„Was ist Musik? Subjektive Theorien Musikschaffender Künstler“

Inaugural-Dissertation

in der Philosophischen Fakultät I

(Philosophie, Geschichte und Sozialwissenschaften)

der Friedrich-Alexander Universität

Erlangen-Nürnberg

vorgelegt von

Peter Holtz, Dipl. Psych.

aus

Braunschweig (Niedersachsen)

D 29

Tag der mündlichen Prüfung: **2.12.2005**

Dekan: **Prof. Dr. Roland Sturm**

Erstgutachter: **Prof. Dr. Hans Werbik**

Zweitgutachter: **Prof. Dr. H.- Dietrich Dann**

Peter Holtz

Was ist Musik?
Subjektive Theorien Musik schaffender Künstler

Dissertationsschrift eingereicht 2005 an der Philosophischen Fakultät I der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg

Books on Demand GmbH, Norderstedt

Biographische Information der Deutschen Bibliothek: Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über http://www.dnb.ddb.de abrufbar

ISBN: 3-8334-4316-2

© 2005 Peter Holtz

Herstellung und Verlag: Books on Demand GmbH, Norderstedt

Covergestaltung/Fotos:
[schraepler.com/munication] - Grafik, Programmierung, Konzept
www.schraepler.com/munication

Alle Rechte, insbesondere die der Veröffentlichung in fremden Sprachen sind vorbehalten!

Vorwort:

Wie wohl bei allen Autoren, die sich mit der Psychologie des musikalischen Schaffens beschäftigt haben und beschäftigen nimmt die Musik auch in meinem Leben von Kindheit an einen herausgehobenen Platz ein. Nicht nur als Hörer, auch als Musiker habe ich durch die Musik viele großartige Erfahrungen machen dürfen. Quer durch die verschiedenen musikalischen Genres lernte ich dabei eine ganze Reihe bemerkenswerter Musiker kennen.

Mehr und mehr faszinierte mich dabei, wie verschieden sogar Musiker, die ähnliche Musik machen und die unter Umständen sogar erfolgreich zusammenarbeiten über ihre Musik denken. Was ist Musik? Was macht sie aus, was passiert in diesem Moment? Wie lässt sich dieses Problem beschreiben oder erklären?

Im Licht der Psychologie des 20. Jahrhundert stellen sich an dieser Stelle einige zumindest für die Künstler eher bedrückende prinzipielle Fragen: Handelt es sich bei den widersprüchlichen Aussagen dieser Musiker vielleicht nur um bloße „Lippenbekenntnisse“? Können Menschen überhaupt zuverlässige Angaben dazu machen, warum sie etwas tun oder, in der hier verwendeten Bedeutung, was sie eigentlich tun?

Schon früh in meinem Studium der Psychologie setzte sich bei mir allerdings die Überzeugung durch, dass eine Wissenschaft, die sich auf die Fahne geschrieben hat, die inneren Vorgänge und das äußere Handeln des Menschen zu erforschen nicht einfach derart wunderbare Eigenschaften des Menschen wie seine Fähigkeit zur Reflexion ignorieren kann. Dabei wäre es vollkommen falsch, unnötig und fahrlässig die vielen interessanten Erkenntnisse einer vorwiegend auf naturwissenschaftlichen Prinzipien beruhenden psychologischen Forschung einfach über Bord zu werden. Man muss bei einer solchen Vorgehensweise jedoch beispielsweise darauf achten, ein komplexes zwischenmenschliches Phänomen wie die Musik nicht in der psychologischen Betrachtung dermaßen zu reduzieren, dass es alles, was seine Anziehungskraft auf Menschen ausmacht, verliert.

Ein weiterer Punkt, der mich während meines Studiums zumindest überrascht hat betrifft die grundsätzliche Weigerung vieler Psychologen, einfach einmal ihre Untersuchungsobjekte zu fragen, was sie eigentlich über einen Sachverhalt denken. Stellt man dabei in Rechnung, dass es überhaupt nur Sinn machen kann, eine Wissenschaft wie die Psychologie zu betreiben, wenn der Mensch prinzipiell in der Lage ist, sich wenigstens teilweise selbst zu erkennen und sein Tun wissenschaftlich zu beschreiben oder zu erklären gibt es meiner Meinung nach prinzipiell keine auch nur ansatzweise vernünftige Begründung für die geringe Bedeutung dieser naheliegendsten aller Vorgehensweisen in der heutigen Psychologie. Der Glaube, dass man den wahren Sinn von Fragen wie in vielen Fragebögen und Experimenten vor den Versuchspersonen immer geheim halten sollte und aberwitzig teure Apparate einsetzen oder wenigstens ein wenig rechnen muss, um wirklich Wissenschaft zu betreiben ist meiner Einschätzung nach ein bloßer Aberglaube, der in der weiteren Entwicklung der Psychologie überwunden werden muss.

Ein moderner wissenschaftstheoretischer Ansatz, der den Menschen nicht komplett seiner Menschlichkeit beraubt und einem Phänomen wie der Musik das lässt, was die Menschen an ihm fasziniert ohne gleichzeitig die gesamte experimentell-naturwissenschaftliche Psychologie zu ignorieren, stellt dabei meiner Einschätzung nach das von Norbert Groeben begründete „Forschungsprogramm Subjektive Theorien“ dar, in dessen Tradition diese Arbeit zu sehen ist. Es bleibt dabei den Lesern, der „scientific community“ überlassen zu beurteilen, ob man auch auf diesem Wege interessante wissenschaftliche Erkenntnisse gewinnen kann.

Ausdrücklich bedanken möchte ich mich an dieser Stelle bei allen Teilnehmern meiner Diplomarbeit und der Fragebogenstudie und bei all denen die geholfen haben, meinen Fragebogen zu verbreiten und denen später noch namentlich gedankt wird. Einen besonderen Dank möchte ich natürlich auch den Musikern Milosz Bembinov, Johannes O. C. Brinkmann, Fabian Engelhardt, Rainer Glas, Heinrich Hartl, Stefan Hippe, Matthias Hoffmann, Bernhard Joerg, Dieter Köhnlein, Eberhard Kraus (+), Celine Locher, Karola Obermüller, Peer Raben, Thomas Schmidt, Prof. Steffen Schorn, Alexander Schraepler und

Uwe Strübing aussprechen, auf deren Aussagen diese Arbeit zum großen Teil beruht. Dieses Buch entstand dabei auch im bewundernden Gedenken an Eberhard Kraus.

Mein Dank gilt außerdem Herrn Dr. Rambs für seine Hilfe bei der Fertigstellung und Ausarbeitung dieser Arbeit. Außerdem möchte ich natürlich auch Günter, Christiane und Karin gegenüber an dieser Stelle meine Dankbarkeit ausdrücken. Diese Arbeit wäre zudem nicht ohne die vielen nützlichen Hinweise meiner beiden Betreuer Prof. Werbik und Prof. Dann möglich gewesen. Auch für die vielen Freiheiten bei der Anfertigung der Arbeit möchte ich mich an dieser Stelle herzlich bedanken.

Nürnberg, Juni 2005 P. H.

Inhaltsverzeichnis:

1 Einleitung 11

1.1 Was ist Musik 11

1.2 Die Bisherige Forschung auf diesem Gebiet 24

1.2.1 Vorbemerkungen 24

1.2.2 Arbeiten aus Vorkriegsdeutschland 27

1.2.3 Arbeiten mit psychoanalytischem Hintergrund 39

1.2.4 Arbeiten mit kognitiv-psychologischem Hintergrund 55

1.3 Musik als Kommunikation 79

1.4 Zum Forschungsprogramm Subjektive Theorien 86

2 Die Ergebnisse der einzelnen Studien 92

2.1 Die Interviewstudie 92

2.1.1 Einleitende Bemerkungen 92

2.1.2 Der Musiker über sich und seine Musik 93

2.1.3 Der Musiker über den Hörer und die Bedeutung der Gesellschaft: 132

2.1.4 Der Musiker über die Interaktion 154

2.2 Die Fragebogenstudie 164

2.2.1 Einleitung 164

2.2.2 Die Ergebnisse 172

2.2.3 Diskussion der Ergebnisse 207

2.2.4 Abschließende Bemerkungen 217

2.3 Die Experimentalstudie 218

2.3.1 Einleitung: 218

2.3.2 Die vier Interviewzusammenfassungen 221

2.3.3 Methodisches Vorgehen 248

2.3.4 Beschreibung der Ergebnisse 251

2.3.5 Interpretation der Ergebnisse: 287

3 Schlussfolgerungen und Ausblicke 293

3.1 Einführende Bemerkungen 293

3.2 Relevante Dimensionen beim Vergleich verschiedener Komponisten 294

3.2.1 Unterschiede bezüglich der Biographie und der beruflichen Situation: 294

3.2.2 Unterschiede bezüglich der Vorgehensweise: 295

3.2.3 Zu den Inhalten der Musik: 297

3.2.4 Zu den Gründen für eine musikalische Tätigkeit: 300

3.2.5 Zur Beziehung des Musikers zu der Gesellschaft und zu den Hörern: 302

3.3 Musik als Kommunikation: Ein Versuch eines Modellstücks 307

3.3.1 Die vier Ebenen menschlicher Kommunikation 307

3.3.2 Besonderheiten der musikalischen Kommunikation 317

3.4 Beschreibung einiger Dominanztypen 326

3.4.1 Vorbemerkungen 326

3.4.2 Der traditionelle Avantgardist 327

3.4.3 Die Neoromantiker 328

3.4.4 Der sich selbst öffnende Musiker 330

3.4.5 Die Jazzmusiker 332

3.4.6 Die Unterhaltungsmusiker 333

3.5 Abschließende Bemerkungen 335

4 Zusammenfassung 339

5 Literaturverzeichnis 340

Anhang A: Der Fragebogen 348

Anhang B: Die fünf Dominanztypen aus Holtz 2002 359

1 Einleitung

1.1 Was ist Musik

Was ist Musik? Periodische Luftdruckänderungen, Schwingungen mit einer Dauer, einer Frequenz, einer Amplitude und einem Timbre[1], erzeugt von einem Gegenstand der geschlagen, gerieben, gestrichen, in den geblasen oder durch den Luft gepumpt wird, von einer Stimme oder einem elektronischen Instrument.

Doch Musik ist mehr. Von Menschen erzeugt mit einer Mimik, einer Gestik, einem Aussehen und Empfindungen. Erzeugt an einem konkreten Ort in einem bestimmten zeitlichen Rahmen, gehört von Hörern mit einer Mimik, einer Gestik, einem Aussehen und Empfindungen. Ebenso wie die Musiker sind sie aufgewachsen mit Musik, verbinden Erlebnisse mit Musikstücken, bestimmte Gefühle, Erinnerungen, Träume und Gedanken. Neurophysiologische Prozesse werden in Gang gesetzt, Neurotransmitter werden ausgeschüttet[2]. Der Puls steigt oder sinkt. Ebenso verändern sich Hautspannung und Muskelkontraktion. Die gleiche Musik kann Menschen zu unvergleichlicher Bewunderung oder Ekel, Unverständnis und sogar Hass bringen oder sie völlig unberührt lassen. Die eigene Identität wird immer mehr auch durch Musik geformt, ein immer größerer Teil des Einkommens für Tonträger ausgegeben oder dafür, sich zu Musik bewegen zu dürfen oder auch dafür, ihr andächtig zu lauschen. Oft ruinieren vor allem Jugendliche sich gar ihre Ohren indem sie sich freiwillig Orten wie Diskotheken aussetzen, wo Schwingungen mit einer so großen Amplitude auftreten, dass ihr Gehör dauerhaft geschädigt wird. Ein riesiger Industriezweig bedient die Bedürfnisse fast aller Menschen nach Musik. Musikverlage, die Massenmedien, Orchester und Theater vermitteln zwischen dem Erzeuger und den

---

[1] Zu allen Aspekten der Psychophysik und allgemein der auditiven Wahrnehmung siehe das hervorragende Standardwerk „Auditory Scene Analysis“ von Albert S. Bregman (1990)

[2] Zu den Neurophysiologischen Aspekten von Musik siehe den Bestseller „Das wohltemperierte Gehirn“ von Robert Jourdain (2001, Original „Music, the Brain, and Ecstasy“ 1997)

Konsumenten und unterliegen dabei den Regeln des Marktes. Der Erzeuger von Musik befindet sich in diesem den Regeln des Marktes unterworfenem Prozess in einem Spannungsfeld zwischen dem was er ausdrücken will und den Hörerfahrungen, Hörerwartungen und Hörgewohnheiten der Hörer. Das Konsumverhalten der Hörer entscheidet schließlich, ob seine Musik gebraucht wird. Doch ist wirkungslose Musik in dem Sinne, dass sie kaum jemand hört, bedeutungslos? Verliert die Musik nun an Bedeutung, wenn sie von vielen gehört wird oder gewinnt sie oder spielt dies alles keine Rolle[3]? Wird die Musik erst voll entfaltet sein, wenn „… auch der letzte Mensch, irgendwo auf der Welt, die Würde seiner Freiheit und seiner Produktionsmittel besitzt, und das Wissen um Leben und Sprache und Kunst. … ein jeder interpretiert die endlich befreite Welt, in der der Mensch über sich selbst triumphiert hat“ (Hans Werner Henze im Vorwort zu Hans Werner Henze (Hrsg.): „Zwischen den Kulturen – Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik I“, 1979, S. 30).

Doch Musik ist mehr. Dies ereignet sich innerhalb einer Gesellschaft, die auch eine musikalische Geschichte hat, die gepflegt, gehegt und immer wieder neu aufgearbeitet wird, eine Gesellschaft, die eine künstlerische Entwicklung durchlebt hat, die eventuell oft parallel zu Entwicklungen in anderen Bereichen der Gesellschaft, wie etwa der Wissenschaft verläuft[4]. Helden wurden gefeiert und Stümper ausgebuht. Die Helden wurden wieder vergessen und Stümper später gefeiert. Die Gesellschaft gibt bestimmte Regeln vor und vielleicht auch Empfindungen, Gefühle, Erinnerungen und Träume, die mit bestimmten musikalischen Wendungen assoziiert sind. Bestimmte Subkulturen gewähren dem einen Musiker Privilegien und Anerkennung, anderen bringen sie Ablehnung und Verachtung entgegen. Musik ist mit bestimmten gesellschaftlichen Riten und Ritualen assoziiert. Musik kann zum Lachen bringen, zum Weinen, zur Raserei oder zur Vergebung, entspannen oder aufregen, Frieden bringen oder zum Kampf rufen, zum Kaufen anregen,

---

[3] In diesem Absatz beziehe ich mich auf die Arbeiten von Bimberg, beispielsweise seinen Artikel „Komponist und Gesellschaft“ in Bruhn, Oerter und Rösings „Musikpsychologie – ein Handbuch in Schlüsselbegriffen“ von 1985

[4] Vgl. beispielsweise Sidney J. Blatt und Ethel Blatt (1984): „Continuity and Change in Art: The Development of Modes of Representation”

das Autofahren und Bügeln erleichtern, Filme und Theaterstücke untermalen oder die Identität eines Produktes oder eines Konzerns verdeutlichen, verstärken und dem Kunden ebenso wie dem Mitarbeiter diese „Corporate Identity“ näher bringen. Musik ist allerdings auch ein fester Bestandteil jeder Religion. Von Gott gegeben, Gott zu Preis und Ehr, das Göttliche in physikalische Realität umsetzend, den Geist vom irdischen Rest befreiend.

Musik formt die Identität einer Gesellschaft oder besser einer Kultur. Bestimmte regionsspezifische Eigenheiten kristallisieren sich heraus. Eine Volksmusik, ein Volksbewusstsein entsteht oder auch ein Bewusstsein der Verbundenheit der ganzen Welt. Man kommt sich über die Musik näher und stellt fest, dass man gar nicht so verschieden ist. Will man eine Kultur verstehen, kommt man an ihrer Musik nicht vorbei. Führt allerdings auch hier die Globalisierung zum Untergang über einen langen Zeitraum gewachsener lokaler Kulturen und zur Entstehung einer globalen Hybridkultur, in welcher die nach marktwirtschaftlichen Prinzipien produzierte Popmusik dominiert?[5]

Doch Musik ist mehr. Im Tempo gewisser wiederkehrender Lautstärkenunterschiede innerhalb abgrenzbarer akustischer Entitäten spiegelt sich der Herzschlag oder ein Fortbewegungstempo, in den verwendeten Frequenzwerten natürliche akustische Phänomene wie die Obertonreihe oder der Frequenzbereich der menschlichen Sprache. Musik kann heilen, den Geist in Ruhe versetzen. Angeblich soll sie sogar das Wachstum von Pflanzen begünstigen (aber nur bestimmte Musik) oder komplexen astrophysikalischen Phänomenen, die den Erschaffern der Musik eigentlich unbekannt sein mussten ähneln. Im Timbre der die Musik erzeugenden Instrumente spiegeln sich typische Eigenschaften menschlicher Stimmen in verschiedenen Registern. Manche Menschen verbinden mit Musik gar Bilder, Farben und Gerüche. Auch die Töne erzeugenden Gerätschaften wurden innerhalb einer sich entwickelnden Kultur in einem langen Prozess immer weiterentwickelt hin zu einem unklaren, sich einerseits zu verändern, andererseits aber auch immer gleich bleibend erscheinendem Ideal der Schönheit. Menschen machten durch diese Instrumente ihre Gedanken und Empfindungen zu einer für andere wahrnehmbaren physikalischen

[5] Siehe hierzu beispielsweise Christian G. Allesch (2003) „Aesthetic Experience in the Age of Globalization“

Realität, und die Instrumente wurden dadurch ebenso selbst ein Teil ihrer inneren Welt von Gedanken und Empfindungen[6].

Doch Musik ist mehr. Sie wird von Menschen geschaffen. Aus dem Nichts oder aus ihren Erlebnissen, Stimmungen und Gedanken, vielleicht jedoch auch aus Wahrnehmungen des Auges, der Nase oder der Haut. Eventuell wird die Musik ihnen allerdings auch in einem wilden, unkontrollierbaren und übernatürlichen Moment der Inspiration eingegeben, der dem Geisteszustand eines psychisch Kranken[7] ähnelt. Diese beängstigende Eingebungserfahrung wird dann jedoch unter Umständen im weiteren Verlauf der Entstehung eines musikalischen Kunstwerks noch durch die Ratio gebändigt, gezähmt und in Form und Struktur gezwungen. Es kann auch vorkommen, dass die Musik berechnet wird, eventuell sogar von einem Computer.

Der Kunst schaffende Mensch ist ein Genie oder ein einfacher Handwerker, ein Vordenker, ein Historiker, ein Medium oder ein geschickter Kaufmann. Auch diese Menschen entstammen einer Kultur, haben ein Leben außerhalb der Musik. Leiden, lieben, werden enttäuscht, begeben sich in Abgründe der menschlichen Existenz oder sind „normal wie Du und ich“. Musik ist eine Sprache, oder auch nicht, sie vermittelt Botschaften oder diese werden nur von den Hörern in sie hineingedeutet. Manche Künstler handeln nach bestimmten Regeln oder schaffen sogar Regeln, andere verletzen absichtlich Regeln, versuchen, „vogelfrei“ außerhalb jedes Gesetzes zu stehen. Einige Musiker wollen die Hörer zum Lachen oder Weinen bringen, sie unterhalten. Andere wollen nur sich oder eine Idee oder eine Empfindung ausdrücken. Wieder anderen geht es nur um die Musik als Selbstzweck und der Hörer, manchmal vielleicht sogar der Künstler ist eigentlich gar nicht wichtig. Gelegentlich fühlen sich Komponisten sogar von den Hörern missverstanden und

---

[6] Hier beziehe ich mich auf E. E. Boeschs inspirierenden Aufsatz „Der Ton der Violine“ aus seinem Buch „Sehnsucht – auf der Suche nach Glück und Sinn“ (1998)

[7] „ … I wish I could convey to you the excitement and insane joy of it, which nothing else touches – not making love, not that wonderful glass of orange juice in the morning; nothing! Nothing touches the extraordinary, jubilant sensation of being caught up in this thing – so that you’re not just inside yourself, not lying there. … It’s madness and it’s marvelous. There´s nothing in the world like it.” Leonard Bernstein (1970) „The Infinite Variety of Music“ S. 283

wünschen sich, diese würden die Musik doch so hören können, wie sie gedacht war[8]. Allerdings muss ein Künstler auch leben. Auch er befindet sich innerhalb einer Gesellschaft und erfüllt seine Rolle. Doch manchmal muss ein wahrer Künstler seinen Idealen treu bleiben und notfalls verhungern. Oder war er dann nur ein Träumer, der sich nicht vermarkten konnte, ein „Querulant“, der sich einfach nicht anpassen wollte? Oder ist die Musik der Künstler, die sich anpassen, um zu überleben oder gut zu leben eher eine Form von Prostitution als Kunst?

Über jeden der hier angesprochenen Bereiche wurden wissenschaftliche Bücher geschrieben, oft schon seit der Antike. Einige mir besonders wichtig erscheinende Werke habe ich in Fußnoten angegeben.

Lange dominierte in der philosophischen Ästhetik die Beschäftigung mit dem Begriff „Schönheit“. Allerdings ist damit schon immer aufs Engste der Begriff der „Kunst“ verbunden gewesen. Betrachtet man die Anfänge, zumindest die in unserer Kultur schriftlich erhaltenen Anfänge der wissenschaftlichen Beschäftigung mit diesem Themenkomplex, findet man bereits vor 2500 Jahren einen Streit in der „scientific community“. Eine Gruppe um den Philosophen und Mathematiker Pythagoras glaubte, dass es sich bei der „Schönheit um eine objektive Qualität der Dinge … [handelt], die sich in der Form als harmonia (d.h. als eine gewisse Ordnung und Übereinstimmung der Teile) und, enger gefasst, als symmetria (d.h. eine gute, maßentsprechende Proportion) zeige“ (Hauskeller, 1999, S 11 ff.). Eine andere Gruppe von Philosophen um den hauptsächlich

[8] „Da schlägt man in die Tasten, singt inbrünstig und unschön. Mein Zuhörer bleibt alledem taub und fremd. Er will nicht, wie ich will, er assoziiert nicht, was ich erhoffte, die Musik hat keine Wörter, ihm zu helfen, und ich will keine benützen, weil es ja die Musik selbst ist, die für sich und für mich sprechen und für ihn und für mich und sich und sie gewinnen will. … er nicht, ja, ja, er versteht was, es gefällt ihm was, aber es ist nicht das, worauf es mir angekommen ist, er versteht schon den Anfang falsch, versteht nicht das Leichte, nicht die Überwindung der Schwere. … Im großen und ganzen ist dem Hörer aber sein sitzender Dämmerzustand bei im Konzertsaal bei heruntergeschraubtem Licht schon alles: das ganze Erlebnis seiner selbst, diese klassenbewußte Genugtuung, nicht zu wissen, nicht wissen zu müssen, nicht nötig zu haben zu wissen, was es bedeuten soll.“ Hans Werner Henze im Vorwort zu Henze (1979)

durch die Texte Platons in Misskredit geratenen Sophisten Protagoras vertrat hingegen eine relativistische Auffassung von Schönheit, die am besten „… durch den bekannten Satz des Protagoras … [charakterisiert wird], dass der Mensch, und das heißt jeder einzelne Mensch, das Maß aller Dinge sei“ (Hauskeller, 1999, S.11).

Machen wir einen Sprung von 2500 Jahren. Schon Gustav Theodor Fechner, einer der Pioniere der Psychologie, hatte im späten 19. Jahrhundert begonnen, psychologische Theorien zur Erklärung ästhetischer Phänomene heranzuziehen[9]. Er unterschied dabei zwei Gruppen von Faktoren, die der Dimension „Schönheit“ zugrunde liegen: „Assoziative Faktoren“, bei denen bestimmte Eigenschaften des Objekts eine Befriedung existenzieller Bedürfnisse versprechen oder zumindest an eine solche erinnern[10] und „direkte“ Faktoren, die sich unmittelbar auf das Material selbst beziehen. Für Fechner muss, um über diese direkten Faktoren das ästhetische Empfinden von Menschen ansprechen zu können, das Material etwas „Rätselhaftes“ haben. 1971 n. Chr. brachte der amerikanische Psychologe Berlyne unter anderem aufbauend auf Arbeiten von Kock[11], eine große Zahl von Theorien zur ästhetischen Wirkung von Unbestimmtheit (uncertainty), dieser Begriff hatte sich anstelle des „Rätselhaften“ der direkten Faktoren Fechners international durchgesetzt und entsprach eher der modernen, auf Prinzipien der Informationsverarbeitung basierenden Terminologie, auf einen sehr einfachen Nenner[12]: Zwischen der Unbestimmtheit der Musik und dem Gefallen der Hörer besteht ein umgekehrt U-förmiger Zusammenhang. Ein zu geringer Grad an Unbestimmtheit führt also zur Ablehnung der Musik durch den Hörer, weil die Musik zu langweilig und vorhersehbar ist. Ein zu großes Maß an Unbestimmtheit führt ebenfalls zur Ablehnung, weil die Musik als unberechenbare, zufällige Abfolge unverbundener Ereignisse wahrgenommen wird. Wo auf einer absoluten Skala der möglichen Komplexität von Musik das „Gefallensmaximum“ des jeweiligen Hörers liegt,

[9] Gustav Theodor Fechner (1876): „Vorschule der Ästhetik“

[10] Dieser Faktor erklärt die Wirkung eines schönen Körpers auf einen Rezipienten oder auch – ganz banal – die Anziehungskraft der Darstellung eines Nahrungsmittels auf einen hungrigen Betrachter.

[11] Vgl. W. Kock (1935): „On the principles of uncertainty in sound“

[12] D. E. Berlyne (1971): „Aesthetics and psychobiology“

hängt von sehr vielen Faktoren, beispielsweise seiner Lebensgeschichte, seiner Sozialisation, seinen Erfahrungen mit Musik und so weiter ab. Dieser umgekehrt U-förmige Zusammenhang kann laut Berlyne allgemein auf einen durch die Musik resultierenden mittleren Grad an Erregung (arousal) im zentralen Nervensystem zurückgeführt werden, der auch abseits der Musik oder der Kunst meist als angenehm erlebt wird. Sowohl auf biologischer, als auch auf experimentalpsychologischer Ebene blieb diese Theorie allerdings umstritten (siehe zu diesem Abschnitt Abbildung 1.1-1).

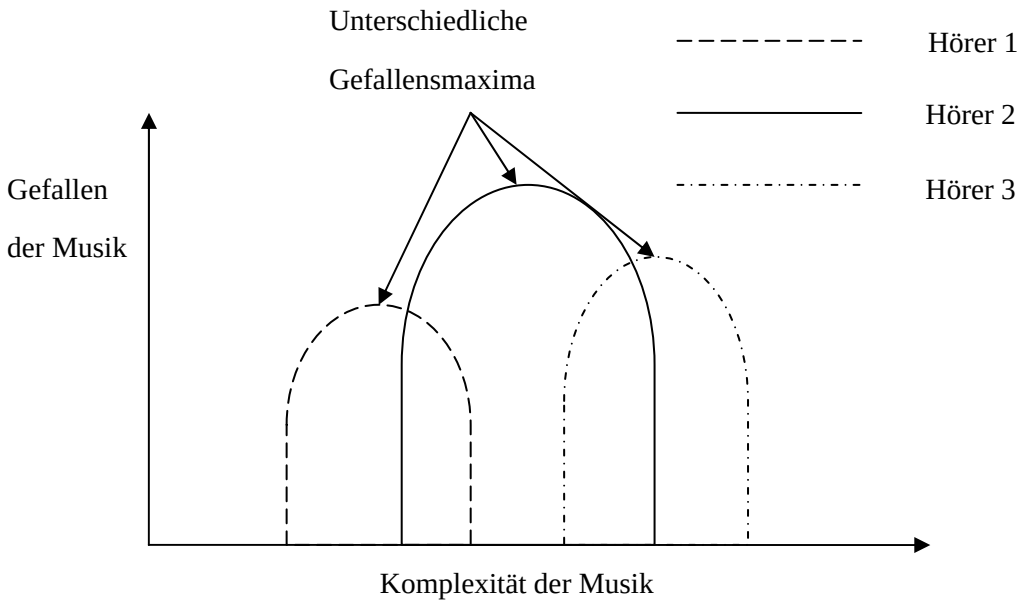


Abbildung 1.1-1 Berlynes umgekehrt U-förmiger Zusammenhang

In seiner durch ihre Stringenz und ihre ausgeklügelte Methodik beeindruckenden Experimentalstudie „Informationsgehalt und emotionale Wirkung von Musik“ überprüfte Werbik 1971 Berlynes Theorie empirisch. In einem ersten Experiment wurden Versuchspersonen unterschiedlich komplexe Tonfolgen vorgelegt, die nach mathematischen Regeln und Prinzipien konstruiert wurden. Berlynes Thesen konnten dabei

nur bestätigt werden, wenn die objektive Unbestimmtheit auch der subjektiv wahrgenommen Unbestimmtheit entsprach. Deshalb verwendete Werbik in Experiment III „natürliche“ Melodien, in diesem Fall Volksweisen, berechnete deren objektive Unbestimmtheit und überprüfte durch Rateversuche über den Fortgang der Melodien die subjektive Unbestimmtheit. Insgesamt erwies sich der objektive Informationsgehalt nicht als geeignet, ihren Stimmungsgehalt zu erklären. Nur für den Gefühlseindruck „activity“ ließ sich der von Berlyne postulierte Zusammenhang nachweisen. Komplexere Grundannahmen, die hierarchische Strukturen beinhalten, scheinen dafür besser geeignet.

Wiederholt sich hier der Streit zwischen den Pythagoreern und den Sophisten? Auf den ersten Blick sucht auch hier Berlyne nach einer mehr oder weniger objektiv messbaren Eigenschaft der Musik, die für den Eindruck von Schönheit verantwortlich ist während Werbik die subjektiv erlebte Qualität der Musik in den Vordergrund stellt. Ganz so einfach ist es jedoch nicht. Natürlich findet sich beispielsweise gerade in Berlynes Grad des maximalen Gefallensbereichs neben objektiven Qualitäten der Musik auch eine starke subjektive Komponente. Zudem ist entscheidend, dass es in dieser Auseinandersetzung um das Gefallen und nicht um Schönheit geht. Hier wird ein grundlegender Unterschied zwischen einer philosophischen und einer psychologischen Beschäftigung mit dem gleichen Forschungsgegenstand deutlich. Während für Pythagoras und Protagoras ein abstrakter Begriff, dessen Definition und seine Implikationen wichtig waren, geht es für Berlyne und Werbik um ein subjektives Erleben eines Geschehens. Deutlich wird hier auch, dass es von der empirischen, vom Erleben der Menschen ausgehenden Position der Psychologie aus wesentlich schwieriger ist, Werturteile über Kunst zu fällen. So bietet weder das Modell von Berlyne, noch die Erweiterung von Werbik eine Möglichkeit schöne oder besser gute Musik vor schlechter auszuzeichnen. Einem Hörer kann Musik gefallen oder auch nicht und nichts wird dabei über die Musik ausgesagt, außer, dass sie dem Hörer gefällt oder nicht gefällt. Mit Schönheit verhält es sich anders. Zwar lässt sich auch hier, zumindest nach Meinung der Sophisten, über Geschmack nicht streiten, doch existiert der Begriff Schönheit nach Meinung zumindest vieler Philosophen auch unabhängig von Dingen oder Personen, die sie als Attribut tragen. Insofern kann man also Aussagen über Schönheit machen, ohne sie über die Vorlieben von Menschen definieren zu müssen. In dieser Argumentationsform fällt es natürlich wesentlich leichter, aufgrund klar definierter Richtlinien eine Anleitung für Schönheit zu geben oder bestimmten Dingen kategorisch die Schönheit abzusprechen.

Dass dies allerdings auch von der Basis empirischer Forschung aus zumindest möglich ist, wenn man auch über den Sinn einer solchen Vorgehensweise streiten kann, zeigte Lerdahl in einem sehr umstrittenen Artikel, auf den in einem der folgenden Kapitel näher eingegangen wird.

Eine Parallelität zwischen den beiden beschriebenen wissenschaftlichen Episoden besteht allerdings meiner Einschätzung nach darin, dass ein Versuch, ein Phänomen wie Kunst oder Musik komplett durch Ableitungen aus einer Naturwissenschaft wie bei den Pythagoreern der Mathematik und bei Berlyne der Psychologie bzw. der Neurobiologie heraus zu erklären sich bei genauerer Betrachtung als problematisch herausstellt. Wüssten wir genau, wie Musik unter welchen Umständen auf Menschen wirkt oder hätten wir eine mathematische Formel für die Schönheit würden beide sehr viel von ihrem Reiz, ihrem Zauber, ihrer Anziehungskraft verlieren. Glücklicherweise, zumindest aus der Sicht eines Musikers (oder Juweliers, Modeschneiders, Stylisten …), erscheint dieses jedoch weiterhin so unmöglich wie eh und je.

Im Bereich der Kunst stellt sich bei solchen reduktionistischen Versuchen sogar ein noch weitergehendes Problem: Mir erscheint es sehr gut möglich, dass jede aufgestellte Regel die Kunst betreffend, jede Theorie zu ihrer Wirkung oder jeder Algorithmus zur Berechnung der „Schönheit“ ihrer Ergebnisse von denkenden Künstlern, die versuchen, in Abgrenzung an kulturelle Normen einen eigenen Stil zu finden, selbst künstlerisch aufgegriffen und zum Konzept für eine neue Kunst genommen werden kann, die mit den Vorraussagen der Theorien usw. unvereinbar ist. Es ist also ein ähnliches Dilemma vorstellbar, wie es Gödel für die Axiomatik der Mathematik beweisen konnte[13]. Künstler reflektieren ihre Situation im gesellschaftlichen Kontext und innerhalb der Kunstgemeinschaft. Vielleicht gab es dabei schon immer die eine Gruppe, die versucht hat, den Ansprüchen ihrer Zeitgenossen möglichst gerecht zu werden und eine andere Gruppe, die versucht hat, sich selbst zu verwirklichen, auch wenn das bedeutet, dass ihre Kunst vielleicht nur einer Minderheit gefällt. Auf diese Dynamik des Künstlers innerhalb einer

[13] Kurt Gödel (1931): „Über formal unentscheidbare Sätze der Principia Mathematica und verwandter Systeme, I“

seine Kunst rezipierenden Gesellschaft und innerhalb einer Gemeinschaft von Kunstschaffenden wird weiter unten noch einmal näher eingegangen.

Auch abseits der Kunst fällt es immer wieder auf, dass das Tun von Menschen schwerer durch mathematische Formeln oder Ähnliches zu beschreiben ist, als das unbelebte Universum. Jedoch stellt gerade dies immer wieder einen Reiz für Wissenschaftler dar, wie sich auch beispielsweise in der Forschung zur künstlichen Intelligenz zeigt. Auch die (vielleicht übertriebene) Hoffnung vieler Psychologen auf endgültige Antworten zu ihren Forschungsgegenständen durch Arbeiten im Bereich der Neurologie, Neuropsychologie, biologischen Psychologie und der psychologischen Biologie geht wohl in diese Richtung. Diese Arbeit beschreitet jedoch einen anderen Weg: Zwar muss jeder wissenschaftliche Ansatz die Gesamtheit der Wirklichkeit reduzieren, um sie anschaulich betrachten zu können doch geht es mir hier gerade um eine Darstellung einer Vielzahl möglicher Ansichten und Denk- und Arbeitsweisen.

Ist ein Heranziehen fachfremder wissenschaftlicher Theorien oder Modelle, das immer auch reduktionistische Züge tragen muss zur Erforschung des Phänomens Musik vielleicht gar von vorneherein ungeeignet? Keinesfalls. Viele musikalischen Erlebnisse und Werturteile lassen sich durch Berlynes Theorie vorhersagen und erklären. Auch lässt sich wohl kaum anzweifeln, dass Effekte, die durch Harmonie und Symmetrie beschrieben werden können für den Reiz, den gerade große Kunstwerke auf uns ausüben, eine Rolle spielen. Jeder dieser Beiträge trägt dazu bei, einen Teil des Ganzen zu erhellen, indem es aus einer neuen, ungewöhnlichen Perspektive betrachtet wird. Ludwig Wittgenstein bringt in seinem berühmten „Tractatus logico-philosophicus“ zu dieser Problematik folgenden Vergleich:

> „6.341 … Denken wir uns eine weiße Fläche, auf der unregelmäßige schwarze Flecken wären. Wir sagen nun: Was für ein Bild immer hierdurch entsteht, immer kann ich seiner Beschreibung beliebig nahe kommen, indem ich die Fläche mit einem beliebig feinen quadratischen Netzwerk bedecke und von jedem Quadrat sage, dass es weiß oder schwarz ist. Ich werde auf diese Weise die Beschreibung der Fläche auf eine einheitliche Form gebracht haben. Diese Form ist beliebig, denn ich hätte mit gleichen Erfolge ein Netz aus dreieckigen oder sechseckigen Maschen

> verwenden können. Es kann sein, daß die Beschreibung mit Hilfe eines Dreiecks-Netzes einfacher geworden wäre; das heißt, daß wir die Fläche mit einem gröberen Dreiecks-Netz genauer beschreiben könnten als mit einem feineren quadratischen (oder umgekehrt) usw. Den verschiedenen Netzen entsprechen verschiedene Systeme der Weltbeschreibung …“ (Wittgenstein (1969/1922), S. 105 f.) [14]

In diesem Licht möchte ich auch meine Arbeit gesehen wissen. Ein neuerlicher Versuch, ein etwas anderes Raster über einen altbekannten Forschungsgegenstand zu legen. Dieses Buch beschäftigt sich vor allem mit den Schöpfern der Musik. Genauer gesagt geht es darum, was man von diesen Künstlern durch direktes, offenes Fragen erfahren kann. Es geht also um das in der Psychologie häufig so genannte „deklarative Wissen“, den Teil unseres Wissens, der bewusst sprachlich wiedergegeben werden kann. Ausgeklammert wird in dieser Arbeit der ganze Bereich des Unbewussten, der beispielsweise in vielen psychoanalytisch geprägten Arbeiten im Vordergrund steht. Eine solche Herangehensweise ist in der Psychologie nicht unumstritten. Auf mögliche Kritikpunkte wird beispielsweise im Kapitel zu den „Subjektiven Theorien“ näher eingegangen. Das „Forschungsprogramm Subjektive Theorien“ geht allerdings davon aus, dass jeder Mensch ähnlich wie ein Wissenschaftler bei der Erforschung eines Gegenstands in seinen Alltagshandlungen über ein ganzes „Set“ von Theorien verfügt, die für ihn handlungsleitend sind. Arbeitet man diese Theoriengebilde mit Hilfe der Forschungspartner, so nennt man die Versuchspersonen hier gemäß dem humanistischen Leitbild, in einer vergleichbaren und anschaulichen Form aus, wird es beispielsweise möglich, bestimmte Künstler, die untereinander mehr Gemeinsamkeiten haben, als mit allen anderen als Typen zu beschreiben. Es wird zu diesem Zweck ein idealisiertes Bild eines fiktiven Komponisten gezeichnet, dem die Mitglieder einer solchen Gruppe von Komponisten mehr oder weniger ähnlich sind.

---

[14] Obwohl sich dieses Zitat auf die Newtonsche Mechanik bezieht, halte ich es doch für möglich, es auf den psychologischen Bereich zu übertragen, denn es gilt ja: „4.1121 Die Psychologie ist der Philosophie nicht verwandter als irgendeine andere Naturwissenschaft.“ (Wittgenstein, 1969/1922, S.41)

Ergänzend zu den Gesprächen mit den Musikern versuche ich auch, auf statistischem Wege in Form einer Fragebogenstudie meine Ergebnisse an einer größeren Stichprobe von Musikern zu validieren. Auch das Experiment, oft als „Königsweg“ der Psychologie bezeichnet, kommt in dieser Arbeit zur Anwendung. An verschiedenen Gruppen von Versuchspersonen mit unterschiedlichem musikalischem Hintergrund wurde getestet, ob Hörer überhaupt in der Lage sind, in Musikstücken der Komponisten auch eine „Handschrift“ ihrer Subjektiven Theorien zu erkennen. Außerdem wurde versucht, eine Beziehung zwischen meinen Forschungsergebnissen und den ästhetischen Urteilen von Hörern zu finden.

Ein wichtiges psychologisches Konstrukt, das von mir als Rahmentheorie für meine Überlegungen herangezogen wurde, ist die Kommunikation. Auch diesem schillernden psychologischen Begriff werden im Verlauf dieser Arbeit zwei eigene Kapitel gewidmet. Eines widmet sich dabei den Grundlagen einer kommunikationspsychologischen Betrachtung der Kreation und Rezeption von Musik, eines der Beschreibung eines kommunikationspsychologischen Modells des musikalischen Schaffens.

Welche Art von Fragen und Antworten kann also der Leser von diesem Buch erwarten? Fangen wir damit an, was er nicht erwarten kann. Die eigentliche Musik in tönender oder notierter Form spielt in meiner Arbeit nur insoweit eine Rolle, als sie im Denken der Komponisten oder der Versuchspersonen in meinem Experiment repräsentiert ist. Meine Meinung dazu oder wissenschaftlich fundierte Analysen des musikalischen Materials kommen in dieser Arbeit nicht vor. Die Musik ist für mich also sozusagen eine Unbekannte X, über die durch Fragen an die Produzenten oder Rezipienten dieser Unbekannten etwas in Erfahrung gebracht werden soll. Im Engeren Sinne geht es in meiner Arbeit so gesehen also zunächst nicht um Musik, sondern um Musiker und Hörer. Die Musik nimmt dabei im experimentellen Teil meiner Studien eine vermittelnde Rolle ein.

Man sieht also, meine Arbeit ist ein weiterer Beitrag zu einem sehr kleinen Teilgebiet einer kleinen Teildisziplin. Während in den letzten Jahren Arbeiten zur Wahrnehmung von Musik und zur Bildung ästhetischer Urteile ebenso stark in der Musikpsychologie zunahmen, wie neuropsychologische Arbeiten, gibt es nur sehr wenig Literatur zu den Erzeugern der Musik. Diese Arbeit kann natürlich keine abschließende Beantwortung der diversen Fragestellungen, die sich in diesem Bereich für eine psychologische Betrachtungsweise aufdrängen bieten sondern ist viel mehr als ein neuer Anfang in diesem

etwas in Vergessenheit geratenen Gebiet gedacht. Um dieses zu gewährleisten, versuche ich an vielen Stellen an frühere Arbeiten anzuknüpfen, beispielsweise in den Fragen, die ich in meinen Interviews und meinem Fragebogen den Teilnehmern stelle.

Die Geschichte dieses Teilgebiets der Musikpsychologie ist bewegt und in Methodik und Ergebnissen sind viele Studien nur schwer unter einen Hut zu bringen. Das folgende Kapitel soll dem Leser einen kurzen Überblick über Arbeiten zu diesem Thema aus verschiedenen Epochen und unterschiedlichen psychologischen Forschungstraditionen geben.

1.2 Die Bisherige Forschung auf diesem Gebiet

1.2.1 Vorbemerkungen

Einen Überblick über die Gesamtheit der Beiträge zur Musikpsychologie zu liefern ist an dieser Stelle natürlich nicht möglich[15]. Doch auch gerade an der Peripherie des von mir bearbeiteten Unterbereichs finden sich eine Vielzahl von Arbeiten, die zwar gänzlich andere Zielsetzungen als diese Arbeit verfolgen, die jedoch in einigen Punkten mit hier angeschnittenen Themenbereichen zu tun haben. Das folgende Kapitel erhebt deshalb keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Ziel soll es sein, anhand besonders einflussreicher oder interessanter Arbeiten die unterschiedlichen psychologischen Forschungsperspektiven, unter denen das Phänomen des musikalischen Schaffens betrachtet wurde, zu charakterisieren.

Besonders interessant sind dabei meiner Meinung nach die Arbeiten von Julius Bahle aus den 1930er Jahren, die allerdings nach dem zweiten Weltkrieg aus Gründen, die weiter unten angesprochen werden keine Fortführung gefunden haben. Aber auch die psychoanalytischen Arbeiten, besonders der Klassiker von Max Graf liefern interessante Erkenntnisse, die oft auch durch terminologische Umformulierungen im Kontext der heute üblichen kognitiv psychologischen Forschung gelesen werden können, obwohl für Freud, den großen Begründer der Psychoanalyse die Musik noch ein Buch mit 7 Siegeln darstellte[16]. Ein etwas eigenwilliger aber nichtsdestotrotz äußerst bemerkenswerter Beitrag

[15] Siehe hierzu die beiden in Deutschland wohl am weitesten verbreiteten Lehrbücher von Helga de LaMotte –Haber (1996) und Bruhn, Oerter und Rösing (1985)

[16] „Alle Kunstwerke üben eine starke Wirkung auf mich aus, insbesondere Dichtung und Plastik, seltener Malereien. Ich bin so veranlasst worden, bei den entsprechenden Gelegenheiten lange vor ihnen zu verweilen, und wollte sie auf meine Weise erfassen, das heißt mir begreiflich machen, wodurch sie wirken. Wo ich das nicht kann, zum Beispiel in der Musik, bin ich fast genussunfähig. Eine rationalistische oder vielleicht analytische Anlage sträubt sich in mir dagegen, dass ich ergriffen sein kann und dabei nicht wissen solle, warum ich es bin und was mich ergreift.“ (aus S. Freud (2000, Original 1914) „Der Moses von Michelangelo“ nach de la Motte-Haber, 1996, S.372)

stammt dabei von dem russischen Komponisten und Psychoanalytiker Leonid Sabaneev. Kein eigenes Kapitel widme ich dem Buch „Die produktive Persönlichkeit“ von Paul Plaut aus dem Jahre 1929, da die Musik neben den anderen untersuchten Gebieten wie den verschiedenen Wissenschaften, der Literatur, Malerei, Bildhauerei und der Architektur nur eine Nebenrolle spielt. Auf einige seiner Erkenntnisse werde ich jedoch immer wieder eingehen.

Die hier vorgestellten relativ aktuellen Arbeiten von Bennett, Lerdahl, und Sloboda sind natürlich ebenfalls überaus faszinierend. Ein weiteres Gebiet, auf das an dieser Stelle nicht eingegangen werden kann ist allerdings die Simulation kreativer Prozesse durch Computerprogramme[17].

Nicht eingehen möchte ich auch auf das Gebiet der neurologisch oder neuropsychologisch fundierten Musikpsychologie, welches durch den großen Aufschwung, den diese Richtung durch moderne bildgebende Verfahren wie PET oder die funktionale Magnetresonanztomographie genommen hat relativ jung wirkt[18]. Einen Einstieg in diese Thematik bietet das Buch „Das wohltemperierte Gehirn“ von Robert Jourdain, aus dem Jahre 1997, welches neben einer riesigen Vielfalt an Anekdoten aus der Musikgeschichte auch gewisse Erklärungen musikalischer Phänomene mittels neuropsychologische oder kognitiv-psychologische Forschungsbefunde versucht.

Arbeiten, die einem Bezug zu meiner Forschung haben finden sich auch im weiten Feld der Erforschung der Improvisation. Hier sind in der Nachfolge der bahnbrechenden Arbeit von Ferand[19] vor allem die Arbeiten von Jeff Pressing[20] erwähnenswert, der auch mithilfe

---

[17] Siehe hierzu beispielsweise J. Sundberg und B. Lindblom (1976): „Generative theories in language and music descriptions“

[18] So war natürlich bereits spätestens Lombrosos Versuch (z.B. „Genie und Irrsinn“ (1887), das Original „Genio e Follia“ erschien 1864) die Genialität in die Nähe einer epileptischen Neurose zu rücken in gewisser Weise ein neuropsychologischer Erklärungsversuch, doch bleibt dieser Begriff meistens den Studien vorbehalten, die sich auf bildgebende Verfahren stützen

[19] Ernst Ferand (1938): „Die Improvisation in der Musik“

empirischer Experimente, bei denen Improvisationen im MIDI Format aufgenommen und ausgewertet wurden das Phänomen der Improvisation erforschte und unter anderem ein eigenes Prozessmodell entwickelte.

Ganz weggelassen wird an dieser Stelle auch das große, bunte Kapitel von „Genie, Irrsinn und Ruhm“, wie der Titel eines immer wieder aktualisierten Standardwerks zu diesem Thema von Kurth und Lange-Eichbaum lautet[21]. In der Nachfolge von Lombrosos weiter oben erwähnter geradezu legendärer und vieldiskutierten Arbeit findet sich hier ein buntes Sammelsurium verschiedenster mehr oder weniger seriöser und informativer Beiträge. Allerdings hat sich über die Jahre anscheinend die Einsicht durchgesetzt, dass ein Zusammenhang zwischen künstlerischer Begabung und psychischen Krankheiten, falls es einen geben sollte, lange nicht so spektakulär und eindeutig ist, wie es Lombroso vermutete. Die von Kurth und Lange-Eichbaum vertretene Auffassung, der Irrsinn des Künstlers habe vor allem Einfluss auf seine Berühmtheit entspricht wohl eher der Realität. Einige der im Detail vorgestellten Autoren wie Bahle und Nass äußern sich auch zu diesem Thema.

Insgesamt stellen die Autoren und die Texte dieses Kapitels ein buntes Panoptikum von der Psychoanalyse bis zur modernen kognitiven Psychologie, vom frühen bis zum späten 20. Jahrhundert dar, das der Vielschichtigkeit und Komplexität dieses Themengebiets vielleicht ein wenig gerecht wird.

---

[20] Z.B. Jeff Pessing (1984) „Cognitive Processes in Improvisation“, 1988 „Improvisation: Methods and Models” und 1998 „Psychological Constraints on Improvisational Expertise and Communication”

[21] W. Lange-Eichbaum und W. Kurth (1967) „Genie, Irrsinn und Ruhm“, erste Auflage: 1927

1.2.2 Arbeiten aus Vorkriegsdeutschland

1.2.2.1 Friedrich von Hausegger

Nach de LaMotte-Haber (De LaMotte-Haber (1996), S. 53 ff.) löste von Hauseggers 1885 erschienene Schrift „Die Musik als Ausdruck“ in der Welt der Musiktheorie eine heftige Kontroverse aus. Vor allem die Anhänger des österreichischen Musikwissenschaftlers und Musikkritikers Eduard Hanslick verurteilten diese Schrift aufs Schärfste. Wir begegnen hier einem historisch sehr bedeutsamen Streit innerhalb der Musikästhetik des 19. Jahrhunderts. Hanslick und seine Anhänger vertraten dabei einen formal-ästhetischen Standpunkt. Bekannt geworden ist dabei sein Ausspruch von Musik als tönend bewegte Formen, welcher aus seiner Schrift „Das musikalisch Schöne“ aus dem Jahre 1854 stammt. Die emotionale Komponente der Musik wurde dabei zwar nicht völlig geleugnet, aber als zweitrangig betrachtet. Referenzen zu außermusikalischen Inhalten wurde ebenfalls die Bedeutung abgesprochen. Heftig wurden von dieser Schule sowohl die damals aufkommende Programmmusik, als auch verschiedene romantische Komponisten wie Wagner und Bruckner kritisiert. Höher im Kurs standen da die „Neoklassiker“ Schumann und Brahms.

Von Hausegger, ein glühender Verehrer Wagners, sah das Entscheidende an der Musik im Gegensatz dazu in ihrer emotionalen Ausdrucksfunktion. Auch für ihn bezieht sich dabei der musikalische Ausdruck auf nichts, außer auf sich selbst, ist also wie bei Hanslick aller konkreten Referenzen zu nicht Musikalischem enthoben. Stark beeinflusst wurde von Hausegger auch von Charles Darwin. In seiner Schrift „The Expression in Man and Animals“ beschrieb Darwin die unmittelbare, angeborene und kulturübergreifend verständliche Ausdrucksfunktion der durch Emotionen hervorgerufenen Gesten und Gebärden im Tierreich und ihrer noch vorhandenen Rudimente beim Menschen. Schon Darwin schuf dabei einen Bezug zur Musik. Gerade die Unbestimmtheit der Musik und ihre hierzu im Kontrast stehende überwältigende emotionale Kraft deuten an, dass sie durch ein Ansprechen alter, lange vergessener Instinkte wirkt. Dabei ist bemerkenswert, dass sich die Musik von der Tonhöhe her im Bereich der menschlichen Stimme bewegt und verschiedene Tonhöhen ähnliche Signalfunktionen wie in der sprachlichen Kommunikation haben. Dazu kommt, dass sich der Rhythmus der Musik im gleichen Bereich wie der menschliche Herzschlag bewegt, wobei niedrige Tempi Ruhe, schnelle Erregung ausdrücken. Dieses

Konzept greift von Hausegger auf und ergänzt es in seiner historischen Betrachtung der Entwicklung, Ausdifferenzierung und Verfeinerung der Musik immer wieder durch Darwin berühmtes Konzept der Evolution. Die Vollendung der Entwicklung der Musik ist für ihn dabei das Gesamtkunstwerk Wagners.

Musik ist also für jedermann verständlich und für jeden auf die gleiche Weise verständlich. Eine problematische Entwicklung sieht er in der Verselbständigung musikwissenschaftlicher Konzepte die, wie dies bei Hanslick und seinen Anhängern geschehen ist, zu einer Entfremdung von den eigentlichen Wurzeln der Musik führen kann. Einem Begriff von Musikalität, der sich durch musikwissenschaftliche Bildung definiert gegenüber ist er skeptisch. Allerdings bleibt sein Vertrauen in die Selbstheilungskräfte der Musik bestehen: „Kunst ist Leben. Keine Theorie vermag es, nachhaltig auf ihr Wesen Einfluss zu üben, wenn noch ein Funken der ihr eigenen Triebkraft wirksam ist.“ (von Hausegger (1903): „Gedanken eines Schauenden“ S. 289, aus: „Unmusikalische Betrachtungen“, vierter Abschnitt)

An dieser Stelle sei ein kurzer Exkurs zu dem im ersten Kapitel beschriebenen Disput zwischen Platon und Protagoras erlaubt. Auch hier scheint wieder eine Gruppe von Theoretikern das Wesen der Musik in abstrakten Formen zu suchen, eine andere in ihren Wirkungen. Auch hier können wieder Parallelen gezogen und Unterschiede festgestellt werden, jedoch möchte ich mich darauf an dieser Stelle nicht einlassen. Ich möchte bloß feststellen, dass hinter diesem ebenso wie hinter den anderen beschriebenen Disputen vielleicht verschiedene, nur schwer miteinander vereinbare Perspektiven in der Betrachtung eines überaus komplexen Phänomens stehen, die wohl immer wieder im Laufe der Entwicklung eines Systems von Wissenschaften übernommen wurden und vielleicht auch noch werden. Wir werden zu dieser Fragestellung noch einmal bei der Auswertung der im Rahmen dieser Studie durchgeführten Interviews kommen.

Der Hauptgrund, warum wir an dieser Stelle auf Friedrich von Hausegger zu sprechen kommen ist allerdings, dass er meines Wissens nach als erster auf die Idee gekommen ist, im Rahmen seiner Forschungen die Künstler selbst mit einzubeziehen. In seiner Schrift „Aus dem Jenseits des Künstlers“ führt er zunächst aus, dass ein solches Vorgehen weder aus der Sichtweise eines Formalästhetikers, den nur das Kunstwerk losgelöst von seinem Erschaffer interessiert, noch vom Standpunkt einer „modernen psychologischen Auffassung“ (von Hausegger (1903), S. 362) aus, welche sich nur mit den subjektiven

Wirkungen eines Kunstwerks beschäftigt, sinnvoll ist. Weiterhin bemerkt er, dass es demgegenüber bei ausübenden Künstlern wie Virtuosen, Tänzern und Sängern durchaus üblich ist, sich auch mit der Person des Künstlers zu beschäftigen.

In seiner auch von Schopenhauers These von der Mitempfindung geprägten Position spielt jedoch naturgemäß auch der Künstler eine wichtige Rolle. Dabei ist der Komponist auf die Vermittlung seiner Musik durch ausführende Künstler angewiesen, deren Aufgabe ist jedoch, sich dabei in den Erschaffer der Komposition einzufühlen. Gelingt dies, …

> „… ist es nicht mehr der der vortragende Künstler, dem sich unser Mitempfinden zuwendet, sondern Beethoven selbst ist es, mit dem wir verkehren. Was an Beethoven aber? Doch gewiß nicht sein Name, seine Fertigkeit, mit Tönen umzuspringen? Zu all dem hätte es der gedachten Vermittlung nicht bedurft. Dasjenige vielmehr, was jeder Ausdrucksäußerung einer Person ihren Wert verleiht: der innere Vorgang, welcher diesem Ausdrucke entspricht.“ (von Hausegger (1903), S. 367)

An diesem Zitat wird die besondere Bedeutung, die von Hausegger dem Moment der Empfängnis eines Kunstwerks zumisst, deutlich. Doch inwieweit ist es für einen Künstler möglich, sich in diesem Moment wissenschaftlich zu beobachten? Mit Hinweisen auf die zunehmende Bedeutung der Analyse von Traumerlebnissen in der Psychologie führt er aus, dass der Künstler sich gar nicht in diesem Moment beobachten müsse, sondern dass seine Erinnerungen daran völlig genügen würden. Hier ist es hilfreich, wenn ein Komponist auch in den Wissenschaften bewandert ist. Dem Vorwurf, dies könnte der Kreativität abträglich sein, begegnet er mit einem Hinweis auf die vielen Künstler, die neben ihrem künstlerischen Schaffen auch wichtige Beiträge zur Wissenschaft lieferten, wie zum Beispiel Goethe. Außerdem äußerten sich Künstler immer wieder beispielsweise in Briefen von sich aus zu den Begleitumständen ihres Schaffens.

In einem höflichen Anschreiben, das an einige bedeutende Komponisten, Maler und Dichter seiner Zeit versandt wurde, machte von Hausegger zunächst seine ästhetischen Positionen deutlich und gab anschließend eine Art Fragenkatalog oder Fragebogen vor. Er beinhaltete Fragen zu den äußeren Umständen des Komponierens, den Unterschieden

zwischen Augenblicken der Schaffenslust und solchen der Schaffensunlust und den Auswirkungen dieser Zustände auf resultierende Kunstwerke, dem Einfluss des Unbewussten auf die kompositorische Arbeit, dem Einfluss von Träumen und exaltierten Bewusstseinszuständen, dem Einfluss von Beabsichtigtem und Gewolltem und eine Frage nach dem ersten Mal, als das Schaffensvermögen bei dem Künstler erwachte. Allerdings bemerkt er, freie Äußerungen der Komponisten zu ihrer Kompositionsweise seien ihm sogar lieber. Zu seiner Überraschung antworteten auch so bekannte Komponisten wie Humperdinck, Reznicek oder Richard Strauß.

In seiner relativ unsystematischen Auswertung der Äußerungen der Künstler stellt er zunächst große Gemeinsamkeiten zwischen bestimmten Komponisten, Malern und Dichtern fest. Allerdings finden sich auch Unterschiede. Sein erstes Ergebnis ist allerdings, das offensichtlich alle verschiedenen Künste aus der gleichen Quelle schöpfen.

Aus den Äußerungen aller Teilnehmer dieser Studie geht laut von Hausegger einheitlich hervor, dass der Schaffensakt durch unbewusste Kräfte dominiert wird und, dass dieser sich nicht willentlich herbeizwingen lässt. Stellvertretend kann die Aussage des Malers Liebermann „Ein Kunstwerk entsteht, es wird nicht gemacht“ (von Hausegger (1903), S. 422) mit einigen wenigen Einschränkungen für alle Teilnehmer gelten. Allerdings verleiht er vor dem Hintergrund der Erkenntnisse, der in den folgenden Kapiteln vorgestellten Autoren beispielsweise dem Satz Rezniceks „Wie … ersichtlich, schaffe ich vollkommen im dunklen Drange, unbewußt. Bei der Feile dann … behandle ich das gewonnene Rohmaterial mit kühlem Verstande, berechnendem Raffinement“ (von Hausegger (1903), S. 387) und anderen differenzierteren Aussagen zu wenig Gewicht.

Sein nächstes Postulat besagt, dass Einsamkeit, Stille und Ungestörtheit das künstlerische Hervorbringen fördern, da die unbewussten Vorgänge im Geist des Komponisten belauscht werden müssen. Diese Aussage bezieht sich nur auf den Moment der künstlerischen Empfängnis. Die äußeren Bedingungen, unter denen diese Empfängnis stattfindet, können dabei individuell sehr unterschiedlich sein: Einige erhalten ihre Inspiration beim Wandern, einige andere beim Fahren, zum Beispiel mit der Eisenbahn und andere bei Gesellschaften. Allerdings stellt sich hier die Frage, wie unter diesem Gesichtspunkt beispielsweise Rezniceks Aussage, seine Ideen würden ihm gelegentlich im Wirtshaus kommen, zu verstehen ist. Gemäß von Hausegger müsste Reznicek also in diesem Moment im Wirtshaus plötzlich einen Moment der innigen Ruhe und Abschirmung

nach außen erleben. Jedoch findet sich in Rezniceks Antwort nichts, was in diese Richtung deutet. An diesem und anderen Beispielen kann meiner Meinung nach gezeigt werden, dass von Hausegger diese Aussage weit weniger gut durch die Aussagen der Musiker belegt werden kann, als die vorhergehende. Auch der Hinweis, viele Komponisten erhielten ihre Inspirationen aus der Natur, namentlich der überwältigenden Kraft des Gebirges, wird beispielsweise durch die Aussagen von Horn und von Sommer relativiert, die ihre Inspirationen auch durch das Studium großer musikalischer Meisterwerke erhalten, die von Hausegger in seiner Darstellung der Ergebnisse nicht aufgreift.

Nur von einigen Künstlern bestätigt sieht von Hausegger die These, dass Träume in einer Beziehung zum künstlerischen Schaffen stehen. Seine Hauptthese, nämlich, dass der Künstler sich in seiner Musik im Zustand eines höheren Daseins selbst geben und mitteilen will, sieht er allerdings bestätigt.

Resümee:

Warum diese Pioniertat der empirischen Musikforschung heute kaum noch in den einschlägigen Standardwerken erwähnt wird, weiß ich nicht. Sicher sind einige der Fragen, die von Hausegger seinen Probanden vorlegte in der gewählten Formulierung unklar und seine Auswertung der Ergebnisse entbehrt zum Teil wissenschaftlicher Objektivität beziehungsweise Methodik, aber diese einfache Idee, einmal bei den Künstlern nachzufragen, um Argumente für musiktheoretische Streitfragen zu suchen, ist geradezu revolutionär. Aufgegriffen wurde diese Idee von den in den nächsten Kapiteln besprochenen Autoren.

Gründe für die überraschende Einheitlichkeit der Aussagen der Komponisten im Bereich des Moments der Empfängnis der Inspiration liegen vielleicht auch in einer Art Selektionseffekt. Von Hausegger schrieb wohl hauptsächlich Komponisten aus dem sehr erweiterten Umfeld Wagners an. Es ist auch möglich, dass ihm seine musikästhetischen Gegner, die seine Schriften wohl kannten, bewusst nicht antworteten.

Ganz abgesehen vom sonstigen Wert der Studie stellen allein die Angaben einiger der bedeutendsten Komponisten ihrer Zeit zu ihrer Zeit einen bedeutenden historischen musikhistorischen Schatz dar, der, wie es vielleicht von Hauseggers ausgedrückt hätte, viel zu lange unter Schichten einer bewegten Wissenschaftsgeschichte begraben war.

1.2.2.2 Julius Bahle

Die Arbeiten, die am meisten Bezug zu diesem Buch haben stammen von Julius Bahle aus den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts. Dieser war ein Schüler des Würzburger Denkpsychologen Otto Selz. Am stärksten knüpft meine Arbeit dabei an Bahles Dissertation „Zur Psychologie des musikalischen Gestaltens“ aus dem Jahr 1930 an. Seine zu dieser Zeit bevorzugte Vorgehensweise war die „historisch– experimentelle Methode“. Einerseits kam also eine historisch– verstehende Methodik im Sinne Diltheys[22] zur Anwendung, andererseits Fremd- und Selbstbeobachtungen lebender Komponisten in einer experimentellen Situation. Die Musiker sollten dabei in einem Versuchsraum zum einen bestimmte Ausdrucksaufgaben lösen, die der Art waren, dass sie beispielsweise Schmerz musikalisch ausdrücken sollten. Zum anderen sollten sie Darstellungsaufgaben bearbeiten wie etwa die, musikalisch einen Geizhals darzustellen. Im Laufe der Arbeit zeigte sich die Wichtigkeit eines dritten Typs von Aufgaben, nämlich rein formale Aufgabenstellungen wie das Komponieren einer „schönen“ Melodie.

Unter einer allgemeinpsychologischen Perspektive fand Bahle zwei Möglichkeiten, wie etwas Neues in der Musik entstehen kann. Zum einen kann dies durch Beobachtung der Wirkungsweisen von Musik auf Menschen, also auch den Komponisten selbst geschehen. Die andere Möglichkeit wäre ein Entstehen von etwas Neuem durch Mittelabstraktionen beispielsweise in Form von Analogien. Dabei kann auch der Zufall eine wichtige Rolle spielen: Einerseits können in der Natur vorkommende rhythmische und tonale Phänomene etwas Neues anregen, zum anderen kann die Musik anderer Komponisten ebenso wie auch Volks- und Unterhaltungsmusik inspirierend wirken. Zum dritten kann auch die Improvisation eine wichtige Rolle spielen. Darüber hinaus ist es auch möglich, dass der Komponist einfach reproduktiv bereits bekannte musikalische Formen nachahmt oder wiederholt[23].

---

[22] Vgl. W. Dilthey (1923): „Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie“

[23] Vgl. hierzu auch Otto Selz (1924): „Zur Psychologie des produktiven Denkens und des Irrtums. Eine experimentelle Untersuchung“

Differentialpsychologisch fand Bahle bezüglich der Inhalte der Musik drei Dominanztypen in dem Sinn, dass ein inhaltlicher Aspekt der Musik dominiert. Diese benannte er nach den drei von Karl Bühler beschriebenen Funktionen der Sprache[24].

1) Der Ausdruckstypus

   Für diese Musiker ist das eigene Empfinden besonders wichtig. Bei den Ausdrucksaufgaben mussten sie erst den entsprechenden Zustand bei sich selbst erzeugen. Bei einer anderen Vorgehensweise würden sie die Musik als unecht empfinden.

2) Der Darstellungstypus

   Diesen Dominanztypus, bei dessen Schaffen die musikalische Darstellung etwas nicht Musikalischen im Vordergrund steht fand Bahle in seiner Untersuchung nicht in eindeutiger Form, vielleicht, weil „… in der Musik die Darstellungsfunktion eine weit geringere Isolation erfahren hat als in der Wortsprache, was aus der sozialen Funktion der letzteren, der Mitteilung zu dienen, verständlich wird“ (Bahle (1930), S. 98)

3) Der Formkünstler

   Diesen Typus hatte Bahle nicht gesucht, sondern er hat sich ihm förmlich aufgedrängt. Für diese Komponisten spielt weder der Ausdruck noch die Gestaltung oder Darstellung von etwas eine Rolle. Bahle unterscheidet bei diesem Typus weiter einen intellektuellen Subtypus, dem es vor Allem um die Formwahrnehmung geht (zu diesem zählt er neben Renaissance Komponisten wie Dufay und Desprez auch Bach und die Neue Wiener Schule um Schönberg) von einem Subtypus, dem es um die ästhetische Formwirkung geht (hierzu zählt er

[24] Karl Bühler (1923): „Über den Begriff der sprachlichen Darstellung“

Mozart). Die Verbindung mit der von Bühler beschriebenen Auslösungs- oder Appellfunktion der Sprache stammt wohl daher, dass die Form der Musik zu einer bestimmten Art, sie wahrzunehmen aufruft beziehungsweise bestimmte ästhetische Eindrücke auslöst.

Zwei verschiedene Komponistentypen hatten vorher bereits Müller – Freienfels[25] und Pfitzner[26] beschrieben. Ersterer sprach dabei von „Ausdruckskünstlern“ und „Gestaltungskünstlern“, letzterer von Ausdruck und Architektonik als zwei Facetten musikalischer Begabung.

In seinem späteren Schaffen wandte sich Bahle vor allem der Beschreibung von zwei Komponistentypen zu, die sich eher in ihrer Vorgehensweise unterscheiden[27]

1.) Der Arbeitstypus

- Inhalt und Form der Werke werden *gedanklich* vorweggenommen => normativer Charakter der Werke
- *Experimentierendes Ausprobieren und Konstruieren während* des konkreten Werkschaffens
- Ergebnisse werden mit dem *Kunstverstand* geprüft
- Entspricht dem *introvertierten* Typus nach Jung
- Zu diesem Typus gehören beispielsweise Bach, Gluck, Beethoven, Mussorgsky, Verdi und Reger

[25] Richard Müller-Freienfels (1912): „Die Psychologie der Kunst“

[26] Hans Pfitzner (1926): „Gesammelte Schriften“

[27] Siehe hierzu vor allem Julius Bahle (1938): „Arbeitstypus und Inspirationstypus im Schaffen der Komponisten“

2.) Der Inspirationstypus

- *Emotionale* Vorwegnahme; die Musik wird herbeigewünscht oder herbeigesehnt
- *Improvisieren und Ausprobieren* => *Rückgriff* auf vorher erarbeitete Mittel während des konkreten Werkschaffens; zwischendurch kann es auch Phasen des Experimentieren und Ausprobieren geben
- Ergebnisse werden mit dem *Kunstgefühl* geprüft
- Entspricht dem *extravertierten* Typus nach Jung
- Zu diesem Typus können zum Beispiel Schubert, Wolf, Berlioz, Chopin und Tschaikowsky gezählt werden

In seinem zweiten bedeutenden Werk „Der musikalische Schaffensprozess“ aus dem Jahre 1936 wandte sich Bahle einigen speziellen Fragestellungen zu und beschritt damit gewissermaßen den klassischen deduktiven Weg vom Allgemeinen zum Besonderen. Als Methode diente diesmal das Fernexperiment. Eine relativ große Gruppe von Komponisten, darunter einige der bedeutendsten ihrer Zeit wie Honegger, Krenek, Orff und Schönberg wurde aufgefordert, eines von acht vorgegebenen Gedichten oder, falls sie keines von diesen bearbeiten wollten, ein selbst gewähltes Gedicht zu vertonen und sich dabei genau selbst zu beobachten. So war eines der Forschungsziele dieses Buches, auf das ich hier jedoch nicht weiter eingehen will, die Textwahl der Komponisten.

Ein weiteres Kapitel dieser Arbeit widmet sich „produktiven Erlebnissen“. Bahle vertritt vehement die Ansicht, dass immer gewisse Lebenserfahrungen eines Künstlers Grundlage seiner Werke sind. Er wendet sich damit entschieden gegen Vertreter einer autonomen Schaffenstheorie wie Hans Pfitzner. Diese postulierten basierend auf Ideen Schopenhauers und des jungen Nietzsche ein Schaffen der Musik quasi aus dem Nichts.

Im weiteren Fortgang wendet sich Bahle in einem Kapitel über die künstlerischen Erlebnis- und Antriebsformen verschiedenen mystifizierten Phänomenen wie dem künstlerischem „Müssen“ oder der Psychopathologie des Künstlers zu. Er analysiert hier in

einer sehr nüchternen Art und Weise beispielsweise Umwelteinflüsse, die sich fördernd auf die Schaffenstätigkeit auswirken können. Bahles Ziel ist hierbei immer eine angemessene Reduktion der psychischen Vorgänge während des musikalischen Schaffens auf bekannte psychologische Phänomene. Er leistet hier einen großen Beitrag zu einer wirklich „wissenschaftlich“ zu nennenden Beschäftigung mit diesen Phänomenen, der leider von seinen Zeitgenossen und späteren Autoren kaum gewürdigt wurde

Resümee:

Bahles Arbeiten waren immer wieder meiner Einschätzung nach ungerechtfertigt harscher Kritik ausgesetzt. So brachten ihn polemische Äußerungen Pfitzners, eines bekennenden Nationalsozialisten, geradezu in Lebensgefahr[28]. Auch Autoren wie Albert Wellek konnten mit seinen Ideen wenig anfangen, da sie an einer vermögenspsychologischen Sichtweise vom Komponisten festhielten. Hierbei standen die besonderen Fähigkeiten des Musikers, die diesen vor der Masse auszeichnen, im Vordergrund. Bahle hingegen war ganz im Sinne Lewins an einer Beschreibung von Persönlichkeitseigenschaften in ihrer Verbindung mit situativen Komponenten interessiert.

Ich sehe Bahle auch nicht, wie Helga de LaMotte- Haber an einer Stelle ihres „Handbuch der Musikpsychologie“[29] nahe legt, mit seinen Ausführungen über das künstlerische Müssen in der Nähe der psychoanalytisch orientierten Autoren. Im Gegensatz zu diesen geht es ihm meiner Einschätzung nach gerade darum, dieses Gefühl des Müssens auf eine besonders starke, aber von vorne bis hinten erklärbare Form des bewussten Willens zum Schaffen zurückzuführen.

Ein möglicher Kritikpunkt ist, dass auch bei Bahle eine Tendenz festzustellen ist, alle Aussagen der Komponisten in seine schon vorher gefassten Thesen einzubinden. Bestimmte Ausschnitte aus Interviews oder Äußerungen von Komponisten nimmt er als

[28] Vergleiche Bahles Vorwort zur zweiten, verbesserten Ausgabe von „Der musikalische Schaffensprozess“ aus dem Jahre 1947 (Bahle (1981), S. XI)

[29] De laMotte- Haber (1996), S. 336

Argumentationshilfen für seine Positionen. Eventuell auftretende Widersprüche werden dabei gelegentlich einfach ignoriert Vielleicht ist diese Tendenz allerdings auch aus dem mit großer Polemik geführten Streit zwischen ihm, Pfitzner und Wellek heraus zu erklären.

Ohne Bahles erstes und in der Fachliteratur selten erwähntes, Buch „Zur Psychologie des musikalischen Gestaltens“ zu kennen, gelangte ich in meiner Diplomarbeit zu verblüffend ähnlichen Ergebnissen. Einiges an seiner Typisierung liegt meiner Ansicht nach förmlich auf der Hand. Seine beiden Typisierungsversuche haben Hand und Fuß. Allerdings finde ich es nur schwer nachvollziehbar, warum er seinen ersten Ansatz aufgab, ein kommunikationstheoretisches Rahmenmodell zu benutzen und Inhalte und Vorgehensweisen als zwei weitgehend unabhängige Dimensionen zu behandeln. Ein wenig gezwungen erscheint hierbei allerdings die Parallelität zwischen dem Formkünstler und der Appellfunktion der Sprache.

Nichts desto trotz ist gerade sein erstes Buch von einer bemerkenswerten Klarheit, was die Fragestellung, die verwendete Methode, die Auswertung der Studie und ihre Ergebnisse angeht.

Es ist bedauerlich, wie wenig die Arbeiten von Bahle in der Fachliteratur zitiert werden. Vielleicht liegt ein Grund hierfür darin, dass sein Lehrer Otto Selz die Schreckensherrschaft des Nationalsozialismus nicht überlebte und, dass damit auch Bahles akademische Karriere immer schwieriger wurde, bis er sie schließlich aufgab[30]. Zudem passte sein Ansatz, der zum großen Teil auf Selbstbeobachtungen beruht, nicht in den Kontext des gerade nach dem zweiten Weltkrieg vorherrschenden Behaviorismus. Seine Ideen, die aus einer vergessenen Blütezeit der Psychologie in Deutschland stammen erscheinen mir jedoch heute immer noch moderner als manches, was in jüngerer Zeit zu diesem Thema geschrieben wurde. Allerdings wurde erst durch die so genannte „kognitive Wende“ in den 70er Jahren des letzten Jahrhunderts die Selbstbeobachtung wieder hoffähig und das Erforschen von Denkstrukturen zum Kerngebiet der Psychologie.

[30] Hierbei beziehe ich mich auf einen Text von John Wettersten (2001): „The Critical Rationalist´s Quest for an Effective Liberal pedagogy“

1.2.3 Arbeiten mit psychoanalytischem Hintergrund

1.2.3.1 Max Graf

Ein sehr umfangreiches musikpsychologisches Werk stammt auch von dem aus Wien stammenden Musikkritiker und Psychoanalytiker Max Graf. Seine Methode ist die der (psychoanalytischen) Interpretation historischer biographischer Quellen zu berühmten Komponisten. Seine beiden Hauptwerke „Die innere Werkstatt des Musikers“ und „From Beethoven to Shostakovich“ sind voll von Zitaten aus Biographien oder autobiographischem Material von Musikern wie Beethoven, Mozart, Bach und Wagner. Oft zieht er auch Parallelen zu der bildenden Kunst und der Architektur.

Graf skizziert vor allem den Kompositionsprozess von seinen Wurzeln im Dunkel des Unbewussten bis in die hellen Höhen des Intellekts, der auchdie Entwicklung der Kunstform Musik von mystisch-religiösen Klängen, die zur Beschwörung von Göttern und Dämonen dienten hin zu unserem intellektuellen Kulturbetrieb maßgeblich geprägt hat. Er entwickelt dabei ein sehr ausgefeiltes Prozessmodel, führte jedoch selbst (zumindest meines Wissens nach) keine empirischen Überprüfungen seiner Aussagen durch Experimente oder Befragungen von lebenden Komponisten durch. Einige seiner Ergebnisse seien im Folgenden kurz dargestellt.

Die Faszination der Musik liegt für Graf darin, dass sie sehr grundlegende Emotionen und Instinkte des Menschen anspricht. Dies gilt auch noch in Zeiten einer zunehmenden Kommerzialisierung der Musikwelt. Während eines Konzertes findet eine Art Transformation mehrerer empfindender Individuen zu einem großen, gemeinsam fühlenden Organismus statt. Menschen werden aus ihren Emotionen und ihrem Alltag in eine völlig andere Welt entrückt. Zwar reagieren Menschen aufgrund von Erziehung, Bildung, Gewohnheiten und Neigungen durchaus individuell unterschiedlich auf Musik, jedoch sind dies, laut Graf, nur „… the topmost waves in a sea of sentiments and emotion, of sentiments and enhanced moods, in a sea, that oscillates in a great rhythm.“[31] Dem Rhythmus wird in diesem gesamten Gebiet der emotionalen Wirkung von Musik eine wichtige, ordnende

[31] Graf „From Beethoven to Shostakovich“ (1947), S. 19

Funktion zugeschrieben. Insgesamt findet mit den Hörern etwas statt, was an den Freudschen Begriff der „Regression“ auf eine frühere Entwicklungsstufe erinnert. Die Hörer sind weniger kontrolliert, leidenschaftlicher und unter Umständen auch aggressiver als in ihrem Alltag.

Heutzutage schreibt der moderne Mensch die Ursachen der Kunst nicht mehr mystischen, dämonischen Kräften, sondern den Unbewussten Abgründen der Seele des Künstlers zu. Musik entsteht für Graf aus der Verarbeitung von inneren und äußeren Spannungen, spirituellen Kräften, Gedanken und Gefühlen, die durch die Musik geordnet werden und dann in einem neuen, künstlerischen Licht erstrahlen, nachdem sie in einer Art „Schmelztiegel“ eine neue Form bekommen haben,. Die Gesamtpersönlichkeit des Künstlers und der zeitgeschichtliche Kontext[32] führen zu der speziellen Art und Weise, in welcher der Künstler diese Transformation durchführt. So strebt Beethovens Musik meist durch dunkle Abgründe dennoch dem Licht entgegen und führt somit zu einer Besänftigung der bösen Geister beziehungsweise einer Lösung des Konflikts, während die dunklen Seiten von Berlioz sich ungestümer und unverarbeiteter ihre Bahn brechen. Ein guter Künstler muss allerdings zuerst in der Lage sein, Bilder aus seinem Unbewussten, also zum Beispiel Kindheitserinnerungen oder andere vergessene oder verdrängte Bilder ans Licht zu holen. Schlechte Künstler, oder auch Unterhaltungsmusiker, versuchen nur so zu klingen, wie ein großer. Ihre Musik stammt jedoch nicht aus ihrem Inneren, sondern ist nur ein Abklatsch früherer musikalischer Erfahrungen.

Eine wichtige Antriebskraft ist dabei die Erotik. „Music, which is still considered magic by the listeners, is eroticism in sounding form“ (Graf (1947), S. 448). Durch Anspielungen auf die zahlreichen amourösen Affären vieler großer Komponisten wie Wagner und Beethoven, die in musikalischen Werken verarbeitet wurden, verdeutlicht er seine These. In Anlehnung an Freud, Jung und vor allem Adler sieht Graf die Kunst als durchaus verwandt mit psychischen Krankheiten. Allerdings ist gerade das kreative Schaffen, wie dies auch Adler sieht, eine Möglichkeit, eigentlich übermächtige Triebregungen und Anstürme des Es

[32] Diese Problematik wird (z.B. in Graf (1947, S. 35 ff.) eingehend am Übergang von der nach reinem, ewigen, regelkonformen Schönen strebenden Denkweise der Klassik zu dem nach Untergang strebenden, Konventionen verletzenden Denkweise der Romantik behandelt

zu organisieren, also zu bändigen und zu kanalisieren, wie Graf am Beispiel von Beethoven zeigt. Durch die Lebensgeschichte eines Komponisten können sich gewisse „Komplexe“ in seinem Unbewussten bilden, wie bei Beethoven das Beruhigen der inneren Dämonen und bei Wagner die Errettung durch die Liebe, die sich dann in vielen Werken des Komponisten wieder finden.

Einflüsse der Außenwelt (external eperiences) spielen dabei insofern eine Rolle als alles, auf das ein Mensch in seinem Leben trifft, von ihm mit seinen Erinnerungen, Gefühlen und Gedanken – seiner Seele – verknüpft wird. So können solche „äußerlichen Erfahrungen“ bisher Verborgenes im Inneren des Künstlers hervorholen. Manchmal kann auch eine sehr lange Zeitspanne zwischen einem Ereignis und seiner künstlerischen Umsetzung liegen.

Die im Unbewussten kreierten musikalischen Gedanken überschreiten an einem bestimmten Punkt die Schwelle zum Bewusstsein. Es entsteht, im günstigsten Fall, ein virtuoses Zusammenspiel zwischen den Kräften des Unbewussten und den Kräften des Bewusstseins. Oft werden allerdings in der formalen Ausgestaltung durch die Auftraggeber der Komposition relativ enge Vorgaben gemacht.

Gelegentlich geschieht es bei „artistic half natures“ (Graf (1947), S. 248), „halben Künstlern“, dass entweder die intellektuellen Fähigkeiten nachlassen oder die Fantasie austrocknet. Für den letzteren Fall sind Komponisten typisch, die nur früh in ihrem Leben große Werke vollbringen konnten und in deren Musik sich die reine, ungestüme und unverbrauchte Kraft der Jugend spiegelt, wie dies bei Gershwin oder Pergolesi der Fall war. Als Beispiele für das Nachlassen der intellektuellen Fähigkeiten führt er zum Beispiel die künstlerische Entwicklung von Hector Berlioz und Max Reger an. Eine sehr schöne Entwicklung von jugendlich impulsiven hin zu reifen, durchdachten Komposition sieht er bei Igor Strawinsky.

Während kleinere Kompositionen von einem großen Komponisten in jeder Lage und Verfassung quasi aus dem Ärmel geschüttelt werden können, erfordern größere Werke ein bestimmtes sozio-psychisches Umfeld. Viele Komponisten werden dabei in ungewöhnlichen Situationen zum Beispiel in Kneipen oder beim Kegeln von spontanen kreativen Einfällen überrascht. Auch die unberührte Natur oder auch das Hören von Musik kann inspirierend wirken. Zudem kann eine produktive Stimmung von zyklischen psychischen Entwicklungen abhängen. Gelegentlich finden sich bei Komponisten auch

gewisse an abergläubische Rituale erinnernde Eigentümlichkeiten, um die kreativen Einfälle aus dem Unterbewussten quasi anzulocken. Die natürlichste Methode ist für Graf jedoch die der physischen Bewegung. In dieser frühen Phase des Kompositionsprozesses kann die Improvisation eine wichtige Rolle spielen.

Den Moment, in dem die unbewussten Figuren durchbrechen und vom Bewusstsein wahrgenommen werden nennt Graf: „Musical conception“, also musikalische Empfängnis (Graf (1947), S. 308). Je weiter die Komposition fortschreitet, desto stärker ist der Anteil der bewussten Operationen. Den ersten Moment der Empfängnis beschreibt Graf als unkontrolliert und unaufhaltbar wie eine Naturgewalt, ein Erdbeben oder eine Flutwelle. Kurze Motive bestehend aus nur wenigen Tönen oder auch nur einem Rhythmus dringen in das Bewusstsein des Komponisten und werden dort weiterverarbeitet. Zu dieser Zeit geisterten diese Ideen schon eine lange Zeit im Dunkel des Unbewussten herum und nahmen dabei viele verschiedene Formen an. Es handelt sich bei diesen Urideen auch nicht notwendigerweise um den späteren Anfang eines Werkes. Es kann auch vorkommen, dass in dieser Phase vertraute Elemente in einen völlig neuen Kontext gesetzt werden.

Die erste Aufgabe des kritischen Bewusstseins ist es nun, die aufkommenden Ideen zu sortieren, wo es nötig ist sie voneinander zu trennen und anders wieder zusammenzufügen. Insgesamt geht es darum, eine Einheitlichkeit des Werkes zu schaffen. Einige besonders große Künstler (z.B. Mozart und Bach) sind dabei in der Lage, große Werke ganz natürlich wachsen zu lassen, wie eine Pflanze in der Natur[33]. Bei in dieser Hinsicht weniger begabten Komponisten zeigen sich entweder Manierismen (Brahms), musikalische Brüche (Bruckner) oder Wechsel zwischen natürlich gewachsenen und erzwungenen Teilen (Mahler).

Intellektuelle Reflektionen können allerdings auch der musikalischen Empfängnis vorausgehen. So hat ein Komponist beispielsweise die Idee, ein Stück in einer bestimmten Besetzung und einem bestimmten Stil zu schreiben und aufbauend auf diese Idee erstehen im Unbewussten passende Einfälle. Ansonsten ist die Hauptaufgabe der kritischen

[33] An dieser Stelle findet sich ein deutlicher Bezug zu dem Naturschönen und dem Kunstschönen im ersten Teil von Immanuel Kants „Kritik der Urteilskraft“ (1790/1974)

Reflektionen, den Schaffensprozess kritisch zu überwachen, Überflüssiges zu entfernen und gegebenenfalls zu kurz Gekommenes zu vergrößern.

Die Musik nimmt in Skizzen zum ersten Mal feste Formen an. Hier unterscheiden sich Komponisten stark darin, wie ausgefeilt ihre Skizzen sind. Einige Komponisten skizzieren sogar fast gar nicht, sondern schreiben gleich ins Reine.

Resümee:

Grafs musikpsychologisches Werk ist mit Sicherheit beeindruckend. Sein profundes musikhistorisches Wissen wird immer wieder deutlich. jedoch finden sich bei ihm auch einige Stellen, an denen Eigenheiten großer Komponisten einfach als falsch, schädlich oder sogar krank abqualifiziert werden und wo nicht genügend in Betracht gezogen wird, dass es vielleicht verschiedene Ideale eines großen Künstlers geben könnte, nicht nur das von Graf elaborierte Ideal des romantischen Genies, das mit seinem Verstand, seiner großen psychischen Stärke und seinem enormen Selbstbewusstsein in der Lage ist, sogar die schlimmsten, stärksten und manchmal abartigsten Triebregungen seines Unbewussten in eine perfekte, harmonische Form zu bringen.

Betrachten wir beispielsweise Grafs Umgang mit Strawinskys Aussage, das Schaffen von Musik sei für ihn eine alltägliche Beschäftigung und die Idee, ein Künstler müsse zunächst auf kreative Momente warten sei unzutreffend. Die Kreativität komme viel eher mit der Arbeit wie der Appetit mit dem Essen. Graf kanzelt diese Aussage mit der Bemerkung ab, dies seien nur Wortspiele und gerade Strawinskys Frühwerke wie „Die Geschichte vom Soldaten“ und das „Frühlingsopfer“ könnten nie durch Anstrengung des Geistes allein entstanden sein, während dies bei seinen weniger impulsiven und dafür durchdachteren Spätwerken wie der „Psalmensymphonie“ durchaus denkbar sei (Graf (1947), S. 29 f.). An anderen Stellen wird nahe gelegt, dass Strawinskys Kreativität leider zunehmend durch den Intellekt verdrängt wurde oder von alleine austrocknete (Z.B. Graf (1947), S. 260). Die Möglichkeit, dass Strawinsky beeinflusst von Schönbergs formalistischen Ideen, die bei Graf natürlich auch nicht gut ankommen, sich bewusst umentschieden hat, einen anderen, in seinen Augen besseren Zugang zu der Kunst zu finden, wird nicht diskutiert.

Auch ist es meiner Einschätzung nach fragwürdig, musikalische Brüche in Mahlers Symphonien mit einem gewissen Unvermögen hinsichtlich der Organisation von Ideen zu erklären, wo doch gerade diese Brüche wunderbar in Mahlers äußerst emotionale und plastisch darstellende Kompositionsweise passen.

Zudem finde ich es nicht überzeugend, Bachs und Brahms ganz gewöhnliches, monogames Sexualleben mit ihrem starken protestantischen Glauben zu erklären, der in der Lage war, die mit Sicherheit auch bei ihnen, wie bei allen anderen Künstlern ungewöhnlich stark aufflammenden sexuellen Begierden in Zaum zu halten.

Ungeachtet Grafs Bevorzugung eines bestimmten Komponistentypus, stellt vor allem sein Prozessmodel musikalischen Schaffens einen Meilenstein musikpsychologischer Forschung dar, der viele weitere Arbeiten inspirierte, z.B. die von Bennett, auf die weiter unten eingegangen wird.

1.2.3.2 Leonid Sabaneev

Ein sehr interessanter Beitrag zu diesem Thema stammt von dem Russen Leonid Sabaneev. Auch er beschäftigt sich zunächst mit der Frage, welche methodische Vorgehensweise wohl am geeignetsten sei, den musikalischen Schöpfungsakt beziehungsweise Entstehungsprozess psychologisch zu fassen.

Der Erkenntniswert von Fragebögen, der sich im Grunde ja auf eine Selbstbeobachtung psychologisch nicht ausgebildeter Komponisten stützt ist für Sabaneev gleich Null, denn man kann von einem ´gewöhnlichen´ Künstler keine Objektivität in Bezug auf die Selbstbeobachtung und Selbstbeurteilung seines künstlerischen Schaffens verlangen. Komponisten beschäftigen sich oft gar nicht mit dem ´wie´ ihres künstlerischen Schaffens. Ihnen ist die psychologische Sphäre, um die es hier geht überhaupt nicht bewusst. Zudem kann zu viel Reflektion über das eigene Schaffen auch schädlich für einen Künstler sein und seine Arbeit massiv stören, wie später noch deutlich werden wird.

Auch eine Beobachtung von außen ist hier fehl am Platz. Dies zeigt Sabaneev am Beispiel von Beethoven. Die Information, dass dieser mit dem Notizblock in der Hand durch die Vororte von Wien rennend komponierte sagt nämlich nichts über die musikalischen Bilder, die sich ihm eröffneten aus. Auch andere von Biographen überlieferte Informationen über den Schaffensprozess von Komponisten sind unbrauchbar, da diese meist viel zu vage und oberflächlich sind.

Sabaneev sieht den bisherigen Erkenntnisstand dieses Forschungsgebietes als sehr dürftig an. Die erfolgversprechendste, wenn nicht sogar einzig brauchbare Möglichkeit, verwertbare Informationen über diese Zusammenhänge zu erhalten ist laut Sabaneev dann gegeben, wenn die selbe Person, wie in seinem Fall, ein in der Kunst der Selbstbeobachtung ausgebildeter Psychologe und gleichzeitig noch ein Komponist ist. Dadurch muss natürlich ein Streben nach einer Beschreibung dieses psychologischen Phänomens in seiner ganzen heteronomen Erscheinungsform zu Gunsten der genauen Untersuchung eines einzelnen Falls aufgegeben werden. Allerdings gibt Sabaneev an einigen Stellen an, dass auch Informationen aus Gesprächen mit befreundeten Komponisten in seine Arbeit eingegangen sind. An manchen Stellen finden sich übrigens überdies auf historischen Überlieferungen über die Schaffensweise großer Komponisten aufbauende Argumente. Insofern verstößt Sabaneev selbst gelegentlich gegen seine eigenen strengen Richtlinien in Bezug auf die

richtigen Methoden der Erkenntnisgewinnung.

Zunächst einmal muss man nach Sabaneev von einem Komponisten mit einer auf seinen Erfahrungen und Überlegungen beruhenden musikalischen Erfahrungswelt ausgehen. Diese muss bei einem ernstzunehmenden Künstler ein gewisses Niveau erreichen, dass sich an der Musikgeschichte und am Stand der Musiktheorie orientiert. Dazu kommen grundsätzliche Fähigkeiten des Komponisten wie

- ein gut ausgebildetes „psychologisches“ Ohr, also die Fähigkeit, Intervalle, melodische Bewegungen und Klangfarben wahrzunehmen und zu unterscheiden
- ein absolutes Gehör bezüglich der Unterscheidung von Tonhöhen, über das laut Sabaneev die meisten Komponisten verfügen
- die Fähigkeit, die durch die ersten beiden Punkte akkurat wahrgenommenen musikalischen Formen im Gedächtnis abzuspeichern
- die Fähigkeit, willentlich neue musikalische Formen hervorzurufen und sich gleichzeitig intensiv, detailliert und lebendig ihre psychologischen Wirkungen vorzustellen

Es besteht also eine sehr enge Verbindung zwischen der Fähigkeit, Musik wahrzunehmen und zu memorieren und der Fähigkeit neue Musik zu erschaffen, also die innere tonale Welt zu deformieren. Oft sind diese Vorgänge des Generierens neuer musikalischer Linien „ohrwurmartig“ und nicht willentlich zu beenden. Nur eine weitere neue Melodie kann eine andere ablösen.

Dieser konstante und fließende Komplex tonaler Wahrnehmungen, in Sabaneevs Worten „… the stream of tone conceptions“ [34], geschieht in einem Grenzbereich des Bewusstseins, der dem Traumbewusstsein ähnlich ist. Gleichsam wie im Traum ist sich der Erzeuger dieser musikalischen Muster seiner Autorschaft nicht bewusst und hat auch nicht das

[34] Leonid Sabaneev (1928): „The Psychology of the Musico-Creative Process“, S. 40

Gefühl, diese willentlich zu kreieren. Eine Beschäftigung des normalen Wachbewusstseins mit diesen Phänomenen führt zwangsläufig zu einer Trübung und Auflösung des Tonstroms.

Obwohl dieser tonale Strom sich ´offensichtlich´ in seiner Intensität, Bandbreite, Verschiedenheit und Konstanz sehr von Person zu Person unterscheidet, ist der Vergleich mit dem Traumgeschehen für Sabaneev keine reine Analogie, sondern ein Verweis auf einen gleichen psychophysischen Ursprung des Traums und der Schöpfung von Musik. Woher diese beiden merkwürdigen Seelenvorgänge jedoch ursprünglich kommen, weiß er nicht zu sagen.

In Bezug auf die Frage, wie sich ein solcher Vorgang denn eigentlich auch im wachen Zustand abspielen kann, führt Sabaneev an, dass es zum einen auch hier Zustände eines nur „peripheren“ Bewusstseins gibt, die zum Beispiel durch Meditation erreichbar sind. Überdies spricht man ja auch in der Alltagssprache von so genannten Tagträumen, die sich spontan einstellen.

Nebenbei ergibt sich hier auch eine einfache Erklärung dafür, dass die meisten Komponisten eine ruhige Umgebung zum Komponieren brauchen, denn nur bei Ausschaltung anderer akustischer Reize kann der tonale Strom ins Bewusstsein dringen und akkurat wahrgenommen werden.

Auch der emotionale Zustand des Komponisten kann eine Rolle spielen. Gelegentlich beeinflusst dieser sogar den tonalen Strom. Öfter jedoch ist dieser Strom unabhängig von der Verfassung des Komponisten und emotionale Zuschreibungen zu Stücken geschehen nur durch Assoziationen, die bestimmte musikalische Elemente hervorrufen. Beim Hörer kann dabei auch ein vollkommen anderer Eindruck entstehen, als beim Komponisten.

Gelegentlich erweitert sich der tonale Strom und ruft seinerseits beim Musiker Ideen, Bilder und Ähnliches hervor. Dieser völlig unkontrollierbare, beinahe hysterische Zustand wird dann von den meisten Komponisten als Inspiration bezeichnet. Eine sehr starke ´nervliche Energie´ und ein Gefühl der Glückseeligkeit durchdringen den Künstler. Doch je stärker und mächtiger dieser erweiterte Strom ist, der ins Bewusstsein dringt, desto schwerer ist es auch bestimmte Elemente aus dem Strom herauszuziehen und ins Bewusstsein zu holen. Oft kann die Unmöglichkeit, ein besonders gelungenes Geschehen festzuhalten zu quälenden Frustrationen führen. Es kann auch sein, dass das Unbewusstsein

plötzlich einfach nichts Interessantes mehr liefert. In diesem Fall ist es das einzig sinnvolle, die Arbeit für eine Weile zu unterbrechen.

Der normale „Arbeitsalltag“ eines Komponisten schaut jedoch oft anders aus. Gelegentlich zwingen Komponisten durch ihren Willen den tonalen Strom dazu, bestimmte Ergebnisse zu liefern oder haben zumindest diesen Eindruck. Laut Sabaneev geschieht dies jedoch eher bei minderbegabten Komponisten, bei denen ohnehin der tonale Strom nur ein klägliches Rinnsal ist.

Ein besseres Vorgehen besteht darin, die Langsamkeit des Kompositionsprozesses anzuerkennen und zunächst einmal in einer Phase des bloßen Betrachtens des Stroms Material zu sammeln. Hier zeigt sich die extreme Wichtigkeit eines guten Gehörs und einer guten musikalischen Merkfähigkeit für den Transport von Elementen des Stroms aus dem Unbewussten ins Bewusstsein. Durch die anschließende bewusste Arbeit mit solchen Bruchstücken des Stromes wird dann auch oft, in einem wiederum unbewussten Prozess, der tonale Strom dazu gebracht, sich an das bisher bearbeitete Material anzulehnen. Auf diese natürliche, von unbewussten Vorgängen dominierte Weise sollten umfangreiche Werke wie eine Oper oder eine Symphonie auch unbedingt entstehen, und nicht durch ein bloßes Aneinanderfügen vereinzelter Ideen.

Eine sehr wichtige und laut Sabaneev häufig verwendete Methode, um den Transport von Elementen des Stroms in das Bewusstsein zu erleichtern, ist das Improvisieren. Viele große Komponisten (beispielsweise Chopin, Wagner, Skriabin, Liszt und Debussy) sind so vorgegangen. Man lenkt, bildlich gesprochen, den Strom in seine Hände um und „klimpert“ so lange herum, bis man eine interessante Wendung findet, welche man dann auch sofort fixieren sollte. Diese Methode birgt allerdings die Gefahr, dass der Einfluss gewisser favorisierter Bewegungsmuster der Hände auf die Kompositionen zu groß wird. Dadurch können diese zur Monotonie neigen. Weitere Methoden zur Generierung musikalischer Ideen wären bestimmte Kompositionstechniken wie die Regeln des Kontrapunkts oder der Zwölftonmusik.

Diese beiden Arten von Techniken dienen auch dazu eine neue, bisher nicht gehörte Musik zu erschaffen. Eine andere Technik dieser Art, die allerdings nur sehr schwer zu beobachten ist, ist das unbewusste Kontrastieren und Konterkarieren bestimmter durch die Musik geweckter Assoziationen. Auf diese Weise können unerwartete und unvorhersehbare

musikalische Elemente geschaffen werden.

Bestimmte besonders mit Assoziationen behaftete Elemente der Musik brennen sich in den tonalen Strom eines Komponisten ein und tragen zu einem unverwechselbaren Stil bei.

Für Sabaneev ist das Entscheidende bei der Komposition eines wirklich bedeutenden Werkes immer wieder die aus dem Strom gepickten Elemente zu überprüfen und eben genau die richtigen Bruchstücke auszuwählen. Insgesamt zeichnet Sabaneev also das Bild eines zunächst seinem Unterbewusstsein gnadenlos ausgelieferten Künstlers, der nur in späteren Phasen des musikalischen Schaffens bewusst seine Werke gestalten kann.

Resümee:

Meiner Einschätzung nach ist Sabaneevs Beitrag nicht nur originell, sondern von enormer Bedeutung. Zwar bleiben, wie er selbst einräumt, die Fragen zu klären, ob seine Beobachtungen auf alle anderen Komponisten gleichfalls angewandt werden können und, ob die Erschaffer von Musik wirklich nicht in der Lage sind, brauchbare Informationen über ihr eigenes Schaffen zu liefern, aber Sabaneevs Angaben zu seinem Komponierstil sind wohl die genauesten, am Besten elaborierten und disziplinierten Selbstbeobachtungen, die in Bezug auf dieses Thema jemals gemacht wurden.

Ein Vorwurf, den man Sabaneev allerdings wohl machen kann, ist, dass auch er dazu neigt, Komponisten, die versuchen, einen anderen Weg einzuschlagen als denjenigen, welchen er für den richtigen hält, als untalentiert oder primitiv zu bezeichnen. Hier sollte eigentlich, gerade Sabaneevs Sonderstellung als Komponist und Psychologe in Rechnung stellend, ein (wenn auch schwieriges, unscharfes und oft nicht durchzuhaltendes) Postulat der Zurückhaltung in Bezug auf wertende Äußerungen bei der wissenschaftlichen Betrachtung eines Gegenstandes zur Geltung kommen.

1.2.3.3 Martin L. Nass

In eindeutig psychoanalytischer Tradition stehen die Arbeiten von Nass, der über einen relativ langen Zeitraum bis in die 90er Jahre Interviews mit zahlreichen amerikanischen Komponisten durchführte und auch Texte von Komponisten des 19. Jahrhunderts studierte.

Nass postuliert auf Grund seiner Forschungen vier psychische Besonderheiten, die einen Komponisten auszeichnen, oder zumindest auszeichnen sollten:

- Eine erhöhte sensorische Aufmerksamkeit auditorischer, visueller oder kinästhetischer Art. Damit einher geht eine Fähigkeit, nicht verbale Erinnerungen aus der Kindheit ins Gedächtnis rufen zu können.
- Die Fähigkeit mit Verlust umzugehen und durch musikalische Werke Trauerarbeit zu leisten.
- Die Fähigkeit einen schwierigeren Weg zu gehen obwohl es eine einfachere Alternative gäbe und die Fähigkeit der „Besitzer“ seines Werks zu sein und sich nicht als ein passiver Empfänger von Ideen zu sehen.
- Die Fähigkeit Ambiguität und Unschärfe zu tolerieren und aufrechtzuerhalten.

Zu 1:

Eng mit diesem Punkt verbunden sind außergewöhnlich stark ausgebildete „Primärprozesse“, also vorsprachliche, wenig strukturierte Stufen des Denkens die sich nicht nur bei Künstlern, sondern auch bei Wissenschaftlern wie Albert Einstein finden. Auch dieser gab an, in seinen Denkmechanismen spielten Worte zunächst eine untergeordnete Rolle. Vielmehr stünden zunächst visuelle und motorische Vorstellungen im Vordergrund.

Bei vielen Komponisten sind die Ursprünge ihrer Kompositionen zumeist auditorischer Art. Es handelt sich dabei dann um unklare musikalische Muster, denen vom Komponisten eine Form, eine zeitliche Struktur und Lautstärkenunterschiede gegeben werden. Viele Komponisten erzählten ihm, sie würden eigentlich ununterbrochen Musik hören. Die

ursprünglichen Ideen für Musikstücke können überdies auch kinästhetischer oder visueller Art sein.

Mögliche Gründe für eine derart ausgeprägte Empfindsamkeit des Gehörsinns sieht Nass einerseits in während der Kindheit beginnenden Hörstörungen, die bei Komponisten häufig sind und kompensatorisch zu einer Leistungssteigerung des Gehörs führen können. Außerdem spielt die frühe Kindheit auch deshalb eine wichtige Rolle, da während dieses Abschnitts eine nichtsprachliche Lautkommunikation die Grundlage der Mutter-Kind Beziehung ist. Viele Komponisten gaben in seinen Studien an sie hätten gelernt, sich musikalisch besser ausdrücken zu können als sprachlich.

Zu 2:

Ein Argument für die Bedeutung des zweiten Punkt besteht sicher in der großen Menge an Requiems und ähnlichen Stücken, durch die ein Komponist offensichtlich versucht, schwere Verluste zu verarbeiten. Dabei ist es allerdings wohl eine irrige Annahme zu glauben, ein einzelnes Ereignis wie der Verlust eines geliebten Menschen könnte eine ganze Komposition alleine Hervorbringen. Viel mehr werden durch solche Erlebnisse intrapsychische Prozesse in Gang gesetzt, die schließlich in Verbindung mit bestimmten Ideen, die der Komponist schon vorher hatte ein Stück inspirieren oder massiv beeinflussen können. Das Verlusterlebnis wird sozusagen zu einer Art Katalysator für einen kreativen Prozess, der vorher schon im Entstehen war.

Zu 3:

Gerade in Schriften aus dem 19. Jahrhundert werden laut Nass häufig kreative Impulse äußerlichen Quellen wie Gott, übernatürlichen Geistern oder Musen zugeschrieben. Wenn man genauer nachfragt, geben die meisten Komponisten allerdings an, dass das Stück irgendwie doch aus ihnen selbst kommt. Jedoch führt das Kunstwerk im Verlauf des kreativen Akts auch ein starkes Eigenleben. Nicht mehr der Künstler, sondern das Kunstwerk bestimmt während dieser Phasen das Geschehen.

Für Nass liegt hier eine Art Trennungstrauma („separation trauma“[35]) vor. Gelegentlich muss man, bei jeder Form von kreativen Arbeiten, zwischen Phasen der Kontrolle und Phasen des Loslassens und des unkontrollierbaren inneren Geschehens hin- und herwechseln. Aus diesem emotionalen Wechselbad können Gefühle der Einsamkeit und des von sich selbst getrennt seins entstehen. Der Künstler muss laut Bennett die Fähigkeit haben, trotz dieser Empfindungen sein Werk als sein Eigentum und sein Produkt anzuerkennen.

Auch bei Auftragskompositionen mit relativ genauen Vorgaben zu beispielsweise Dauer und Besetzung des musikalischen Werkes verhält es sich nicht anders, denn die Freiheit innerhalb dieser Parameter ist immer noch sehr groß.

Zu 4:

Neue Ideen beispielsweise auch in den Wissenschaften bringen eine weitere bedrohliche Trennungserfahrung mit sich, da man sich durch die Abkehr vom vorher Dagewesenem dem Unbekannten aussetzt. Vor allem große Künstler ziehen laut Nass bei ihren Arbeiten oft eine neue, schwierige Lösung einer bewährten traditionellen Lösung vor. Oft müssen Komponisten auch damit leben, dass sie gerade während der Abschnitte des Kompositionsprozesses, die dem Generieren der Keimidee bei Bennett (s.u.) entsprechen, nicht genau wissen, was am Ende bei ihrer Arbeit herauskommt. Gelegentlich ist sogar fraglich, ob überhaupt etwas herauskommt. Einige Komponisten, die Nass interviewt hatte, gaben an, diese Unsicherheit in so einem frühen Abschnitt der Komposition könne Monate dauern.

Es ist also für ein kreatives Individuum zwingend notwendig, zwischen „loseren“ Bewusstseinszuständen, ähnlich vorsprachlichen Primärprozessen und festeren, klareren Bewusstseinszuständen, in der psychoanalytischen Terminologie Sekundärprozesse genannt, hin und herzuwechseln.

[35] Martin L. Nass (1993): „The Composers Experience: Variations on Several Themes“, S. 35

Außerdem beobachtete Nass bei vielen Komponisten eine besonders gut ausgeprägte Fähigkeit zur Selbstbeobachtung. Diese hilft dem Musiker, selbst Einsicht in seinen Stil und seine Arbeitsweise zu gewinnen und dadurch wiederum auch schwierigere Momente im Schaffensprozess zu überstehen, indem es ihm beispielsweise möglich wird, eine aufkommende Verzweiflung als notwendigen Schritt zu einem großen Kunstwerk zu verstehen.

Für diese Fähigkeiten und das notwendige Selbstvertrauen, über das ein Künstler verfügen muss ist natürlich eine große Ich-Stärke und Autonomie erforderlich. Diese in Verbindung mit psychopathologischen Störungen zu setzen ist für Nass absurd. Nur weil „krankes“ Denken und künstlerisches Denken wenig strukturiert ist, muss „krankes“ Denken noch nicht gleich künstlerisches Denken sein und umgekehrt. An dieser Stelle kritisiert Nass deutlich andere psychoanalytisch geprägte Arbeiten, in denen eine Verbindung zwischen psychischen Krankheiten und einer künstlerischen Tätigkeit gesehen wird.

Für Nass steht es zudem nach jahrelangem Führen von Interviews mit Komponisten fest, dass es keine zwei Komponisten gibt, die sich in ihrer Arbeitsweise und ihren Werken vollkommen gleichen, da jeder begabte Künstler auch sich selbst, seinen einzigartigen Charakter und seine Persönlichkeit in sein künstlerisches Werk mit einbringt[36]. Gerade in Bezug auf die Arbeitsweise gibt es riesige Unterschiede zwischen den Komponisten. Einige müssen schon am Anfang des Kompositionsprozesses planen, wie sie vorgehen werden, andere haben einen offeneren und weniger strukturierten Stil[37].

[36] Ähnliche Ideen finden sich beispielsweise auch in Paul Plaut (1929)

[37] Dies erinnert doch stark an Bahles Dichotomie in „Arbeitstypus und Inspirationstypus im Schaffen der Komponisten“ (1938)

Resümee:

Auch wenn die psychoanalytische Terminologie erst einmal einen Vergleich zu anderen Arbeiten erschwert, erinnern einige der Ideen von Nass doch stark an Konzepte anderer Autoren.

Während ja häufig gegen Arbeiten aus dieser Forschungstradition der Einwand erhoben wird, die in ihnen gemachten Aussagen seien nicht falsifizierbar, werde ich zu einigen der in diesem Text geäußerten Aussagen aufgrund meiner empirischen Arbeit durchaus Stellung nehmen können.

1.2.4 Arbeiten mit kognitiv-psychologischem Hintergrund

1.2.4.1 Stan Bennett

Eine Studie aus der jüngeren Vergangenheit zu diesem Thema stammt von dem Amerikaner Stan Bennett. Dieser befragte in den 70er Jahren acht Komponisten mittels eines halbstrukturierten Interviews bestehend aus neun Fragen. Obwohl auch bei dieser Arbeit der Prozess des Musik Schaffens im Vordergrund steht wurden auch Fragen zu der künstlerischen Entwicklung der Musiker und zu ihren Gründen, eigene Musik zu schaffen gestellt.

Die Musiker waren zwischen 4 und 22 Jahren alt, als sie ihr erstes Werk komponierten. Normalerweise waren diese Stücke für dasjenige Instrument geschrieben, welches den Komponisten am Vertrautesten war. Wenn Gründe genannt wurden, warum sie begonnen hatten zu komponieren, stand ein unklarer innerer Drang bei den meisten Musikern im Vordergrund.

Bei einer Frage zu der musikalischen Entwicklung der Komponisten seit ihrer ersten Komposition kamen einerseits Antworten, die eine Entwicklung weg von jugendlicher Emotionalität und hin zu einer reiferen, die Musik zu einer gewissen Reinheit destillierenden Form des Komponierens beschreiben. Andererseits äußerten sich manche Interviewpartner zu ihrer kompositorischen Ausbildung. Einige fanden, dass diese sie stark eingeschränkt und in ihrer ureigenen Kreativität beschnitten hätte, andere gaben an, sie hätten einen besser regulierten und strukturierten Hintergrund für ihr musikalisches Schaffen gebraucht. Am besten schnitten Kompositionslehrer ab, die vor allem ihre Schüler ihre eigenen Ideen ausbauen und verfeinern ließen.

Besonderes Augenmerk legt auch Bennett auf den Prozess des Musik Schaffens. Aufgrund seiner Forschungen entwickelte er angelehnt auch an die oben beschriebenen Ergebnisse von Graf ein aus sechs Phasen bestehendes Modell des musikalischen Schaffens (Abbildung 1.2-1)

Eine besonders hervorgehobene Rolle spielt die „Keimidee“ („germinal idea“). In diesem Konzept (und in vielen anderen Ergebnissen Bennetts) erkennt man deutlich die Spuren der Arbeiten Sabaneevs (s.o.), den Bennett in seiner Arbeit auch zitiert. Bennett

versucht an vielen Stellen gewissermaßen, die Ideen von Sabaneev in eine modernere kognitiv lerntheoretisch geprägte psychologische Terminologie zu übersetzen.

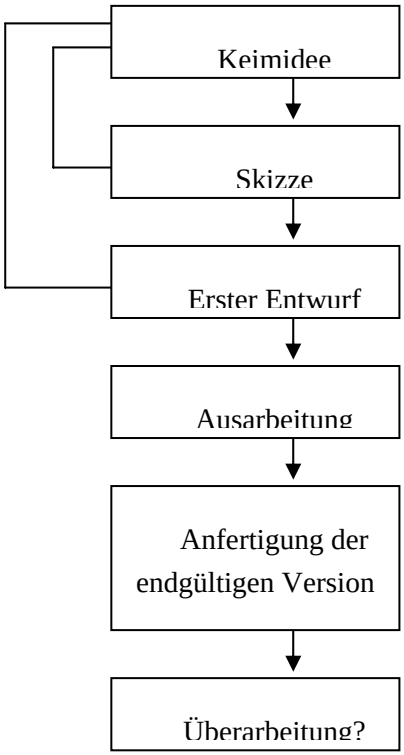


Abbildung 1.2-1: Schema des kompositorischen Prozesses nach Bennett

So liegt der Hauptgrund für die sehr starken Auswirkungen von Störungen während einer frühen Phase im Kompositionsprozess bei Bennett nicht mehr in einer Störung des Wahrnehmens eines unbewussten, unkontrollierbaren inneren Tonstroms, sondern in einer retroaktiven Hemmung der Erinnerungen an vage Keimideen musikalischer Schöpfungen. Zudem erklärt Bennett Schwierigkeiten, sich im Moment des Schaffens an die ursprünglichen musikalischen Ideen zu erinnern Bezug nehmend auf Experimente von

Kleinsmith & Kaplan[38] und von Batten[39] dahingehend, dass emotional stark aufgeladene Items wie musikalische Ideen zwar oft nach einem kurzen Zeitintervall schlechter erinnert werden als emotional neutrale, jedoch langfristig wesentlich besser behalten werden.

Die Keimidee wird im Laufe des Kompositionsprozesses nachdem sie durch Aufschreiben oder fortdauerndes Spielen am Instrument fixiert wurde für ein Zeitintervall, das zwischen wenigen Minuten und mehreren Jahren liegen kann beiseite gelegt und im Kopf des Musikers hin und hergewälzt. Durch Assoziationen des Musikers kann die Phase des Aufschreibens eines ersten Entwurfs auch wieder neue Keimideen beeinflussen, wie dies auch in Abbildung 1.2-1 dargestellt ist.

Laut Bennett wird während dieses Abschnitts entgegen landläufiger Meinung eher selten am Klavier, sondern überwiegend nur im Kopf komponiert. In dieser Phase des ersten Entwurfs finden überdies permanente Bewertungsprozesse der eigenen Arbeit statt, die oft auch zu verzweifelten, ausweglos erscheinenden Situationen führen. Auch laut Bennett ist in solchen Situationen ein Moment der Pause und des Ruhenlassens der Komposition hilfreich, allerdings erklärt Bennett auch dieses Phänomen im Gegensatz zu Sabaneev durch Erkenntnisse der kognitiven Psychologie: Zu angestrengtes Arbeiten an neuem tonalen Material könnte eine proaktive Hemmung in Bezug auf die Memorierung neuer Tonmuster zur Folge haben.

Bennett beschreibt eine Zweiteilung des musikalischen Schaffensprozesses. Nach einer Phase des unbewussten Assoziierens folgt ein Abschnitt, während dessen bewusste rationale Denkprozesse im Vordergrund stehen.

Woher aber kommt die ursprüngliche Keimidee? Prinzipiell bieten sich laut Bennett zwei Quellen an, die durch musikalische Assoziationen diese Keimideen hervorbringen können:

---

[38] Z.B. L. J. Kleinsmith und S. Kaplan (1963). „Paired-associate Learning as a Function of Arousal and Recall Interval“

[39] Z.B. D. E. Batten (1967): „Recall of Paired Associates as a Function of Arousal and Recall”

- Internale Ereignisse, also emotionale Zustände wie Sorge, Trauer oder sexuelle Erregung (zwei Komponisten in Bennetts Studie bezeichneten diesen Punkt als sehr wichtig)
- Externale Ereignisse wie Gespräche, Klimawechsel, eine Dusche, andere Kunstwerke und eigene Improvisationen

Bennett zitiert im Folgenden Leonard Bernstein, der weitestgehend die Aussagen von Paul Hindemith bestätigt, dass in der Musik keine Emotionen oder Bilder direkt in Musik umgesetzt werden, sondern nur die Erinnerungen des Komponisten an diese. Bernstein argumentiert auch dahingehend, dass die volkstümliche Vorstellung Komponisten müssten beim Schreiben sehr trauriger, verzweifelter Stücke (wie Tschaikowsky beim Schreiben seiner 6. Symphonie „Pathetique“) selbst in einer Art depressiven Stimmung sein falsch sei, weil zumindest er selbst in einer solchen Stimmung wohl nicht einmal seinen Namen schreiben könnte, geschweige denn ein Musikstück. Auch an dieser Stelle versucht Bennett ältere Gedanken der Musikpsychologie in modernere, kognitive Konzepte zu übersetzen.

Zusammengefasst helfen starke Emotionen höchstens beim Generieren der Keimidee und beim Anfertigen der ersten Skizze, in den anderen Phasen des Musikschaffens schaden sie nur. Bennett zitiert eine weitere Stelle aus Bernsteins Buch „The Infinite Variety of Music“ (1970), die doch stark an Sabaneevs Zustand der Inspiration erinnert:

> „… all composers pray for some kind of instrument to be invented that can be attached to your head, as you are lying there in this trance, that will record all the nonsense going on, so that you don’t have to keep this kind of ´watch dog´, schizophrenic thing going on: whereby half of you is allowed to do what it wants, and the other half has to be at attention to watch what the first half is doing. You can wind up screaming in a schizophrenic ward eventually. Maybe that has something to do with the closeness between insanity and talent.” (Bernstein (1970), S. 271)

Auch verschiedene - genauer sind die Angaben in Bennetts Artikel tatsächlich nicht - von Bennett befragte Komponisten kennen ähnliche mentale Zustände, wie den hier von Bernstein geschilderten. Das Komponieren geht mit einer großen, irgendwie „krank“ wirkenden Freude einher. Störungen müssen in dieser Phase des Kompositionsprozesses unbedingt vermieden werden. Die Keimideen können allerdings in den unterschiedlichsten Situationen kommen, beim Autofahren, Spazierengehen oder sogar im Traum.

Veränderte Bewusstseinszustände spielen also an dieser Stelle des Schaffensprozess eine große Rolle. Es können aber wie erwähnt auch externe Stimuli eine Rolle spielen. Ob es hier auch Fälle gibt, bei denen eine Keimidee entsteht, ohne dass ein veränderter Bewusstseinszustand vorkommt kann Bennett aufgrund der Datenlage nicht eindeutig klären.

Resümee:

Bennett schafft es an einigen Stellen, wie beispielsweise bei der Erklärung der Flüchtigkeit musikalischer Keimideen elegant, die Ergebnisse älterer Studien im Lichte modernerer psychologischer Theorien wiederzugeben. Auch sein recht detailliertes Modell des musikalischen Schaffens hat gewiss einen großen praktischen Nutzen und ist sicher in der Lage, die Vorstellungen von Graf übersichtlich darzustellen und um einige wichtige Punkte zu ergänzen.

Bennetts Einteilung in externale und internale Ereignisse, die musikalische Ideen hervorbringen können, erscheint mir jedoch ein wenig problematisch. Natürlich kann ein veränderter Bewusstseinszustand als etwas „innerhalb“ einer Person und ein Gemälde als etwas „außerhalb“ einer Person gesehen werden, doch versperrt diese unnötige Dichotomie vielleicht den Blick darauf, inwieweit auch das innere Erleben beispielsweise beim Betrachten eines Bildes eine Rolle spielen kann oder inwieweit „körperfremde Dinge“ wie Drogen, Anstrengung oder Hitze innere Zustände verändern können. Auf allen diesen Wegen können veränderte Bewusstseinszustände entstehen. Auf welche Weise überhaupt verändert? Hier würde sich doch auch eine Möglichkeit anbieten, die Charakteristika dieser Zustände in kognitiven Termini (z.B. sehr hoher Auflösungsgrad mit einhergehender

extremer Fokussierung der Aufmerksamkeit, „Flow“-Erlebnisse) darzustellen.

In diesem Punkt sind vielleicht sogar Sabaneevs eindringliche Erlebnisberichte informativer und aussagekräftiger, da Bennett auch recht ungenaue Angaben dazu macht, welche oder wie viele der von ihm befragten Musiker den jeweiligen Gedanken äußerten.

Überdies scheint mir die Frage, ob auch externale Stimuli ohne einen veränderten Bewusstseinszustand Keimideen generieren können nicht die entscheidende Frage in diesem Themenkomplex zu sein. Wichtiger erscheint mir beispielsweise die Frage, ob immer ein unbewusstes, unkontrollierbares „Es“ die Impulse zum musikalischen Schaffen gibt oder ob Musik auch alleine durch einen Willensakt des Musikers, also durch harte Arbeit, wie Bahle und Plaut dies nahe legen entstehen kann. In diesem Zusammenhang ist zum Beispiel die Aussage eines von mir interviewten Komponisten interessant, der mir mitteilte, er plane vielleicht ein Stück über den 11.9.2001 und seine Auswirkungen zu schreiben[40]. Wo ist hier das unbewusste Element? Es könnte darin liegen, dass ihm überhaupt diese Idee von seinem „Es“ eingegeben wurde, in diesem Fall wäre jedoch Sabaneevs Idee vom tonalen Strom hinfällig oder der Künstler „zwingt“ sein Unbewusstes in eine bestimmte Richtung, was nach Sabaneev Stümperei wäre. Es ist aber auch denkbar, dass der Wille, der Verstand und das Wach-Bewusstsein in diesem Fall ohne Zutun einer unbewussten Instanz die Keimidee eines musikalischen Kunstwerks generieren. Auf diese spannenden Fragen, die sich meiner Einschätzung nach an dieser Stelle geradezu aufdrängen, geht Bennett leider nicht ein.

[40] Inzwischen hat er es getan. Zunächst wird in diesem Stück ein musikalisches Thema dargeboten, dass New York charakterisieren soll. Anschließend kommt eine kurze, sehr laute, sehr dramatische Stelle, die den Anschlag auf das World Trade Center darstellen soll. Danach erscheint wiederum das erste Thema, es vermittelt jedoch jetzt durch subtile Veränderungen ein Gefühl der Beklemmung, des unwiederbringlichen Verlusts des Gefühles des Friedens und der Sicherheit

1.2.4.2 Fred Lerdahl

Viele wichtige Beiträge zur modernen Musikpsychologie stammen von dem amerikanischen Psychologen und Komponisten Fred Lerdahl. Sein bekanntester Beitrag zur Musikpsychologie ist dabei mit Sicherheit das bahnbrechende Werk „A Generative Theory of Tonal Music“ (1983), in welchem er zusammen mit dem Linguisten Ray Jackendoff mit ausgefeilten experimentell- empirischen Methoden versucht, eine ähnliche Form von generativer Grammatik, also eine allgemeine Tiefenstruktur der Musik zu finden, wie sie Noam Chomsky für die Sprache postulierte[41]. Mit ihrer Forschung begründeten Lerdahl und Jackendoff geradezu einen neuen Forschungszweig innerhalb der Musikpsychologie.

Wir wenden uns im Folgenden jedoch einem äußerst umstrittenen Artikel von ihm zu, über den beispielsweise Helga de la Motte-Haber in ihrem Handbuch der Musikpsychologie schreibt: „Der Aufsatz „Cognitive Constraints on Compositional Systems“ … wäre besser nie zum Druck gelangt“ (De la Motte-Haber (1996), S. 474). Doch lassen wir erst einmal Lerdahl zu Wort kommen.

Einer der Haupteinwände gegen seine „Generative Theory“ war, dass seine Überlegungen nur für tonale Musik gelten würden[42]. Sein Artikel „Cognitive Constraints on Compositional Systems“ aus dem Jahre 1990 beginnt wohl auch deshalb mit einer Betrachtung eines seriellen Werkes, nämlich „Le marteau sans maître“ von Pierre Boulez.

Er beginnt mit einer kurzen historischen Aufarbeitung der Frage, in wieweit „Le Marteau“ Richtlinien der seriellen Musik folgt. Er kommt dabei zu dem Schluss, dass „Le Marteau“ zwar seriellen Regeln folgt, dass diese aber kein Hörer beim Hören wahrnehmen kann. Es besteht also eine Kluft zwischen dem System der Komposition und dem, was von den Hörern wahrgenommen wird. Der Einwand, der Hörer sei eben noch nicht an ein solches musikalisches Material gewohnt, wird vor allem dadurch widerlegt, dass auch geübte Hörer nach mehrmaligem Hören die serielle Organisation immer noch nicht hören

---

[41] Vgl. hierzu zum Beispiel N. Chomsky (1957): „Syntactic Structures“

[42] Vgl. N. Dibben (1994): „The Cognitive Reality of Hierarchic Structure in Tonal and Atonal Music”

können. Allerdings komponierte Boulez nicht nur nach seinem seriellen Kompositionssystem, sondern er beurteilte und gestaltete das Stück auch nach seinem Empfinden als sein eigener Zuhörer. Da also die Organisation von „Le Marteau“ für den Hörer nicht nachvollziehbar ist, muss ein Gefallen dieses Stücks also an intuitiven Eingriffen des Komponisten und an einer Art falschem Verständnis auf Seiten des Hörers liegen.

Nach dieser Einleitung kommt Lerdahl zu seinem eigentlichen Hauptpunkt, der Verbindung zwischen dem Hören und dem Komponieren. Hierzu führt er den Begriff der musikalischen Grammatik ein und definiert ihn folgendermaßen: „… a limited set of rules that can generate indefinitely large sets of musical events and/or their structural descriptions.“[43] Eine musikalische Grammatik ist also ein begrenzter Satz von Regeln, der unbegrenzt viele musikalische Ereignisse und/oder ihre strukturellen Beschreibungen liefern kann. Das bisher zu „Le Marteau“ Gesagte legt allerdings zwei verschiedene Arten von Grammatik nahe. Eine (a), welche die definierten Regeln folgende serielle Organisation darstellt und eine, welche die intuitiven Eingriffe durch Boulez zeigt (b). Diese und die folgenden „Grammatiken“ stellt Lerdahl in einer Art Flussdiagramm dar, bei der die Rechtecke für Sätze von Regeln und die Ellipsen für Inputs und Outputs von Regeln stehen (s. Abbildung 1.2-2).

[43] Lerdahl (1990), S. 233

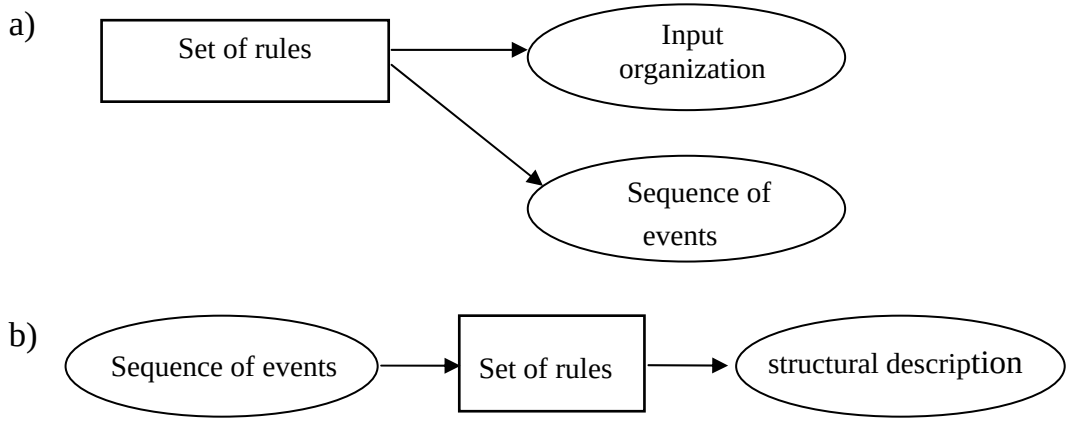


Abbildung 1.2-2: Zwei Grammatiken nach Lerdahl

Grammatik b) kann dabei auch als eine Hörgrammatik („listening grammar“) gesehen werden. Einer Abfolge von musikalischen Ereignissen wird in einem weitgehend unbewussten Prozess durch ein internalisiertes Regelsystem eine mentale Repräsentation zugewiesen.

Ein einfaches Diagramm für die Verbindung zwischen den Prozessen, die sich während des Kompositionsprozesses vollziehen und denen, die beim Hörer ablaufen zeigt unter Berücksichtigung der teilweise intuitiven Vorgehensweise bei Boulez Abbildung 1.2-3.

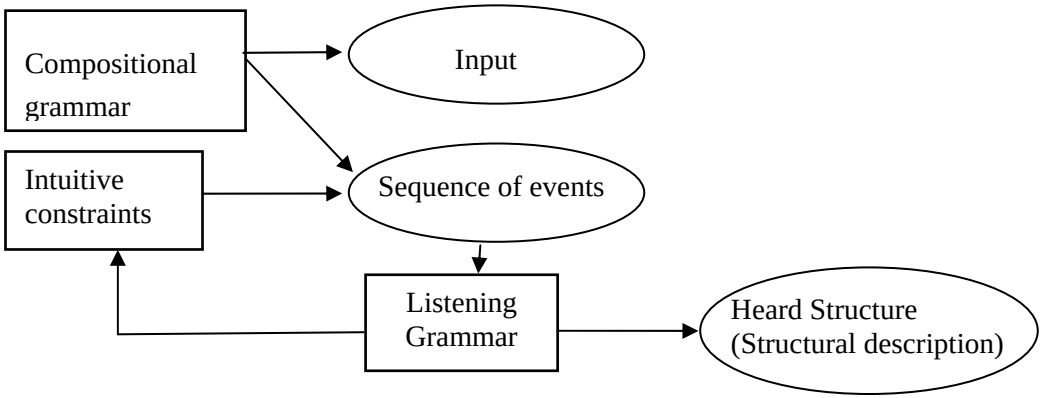


Abbildung 1.2-3: Verbindung zwischen den Prozessen, die beim Komponisten ablaufen und denen, die beim Hörer ablaufen I

Im Folgenden unterscheidet Lerdahl nun zwischen einer natürlichen und einer künstlichen Kompositionsgrammatik. Eine natürliche Grammatik entsteht dabei in einer Kultur, die viel Wert auf Improvisation legt und in der eine starke Einbindung der Musik in die gesellschaftlichen Aktivitäten vorhanden ist. Eine künstliche Grammatik entsteht in einer Gesellschaft, die sehr reflektiert ist und in der zwischen Komponist, aufführendem Musiker und Hörer stark getrennt wird. Sie wird von einem Individuum oder einer Gruppe einfach so erfunden. Gewisse versteckte idiosynkratische und für den Hörer nicht mehr wahrnehmbare Organisationsweisen können erscheinen. Diese beiden Arten von Grammatiken vermischten sich wunderbar in der westlichen Tonalität. Mit der Krise der westlichen Tonalität Anfang des 20. Jahrhunderts entstanden jedoch in unserer Kultur rein künstliche Grammatiken.

Die beiden natürlichen Reaktionsmöglichkeiten für einen Komponisten unserer Zeit, der keine rein künstliche Kompositionsgrammatik benutzen möchte, nämlich eine Hinwendung zu einem rein intuitiven Komponieren oder die Benutzung von Grammatiken aus früheren Zeiten lehnt Lerdahl ab. Ersteres scheint ihm bei einem komplexen Vorgang wie der Komposition eines umfangreichen Werkes einfach nicht praktikabel, letzteres bezeichnet er als parasitär. Sein Ziel als Komponist ist es, da unsere Musikkultur zu selbstaufmerksam und fragmentiert ist, als dass eine natürliche Grammatik sich bilden könnte, eine

musikalische Grammatik zu schaffen, die nicht nostalgisch sein soll und die auf die Anforderungen der Hörgrammatik reagiert. Dieser Punkt wird in Abbildung 1.2-4 durch die gestrichelte Linie verdeutlicht.

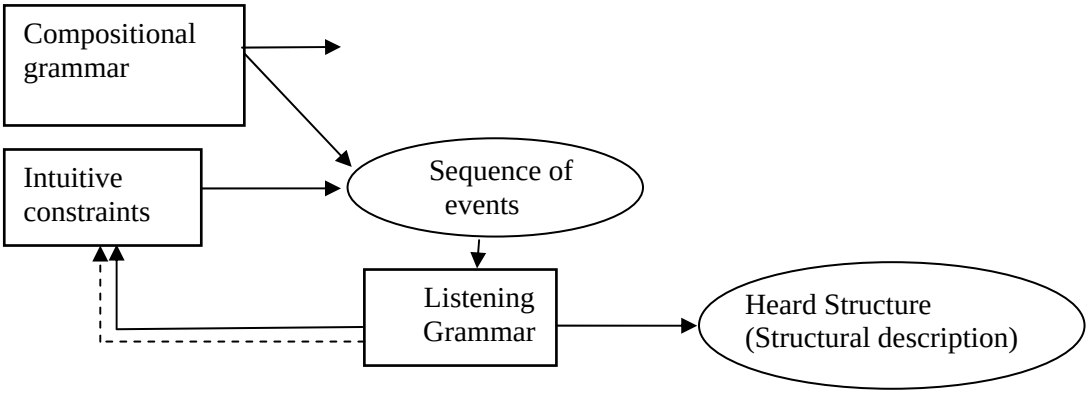


Abbildung 1.2-4: Verbindung zwischen den Prozessen, die beim Komponisten ablaufen und denen, die beim Hörer ablaufen II

Mit Hörgrammatiken hatten Lerdahl und Jackendoff sich ja wie erwähnt ein paar Jahre vorher ausführlich beschäftigt. Das von ihnen gefundene Grundprinzip eines hierarchisch-sequentiellen Analyseschemas, nach dem Musik wahrgenommen und nachdem diese Wahrnehmung organisiert wird sei an folgendem bekannten Diagramm (Abbildung 1.2-5) kurz dargestellt.

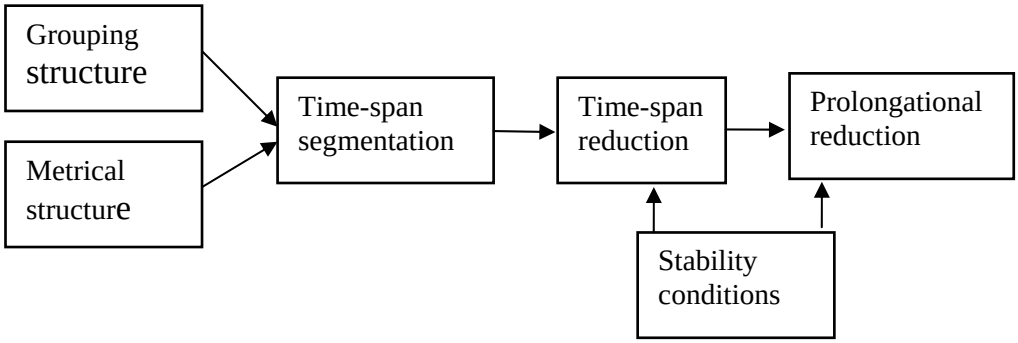


Abbildung 1.2-5: Die generative Hörergrammatik nach Lerdahl und Jackendoff

Mit „grouping structure“ ist dabei die Zusammenfassung verschiedener Töne zu Phrasen, Themen oder Ähnlichem gemeint. „Metrical structure“ bezeichnet den Vorgang, bei dem aus der periodischen Abfolge von betonten und unbetonten Schlägen ein Taktschema gebildet wird. Hierauf aufbauend werden bestimmte rhythmische Einheiten gebildet (time-span segmentation), die je nach ihrer Wichtigkeit zueinander in Relation gesetzt werden (time-span reduction). Über größere Einheiten eines Stückes findet dabei noch eine Einteilung in verschiedene Abschnitte aufgrund des Wechsels zwischen Spannung und Entspannung statt (prolongational reduction). Beide Arten der Reduktion der Abfolge musikalischer Ereignisse (time-span reduction und prolongational reduction) hängen davon ab, dass es bei den Tonhöhen bestimmte Regelsysteme gibt (stability conditions). Diese wurden durch vorherige musikalische Erfahrungen internalisiert und sind ebenfalls hierarchisch analysierbar[44]. Welche Implikationen für einen Satz von Kompositionsregeln ergeben sich also aus diesen Erkenntnissen zur Organisation der musikalischen Wahrnehmung?

Im Folgenden beschreibt Lerdahl 17 Einschränkungen (constraints) eines kompositorischen Regelsystems und 2 ästhetische Forderungen (aesthetic claims), die diesen Punkten gerecht werden.

[44] Vgl. C. L. Krumhansl (1983): „Perceptual structures for tonal music“ und J. J. Bharucha (1984): „Event hierarchies, tonal hierarchies, and assimilation: a reply to Deutsch und Dowlung”

Auf alle 17 Einschränkungen möchte ich hier nicht im Einzelnen eingehen. Insgesamt sollen sie sicherstellen, dass die von Lerdahl und Jackendoff beschriebene Zerlegung der Musik in bestimmte Strukturen, die analog den von Chomsky beschriebenen Tiefenstrukturen der Sprache zu sehen ist möglich ist. Als Beispiel seien die beiden ersten Beschränkungen aufgeführt:

- Beschränkung 1: Die musikalische Oberfläche muss in eine Sequenz diskreter Ereignisse zerlegt (parsed) werden können.
- Beschränkung 2: Die musikalische Oberfläche muss es ermöglichen, dass sie durch die Hörgrammatik strukturiert wird.

Es ist leicht nachvollziehbar, dass sich aus dem hier Gesagten bestimmte ästhetische Forderungen ergeben. Lerdahl begibt sich dabei auf das heikle Gebiet der Bewertung von Musik. Seinen Leitgedanke bei dieser Bewertung formuliert er folgendermaßen: „… if a piece cannot be understood, how can it be good? “[45]. Seine erste ästhetische Forderung lautet also: Die beste Musik benutzt das volle Potenzial unserer musikalischen Ressourcen. Die zweite Forderung lautet: Die beste Musik entsteht durch eine Allianz zwischen der Kompositionsgrammatik und der Hörgrammatik.

Kritik und Resümee:

Lerdahl beginnt seinen Artikel mit der vorgreifenden Entschuldigung, er wolle nicht andere Komponisten oder die bemerkenswerte Arbeit von Boulez verurteilen oder schlecht machen. Dazu kommt auch, dass er Boulez während seiner Aufenthalte am IRCAM in Paris persönlich kennen und schätzen gelernt hat. Im Vordergrund seiner Arbeit stünde nur die Beziehung zwischen Kompositionsgrammatik und Hörgrammatik und keine Abwertung der Werke anderer Komponisten.

[45] Lerdahl (1990), S. 255

Allerdings begibt sich Lerdahl hier wirklich auf gefährliches Terrain. Folgt man seiner Argumentation so wird aus seiner durchaus bemerkenswerten experimentellen Forschung eine Waffe, die es ermöglicht, ob er dies will oder nicht, mehrere Generationen von Künstlern aufgrund von „wissenschaftlichen Erkenntnissen“ zu disqualifizieren und ihre Arbeit als wertlos darstellen. Besonders brisant wird die ganze Situation auch noch dadurch, dass Lerdahl selbst ein erfolgreicher Komponist ist, der in Konkurrenz mit ästhetisch anders orientierten Komponisten steht. Auch Lerdahl musste und muss seine Art zu arbeiten wohl auch schon gegenüber anders denkenden Kollegen verteidigen. „Wissenschaftliche Beweise“ bieten dabei eine hervorragende Argumentationsbasis, vor allem, wenn sie „empirisch“[46] sind. Betrachten wir an dieser Stelle jedoch kurz noch einmal die experimentellen Ergebnisse, auf die Lerdahl seine weitreichenden Konsequenzen stützt.

Als Vorhersageinstrument gebraucht, liefert die „Generative Theory“ von Lerdahl und Jackendoff zwar häufig statistisch signifikante Ergebnisse, allerdings gibt es auch Replikationsversuche, welche die Theorie nicht oder zumindest nicht im vollen Umfang stützen.[47] Insgesamt kann wohl schlussfolgernd gesagt werden, dass die empirischen

---

[46] Leider hat vor allem in der Psychologie der Begriff „empirisch“ eine unheilvolle Begriffswandlung von „auf der Erfahrung beruhend“ hin zu „möglichst maschinell messbar, auf jeden Fall aber statistisch auswertbar“ erfahren. Der Glaube, eine solche Empirie sei ein höherwertiges wissenschaftliches Prinzip als beispielsweise das Prinzip des Verstehens bei Dilthey oder würde zu einer höheren Form der Wahrheit führen, ist dabei meiner Einschätzung nach weder logisch-wissenschaftstheoretisch noch empirisch-argumentativ zu rechtfertigen. Dies wird auch selten genug versucht. Meist wird darauf verwiesen, dass alle es so machen. Der Glaube an die überlegene Macht des Experiments und der Statistik stellt einen Glauben unserer Wissenschaftsgesellschaft dar, der vielleicht zukünftige Forschergenerationen an den mittelalterlichen Glauben an den Kreis als grundlegende astronomische Form erinnert, der den wissenschaftlichen Fortschritt in der Physik über Jahre erschwerte.

[47] Hier sei auf die Arbeiten von J. Deliege aus den Jahren 1987 („Grouping Conditions in Listening to Music: An Approach to Lerdahl & Jackendoff“) und 1989 („A Perceptual Approach to Comtemporary Musical Forms“) hingewiesen. Die Studie von Dibben wurde oben schon erwähnt.

Befunde Lerdahl und Jackendoffs „Generative Theory“ weit weniger überzeugend dastehen lassen, als Chomskys „Generative Theory“ in der Linguistik. Ich schließe mich hier den klaren, prinzipiellen und überzeugenden Bedenken von De la Motte-Haber gegen eine Gleichsetzung von Musik und Sprache, die sie in dem schönen Kapitel „Musik als Sprache: Funktionsweisen des Verstehens“ ihres „Handbuch der Musikpsychologie“ erhebt an. Musik kann durchaus in einem metaphorischen Sinn als Sprache gesehen werden und man kann dementsprechend komponieren, man kann Musik aber auch völlig anders sehen und völlig anders komponieren. Man kann, um ein Beispiel zu konstruieren, zum Beispiel auch sich Lerdahls Artikel als Vorbild nehmen und gerade versuchen Musik zu komponieren, die überhaupt nicht im Sinne von Lerdahl und Jackendoffs Grammatik wahrnehmbar ist und ich halte es für absolut möglich, dass diese Musik Menschen gefallen würde. Auch das Bewusstwerden der Fähigkeit des menschlichen Gehirns in einem eigentlich chaotischen, zufälligen Kontext Sinn zu stiften kann ein großartiges Erlebnis und ein vollkommen legitimes Ziel von Kunst gerade im Sinne einer Erfahrungserweiterung sein[48].

Viele andere Zielsetzungen von Musik als Kunst sind möglich und eine Werthierarchie zwischen ihnen darf auf keinen Fall auf Grund einer dünnen experimentellen Befundlage gebildet werden. Kunst ist auch Kunsttheorie, ist auch Diskussion über Begriffe und Werte. Mit ein paar Experimenten kann man eine jahrhundertelange Entwicklung im kulturellen Denken der Menschheit nicht wegwischen. Warum auch – wie auch? Aber die Zeiten sind so.

Auch wenn ich Lerdahls Aussagen hier vielleicht überstrapaziert habe und nicht unbedingt das wiedergegeben habe, was er ausdrücken wollte, so muss Lerdahl sich doch meiner Einschätzung nach gefallen lassen, dass man in seinem Artikel derartige Thesen, wie die hier kritisierten herauslesen kann.

---

[48] Ich erinnere mich hier sehr lebhaft, wie ich als Jugendlicher zum ersten mal „Roaratorio: An Irish Circus on Finnegans Wake“ von John Cage hörte und fassungslos war, als ich danach erfahren habe, dass das Stück komplett nach einem überaus witzigen aleatorischen, also zufallsgeleitetem Prinzip gebildet worden war. Ich hatte doch Strukturen jeder beliebigen Größe und Ideen von verschiedener Komplexität auf allen Ebenen der Musik gehört …

Ziel meiner Arbeit wird es sein, unterschiedliche Ansätze verschiedener Musik schaffender Künstler psychologisch zu beschreiben und zu untersuchen. Dabei soll keinesfalls im Vordergrund stehen, die eine, einzige wahre Kunst darzustellen, sondern viel eher der Vielfalt menschlicher Schöpfungskraft zu huldigen.

1.2.4.3 John A. Sloboda

Ein sehr moderner Beitrag zur Psychologie des Komponierens stammt von dem englischen Komponisten und Psychologen John A. Sloboda. In einem Kapitel seines Buchs „The Musical Mind – The Cognitive Psychology of Music“ aus dem Jahre 1985 widmet er sich, wie der Titel schon sagt, vor allem der kognitiven Psychologie des Komponierens.

Seit der „kognitiven Wende“ Anfang der 70er Jahre ist die kognitive Psychologie eine der beherrschenden Strömungen in dieser Wissenschaft. Das Hauptforschungsinteresse gilt hier Informationsverarbeitungsprozessen. Der menschliche Geist wird analog einem Computer behandelt. Der Forscher sucht, meist durch Experimente nach bestimmten Denkmustern, die ähnlich wie Strukturen von Computerprogrammen in Form von Flussdiagrammen oder ähnlichen Darstellungsmethoden beschrieben werden.

Sloboda beginnt seine Darstellung mit der Feststellung, dass sich der überwiegende Anteil der vor allem musikwissenschaftlichen Erforschung des Phänomens der Komposition mit den Endprodukten des Kompositionsprozesses beschäftigt, Kompositionen in graphischer oder akustischer Form, also Partituren und Tonaufnahmen. Doch welche anderen, direkteren Methoden kann es geben, den Kompositionsprozess zu erforschen? Sloboda kommt auf vier.

Erstens besteht die Möglichkeit Manuskripte des Komponisten, die Rückschlüsse auf den Kompositionsprozess ermöglichen wie beispielsweise Beethovens Skizzenbücher zu studieren. Zweitens kann man die vorhanden Äußerungen einiger Komponisten zu ihrem kompositorischen Vorgehen einer Analyse unterziehen. Allerdings äußerten sich nicht allzu viele Komponisten zu diesem Thema. Drittens gibt es noch die Möglichkeit Komponisten bei der Arbeit zu beobachten. Viertens kann man den Spezialfall der Improvisation betrachten, bei dem Komponist und Interpret zusammenfallen und sich der Prozess des Komponierens im Moment der Aufführung vollzieht.

Zwei Aspekte sollen bei seiner Betrachtung im Vordergrund stehen: Zum einen übergeordnete Strukturen oder Pläne, welche die Detailarbeit des Komponisten bestimmen und zum anderen der teilweise provisorische Charakter dieser Pläne.

Zur Analyse von Manuskripten:

Während die Skizzen einiger Komponisten wie Mozart, Haydn und Schumann anschließend kaum noch radikal verändert wurden, finden sich beispielsweise bei Beethoven viele oft auf losen Blättern notierte Ideenfetzen, die später verworfen oder auch Jahre später wieder aufgegriffen wurden. Auf jeden Fall finden sich im Verlauf des Kompositionsprozesses vor allem bei seinen größeren Werken einige radikale Brüche in der Konzeption. Auf seine Darstellung der Probleme bei der Analyse kompositorischer Skizzen möchte ich an dieser Stelle nicht eingehen. Ein Vergleich zwischen der Skizzenarbeit Beethovens und der von Strawinsky ergibt allerdings beispielsweise zwei aus psychologischer Sicht interpretierbare Ergebnisse. So sind die Skizzen von Strawinsky wohl deshalb detaillierter, weil er sich nicht in so einem klar definierten kulturellen Kontext betreffend die Form und Ausarbeitung von Kompositionen bewegte wie Beethoven. Zum anderen finden sich bei Strawinsky wesentlich weniger Skizzen, weil dieser seine Werke in wesentlich kürzerer Zeit abschloss als Beethoven. So war die Gefahr geringer, eine gute Idee einfach zu vergessen. Beethoven, der Themen oft Jahre lang „mit sich herumtrug“, musste mehr Zwischenergebnisse schriftlich fixieren.

Anhand einer Analyse der fertigen Partitur zu Mozarts Zauberflöte, bei der verschiedene verwendete Tinten Rückschlüsse auf den Kompositionsprozess liefern kann Sloboda zudem mit fundierten psychologischen Argumenten die häufig in Bezug auf Mozarts Schaffen geäußerte Diktathypothese, die besagt, dass Mozart die fertige Musik in seinem Kopf gehört hat und diese nur noch aufschreiben musste weitgehend widerlegen. Viel naheliegender ist eine hierarchisch strukturierte und untergliederte Repräsentation des fertigen Werks die Mozart im Moment des Komponierens im Kopf hatte. Allerdings spricht auch manches dafür, dass Mozart „Halluzinationen“ von fertigen Werken gespielt von einem imaginären Orchester hatte.

Ein echtes Beispiel für eine auf einem Notendiktat basierende Kompositionsweise findet man eventuell bei dem amerikanischen Medium Rosemary Brown, die nach eigenen Angaben in Trance Klavierstücke von lange verstorbenen Komponisten vorgespielt bekommt und diese nur noch aufschreiben muss. Hier besteht häufig das Problem darin, dem Tempo ihrer Eingebungen folgen zu können, weswegen sie die Geister auch

gelegentlich zur Langsamkeit ermahnen muss[49].

Zu der Analyse der Aussagen von Komponisten:

Aussagen von Mozart, Beethoven, Sessions und Tschaikowsky führen Sloboda zu einer Erkenntnis, die auch eigentlich alle der vorher besprochenen Autoren gewonnen haben: Das Komponieren von Musik setzt sich aus psychologischer Sicht aus unbewussten und bewussten Vorgängen zusammen. Relativ unbewusst gelangen Inspirationen in das Bewusstsein des Komponisten[50], dort werden sie dann bewusst weiterverarbeitet. Je erfahrener ein Komponist ist, über desto bessere Methoden verfügt er, Ideen auszuarbeiten. Allein diese Fertigkeiten reichen jedoch nicht um ein großes Werk entstehen zu lassen. Ein Komponist muss auch über einen durchdachten, übergeordneten, großen Plan des Stücks verfügen. Allerdings ist so ein übergeordneter Plan laut Sloboda als Ausgangspunkt für generative Prozesse weitestgehend untauglich. An ihm kann der Komponist jedoch sein Werk messen und gegebenenfalls verändern. Er kann allerdings auch jederzeit Änderungen an seinem Grundplan machen vornehmen.

Diese Idee verknüpft Sloboda nun mit Newell, Shaw und Simons Arbeiten zum „general problem solving“[51]. Diese postulierten bei Problemlöseprozessen zunächst ein System von Heuristiken, das mögliche Lösungen für Probleme generieren kann. Heuristiken unterscheiden sich dabei von Algorithmen dadurch, dass sie nicht mit Sicherheit eine Lösung liefern, mit etwas Glück jedoch in recht kurzer Zeit zum Ziel führen können. Erfahrene Problemlöser verfügen über effektivere Heuristiken. Anschließend werden die durch die Heuristiken erzeugten Lösungen in einer zweiten Gruppe von Prozessen mit Kriterien für eine mehr oder weniger erfolgreiche Lösung verglichen. Sein aus diesen

---

[49] Vgl. I. Parrott (1978): „The Music of Rosemary Brown“

[50] “The inspiration seems almost externally ´given´, much as a sculptor may be given a lump of stone“ Sloboda (1985), S. 116

[51] Newell, A., Shaw, J. C., Simon, H. A. (1962): “The process of creative Thinking” und Newell, A. und Simon, H. A. (1972): “Human problem solving”

Vorannahmen resultierendes Prozessmodell der Komposition fasst er in einer Art Flussdiagramm zusammen:

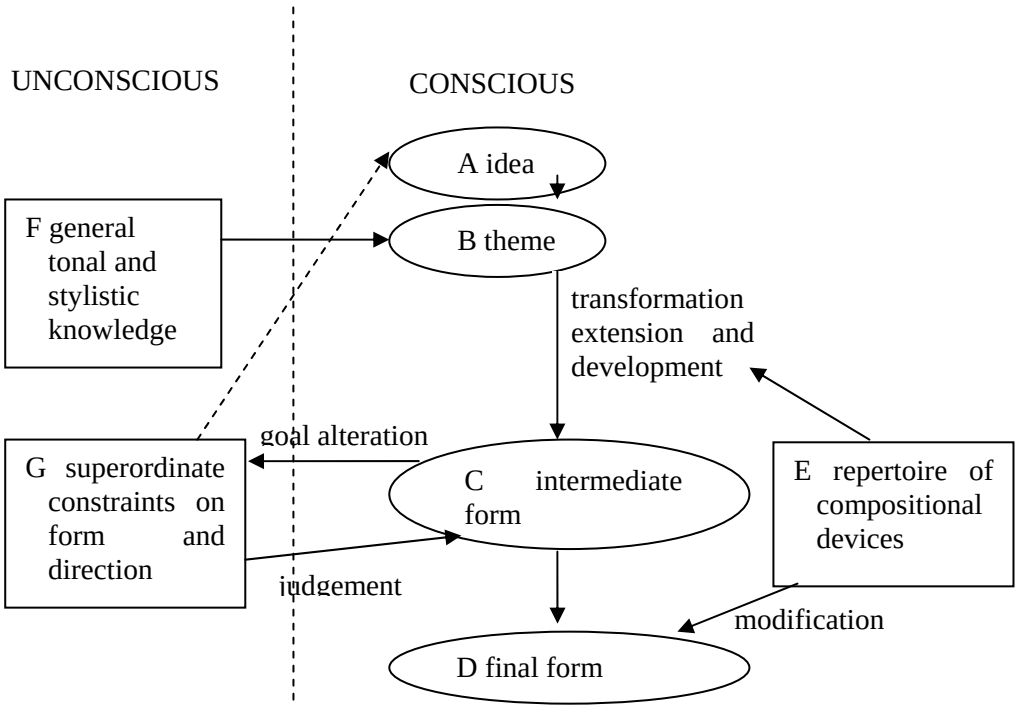


Abbildung 1.2-6: Prozessmodell nach Sloboda

In Abbildung 1.2-6 repräsentieren die rechteckigen Kästchen das Wissen oder die Fähigkeiten des Komponisten, an denen sein Langzeitgedächtnis beteiligt ist. Die elliptischen Umgrenzungen repräsentieren die zwischenzeitlichen, vorübergehenden Formen des musikalischen Materials während des Kompositionsprozesses bis hin zur endgültigen Form.

Kästchen B steht dabei für die plötzliche musikalische Eingebung, A für eine generelle Idee, was man ungefähr schreiben möchte. C steht für die Zwischenresultate, die nach dem Gebrauch bestimmter Kompositionstechniken (Kästchen E) entstehen. Diese werden solange mit abstrakten Kriterien aus Kästchen G verglichen, bis bei D eine befriedigende

Form erreicht ist. Einige dieser Prozesse laufen unbewusst ab beziehungsweise sind schwerer zu berichten, andere werden von der Person bewusst überwacht oder sogar willentlich in Gang gesetzt.

Sloboda geht nun dazu über, anhand zweier historischer Beispiele die Anwendbarkeit seines Modells für die Erklärung von individuellen Unterschieden zwischen Komponisten darzulegen. Tschaikowsky beispielsweise fiel es nach Selbstauskünften in seinen Briefen relativ schwer seinen vielen Ideen auch eine angemessene Form zu geben. Er schenkte nach eigener Auffassung gerade bei seinen Frühwerken der kritischen Überarbeitung seiner Skizzen zu wenig Aufmerksamkeit und dadurch erschienen nach seiner eigenen Einschätzung beispielsweise die Übergänge zwischen den einzelnen Teilen gelegentlich unorganisch. In Slobodas Prozessmodell übersetzt hieße das, dass die Verbindung F-B-C-G zwar sehr stark war dass G-C und G-A-B allerdings schwächer ausgeprägt waren.

Hindemith[52] sah als Hauptunterschied zwischen einem guten und einem „gewöhnlichen“ Komponisten die Fähigkeit an, die ursprünglichen Ideen weiterzuentwickeln und nicht gleich wieder zu verlieren. Dies entspricht der B-C-D Verbindung in Slobodas Modell. Das absolute Genie zeichnen laut Hindemith Fähigkeiten aus, die in Abbildung 1.2-6 vor allem in Kästchen G zu finden sind. Aus diesen resultiert in einem unbewussten Prozess bei diesen Meistern ihres Fachs gleich eine detaillierte Vorgabe für das Stück beim ersten Auftauchen einer unklaren Idee (A).

Auch für Sloboda bestünde beste Überprüfung ihres Modells in einer Simulation der hier beschriebenen Vorgänge an einem Computer. Seiner Einschätzung nach ist allerdings die Forschung in diesem Bereich noch nicht weit genug.

[52] Paul Hindemith (1952): „A composer’s world: horizons and limitations”

Zu der Beobachtung von Komponisten während der Kompositionsarbeit:

Unter Berufung auf Experimente von Ericsson und Simon[53] kommt Sloboda zu dem Ergebnis, dass die verlässlichsten Berichte von Komponisten solche sind, die direkt während des Kompositionsprozesses von den Komponisten notiert werden. Die einzige derartige Studie, die Sloboda kennt, stammt von Reitman und Sanchez[54].

Reitman und Sanchez konnten verschiedene Angaben eines Komponisten mit kognitiv psychologischen Konzepten erklären. So ist es um den so genannten Problemraum zu verkleinern notwendig, sich selbst bestimmte Einschränkungen aufzuerlegen. Beschränkungen ergeben sich vor allem auch aus dem bisher komponierten Material. Es ließen sich Momente beobachten, in denen der Komponist in die glückliche Lage geriet, eine bereits bekannte Lösung auf ein aktuelles Problem anzuwenden und so ohne Benutzung allzu vieler kognitiver Ressourcen schnell zum Ziel zu kommen. Auch gezeigt werden konnte, wie gelegentlich, um eine Lösung zu finden, bestimmte Einschränkungen aufgehoben werden müssen. Da Sloboda die Angaben in Reitman (1985) allerdings für unzulänglich hält führte er an sich selbst eine ähnliche Beobachtung während der Komposition eines Chorwerkes durch.

Zur Betrachtung der Improvisation:

Das Wesen der Improvisation liegt für Sloboda darin, dass der Improvisator, der ja nicht wie der Komponist die Zeit hat, seine Ideen bis ins Detail auszuarbeiten, sich meist in einem relativ einfachen festgelegten formalen Rahmen bewegt. Er muss sich also um Makrostrukturen keine Gedanken machen. Der formale Rahmen beispielsweise eines typischen AABA Liedschemas eines Jazz Standards liefert eine Art Skelett für den Improvisator, der sich in relativ engen Grenzen dann frei bewegen kann.

---

[53] K. A. Ericsson und H. A. Simon (1980): „Verbal reports as data“

[54] Sanchez, M. und Reitnan, W.R. (1960): “The composition of a fugue: protocol and comments“, da diese Studie nicht veröffentlicht wurde bezieht sich Sloboda auf Reitman, W. R. (1965): “Cognition and thought“

Sloboda zieht nun Parallelen zu der kognitiven Psychologie des Geschichten Erzählens. So entspricht die grobe Handlung, der „plot“ einer Geschichte einer harmonischen Struktur und bzw. oder Melodiefolge eines Musikstücks. Für die gebräuchlichen, mit diesem Plot verbundenen Assoziationen bietet sich dabei in der Terminologie der kognitiven Psychologie Begriff „frame“ an. Die Struktur der Geschichte, die „story structure“ kann mit der Form der Musik im Sinne einer Fuge oder eines Variationensatzes verglichen werden.

Den größten Teil dieses Kapitels widmet er dann der Entwicklung von improvisatorischen Fähigkeiten im Jazz Bereich, wie sie von Studnow[55] dargestellt wurde. Auch hier lassen sich schön verschiedene Ergebnisse der psychologischen Expertiseforschung zeigen, auf die ich hier jedoch nicht näher eingehen will, da die Entwicklung kompositorischer oder improvisatorischer Fähigkeiten nicht im engeren Sinne Gegenstand dieses Buches ist.

Resümee:

Slobodas kognitiv psychologischer Ansatz stellt wohl den modernsten Versuch dar, sich der Psychologie des musikalischen Schaffens zu nähern. Gerade sein Prozessmodell ist sehr ambitioniert. Der Königsweg zur Überprüfung dieses Modells liegt wohl, wie auch Sloboda schreibt, in einer Computersimulation, die auf seinen Erkenntnissen beruht.

Nicht teilen kann ich natürlich die Skepsis gegenüber Aussagen der Komponisten. So erwähnt Sloboda bei seiner Betrachtung der möglichen Forschungsstrategien erst gar nicht den in dieser Studie gewählten Weg, Komponisten direkt über ihre Vorgehensweise und die Hintergründe ihrer Arbeit zu befragen. Diese Skepsis zeigt sich auch in seinem Kapitel über die Betrachtung der Aussagen von Komponisten, bei dem er sich sehr viel Zeit nimmt, seine bevorzugte Methode der Selbstbeobachtung während des Kompositionsprozesses gegenüber der prinzipiellen Kritik von Nisbett und Wilson[56] an der Fähigkeit des Menschen überhaupt irgendwelche verlässlichen Angaben zu den Gründen oder

[55] Studnow, D. (1978): „Ways of the hand: the organization of improvisational conduct”.

[56] Nisbet, R. E. und Wilson, J. D. (1977)

Hintergründen seines Tuns zu machen zu verteidigen. Wie in dem Kapitel über das Forschungsprogramm Subjektive Theorien dargelegt vertrete ich eine völlig andere Position. Ich möchte mich hier an dieser Stelle auch gar nicht auf eine ausführlichere Diskussion dieser Problematik einlassen. Im Endeffekt muss meiner Meinung nach der Leser dieser Arbeit bzw. die „Scientific Community“ die Entscheidung treffen, ob es mir möglich war, aufgrund der Aussagen von Komponisten etwas Interessantes für die wissenschaftliche Diskussion auszusagen.

Ein weitergehender Kritikpunkt mag darin bestehen, dass Sloboda in seiner gesamten Arbeit nur tonale Musik innerhalb eines relativ engen formalen Rahmens betrachtet. Es bleibt die Frage, ob sein Modell auch auf moderne Musikformen in der Neuen Musik oder auch auf die frei improvisierte Musik, die er in seinem Kapitel zur Improvisation komplett außen vor lässt übertragbar ist. Vielleicht kann meine Studie helfen diese Frage zu erhellen.

Bedauerlich finde ich, dass Sloboda weder die Arbeiten von Bahle noch die Studie von Sabaneev erwähnt. Vor allem Bahle hatte ja in den 20er und 30er Jahren bereits umfangreiche Studien durchgeführt, bei denen Komponisten sich bei der Arbeit beobachteten. Hier wird wieder deutlich, bedauerlich es ist, dass Bahles Arbeiten aus den erwähnten bedauerlichen Gründen so unbekannt geblieben sind.

Offensichtlich jedoch ist Slobodas kognitive Betrachtungsweise sehr gut auf viele Bereiche der Praxis übertragbar. Wie in der Arbeits- Betriebs und Organisationspsychologie und der Psychotherapie kann dieser Ansatz vielleicht auch im Musikunterricht an den Schulen und im Bereich der Ausbildung von Komponisten und Jazzmusikern neue Impulse geben.

1.3 Musik als Kommunikation[57]

Die folgenden Ausführungen referieren zunächst stichpunktartig das Buch von Rolf Großmann „Musik als Kommunikation“ (1991) und sollen dazu dienen, diese Arbeit auch in dieser relativ neuen und inzwischen weit verbreiteten Sichtweise von Musik zu positionieren.

Großmann beschreibt in seinem ersten Kapitel zwei Voraussetzungen für die Anwendbarkeit des Theoriemodell Kommunikation in diesem Bereich: „(I) Musik teile etwas mit (´communicare´!) und (II) das gewählte Modell sei geeignet, zur Erkenntnis des musikalischen Prozesses etwas Wesentliches beizutragen“ (Großmann, 1991, S. 1).

Beide Annahmen sind sehr umstritten. So betont die Vorstellung vom „absoluten Kunstwerk“[58] die Eigengesetzlichkeit des Kunstwerks und scheint (I) zu widersprechen. Allerdings erkennt man auch hier Kommunikationsmodelle, da laut Hanslick das selbständige Kunstwerk die wirksame Mitte zwischen dem Woher (dem Komponisten) und dem Wohin (dem Hörer) sei. Der Autor könnte allerdings auch mit Watzlawick argumentieren, dass man schlechthin nicht nicht kommunizieren kann. (siehe Watzlawick, Beavin u. Jackson (2000, Orig. 1969): „Menschliche Kommunikation – Formen, Störungen, Paradoxien“, S.50 f.) Die Tragweite dieses lapidar erscheinenden Satzes konnte Watzlawick in diesem und anderen Werken unter Anderem anhand seiner Beispiele aus der psychotherapeutischen Praxis überzeugend demonstrieren.

Ein weiteres Problem ist für Großmann der wenig einheitliche Sprachgebrauch im Bereich der Kommunikation, auf den Kritiker von Annahme (II) verweisen.

---

[57] Dieses Kapitel entspricht mit leichten Änderungen dem gleichnamigen Kapitel meiner Diplomarbeit (Holtz 2002)

[58] Vgl. E. Hanslick (1980/1854): „Vom musikalisch Schönem“ Kap. 1.1

Im Folgenden beschreibt er eine Entwicklung der Erforschung der musikalischen Kommunikation von der Erforschung der Syntax zur Erforschung der Semantik zur Erforschung der Pragmatik.

Auf der Stufe der Erforschung der Syntax sieht er unter Anderem. die Forschungen Berlynes. Es interessieren nur objektive, informationstheoretische Eigenschaften der Musik, nicht deren Bedeutung und Verständnis. Schon die Kritik von Werbik (1971) weist in eine andere Richtung (s.o.).

Innerhalb der Erforschung der Semantik, also der Bedeutung von Musik, sieht er hauptsächlich zwei unterschiedliche Richtungen: Strukturorientierte und referenzorientierte Modelle. Ein wichtiger Vertreter der strukturorientierten Modelle sei Leonard B. Meyer. Dieser sehe als eine Komponente der Bedeutung von Musik das „embodied meaning". In der Musik entstünden Krisensituation durch die Nichterfüllung, Auflösung oder Erfüllung der Erwartungen der Hörer. Die daraus entstehende Wirkung auf den Hörer bezeichnet er als „embodied meaning". Außer diesem eher auf die Struktur bezogenen Element komme Musik auch noch eine auf Konventionen und Symbolen beruhende Bedeutung zu, das „designative meaning"[59]. Jiránek hingegen, welcher der Meinung sei, Musik sei kommunizierbar und ihre Inhalte mitteilbar, vertrete ein referenzorientiertes Modell. Er unterscheide verschiedene hierarchische Bedeutungseinheiten von Musik, die jeweils immer in Bezug zur außermusikalischen Realität gedacht seien. Bei der Analyse von Musikstücken solle man nun nach bestimmten „*Semantemen*" wie aufsteigenden (z.B. Ruhe => Aktivität) und absteigenden (z.B. Aktivität => Ruhe) Melodielinien suchen und diese dann entsprechend ihrer grundlegenden Bedeutung in ihrer Abfolge interpretieren[60]. Großmann führt nun aus, dass „es keiner empirischen Untersuchung [bedarf], um festzustellen, dass jeder der genannten Aspekte an der Konstituierung musikalischer Bedeutung beteiligt ist." (Großmann, 1991, S.79). Wie später zu sehen sein wird, wurde in

[59] Vgl. L. B. Meyer „Emotion and meaning in music" (1956) und „Music – the arts and ideas" (1967)

[60] Vgl. z.B. J. Jiranek (1985): „Zu Grundfragen der musikalischen Semiotik"

meiner Arbeit trotzdem in gewisser Weise versucht, die Bedeutung der beiden Ansätze empirisch zu überprüfen.

Großmann geht nun zu den pragmatischen Kommunikationsmodellen über. Hier wird die musikalische Kommunikationshandlung nicht nur isoliert für sich sondern in einem Handlungszusammenhang betrachtet. Nach den Fragen „Wie?“ und „Was?“ tauchen sozusagen nun die Fragen „Für wen?“ und „Warum?“ auf. So habe Faltin (1985) die Kommunikativität ästhetischer Zeichen darin gesehen, dass sie selbst Aussage und Artikulationsform ästhetischer Ideen seien, und nicht bloße Vehikel für begriffliche „Mitteilungen“.

Heute nun werde der Komponist in diesem Sinne nicht mehr nur als Sender einer Struktur gesehen, sondern es „interessiert seine Zugehörigkeit zu einer sozialen Gruppe, sein soziokultureller Background, die Zielgruppe seiner Produktion etc.“ (Großmann, 1991, S.93) Ein wichtiger Grund für die bevorzugte Verwendung von Kommunikationsmodellen sei es auch, Phänomene der immer einflussreicher werdenden U – Musik zu erklären. Sie bloß als „minderwertige Erscheinungsform musikalischer Kultur“ (Großmann, 1991, S.93) abzutun, wie dies Adorno getan habe[61], sei heute nicht mehr ausreichend.

Als ein Beispiel für ein pragmatisches Kommunikationsmodell erwähnt er Reinicke, für den Musik die Form des ´Spiels´ im weitgefassten Sinn habe und „eine spezifische Interaktionsform dar[stelle], bestimmt durch ein begrenztes Repertoire von ´Elementen´ und Operationsregeln“[62] (Großmann, 1991, S.95).

Erwähnt sei hier noch der Ansatz Behnes, der aus der Musikpädagogik stammt. Dieser sieht das Reizvolle an der Musik darin, dass gerade nichts Eindeutiges mitgeteilt werde und keine echte Interaktion mit Konsequenzen stattfinde, sondern nur eine Erinnerung an

---

[61] Siehe Beispielsweise Th. W. Adorno (1982). „Über Jazz“ (Original 1937)

[62] Vgl- H. –P. Reinicke (1974): „´Muiskalisches Verstehen´ als Aspekt komplementärer Kommunikation“. Zum Begriff des Spieles in der Kunsttheorie vgl. auch zum Beispiel H.-G. Gadamer, „Wahrheit und Methode“, 1990.

menschliche Kommunikation. Auch hier steht wieder die Idee des konsequenzenlosen „Spiels“ im Hintergrund[63].

Großmann selbst unterteilt nun musikalische Kommunikationshandlungen in drei Bereiche und stellt zu jedem eine Theorie über ihre Bestandteile auf:

(1) Musikalische Produktionshandlungen

(2) Musikalische Vermittlungshandlungen und

(3) Musikalische Verarbeitungshandlungen.

Entsprechend des Themas dieser Arbeit sei hier noch in aller Kürze die „Theorie musikalischer Produktionshandlungen“ referiert. Hierzu ein Schaubild nach Großmann:

Theorie musikalischer Produktionshandlungen (TMP)

M – Produktionshandlungen (Handlung zur Erzeugung mus. Kommunikate

M – Produzent (Erzeuger musikalischer Kommunikate)

M – Vorraussetzungen des M – Produzenten (Wissen, Fähigkeiten, Motivationen, ökon./ soziale/ politische/ kulturelle Bedingungen)

M – Produktionssituation (Kopräsente Objekte/Personen/Handlungen

M – Produktionsstrategie (Handlungsplan – muster)

M – Resultat von M – Produktionshandlungen [= MP – Resultat]

Produktionskommunikat und -kommunikatbasis

Abbildung 1.3-1 Die Theorie musikalischer Produktionshandlungen nach Großmann

[63] Vgl. K.-E- Behne (1982): „Musik – Kommunikation oder Geste“

An dieser Darstellung kann man gut erkennen, wie zunächst von einer Kommunikatbasis, also von Musik in graphischer (Noten) oder akustischer (Aufnahmen auf Tonträgern) Form die Rede ist. Gemeint ist hier also, sozusagen, die physikalische Seite des Phänomens Musik. Das Kommunikat hingegen bezeichnet die „individuelle oder gruppenspezifische Realisation der Kommunikatbasis“ (Großmann, 1991, S. 119), also wie und als was der oder die Hörer und auch der Musiker wirklich die Kommunikatbasis, gefiltert durch ihre von allen möglichen Vorgängen beeinflusste Wahrnehmung verstehen. Daraus folgt, dass nicht die Kommunikatbasis sondern das Kommunikat ästhetisch ist. „Einzig die Rezeptionshaltung des Hörers gibt über den Kunstcharakter und die Identität des wahrgenommenen Gegenstandes Aufschluss“ (Großmann, 1991, S.120)[64]. Seine Ausführungen beziehen sich neben Analysen historischen Materials auf eine genaue Beobachtung eines Produzenten elektronischer Musik.

Hier scheint mir allerdings die Notwendigkeit weitergehender empirischer Forschung in diesem Bereich offensichtlich. Das Naheliegendste wäre doch, zunächst einmal zu schauen, was ein Künstler mit seinen Werken eigentlich will, also was das ästhetische Kommunikat für ihn eigentlich ist. Diese Ebene erscheint auch gerade in Großmanns Modell ebenso bedeutsam, wie die des Hörers oder der „Gesellschaft“. Sie ist jedoch in der empirischen Forschung deutlich unterrepräsentiert.

Die besondere Schwierigkeit, Musik in einem Netz aus Theorien zu fangen wird klar, wenn man ästhetische Konzeptionen wie das „offene Kunstwerk“ von Eco (nach Großmann, 1991, S.62) betrachtet, welche die Offenheit und Neuartigkeit der heutigen Kunst betonen und in denen dem Kunstwerk die Aufgabe der Innovation zukommt. Man muss hier nämlich wie weiter oben bereits angedeutet bedenken, dass auch jede beliebige von einem Wissenschaftler an seinem Schreibtisch aufgestellte regelhafte Theorie zur musikalischen (bzw. künstlerischen) Produktion Gegenstand künstlerischer Reflexion sein und den Künstler dazu bewegen kann, sich bewusst über Möglichkeiten zum Aufbrechen dieser Regeln Gedanken zu machen. Eben gerade einem Postulat der Neuartigkeit zu widersprechen könnte also beispielsweise ebenso zu einem ästhetischen Programm werden,

[64] Vgl. dazu weiter oben den Standpunkt des Protagoras.in Kap. 1.1.

wie die von Bimberg und anderen „abgeschaffte“ Ansteckungsästhetik[65] wieder zu „beleben“. Genau hier bietet sich eine Betrachtung unter kommunikationswissenschaftlichen Gesichtspunkten an. Betrachtet man beispielsweise Watzlawicks bereits oben erwähntes erstes Axiom der pragmatischen Kommunikation: „Man kann nicht nicht kommunizieren“ (Watzlawick et al, 1969, S.53) hat hier die Kunst keine Möglichkeit mehr „zur Flucht“, denn selbst ein Versuch, nicht zu kommunizieren, stellt ja trotzdem eine Art der Kommunikation dar, die man unter kommunikationstheoretischen Apekten analysieren kann..

Es erscheint unter eher psychologischen als soziologischen Gesichtspunkten auch sehr vielversprechend, unter dem Einfluss eben der Arbeiten Watzlawicks und beispielsweise Schulz von Thuns (z.B. „Miteinander Reden – Band 1“, 2000) die Multidimensionalität musikalischer Kommunikation zu untersuchen.

Die Modelle dieser (und anderer) Autoren betonen alle, dass Kommunikation auf mehreren verschiedenen Ebenen abläuft. Schulz von Thun unterscheidet beispielsweise vier Grundaspekte menschlicher Kommunikation:

- Auf der Ebene der ***Sachinhalte*** finden sich die konkreten, für alle (zumindest alle „verständigen Hörer“) gleich verstehbaren Informationen
- Jede Nachricht enthält jedoch auch Aspekte der ***Selbstoffenbarung*** des Senders an den Empfänger; freiwillig oder (und) unfreiwillig gibt dieser nämlich immer auch Informationen über sich selbst preis
- Auch Informationen über die ***Beziehung*** zwischen Sender und Empfänger finden sich in jeder Botschaft
- Jede Nachricht ist auch ein ***Appell***

(Nach Schulz von Thun, 2000, S.25 ff.)

[65] Siehe S. Bimberg (1985a) „Musikhörer und Gesellschaft“ und S. Bimberg (1985b): „Komponist und Gesellschaft“

In einer Kommunikation können sowohl Inkongruenzen, also Widersprüchlichkeiten innerhalb verschiedener Ebenen einer Nachricht, beispielsweise. ein „es geht mir gut“ (Sachinhalt) mit Tränen in den Augen (Selbstoffenbarung), als auch Missverständnisse (zwischen Sender und Empfänger) auf allen diesen Ebenen auftreten.

Die eminente Bedeutung, die diese Modelle in der klinischen und in der Arbeits-, Betriebs- und Organisations- Psychologie für die Beschreibung, Erklärung und Verbesserung menschlicher Interaktion inzwischen erreicht haben[66] spricht dafür, dass durch eine solche Betrachtungsweise auch im Bereich der Musik einige bislang nicht oder nur schlecht erklärbare Begebenheiten geklärt und bessere Prognosen ästhetischer Urteile ermöglicht werden könnten.

In das kommunikative Rahmenmodell Großmanns ließen sich solche Phänomene sehr problemlos integrieren. Es handelt sich dabei, um in diesem Modell zu bleiben, zunächst um eine differenzierte Betrachtungsweise der Unterschiede zwischen dem Kommunikat des Musikers und dem des Hörers (und unter Umständen. des vermittelnden Künstlers), die Erklärungen zu bestimmten, nicht aus einer Betrachtung der Kommunikatbasis alleine ableitbaren, Phänomenen liefern kann.

[66] Zum Beleg dafür sei nur kurz auf die Verkaufszahlen der beiden erwähnten Bücher hingewiesen. So finden sich in der Taschenbuchausgabe von „Miteinander Reden“ Band 1 aus dem Jahre 2000 die Verkaufszahlen 770000 – 799000 und ca. 1999 erschien ebenfalls bereits die 10. unveränderte Auflage von Watzlawicks „Menschliche Kommunikation“.

1.4 Zum Forschungsprogramm Subjektive Theorien[67]

Es stellt sich an dieser Stelle die Frage, welches psychologische Konzept sich nun anbietet, um den bisher eher unterrepräsentierten Bereich der Intentionen, Konzepte, Wünsche und Einstellungen der Produzenten von Musik zu erforschen.

Da hier Intentionen der Beteiligten im Vordergrund stehen drängt sich der Begriff der „*Handlung*“ geradezu auf. Im Gegensatz zum von den Behavioristen bevorzugten „*Verhalten*“, welches in diesem Sinne ohne Rücksicht auf Absichten, Konsequenzen und Umstände nur die wirklich beobachtbaren Verhaltensweisen eines Menschen oder Tieres – hier besteht kein prinzipieller Unterschied – meint, bezieht sich der Begriff der Handlung immer auf Aspekte wie „Intentionalität, Willkürlichkeit, Sinnhaftigkeit, Situations- bzw. Kontextabhängigkeit, Ziel-, Normen-, etc. Orientiertheit, Planung, Ablaufkontrolle“ (Scheele & Groeben, „Dialog – Konsens – Methoden zur Rekonstruktion Subjektiver Theorien“, 1988, S.5). „Eine Handlungsbeschreibung ist deshalb „immer auch eine interpretative Beschreibung“ (Scheele et al. (1988), S.6). Dies gilt zwar für alle Beschreibungen, ist jedoch bei Fremd- und auch Selbstinterpretationen von Handlungen besonders augenfällig.

Einen relativ neuen Ansatz zur Erforschung der Intentionen bzw. Motive handelnder Personen bietet das „Forschungsprogramm Subjektive Theorien“. Groeben, einer der Begründer dieses Ansatzes, erläutert die Beweggründe, die ihn zu seiner wissenschaftstheoretischen Position geführt haben anhand seiner eigenen Erfahrungen in der Sprachpsychologie. Jahrzehntelang habe diese Disziplin bei der Erforschung des verbalen Lernens als Untersuchungsmaterial ausschließlich sinnfreie Silben verwendet, die eine atomische (kleinste, nicht mehr zerlegbare) Einheit des Versuchsmaterials in den

[67] Auch dieses Kapitel findet sich in seiner Grundform bereits in meiner Diplomarbeit (Holtz 2002), S.21-27

Experimenten darstellen sollten. Durch diese Vorgehensweise habe sich in den 1920ern auch die „… Hoffnung auf eine idealtypische, von allen Störeinflüssen ´befreite´ Gesetzmäßigkeit weitgehend erfüllt, nämlich in der von Ebbinghaus aufgestellten Vergessens- bzw. Behaltenskurve“ (Groeben „Handeln – Tun – Verstehen“, 1986, S.31). Mit dem Auftauchen von Begriffen komplexerer Einheiten, wie beispielsweise dem Begriff des Schemas seien die sinnfreien Silben jedoch nicht aus der Forschung ´verschwunden´, sondern sie seien bis in die 1970er hinein für Experimente unter assoziationstheoretischen Erklärungsannahmen als Versuchsmaterial benutzt worden. Diese Einstellung habe sich erst geändert, als seine Forschungsgruppe eigentlich nur zur methodischen Kontrolle der Sinnfreiheit der verwendeten Silben Interviews mit den Versuchspersonen über deren „Assoziationsstrategien“ führte. Die Erforschung dieser internal ablaufenden kognitiven Prozesse führte schließlich zur hierarchischen Propositionstheorie der Sprachverarbeitung, welche sich letztlich gegen die ausschließlich „flachen“, assoziationistischen Theorien weitgehend durchsetzte (Nach Groeben, 1986, S. 30 ff.)

Eine solche Auffassung vertritt implizit ein bestimmtes Menschenbild. Ähnlich verhält es sich mit jeder wissenschaftstheoretischen Position, doch meistens wird diese Problematik nicht thematisiert (vgl. Groeben & Erb in Straub, Werbik, Kempf: „Psychologie – eine Einführung“, 1997, S.17 ff.). Bei diesem Ansatz wird, in Weiterentwicklung des „Man the scientist“ Menschenbildes von Kelly[68] eine „… Strukturparallelität zwischen subjektiven und objektiven (wissenschaftlichen) Theorien impliziert …“ (Scheele et al., 1988, S.3)[69]. Die Rekonstruktion dieser Subjektiven Theorien und deren Übertragung in eine

[68] Vgl. G. A. Kelly (1986): „Die Psychologie der persönlichen Konstrukte“

[69] An dieser Stelle sei auf die im Gegensatz zur behavioristischen Forschung (da der Forschungsdrang des Wissenschaftlers schwerlich nur durch konditionierte Reflexe zu erklären ist und dem Forscher im Gegensatz zur Versuchsperson, deren Verhalten nur durch die Umwelt determiniert ist, die Möglichkeit einer „aktiven Realitätskonstruktion“ (Groeben, 1986, S.67) zugestanden wird, ergeben sich hier Widersprüche) bei diesem Ansatz gegebene Möglichkeit zur Anwendungen der Erklärungsprinzipien des Ansatzes zur Erklärung der Forschung selbst (Selbstanwendungsprinzip) hingewiesen.

wissenschaftliche Beobachtungssprache stehen in diesem Forschungsprogramm im Vordergrund. Dies setzt natürlich „… Sprach u. Kommunikationskompetenz, Reflexivität, potentielle Rationalität sowie Handlungsfähigkeit voraus …“ (Scheele et al., 1988, S.4; nach Groeben, 1986, S. 63 ff.). Gerade die Reflexivität, der Zugang zu den eigenen Kognitionen, wird den Menschen von einigen Wissenschaftlern wie erwähnt allerdings weitgehend abgesprochen.

Prinzipiell müssen Gründe und Ursachen von Handlungen auch nicht unbedingt übereinstimmen. Ebenso müssen die Wirkungen von Handlungen nicht den Intentionen entsprechen. Setzt man nun für die Realitätsadequanz des Motivsystems (vermutete Gründe und wahre Ursachen) und des Überzeugungssystems (Vermutungen über Wirkungen und tatsächliche Folgen) die beiden Zustände wahr und falsch ein, erhält man 4 Kombinationen. Es ist nun im eigentlichen Sinne nur sinnvoll von Handlungen zu sprechen, wenn wenigstens die Realitätsadequanz des Motivsystems gegeben ist. Für die beiden anderen Fälle, bei denen die eigenen Motive nicht richtig vom Subjekt erkannt werden schlägt Groeben den Begriff des „Tuns“ vor (vgl. Groeben, 1986). Der Begriff „Verhalten“ bezieht sich dann nur noch auf einen Spezialfall derjenigen Kategorie, bei der weder Motivsystem noch Überzeugungssystem realitätsadäquat sind, nämlich die „… von der Umwelt kontrollierten Reaktionen, die durchaus eine Funktion (z.B. der Realitätsanpassung) erfüllen (können), für die aber keine bewusste Intention bzw. Motivation des menschlichen Subjekts anzusetzen sind“ (Scheele et al., 1988, S.17).

Eine entscheidende und konstituierende methodische Konsequenz des Forschungsprogramms Subjektive Theorien ist nun das Postulat eines zweiphasigen Forschungsprozesses von kommunikativer und explanativer Validierung.

Diese beiden Phasen der Validierung schließen an eine Phase der Datenerhebung an. Zumeist werden Leitfadeninterviews geführt. Diese sind von den Gütekriterien der Objektivität und Reliabilität weitgehend befreit, da ja gerade das Subjektive und Einmalige ebenso wie die bewusste Reflexionsfähigkeit des Forschungspartners betont werden. Spontane Antworten unter möglichst gleichen Bedingungen wie bei Fragebogenstudien aus psychologischen Konzeptionen, die noch eine stark behavioristische Handschrift tragen, sind hier nicht gefragt. Der Forscher hat allerdings für die bestmögliche Realisierung einer „… gleichberechtigt argumentativen Kommunikation… “ (Groeben, Scheele u. Wahl „Das

Forschungsprogramm Subjektive Theorien“, 1988, S.139) Sorge zu tragen, „… und zwar in optimaler Anpassung an die Bedürfnisse und Fähigkeiten des Subjektiven Theoretikers ….“ (Groeben et al., 1988, S.139). Das Verstehen der inhaltlichen Thematik und die Unterstützung der Reflexionsfähigkeit des Befragten stehen also im Vordergrund.

In der Phase der kommunikativen Validierung soll durch einen Dialog zwischen Forscher und Forschungspartner („Versuchsperson“) schließlich ein Konsens über die zu Grunde liegenden Subjektiven Theorien hergestellt werden. Interviewer und Interviewpartner einigen sich also auf die schließlich verwendeten Formulierungen, wodurch das Postulat der gemeinsamen Beobachtungssprache erfüllt wird. Es soll nach Scheele eine Einigung auf ein „… Sprachspiel, das als Schnittmenge von Alltagssprache und wissenschaftlicher Beobachtungssprache für beide Seiten akzeptierbar ist …“ (Scheele et al, 1988, S.7), stattfinden. Es ist auch jederzeit möglich, wieder in das Stadium der Gewinnung von Datenmaterial zurückzugehen. Der Forscher soll dem Befragten auch ausdrücklich Möglichkeiten zur Metakommunikation, also zu Gesprächen über die Gesprächssituation geben. Das Gelingen dieses Vorgehens ist natürlich an viele Bedingungen geknüpft:

- „Die Diskussionsteilnehmer müssen nicht nur subjektiv willens, sondern auch faktisch in der Lage sein, miteinander als gleichberechtigte Kommunikationspartner zu agieren
- die Partner müssen ernsthaft an einer argumentativen Verständigung (Diskurs) interessiert sein
- sie müssen die Verpflichtung eingehen, die Entscheidung des Gegenübers in jedem Fall zu respektieren und nicht durch persuasionsfremde Mittel zu beeinflussen
- sie müssen bereit und fähig sein, sich mit den vom Gegenüber vorgebrachten Argumenten auseinanderzusetzen und sich gegebenenfalls durch sie überzeugen zu lassen

- sie müssen sich verpflichten, „… gemäß ihrer Überzeugung (und Einigung) zu handeln ….“ (Scheele et al., 1988, S.24)

Die Phase der explanativen Validierung richtet sich dann nach dem „normalen“, an die Tradition der empirischen Naturwissenschaften (wie der Physik) angelehnten falsifikationstheoretischen Wahrheitskriterium. Das Experiment als Forschungsinstrument ist allerdings nach Scheele (Scheele et al., 1988, S.24 f.) zumeist kontraindiziert. Durch die in behavioristischer Tradition stehende Konzentration auf die Ausgangsbedingungen („unabhängige Variablen“ = Stimulus) und die Reaktionen (Abhängige Variablen = Response) werden hier ja gerade die für diesen Ansatz entscheidenden „Subjektiven Theorien“ von vorne herein „ausgeklammert“. Weniger „harte“ Forschungsdesigns wie Korrelations-, Prognose-, und Veränderungsstudien spielen hier eine größere Rolle. Wie in Abschnitt 2.3 dieser Arbeit zu sehen ist, wurden jedoch durchaus auch Experimente im Rahmen des Forschungsprogramms Subjektive Theorien erfolgreich als Forschungsinstrument eingesetzt.

Scheele schlägt im Folgenden ein unterschiedliches Vorgehen zur Erhebung von Inhalten und zur Explikation von subjektiv-theoretischen Strukturen vor. Eine Elaboration beider Ebenen im Dialog-Konsens würde zu einer „Überforderung“ des Interviewpartners und damit zu einer „… Verfehlung der Idealen Sprechsituation …[70]“ (Scheele et al., 1988, S.32) führen. Für die Erhebung der Inhalte sind „… alle Techniken nutzbar, die als Explizierungshilfen zur Selbstauskunft aufgrund der bisherigen Forschung akzeptiert werden können ….“ (Scheele et al., 1988, S.32). Dazu gehören neben Interviewtechniken auch Methoden der systematischen Selbstbeobachtung wie das laute Denken. Bei der Struktur – Rekonstruktion soll dann dem Interviewpartner auch durchaus durch Konfrontationen und geschlossene Fragen mit vorgegebenen Antwortalternativen eine „… Aktualisierung von Denk und Wissensinhalten erlaubt [werden], die nicht direkt verfügter, sondern ´entfernter´ und ´impliziter´ sind ...“ (Scheele et al. (1988), S. 33). Für eine solche Abbildung von Konzept-Relationen brauche man laut Scheele „… ein mehr oder minder

[70] vgl. Habermas „Theorie des kommunikativen Handelns“ (1981).

komplexes, aber auf jeden Fall explizites Regelsystem …“ (Scheele et al., 1988, S. 33), welches dem Versuchspartner sorgfältig erklärt werden müsse. Ein Beispiel für eine Technik zur Rekonstruktion dieser Strukturen ist die „Heidelberger – Struktur – Legetechnik“, auf die ich an dieser Stelle allerdings nicht näher eingehen will[71].

Bisherige Studien im Rahmen dieses Forschungsprogramms beschäftigten sich nach Groeben et al. (1988), abgesehen von der Erforschung des Phänomens „Ironie“, hauptsächlich mit der Erforschung des Lehrens und Lernens (siehe beispielsweise Krause, F. & Dann, H.-D., 1986, „Die Interview- und Legetechnik zur Rekonstruktion kognitiver Handlungsstrukturen ILKHA“).

[71] Für eine detaillierte Beschreibung siehe Scheele et al. (1988).

2 Die Ergebnisse der einzelnen Studien

2.1 Die Interviewstudie

2.1.1 Einleitende Bemerkungen

Zunächst werde ich die Aussagen der Musiker zu den jeweiligen Fragen darstellen. Zuerst werden die Fragen über den Musiker selbst und seine Musik behandelt, dann die Fragen über den Hörer und die Gesellschaft, im Anschluss die Frage zur Interaktion und schließlich eventuelle Nachträge. Am Beginn dieser Abschnitte folgt immer die Formulierung der Frage aus dem Interviewleitfaden, an dem ich mich orientierte. Während der Interviews wurde von diesem allerdings oft abgewichen um beispielsweise dem Interviewpartner die Fragestellung verständlicher zu machen. Objektivität und Reliabilität spielen beim Forschungsprogramm Subjektive Theorien in diesem Stadium der Forschung wie erwähnt eine eher untergeordnete Rolle. Wichtiger ist ein optimales Verständnis zwischen Interviewer und Interviewpartner. Einige Fragen wurden durch bereits angesprochene Forschungsbeiträge inspiriert. Nach der Formulierung der Frage aus dem Interviewleitfaden wird gegebenenfalls auf solche Zusammenhänge hingewiesen.

Die 17 Interviews der Untersuchung fanden in den Jahren 2003 und 2004 statt, meistens in Räumlichkeiten der Musiker. Unter den Interviewpartnern waren zwei Frauen und 15 Männer zwischen Anfang 20 und Mitte 70.

Im Anschluss an das Interview fertigte ich auf Grundlage einer Tonbandaufzeichnung zu jedem Interview eine zusammenfassende Interpretation an. Vier Beispiele hierfür finden sich in dem Kapitel zu der Experimentalstudie. Diese zusammenfassende Interpretation wurde entsprechend dem oben erwähnten Postulat einer kommunikativen Validierung an einem zweiten Termin mit den Interviewpartnern diskutiert. Änderungen wurden besprochen und im gegenseitigen Einverständnis vorgenommen. Zur weiteren

Verknappung und Präzisierung der Aussagen wurde den Musikern noch ein einfaches Analysediagramm vorgelegt, auf dem die diesmal knapper und teilweiser prägnanter formulierten Fragen in die oben erwähnten drei Hauptbereiche Fragen zum Musiker, zum Hörer und zur Interaktion eingeteilt wurden. Die Musiker wurden aufgefordert, in diesem Diagramm ihre Aussagen noch einmal stichpunktartig zu formulieren. Bei einem Komponisten war eine Durchführung der kommunikativen Validierung leider nicht möglich, weil der Musiker tragischer Weise kurz nach dem Interview verstarb. Bei einem anderen Musiker konnte wegen Zeitmangels kein zweiter Termin gefunden werden.

An die Adressen der befragten Komponisten und improvisierenden Musiker gelangte ich teils durch persönliche Kontakte, die sich durch meine Aktivität als Musiker ergeben hatten, teils durch Recherchen vor allem im Internet. Oft gaben mir auch Interviewpartner Adressen weiterer Künstler.

Nach den Aussagen der Musiker folgt eine Zahl (meist in Klammern), die angibt, von welchem Musiker diese Antwort stammt. Im Textband zu dieser Arbeit wird die gleiche Nummerierung verwendet.

Die Darstellung jeder Frage endet mit einer zusammenfassenden Interpretation, in der jeweils die zentralen Konstrukte, die bei den jeweiligen Fragestellungen im Denken der Musiker eine Rolle spielen, näher beleuchtet werden.

2.1.2 Der Musiker über sich und seine Musik

2.1.2.1 Frage 1: Musikalischer Werdegang und Aktivitäten:

„Als Einstieg würde ich Sie bitten, etwas über Ihren musikalischen Werdegang und Ihre musikalischen Aktivitäten, insbesondere als Musik schaffender Musiker, also als Komponist oder Improvisator zu erzählen.“

Auf dem Analysediagramm kam dieser Punkt nicht in genau derselben Form vor. Aussagen, die zu diesem Abschnitt herangezogen werden können finden sich allerdings beispielsweise unter den Punkten „Genre“ und „Was mache ich für eine Art Musik?“.

Unter den Musikern sind 14, die sich in erster Linie als Komponisten sehen (1,2,3,5,6,7,8,10,11,12,13,14,16,17). Drei sehen sich vor allem als Improvisationsmusiker bzw. Jazzmusiker, komponieren jedoch auch, allerdings in unterschiedlichem Umfang (4, 9, 15). Zwei Jazzmusiker komponieren hauptsächlich Themen als Einstieg für Improvisationen (4, 9), ein anderer komponiert häufiger auch umfangreichere Werke (15). Ein Komponist ist hauptsächlich Filmmusikkomponist (13). Außerdem gab ein Komponist elektronischer Unterhaltungsmusik an, auch gelegentlich Filmmusiken zu komponieren (16). Ein Musiker komponiert hauptsächlich Musicals und Popsongs (14). Auch ein weiterer Komponist hat ein Musical geschrieben (8). Zwei Komponisten gaben an, nebenbei auch viel als Arrangeure zu arbeiten (3, 8).

Fünf Musiker studieren oder studierten Komposition an Musikhochschulen (1, 2, 6, 7, 12), sieben absolvierten oder absolvieren andere musikalische Studiengänge wie beispielsweise ein Instrumentalstudium (3, 5, 10, 11, 15) oder Schulmusik (8, 9). Ein Komponist studierte ein paar Semester Musikwissenschaften (13), die vier anderen machten keine weiterführende musikalische Ausbildung (4, 14, 16, 17). Irgendeine Form von musikalischer Ausbildung und sei es Instrumentalunterricht als Kind erwähnen alle, allerdings geben 3 Musiker an, mit dem autodidaktischen Erlernen der Gitarre ihre musikalische Karriere begonnen zu haben (4, 13, 16). Ein Jazzmusiker beschreibt frühere Tourneen als Straßenmusiker (15).

Sieben Musiker erwähnen eine didaktische Tätigkeit (2, 4, 6, 7, 11, 15, 16), zwei an Musikhochschulen (15) oder Kirchenmusikalischen Instituten (2), einer als Musiklehrer an einem Gymnasium (8), eine Teilnehmerin als musikalische Früherzieherin (11) und drei Musiker als Instrumentallehrer (4, 6, 16). Zwei Teilnehmer geben an, ihren Lebensunterhalt in einem nicht musikalischen Beruf zu verdienen (16, 17). Vier Komponisten waren auch als Kirchenorganisten tätig (2, 5, 10, 17). Zwei beendeten ihre Tätigkeit wegen ihres Austritts aus der Kirche (2, 5), einer aus Altersgründen (10). Ein Komponist erwähnt seine Tätigkeit als Chorleiter (8). Eine Komponistin trat kurz nach dem Interview eine Stelle im Rahmen eines Promotionsstipendiums an einer amerikanischen Universität an (12).

Ein Komponist gab an, bei seiner ersten Komposition 15 Jahre alt gewesen zu sein (1), zwei andere waren 14 (7, 14), einer sieben (7) und eine Musikerin vier bis fünf (12). Ein Komponist gab an, sich bereits als Kind Melodien ausgedacht zu haben (3). Drei weitere

Musiker führten aus, der Drang, eigene Musik zu machen sei in der Jugendzeit erwacht (4, 9, 16). Bei einer Komponistin, die gerade ihr erstes Stück komponiert und die sich noch gar nicht wirklich als Komponistin sieht, kam dieser Wunsch erst nach einem abgeschlossenen Musikstudium durch Kontakt zu anderen Komponisten auf (11).

Die Kompositionen eines Komponisten ergeben sich meistens aus dem Umfeld der Schule, an der er unterrichtet (8). Zwei Musiker beschäftigen sich auch mit Tontechnik (1, 14). Ein Musiker erwähnt, er sei eigentlich durch Interesse von außen erst wieder dazu gekommen, sich der Komposition zu widmen (17).

Zusammenfassende Interpretation:

Die Musiker in dieser Untersuchung stammen zum Teil aus völlig unterschiedlichen musikalischen Welten. Es finden sich Komponisten ernsthafter Musik und Komponisten von Unterhaltungsmusik ebenso wie Jazzmusiker. Allerdings stellen die „E-Musik“ Komponisten doch die Mehrheit. Eine Komponistin arbeitet gerade an ihrem ersten Werk (11), ein anderer komponierte seit über 40 Jahren (10).

Während ich in meiner Diplomarbeit neben den Komponisten klassischer E-Musik vorwiegend Free – Jazz Musiker untersuchte, sind unter den hier befragten Musikern neben den klassischen Komponisten vor allem konventionellere Jazzmusiker, die jedoch auch alle Erfahrungen im Avantgarde Bereich gemacht haben. Zudem finden sich unter den Interviewpartnern auch Komponisten von Unterhaltungsmusik. Innerhalb der klassischen Komponisten wird auch ein großes Spektrum abgedeckt, von professionellen Komponisten, die im gegenwärtigen Kulturbetrieb eine gewisse Rolle spielen bis hin zu Musikern, bei denen eher ihre pädagogische Arbeit oder auch der Spaß an der Musik im Vordergrund stehen.

In dieser Untersuchung haben die beiden Komponisten von Unterhaltungsmusik, ein Komponist und ein Jazzmusiker kein musikalisches Fach studiert. Im Falle des Jazz sind entsprechende Studiengänge allerdings auch erst in den letzten Jahrzehnten, im Falle der Popmusik erst in den letzten Jahren eingeführt worden. Da der Komponist, der nicht studiert hat jedoch, wie er später ausführt auch Musik schreibt, die eher unterhalten soll,

kann gesagt werden, dass jeder Komponist klassischer E-Musik auch Musik studiert hat, in den meisten Fällen auch Komposition.

Bei denjenigen, die Angaben darüber gemacht haben, in welchem Alter sie angefangen haben zu komponieren, scheint es zwei Hauptgruppen zu geben: Diejenigen, die als Kind schon Melodien erfunden haben und diejenigen, die im Jugendalter mit dem Komponieren angefangen haben. Ein Komponist (7) weist dabei allerdings darauf hin, dass das, was er als Kind gemacht hat mit seiner Arbeit seitdem er 16 ist nicht viel zu tun hat.

2.1.2.2 Frage 2: Zur Vorgehensweise beim Musik Schaffen

Die eigentlich nur für den Fall, dass der Komponist nicht von alleine auf das Thema kommt vorgesehenen Unterfragen 2 b) bis 2 g) wurden schließlich doch den meisten Teilnehmern komplett gestellt und werden im Folgenden ebenso wie Frage 2a) einzeln abgehandelt.

Frage 2a):

2 a): „Als nächstes würde ich gerne von Ihnen wissen, wie Sie vorgehen, wenn Sie Musik schaffen, also komponieren oder improvisieren, nicht interpretieren“. Dieser Frage entspricht im Analysediagramm die Formulierung „Wie mache ich Musik?“.

Für acht Komponisten besteht die Vorgehensweise beim Musik Schaffen vor allem darin, zunächst ein Konzept zu erarbeiten und sich dann über skizzenartige Versuche immer mehr dem gewünschten Gesamtergebnis anzunähern (1, 2, 5, 6, 10, 11, 12, 13). Für einen Komponisten ist es dabei wichtig, schnell zu arbeiten, um die momentane Idee nicht zu verlieren (1). Vier Komponisten beschreiben, das ursprüngliche Konzept könne auch wieder geändert oder auch völlig über den Haufen geschmissen werden (5, 10, 11, 12). Ein Komponist gibt an, dass diese Vorgehensweise nur für seine E-Musik Werke gilt, wenn er U-Musik schafft kommt die Musik eher aus der Improvisation (5). Ein weiterer Komponist betont stark die Entstehung seiner Werke aus einer unklaren Keimidee heraus, die sowohl aus einzelnen Klängen, als auch aus einer Gesamtstruktur bestehen kann (7). Ein Komponist gibt an, er braucht auch Zeitdruck um ein Werk fertig zu stellen und auch

deshalb arbeitet er gleich ins „Reine“ ohne einen Entwurf anzufertigen. Allerdings nimmt er auch immer wieder noch Änderungen an der Reinschrift vor (2).

Bei sechs Komponisten und Jazzmusikern entstehen ihre Stücke wenigstens teilweise (bei Komponist 5) aus der Improvisation heraus (3, 4, 5, 9, 16, 17). Dieses Verfahren wird von einem Komponisten als von Kollegen „verpönt“ bezeichnet (17). An die ersten Improvisationen schließt sich ein Prozess der Ausarbeitung an. Bei einem Jazzmusiker geschieht dies meistens gemeinsam mit seinen Mitmusikern in der jeweiligen Band (4), auch bei einem weiteren Jazzmusiker kann dies der Fall sein (9). Ein Improvisationsmusiker und Komponist beschreibt einen sehr ausgiebigen, teilweise jahrelang dauernden Prozess der Materialsammlung, bei dem neue musikalische Konzepte so lange weiterentwickelt und verfeinert werden, bis er so viel Sicherheit im Umgang mit den neuen musikalischen Formen erreicht hat, dass er mit dem neuen Material wieder quasi improvisierend umgehen kann. Für ihn ist das Entscheidende bei Komposition und Improvisation das Auswählen aus erarbeitetem Material mit der Einschränkung, dass man beim Komponieren natürlich mehr Zeit hat. Beim Improvisieren hat man zudem je nach Kontext und Besetzung unterschiedlich viel Freiheit, aus dem Material auszuwählen. Es kommt trotz dieser Vorbereitungen allerdings auch vor, dass ihm ein Stück quasi fertig einfällt (15). Auch ein weiterer Komponist beschreibt, er würde bei seinen Kompositionen auf eine ausgiebige, skizzenartig festgehaltene Materialsammlung zurückgreifen (2). Eine Komponistin beschreibt, dass sie gelegentlich einfach so für sich sehr versunken improvisiert (12). Ein anderer Komponist beschreibt durch Zustände emotionaler Erregung angeregte Spontanimprovisationen, deren Ergebnisse jedoch meist nicht weiterverfolgt werden (3).

Die beiden Komponisten, die ihre Arbeit an einem Musical beschreiben, führen aus, dass nachdem das Thema und der Plot des Musicals feststanden die ersten Ideen, Themen für Hauptcharaktere o. Ä. wie von selbst kamen und der Rest anschließend durch ein von einem Problem zum anderen „Hangeln“ auch in Zusammenarbeit mit den anderen Beteiligten (Librettistin usw.) in einem langen, teilweise jahrelangen Prozess erarbeitet wurde (8, 14). Ein Komponist gibt weiterhin an, bei Auftragsarbeiten wie Werbesongs und Musiken für Industrievideos komme es auf die Vorgaben an. Anschließend werden, in einem nicht steuerbaren kreativen Prozess, Ideen entwickelt. Manche von diesen werden

eventuell wieder verworfen, andere ausgearbeitet, arrangiert und schließlich aufgenommen (14).

Für einen Filmmusikkomponisten steht am Anfang des Schaffensprozesses die Frage, warum der Film überhaupt Musik braucht. Anschließend ergibt sich in Zusammenarbeit mit dem Regisseur eine Form für die Musik nach der Regel, dass die Form dem Inhalt folgen soll. Meistens sucht er dann nicht nach neuen Formen, sondern greift auf bekannte zurück. Wenn er eigenständige Werke komponiert steht für ihn am Anfang die Frage, wie eine wirklich neue Musik des 21. Jahrhunderts aussehen muss. Obwohl er auf diese Frage noch keine Antwort gefunden hat, entscheidet er sich im Moment für einen neoromantischen Ansatz, da ein wirklicher Fortschritt ein moralischer sein muss und die Neoromantik ebenso, wie die Romantik im 19. Jahrhundert ein Zeichen gegen die Technisierung setzen sollte, heutzutage ein Zeichen gegen die zunehmende Automatisierung der Geisteswelt setzen soll (13).

Zusammenfassende Interpretation:

Bei dieser Frage wird eine klare Dichotomie deutlich: Während einige Musiker eher spontan ihre Werke aus sich heraus fließen lassen, gibt es auch eine weit verbreitete kompositorische Vorgehensweise, bei der von einer unklaren Grundidee oder auch einem klaren formalen Konzept aus in einem immer mehr konkretisierenden Arbeitsprozess über verschiedene Zwischenschritte schließlich das fertige Werk entwickelt wird. Dabei unterscheiden sich die Komponisten durchaus auch darin, inwieweit ihr ursprüngliches Konzept noch veränderbar ist. Bei einer Mehrzahl der Musiker ist es wohl durchaus flexibel und kann unter Umständen sogar ganz über den Haufen geworfen werden, doch beispielsweise bei Komponist 6 ist dies eher die Ausnahme. Zum Arbeitstempo während dieses langwierigen Prozesses äußerten sich leider nur 2 Komponisten. Diese arbeiten gerne relativ schnell, auch um flüchtige Ideen nicht zu verlieren (1, 2). Insgesamt erinnern diese Aussagen natürlich stark an die Prozessmodelle von Graf und Bennett, die weiter oben besprochen wurden.

Bei der spontanen Vorgehensweise spielt meist die Improvisation eine wesentliche Rolle. Prinzipiell hat diese natürlich bei den Jazzmusikern eine ganz andere Bedeutung,

doch auch einige „klassische“ Komponisten bedienen sich ihrer gerne als Hilfsmittel. Anschließend folgt bei ihnen allerdings auch oft eine an den vorherigen Absatz erinnernde Phase der Ausarbeitung und Überarbeitung. Es handelt sich also wohl teilweise nur um unterschiedliche Anfänge eines in der Folge relativ ähnlichen Prozesses. Vielleicht wäre es insofern sinnvoll bei den Komponisten von zwei Dimensionen zu sprechen: Einer, die aussagt, wie spontan oder wie strukturiert die Musik geschaffen wird und einer die sich damit beschäftigt, inwieweit die Improvisation in einer frühen Phase des Kompositionsprozesses eine Rolle spielt.

Interessant ist auch der Punkt der Materialsammlung. Zumindest einige Musiker scheinen teilweise über Jahre hinweg Material zu bestimmten musikalischen Problemstellungen zu erarbeiten und dieses dann immer wieder in Skizzen oder Tonaufnahmen festzuhalten, um später auf diese Ideen zurückgreifen zu können. Dies gilt wohl sowohl für improvisierende Musiker als auch für bestimmte Komponisten.

Bemerkenswert sind auch die Angaben der Musicalkomponisten. Bei einem derart komplexen und multimedialen Werk scheint die Zusammenarbeit mit Anderen überaus wichtig zu sein. In dem teilweise Jahre dauernden Arbeitsprozess ergeben sich dann auch aus bereits gelösten Problemstellungen oft Lösungen für noch nicht gelöste Probleme.

Wie von dem Filmmusikkomponisten 13 ausgeführt steht bei diesem speziellen musikalischen Genre die Einbettung der Musik in den größeren Kontext des Films im Vordergrund. Die Form muss dem Inhalt folgen und so müssen hier musikalische Formen den Inhalten des Films folgen. Zwar wird die Frage nach der Bedeutung des gesellschaftlichen Kontexts für die Musik weiter unten behandelt, doch scheint das prinzipiell am Beginn des Arbeitsprozesses stehende „warum?“ dieses Künstlers bemerkenswert. Bei seinen Filmmusiken fragt er sich zunächst, warum der Film überhaupt Musik braucht, bei seinen eigenständigen Kompositionen fragt er sich, warum die Welt überhaupt noch neue Musik braucht. Dieser Punkt und seine Bedeutung für den Arbeitsprozess wurden allerdings nur von diesem Künstler angesprochen.

Frage 2 b):

2. b): „Gibt es bei diesem Prozess gewisse Regeln oder Richtlinien bei Ihnen?“

Bei vier Komponisten gibt es keine allgemeinen, verbindlichen Regeln (2, 3, 11, 14). Ein Komponist gab dabei an, es gibt höchstens die Regel, dass er nicht atonal komponiert (3) und eine Komponistin führt aus, aufgrund ihrer mangelnden Erfahrung hätten sich noch keine Regeln oder Richtlinien bilden können (11).

Sechs Komponisten geben an, dass für jedes Werk eigene Regeln gelten, an die sich der Komponist dann halten kann oder auch nicht (5, 6, 7, 10, 12, 13). Ein Komponist führt weiterhin aus, dass gelegentlich auch Wünsche des Auftraggebers als einschränkende Regeln gesehen werden können (6). Ein Unterhaltungsmusiker erwähnt, dass er manchmal glaubt, die Regeln für einen hitparadentauglichen Song erkannt zu haben und, dass er dann auch gelegentlich versucht, diese umzusetzen. Meist ist jedoch eher sein Ziel, sie bewusst zu verletzen. (16).

Ein Komponist gibt an, dass seine Hauptregel ist, die Musik auch wirklich zum Hörer zu bringen. Ansonsten komponiert er „frei Schnauze“ (8). Für einen anderen Komponisten ist neben dem Wunsch, eine Partitur zu erstellen, die sich einer herkömmlichen Notationsweise bedient, ein wichtiger ästhetischer Grundsatz Musik zu schreiben, die „hörerfreundlich“ ist. Er lehnt dabei die Attitüde der zeitgenössischen Komponistenszene ab, ihre Musik nur untereinander anzuhören und durch „mafíöse Strukturen“ auch nur eine bestimmte Form zeitgenössischer Musik zu fördern. Vor allem den Verlust des rhythmischen Pulses sieht er als großes Manko vieler zeitgenössischer Kompositionen (17).

Ein Jazzmusiker führt aus, bei seinen Stücken würden die jeweiligen Gesetze der Harmonielehre und Rhythmik gelten (4). Ein anderer Jazzmusiker betont, es ist manchmal angenehm, Regeln zu befolgen. Es kann aber auch Spaß machen, diese zu brechen. Es ist zwar auch möglich, gar keine Regeln zu haben wie im Free Jazz, doch stellt dies, auch aufgrund der geringen Publikumsresonanz nicht den Kernpunkt seines musikalischen Schaffens dar, allerdings bewundert er durchaus Musiker, die in dieser Art zu spielen eine gewisse Meisterschaft erlangt haben (9).

Für einen Komponisten geht der Komposition meist die Beschäftigung mit einem Text voraus, da er häufig Chorwerke oder Werke mit Sängern schreibt. Handelt es sich

beispielsweise um lateinische Texte muss er eine Übersetzung erstellen. Anschließend folgen zuerst eine Großformkonstruktion und dann die Ausarbeitung (1).

Einem Musiker wurde diese Teilfrage nicht vorgelegt (15).

Zusammenfassende Interpretation:

Die Vorstellung, jeder einzelnen ihrer Kompositionen würde ein eigenes, für dieses Werk entwickeltes Regelsystem zugrunde liegen ist vor allem bei einer bestimmten Gruppe von E-Musik Komponisten verbreitet, welche an der Idee der Eigengesetzlichkeit des Werkes festhält. Die Alternative hierzu scheint in der absichtlichen Verwendung verbreiteter ästhetischer Regeln und Konventionen zu liegen, mit denen auch der Hörer vertraut ist. Hier werden ganz offensichtlich unterschiedliche Vorstellungen von Kunst deutlich.

Auf der einen Seite steht die Idee einer autonomen Kunst, die nur sich selbst verpflichtet ist. Der Künstler entwickelt vor dem Hintergrund der Musikgeschichte, seiner Geschichte und einer bewussten Konzeption für dieses spezielle Werk Regeln. Diese sind dem Publikum erst einmal nicht vertraut und müssen diesem unter Umständen erklärt werden. Wie die Musik wirkt und ankommt spielt erst einmal keine Rolle – darf keine Rolle spielen.

Auf der anderen Seite steht ein bewusstes Befolgen bestimmter verbreiteter Regeln, die auch den Hörern bekannt sind. Die Musik soll hörerfreundlich und auch für Laien nachvollziehbar sein. Natürlich fühlt man sich hier an die Ausführungen Lerdahls zu natürlichen und künstlichen Kompositionsgrammatiken (s.o.) erinnert. Auf diesen Punkt, dieses unterschiedliche Verständnis von Musik wird an mehreren anderen Stellen noch eingegangen werden.

Frage 2 c):

2 c): „Welche Rolle spielen Ihre Stimmungen dabei?“

Bei dieser Frage müssen zwei Arten von Stimmungen unterschieden werden. Zum einen „Tagesstimmungen“, also, ob man beispielsweise gut oder schlecht aufgelegt ist und andererseits grundlegendere, wichtigere Emotionen, die in Werken verarbeitet werden können.

In Bezug auf solche Tagesstimmungen führen drei Komponisten aus, dass sie nicht arbeiten können, wenn es ihnen schlecht geht (2, 12, 17). Zwei Jazzmusiker geben an, in guter Stimmung besser und kreativer zu spielen. Diese Stimmung ist stark von der eigenen Verfassung, der Konzertsituation und der Resonanz und Zusammensetzung des Publikums abhängig (4, 9). Für einen von ihnen ist der Einfluss der Stimmung bei stärker an Regeln orientierten Improvisationen geringer (9). Auch ein Unterhaltungsmusiker gibt an, dass bei seinen regelgeleiteten, konstruierten Stücken die Stimmung keine Rolle spielt (16). Für einen Komponisten können solche Tagesstimmungen behindern oder fördern, je nachdem (8). Ein Komponist hält die Rolle solcher Stimmungen für sehr untergeordnet. Manchmal hat er sogar mehr Ideen, wenn es ihm nicht so gut geht (1).

Stimmungen, die in ihre Werke einfließen spielen für drei Musiker kaum eine Rolle (2, 10, 13). Ein Filmmusikkomponist findet dagegen das bewusste Ziel des Ausdrucks entscheidend (13). Bei sechs Musikern sollen ihre Stimmungen auch in der Musik verarbeitet werden (1, 3, 5, 8, 14, 16). Für einen Komponisten ist eine gewisse Stimmungskongruenz zwischen ihm und seinem Werk wichtig, weil er ehrliche Musik schreiben will (1). Für einen anderen Komponisten ist es unmöglich in düsterer Stimmung etwas Heiteres zu schreiben (3). Ein anderer Komponist führt hingegen aus, dass eine traurige Stimmung auch grotesk lustige Musik hervorbringen kann. Generell ist für ihn jedoch die „romantische“ Idee des Ausdrucks von Stimmungen wichtig (5). Bei einem Musiker ist seine Stimmung zwar für die am Anfang eines Songs stehende Improvisation wichtig, bei der späteren Ausarbeitung können jedoch auch ganz andere Stimmungen dominieren, als die, welche ursprünglich der Musik zu Grunde liegen (16).

Für zwei Komponisten ist der Einfluss ihrer Stimmungen auf ihre Werke eher unbeabsichtigt und unvermeidbar (2, 7). Einen Komponisten behindern starke Stimmungen

eher. Nur Erinnerungen an Stimmungen können musikalisch verarbeitet werden (6). Ein Komponist und Improvisator gibt an, dass im Laufe seiner musikalischen Entwicklung die Tendenz von „egozentrischen Gefühlsausbrüchen“ hin zu „allgemeineren Themen“ geht (15).

Zusammenfassende Interpretation:

Während die Erfahrungen der Musiker mit den Einflüssen ihrer Tagesstimmungen wohl wenig hergeben und sich auch nicht allzu sehr von dem unterscheiden, was man in der entsprechenden Literatur hierzu bei anderen Personengruppen finden kann, unterscheiden sich die Musiker ganz klar dahingehend, ob sie in ihrer Musik ihre Stimmungen ausdrücken wollen oder nicht. Interessanterweise gibt es hier ebenso Musiker mit einem eher auf die Wünsche des Hörers ausgerichteten Ansatz, für welche die Verarbeitung von Stimmungen keine Rolle spielt (13), wie „echte“ E-Musik Komponisten (10). Genauso gibt es ebenso E-Musiker, für die der Einfluss ihrer Stimmungen wichtig ist (1, 5) wie „U-Musiker“ (14, 16). Ein E-Musik Komponist spricht von „ehrlicher Musik“, die auch seine Stimmungen widerspiegeln soll (1). Interessant erscheint hierbei der Hinweis eines Jazzmusikers und eines Unterhaltungsmusikers, dass, wenn sie sehr regelgeleitet bzw. schematisch vorgehen ihre Stimmungen keinen so großen Einfluss haben (9, 17).

Dies erscheint sehr plausibel. Arbeitet man nicht nach bestimmten Regeln, so notwendigerweise eher intuitiv und die Intuition können Emotionen wohl stärker beeinflussen als eine regelgeleitete „deduktive“ Logik. Diese Dichotomie scheint entscheidender für den Einfluss von Stimmungen zu sein, als beispielsweise eine Unterscheidung zwischen E- oder U-Musik. Dieser Punkt ist natürlich eng mit der im letzten Kapitel besprochenen Eigenständigkeit des Werkes verbunden. Bei einem autonomen Werk, das eigenen Regeln folgt bleibt natürlich wenig Spielraum für Emotionen. Allerdings arbeitet auch Komponist 1 recht regelgeleitet und trotzdem sind ihm seine Stimmungen wichtig. Einiges bleibt an diesem Punkt also unklar.

Frage 2 d):

Frage 2 d): Welche Rolle spielt die räumliche Umgebung?

Für sechs Komponisten spielt die räumliche Umgebung wenn überhaupt nur eine sehr untergeordnete Rolle (7, 10, 12, 14, 16, 17). Ein Komponist und eine Komponistin geben and, dass sie gerne auch beispielsweise während Bahnfahrten komponieren (10, 12). Für einen Musicalkomponisten spielt die räumliche Umgebung nur insofern eine Rolle, als beispielsweise Urlaube Inspirationen geben können. Sein Tonstudio, in dem er arbeiten muss ist auch, da es vielen technischen und akustischen Zwängen folgen muss kein Raum, der die Kreativität allzu sehr fördert (14). Für einen Unterhaltungsmusiker ist es nur wichtig, dass er in seiner Umgebung arbeiten kann, dass also beispielsweise die Technik funktioniert. Allerdings geht oft Momenten, in denen ihm etwas Besonderes einfällt, ein Moment der Verzweiflung, mitunter auch wegen eines Versagens der Technik, voraus (16). Ein Jazzmusiker führt aus, dass die räumliche Umgebung die allgemeine geistige Verfassung beeinflusst und darüber auch ein wenig die Kompositionsarbeit (15).

Für sechs andere Musiker ist in erster Linie Ruhe beim Arbeiten wichtig (3, 5, 6, 8, 11, 13). Ein Komponist gibt an, dass in der Phase der Ideensammlung die Umgebung völlig egal ist, dass bei der Ausarbeitung jedoch Ruhe wichtig ist (6). Für einen anderen Komponisten ist seine Umgebung insofern wichtig, als seine Musik etwas mit seinem Umfeld zu tun hat und beispielsweise Kontakte mit anderen Komponisten ihn inspirieren (8). Eine Komponistin braucht eine aufgeräumte Umgebung (11), ein Filmmusikkomponist die Nähe zur Natur (13).

Ein Jazzmusiker gibt an, ein gutes Publikum und ein angemessener Rahmen führen zu einem besseren Gelingen der Improvisation (4). Ein Komponist bezog die Frage auf die Aufführungssituation, welche natürlich eine Rolle spielt. Dies gilt beispielsweise bei der Frage, ob das musikalische Erlebnis den Hörern im Gedächtnis bleibt (1). Ein Komponist braucht beim Komponieren seine gewohnte Umgebung, seine Bücher und die Skizzen seiner Materialsammlung (2).

Zusammenfassende Interpretation:

Die räumliche Umgebung bezogen nur auf den Raum spielt insgesamt nur für eine Minderheit der Musiker eine Rolle. Bei dem einen Komponisten, der angibt, dass er seine Umgebung braucht, stehen auch eher seine Materialien und seine Skizzen im Vordergrund. Nimmt er diese mit kann er auch woanders komponieren. Gewisse Spleens bezüglich der Arbeitsumgebung, wie sie beispielsweise von Wagner überliefert werden, konnten hier nicht gefunden werden. Ruhe scheint trotzdem für die Mehrheit der Musiker zumindest bei der Ausarbeitung der Werke notwendig zu sein. Allerdings gibt es in dieser Studie zwei Komponisten die wirklich unter allen Umständen arbeiten können, besonders gerne sogar in Fahrzeugen, in denen gewöhnlich ja auch ein gewisser Lärm herrscht. Mit der Art der Musik scheinen diese Unterschiede nichts zu tun zu haben.

Die Natur, beispielsweise noch von Bahle, von Hausegger und Graf (s. o.) als eine der Hauptquellen der Inspiration beschrieben, hat anscheinend etwas von ihrer Anziehungskraft verloren. Nur für einen Musiker ist sie ein sein Schaffen begünstigender Faktor.

Frage 2 e):

Frage 2 e): „Welche Rolle spielen nicht musikalische Erlebnisse im Vorfeld der Entstehung eines Werkes für Ihre Arbeit?“

Einen gewissen Einfluss nicht musikalischer Erlebnisse bestätigen alle Musiker, denen diese Frage vorgelegt wurde. Acht Musiker geben dabei an, Erlebnisse könnten Werke oder zumindest Teile davon inspirieren (3, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 17). Für einen Komponisten kann dies allerdings nur das Grundthema des Stücks sein. Die eigentliche Musik bleibt weitgehend unbeeinflusst (10). Zwei Komponisten wurden von Katastrophen wie dem Bosnien Krieg oder den Anschlägen auf das World – Trade – Center zu Werken inspiriert (3, 17), zwei von Frauenbekanntschaften (3, 9), einer allgemein von Bekanntschaften mit Menschen (5). Allerdings können auch pianistische Probleme oder Ähnliches Werke inspirieren (9). Ein Komponist möchte das, was in der Luft liegt, aufgreifen (8). Eine Komponistin glaubt, die Grundlage ihrer Werke in ihren Erlebnissen sei für niemand anderen wahrnehmbar (11).

Für vier Musiker ist die Inspiration „von außen“ eher unvermeidbar und Erlebnisse fließen unabsichtlich in die Musik mit ein (1, 2, 4, 7). Für einen Musiker liegt dabei ja gerade das Schöne an der Musik in ihrer Abstraktheit und ihrer Losgelöstheit (2). Einen Komponisten können negative Erlebnisse zwar in seiner Arbeit negativ beeinflussen, positive jedoch nicht positiv (6). Für einen Filmmusikkomponisten stehen natürlich in erster Linie die Ereignisse des Films im Vordergrund, es ist jedoch gut, den Film auch durch eigene Assoziationen und eigene Erfahrungen zu bereichern (13). Für einen Unterhaltungsmusiker ist es eher so, dass Erlebnisse die Gefühlslage beeinflussen können und dadurch auch einen Song. Oft wird in zufällige Gleichzeitigkeiten im Nachhinein zuviel hineininterpretiert (16).

Zusammenfassende Interpretation:

Grundsätzlich sind auch hier wieder Unterschiede zwischen den Musikern zu erkennen, inwieweit Erlebnisse oder Stimmungen Werke beeinflussen oder inspirieren können oder besser sollen. Auch hier spielt wieder die Idee der reinen, absoluten Musik eine Rolle, die schon bei Frage 2 c) zu dem Einfluss der Stimmungen der Komponisten deutlich wurde. Hier scheint diese Thematik jedoch weniger polarisiert. Einen gewissen Einfluss von Erlebnissen lehnt niemand völlig ab.

Frage 2 f):

2 f): „Wie würden Sie Ihren psychischen Zustand im Moment des Musik Schaffens beschreiben?“

Ein Komponist beschreibt sich beim Komponieren als sehr konzentriert. Störungen stören ihn sehr (1). Ein anderer Komponist beschreibt einen Zustand der Anspannung, der von Zweifeln geprägt ist die daher kommen, dass man Ideen niemals vollkommen umsetzen kann (7). Auch ein Jazzmusiker beschreibt ähnliche Zweifel, führt jedoch aus, dass sich solche Phasen meist mit Phasen der Schaffensfreude abwechseln (9).

Fünf Komponisten beschreiben ihren psychischen Zustand im Moment des Komponierens als entspannt, ruhig oder normal (3, 5, 6, 8, 10). Bei drei Komponisten kann

sich dieser Zustand unter Zeitdruck verschlechtern (6, 7, 8). Für einen Komponisten muss einer gelungenen Komposition eine Phase der Langeweile oder inneren Leere vorausgehen (5). Zwei Komponisten weisen darauf hin, sie müssten ja nicht komponieren, wenn sich kein Flow einstellt, da sie ja nicht von ihren Werken leben müssen (8, 17).

Zwei Musiker beschreiben eine heitere oder freudige Stimmung, weil man den Fortgang des Werkes wie ein bildender Künstler beobachten kann (13, 14). Ein Jazzmusiker führt aus, dass er in einer gelungenen Konzertsituation mit guten Mitmusikern glücklich ist und, dass er dann auch besonders gut und losgelöst spielen kann (4).

Ein Teilnehmer konnte hier keine Angaben machen (16), vier Teilnehmern wurde die Frage nicht vorgelegt (2, 11, 12, 15).

Zusammenfassende Interpretation:

Auch bei dieser Frage zeigen sich gewisse Unterschiede zwischen den Musikern. Ein paar ringen sich ihre Werke von der Seele ab, die Mehrzahl jedoch ist beim Komponieren entspannt, bestenfalls konzentriert. Bei einigen überwiegt sogar ein Gefühl der Freude und Heiterkeit.

Viele Aspekte dieser Frage berühren allerdings Punkte, die besser mit unter Frage 4) „Harte Arbeit oder von der Muse geküsst?“ abgehandelt werden sollten.

Frage 2 g):

Frage 2 g): „Haben Sie ein absolutes Gehör?“. Gelegentlich wurde noch gefragt, ob die Komponisten am Instrument oder im Kopf komponieren.

Unter den hier untersuchten Musikern ist nur einer der angibt, irgendwie schon ein absolutes Gehör zu haben, obwohl dies aufgrund der vielen heutzutage verwendeten Stimmungen nicht so einfach ist (5). Interessanterweise arbeitet dieser Komponist trotzdem gerne am Klavier. Er betont jedoch auch die Wichtigkeit, im Kopf zu arbeiten und sich beispielsweise in Besetzungen und die Klangfarben der Instrumente hineinzuversetzen.

Unter den 15 restlichen Musikern (einem (3) wurde diese Frage nicht vorgelegt) ohne absolutes Gehör sind dennoch sechs Komponisten, die ganz (10) oder teilweise (11, 15) im Kopf, also ohne die Hilfe eines Instruments arbeiten (2, 7, 10, 11, 13, 15). Dies hat vor allem den Grund, dass viele Klangfarben, die man sich für eine Komposition vorstellen muss nicht am Klavier dargestellt werden können. Zwei Komponisten probieren gerne Klänge oder Ähnliches am Klavier aus (2, 7). Drei Komponisten arbeiten vor allem oder gerne am Klavier (1, 3, 17). Fünf Musiker betonen, dass sie über ein gutes relatives Gehör verfügen (6, 13, 14, 15, 16). Ein Komponist schafft es immer öfter, Töne ohne Vergleichsreiz zu erkennen (6). Das aktive absolute Gehör eines Komponisten bewegt sich in der alten Stimmung von 415 Hertz (2). Ein Musiker gibt an, dass er sich bestimmte Klangfarben und beispielsweise Chorakkorde hundertprozentig vorstellen kann, obwohl er kein absolutes Gehör im eigentlichen Sinne hat (1).

Zusammenfassende Interpretation:

Auch hier zeigt sich, dass ein absolutes Gehör keine zwingende Vorraussetzung für eine erfolgreiche Tätigkeit als Komponist ist. Es ist möglich, sein Vorstellungsvermögen und sein relatives Gehör so weit zu trainieren, dass man trotz eines fehlenden absoluten Gehörs ohne klangliche Hilfsmittel arbeiten kann. Einige Komponisten arbeiten allerdings auch gerne am Instrument. Insgesamt finden sich hier wohl keine wirklich neuen Erkenntnisse. Die Aussagen der Musiker erinnern an die Ergebnisse von Graf und Bahle (s. o.) an.

2.1.2.3 Frage 3: Ein Beispiel für die Kompositionsweise

Frage 3): „Um diese Thematik noch etwas zu vertiefen würde ich gerne etwas über ein konkretes Werk von Ihnen aus jüngerer Zeit reden, vielleicht eines, dass von der Länge her zwischen drei und zehn Minuten liegt. Gibt es ein solches Stück?“

Die Ergebnisse dieser Frage werden oder wurden nur ergänzend bei anderen Fragen und bei der Vorbereitung und Durchführung der Experimentalstudie hinzugezogen. An dieser Stelle wird nicht auf einzelne Ergebnisse eingegangen.

2.1.2.4 Frage 4: Harte Arbeit oder von der Muse geküsst

Frage 4): „Inwieweit ist Komponieren also ´harte Arbeit´ und inwieweit ´von der Muse geküsst werden?´“. Dieser Frage entspricht die Formulierung „Harte Arbeit oder von der Muse geküsst?“ auf dem Analysediagramm. Hier stehen natürlich die Arbeiten von Bahle zum Arbeits- und zum Inspirationstypus im Hintergrund

Für neun Musiker ist das Musik Schaffen beides (1, 2, 4, 8, 9, 12, 14, 15, 16). Für drei Musiker liegt dabei der Aspekt der harten Arbeit in der Ausarbeitung der ursprünglichen Ideen (2, 8, 16), für einen Unterhaltungsmusiker vor allem der Aspekt, dass die Musik „amtlich“ klingen soll (16). Ein Jazzmusiker beschreibt, dass die Vorbereitung beziehungsweise das Üben Arbeit ist, während beim Auftritt sich im günstigsten Fall das Gefühl des von der Muse geküsst Seins einstellt (4). Für Zwei Musiker verursacht vor allem Zeitdruck den Eindruck der harten Arbeit (3, 14). Drei Musiker betonen, der Umstand, dass sie nicht von ihren Kompositionen leben müssen führt dazu, dass der Aspekt der harten Arbeit abgemildert wird (8, 15, 17).

Für sechs Musiker ist das Schaffen der Musik eher harte Arbeit (5, 6, 7, 10, 11, 13). Für einen Musiker liegt der Anteil der harten Arbeit bei 90 Prozent. Hier spielt vor allem der Wunsch eine Rolle, dass das Werk formal geschlossen ist. Das gelegentliche Durchbrechen der Regeln, das Unerwartete, die restlichen zehn Prozent können als „von der Muse geküsst“ beschrieben werden (5). Für einen anderen Komponisten liegt das Verhältnis bei sieben (harte Arbeit) zu eins. Ausschlaggebend für den Aspekt der harten Arbeit ist vor allem, dass er sich nicht wiederholen möchte (6). Bei einem Komponisten spielt der Aspekt des von der Muse geküsst Werdens höchstens am Anfang, beim ursprünglichen Einfall eine Rolle. Der Rest ist jedoch keine harte Arbeit, sondern einfach Arbeit (10). Für einen Filmmusikkomponisten ist das Komponieren harte Arbeit, aber eine, die große Freude bereitet (13).

Bei zwei Musikern überwiegt der Eindruck des von der Muse geküsst Werdens (3, 17). Wie erwähnt kann das Komponieren für Ersteren unter Zeitdruck zu harter Arbeit werden und Letzterer genießt, dass er nicht von seinen Kompositionen leben muss. Für ihn ist das Schaffen von Musik die schönste Entspannung der Welt und er bedauert alle Kollegen, bei denen dies nicht so ist.

Zusammenfassende Interpretation:

Zunächst ist es bei dieser Frage unklar, ob „harte Arbeit“ und „von der Muse geküsst werden“ wirklich als extreme Ausprägungen einer bipolaren Skala gesehen werden können. Einige Komponisten lehnen die Idee des zufliegenden Einfalls ab (10) oder betonen diese gerade (3), andere konzentrieren sich auf den Aspekt der Arbeit. Insgesamt ist jedoch zu sehen, dass das Schaffen von Musik vor allem in der Phase des Fertigstellens der Komposition von den meisten Musikern als anstrengend erlebt wird. Ähnlich wie bei der Frage nach dem psychischen Zustand während des Komponierens gibt es hier Musiker, die sich ihre Musik eher abringen (7) und welche, denen ihre Musik eher zufliegt (17). Man könnte also von einer Dimension sprechen, auf der quantitative Unterschiede zwischen den Musikern bestehen. Zeitdruck scheint bei dieser gesamten Problematik eine wichtige Rolle zu spielen.

2.1.2.5 Frage 5): Was ist Ihre Musik

Frage 5): „Wie sehen Sie Ihre Musik, was ist ihre Musik, was macht sie aus, was passiert in dieser Situation?“. Dieser Frage entspricht keine Formulierung auf dem Analysediagramm.

Sieben Musiker betonen an dieser Stelle den Darstellungscharakter der Musik (3, 5, 7, 12, 15, 17). Ein Komponist möchte in der Tradition der symphonischen Dichtung Geschichten Erzählen, seine „tiefsten“ Erlebnisse mitteilen (3). Auch eine Komponistin sieht ihre Musik als Ausdruck ihrer selbst, also ihrer Erlebnisse und Erfahrungen mit den Leuten, mit denen sie zu tun hat, kurz gesagt also all dessen, was sie ausmacht (12). Für einen anderen Komponisten ist seine Musik eine in Klang gebrachte Idee, die vor dem Publikum zur Diskussion gestellt wird. Musik ist für ihn ein sehr starkes Ausdrucksmittel. Es fällt ihm oft leichter, sich musikalisch auszudrücken, als sprachlich (7). Ähnlich äußert sich ein weiterer Komponist für den Musik eine Fremdsprache ist, die er besonders gut beherrscht (17). Für einen Jazzmusiker und Komponisten kommt neben dem Aspekt, dass Musik ein Transportmittel von Innen nach Außen, also ein Medium für Gedanken und

Gefühle ist auch noch der Aspekt der spirituellen Selbstfindung hinzu. In diesem Fall wird der Musiker selbst zum Medium. Aus der Gabe, Musik machen zu können, ergibt sich allerdings auch die Aufgabe, seine Kunst zu verfeinern und sie dem Publikum zu präsentieren (15). Ein Komponist sieht seine Musik, die er als eher traurig und melancholisch bezeichnet als Ausdruck der Ängste und Gebrochenheiten unserer Zeit. Auch er betont den Aspekt der Spiritualität. Ein Vorbild ist für ihn dabei in gewisser Weise Arvo Pärt, weil dieser eine Grundsehnsucht der Menschen in seiner Musik aufgreift (5).

Für zwei Komponisten ist die Musik ihr Leben beziehungsweise ein innerer Quell der Lebensenergie (1, 14).

Ein Komponist bezeichnet seine Musik als Klangbilder oder Klangskulpturen, die sich allerdings in der Zeit bewegen und dadurch auch ein „memento mori“ enthalten, die Vergänglichkeit symbolisieren. Kunst ist für ihn eine „freie Form des Philosophierens in der es, wie in Philosophie und Religion, um die Grenzbereiche des Lebens geht: Den Tod, die Sinnfrage, die Sexualität, den Ort des Menschen …“ (2).

Einer der Jazzmusiker sieht es als wichtig an, dass er wenig Zugeständnisse machen muss, dass es „jazzt und swingt“ und, dass er beispielsweise in Soli genügend Freiräume hat. Außerdem möchte er auch das hauptsächlich nur belangloser Popmusik ausgesetzte Publikum ein wenig missionieren. Zudem betont er die Wichtigkeit des Kontaktes mit anderen Kulturen (4). Für einen anderen Jazzmusiker sind bei seiner Musik drei Elemente besonders wichtig: Die Power, das Romantisch – Lyrische und das Freie. Dazu kommen noch beispielsweise Blueseinflüsse. Er möchte gar nicht unbedingt alle Jazz – Klischees perfekt beherrschen, weil er befürchtet, dann einen Teil seiner Originalität einzubüßen (9).

Vier Musiker finden es schwer, sich zu dieser Frage zu äußern und glauben, jemand anderes, ein Hörer oder Musikwissenschaftler, sei dazu besser in der Lage (6, 8, 11, 14). Bei einer Komponistin liegt die Schwierigkeit auch darin, dass sie ja noch kein Werk beendet hat (11). Für einen Komponistin ist es vorrangig, das Publikum zu erreichen (8).

Ein Komponist sieht das Entscheidende bei seiner Musik in einem konstruktiven Prozess, der Ordnung der Töne. Extreme Gefühlsausdrücke sollen weder dargestellt noch ausgelöst werden (10).

Ein Filmmusikkomponist betont bei seiner Musik die Verbindung zur Musiktradition, die bei vielen zeitgenössischen Musikern verloren gegangen ist. In der Zeit der Tonträger und der unendlichen Verfügbarkeit ist alle Musik seit dem 12. Jahrhundert aktuelle, lebendige Musik. Das wichtigste für ihn ist, wie für Monteverdi, die Wahrhaftigkeit des Ausdrucks (13).

Ein Unterhaltungsmusiker sieht seine Musik in erster Linie als „Jamsession“ mit sich selbst (16).

Zusammenfassende Interpretation:

Diese Frage ist durch ihren offenen Charakter und die vielen Antwortmöglichkeiten, die sie offen lässt als Einstiegsfrage in einen größeren Themenbereich, der sich der Frage zuwendet, was die Musik ausmacht beziehungsweise worum es in ihr geht gedacht. Die Vielfältigkeit der Antworten zeigt, dass dieses Vorhaben in gewisser Weise auch „gelungen“ ist.

Hier deutet sich schon ein Unterschied bei den Komponisten an, der bei den nächsten Fragen noch deutlicher wird. Inwieweit hat die Musik Sprachcharakter, soll also etwas ausdrücken oder darstellen. Und was soll sie darstellen? Gedanken, Erlebnisse oder Emotionen? Dieser Aspekt wird vor allem bei der nächsten Frage eine große Rolle spielen. Hier bleibt festzuhalten, dass in dieser offenen Frage immerhin sechs Musiker „von sich aus“ den Ausdruckscharakter der Musik ins Spiel gebracht haben. Einer schließt ihn von vornhinein aus (10). Auch die unterschiedliche Bedeutung des Hörers für den Komponisten deutet sich bei dieser Frage bereits an.

Ein weiterer Aspekt, der unter Umständen eine bipolare Skala darstellen könnte ist der Aspekt der Spiritualität. Diesem Thema widmet sich in dieser Untersuchung leider keine Frage explizit, allerdings kommen einige Musiker von alleine hier oder an anderen Stellen auf diesen Punkt. Es wäre interessant gewesen, wie sich die Musiker, die nichts hierzu gesagt haben, bei einer gezielten Frage zu diesem Punkt geäußert hätten.

Deutlich wird an dieser Stelle auch ein Streit innerhalb der zeitgenössischen Kunstmusikszene, auf den an vielen anderen Stellen in dieser Arbeit noch weiter

eingegangen wird. Eine Gruppe von Komponisten wirft dem „Mainstream“ der Komponisten vor, den Hörer aus dem Blick verloren zu haben (z.B. 5, 8, 17). Dem entgegen steht eine auch durchaus aktive Verteidigung künstlerischer Prinzipien, die durchaus auch absichtlich der Vorstellung eine „künstlichen Kompositionsgrammatik“ bei Lerdahl (s.o.) entsprechen (z.B. 10). Auch der Zwang, immer etwas radikal Neues schaffen zu müssen, der nach Aussagen einiger Künstler innerhalb der zeitgenössischen Musikszene herrscht wird bereits an dieser Stelle kritisiert (z.B. 13) und verteidigt, zum Beispiel von Komponist 6, der sich nicht gerne wiederholen möchte.

Ein weiterer Aspekt, zu dem später noch eine gezielte Frage folgt und der hier bereits auftaucht ist die Rolle der Musik im gesellschaftlichen Kontext. Für einige Musiker besteht durchaus eine gewisse Verantwortung des Künstlers innerhalb der Gesellschaft (15) oder zumindest ein gewisser Missionierungsgedanke, der mit der Musik verbunden ist (z.B. 4, 5).

Insgesamt erscheinen die Aussagen der eher unterhaltenden Musiker an dieser Stelle weniger „tief“. Es werden weniger abstrakte Werte der Musik im eigenen Leben oder in der eigenen Existenz in der Verbindung mit anderen beschrieben, sondern eher Charakteristika, die den eigenen Stil definieren (4, 9). Allerdings sind bei dieser Studie gerade aus diesem Bereich natürlich zu wenige Teilnehmer um diese Ergebnisse verallgemeinern zu können.

2.1.2.6 Frage 6): Sprache des Herzens oder tönend bewegte Form

Frage 6): „Um zwei scheinbar gegensätzliche Begriffe aus dem 19. Jahrhundert zu verwenden: Ist Ihre Musik eher eine `Sprache des Herzens` oder `tönend bewegte Form´? Ist ihre Musik also mehr eine Sprache, mit der sie Gefühle oder etwas Anderes mitteilen wollen oder Formgestaltung mit Tönen?“. Die entsprechende Formulierung auf dem Analysediagramm ist „Sprache des Herzens oder tönend bewegte Form?“. Wie an anderer Stelle erwähnt entspricht die Formulierung „Sprache des Herzens“ dem Ideengut von

Hauseggers[72], „Tönend bewegte Form“ ist eine berühmte Formulierung Eduard Hanslicks[73].

Für acht Musiker ist ihre Musik beides (1, 2, 6, 7, 14, 15, 16, 17). Für einen Komponisten sind Gefühl und Verstand auch im alltäglichen Leben untrennbar verbunden. Auch bei mathematisch– logischen Überlegungen müssen immer die Lebensumstände und damit auch die Gefühle einer Person mitberücksichtigt werden (2). Ähnlich äußert sich ein weiterer Komponist. Bei ihm fließt sein gesamtes Leben in seine Musik mit ein, also sowohl seine Gedanken, als auch seine Gefühle (7): Auch für einen weiteren Komponisten sind bei jeder Art von Äußerung immer Emotionen dabei. Er hofft, dass seine Musik auch beim Hörer angenehme emotionale Momente hervorrufen kann, befürchtet jedoch, dass die Sprache der Neuen Musik von den Hörern oft als aggressiv wahrgenommen wird (6). Für einen Jazzmusiker und Komponisten ist der Aspekt der Sprache des Herzens, also des Ausdrucks von Emotionen entscheidend, ansonsten ist die Musik tot. Dieses Konzept ist auch alleine tragfähig, wie man an einfachen, aber tief bewegenden Volksmusiken sehen kann. Nicht zu verwechseln ist diese tatsächliche Ansprache des Herzens mit dem Ausnutzen von Klischees und Instinkten beispielsweise in der volkstümlichen Musik. Für ihn kommt jedoch noch eine andere Form des Ausdrucks dazu, die etwas mit der musikalischen Form, mit Wahrheit und Mathematik zu tun hat. In seinen Werken finden sich gelegentlich auch Elemente einer gewissen Zahlensymbolik, die allerdings kein Selbstzweck sein darf, sondern immer mit den anderen Funktionen der Musik verbunden sein muss (15). Ähnlich äußert sich ein Komponist, für den seine Musik auf jeden Fall Sprache des Herzens ist, weil sie auch ehrlich sein soll, der jedoch auch Wert darauf legt, seine Stücke in einem gewissen Sinne mathematisch „erklären“ zu können. In Bezug auf manche Elemente sind sie durchaus konstruiert und auch bei ihm finden sich Bezüge zu einer. Eine perfekte Verbindung zwischen beidem, wie sie bei großen Künstlern wie Bach oder Chopin zu finden ist, ist sein Ziel (1). Ein Komponist gibt an, dass seine Musik Sprache des Herzens ist, weil er den Hörer erreichen möchte, dass sie aber auch tönend

[72] Hausegger:. (1885): „Die Musik als Ausdruck“

[73] Hanslick (1980, orig. 1854): „Vom Musikalisch-Schönem“

bewegte Form ist, weil er auch Kunst machen möchte und weil hierfür die Geschlossenheit der Form wichtig ist. Auch er möchte wie Bach und Mahler eine Verbindung zwischen beiden Elementen erreichen (17). Ein Unterhaltungsmusiker beschreibt, dass seine Musik in dem Moment, in der er an der Gitarre die ersten Linien, auf denen der Song beruht, improvisiert, Sprache des Herzens ist. In späteren Phasen der Ausarbeitung und des in eine „präsentable“ Form Bringens steht der Aspekt der Formgestaltung im Vordergrund (16).

Beides, aber eher Sprache des Herzens ist ihre Musik für zwei Jazzmusiker (4, 9). Für den einen ist dies der Fall, weil er stark vom Blues beeinflusst ist. Der Charakter seiner Musik als Sprache des Herzens zeigt sich auch in der Suche nach neuen Sounds und neuen Spielformen, um sich in seiner Musik noch besser und individueller ausdrücken zu können (4). Der andere Jazzmusiker möchte sowohl Kopf- als auch Bauchmusik machen. Allerdings überwiegt der Anteil des Bauchs (9).

Fünf Musiker sehen ihre Musik eindeutig als Sprache des Herzens (3, 5, 8, 13, 14). Für einen Komponisten geht ohne Herz gar nichts (3). Ein anderer weist darauf hin, dass sich diese beiden Ebenen nicht ausschließen. Allerdings ist für ihn eine Musik, für die nicht gilt, was Beethoven im Vorwort zu seiner „Missa Solemnis“ schrieb „Von Herzen soll es wieder zu Herzen gehen“, überflüssig. Seine Musik soll auch durchaus eine gesellschaftliche Funktion erfüllen, denn die Entwicklung in der Neuen Musik dahin, dass kaum jemand diese Musik hört und sie nur von einem Rest von elitären Bewusstsein am Leben erhalten wird, kann nicht richtig sein (5). Einem Filmmusikkomponisten gefällt zwar die Bezeichnung Sprache des Herzens sehr gut, im Vordergrund seines Schaffens steht jedoch der Versuch, musikalische Strukturen mit anderen künstlerischen Strukturen wie beispielsweise einem Film zu verbinden (13).

Ein Komponist und eine Komponistin sehen ihre Musik eher als tönend bewegte Form (10, 12). Der Komponist gibt dennoch an, dass seine Musik, auch wenn keine Texte vertont wurden, einen gewissen Sprachcharakter hat. So sollen seine Psalm Meditationen das, was in dem Psalm steht ausdrücken ohne, dass der Text gesprochen wird (10). Für eine Komponistin ist ihre Musik deswegen eher tönend bewegte Form, weil Musik insofern keine Sprache ist, als sie abstrakt ist und nichts Konkretes vermitteln kann. Der Aspekt des Herzens ist ihr jedoch wichtig, da ihre Musik das ausdrücken soll, was sie bewegt. Am liebsten wäre ihr insofern die Formulierung „tönend bewegtes Herz“ (12).

Zusammenfassende Interpretation:

Im Gegensatz zu den Erfahrungen während meiner Diplomarbeit gab es diesmal bei dieser Frage weit weniger Proteste von Seiten der Komponisten. Dies lag wohl an der einführenden Bemerkung „Um zwei Begriffe aus dem 19. Jahrhundert zu verwenden …“, welche diese Frage in den richtigen historischen Kontext einordnet und gar nicht erst das Gefühl aufkommen lässt, es handele sich um eine entweder – oder Frage.

Für die große Mehrheit der Musiker ist ihre Musik sowohl Sprache des Herzens, als auch tönend bewegte Form. Dabei wird der Anteil der Form gelegentlich mit Forderungen, die sich aus dem jeweiligen Kunstkontext ergeben gleichgesetzt. Jeweiliger Kunstkontext da auch ein Unterhaltungsmusiker sich in dieser Richtung äußerte. Der Musiker muss seine Ideen in eine bestimmte Form bringen, damit sie den Ansprüchen des jeweiligen Regelsystems genügen. Denkt man diesen Gedanken konsequent weiter, könnten formale Zwänge eine Art Käfig für den intendierten Ausdruck darstellen. In dieser Radikalität wurde diese These hier jedoch nicht geäußert. Für viele Musiker ist diese formale Qualität der Musik allerdings auch etwas, was den starken Reiz der Musik ausmacht. Neben der Dimension des Ausdrucks von etwas gibt es auch noch eine Schönheit der Form, die sich beispielsweise in hinter der Musik liegenden mathematischen Prinzipien äußert. In dieser Studie war kein Teilnehmer, der die hier dargestellten Grundaussagen über die Musik nur als Epiphänomene dessen, um was es in der Musik eigentlich geht, ansieht. In meiner Diplomarbeit kamen hingegen zwei Musiker zu Wort, die das in die Welt bringen von etwas, das durch den Musiker als Medium eine wahrnehmbare Existenz annehmen will als den einzigen eigentlichen Urgrund der Musik ansehen.

An dieser Stelle muss darauf hingewiesen werden, dass die Formulierung „Sprache des Herzens“ eigentlich zwei ästhetische Postulate enthält. Zum einen soll Musik eine Art Sprache sein, mit der etwas ausgedrückt werden kann. Zum anderen soll das Ausgesagte eine Verbindung zum eigenen Herzen, zu den eigenen Gefühlen darstellen. So lehnt der Komponist (10), der sich am eindeutigsten für die tönend bewegte Form entschieden hat eher „das Herz“ ab. Seine Musik soll keine Emotionen ausdrücken oder auslösen. Einen gewissen Sprachcharakter in dem Sinne, dass sie etwas vermitteln soll hat sie jedoch schon. Die Komponistin, die sich ebenfalls eher für tönend bewegte Form entschieden hat

hingegen (12) lehnt den Sprachcharakter der Musik ab. Musik ist für sie etwas Abstraktes, nicht Gegenständliches, das nichts Konkretes vermitteln kann. Allerdings kann Musik auf einer sehr abstrakten Ebene beispielsweise das, was sie erlebt und was sie bewegt ausdrücken. Das Herz ist ihr insofern bei ihrer Musik äußerst wichtig. Die Formulierung „Tönend bewegtes Herz“ der Komponistin erscheint mir als Konsequenz dieser Ansichten diese Einstellung in einer wunderbar poetischen Weise auf den Punkt zu bringen.

Auch hier finden sich wieder, wie bei Frage 2c) (der Frage nach dem Einfluss von Stimmungen) Komponisten, für die der Ausdruck von Emotionen eher ein unvermeidliches Nebenprodukt ihres Schaffens ist (2, 7). Von hier aus bis zu der Position, dass Musik, der die Verbindung zum Herz fehlt, tot ist sind gewisse quantitative Unterschiede in der Zustimmung zu diesen Aussagen zwischen den Teilnehmern zu erkennen. Die Musiker unterscheiden sich hier also anscheinend auf einer Dimension, die aussagt, inwieweit ihre Musik ihrem Herzen entspringt. Die andere Dimension bei dieser Fragestellung wäre, inwieweit ihre Musik eine Sprache ist, mit der sie etwas, Beispielsweise eine Botschaft, einen Text oder Ähnliches darstellen möchten.

Ein Jazzmusiker und Komponist vertritt dabei die Meinung, dass das Konzept von Musik als „Sprache des Herzens“ alleine lebensfähig ist. Meiner Meinung nach ist auch das Konzept der „tönend bewegten Form“ alleine lebensfähig, ebenso wie andere musikalische Konzepte, wie beispielsweise das des Musikers als Medium. In der Stichprobe dieser Untersuchung fand sich allerdings kein Komponist, der radikal ein nur auf die Form oder mathematische Zusammenhänge ausgerichtetes Konzept vertritt, wie dies in meiner Diplomarbeit der Fall war.

An dieser Stelle wird ebenfalls zu dem bereits mehrfach angesprochenen Streit innerhalb der zeitgenössischen Komponistenszene Bezug genommen, indem beispielsweise ein Komponist kritisiert, die zeitgenössische Musik habe ihre gesellschaftliche Funktion verloren. Für ihn liegt die Funktion seiner Musik, wie bei der letzten Frage angesprochen in dem Aufgreifen der Ängste und der Gebrochenheit der Menschen um ihn herum und seiner selbst, die er dann in seiner Musik darstellen möchte. Demgegenüber mag wieder das Idealbild des autonomen Werkes stehen, das keine weitergehenden Funktionen erfüllt. Hier findet sich wohl eine ästhetische Position wieder, die beispielsweise Kant im ersten Teil seiner „Kritik der Urteilskraft“ vertreten hat. Als Charakteristikum des „Schönen“ soll das

„interesselose Wohlgefallen“ gelten. Der Genuss des musikalischen Werkes dient also keinem weiteren Zweck, sondern stellt einen Wert an sich dar. Sobald Musik einem bestimmten Zweck, egal welchem, untergeordnet ist, kann ihr somit, zumindest nach Auslegung einiger, der Kunstcharakter weitgehend abgesprochen werden. Einige Musiker sind mit diesem in der Neuen Musik Szene wohl weit verbreitetem „Dogma“ jedoch offensichtlich nicht mehr einverstanden, sondern wollen der Kunstmusik ihren Zweck und damit ihren Sinn in der Verbindung mit dem Publikum zurückgeben und sich trotzdem deutlich von der Popmusik oder auch Musicals und Ähnlichem abgrenzen. Die Wahl der musikalischen Mittel ist hier entscheidend. Es soll wirklich das Herz angesprochen werden, es sollen nicht bloß über abgedroschene Klischees gewisse instinktive Reaktionen geweckt werden. Weitergehend interpretiert könnte hier neben der weiter unten ausführlicher behandelten Wahrhaftigkeit des Ausdrucks der Musik bezogen auf die Empfindungen des Künstlers auch eine aufrichtige, dem musikalischen Wissen und den Fertigkeiten des Musikers entsprechende Auswahl der musikalischen Mittel als Forderung einiger Künstler eine Rolle spielen. Diese Position findet sich beispielsweise deutlich bei dem Jazzmusiker und Komponisten 15 in seinen Aussagen zur Verbindung zwischen der musikalischen Gabe und der daraus resultierenden gesellschaftlichen Aufgabe eines Musikers.

2.1.2.7 Frage 8): Der Einfluss der Komplexität der Musik

Frage 8): „Wenn man Sie nun als Sender einer Information und den Hörer als Empfänger (ähnlich wie bei einem Radio) betrachtet. Was für einen Zusammenhang könnte es zwischen der Komplexität der Information, die sie aussenden, also beispielsweise wie gut der nächste Ton aus den bisherigen vorhersagbar ist (also wie berechenbar im mathematischen Sinne der Fortgang Ihrer Musik ist), und dem Wohlgefallen des Hörers geben?“. Dieser Frage entspricht die Formulierung „Welchen Einfluss hat die Komplexität meiner Musik auf den Hörer?“ auf dem Analysediagramm. Hintergrund dieser Frage sind

natürlich die weiter oben erwähnten Arbeiten unter anderem von Berlyne[74] und von Werbik[75].

Sechs Musiker weisen darauf hin, dass verschiedene Hörer vollkommen unterschiedlich auf die Komplexität der Musik reagieren. Vorgebildete Hörer vertragen mehr Komplexität, können mehr Zusammenhänge erkennen und finden einfache Musik eher langweilig (4, 6, 9, 10, 15, 16). Für einen Jazzmusiker kann dabei das Live- Erlebnis das Hören und das Erkennen von Zusammenhängen erleichtern. Er weist auch darauf hin, dass es Hörer gibt, die einfach so alles Neue ablehnen und welche, die alles Neue bejubeln (9). Für einen anderen Jazzmusiker ist seine Musik eine akustische Information, die seine Emotionen transportiert. Allerdings müssen seine Emotionen nicht dieselben sein wie die, die beim Hörer entstehen oder ankommen (4). Ein Komponist ergänzt, vor allem auch Hörer, die selbst ein Instrument spielen können mehr Zusammenhänge erkennen. Seine Musik soll relativ unvorhersehbar sein. Er möchte, wie die „alten Meister“ eine vorgegebene Form durchbrechen und überraschen. Ist der Hörer nicht mit Neuer Musik vertraut sendet er wohl auf einer anderen Frequenz als derjenigen, auf die der Hörer eingestellt ist (6). Für einen anderen Komponisten ist es auch noch wichtig, ob der jeweilige Hörer eher auf einen ganzheitlichen Gesamteindruck, ein Klangbild aus ist oder ob er analytisch hört (10). Ein Unterhaltungsmusiker weist darauf hin, dass Klassikhörer seine Musik oft langweilig und zu vorhersehbar finden. „Normalhörer“ hingegen mögen Vorhersagbarkeit. Er befindet sich in einem Spagat zwischen vorhersehbaren Elementen und Überraschungen (16). Ein Jazzmusiker und Komponist erinnert an das Prinzip der Variation in der klassischen Musik, in dem sich schön der Effekt des Wechsels zwischen Erwartetem und Unerwartetem zeigt. Allerdings hält er das Sender– Empfänger Modell für nicht ganz passend, da jede Musik so spontan sein sollte, dass sie im Moment der Aufführung neu entsteht. Dadurch besteht die Möglichkeit, dass der Empfänger zum Sender und umgekehrt wird. In der klassischen Musik wird diese Rolle durch spezialisierte aufführende Musiker übernommen, im Bereich des Jazz fallen schaffender und aufführender Musik meist zusammen (15).

[74] D. E. Berlyne (1971)

[75] Hans Werbik (1971)

Für eine Komponistin und einen Filmmusikkomponisten soll ihre Musik relativ unvorhersehbar sein (11, 13). Die Komponistin kann allerdings noch nicht sagen, ob ihre Musik für den Hörer verständlich ist oder wie sie auf ihn wirkt, da noch kein Werk von ihr aufgeführt wurde (11). Der Filmmusikkomponist gibt an, dass seine Musik nicht durch schöne Melodien und einfache Strukturen unterhalten soll. Sie soll zum Nachdenken anregen (13).

Demgegenüber äußert ein Komponist, dass seine Musik vorhersagbar sein und Erwartungen des Hörers erfüllen soll. Wenn ihm Kritiker vorwerfen, dies sei ein Kennzeichen der U-Musik so ist er ihrer Meinung, denn er möchte mit seiner Musik auch an die sinfonische Unterhaltungsmusik der 50er Jahre anknüpfen (17). Ein Unterhaltungsmusiker gibt an, dass seine Musik gut ins Ohr geht und den Hörer nicht mehr loslässt. Zum Gefallen der Musik müsste man allerdings eigentlich den Hörer fragen (14).

Ein Komponist kann sich zu diesem Thema kaum äußern, allerdings schreibt er seine Musik für sich selbst und Kalküle, beispielsweise wie vorhersagbar seine Musik sein muss, damit sie gut ankommt, kommen bei ihm nicht vor (3). Die Musik eines anderen Komponisten fließt zwar aus ihm heraus, doch erkennt er danach häufig Zusammenhänge und Folgerichtigkeiten. Je folgerichtiger die Musik ist, desto leichter ist sie aufzufassen, je vielfältiger sie ist, desto schwieriger ist dies. Allerdings ist für ihn eine gewisse Komplexität auch An- und Aufforderung an den Hörer. Für ein Stück wie sein Musical, bei dem er ja eigentlich „Bühnenmusik“ schreibt, gelten dann allerdings noch andere Regeln (8). Ein Komponist meint, je komplexer die Musik ist, desto weniger verständlich ist sie. Durch die ständige Reizüberflutung durch alte und neue Medien schwindet zudem die Fähigkeit der Hörer eine „Message“, wenn denn eine da ist, wahrzunehmen (5).

Für einen Komponisten muss Musik auch vorhersagbar sein, sonst kann der Hörer nichts damit anfangen. „Musik muss logisch sein, damit sie auch verstanden oder damit sie auch als Musik erfahren wird“. In der Klassik gab es deshalb Themen und Wiederholungen. Man muss als Komponist aber auch die Kunst der Überraschung beherrschen, und den Hörer mit Unerwartetem konfrontieren. In der Musik gibt es auch eine gewisse Eigendynamik derart, dass man beispielsweise nicht einfach so ein Stück aufhören lassen kann, außer man hat eine dramaturgische Begründung hierfür (7).

Für eine Komponistin hat diese Frage eher etwas mit den Unterschieden zwischen E- und U-Musik zu tun. In ihrer Musik sieht sie eine Ausgewogenheit zwischen Komplexität und Simplizität. Sie glaubt nicht, dass die Komplexität ihrer Musik einen Einfluss auf das Wohlgefallen des Hörers hat (12).

Ein Komponist betont, es komme darauf an, ob die Musik aufgrund ihrer eigenen Logik oder aufgrund von Hörgewohnheiten vorhersehbar ist. Die meisten Menschen hören Musik gefiltert durch Schemata und Schablonen. Passt die Musik nicht in ihr Schema, wie ein rundes Holzstück nicht in eine quadratische Öffnung passt, lehnen sie die Musik ab. Dieser Schematismus wird auch von der „Werbe- und Unterhaltungsindustrie“ gefördert. Für seine Musik gibt es immer weniger Platz, die Hörer sind nicht mehr offen. Ein offener Hörer kann seine Musik auch vom ersten Eindruck her mögen, auch wenn er selbst als Hörer versucht, diesen ersten Eindruck nicht zu hoch einzuschätzen und er versucht zu überprüfen, ob er bei genauerem Hinhören in der Musik nicht doch noch etwas finden kann, was ihm zunächst verborgen geblieben ist (2).

Ein Komponist bezog den Begriff Komplexität auf die Vielschichtigkeit seiner Musik und gibt an, dass seine Musik oft auch eine philosophische Ebene enthält, in welche die Hörer oft über die vertonten Texte oder die Titel der Werke einen Einstieg finden können (1).

Zusammenfassende Interpretation:

Diese Frage beruht natürlich auf Berlynes im ersten Kapitel beschriebenen umgekehrt U-förmigen Zusammenhang zwischen Komplexität und Wohlgefallen. Insgesamt können die meisten Musiker diese Theorie bestätigen. Musikalisch besser vorgebildete Hörer ertragen eine höhere Komplexität eher als „Normalhörer“. Spielen die Hörer ein Instrument oder beschäftigen sie sich regelmäßig mit anspruchsvoller Musik so können sie in solcher Musik auch mehr Zusammenhänge erkennen und den Fortgang besser voraussehen. Sie finden einfach strukturierte Musik dann auch unter Umständen langweilig. Kennen sie sich mit der jeweiligen Musik aus können sie auch die innere Logik eines Werkes, aus der sich bestimmte Forderungen ableiten verstehen. Andererseits kann einen „Normalhörer“ die

Musik vieler der hier befragten Komponisten schnell überfordern. Sie nehmen dann nur noch einen ungeordneten Tonstrom war.

Viele Musiker lieferten mit dem Wechselspiel aus Erwartung und Überraschung eine Art inhaltliche Erklärung für Berlynes rein auf die Information im technischen Sinne bezogene Theorie. Dieses Spiel zu beherrschen gilt für viele als durchaus wichtig. Dieser Wechselspielcharakter kann allerdings in Berlynes Theorie kaum dargestellt werden. Nach den Aussagen vieler Musiker ist jedoch gerade diese Betrachtung des zeitlichen Verlaufs der inneren Interpretationen durch den Hörer wichtig.

Ein an dieser Stelle einige Male geäußerter Vorwurf richtet sich an die Unterhaltungsindustrie. Diese verdirbt nach Ansicht einiger durch eine von ihr aus kommerziellen Interessen mitverursachte Reizüberflutung und ihre Platitüden die Fähigkeit des Hörers, sich auch komplexer Musik zu widmen und in dieser Zusammenhänge oder Botschaften zu erkennen. Musik wird immer mehr nicht nur im Kaufhaus in Kategorien und Sparten geordnet, sondern auch in den Köpfen der Hörer.

Allgemein gilt der Grad der Komplexität oder Vorhersagbarkeit wohl als gutes Unterscheidungskriterium für E- und U-Musik. Eine Auseinandersetzung mit dieser Thematik bezüglich der Wirkung ihrer Musik findet sich eher bei den Unterhaltungsmusikern. Haben diese auch einen gewissen Kunstanspruch befinden sie sich schnell in einem Spagat zwischen dem Wunsch, verstanden zu werden und dem Wunsch, sich selbst zu verwirklichen und etwas Anspruchsvolles zu schaffen. Entgegen der Tradition der vom Hörer abgewandten zeitgenössischen E-Musik wollen einige Komponisten ihre Musik auch bewusst vorhersehbar halten.

Für einige echte E-Musik Komponisten und einen echten „Romantiker“ (Komponist 3) spielen alle Überlegungen, die überhaupt in so eine Richtung gehen gar keine Rolle. Eine Komponistin sieht ihre Musik als ausgeglichen zwischen Simplizität und Komplexität, die Komplexität spielt keine Rolle für das Gefallen des Hörers (Komponistin 12). Statistisch gesehen mag es sich hierbei um eine falsche Schlussfolgerung handeln, doch sind dies einfach nicht die Kategorien, in denen sie über ihre Musik nachdenkt und nicht die Unterschiede zwischen den Hörern, die sie interessieren. Diese ganze Darstellungsweise ist viel zu grob und unsensibel um den Kern, die Essenz ihrer Musik und ihrer Beziehung zum Hörer zu fassen. Für den „Romantiker“ wären Überlegungen der Art wie komplex muss ich

meine Musik anlegen, damit sie möglichst vielen Hörern gefällt eine Art Verrat daran, dass es sich um seine Musik handelt und, dass er sich in dieser Musik ausdrücken möchte. Man kann diese Position nun aus der Perspektive des interpretierenden Forschers heraus[76] sowohl als unreflektiert, für eine geringe Erfahrung des Künstlers sprechend interpretieren als auch als Ergebnis eines Entscheidungsvorgangs, als absichtlich gewählte ästhetische Position.

Interessant erscheint hier auch der Hinweis eines Musikers, dass das Sender- Empfänger Modell in der Musik nur eine begrenzte Reichweite hat, da in der Aufführungssituation der eigentliche Empfänger auch Signale an den Sender sendet. Alle Jazzmusiker beschreiben in dieser Studie Situationen, in denen das Publikum positiv auf sie reagiert und sie beflügelt werden oder in denen das Publikum wenig mit ihrer Musik anfangen kann und sie auch nicht besonders gut spielen. Hier ist die musikalische Kommunikation keine technische im Sinne Berlynes und der Informationstheorie sondern eine echte, pragmatische im Sinne der psychologischen Kommunikationsforschung. Dieser Aspekt spielt für die „klassischen" Komponisten eine geringere Rolle, weil hier spezialisierte aufführende Musiker in der Konzertsituation in gewisser Weise mit dem Hörer kommunizieren. Eine umfassende Studie der Kommunikation in der Musik und durch die Musik müsste auch die interessante Mittlerposition der aufführenden Musiker auf jeden Fall näher beleuchten.

Diese Frage war wohl insgesamt die am schwierigsten verständliche in dieser Arbeit und es ist fraglich, inwieweit alle Musiker die Fragestellung im gleichen Sinne verstanden haben. Gerade ein unterschiedliches Verständnis einer Frage kann allerdings auch relativ nuanciert tiefer liegende Unterschiede zwischen Teilnehmern oder auch gar nicht durch den Fragenkatalog abgedeckte Aspekte des zu untersuchenden Sachverhalts hervorholen, die ansonsten im Dunkel geblieben wären.

[76] Zur integration verschiedener Perspektiven im Forschungsprozess siehe H. Webik und H. Appelsmeyer (1999): „Handlungsbegriff und Perspektivität: Eine Diskussion traditioneller Perspektiven psychologischer Erkenntnisgewinnung"

2.1.2.8 Frage 9:) Warum machen Sie Musik

Frage 9:) „Warum machen Sie Musik, was fasziniert Sie an der Musik?“. Dieser Frage entspricht die Formulierung „Was fasziniert mich an Musik?“ auf dem Analysediagramm.

Sieben Musiker betonen die Wichtigkeit von Musik als Ausdrucksmittel. Für zwei Komponisten und einen Jazzmusiker ist sie eine Art Sprache, in der sie sich gut ausdrücken können (3, 8, 9). Der Jazzmusiker hat gelegentlich sogar den Eindruck, dass er sich durch Musik besser ausdrücken kann, als durch Sprache. Vor allem Emotionen wie Freude und Trauer lassen sich in der Musik besser verarbeiten. Musik spielt in seinem Leben auch eine bei weitem größere Rolle als beispielsweise Literatur (9). Ein Komponist schätzt außerdem an der Musik ihre Nichteindeutigkeit (8). Auch für einen weiteren Komponisten war die Entdeckung der Ausdrucksmöglichkeiten der Musik das, was die Faszination von Musik ausgemacht hat. Für ihn gehören zwei Komponenten dazu, dass jemand Komponist wird: Zum einen der Bezug zur Musik und zum anderen der Wunsch, sich auszudrücken (7). Dies wird auch bei einer Komponistin deutlich, die schon immer mit Musik zu tun hatte, ohne Musik nicht leben kann und jetzt auch von einem musikalischen Beruf lebt. Da sie den Wunsch hatte, sich auszudrücken und auch, weil in ihrem Freundeskreis, der hauptsächlich aus Musikern besteht, viele Komponistin sind fing sie das Komponieren an. Musik ist außerdem für sie eine Art Zugang zur Spiritualität und das Komponieren ein Ausgleich zu ihrem pädagogischen Beruf. Während sie dort viel mit anderen Menschen zu tun hat ist sie beim Komponieren mit sich allein und zufrieden damit (11). Eine andere Komponistin schätzt an der Musik, dass sie Dinge ausdrücken kann, die keine andere Kunstform ausdrücken kann. Musik kann ausgesprochen direkt und gleichzeitig artifiziell sein, sie vereint Widersprüche. Sie kann unmittelbar Bewegung ausdrücken und sie ist abhängig von und „kämpft“ mit der Zeit, in der sie stattfindet und Zeit interessiert die Komponistin sehr. Sie ist „frei“, unfassbar und unhaltbar, die „anspruchsvollste Geliebte“, die man sich vorstellen kann (12). Zwei Komponisten zwingt etwas wie ein Trieb, Musik zu gestalten und sich in ihr auszudrücken (10, 6). Einer betont, dass er mit dem Komponieren nie finanzielle Interessen hatte (10). Ein anderer Komponist führt aus, dass er eigentlich immer, das ganze Jahr Musik um sich herum braucht. Dies bemerken beispielsweise auch die Musiker 11 und 15 an anderer Stelle. An der Musik fasziniert ihn unter anderem das Ansprechen von Emotionen (6).

Für insgesamt neun Musiker ist es so, dass sie einfach Musik machen müssen, dazu getrieben werden (1, 2, 3, 4, 6, 10, 11, 14, 17). Einen Komponisten fasziniert darüber hinaus die Unbegrenztheit, die Ewigkeit, das Schöne in der Musik (1). Für einen anderen Komponisten besteht die Faszination darin, klanglichen Ideen eine konkrete Form zu geben, ebenso, wie er dies früher bei seinen Klanginstallationen getan hat. Er möchte seine Erlebnisse und seine Gefühlswelten nicht nur in seinem Kopf mit sich „herumschleppen“, sondern möchte sie eine konkrete Gestalt annehmen lassen (2). Für einen Unterhaltungsmusiker ist die Musik automatisch in ihm, er muss ähnlich wie ein Schriftsteller Schreiben muss einfach Komponieren, um seine Erlebnisse zu verarbeiten (14). Ein Jazzmusiker wäre ohne die Musik verrückt geworden (4). Für einen Komponisten ist das Musik machen ein eher „vegetativer Vorgang“ und vergleichbar mit Schlafen, Essen und Trinken (17). Für einen Unterhaltungsmusiker war neben seinem musikalischen Elternhaus auch der Wunsch nach Rebellion in seiner Jugend entscheidend für den Wunsch, eigene Musik zu machen. Damals begann er, sich selbst eine E-Gitarre zu bauen und darauf „herumzuklampfen“. Nach und nach verfeinerte sich seine Technik und der Aspekt der Elektronik kam hinzu. Heute steht eher die Selbstverwirklichung im Vordergrund. Wie bei seiner bildenden Kunst das fertige Kunstwerk stellt bei der Musik eine CD etwas dar, was er in die Hand nehmen kann. Sie ist damit eine Art Quittung für die investierte Zeit. Beim Improvisieren ist außerdem die „Tiefenentspannung“, das Ausschalten des Verstandes sehr angenehm. Musik kann auch zum Aggressionsabbau beitragen (16).

Für einen Komponisten dominiert einerseits die Leidenschaft, sich in Klänge und Formen zu versetzen. Zum anderen ist der Moment der Vergänglichkeit der Musik für ihn wichtig. Der Moment der musikalischen Aufführung ist nicht widerherstellbar. Es faszinieren ihn also die Flüchtigkeit der Darbietung, die vorübergehende Herstellung einer emotionalen und gesellschaftlichen Beziehung und die formale Vollendung einer anderen Realität (5). In gewisser Weise ähnlich sind die Äußerungen eines Filmmusikkomponisten. Neben der Faszination, die darin begründet liegt, dass Musik einen Film noch lebendiger machen kann fasziniert ihn, dass in der Musik eine Welt hörbar wird, die neben unserer sichtbaren und hörbaren alltäglichen Welt existiert. Musik ist damit der Klang einer existierenden Utopie (13).

Für einen Komponisten und Jazzmusiker ist an dieser Stelle wieder die Verbindung von Gabe und Aufgabe wichtig. Ein musikalisch begabter Mensch hat auch die Aufgabe beziehungsweise die Verpflichtung seinen Mitmenschen gegenüber, seine Fähigkeiten zu verfeinern und auch tatsächlich Musik zu machen. Musik umfasst für ihn alle Ebenen menschlichen Seins. Sie ist sprachlich nicht fassbar, aber erlebbar. Musik ist somit eine Brücke zur Transzendenz (15).

Zusammenfassende Interpretation:

Auch diese Frage beinhaltet eigentlich wieder zwei Fragen. Die eine Frage ist, warum die Musiker Musik machen, wie sie dazu gekommen sind und die andere, was sie an der Musik oder dem Erschaffen von Musik fasziniert. Auch in diesem zweiten Aspekt könnte man wieder zwei unterschiedliche Fragen sehen.

Die meistverbreitete Antwort auf die erste Frage ist, dass die Musiker einfach nicht anders können, dass sie ohne Musik nicht leben können oder schon immer Musik gemacht haben. Eine interessante andere Erklärung besteht darin, dass sich aus der musikalischen Gabe auch die Aufgabe ergibt, Musik zu machen. Der Wunsch nach Rebellion, nach Auflehnung gegen Bestehendes kann auch dazu führen, selbst Musik zu machen. Eng damit verbunden ist wohl der Wunsch, etwas Eigenes schaffen zu wollen.

Einen gewissen Schnittpunkt zwischen beiden Fragen nimmt die Faszination von Musik als Ausdrucksmittel ein. Die Ausdrucksmöglichkeiten der Musik können einen jungen Musiker dazu anregen, eigene Musik zu schreiben oder zu improvisieren. Was in der Musik ausgedrückt werden soll kann dabei, wie auch bei der Abhandlung anderer Fragen bereits festgestellt wurde, sehr verschieden sein. Musik kann eher Emotionen oder eher abstrakte Ideen oder auch konkrete Botschaften transportieren und vieles mehr. Grundlegend könnte hier allerdings der Wunsch sein, sich in irgendeiner Form der Welt mitzuteilen. Sehr interessant ist an dieser Stelle die Theorie eines Komponisten, dass zu dem Wunsch, sich auszudrücken auch noch ein Bezug zur Musik kommen muss, damit jemand Komponist wird.

Ein weiteres weit verbreitetes Faszinosum der Musik ist das musikalische Material, die Töne und Klänge der Instrumente. Durch sie können Ideen in eine konkrete, klangliche

Form gebracht werden. Der Klang einer existierenden Utopie beweist dann ihre Existenz. Musik kann als eine Klangskulptur, die sich in der Zeit bewegt angesehen werden. Die Musik kämpft mit der Zeit. Über allem steht immer auch eine Mahnung an die Vergänglichkeit. Für einige Komponisten liegt in diesem Bereich vielleicht die faszinierendste Leistung der Musik.

Ein weiterer Aspekt, der von einigen Musikern angesprochen wird beinhaltet, dass Musik einen Zugang zur Spiritualität liefern kann. Dieser Gedanke ist vielleicht so alt, wie die Musik selbst, doch darüber sollen andere spekulieren.

Relativ selten erwähnt wird an dieser Stelle die Verbindung mit dem Hörer, also der Wunsch, mit dem Hörer eine Beziehung einzugehen, ihn zu unterhalten, zu beeindrucken, anzuregen oder zu belehren.

2.1.2.9 Frage 12): Symbol oder Struktur

Frage 12): „Steht bei Ihrer Musik der Aspekt im Vordergrund, dass bestimmte Elemente der Musik mit nicht musikalischen Dingen verknüpft sind (zum Beispiel: Rhythmus ⇔ Herzschlag, Moll ⇔ Traurigkeit, eine aufsteigende melodische Linie steht für eine Erhöhung der Aktivität) und quasi als Zeichen oder Symbole für etwas anderes dienen, oder steht bei Ihnen mehr die Struktur als Ganzes im Vordergrund und die einzelnen Elemente bekommen ihren Sinn aus ihrer Verknüpfung und Abfolge und beispielsweise den Hörgewohnheiten der Hörer oder ähnlichen auf Konventionen beruhenden Beziehungen?“. Dieser Frage entspricht die Formulierung „Was ist meine Musik? Sind ihre Elemente Zeichen oder Symbole für etwas anderes oder ist die Struktur entscheidend?“ auf dem Analysediagramm. Hie werden im Kapitel über Musik als Kommunikation bereits erwähnte Ideen von beispielsweise Jiránek[77] und Faltin[78] aufgegriffen.

[77] J. Jiranek (1985): „Zu Grundfragen der musikalischen Semiotik“

[78] P. Faltin (1985): „Bedeutung ästhetischer Zeichen – Musik und Sprache“

Für fünf Musiker sind sowohl der Symbolcharakter als auch die Struktur wichtig. Dabei liegt für sie das Hauptaugenmerk eher auf Seite der Struktur (5, 7, 10, 11, 12). Ein Komponist beschreibt, dass beispielsweise der Herzschlag ob man will oder nicht etwas mit dem Rhythmus zu tun hat. Bei ungefähr der Hälfte seiner Werke besteht eine Verbindung zu einem literarischen Werk. Auch die Frage nach den Hörgewohnheiten ist kompliziert, da Hörer Neuer Musik andere Hörgewohnheiten haben, als Normalhörer. Da er sich keiner Gruppe zugehörig fühlt eckt er bei beiden an. Insgesamt ist für ihn die Struktur als Ganzes jedoch wichtiger, weil er Musik um ihrer selbst Willen schreiben will. Im Verhältnis zur Musik wird alles andere zweitrangig (5). Ein anderer Komponist betont ebenfalls eher die Bedeutung der Struktur als Ganzes, weil er keine „Additionsmusik“ schreiben möchte. Allerdings finden sich in seiner Musik schon Verbindungen zwischen Elementen, bei denen ein Fehlen des einen das andere sinnlos werden lässt. Trotzdem spielen Symbole eine untergeordnete Rolle. Musik muss auch ohne ein Verständnis solcher Symbole funktionieren, wie dies bei Bach der Fall ist (7). Ein anderer Komponist gibt an, dass hinter einer aufsteigenden Linie zwar eine Idee stecken kann, dass die Musik jedoch auf keinen Fall in lauter einzelne „Fleckerln“ auseinander fallen soll. Es muss immer ein Bezug zum Ganzen bestehen (10). Eine Komponistin erwähnt, dass manchmal beispielsweise Triller ein Symbol für Aufregung sein können (11). Auch bei einer anderen Komponistin symbolisieren Elemente der Musik teilweise etwas nicht Musikalisches. Gelegentlich finden sich bei ihr auch gebräuchliche und bekannte Symbole in ihrer umgekehrten Bedeutung. Beides trifft vor allem zu, wenn Texte vertont werden. Die Beziehung zum Ganzen steht für sie allerdings meistens im Vordergrund (12).

Fünf Musiker beschreiben, welche Rolle Symbole in ihrer Musik spielen (1, 6, 8, 15, 17). Bei zwei Komponisten stehen diese sogar im Vordergrund (8, 17). Für einen Komponisten kommt dies auch daher, dass seine Musik stark mit seiner Umgebung vernetzt ist. Dies hilft ihm auch, nicht abzuheben. Er möchte in Zeiten von „Deutschland sucht den Superstar“ das Publikum mit anspruchsvoller Musik erreichen. Viele Symbolbeziehungen und Zusammenhänge in seiner Musik entdeckt er allerdings erst im Nachhinein. Die Struktur ist bei seinen Kompositionen der sichere Halt (8). Bei einem anderen Komponisten kommen auch durchaus Dur oder Moll als Symbole für Freude oder Leid vor, allerdings meist in einer „schmutzigen“, ungewohnten und abgewandelten Form. Bei ihm kann auch eine aufsteigende Linie durchaus einen Aufschwung bedeuten. An einer

Stelle eines seiner Werke, die sich inhaltlich mit dem Kreuz beschäftigt verwendete er auch einmal viele Kreuze. Zudem finden sich bei ihm Seufzermotive, wie sie schon Bach verwendet hat. Elemente der Musik sollen also durchaus Symbole für seelische Zustände sein. Erwartungshaltungen des Hörers sollen nicht immer konterkariert, sondern in der Regel erfüllt werden (17). Ein anderer Komponist betont, dass es in seiner Musik Symbolbeziehungen gibt, dass diese allerdings nicht so banal sind, wie die Beispiele in der Frage. Eine Rolle spielen bei ihm zum Beispiel Zahlensymbole beispielsweise bei der Anzahl der Takte. Auch finden sich bei ihm Selbstzitate, weil vielleicht eine bestimmte Idee in einem früheren Werk schon einmal mit einem bestimmten Rhythmus verknüpft war. Ihm ist zwar die Struktur auch wichtig, doch gibt es in seinen Werken noch einen tieferen Sinn, der beispielsweise auch in Beziehung zu den vertonten Texten steht (1). Ein anderer Komponist hat zwar keine Synästhesien, aber bestimmte Elemente seiner Musik sind für ihn fest mit bestimmten Ereignissen oder Gefühlen verknüpft. So kann er in seinen Werken wie in einem Tagebuch lesen. Für den Hörer sind diese Symbolbeziehungen allerdings nicht wahrnehmbar (6). Auch ein Komponist und Jazzmusiker gibt an, dass es in seiner Musik Symbole wie musikalische Zitate oder Verweise auf die kabalistische Zahlenmystik gibt, diese können jedoch vom Publikum nicht gedeutet werden. Für ihn entsteht eher ein Geflecht unterschiedlicher Möglichkeiten, in der musikalische Elemente auch ihre Bedeutung wechseln können (15).

Vier Musiker gehen beim Schaffen von Musik eher intuitiv vor, wodurch sich diese Frage eigentlich gar nicht stellt (3, 4, 9, 14). Bei einem Komponisten sollen nicht die einzelnen Elemente der Musik etwas darstellen, sondern das ganze Stück soll eine Geschichte erzählen (3). Ein Jazzmusiker hat eine aufsteigende Linie noch nie als verbunden mit einer Erhöhung der Aktivität empfunden. Seine Musik soll spontan sein und Emotionen ausdrücken. Er nimmt sich auch oft beim Spielen die Freiheit, plötzlich etwas anderes zu spielen, als er eigentlich vor hatte (4). Ein anderer Musiker erkennt gewisse Zusammenhänge wie, dass ein Element seiner Musik ein Aufhellen oder ein Glücksgefühl darstellt erst im Nachhinein. Bei manchen seiner Kompositionen gab es jedoch auch von vorne herein Intentionen der Art, dass etwas Bestimmtes, eine Stimmung oder Ähnliches in der Musik dargestellt werden sollte (9). Ein Unterhaltungsmusiker arbeitet rein intuitiv. Daraus folgt jedoch, dass er bei einem melancholischen Song wohl eher keine Dur Tonarten verwenden würde. Auch die Instrumentierung seiner Songs macht er intuitiv,

wobei Bläser schon meist für eine gewisse Dramatik stehen und Streicher im langsamen Legato für Melancholie und Trägheit (14).

Für einen Komponisten zeigt die Tatsache, dass beispielsweise eine aufsteigende Linie bei allen Hörern ähnliche Assoziationen hervorruft wie sehr Musik gefiltert durch Schablonen gehört wird. Man muss sich dieser Schablonen, seiner Hörgewohnheiten bewusst werden und damit umzugehen lernen. Allerdings ist dabei zu berücksichtigen, dass es in der Musik ja auch aus physikalisch- akustischen Gründen mehr oder weniger enge natürliche Verwandtschaftsverhältnisse zwischen Tönen gibt. So suchte auch die so genannte atonale Musik nur eine neue Tonalität. In seiner Musik finden sich oft vertraute Wendungen, die sofort mit unerwarteten Wendungen konterkariert werden. Er möchte den Hörer irritieren, ihn durch tonale Wendungen auf eine schiefe Ebene führen. Seine Musik soll wie ein Moorboden sein, der zunächst fest erscheint und dann doch nachgibt (2).

Für einen Komponisten sind Elemente seiner Musik nicht wie bei anderen mit Stimmungen und Emotionen verknüpft, sondern mit Bildern und Gedanken. Eine Korrespondenz sowohl mit dem Symbolcharakter als auch mit der Struktur als Ganzem ist wichtig (13).

Ein Unterhaltungsmusiker erzählt, dass er früher in seinen Stücken selbst aufgenommene Samples verwendet hat, wodurch sich die Frage nach dem Bezug zur Realität nicht stellte. Heute möchte er ab und zu beispielsweise den Hörer beruhigen, indem er langsamere Tempi als normal verwendet. Bei manchen Stücken stehen auch musikalische Inhalte im Vordergrund. So lässt er bei einem Stück ein dreitaktiges gegen ein viertaktiges Thema laufen (16).

Zusammenfassende Interpretation:

Insgesamt liegt der Hauptunterschied zwischen den Komponisten bei dieser Frage in der Einschätzung, inwieweit bewusst und willentlich Symbolbeziehungen in den Kompositionen als Ausdrucksmittel verwendet werden. Für einige Komponisten ergeben sich solche Verweise auf Außermusikalisches eher zufällig. Für einen Komponisten stellt die Gleichartigkeit der Assoziationen verschiedener Hörer sogar einen weiteren Beweis dafür dar, wie die Unterhaltungsindustrie das Hörverhalten in unserer Kultur verdorben hat.

Doch auch er benutzt gelegentlich vertraut erscheinende Wendungen um den Hörer aufs Glatteis zu führen und zu irritieren. Andere Komponisten mit einem eher unterhaltenden Anspruch wollen, wenn sie Symbole verwenden, diese auch verstanden wissen. Für manche Musiker gibt es zwar Beziehungen ihrer Musik zu außermusikalischen Sachverhalten, beispielsweise zu Erlebnissen und Gefühlen oder auch zu Bildern, doch sind diese Beziehungen für den Hörer nicht wahrnehmbar und sollen es auch gar nicht sein. Ein Komponist weist ganz deutlich darauf hin, dass Musik auch ohne ein Verständnis der in ihr verwendeten Symbole funktionieren muss.

Natürlich gibt es auch Unterschiede in der Komplexität der verwendeten Symbole. Ein paar Komponisten berichten von durchaus Vertrauten Verknüpfungen zwischen Musikalischem und nicht Musikalischem wie, dass Passagen in Moll eher traurig, welche in Dur eher heiter wirken. Andere Musiker beschreiben nur Symbolbeziehungen auf einer sehr abstrakten Ebene wie das Spiel mit Symbolen aus der Zahlenmystik.

Ein weiterer gelegentlich angesprochener Punkt ist die Verbindung musikalischer Werke mit Texten. Literarische Werke können musikalische jedoch auch inspirieren ohne, dass der Text in dem Werk auftaucht. Hier entstehen Symbolbeziehungen, die teilweise durch die Titel der Werke für den Hörer zumindest ahnbar werden.

Bemerkenswert ist auch, dass diese Problematik eine weitaus geringere Bedeutung hat, je intuitiver die Komponisten oder Jazzmusiker arbeiten. Zwar lassen sich auch hier vom Standpunkt einer dritten Person aus Symbolbeziehungen vermuten und wohl auch beispielsweise statistisch-experimentell finden, doch spielt dies im Moment des Entstehens der Musik für die Musiker kaum eine Rolle. Interessant ist auch der Hinweis mehrerer Musiker, dass solche Symbolbeziehungen oft erst im Nachhinein festgestellt werden. Im Moment der Improvisation oder der Komposition versucht der Musiker nur möglichst ehrlich das musikalisch darzustellen, was ihn bewegt. Interessant ist hier der Einwurf eines Jazzmusikers, er würde gelegentlich absichtlich etwas anderes spielen, als er eigentlich vorhatte, wohl auch um ein starres Verharren in Klischees zu verhindern. In dieser Situation wird die Intuition zugunsten eines Empfindens von musikalischer „Freiheit“ zurückgestellt. Eine gewisse musikalische Produktionsregel zwingt den Improvisationsmusiker dann zu einer aleatorisch- stochastischen Vorgehensweise und damit zum absichtlichen Verletzen von Klischees, zum Setzen von überraschenden Gegenpunkten. Ähnliche Überlegungen

finden sich meiner Einschätzung nach durchaus auch bei einigen Komponisten, die allerdings in einer ganz andern Arbeitssituation, in der sie vor allem mehr Zeit haben ihre Werke schaffen.

Man kann diskutieren, ob die Äußerungen beispielsweise von Komponist 2 oder Komponistin 12, die ausgeführt hatten, durch ein Spiel mit vertrauten Wendungen den Hörer aufs Glatteis führen zu wollen in Übereinstimmung mit den Bemerkungen dieses Musikers, der eigentlich aus einem ganz anderen Genre stammt, gesehen werden können. Auch hier zeigt es sich, dass Künstler sich bewusst und durchaus im Wissen um Alternativen entscheiden können, auf eine „natürliche“ Grammatik im Sinne Lerdahls zu verzichten oder zumindest eine solche Grammatik für ihre künstlerischen Ausdrucksbedürfnisse nicht in ihrer natürlichen Funktionsweise zu verwenden.

2.1.3 Der Musiker über den Hörer und die Bedeutung der Gesellschaft:

2.1.3.1 Frage 7:) Wem gefällt Ihre Musik?

„Wem, glauben Sie, gefällt Ihre Musik und wem nicht und wie erklären Sie sich unterschiedliche Meinungen über Ihre Musik“. Dieser Frage entspricht die Formulierung „Wem gefällt meine Musik?“ auf dem Analysediagramm.

Für fünf Musiker ist es von Vorteil, wenn der Hörer über eine gewisse musikalische Vorbildung verfügt (4, 7, 9, 10, 11, 14). Ein Jazzmusiker gibt an, dass seine Musik hauptsächlich der relativ kleinen Jazz Fangemeinde gefällt. Jazz ist nicht die „typische Musik der Arbeiterklasse“, aber in der Universitätsstadt Erlangen kommt er gut zurecht. Insofern bestehen Ähnlichkeiten zwischen Modern Jazz und der Neuen Musik. Er hat jedoch auch festgestellt, dass Musik, wenn sie ehrlich ist und die Gruppe oder der Einzelne einen guten Sound hat den, Zuhörern auch gefällt, wenn sie ungewohnt ist (4). Auch ein anderer Jazzmusiker glaubt, dass seine moderne, zeitgenössische Jazzmusik eher Hörern mit einer gewissen Hörerfahrung im Bereich komplexerer Musik gefällt. Das Live- Erlebnis kann die Musik dem Hörer besser näher bringen, als wenn er die Musik nur von einem

Tonträger hört. Hörer in Indien, die kaum mit westlicher Musik in Kontakt gekommen waren konnten übrigens mit seiner Musik durchaus ebenfalls etwas anfangen (9). Ein Komponist findet es schwer den Personenkreis zu beschreiben, dem seine Musik gefällt. Seine Musik kann nur bei Menschen ankommen, die sie überhaupt hören. Also ist sie wohl eher an musikalisch vorgebildeten Hörer gerichtet, die sich für Neue Musik interessieren. Im Supermarkt würde seine Musik wohl Verständnislosigkeit und Irritationen auslösen (7). Ein anderer Komponist beschreibt, dass seine Musik oft unvoreingenommenen Hörern besser gefällt als solchen, die glauben sie wüssten Bescheid. Allerdings kommt seine Musik natürlich auch bei Experten gut an (10). Eine Komponistin geht davon aus, dass ihre Musik einem normalen Bürger nichts sagt. Ein gewisser Grad an musikalischer Bildung ist für ein Verständnis der Musik notwendig. Allerdings hat sie durchaus das Ziel, den Hörer direkt anzusprechen und nicht nur „Kopfmusik“ zu machen (11).

Ein Komponist führt aus, dass überraschenderweise „naive“ Zuhörer einen leichteren Zugang zu seiner Musik haben, als aufführende Musiker der „mittleren Kategorie“, die nur auf leichtes Geld aus sind. Insgesamt ist es natürlich leichter, positive Rückmeldungen zu bekommen als negative. Darüber, wem seine Musik nicht gefällt, ist ihm also wenig bekannt (2). Auch ein anderer Komponist hat noch keine negativen Rückmeldungen zu seiner Musik bekommen. Sie ist derartig in sein Umfeld eingebettet, dass es ihm schwer fällt sich vorzustellen, wie sie anderswo ankommen würden. In seiner Umgebung schätzt man seine Experimentierfreude. Ob dem Hörer die Musik gefällt oder nicht liegt wohl daran, ob er innerlich bewegt wird oder nicht (8). Ebenso kennt ein Unterhaltungsmusiker nur Menschen, die seine Musik mögen und es fällt ihm schwer sich vorzustellen, wem seine Musik nicht gefallen könnte. Die meisten Menschen, die seine Musik mögen schätzen das Melodische und Harmonische. Seine Musik spricht eher die weibliche Seele an. Obwohl er selbst kein Jazzer ist, glaubt er, dass es bestimmt auch Jazzfans gibt, denen seine Musik gefällt (14).

Für fünf Musiker kann eine zu große musikalische Vorbildung des Hörers auch zu einer Ablehnung ihrer Musik führen (1, 5, 13, 16, 17). Obwohl seine Musik den Hörern und den aufführenden Musikern meistens gefällt hat ein Komponist festgestellt, dass seine Werke von einigen zeitgenössischen Komponisten vor allem aus Deutschland, die immer noch einem Avantgarde Begriff der 60er Jahre anhängen abgelehnt werden, weil sie zu

spätromantisch und tonal sind. Er schreibt experimentelle Stücke nur zu Übungszwecken. Die Anerkennung durch das Publikum und die Aufführenden Musiker ist für ihn wichtig. Insgesamt ist für ein Gefallen der Musik jedoch trotzdem eine gewisse musikalische Vorbildung des Hörers vorteilhaft. Außerdem hat der Kontext des Hörens einen großen Einfluss auf das Gefallen (1). Für einen anderen Komponisten ist das Gefallen seiner Musik auch eine Antriebskraft, weiterzumachen. Im günstigsten Fall fühlt sich der Hörer beim Hören so geborgen, wie er sich beim Komponieren fühlt. Er hofft, dass der Hörer angesprochen und in diverse Stimmungen versetzt wird. Manche Hörer lehnen allerdings seine Musik ab, weil sie ihnen aufgrund ihres Grundcharakters als Sprache des Herzens zu trivial erscheint. Es ist allerdings auch möglich, dass Hörer von Popmusik mit den Formen und Möglichkeiten der klassischen Musik und des Jazz nichts anfangen können und die Musik deshalb ablehnen. Gefallen sollte seine Musik Leuten, die gerne ins Kino gehen, da er selbst schon von Kindheit an stark von Filmmusik beeinflusst wurde (3). Auch ein anderer Komponist stellt fest, dass seine Musik oft musikalisch sehr vorgebildeten Hörern zu spätromantisch und einfachen Hörern zu dissonant ist. Seine Musik soll allerdings jedem verständlich sein, der bereit ist, sich auf sie einzulassen und der die Ruhe findet, sie zu hören. Die emotionale Dichte seiner Musik kann dann dem Hörer vielleicht gefallen. Er macht dennoch eine moderne Musik, die auch, weil sie auf dem Musikmarkt einen schweren Stand hat, geschützt werden muss. Jedoch gibt es immer unterschiedliche Meinung zu jeder Musik, die man in den öffentlichen Diskurs stellt (5). Ein Filmmusik Komponist hofft, dass seine Musik dem Filmpublikum auch gefällt. Ein Konzertpublikum könnte sie ablehnen, weil sie sich einer Tonsprache bedient, die aus dem 19. Jahrhundert stammt. Wichtig ist beim Hörer die Bereitschaft zu einer „heftigen“ Auseinandersetzung mit der Musik auf emotionaler und intellektueller Ebene (13). Ein Unterhaltungsmusiker gibt an, dass seine Musik gelegentlich anderen Musikern nicht so gut gefällt, da diese nur auf die technische Schwierigkeit der Produktion der Musik achten, bei der er nicht in der „obersten Liga“ spielt. Seine Musik könnte kreativ tätigen Menschen jungen und mittleren Alters gefallen, die gerne zur Entspannung im Hintergrund Musik laufen lassen, die es aber ebenfalls zu schätzen wissen, wenn die Musik so viel zu entdecken bietet, dass man sie bei auch ausgeschaltetem Licht mit Kopfhörer hören kann (16). Ein Komponist führt aus, dass seine Musik von Kritikern und einseitigen Avantgardisten abgelehnt wird. Sie gefällt dafür den Hörern und zu 90 Prozent den aufführenden Musikern, die sich über eine klare Partitur

freuen. Allerdings erschwert ihm die negative Beurteilung durch viele Kritiker beispielsweise, einen Verlag zu finden. Er überlässt dagegen gerne seine Werke Musikern, die sie aufführen wollen, zum Selbstkostenpreis (17).

Ein weiterer Komponist betont, dass die Erwartungshaltungen des Hörers entscheidend sind. Er muss bereit sein, sich zu öffnen und diese Musik anders, intensiver zu hören als Popmusik oder ältere Klassik. Man kann seine Musik nicht nebenbei hören und auch nicht spontan mitsingen (6).

Eine Komponistin glaubt, dass ihre Musik Menschen gefällt, die sie mag und die sie mögen, also vielleicht Menschen, die denken und fühlen wie sie. Sie erklärt sich das dadurch, dass ihre Musik eine Bewegung ist, die ihr ähnelt und die dann wiederum vor allem Menschen gefällt, die Ähnlichkeit mit ihr haben (12)

Für einen Komponisten und Jazzmusiker muss sich der Hörer der Musik stellen. Er muss seine gesamte Aufmerksamkeit aufwenden und eigene Erfahrungen und Assoziationen mit der Musik verbinden. Für den Musiker ist es sehr spannend, dass der Hörer andere Assoziationen mit der Musik verbinden kann, als der Komponist. Der Hörer muss für ein Gefallen der Musik nicht unbedingt die Struktur wahrnehmen, die sinnliche Ebene reicht. Allerdings manifestiert sich auch die abstrakte Struktur in einer Art sinnlich wahrnehmbarer Schönheit. Eines seiner Ziele ist es außerdem, Passagen in seiner Musik zu schaffen, bei denen man auch bei mehrmaligem Hören immer wieder etwas Neues entdecken kann (15).

Zusammenfassende Interpretation:

Ein Konzept, dem viele Musiker zustimmen, besagt, dass die Hörer für ein Verständnis ihrer komplexen, anspruchsvollen Musik über eine gewisse musikalische Vorbildung verfügen sollten. Ist dies nicht der Fall, kann ihre Musik zu Irritationen führen. Auch Spartendenken kann eine Rolle spielen. Es ist sehr einleuchtend, dass ein Jazzkonzert Jazzfans tendenziell besser gefällt als anderen Hörern. Allerdings betonen viele Musiker, dass sie den Hörer auch unmittelbar und direkt ansprechen wollen. Einige Musiker liefern interessante Beispiele dafür, dass es möglich ist, mit guter, „ehrlicher“ Musik nicht vorgebildete Hörer zu erreichen. Dies kann auch für komplexere Musik gelten. Ein paar

Komponisten durchaus sehr anspruchsvoller Neuer Musik beschreiben sogar, dass ihre Musik naiven Hörern oft besser gefällt als solchen, die nur über eine musikalische „Halbbildung“ verfügen, die aber glauben, alles zu wissen. Schlecht angesehen sind in dieser Hinsicht auch aufführende Musiker der mittleren Kategorie, die beim Musizieren vor allem kommerzielle Interessen haben. Anscheinend haben die Musiker hier unterschiedliche Erfahrungen mit unterschiedlichen Hörern und Musikern gemacht.

Da Werke Neuer Musik häufig nur in bestimmten Konzertreihen an bestimmten Orten einem Spezialpublikum vorgeführt werden haben viele Komponisten wohl auch wenige Erfahrungen damit gemacht, wie ihre Musik bei einem „normalen“ Publikum ankommt. Offensichtlich kann man hier jedoch gelegentlich positive Überraschungen erleben. Anscheinend können tatsächlich vor allem über die emotionale Seite der Musik auch „Normalhörer“ angesprochen werden. Interessant ist hier die Aussage eines Komponisten und Jazzmusikers, dass sich auch die formalen Strukturen, die für einen musikalisch nicht Vorgebildeten Hörer nicht erkennbar sind in einer gewissen Form sinnlich erlebbarer Schönheit manifestieren. Es besteht also vielleicht auch eine Möglichkeit, die intellektuelle Ebene hochkomplexer Musik als „Normalhörer“ intuitiv zu verstehen.

Hier kommt auch ein weiteres Konzept ins Spiel, dass für viele Musiker wichtig ist: Der Hörer soll sich der Musik gegenüber öffnen, sich mit seiner vollen Aufmerksamkeit auf sie konzentrieren, sich ganz auf die Musik einlassen und auch in dem Sinne offen sein, dass er eigene Assoziationen zu der Musik bildet. Er soll auch nicht mit festen, starren Hörerwartungen Musik hören, beispielsweise ein dreiminütiges Lied mit Strophe und Refrain erwarten, sondern auch in dieser Hinsicht offen für Neues sein. Erfüllt der Hörer diese Bedingungen hat er eigentlich erst das Recht, die Musik abzulehnen. Einige Musiker würden dieses Konzept wohl in seiner Wichtigkeit für ein Gefallen der Musik über die Vorbildung des Hörers stellen.

Manche Musiker betonen, dass man von seinem Publikum selten negative Rückmeldungen bekommt. Gerade Freunde und Bekannte würden einem Komponisten wohl kaum ins Gesicht sagen, dass ihnen seine Musik überhaupt nicht gefällt. Für eine Komponistin besteht geradezu eine Verbindung zwischen dem Gefallen ihrer Musik und Sympathie zu ihr selbst. Wem ihre Musik nicht gefällt, der lehnt auch sie als Person in gewisser Form ab. Man kann sich leicht vorstellen, wie hier Freunde und Bekannte in eine

schwierige Situation geraten können. Einigen Musikern ist es wohl auch unangenehm sich vorzustellen, wem ihre Musik nicht gefällt.

Das Gefallen der eigenen Musik scheint für einige Musiker wichtiger zu sein, als für andere. Für die Unterhaltungsmusiker oder die Komponisten, die eher mit ihrer Musik unterhalten wollen, ist es tendenziell wichtiger, dass ihre Musik gut ankommt. In dieser Studie fand sich im Gegensatz zu meiner Diplomarbeit kein Teilnehmer, der aussagte, ihn wäre es vollkommen egal, wem seine Musik gefällt.

Auch hier finden sich wieder Auswirkungen der schon öfters erwähnten Spaltung innerhalb der Gruppe der „klassischen“ Komponisten. Einige Musiker beschreiben, dass ihre Musik von Kritikern und vor allem deutschen Komponistenkollegen abgelehnt wird, weil sie zu tonal bzw. zu romantisch ist. Sie bedienen sich einer Tonsprache, die dem 19. Jahrhundert entliehen ist. Für diese Komponisten ist dies jedoch kein Problem, denn ihre Musik ist wenigstens zum Teil auch als bewusster Gegenpol zu der „traditionellen“ Avantgarde-Musik gedacht. Sie wollen mit ihrer Musik den Hörer vor allem auf der emotionalen Ebene wieder direkt ansprechen und nicht nur reine „Kopfmusik“ oder, wie ein Komponist diese Musik wegen der teilweise ungewöhnlichen Notationsweise nennt, „Augenmusik“ schreiben. Reinen Popmusik Hörern kann ihre Musik allerdings immer noch zu komplex sein. Viele der angesprochenen Musiker haben anscheinend auch tatsächlich schon negative Erfahrungen mit einflussreichen Anhängern gegensätzlicher Positionen gemacht, beispielsweise bei der Suche nach einem Verlag für ihre Kompositionen. Ein Komponist sprach hier bei einer anderen Frage von „mafiösen Strukturen“ in der Neuen Musik Szene.

2.1.3.2 Frage 10 :) Wie soll der Hörer vorgehen

Frage 10 :) „Wie sollte ein Hörer vorgehen, wenn er versucht, sich mit Ihrer Musik auseinanderzusetzen und kann seine Vorgehensweise Einfluss darauf haben, ob ihm Ihre Musik gefällt oder nicht?“. Dieser Frage entspricht die Formulierung „Wie soll er sich meiner Musik nähern?“ auf dem Analysediagramm.

Für zwölf Musiker ist es wichtig, dass der Hörer beim Hören der Musik offen ist, dass er unvoreingenommen an die Musik herangeht, keine falschen Erwartungshaltungen hat und

einfach zuhört (3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 15, 16, 17). Ein Komponist betont außerdem, dass der Hörer nicht versuchen sollte, die Musik zu analysieren, denn sie ist ein Medium für seine Empfindung und soll beim Hörer zum Seelenfrieden beitragen. Man soll bei seiner Musik vor allem keinen extremen Avantgardismus erwarten (3). Ein Jazz Musiker meint, dass der Zuhörer einfach hören und sich auf die Sounds, Stimmungen, Emotionen, den Groove und das Timing konzentrieren soll. Dann kann er schauen, ob er einen Zugang zu der Musik findet und ob in seinem Kopf Bilder entstehen. Dies gilt sowohl für frei improvisierte Musik, als auch für Jazz Standards. Findet der Zuhörer keinen Zugang zu der Musik, ist dies kein Problem für ihn. Es ist allerdings schon unangebracht, wenn jemand, der keinen Zugang zu dieser Musik hat, in ein Jazzkonzert geht und ihm vorwirft, er würde eine falsche Musik machen. Er hat sein Leben der Musik gewidmet und kann gar keine falsche Musik machen (4). Ein anderer Jazz Musiker betont die Wichtigkeit des Live-Erlebnisses. Aufgeschlossenheit und Konzentration sind für den Hörer wichtig. Das Live-Erlebnis mit vielen anderen Menschen zusammen erleichtert diese Grundvoraussetzungen. Dadurch hat der Hörer eine größere Chance, etwas mit der Musik anfangen zu können. Er kann ebenfalls damit leben, wenn jemandem seine Musik nicht gefällt. Beruflich ist er allerdings darauf angewiesen, dass sie wenigstens bei einigen Menschen ankommt (9). Auch der dritte Jazzmusiker und Komponist betont, dass das Live- Erlebnis eine Möglichkeit bietet sogar bei kommerzieller Musik zu erahnen, ob sie ehrlich gemeint ist. Der Hörer soll allgemein offen sein und etwas Neues lernen wollen. Er soll auch nicht darauf bestehen das zu hören, was er erwartet. Beharrt er auf festgefahrenen stilistischen Mustern wird ihm die Musik nicht gefallen. Solche Überlegungen dürfen allerdings im Denken des Musikers keine Rolle spielen denn dies würde gegen die Verpflichtungen der Aufgabe gegenüber, die sich aus der musikalischen Gabe ergibt widersprechen (15).

Auch ein Filmmusikkomponist beschreibt, dass er anlässlich eines Konzertes während eines Filmfestivals, bei dem er ein Symphonieorchester dirigierte, dass Filmmusik von ihm spielte und bei dem das Publikum begeistert war, festgestellt hat, dass es einfacher für die Hörer ist, einen Zugang zu der Musik zu finden, wenn sie die Musik live und in Anwesenheit des Komponisten hören. Ansonsten ist es vorteilhaft, wenn die Hörer sich bestmöglich informieren, warum die jeweilige Musik in dieser Form geschrieben wurde. Alle seine Tonträger bieten Informationen hierzu. Während eines Films sollen die Hörer einfach mit wachen Ohren zuhören (13).

Ein Komponist hat festgestellt, dass Kinder oft einen leichteren Zugang zu seiner Musik haben als Erwachsene. Seine Musik vermittelt eine Grunderfahrung menschlichen Lebens. Widmet man sich unvoreingenommen der Musik und hat man die Ruhe und Zeit, die Musik richtig zu hören oder wird man dazu gezwungen, beispielsweise als aufführender Musiker, besteht eine große Chance für eine emotionale Begegnung, die dazu führen kann, dass die Musik gefällt. Musik braucht zudem vorher Stille. Ohne Stille wird sie schnell bedeutungslos (5). Ein anderer Komponist möchte niemandem vorschreiben, wie er die Musik hören soll. Befindet sich aber jemand beispielsweise bei ihm in Ausbildung, empfiehlt er ihm, bewusst zu hören und seine Eindrücke zu hinterfragen. Dies kann einen Einfluss auf das Gefallen haben, weil man mehr Details mitbekommt. Er weiß allerdings aus eigener Erfahrung, dass es auch möglich ist, ein Stück bewusst zu hören und trotz des Eindrucks, dass es gut gemacht ist, es nicht zu mögen. Insgesamt soll der Hörer möglichst unvoreingenommen an seine Musik herangehen (7).

Ein anderer Komponist beschreibt ebenfalls seine Erfahrungen mit seinen Kompositionsstudenten. Für diese ist es hilfreich, wenn er ihnen die musikalischen Regeln erklärt, die sich aus der ursprünglichen Idee ergeben haben. Hört er Musik von anderen, ist dies ähnlich. Bei unbefangenen Hörern ist es vielleicht besser ihnen zu vermitteln, was den Komponisten zu der ursprünglichen Idee bewegt hat. Insgesamt soll der Hörer eigene Assoziationen zu der Musik bilden (2).

Ein Komponist betont, dass der Hörer offen sein und unvoreingenommen hinhören soll. In einem Chor, den er leitet, besteht auch die Regel, dass ein Stück erst abgelehnt werden darf, wenn es erarbeitet wurde, denn dann erst ist ein fundiertes Urteil möglich. Ähnlich hält er es auch als Lehrer in seiner Schule (8). Genauso sieht dies ein anderer Komponist, der darauf hinweist, dass der Hörer eigentlich erst, wenn er ein Stück versteht, darüber entscheiden kann, ob es ihm gefällt oder nicht. Heutzutage können die Hörer oft schlecht der schnellen Abfolge verschiedener Teile folgen und so bleibt unter Umständen von einem dreißigminütigem Werk nur ein einziger Klang im Gedächtnis. Es ist hilfreich, wenn der Hörer sich auf das Konzert vorbereitet, allerdings ist der intellektuelle Zugang eigentlich nicht so wichtig (6).

Ein Komponist hält es für vorrangig, dass der Hörer unbefangen an die Musik herangeht und sich beispielsweise nicht von der Zwölftontechnik, die er verwendet abschrecken lässt.

Er muss nicht die theoretischen Hintergründe der Musik verstehen, er muss nur die Musik aufmerksam hören und etwas erleben wollen (10). Der Hörer muss offen sein, vor allem für Gefühle, findet eine Komponistin. Er muss die Musik auf sich wirken lassen und gucken, ob sich bei ihm etwas einstellt. Ob dies gelingt liegt beispielsweise auch an der Instrumentierung. So arbeitet sie gerade an einem Werk für Cembalo. Dieses ist von Natur aus nicht so ausdrucksstark wie die Stimme oder eine Geige (11). Auch eine andere Komponistin betont, dass der Hörer offen für Überraschendes und Ungewohntes sein soll. Außerdem soll er humorvoll sein und nicht darauf beharren das zu hören, was er will. Er soll genau hinhören und konzentriert und neugierig sein. Es kann von Vorteil sein, wenn er Ahnung von Neuer Musik hat, doch ist dies keine notwendige Vorraussetzung (12). Ein Unterhaltungsmusiker möchte keine generelle Anweisung geben, wie seine Musik zu hören ist. Sie ist zwar als Hintergrundmusik gedacht, doch sollte der Hörer auch Kleinigkeiten entdecken wollen. Es ist von Vorteil, wenn er die Zeit und die Ruhe hat, die Musik bei gedämpftem Licht mit Kopfhörer zu hören und beispielsweise auf die Bewegungen der Sounds im Raum zu achten. Dabei soll der Hörer möglichst offen sein (16). Ein Komponist vermutet, dass geschulte Hörer es leichter haben, einen Zugang zu seiner Musik zu finden. Musikalisch „übergeschulte“ Hörer allerdings werden in seiner Musik nichts Neues Entdecken. Dem steht allerdings gegenüber, dass es inzwischen keine wirklich neue Musik mehr gibt, weil alles schon einmal da war. Die hier angesprochene Art von Hörer aus dem Avantgarde Umfeld möchte er auch gar nicht erreichen. Es ist wichtig, dass der Hörer unvoreingenommen an die Musik herangeht und beispielsweise sein Spartendenken ablegt. Auch den Titeln kann der Hörer schon Einiges entnehmen und so etwas für das Hören mitnehmen (17).

Ähnlich sieht dies ein Komponist, für den die Titel und Texte seiner Werke bereits wichtige Informationen für den Hörer beinhalten. Deswegen legt er auch immer Wert darauf, dass die vertonten Texte im Programmheft in der jeweiligen Landessprache abgedruckt werden. Der Hörer kann dann das, was er hört mit dem Text vergleichen und seine eigenen Assoziationen bilden. Es ist allgemein von Vorteil, wenn der Hörer beim Musikhören nachdenkt (1).

Für einen Unterhaltungsmusiker kommt es auch darauf an, ob seine Musik gezielt oder zufällig gehört wird. Außerdem spielt es eine Rolle, ob der Hörer bereits mit ihr in

Berührung gekommen ist oder ob er die Musik zum ersten Mal hört. Versetzt er sich in die Rolle des Hörers so gefällt ihm beispielsweise ein Gitarrenlauf, eine Stimme oder ein Text, weil er seine eigene Lage trifft oder dokumentiert (14).

Zusammenfassende Interpretation:

Bei dieser Frage steht naturgemäß noch mehr das Konzept der Offenheit des Hörers im Vordergrund, als bei der vorherigen. Der Hörer soll unvoreingenommen und konzentriert mit seiner vollen Aufmerksamkeit neugierig und ohne bestimmte Erwartungen die Musik hören, eigene Assoziationen zu ihr bilden und einfach beobachten, was mit ihm passiert. Musikalische Muster, die der Hörer aus der Popmusik oder der älteren Klassik kennt, sollen kein Maßstab für die Musik sein, die ja naturgemäß für den Hörer meist neu ist. Man soll der Musik eine „faire Chance“ geben. Das ist alles, was sich die meisten Musiker wünschen. Je eher der Hörer sich in der Hörsituation diesen Idealen annähert, desto größer sind die Chancen, dass ihm die Musik gefällt. Allerdings kann es auch, wenn sich der Hörer an alle diese Vorgaben hält und er über die nötige Vorbildung verfügt passieren, dass ihm die Musik einfach nicht gefällt. Für die meisten Musiker ist dies dann kein Problem. Allerdings ist es gerade für einen ungeübten Hörer überhaupt schwierig, einem umfangreichen Werk zu folgen. Am Ende bleibt unter Umständen nur ein unklarer Klangeindruck als Ergebnis eines ganzen Konzerts übrig. Einen gewissen Beitrag zu der ungenügenden Konzentrationsfähigkeit der meisten Hörer liefert auch die omnipräsente Popmusik. Diese verhindert zudem die Stille, die notwendig ist, damit Musik einen Wert bekommt, damit sie sich von einem Hintergrund abhebt und nicht in die Belanglosigkeit abgleitet.

Auch hier taucht wieder die Problematik auf, ob eine musikalische Vorbildung des Hörers hilfreich ist oder ob auch eine „Überbildung“ zur Ablehnung der Werke einiger Musiker führen kann. Diese Thematik wurde jedoch bei der Zusammenfassung der letzten Frage schon ausführlich behandelt.

Ein Unterhaltungsmusiker macht nach eigener Auffassung eigentlich Hintergrundmusik, doch selbst ihm ist es wichtig, dass man seine Musik auch mit voller Konzentration hören kann und, dass der Hörer offen für Neues ist. Im Gegensatz dazu betonen die meisten

Musiker, dass ihre Musik so anspruchsvoll ist, dass man sie nur mit voller Aufmerksamkeit hören soll. Das Live- Erlebnis oder sogar die Anwesenheit des Komponisten können es für den Hörer leichter machen, der Musik zu folgen. In einer auch durch gesellschaftliche Gewohnheiten zur Ruhe gezwungenen Masse kann der Hörer einfach nicht anders, als konzentriert der Musik zu lauschen. Es kann zudem eine gewisse Gruppendynamik unter den Hörern entstehen, die ein Verständnis der Musik erleichtert.

Es kann hilfreich sein, wenn ein Hörer gezwungen ist, sich mit einem Stück auseinanderzusetzen, weil beispielsweise ein Orchester oder ein Chor, bei dem er Mitglied ist, dieses aufführt. Wie von einem Komponisten bei der letzten Frage erwähnt, muss erst einmal der Hörer die Musik auch hören, damit es darum gehen kann, ob sie ihm gefällt oder nicht und je mehr er sich jemand mit einem Musikstück beschäftigt, desto mehr kann er auch in ihm entdecken.

Hierbei mögen Unterschiede zwischen den Komponisten bestehen, inwieweit ein intellektuelles Verständnis des Werkes für ein Gefallen notwendig ist. Die meisten Musiker betonen, dass ihre Musik zumindest auch direkt über eine intuitiv- emotionale Ebene wirken soll. Für sie ist diese emotionale Ebene mitunter wichtiger als die intellektuelle. Im Kopf behalten sollte man hierbei allerdings die Antwort eines Musikers auf die letzte Frage, dass sich auch die abstrakte Form in einer Form sinnlich wahrnehmbarer Schönheit manifestiert.

In dieser Studie gibt es keinen Komponisten, der ein richtiges Verständnis der. Musik nur über ein analytisches Hören und ein Verständnis der musikalischen Hintergründe für möglich hält. Unterschiede bestehen zwischen den Musikern allerdings beispielsweise darin, inwieweit der Hörer sich auf ein Konzert vorbereiten kann und soll. Es ließe sich vielleicht eine Dimension konstruieren, bei dem an dem ein Pol ein Komponist steht, der ein vollkommen intuitives Verständnis seiner Musik fordert, am anderen Pol einer, für den ein rein intellektuelles Verstehen der Musik der einzig Mögliche Zugang für den Hörer ist, auch wenn ein solche Komponist in dieser Stichprobe nicht auftauchte.

Allerdings taucht auch bei dieser Frage die Aussage auf, dass Überlegungen, die ein Gefallen der eigenen Musik betreffen, für den Künstler keine Rolle spielen dürfen. In diesem Fall wird dies dadurch begründet, dass sich aus der Gabe, Musik machen zu können, auch eine Aufgabe, eine Verpflichtung den Mitmenschen gegenüber ergibt. Der

Musiker muss beim Schaffen von Musik sein eigener Maßstab sein. Er muss sich weiterbilden, seinen Horizont erweitern und seine Technik verfeinern. Er muss bei seinen Kompositionen an allererster Stelle sich selbst treu bleiben und seine eigene Musik schreiben. Aus dieser Aussage lässt sich eine gewisse Kritik sowohl an der Marktanalysen und ähnliches betreibenden Popmusik Industrie als auch an einem verkrampft und erzwungen wirkenden Avantgardismus, der den Musikern in der Ausbildung und auf Kongressen und Festivals in der Neuen Musik Szene eingebläut wird, ableiten. Im Endeffekt kann es auch in dieser Szene passieren, dass ein Komponist seine Musik mit Rücksicht auf einen bestimmten, für ihn besonders wichtigen Hörertyp an die Hörgewohnheiten genau dieser Hörer anpasst, ähnlich wie ein Popmusik Produzent seine Musik an den Massengeschmack anpasst. Ob diese Aussage hier auch in dieser Radikalität gemeint ist, ist allerdings nicht zu klären.

Ein paar Komponisten betonen an dieser Stelle die Bedeutung der Titel ihrer Werke. Diese können dem Hörer zumindest einen Einstieg in die Welt des Stückes beziehungsweise des Komponisten bieten. Anschließend soll sich der Hörer eigenen Assoziationen öffnen und diese verfolgen.

2.1.3.3 Frage 11: Die Rolle der Gesellschaft

Frage 11: „Inwieweit spielt so etwas wie ´die Gesellschaft´ oder ´der kulturelle Kontext´ bei Ihrer Musik eine Rolle?“. Dieser Frage entspricht die Formulierung „Was bedeutet meine Musik im gesellschaftlichen oder kulturellen Kontext?“ auf dem Analysediagramm.

Sieben Musiker wollen mit ihrer Musik den Hörer beeinflussen oder die Gesellschaft verändern (2, 4, 5, 8, 11, 12, 15). Ein Komponist findet zwar, dass Musik auf direktem Wege gesellschaftlich und politisch gar nichts bewirken kann, allerdings stellt anspruchsvolle Musik einen Gegenpol zur Popmusik dar, welche die Sinne und Empfindungen und damit letztendlich auch das politische Bewusstsein ihrer Hörer abstumpft. Jede künstlerische Tätigkeit, die komplexere geistige Tätigkeiten in Gang setzt ist deshalb subversiv. Der Künstler muss in der Gesellschaft zudem immer Außenseiter sein und oft kann ein Blick von außen den Menschen helfen, Zusammenhänge zu verstehen. Kulturell ist er selbst natürlich auch von seiner Ausbildung und seiner Vorbildung geprägt.

Er komponiert abendländische, mitteleuropäische Musik. Die norddeutsche Tiefebene, in der er aufgewachsen ist, mag ebenfalls einen Einfluss auf seine Musik gehabt haben. Als Kirchenmusiker hat ihn natürlich auch das Studium der großen Meister dieser Zunft, wie Bach und Monteverdi, beeinflusst (2). Für einen anderen Komponisten kann seine Musik eine Mahnung zu einem bewusstem Leben sein und den Hörer dazu auffordern, sich seiner Endlichkeit zu stellen. Allgemein spielen der kulturelle Kontext und die Gesellschaft eine größere Rolle, als ihm lieb ist. Einerseits ist er einem gewissen Bildungskanon gegenüber verpflichtet, andererseits möchte er, dass seine Musik auch für einen unvoreingenommenen Hörer verständlich ist. Als Künstler darf man in Strukturen und Zwänge der Gesellschaft nicht zu sehr involviert werden, denn ein stures Befolgen platter gesellschaftlicher Konventionen kann auch letztendlich zu platter Musik führen. Es kann allerdings gut sein, sich auch einmal gesellschaftlichen Realitäten auszusetzen, die nicht die eigenen sind (5). Ein weiterer Komponist hofft, dass seine Musik bei seinen Hörern auch durch ihre Vernetzung mit seiner Umgebung zu einer größeren Bewusstheit führt. Der kulturelle Kontext spielt natürlich eine große Rolle. Zunächst spielte er neben seiner Tätigkeit als Interpret klassischer Musik auch in Rock Bands, dann kamen seine Erfahrungen während des Musikstudiums und anschließend musste er sich als Gymnasiallehrer damit auseinandersetzen, die Bigband der Schule zu leiten. So musste er sich auch mit Jazz beschäftigen. Später widmete er sich außerdem der afrikanischen und asiatischen Musik. Bei einem Aufenthalt in Afrika merkte er dann, wie sehr er doch in der klassischen Tradition im weitesten Sinne des Wortes verhaftet ist, obwohl er sich zwischen den verschiedenen musikalischen Gebieten bewegen kann. Vor allem die geistliche Musik hat einen großen Einfluss auf ihn. Zwar bleibt weiter eine Affinität zu fremden Kulturen, allerdings bleibt er im Grunde ein Katholik (8). Da ihre Musik etwas mitteilen soll, hält eine Komponistin es auch für möglich, dass ihre Musik vielleicht auch Hörer beeinflussen kann, anders zu denken. Allerdings ist sie auch politisch aktiv und findet nicht, dass man das Eine durch das Andere austauschen kann. Kulturell gesehen beeinflusst sie natürlich ihr Studium und ihr Wissen um die Musikgeschichte. Ihre künstlerische Position ist auch durchaus aus der Musikgeschichte heraus erklärbar und sie befindet sich da an einem Punkt, an dem momentan auch andere Komponisten sind (11). Die Musik einer anderen Komponistin will, da sie auch aus Bewegung heraus entstanden ist, bewegen und – natürlich – die Welt verändern, „wenn sie doch nur könnte“. Sie hat, ähnlich wie

Komponist 8 in Afrika, in Indien gemerkt, wie verbunden sie unserer mitteleuropäischen Kultur gegenüber doch ist. Sie kann sich dieser Tatsache gegenüber sträuben, sie aber nicht einfach ablegen. Politische Musik ist für sie nur durch in der Musik verwendetet Texte möglich. Die Gesellschaft spielt dann beispielsweise durch die Texte der Oper, an der sie gerade arbeitet schon eine Rolle, allerdings hat sie wohl keinen Effekt auf die konkreten Töne und Rhythmen, die sie wählt (12). Die Musik eines Komponisten und Jazzmusikers soll die Menschen verändern, beispielsweise mehr Offenheit sich selbst und dem Nächsten gegenüber erzeugen und ein Ablegen überholter Denkmuster begünstigen. Sie soll damit den Menschen helfen, sich weiterzuentwickeln. Ein Problem kann darin bestehen, das Geldverdienen und die Kunst, Realität und Vision in Einklang zu bringen. Er selbst hat durch seine Professur an einer Musikhochschule hier einen hervorragenden „modus vivendi“ gefunden. Künstler, die ihren Beruf auch als Berufung ansehen, müssen allerdings oft den schwierigeren Weg gehen, nein statt ja sagen. Der Einfluss fremder Kulturen ist bei ihm ebenfalls sehr groß. Er reist als Musiker und auch privat sehr gerne. Er möchte in seiner Musik beispielsweise westliche und fernöstliche Denkweisen mit südamerikanischer Sinnlichkeit verbinden und diese Denkweisen gegenseitig bereichern. Wichtig sind ihm überdies die Darstellung von Zeitstrukturen in seiner Musik, die Spiritualität, das Zeigen der Unabdingbarkeit des hier und jetzt und der Einfluss auf kommende Generationen. Allgemein soll seine Musik den Menschen helfen, sich zu öffnen und Grenzen einreißen (15).

Für vier Musiker spielen die Gesellschaft und der kulturelle Kontext eigentlich keine Rolle (6, 10, 14, 17). Zwei Komponisten geben an, dass sie nur Stellungnahmen zum Weltgeschehen geben oder Bezug hierauf nehmen, wenn dies vom Auftraggeber eines Werkes ausdrücklich gewünscht wird (10, 17). Für einen Komponisten hat seine Umgebung ansonsten kaum einen Einfluss auf seine Musik (10). Der andere Komponist sieht seine Musik nur insofern als Bekenntnismusik, als ihre eindeutige Stilistik eine Stellungnahme zur Musikgesellschaft darstellt. Seine Musik soll hierein Signal zur Besinnung auf mehr Bodenhaftung sein (17). Für einen Unterhaltungsmusiker spielt dies alles gar keine Rolle. Im Gegensatz zu einem Liedermacher, der etwas verändern möchte, macht er seine Musik nur aus einem inneren Antrieb heraus (14). Für einen Komponisten spielen die Gesellschaft und der kulturelle Kontext ebenfalls keine Rolle, obwohl seine Musik schon ein Ausdruck unserer Zeit ist. Das gesellschaftliche Umfeld kann allerdings insofern einen Einfluss

ausüben, als eine Wirtschaftskrise, wie die momentane, zu Sparmaßnahmen beispielsweise an Opernhäusern und in Musikschulen führen kann, die für einen Musik schaffenden Künstler Existenz bedrohende Formen annehmen können. Ebenfalls kann das überaus reichhaltige Angebot an Musik auf Tonträgern, im Radio, im Fernsehen und im Internet dazu führen, dass die Bereitschaft der Hörer, ein Konzert mit anspruchsvoller Kunstmusik zu besuchen abnimmt (6).

Ähnliche Gedanken über die wirtschaftliche Lage äußern auch zwei Jazzmusiker (4, 9). Für einen können gesellschaftliche Strömungen und Moden einen Einfluss auf das Musikgeschäft haben. Die momentane Wirtschaftskrise führt beispielsweise dazu, dass Jazzveranstaltungen im Gegensatz zu Klassik- Veranstaltungen immer weniger gesponsert werden. Ein Einfluss der Gesellschaft kann auch darin hörbar werden, dass in Metropolen wie New York meist härtere Musik gemacht wird. Auch der bekannte Unterschied zwischen dem aggressiven, energiereichen East-Coast und dem relaxteren West-Coast Jazz kann so erklärt werden. Im Allgemeinen kann gute Musik den Menschen bessern, also auch die Gesellschaft (4). Für den anderen Jazzmusiker führt die momentane wirtschaftliche Lage ebenfalls dazu, dass es ihm immer schwerer fällt, seinen Lebensunterhalt zu verdienen, da er immer weniger Besucher bei seinen Konzerten hat und immer weniger Tonträger verkauft. Wenn er eine Zeit lang wenige Konzerte hat, kann dies auch zu einer geringeren Motivation führen zu üben und zu komponieren. Manchmal steht er allerdings beim Musizieren völlig über diesen Dingen (9).

Ein Filmmusikkomponist sieht den Haupteinfluss der Gesellschaft darin, dass eine Offenheit für Kunst eine Grundvoraussetzung für eine künstlerische Tätigkeit ist. Er fürchtet, dass die Gesellschaft eines Tages signalisieren wird, dass sie keine Kunst mehr braucht und, dass diese dann auch aufhören wird zu existieren. Anzeichen hierfür sieht er in den schwindenden Geldern, die für Kunst bewilligt werden. Woher das geringer werdende Interesse an Kunst kommt, weiß er nicht. Vielleicht gelangt die Menschheit dann, wenn die Naturwissenschaften ihr eines Tages nichts mehr bieten können, auf das sie zugehen kann an den Punkt, wo bei denjenigen, die so wieder auf ihre Alltagswelt zurückgeworfen werden, wieder ein Boden für neue Kunst entsteht. Musik weist außerdem immer auch auf ihre Vorgänger hin. Sie ist der Nachklang einer großen Tradition (13).

Ein Komponist denkt über diese Zusammenhänge zwar nicht nach, doch steht jede Kunst in einem Kontext. Ein Werk von ihm wurde zum Beispiel stark durch die Gregorianik inspiriert. Kein Mensch ist eine „tabula rasa“. Jeder Mensch hat Erfahrungen und eine gewisse Bildung, wenn auch oft hauptsächlich aus dem Fernsehen. Es ist bei seiner Musik von Vorteil, wenn der Hörer den großen kulturellen Kontext kennt. Dies ist jedoch keine Vorraussetzung dafür, dass ihm die Musik auch gefällt (1).

Bei einem anderen Komponisten können Erlebnisse, die starke Emotionen auslösen, wie die Terroranschläge vom 11.9.2003 Werke inspirieren. Seine Musik soll außerdem Brücken zwischen verschiedenen Genres wie der Popmusik und der klassischen Musik schlagen (3).

Für einen anderen Komponisten gibt es, da er selbst ja auch ein Teil der Gesellschaft ist, natürlich Einflüsse der Gesellschaft. Wie genau diese in seiner Musik eine Rolle spielen weiß er nicht. Musik ist für ihn allerdings kein Mittel zur Gesellschaftsveränderung, sondern ein sehr persönliches Ausdrucksmittel. Will man etwas verändern, soll man in die Politik gehen. Stellt er allerdings Einflüsse der Gesellschaft in seiner Musik öffentlich zur Diskussion, so kann sich das Publikum seine Eigenen Gedanken hierzu bilden (7).

Ein Unterhaltungsmusiker sieht den Bezug seiner Musik zur Gesellschaft beispielsweise in Samples, die er früher mit seinem Mini-Disk Rekorder in seiner Nachbarschaft aufgenommen hat, bis dieser kaputt ging. Auch akustische Urlaubserinnerungen hielt er auf diese Weise fest und baute sie in seine Musik ein. Insgesamt ist seine Musik eigentlich eine Alltagsuntermalung, die das Potenzial zu einem künstlerischen und kulturellen Ereignis hat (16).

Zusammenfassende Interpretation:

In dieser Frage stecken wieder verschiedene Teilfragen. So wird nach den Einflüssen der Gesellschaft auf die Musik, den Einflüssen der Musik auf die Menschen und damit auf die Gesellschaft und nach den Einflüssen des kulturellen Kontexts gefragt. Die meisten Musiker machten Aussagen zu mehreren dieser Teilgebiete.

Bei den Einflüssen der Gesellschaft auf die Musik wird oft auf die geschäftliche Ebene verwiesen. Die momentane wirtschaftliche Situation in Deutschland hat Sparmaßnahmen

an künstlerischen Institutionen wie Opernhäusern und Musikschulen zur Folge, die für die Künstler Existenz bedrohend sein können. Bleiben Auftritts- und Aufführungsmöglichkeiten aus kann dies auch negative Folgen für die Kompositionsarbeit haben. Will man sich selbst und seinen Idealen, seiner gesellschaftlichen Aufgabe gegenüber treu bleiben ist es für einen Künstler überdies auch noch manchmal wichtig, den schwierigeren Weg zu gehen und gegebenenfalls lukrative Angebote auszuschlagen, wenn diese einen Verrat der eigenen künstlerischen Ideale beinhalten würden.

Auch hier werden wieder die Popmusik und die Reizüberflutung durch die Medien als ursächlich für negative Veränderungen in der Gesellschaft gesehen. Ein Filmmusikkomponist befürchtet sogar das Ende der Kunst, wenn die Gesellschaft das Interesse an dieser verliert. Vielleicht ist jedoch an einem bestimmten Punkt in der Menschheitsentwicklung, nämlich wenn die Menschen wieder auf ihr Alltagsleben zurückgeworfen werden, eine neuerliche Blütezeit der Kunst möglich.

Der Einfluss von gesellschaftlichen Ereignissen auf Kunstwerke wurde an anderer Stelle bereits abgehandelt.

Einige Musiker möchten durch ihre Musik den Hörer beeinflussen, vielleicht sogar zum Guten hin verändern. Die Musik soll zu mehr Offenheit anregen und komplexe Denkvorgänge in Gang setzen. Sie soll die Welt verändern, wenn sie doch nur könnte. Für die meisten Musiker bleibt dies eine theoretische Möglichkeit. Welchen konkreten Einfluss ihre Musik eigentlich hat, ist schwer zu sagen.

Für viele Musiker spielt dies alles allerdings entweder gar keine Rolle oder sie möchten bewusst keine politische Musik machen. Für einige weckt Musik mit einer intendierten politischen Aussage Assoziationen zu politisch aktiven Liedermachern, die mit einseitigen, polemischen Texten versuchen, die Massen anzustacheln. Die Kunst der hier interviewten Musiker ist eher etwas Persönliches, das aus ihnen herauskommt. Wer die Gesellschaft verändern will, soll in die Politik gehen. Für einen Musiker spielt auch hier nur der Protest seiner Musik gegen einen engstirnigen Avantgardismus eine Rolle. Zwei Musiker betonen, dass sie eigentlich nur auf Wunsch eines Auftraggebers in ihrem Werk einen starken Bezug zu gesellschaftlichen Themen einbauen. Hier gibt es auf jeden Fall eine Dimension, auf der sich die Musiker unterscheiden, bei der an dem einen Pol ein Künstler steht, der direkt durch seine Musik ein gesellschaftliches Umdenken erreichen möchte. Am anderen Ende

steht einer, den dies überhaupt nicht interessiert, der dies gar für unmöglich hält und der ein solches Vorhaben vielleicht sogar regelrecht ablehnt.

Einige Musiker betonen die Rolle des Künstlers als Außenseiter in der Gesellschaft. Er darf sich nicht zu sehr in Zwänge und Strukturen der Gesellschaft integrieren, muss ein außen stehender Beobachter sein. Andere Musiker würden diese Aussage wohl komplett verneinen. So betont ein anderer Komponist gerade die Wichtigkeit der Vernetzung seiner Musik mit seiner direkten Umgebung, also vor allem seiner Schule und seiner didaktischen Tätigkeit (8). Auch hier ließe sich wohl eine Skala konstruieren.

Ein zentrales Thema für viele Musiker ist bei dieser Frage der Einfluss fremder Kulturen. Viele Musiker betonen die Wichtigkeit der Beschäftigung mit anderen Denkweisen und fremden musikalischen Formen für ihre Werke. Man kann versuchen diese verschiedenen Einflüsse zu verbinden und gegenseitig zu bereichern. Mehrere Musiker stellten bei Auslandaufenthalten allerdings auch fest, wie sehr sie doch in der hiesigen Kultur verhaftet sind. Natürlich haben auch die eigene Ausbildung, das Wissen um die Musikgeschichte und die Beschäftigung mit Komponisten aus unserem Kulturkreis einen großen Einfluss auf viele Musiker. Es ließe sich wohl eine Skala konstruieren, inwieweit fremde Kulturen einen Einfluss auf die Musik des Komponisten haben.

Ein Komponist beschreibt an dieser Stelle ein Konzept, das auch von anderen Künstlern an anderer Stelle erwähnt wurde. Als Künstler, der den Hörer auch erreichen möchte, kann man in einen Spagat zwischen dem Wunsch, auch einem nicht musikalisch vorgebildeten Hörer ein Verständnis der Musik zu ermöglichen und dem Wunsch, auch dem eigenen kulturellen Background gerecht zu werden, geraten. In gewisser Weise sind ja fast alle Musiker dieser Studie durch ihre musikalische Aus- und Vorbildung einem bestimmten Bildungskanon verpflichtet. Musiker, für die Gedanken über den Hörer keine Rolle spielen oder keine Rolle spielen dürfen, geraten nicht in diesen Spagat. Auch bei Musikern, für die ihre Musik vor allem etwas sehr Persönliches ist, bei denen die Musik nur aus ihnen selbst hervorquillt ist diese Gefahr recht gering. Es ist nur ein bestimmter Typ von Komponist, für den dieses Problem besteht. Allerdings finden sich hierbei wohl sowohl Komponisten ernsthafter, anspruchsvoller Musik, als auch eher unterhaltende Musiker.

Auch hier gibt es Musiker, für die die hier besprochenen Einflüsse eher zufällig und ungewollt sind. Anderes steht bei der Musik im Vordergrund. Für einige Musiker sind

genau die an dieser Stelle besprochenen Sachverhalte zentral. Auch hier ließe sich wohl eine Skala konstruieren.

2.1.3.4 Frage 13): Was passiert mit dem Hörer

Frage 13): „Wenn Sie sich nun ganz konkret eine Situation vorstellen, in der ein Anderer eine Komposition/Improvisation von Ihnen hört, was passiert dann mit ihm und vielleicht mit Ihnen?“. Dieser Frage entspricht die Formulierung „Was passiert mit ihm, wenn ich Musik mache?“ auf dem Analysediagramm.

Eigentlich beantworten alle Musiker diese Frage dahingehend, dass die Reaktionen der Hörer sehr unterschiedlich sein können. Nur ein Komponist geht darauf ein, wie er sich bei einer Aufführung fühlt. Er ist dabei entspannt, auch wenn er selbst dirigiert und er kann über die Empfindungen der Hörer nur wenig sagen. Er hofft, dass sie mit seiner Musik zufrieden sind und möchte, dass der Hörer die Musik erlebt und sie nicht so schnell wieder vergisst. Er soll einen bleibenden Eindruck von ihr behalten (1).

Ein anderer Komponist beschreibt, dass beim Hörer gelegentlich Irritationen auftreten können, weil er mit Klängen konfrontiert wird, die er nicht zuordnen kann. Vielleicht findet er bestimmte Klänge aber auch interessant oder sogar schön. Unter Umständen erkennt er etwas Abgründiges in der Musik, da helle Flächen oft mit erdigen konterkariert werden. Vielleicht ist ihm die Musik auch unheimlich, obwohl dann oft ein Gesamtbild von etwas Farbigen und Komplexem zurückbleibt (2).

Ein anderer Komponist gibt an, dass der Hörer prinzipiell den Konzertsaal verlassen oder sich auch geborgen fühlen kann. Das Gefallen seiner Musik allerdings gibt ihm die Kraft, weiterzumachen. Diese Art von Befriedigung kann süchtig machen. Insgesamt wird der Hörer hoffentlich von der Musik angesprochen und in bestimmte Stimmungen versetzt (3).

Ein Jazzmusiker möchte in seiner Musik Bilder und „Feelings“ mitteilen und hofft, dass der Hörer auch etwas davon in seiner Musik spürt. Auf der Ebene der Emotionen und Phantasien können allerdings auch andere Assoziationen beim Hörer entstehen, als beim Musiker. Berücksichtigen muss man dabei, dass seine Sounds für ihn nicht so neu sind, wie

für den Hörer. Insgesamt soll seine Musik eine Bewusstseinsveränderung herbeiführen (4). Ein anderer Jazzmusiker ist zu eitel, um Hörer nach den Eindrücken beim Hören seiner CDs zu fragen und ist in der Konzertsituation zu sehr damit beschäftigt, Musik zu schaffen. In Konzertpausen bekommt er dann oft mitgeteilt, dass sich die Bilder, die er mit seiner Musik verbindet, mit den Assoziationen seines Publikums decken. Sie können aber auch manchmal stark abweichen. Gelegentlich gibt er dem Publikum vor einem Stück sprachlich einige Bilder vor, die er mit seiner Musik verbindet. Er hat auch schon erlebt, dass seine Stücke in unterschiedlichen Kulturen trotz unterschiedlicher Assoziationen die Zuhörer berühren können. Es kommt vor, dass Menschen bei seiner Musik weinen. Es gibt jedoch auch witzige Stellen, die zum Lachen anregen können. Im Endeffekt spielen auch frühere Hörerfahrungen des Hörers eine Rolle (9). Für einen anderen Jazzmusiker und Komponisten ist es möglich, dass der Hörer sich selbst erkennt, zu sich findet, die Grenzen von Zeit und Raum sprengt, eigene Grenzen durchdringt, im hier und jetzt ist oder auch, dass er schockiert ist (15).

Bei einem Komponisten hängt es stark von der jeweiligen Art von Musik ab, was mit dem Hörer passieren kann. Handelt es sich um eines seiner Chansons, ist es möglich, dass der Hörer die Sängerin gut oder das Lied schön findet. Bei seinen anspruchsvolleren Werken spielen die Hörerwartungen des Hörers eine große Rolle. Hörer Neuer Musik, ein konventionelles klassisches Konzertpublikum und Popmusikhörer hören die Musik anders. Es bestehen hier große Unterschiede bezüglich dessen, was man sich unter Musik vorstellt. Wenn der Hörer allerdings der Musik offen gegenübertritt, ist es möglich, dass er sich unabhängig von seinen Erwartungen in die Musik „versenkt“ und in ihr aufgeht. Im günstigsten Fall kann er ein Stück der Musik mit nach Hause tragen (5).

Für einen anderen Komponisten hängt das, was mit dem Hörer passiert, stark von den Eigenheiten des Stücks und den Rahmenbedingungen der Aufführung ab. Es wäre sinnvoller, zu diesem Punkt Hörer zu befragen. Für seine Kompositionsarbeit spielen die Reaktionen der Hörer kaum eine Rolle, weil mit der Aufführung die Musik abgeschlossen ist. Im Gegensatz zur Malerei ist es bei der Musik nicht möglich, noch nachträglich entsprechend den Wünschen des Käufers Änderungen vorzunehmen. Nur in späteren Werken können sich die Reaktionen der Hörer niederschlagen. Er hofft, dass der Hörer in der Lage ist, seine Musik zu verstehen und zu bewerten (6).

Ein anderer Komponist bemerkt, dass es stark vom jeweiligen Hörer abhängt, wie dieser auf die Musik reagiert. In seiner Musik gibt es gelegentlich Stellen, in denen er etwas beim Hörer auslösen will. Dies kann beispielsweise durch einen Wechsel der Tonart bewirkt werden. Wie dies beim Hörer ankommt, liegt allerdings – Gott sei Dank – außerhalb seiner Macht. Es ist ihm auch ein Anliegen, mit Brüchen und Brechungen in sinnvoller Weise umzugehen. Diese müssen nachvollziehbar sein, ansonsten ist die Musik sinnlos (7).

Ein anderer Komponist weiß durch Rückmeldungen seiner Hörer, dass es ihm meistens gelingt, den Hörer durch die in seiner Musik dargestellten Themen zu berühren. Dies unterscheidet ihn von Komponisten, bei denen nur das musikalische Material im Mittelpunkt steht. Der Hörer soll durch seine Musik bewegt werden (8).

Für einen anderen Komponisten ist von Zustimmung bis Skepsis alles möglich. Er kann als Komponist nicht wissen, was in dem Hörer vorgeht, sondern es höchstens erahnen (10).

Eine Komponistin hält es für möglich, dass der Hörer, wenn er empfänglich ist nachdenklich und traurig wird und unter Umständen sogar Stress empfindet (11). Für eine andere Komponistin sind viele Reaktionen vorstellbar. Der Hörer kann lachen, weinen, tanzen, konzentriert zuhören, rausgehen oder schreien. Er kann die Musik zwar analytisch hören, allerdings entspricht eine emotionale Reaktion eher der Bewegung, welche die Musik ausgelöst hat und welche die Musik auslösen will (12).

Für einen Filmmusikkomponisten ist es bestenfalls möglich, dass der Hörer von der Neuartigkeit der Form überrascht ist. Gefällt ihm die Musik nicht wäre die schlimmste Reaktion das Verlassen des Saales. Gelegentlich wird auch die Erregung des Hörers aufs Höchste gespannt, weil die Bilder, welche die Musik erzeugt nicht mit den Bildern des Films übereinstimmen. Auch durch solche Effekte wird ein Film spannend (13).

Laut eines Musicalkomponisten kann es passieren, dass seine Musik, die nach Aussagen vieler Hörer viel Freude und Frische transportiert, zum Tanzen und Mitklatschen anregt. Der Hörer soll gepackt, mitgerissen und in eine bestimmte Richtung bewegt werden. Dies sollte das letztgültige Ziel eines jeden Komponisten sein (14).

Ein Komponist elektronischer Unterhaltungsmusik hält es für möglich, dass sich seine eigene Tiefenentspannung beim Improvisieren der ursprünglichen Themen auf den Hörer übertragen könnte. Dieser wird vielleicht entspannt und kann neue Energie schöpfen. Er

kann auch Spaß durch lustige Samples oder überraschende Wendungen empfinden. Es wäre auch schön, wenn er durch die Musik selber zum Musik Machen angeregt würde. Er kann Gefühle aus der Musik aufnehmen, wenn er will (16).

Für einen Komponisten ist es sowohl möglich, dass seine Musik gefällt als auch, dass sie abgelehnt wird. Auch alle Schattierungen dazwischen sind möglich. Generell muss diese Frage eher der Hörer beantworten. Gefällt die Musik dem Hörer kann es sein, dass dieser schätzt, dass ihm kein undurchsichtiger Klangbrei vorgesetzt wird, sondern Musik, die er spontan verstehen kann. Vielleicht freut er sich, dass seine Erwartungen auf wohltuende Art und Weise erfüllt werden (17).

Zusammenfassende Interpretation:

Alle Musiker haben wohl bereits verschiedene Reaktionen auf ihre Musik erlebt. Viele Musiker geben an, zu dieser Frage kaum etwas antworten zu können. Eigentlich sollten die Hörer diese Frage beantworten.

Allerdings finden sich auch einige deutliche Unterschiede zwischen den Musikern. So ist es für einen Musicalkomponisten das höchste Ziel der Musik, dass der Hörer in eine bestimmte Richtung bewegt wird. Für andere, sich eher zu Idealen einer avantgardistischen E-Musik bekennende Komponisten ist das, was mit dem Hörer passiert nur ein unkalkulierbarer Nebeneffekt ihrer Musik, der eindeutig für sie nicht im Vordergrund steht. Obwohl auch ein E-Musik Komponist (7) angibt, an manchen Stellen in seiner Musik beim Hörer etwas Bestimmtes auslösen zu wollen, ist hier wohl eine Dimension erkennbar, auf der sich die Musiker unterscheiden, an deren einen Ende ein Musiker steht, für den die Bewegung des Publikums bei seiner Musik im Vordergrund steht. Am anderen Pol wäre ein Musiker, für den dies nur ein unvermeidlicher Nebeneffekt ist. Auch, inwieweit die angestrebte Erregung eher emotional oder intellektuell sein soll ist von Musiker zu Musiker unterschiedlich.

Ein weiterer bemerkenswerter Punkt ist, dass einige Musiker betonen, dass es sehr gut ist, dass sie nicht vollständig in der Hand haben, was der Hörer empfindet. Sie staunen und bewundern die vielen möglichen Reaktionen auf das gleiche musikalische Reizmaterial.

Hier wird eine gewisse Betonung der Freiheit der ästhetischen Empfindung deutlich, die sich auch gegen gleichmacherische Tendenzen in der Popmusik richtet.

Einige Musiker hoffen, dass ihre Musik beim Hörer überhaupt einen bleibenden Eindruck hinterlässt. Dieser Eindruck muss auch gar nicht unbedingt der Intention des Musikers entsprechen. Irgendeine Reaktion ist immer noch besser als gar keine.

Eine wichtige Rolle spielen im Denken der Musiker auch hier wieder die bereits bei früheren Fragen besprochenen Hörerwartungen und früheren Hörerfahrungen des Hörers. Diese bestimmen sehr stark, wie der Hörer die Musik wahrnimmt, was von ihr hängen bleibt und wie der Hörer sie schließlich beurteilt.

2.1.4 Der Musiker über die Interaktion

2.1.4.1 Frage 14): Was passiert zwischen dem Musiker und dem Hörer?

Frage 14): „Handelt es sich bei Ihrer Musik um eine ´als ob Kommunikation´, bei der in Wirklichkeit nur einer redet und einer zuhört, keine nennenswerte Interaktion stattfindet und es ohnehin fraglich ist, ob überhaupt etwas Konkretes vermittelt wird oder handelt es sich um eine echte Kommunikation mit der Vermittlung einer Nachricht, unter Umständen auch mit einer Form von Interaktion. Wenn ja, dann dadurch, dass Sie mit Ihrem Publikum nach und vor Aufführungen reden, dass man während des Spielens spürt, was die Zuhörer denken und fühlen oder dadurch, dass Sie sich während des Musik Schaffens regelmäßig in die Rolle des Hörers versetzen?“ Bei dieser Frage werden Ideen von Coker[79] und von Behne[80] aufgegriffen, die zum Teil im Kapitel zu Musik als Kommunikation dargestellt wurden. Dieser Frage entspricht die Formulierung „Aspekte der Interaktion: Was passiert

[79] Wilson Coker (1972): „Music and Meaning: A theoretical introduction to musical aesthetics“

[80] K.-E. Behne (1982): „Musik – Kommunikation oder Geste?“

zwischen mir und dem Hörer? Welches Modell beschreibt diesen Vorgang am besten?“ auf dem Analysediagramm.

Sieben Komponisten geben an, dass sie sich nicht in einen möglichen Hörer versetzen oder, dass nur sie selbst beim Komponieren ihr eigener Zuhörer sind (2, 5, 6, 7, 12, 13, 14). Für einen Komponisten ist es nicht möglich, sich in den Hörer zu versetzen, weil er zunächst das ausdrücken will, was ihn bewegt. Er unterhält sich allerdings gerne mit Hörern und bekommt dadurch auch etwas zurück. Außerdem besteht so die Möglichkeit das, was er sich bei seiner Musik gedacht hat und was er nicht verrät mit den Eindrücken der Hörer zu vergleichen. Hierbei ist es jedoch viel leichter positive, als negative Kommentare zu bekommen. Der Hörer ist für ihn das unbekannte Wesen, dem man zu einem Teil sein Innenleben offenbart und in dessen Innenleben man mittels der Musik eindringt. Es handelt sich dabei um ein sehr intensives Zusammentreffen. Man sollte Verständnis haben, wenn sich der eine oder andere dem verweigert (2). Auch ein weiterer Komponist gibt an, sich nicht in die Rolle des Hörers zu versetzen. Dies hat einerseits zum Grund, dass man als Künstler, wie vorher bereits erwähnt, gegenüber seiner Umwelt zu einem gewissen Grad unabhängig und selbständig sein muss, zum anderen gibt es so viele verschiedene Hörer, dass ein solches Vorhaben von vorne hinein unmöglich ist. Der Komponist hat im Gegensatz zum Hörer auch eine andere emotionale Beziehung zu seiner Musik und kennt diese bereits. Die Reaktion des Hörers ist nur bedingt abschätzbar. „Im günstigsten Fall soll natürlich eine Kommunikation mit dem Zuhörer stattfinden, mit dem Publikum, aber jeder Mensch hat ja seine eigene Wirklichkeit, seine eigene Realität, seine eigene Erfahrung und in wieweit der einzelne Zuhörer dann gewillt ist oder in der Lage ist, dieses Angebot der Kommunikation anzunehmen oder zu beurteilen, das wage ich nicht zu beurteilen.“ Sehr gerne benutzt er die Möglichkeit eines Gesprächskonzerts, bei dem Zuhörer fragen stellen können und bei dem so ein „lebendiger Dialog“ entstehen kann (5). Ein anderer Komponist gibt an, dass während des Komponierens nur eine Kommunikation zwischen ihm als Komponisten und ihm als Hörer stattfindet. Nur relativ selten teilen ihm Zuhörer nach einem Konzert ihre Meinung über das Stück mit. Allerdings ist es ja schon ein Teil der Kommunikation, dass überhaupt jemand kommt, um sich das Stück anzuhören. In der Kommunikationskette ist zwischen Komponist und Hörer das Werk geschaltet, mit dem sich der Hörer in erster Linie auseinandersetzen muss (6). Für einen anderen Komponisten gibt es *den* Hörer an sich nicht und er kann sich zwar seine Musik beim Komponieren

vorstellen, sich allerdings nicht in andere Hörer versetzen. Ansonsten wäre es auch nicht seine Musik. In der darstellenden Musik ist der Zuhörer oder Betrachter, abgesehen von einigen experimentellen Versuchen gewisser Künstler, immer passiv. Dies hat zur Folge, dass sozusagen, ähnlich wie bei einem Vortrag, einer spricht und einer zuhört. Die Zuhörer bewerten die Aufführung anschließend, auch im Gespräch untereinander und später bekommt auch über Umwege der Komponist vielleicht eine Rückmeldung (7). Auch eine Komponistin ist während des Komponierens so von ihren Gefühlen und Empfindungen berührt, dass sie nicht an das Außen denken kann. Sie versetzt sich also nicht in die Rolle des Hörers und denkt auch nicht darüber nach, wie ihre Musik wirken könnte. Allerdings hat sie schon eine Vorstellung von Kommunikation, die darin besteht, dass die Hörer und die Musik im Moment der Aufführung eine universelle Einheit bilden, als würden ihre Musik und die Leute miteinander sprechen. Im günstigsten Fall findet eine Energieübertragung, ein gegenseitiges „Erkennen“ statt. Ihr Bewegt sein kann zu einer Kommunikation, einer Begegnung führen und aus dieser Berührung kann eventuell eine Beziehung entstehen (12). Ein Filmmusikkomponist gibt an, dass es einfach ist, sich in die Rolle des Hörers zu versetzen, weil er ja während des Komponierens immer sein eigener Hörer ist. Im Prozess des Komponierens ergeben sich auch Änderungen, die durch das Mithören entstehen. Gegenüber den späteren Hörern hat er dabei den Vorteil, dass er ändern kann, was ihm nicht gefällt. Insgesamt glaubt er schon, dass seine Musik Kommunikation ist, da diese auf jeden Fall eine Reaktion auslöst, von Freude bis Ärger oder Wut. Auch Versuche, sich der Musik erklärend zu nähern, findet er gut. In der Filmmusik entsteht aus seinen Vorstellungen in Abstimmung mit den Vorstellungen des Regisseurs ein Angebot an den Zuhörer (13). Ein Musicalkomponist hat im Gegensatz zu anderen Komponisten, deren Ziel vor allem „Selbstverwirklichung“ ist schon das Ziel, möglichst viele Leute zu erreichen, was auch zu seiner Selbstbestätigung beiträgt. Allerdings komponiert er hauptsächlich aus eigenem Antrieb und das Feedback der Zuhörer ist nur der letzte Kick. Er kann auch glücklich und zufrieden sein, wenn er einen Song nur für sich komponiert. Zunächst muss die Interaktion zwischen ihm, den Instrumenten und den Sängern stehen. Erst wenn dieser Energiekreislauf geschlossen ist, kann seine innere Freude auch nach außen übertragen werden (14).

Sieben andere Musiker geben an, sie würden sich schon gelegentlich in den Hörer versetzen (3, 8, 10, 11, 15, 16, 17). Für zwei von Ihnen darf dies allerdings für die Musik

keine Rolle spielen (10, 15). Ein Komponist gibt an, dass er natürlich nicht nur für den Schreibtisch komponiert, sondern auch an diejenigen denkt, welche das Werk hören werden. Allerdings dürfen solche Überlegungen im Gegensatz zur U-Musik ein Werk nicht entscheidend prägen. Da er ja im Endeffekt auch gar nicht weiß, wer alles die Musik Hören wird und wie derjenige die Musik aufnehmen wird macht es auch gar keinen Sinn, allzu viel darüber nachzudenken. Seine Musik dient auch keinem kommerziellen Zweck. Zusammenfassend möchte er schon, dass seine Kompositionen Anklang finden, dies ist jedoch kein entscheidendes Moment (10). Auch ein Komponist und Jazzmusiker gibt an, dass Überlegungen, wie der Hörer die Musik wohl hören würde nicht zu „Gefälligkeiten" dem Hörer gegenüber führen dürfen. Entscheidend bleibt die musikalische Absicht des Künstlers (15).

Für einen Komponisten ist Musik Kommunikation. Deshalb missfallen ihm auch musikalische Prinzipien wie die Zwölftonmusik, die zum Selbstzweck erhoben die Brücke zum intuitiven Verständnis des Hörers abbrechen sowohl als Hörer, als auch als Komponist. Gelegentlich versetzt er sich in den Hörer hinein. Im Vordergrund steht allerdings eine Mitteilung seines Herzens an die Herzen der Hörer. Beim Improvisieren in einem Jazzkontext spielt der Hörer eine wesentlich unwichtigere Rolle. Hier stehen eindeutig die Ideen, Einfälle und die Ekstase des Musikers im Vordergrund und die Musik kann wohl nur Menschen gefallen, die diese Art der Musik ohnehin mögen. Im besten Fall trägt der Zuhörer nach der Aufführung noch sein Wohlgefallen an ihn heran. Seine Musik soll in ihrer Einfachheit den Hörer berühren (3). Ein anderer Komponist gibt an, dass es sich bei seiner Musik auch deshalb um eine Form von Kommunikation handelt, weil er sie „auf den Hörer hin …" schreibt. Dabei hat er sowohl das aufführende Ensemble, als auch die Zuhörer im Hinterkopf. Da seine Werke immer in seinem vertrauten Umfeld aufgeführt werden besteht die Kommunikation natürlich auch im Reden mit anderen Menschen über seine Musik. In der Konzertsituation verläuft der Informationsfluss natürlich einseitig, allerdings ist trotzdem eine Interaktion spürbar, indem sich die Leute der Musik „… zuwenden, zuhören, gespannt sind …". Er spricht auch gerne vor seinen Konzerten einführende Worte, besonders, wenn es sich um fremdartige Musik handelt. Damit kann allerdings auch Barockmusik gemeint sein. Insgesamt ist seine Musik eine Kommunikation des Herzens. Am besten beschreibt diesen Vorgang der Vergleich mit einem Blick in die Augen (8). Auch eine Komponistin gibt an, dass sie sich, da sie ja bis jetzt vor allem

Hörende gewesen ist, öfters in die Rolle des Hörers versetzt. Sie fragt sich dann zum Beispiel, ob sie diese Stelle als Hörerin langweilig finden würde. Sie möchte schon eine Form der Interaktion mit dem Publikum finden, weiß aber noch nicht, ob und wie ihr das gelingen wird (11). Ein Unterhaltungsmusiker versetzt sich natürlich in die Rolle des Hörers, indem er darüber nachdenkt, on Stimmungsumschwünge oder Geräusche oder Ähnliches beim Hörer ankommen oder ihn überfordern werden. Eine direkte Gegenantwort ist allerdings nicht möglich, was Musik von sprachlicher Kommunikation unterscheidet. In Unterhaltungen mit Hörern erfährt er, welche Wirkung seine Musik hatte. Bekommt er Zustimmung zu einem Lied mitgeteilt versucht er – bewusst oder unbewusst – beim nächsten Mal ähnlich zu komponieren. Insgesamt könnte man seine Musik also auch als eine Art zeitverzögerte Kommunikation ansehen. Würde er seine Stücke auch live spielen, wie dies für die Zukunft angedacht ist, wäre diese Frage klarer zu beantworten. Insgesamt werden in seiner Musik Stimmungen, Gefühle und eventuell eine „Message“, in diesem Fall vor allem durch einen Text“, in eine Richtung transportiert und können Gefühle, Nachdenken oder Entspannung beim Hörer auslösen (16). Auch ein weiterer Komponist gibt an, dass er sich sowohl in die Rolle des Hörers, als auch in die Rolle des aufführenden Musikers versetzt. Die Musik soll so sein, dass der Hörer mehr oder weniger tiefe Aussagen wahrnehmen kann. Die tieferen Aussagen finden sich dabei eher in seinen sinfonischen Werken, die allerdings wohl „nie“ aufgeführt werden, weil man an kein Orchester „herankommt“. Zunächst ist jede Musik „als ob Kommunikation“, außer man wagt Experimente, bei denen das Publikum in die Musik mit eingebunden wird. Ein Stück mit „Werkcharakter“ läuft bei der Aufführung durch den Hörer nicht beeinflussbar einfach ab. Leider kommt es nur selten vor, dass Hörer direkt nach einer Aufführung ihre Kritik dem Komponisten gegenüber äußern, obwohl er sich dies wünschen würde. Seine Musik soll jedoch, trotz „als ob Kommunikation“; doch bitte etwas im Herzen des Hörers bewegen, indem sie ihm durch Aussagen, die er auch verstehen kann „etwas zu beißen gibt“. So kann letztendlich eine echte Kommunikation entstehen (17).

Ein Jazzmusiker sieht im Gegensatz zur Klassik die Interaktion beim Jazz als sehr wichtig an. Es gibt dabei die Interaktion zwischen den Musiken, die bis zum blinden Verständnis gehen kann und die Interaktion mit dem Publikum, auf das die Interaktion zwischen den Musikern überspringen soll. Da ein Musiker auch vom Applaus lebt versucht er immer die richtigen Stücke für das jeweilige Publikum auszuwählen. Dabei kann es

passieren, dass das Publikum mitklatscht oder tanzt. Ein gelangweilt herumsitzendes Publikum wirkt jedenfalls nicht motivierend auf die Musiker. Seine Musik ist also sowohl Kommunikation beziehungsweise ein Energieaustausch zwischen den Musikern als auch Kommunikation mit den Zuhörern (4). Ein anderer Jazzmusiker tut sich schwer, beim Hören einer CD eine Form der Kommunikation zu finden, da auch eine noch so extreme Reaktion des Hörers keinen Einfluss auf die digitalen Informationen auf der CD hat. Bei seinen Auftritten hingegen bekommt er auch viel vom Hörer zurück. Das beginnt beim Applaus, wenn er die Bühne betritt, geht über den „traditionellen“ Applaus nach Solos und Applaus nach Ansagen, da er ja keine Standards, sondern eigene Stücke spielt, sagt er zu jedem Stück etwas, bis zum Schlussapplaus. Positive Reaktionen des Publikums können wahnsinnig beglückend sein. Auch spontanes Lachen kann vorkommen. In den meisten Ländern, in denen er spielte, waren die Publikumsreaktionen stärker, als in Deutschland. Dies gilt vor allem für die lateinamerikanischen Länder. Die Konzertsituation unterscheidet sich beispielsweise durch die Konzentration der Hörer von der Situation, wenn er zu Hause jemandem etwas vorspielt. Also, „….da mag man sich natürlich über irgendwelche steifen Formen des Musik Hörens lustig machen, aber irgendwie hat es schon seine Berechtigung, wenn man versucht, beim Musikhören das Moment der Ablenkung möglichst gering zu halten“. Insgesamt kann Musik für ihn als ein Gespräch gesehen werden, bei dem allerdings die sprachlichen Möglichkeiten von Musiker und Hörer unterschiedlich ausgeprägt sind (9). Auch für einen anderen Jazzmusiker und Komponisten findet natürlich eine echte Interaktion mit dem Publikum statt. Dies ist die plakativste Ebene der Interaktion. Im gesamten Kontext des Kunstschaffens sind allerdings auch subtilere Formen der Interaktion vorstellbar (15).

Sechs Musiker betonen die Rolle der aufführenden Musiker (2, 5, 6, 7, 15, 17). Ein Komponist gibt an, dass für ihn die Art der Kommunikation stark von der Konzertsituation abhängt. Bei einem klassischen Frontalkonzert beschränken sich die möglichen Reaktionen der Hörer eigentlich auf ein Klatschen am Schluss des Konzerts. Er arbeitet gerne mit einem Ensemble zusammen, das seine Auftritte auch inszeniert und sich beispielsweise während des Spielens durch den Raum bewegt. Hierdurch entsteht ein Kontakt zum Publikum, der ihm sehr gut gefällt (2). Ein anderer Komponist erwähnt, dass gerade Berufsmusiker häufig im Bezug auf die Wahrnehmung solcher Phänomene abstumpfen (5). Ein weiterer Komponist betont die Bedeutung der aufführenden Musiker für das Entstehen

einer Kommunikation (6). Auch ein anderer Komponist stellt fest, dass beispielsweise die Aufmerksamkeit eines Publikums die aufführenden Musiker beeinflussen kann. Trotzdem jedoch bleibt die Situation zwischen beiden Gruppen stark „ungleichgewichtig“ (7). Ein Jazzmusiker und Komponist betont, dass dadurch, dass die aufführenden Musiker die Musik im Moment des Konzerts neu entstehen lassen eine gewisse Interaktion auch bei aufgeschriebener Musik stattfindet (15). Ein anderer Komponist denkt beim Komponieren auch an die aufführenden Musiker. Es soll diese genau so viel Mühe kosten, das Werk aufzuführen, dass ihr Interesse geweckt wird und so wenig Mühe kosten, dass der Spaß am Spielen nicht verloren geht (17).

Zwölf Musiker betonen, dass ihre Musik eine Form von Kommunikation ist (1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 17). Die meisten ihrer Antworten wurden bereits in anderen Absätzen dargestellt. Für einen Komponisten ist seine Musik natürlich eine Form von Kommunikation und er möchte nicht nur seine Ideen vermitteln, sondern häufig den Hörern auch die Texte näher bringen, die er vertont. Über seine Musik redet er hauptsächlich privat mit einigen wenigen Personen. Ausführliche Programmnotizen, wie bei einigen Kollegen notwendig, lehnt er bei seiner Musik ab. Es reicht eigentlich, wenn gegebenenfalls die verwendeten Texte abgedruckt werden. Seine Musik kann und soll für sich sprechen obwohl es auch möglich ist, sie analytisch zu hören. Nach Konzerten beantwortet er auch gerne Fragen aus dem Publikum. Er glaubt schon, dass seine Musik den Hörer beeinflusst und, dass sie ihm im Gedächtnis bleibt. Er möchte dem Hörer etwas mitteilen und es ist ihm wichtig, dass dieser auch versteht, was er sagen will. Klappt diese Verständigung nicht denkt er auch darüber nach, warum es nicht funktioniert hat (1). Bemerkenswert ist die Äußerung eines Komponisten, dass zwischen seiner Musik und dem Hörer etwas passieren kann, nicht zwischen ihm als Person und dem Hörer (7).

Zusammenfassende Interpretation:

Das Versetzen in die Rolle des Hörers kann verschieden aufgefasst werden. Kaum ein Musiker in dieser Studie würde wohl verneinen, dass er während er improvisiert oder sich beim Komponieren seine Musik vorstellt zu seinem eigenen Hörer wird. Uneinigkeit besteht darin, inwieweit die Musiker sich während des Musik Schaffens in andere Personen versetzen und versuchen sich vorzustellen, wie diese Person eine bestimmte musikalische

Passage wahrnehmen würde beziehungsweise ob diese der Person gefallen würde. Die meisten Musiker aus dem Bereich der E-Musik lehnen diese Vorgehensweise ab. Hochinteressant erscheint dabei die Äußerung von Komponist 10, dass solche Vorgänge sich bei ihm während des Kompositionsprozesses schon abspielen, dass solche Überlegungen allerdings keinen Einfluss auf die Musik haben *dürfen*. Es handelt sich hier also um ein ästhetisches Postulat. Die Musik darf nur kompromisslos den Vorstellungen und vielleicht auch Vorlieben des Komponisten entsprechen. Alles andere wäre eine Art Verrat an der Kunst. Für Komponist 7 wäre seine Musik ansonsten auch nicht *seine* Musik. Einige Aussagen lassen allerdings zwei mögliche Hintergründe für dieses Postulat vermuten. Zum Einen ein Vermeiden von abgedroschenen, allgemein bekannten und von der Musikindustrie vereinnahmten musikalischen Symbolen bis hin zum Postulat, die Musik jedes Mal neu erfinden zu müssen und zum Anderen ein Wunsch nach Authentizität. Der Musiker muss hinter seiner Musik stehen, die Musik des Künstlers muss wirklich *seine* Musik sein, seine bevorzugte Art musikalisch zu Empfinden und sich Auszudrücken. Diese Idee gibt es auch in der Unterhaltungsmusik. Musiker 14 weist darauf beispielsweise hier und an anderer Stelle hin. Prinzipiell würde wohl auch kein Musiker in dieser Studie einer solchen Forderung nach Authentizität widersprechen. Es muss dabei allerdings berücksichtigt werden, dass sich an diesem Punkt ja auch weit weniger Probleme ergeben, wenn die eigenen musikalischen Vorstellungen mit denen der Mehrheit der Hörer übereinstimmen. Die eigentlich vielleicht relevante Dimension, auf der sich die Musiker unterscheiden, wäre die Bereitschaft, eigene musikalische Vorstellungen auch gegen den Widerstand der Mehrheit der Hörer aufrecht zu erhalten. Auf dieser Dimension unterscheiden sich die Musiker erheblich und für viele ist ihre Einstellung zu dieser Frage ein Kernelement ihrer künstlerischen Identität. Eine weiterführende Beantwortung dieser Frage würde natürlich tief in Bereiche der Sozialpsychologie führen, da mit der Zugehörigkeit zu bestimmten künstlerischen „Szenen“ auch bestimmte gruppendynamische Prozesse ins Spiel kommen, auf die an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden kann.

Für fast alle Komponisten in dieser Studie spielt ein gewisser Mitteilungsgedanke bei ihrer Musik eine Rolle. Für einige Musiker wie Komponistin 12 scheint hier gar ein künstlerisches Ideal einer Verschmelzung zwischen Komponist, Werk und Hörer im Hintergrund zu stehen. Eine Alternative zu solchen Konzeptionen könnte beispielsweise darin bestehen, abstrakten Ideen, die einen beschäftigen, eine feste, klingende Form in der

Zeit geben zu wollen, ohne dabei erst einmal an irgendjemand anderes zu denken, wie dies beispielsweise bei Komponist 2 im Vordergrund steht. Der Gedanke von Musik als Mitteilung an den Hörer wurde in dieser Studie allerdings von keinem Teilnehmer ausdrücklich abgelehnt. Man könnte hier jedoch dennoch von einer Dimension sprechen, auf der sich die Komponisten unterscheiden, nämlich inwieweit es den Komponisten wichtig ist, etwas beim Hörer auszulösen oder dem Hörer etwas Bestimmtes zu vermitteln. Komponist 2 betont beispielsweise stark die Bedeutung der Unbestimmtheit der Musik, der Offenheit ihrer Interpretation. Tendenziell neigen hier wohl die Unterhaltungsmusiker eher dazu, Konkretes mit ihrer Musik vermitteln zu wollen. Auch hier könnte man vielleicht außerdem noch unterscheiden, ob die vermittelten Inhalte eher emotional oder intellektuell, musikalisch oder außermusikalisch sind, wie schon weiter oben erörtert wurde.

Eine wichtige Rolle bei der Vermittlung konkreter Gedanken können natürlich sowohl bei E- als auch bei U-Musikern Texte spielen. Gelegentlich treten wohl musikalische Sachverhalte als Selbstzweck ein wenig in den Hintergrund, wenn die Musiker einen Text vertonen. In diese Richtung deute ich auch Aussagen von Komponistin 12 zur Frage nach der gesellschaftlichen oder kulturellen Bedeutung der Musik, wonach „politische“ Aussagen in der Musik an Texte gebunden sind. Bei ihrer Kammeroper haben so entgegen ihrer sonstigen Gewohnheit musikalische Elemente gelegentlich eine gewisse Symbolfunktion.

Der Gedanke der „als ob Kommunikation“ erscheint zumindest fast allen Komponisten im klassischen Sinne insofern plausibel, als während der Aufführung eines Werkes das Publikum keine Möglichkeit hat, die Musik zu beeinflussen. Die Kommunikation bei dieser klassischen Konzertsituation ist also sehr einseitig. Oft wird an dieser Stelle allerdings die Bedeutung der aufführenden Musiker herausgestellt. Wenn diese das Werk im Moment der Aufführung quasi neu erschaffen und, wenn sie beispielsweise durch eine mehr oder weniger starke Konzentration der Hörer beeinflusst werden, kommt man der Vorstellung einer „echten“ Kommunikation schon näher. Für die Komponisten 7 und 17 spielen die aufführenden Musiker sogar schon während des Kompositionsprozesses eine wichtige Rolle.

Zumindest eine zeitverzögerte Kommunikation kann es allerdings auch bei einer ganz klassischen Konzertsituation oder sogar bei Musiker 16, der seine Musik nicht live spielt,

sondern nur Tonträger herstellt, geben. Die Musik löst beim Hörer etwas aus und irgendwann bekommt der Musiker über Umwege vielleicht ein Feedback. Hier wird oft bemerkt, dass positive Reaktionen weitaus öfter dem Komponisten mitgeteilt werden als negative. Zweifellos richtig wird von einigen Musikern auch bemerkt, dass allein schon das Erscheinen der Hörer bei einem Konzert und ihre Aufmerksamkeit während der Aufführung einen Aspekt der Kommunikation darstellen.

Das Konzept einer „als ob Kommunikation“ in dem Sinne, dass nur so getan wird, als würde etwas vermittelt, wird wohl in dieser Studie von keinem Künstler uneingeschränkt unterstützt. Allerdings handelt es sich bei diesem Gedankengang im Sinne Cokers um ein komplexes sozialwissenschaftliches Konstrukt. Um dieses im Detail den Interviewpartnern zu vermitteln hätte ein wesentlich größerer Erklärungsaufwand betrieben werden müssen.

Wesentlich einfacher gestaltet sich diese ganze Thematik natürlich bei den Jazzmusikern. Hier gibt es nicht nur eine direkte Interaktion mit dem Publikum, sondern überdies auch noch die Interaktion zwischen den Musikern. Diese kann, bei einem gelungenen Energieaustausch, auch auf die Hörer übergreifen. Die Jazzmusiker berichten übereinstimmend, dass sie während des Spielens deutlich von Reaktionen des Publikums beeinflusst werden. Diese Beeinflussung kann positiv oder negativ erlebt werden. Die Reaktionen des Publikums unterliegen wohl auch zumindest in ihrer Intensität regionalen und soziokulturellen Unterschieden.

2.2 Die Fragebogenstudie

2.2.1 Einleitung

2.2.1.1 Zur Geschichte der statistischen Untersuchungen in diesem Bereich

Wie oben bereits erwähnt gibt es nicht allzu viele psychologische Studien zum musikalischen Schaffen. Unter diesen ist nur eine Hand voll, die Fragebögen benutzen. Dies hat wohl mehrere Gründe. Beispielsweise ist es schwierig, eine Gruppe von Musik Schaffenden zu befragen, die groß genug ist, dass die resultierenden Daten statistisch auswertbar sind. Sehr hilfreich war mir bei meiner Arbeit hier das Internet. Auf einer Seite des Deutschen Musikrates fand ich eine Liste deutschsprachiger Komponisten, zum großen Teil mit deren E-Mail Adresse. Auch halfen mir bei der Verteilung der Fragebögen einige Universitätsdozenten für Komposition an Musik- und Filmhochschulen[81], die bereit waren, meine Fragebögen auszufüllen und an ihre Studenten weiterzugeben.

Gerade in der ersten Hälfte des Jahrhunderts stand im Zentrum der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Phänomen des musikalischen Schaffens die Suche nach den Wesensmerkmalen eines Genies. Diesem Ziel steht natürlich ein statistisches Vorgehen, das alle eingehenden „Fälle“ ohne Betrachtung ihres künstlerischen Wertes und ihrer historischen Bedeutung auf eine Stufe stellt entgegen. Das Ziel meiner Arbeit ist es jedoch nicht, dem Genie näher zu kommen, sondern dem Schaffen von Musik, wenn auch nicht in seiner ganzen, doch in einer relativ großen Breite.

[81] An dieser Stelle möchte ich mich noch einmal herzlich bei Prof. Supper, Prof. Süße, Dr. Drude, Prof. Obst, Prof. Humpert, Prof. Ulrich, Prof. Kinzler, Prof. Stroppa, Prof. Trojahn, Prof. Bhagwati, Prof. Kock und Herrn Fuchs bedanken.

Weitere Kritik an Fragebogenstudien findet sich beispielsweise, wie erwähnt, bei Sabaneev[82]. Auch Plaut[83] übt deutliche Kritik an derartigen Studien, beispielsweise an der von den Brüdern Pannenborg[84]. Diese verglichen unter Anderem mit statistischen Mitteln Biographien bekannter Maler und Komponisten[85] im Hinblick auf verschiedene Persönlichkeitsmerkmale. Sie erkannten dabei bei den Malern eine Gruppe von „Visionären“, welche eine das ganze Bewusstsein beherrschende Phantasie auszeichnet. Kennzeichnend ist für sie ebenfalls ein Hang zu Halluzinationen und einer psychischen Labilität. Ebenso fanden sie eine Gruppe von „Realisten“, die allerdings unter den echten Malergenies kaum anzutreffen sind und eine Gruppe von „Dramatikern“, welche besonders die düsteren Seiten des menschlichen Lebens darstellen. Bei den Komponisten unterschieden sie die „träumerisch – romantischen“ von den „klaren“ Komponisten. Die erste Gruppe entspricht weitestgehend den „visionären“ Malern, die zweite den „Realisten“, außer, dass große Emotionalität bei allen Komponisten zu einhundert Prozent gegeben ist. Insofern ergeben sich zwischen Gruppen von Malern und Gruppen von Komponisten teilweise größere Gemeinsamkeiten, als zwischen Vertretern des gleichen Genres[86]. Hauptsächlich kritisiert Plaut die willkürliche und unorganisierte Zusammenstellung der 76 Eigenschaften, die verglichen wurden. Seiner Meinung nach kann nur die Gesamtpersönlichkeit eines Künstlers in ihrer Geschlossenheit, Einzigartigkeit und Eigenartigkeit sein Werk erklären. Einzelne Dimensionen herauszunehmen hilft nicht weiter.

---

[82] Sabaneev (1928): „The Psychology of the Musico-Creative Process“

[83] Plaut (1929): „Die produktive Persönlichkeit“, S. 238 ff..

[84] H. J. und W. A. Pannenborg (1915): „Die Psychologie des Musikers“ u. 1918: „Die Psychologie des Künstlers. Vergleichung des Malers und Komponisten“

[85] Insgesamt 56 Biographien für 21 Komponisten und 73 Biographien für 22 Maler, darunter Manet, Van Gogh, Berlioz, Schumann, Mozart, Wagner und viele Andere.

[86] Nach Plaut (1929): S. 239 f..

Eine weitere statistische Arbeit, die von Plaut angegriffen wird, ist die von Giese[87]. Dieser untersuchte künstlerische Doppelbegabungen also malende Musiker und Ähnliches. Da diese Studie allerdings für die hier untersuchte Problematik kaum eine Rolle spielt, möchte ich auf sie nicht näher eingehen.

Nennenswerte statistische Untersuchungen an Musik Schaffenden jüngeren Datums sind mir nicht bekannt.

2.2.1.2 Zielsetzungen dieser Studie

Ist nun der Versuch sich mittels einer Fragebogenstudie dem Phänomen des musikalischen Schaffens anzunähern sinnvoll? Fragebögen gehören zu den meistverbreiteten Forschungsinstrumenten der Psychologie, allerdings meistens Persönlichkeitsfragebögen, an deren Ende die Berechnung eines oder mehrerer Skalenwerte für bestimmte Persönlichkeitsdimensionen steht.

In diesem Fall sollen die Fragebögen einen anderen Zweck erfüllen. Als Ergänzung zu meiner Interviewstudie, die eindeutig bei meiner Arbeit im Vordergrund steht, möchte ich bestimmte Annahmen über verschiedene Typen von Komponisten und sich daraus ergebenden Zusammenhänge zwischen bestimmten Grundzügen ihrer subjektiven Theorien auch statistisch überprüfen.

Eine solche Verknüpfung von qualitativen und quantitativen Elementen stellt sicherlich in der gegenwärtigen psychologischen Forschungspraxis (noch) eine Ausnahme dar und ich muss mit Vorwürfen der Inkonsequenz rechnen. Allerdings ist es wie in Kapitel 1.1 angedeutet meine Überzeugung, dass Ergebnissen, die mit einer Methode, zum Beispiel Interpretationen von Interviews gewonnen wurden, Studien mit anderen Forschungsinstrumenten zum gleichen Forschungsgegenstand zumindest nicht widersprechen sollten. Außerdem glaube ich, dass Ergebnisse verschiedener

[87] F.Giese (1928): „Das freie literarische Schaffen bei Kindern und Jugendlichen“, Beiheft 7 zur Zeitschrift für angewandte Psychologie, Leipzig, 2. Auflage.

Forschungsinstrumente sich sinnvoll ergänzen können. Zum einen sollen in diesem Fall also die quantitativen Daten meine qualitativen Aussagen aus meiner Diplomarbeit stützen oder Veränderungen anregen, andererseits hoffe ich, durch die wesentlich größere Datenbasis dieser Studie vielleicht noch weitere interessante Zusammenhänge zu finden, die mir bis jetzt verborgen geblieben sind, da in der begrenzten Anzahl an Interviews, die ich führen konnte, bestimmte Aussagen vielleicht noch gar nicht vorgekommen sind. Auch war dies eine Möglichkeit, mit vertretbarem Aufwand auch Komponisten aus anderen Regionen Deutschlands zu befragen.

Betrachten wir nun die Einwände, die gegen eine Vorgehensweise wie die meinige erhoben wurden. Wie bereits erwähnt vertrete ich gegenüber der zum Beispiel von Bahle und Sabaneev und in einem anderen Zusammenhang von Nisbet und Wilson[88] vertretenen Ansicht, dass Menschen nicht zuverlässig über die Gründe ihres Handelns Auskunft geben können, eine Gegenposition, die sich auch auf die bisherigen erfolgreichen Arbeiten im Rahmen des Forschungsprogramms Subjektive Theorien stützt. Außerdem geht es ja in dieser Arbeit nicht nur um im so genannten Unbewussten liegende Urgründe des Tuns von Menschen, sondern auch um ihre ganz konkrete Vorgehensweise, die äußeren, beobachtbaren Umstände ihres Handelns, bei denen eine Selbstauskunft, unterstellt man dem Forschungspartner keine Täuschungsabsicht, wohl als zuverlässig gelten kann.

Alles in Allem sehe ich keinen Grund, warum es von vorneherein sinnlos sein soll, nach gut 70 Jahren es einfach mal wieder zu versuchen, sich diesem Thema auf diese Weise anzunähern

[88] Siehe Nisbet und Wilson (1977)

2.2.1.3 Die Items

Die 62 Items[89] beziehen sich zum Teil auf Aussagen verschiedener Forscher unterschiedlicher wissenschaftlicher Ausprägung. Andere Items ergaben sich aus den Ergebnissen meiner Diplomarbeit.

Die Items 1a bis 1i (außer 1c) beziehen sich auf relativ „harte“, objektive Daten zu den Lebensumständen der Komponisten und der Art ihrer Arbeit. 1c, die Frage nach dem Alter bei der ersten Komposition bezieht sich einerseits auf die Forschung von Bennett[90] und andererseits auf Ideen von Max Graf[91], nach denen das Alter bei der ersten Komposition einen Einfluss auf das weitere Schaffen haben kann. Bei Item 1j, der Frage nach einer zunehmend durchdachten Kompositionsweise findet sich ebenfalls eine These, die auf die erwähnte Arbeit von Bennett zurückgeht. Item 1k bezieht sich auf eine Stelle bei Sabaneev der schreibt, dass die meisten Komponisten über ein absolutes Gehör verfügen.

Die Items des zweiten Abschnitts beschäftigen sich mit dem Prozess des Musik Schaffens. Bei Item 2a, der Frage nach einem eher strukturierten oder eher spontanem Arbeitsprozess werden Bahles Inspirations- und Arbeitstypus aufgegriffen[92], in den Items 2b 2j Ideen, die sich bei Graf, Sabaneev, Bahle und Bennett finden. Nachfolgend möchte ich kurz tabellarisch zeigen, bei welchem Autor oder welchen Autoren die in dem Item vertretene These vielleicht am meisten Gewicht hat:

[89] Siehe hierzu auch den Fragebogen in Anhang A dieser Arbeit

[90] Bennett (1976): „The process of music creation“

[91] Graf (1947): „From Beethoven to Shostakovich: The Psychology of the Composing Process“

[92] Bahle (1938): „Arbeitstypus und Inspirationstypus im Schaffen der Komponisten“

Tabelle 2.2.1: Hintergrund der Variablen aus Gruppe 2

2b (Wechsel zwischen Inspiration und Arbeit)	Sabaneev, Bennett, Graf, Nass
2c (Werke entstehen aus Keimzelle)	Sabaneev, Bennett
2d (Musik ist Reaktion auf emotionale Zustände)	Bennett, Nass
2e (Ursprung ist ein unklarer Tonstrom)	Sabaneev
2f (Emotionale Erregung ist ablenkend)	Bahle, Bennett
2g (Mentaler zustand ist „lustvoll gestört“)	Sabaneev
2h (Es ist wichtig, sich abzuschirmen)	Bahle, Sabaneev
2i (Angst, es könnte nichts mehr einfallen)	Nass
2j (Wichtigkeit der Improvisation)	Bahle (Schaffenstypus), Sabaneev, Graf

Die dritte Gruppe von Items beschäftigt sich mit den Inhalten und Hintergründen der Musik. Item 3a, die Frage nach der Einordnung zwischen „Sprache des Herzens“ und „Tönend bewegter Form“ greift eine These von Hausegger[93] und eine von Hanslick[94] auf. 3b, die Frage nach der Bedeutung formaler Aspekte geht noch einmal näher auf die Idee Hanslicks ein. Die Items 3c und 3d, die Fragen nach der symbolischen Darstellung außermusikalischer Inhalte oder dem Selbstausdruck finden sich natürlich sinngemäß bei beinahe allen Autoren, die solchen Ideen entweder befürwortend oder ablehnend gegenüberstehen. Derartige Ideen wurden allerdings auch von vielen Komponisten während meiner Diplomarbeit geäußert. Die Items 3e und 3f, die Fragen, ob man das Musik schaffen als Welt ohne Willen bezeichnen kann und die Frage, ob beim Musik schaffen die

[93] Hausegger:. (1885): „Die Musik als Ausdruck“

[94] Hanslick (1980, orig. 1854): „Vom Musikalisch-Schönem“

Konkretisierung von Ideen aus dieser Welt ohne Willen wichtig ist beziehen sich auf Ideen von Sabaneev.

Die vierte Gruppe der Items beschäftigt sich mit den Motiven für die musikalische Tätigkeit. Natürlich finden sich auch hier alle Items bei den oben aufgeführten Autoren, es sind allerdings vor Allem diejenigen Aussagen, welche von Musikern, die ich im Rahmen meiner Diplomarbeit interviewte, geäußert wurden. Die gleichen Items wurden einmal in konventioneller Form (4a – 4j) und einmal in Form einer erzwungen Rangreihe vorgelegt.

Die fünfte Itemgruppe behandelt die Bedeutung des Hörers und der Gesellschaft für das musikalische Schaffen der Komponisten. Da dieser Bereich des musikalischen Schaffens in der bisherigen Forschung eher vernachlässigt wurde, stammen fast alle Aussagen aus den Ergebnissen meiner Diplomarbeit. Item 5l, die Frage, ob sich der Musiker beim Musik Schaffen gelegentlich in die Rolle des Hörers versetzt bezieht sich auf eine Idee von Coker[95].

[95] Wilson Coker (1972): „Music and Meaning: A theoretical introduction to musical aesthetics “

2.2.1.4 Der Ablauf der Studie

Nach der Zusammenstellung des Fragebogens wurden alle 53 über das Internet recherchierbaren Dozenten für Komposition an deutschen Musikhochschulen angeschrieben. Zehn davon erklärten sich bereit, den Fragebogen auszufüllen und an Kollegen oder Studenten weiterzugeben. Die Fragebögen wurden in frankierten Rückumschlägen verschickt.

Über das Internet wurden weitere ca. 130 Komponisten angeschrieben. Die Versendung der Fragebogen erfolgte per E-Mail oder im frankierten Rückumschlag, falls Schwierigkeiten auftraten, das Dokument zu öffnen.

Weiterhin wurden noch drei Dozenten für Filmmusik an Musik- oder Filmhochschulen angeschrieben. Zwei von ihnen erklärten sich ebenfalls bereit, die Fragebögen zu verteilen.

Die Rücklaufquote lag insgesamt zwischen 30 und 40 Prozent, was für solche Studien normal ist.

Es wurde darauf verzichtet, auch den in den Interviews befragten Musikern den Fragebogen vorzulegen, um hier eine zweite unabhängige Datenquelle zu haben.

2.2.2 Die Ergebnisse

2.2.2.1 Anmerkungen der teilnehmenden Musiker

Auf jeder Seite des Fragebogens wurde den Teilnehmern Gelegenheit gegeben, auf mehreren Zeilen Anmerkungen und Kritik zu notieren. Viele Komponisten machten davon Gebrauch. In einigen Fällen erhielt ich auch noch zusätzliche Briefe, die teilweise weitere Kritik äußerten, teilweise die Fragen des Fragebogens lobten, um Informationen über die Ergebnisse der Studie erbaten oder mich zu verschiedenen Veranstaltungen einluden. Zwei Komponisten fragten mich auch, ob sie selbständig den Fragebogen an Bekannte weitergeben dürften. Dagegen gab es selbstverständlich keine Einwände.

Zum ersten Bereich:

Hier äußerten sich einige Musiker kritisch über die Unterscheidung zwischen E- und U-Musik. Für viele verschwimmen diese Grenzen immer mehr. Einige Musiker gaben auch an, sie würden zwar hauptsächlich E-Musik, aber auch Filmmusik und Ähnliches schreiben, was eher dem Bereich der U-Musik zuzurechnen wäre.

Eine große Zahl an Komponisten fand auch die Aufreihung verschiedener untermalender Musiken bei Item 1i, der Frage, ob die Werke des Komponisten eher für sich stehen, nicht angemessen. So gäbe es auch anspruchsvolle Film- und Theatermusiken. Auch wäre zu klären, wie sich diese Problematik bei Opern und Klanginstallationen verhält. Ein Komponist gab an, auch bei seinen Film- und Theatermusiken sei es sein Ziel, dass diese auch als musikalisches Kunstwerk für sich alleine stehen können. Ich muss zugestehen, dass diese Aufreihung tatsächlich etwas unglücklich dahingehend ist, dass ich natürlich Film- und Theatermusiken nicht mit Kaufhausmusiken auf eine Stufe stellen wollte. Der Hintergrund dieser Frage war nur zu erfahren, inwieweit die Komponisten, vielleicht auch um ihren Lebensunterhalt zu verdienen, zweckgebundene Kompositionen schreiben, bei denen die Musik an sich nicht unbedingt im Vordergrund steht. Ein Musiker fügte an, dass Musik, die nur für sich steht, nichts wert ist und Musik immer eine Funktion erfüllen sollte.

Mehrere Teilnehmer äußerten sich auch zur Problematik des absoluten Gehörs (Item 1k) Der überwiegende Teil von ihnen wollte zum Ausdruck bringen, dass ein gutes relatives Gehör, also die Fähigkeit, Intervalle genau bestimmen zu können, wichtiger für die kompositorische Tätigkeit ist. Insgesamt zeigte sich auch eine gewisse begriffliche Konfusion in Bezug auf das absolute Gehör. Ich meinte damit die nicht unbedingt angeborene, aber relativ seltene Fähigkeit Tonhöhen ohne Vergleichsreiz zu bestimmen. Obwohl die Beantwortung dieser Frage wie ein Komponist bemerkte damit nur ein ja oder nein zulässt war die Einordnung eines exzellenten (oder von einem Teilnehmer so bezeichneten absoluten) relativen Gehörs in Spalte 3 in meinem Sinne.

Mehrere Komponisten gaben an, dass sie im Gegensatz zur Aussage von Item 1j im Laufe ihrer Entwicklung entweder zunehmend spontaner komponieren oder schon immer sehr durchdacht komponiert haben.

Ein Musiker merkte noch an, dass meine Fragen die Veränderung im Berufsbild des Komponisten, die in den letzten Jahren stattgefunden hat, nicht widerspiegeln. Über die Art dieser Veränderung schrieb er jedoch leider nichts. Ein weiterer Teilnehmer bedauerte, dass der Bereich des Arrangierens und des selbst Musizierens, der bei ihm im Vordergrund steht von mir ausgeklammert wurde. Ein weiterer Komponist merkte an, dass seine Aussagen in diesem Bereich Momentaufnahmen seien. Ein weiterer gab an, seine Arbeitsweise als Komponist würde sich von seiner Tätigkeit als Improvisationsmusiker dadurch unterscheiden, dass erstere sehr durchdacht und geplant, letztere völlig spontan sei.

Zu Bereich 2:

In diesem Bereich merkten viele Komponisten zu Item 2a, der Einordnung zwischen Arbeits- und Inspirationstypus an, dass es sich hier um eine falsche, klischeebehaftete Dichotomie handele. Beides sei möglich beziehungsweise beides nicht zutreffend. Ein Komponist wies darauf hin, dass eine Unterscheidung zwischen „dionysisch“ und „apollinisch“ verfehl sei. Ein anderer merkte an, Komponieren und Musik wären nicht deckungsgleich. Ein weiterer merkte an, dies würde sich bei ihm von Stück zu Stück stark unterscheiden.

Eine weitere Gruppe von Anmerkungen bezog sich auf Item 2g, der Frage, ob der mentale Zustand beim Komponieren lustvoll gestört ist. 2 Komponisten merkten an, ihr Geisteszustand während des Komponierens sei zwar besonders, aber weniger lustvoll gestört sondern eher lustvoll konzentriert. Einer von ihnen führte aus, er könne nur morgens und abends mit dieser hohen Konzentration arbeiten und müsse dazwischen alle geistigen Anstrengungen vermeiden. Für einen weiteren Musiker ist der Geisteszustand wenig bedeutend.

Es finden sich auch einige Anmerkungen, die sich mit der Natur der „Keimzelle“ der musikalischen Ideen beschäftigen. Einer schrieb, diese sei häufig philosophischer, theologischer oder biographischer Natur, für einen Anderen liegt sie in einer kleinen harmonischen Wendung oder Ähnlichem. Für einen anderen Musiker liegt der Ursprung der Musik in einem nehmenden, empfangenden Wollen. Ein weiterer Komponist hielt diese Idee ebenso wie die Polarität zwischen Struktur und Inspiration für klischeebehaftet.

Noch eine Gruppe von Anmerkungen beschäftigte sich mit Item 2f, der Frage nach der Wichtigkeit, sich abzuschirmen. Ein Komponist merkte an, Ruhe könne auch lähmen, Emotionale Erregung das Werk beschleunigen. Ein weiterer führte an, Abschottung sei während der Ausführung der Komposition wichtig, während der Phase der Planung wäre es besser, Störungen auch zuzulassen. Ein Anderer gab an, er würde während des Komponierens laute, aggressive Musik hören und sich so in einen Zustand der Trance versetzen.

Ein Komponist führte aus, es gäbe auch anhaltende Schaffensfreude. Ein weiterer merkte an, entscheidend sei geistige Disziplin, harte Arbeit und vielfach gebrochene Reflektion. Ein weiterer schrieb, diese Fragen würden erstaunlich genau seine Art, Musik zu schaffen charakterisieren.

Zu Bereich 3:

Hier gab es beispielsweise mehrere Anmerkungen zu der Dichotomie zwischen „Sprache des Herzens“ und „Tönend bewegter Form“ bei Item 3a. Mehrere Komponisten führten an, musikalische Inhalte würden mit der Entwicklung der Form Hand in Hand gehen und diese Dichotomie aufheben. Ihre Musik habe Inhalte, aber keine, die

Mitteilungen seien. Einer schlug Konzeptkunst als dritte Möglichkeit vor. Einer führte aus, man müsse die darzustellenden Probleme quasi erst in Musik übersetzen. Ein Anderer wies darauf hin, dass sich formale Aspekte zwangsläufig im Laufe der Arbeit ergeben würden. Auch ein weiterer Musiker äußerte sich in dieser Richtung.

Auch zu Item 3d, der Frage nach dem Selbstausdruck, fanden sich einige Anmerkungen. Die meisten äußerten sich dahingehend, dass, obwohl sie es nicht ausdrücklich wollten, sich natürlich etwas von ihnen in ihrer Musik widerspiegele. Einer gab an, inspirierte Musik würde über sich und ihren Urheber hinausgehen.

Drei Komponisten fanden Item 3f, die Frage nach der Wichtigkeit der Konkretisierung unklarer Ideen aus einer unkontrollierbaren Welt ohne Willen, vage oder unverständlich oder die Verwendung des Begriffs Kontrapunkt falsch. Einer gab an, er würde die Methode der Improvisation verwenden, um (Selbst-) Erkenntnisse zu erlangen.

Zwei Musiker führten aus, ihre Antworten in diesem Bereich würden von Werk zu Werk über die Zeit variieren. Einer fand die Items naiv, einer die Items 3d (Selbstausdruck) und 3e (Welt ohne Willen) zu schwammig. Ein Komponist gab an in seiner Musik gäbe es immer einen Bezug zu etwas Außermusikalischen, doch dies solle durch die Musik nicht symbolisiert oder illustriert, sondern musikalisch aufgearbeitet werden.

Zu Bereich 4:

Einige Teilnehmer hatten Schwierigkeiten, hier eine Rangreihe zu bilden. Manche deswegen, weil sich dies von Werk zu Werk anders verhalte, andere, weil die Formulierungen der Fragen zu unklar, klischeehaft oder präjudizierend und manipulativ seien und die Wirklichkeit des Komponisten zum Klischee verkommen ließen. Zweimal wurde ein Vorwurf der Widersprüchlichkeit gegen Item 4f (Wunsch zu unterhalten) erhoben, da der Wunsch, zu unterhalten nicht im Widerspruch zum Schaffen von Eigenem und Neuem stehen müsse. Ein Teilnehmer fand gerade die Rangreihe bei Item 4h eine sehr interessante Frage.

Mehrere Komponisten machten auch Anmerkungen zu Item 4d, der Frage nach einem unklaren inneren Drang, meistens dahingehend, dass der innere Drang nicht unklar ist,

sondern, dass es sich um das, oft biographisch erklärbare Bedürfnis sich auszudrücken oder auch zu entwickeln beziehungsweise zu entfalten handele.

Auch die in Item 4e angesprochene Thematik des etwas Neues schaffen Wollens wurde in einigen Anmerkungen angesprochen. Für einen Musiker ist seine Musik eher eine Ergänzung zu dem bisher Dagewesenen. Für einen besteht das Neue nicht in neuen Techniken oder Ähnlichem, sondern im dem Miteinbringen seines einmaligen Ichs. Einer gab an, er habe zwar nicht den Anspruch, aber immer den Wunsch etwas Eigenes zu schaffen. Ein Anderer führte aus, er wolle etwas Neues schaffen, verwende aber schon Dagewesenes.

Ein Komponist schrieb, seine Musikstücke seien Abbilder seelischer Zustände. Ein anderer vermisste einen wichtigen Anreiz zu künstlerischer Arbeit: Geld verdienen zu wollen. Ein weiterer Musiker führte aus, seine Musik richte sich gegen das „Überintellektualisierte“ in der Neuen Musik. Noch ein anderer Komponist merkte an, die Anerkennung durch das Publikum sei für den Erfolg eines Komponisten nicht so wichtig, wie die Anerkennung durch die Kritiker. Ein Teilnehmer schrieb, seine Musik habe ihren Ausgangsort im sonoren Material, also in den Instrumenten und ihren Klängen. Dies alles verbindet sich mit dem unklaren inneren Drang. Die Botschaft in seiner Musik sei nicht fassbar und eng mit beidem verbunden.

Zu Bereich 5:

Ein paar Komponisten äußerten sich dahingehend, dass die dichotomen Items 5a (die Musik sollte für jeden verständlich sein vs. Vorbildung ist nötig) bis 5c (Hörer soll passiv abwarten vs. anstrengende intellektuelle Leistungen sind erforderlich) nicht eindeutig beantwortbar seien, da sie entweder zu ambivalent oder tendenziös formuliert oder keine wirklichen Gegensätze seien oder dies sich von Werk zu Werk ändere.

Mehrere Musiker äußerten sich auch zu Item 5h, der Frage nach einer politischen Komponente in der Musik, meistens dahingehend, dass ihre Musik zwar eine politische oder religiös-ethische Komponente habe, es aber vermessen sei, mit ihr die Gesellschaft verändern zu wollen. Ein Komponist äußerte, Musik würde immer die Gesellschaft zum Guten oder Schlechten verändern, ob man wolle oder nicht.

Auch zum in die Rolle des Hörers versetzen bei Item 5l gab es Anmerkungen. Der Grundtenor war, man sei ohnehin sein erster Hörer, aber dies heiße noch nicht, dass man seinen eigenen Standpunkt aufgeben, seine ästhetischen Vorstellungen verraten müsse, wenn man sich selbst zuhört. Ein Teilnehmer verglich das Komponieren mit dem Halten einer Rede, bei der man natürlich so gut und überzeugend wie möglich seinen Standpunkt vertreten möchte, aber nicht unbedingt Zugeständnisse den Zuhörern gegenüber mache. Auch die „Wahrheit der Musik“ wurde von zwei Komponisten als wichtiger als subjektive Präferenz beschrieben.

Zu Item 5m, der Frage nach Gesprächskonzerten und Programmnotizen schrieben mehrere Komponisten, dies sei für die Neue Musik entscheidend. Ein Komponist warnte, man solle nicht zu viele fremde Meinungen einholen, da sonst die Bindung der Musik an die eigene Person verloren gehen könne. Ein Weiterer gab zu Bedenken, es bestehe die Gefahr, die Musik zu zerreden und damit zu entzaubern. Des Weiteren sei die Neuheitssucht bei vielen Komponisten Neuer Musik verfehlt, entscheidend sei die Entwicklung einer eigenen Klangsprache. Ein Komponist schrieb, es sei vor Allem wichtig, sich mit wohlhabenden Hörern zu unterhalten, um sich neue, lukrative Aufträge zu sichern.

Auch zu den Items 5c (passiv vs. aktiv) und 5e, der Frage ob es vorteilhaft ist, wenn der Hörer sich vorbereitet gab es Anmerkungen. Ein Teil davon brachte zum Ausdruck, dass man dem Hörer nichts vorschreiben könne oder wolle oder, dass dies Alles dem Komponisten auch egal sei. der Hörer soll Hören und das ist alles. Einige andere Komponisten schrieben, ihnen sei der Hörer eben nicht egal, obwohl sie ihre eigenen Vorstellungen umsetzen wollten. Andere wiesen darauf hin, eine auch theoretische Beschäftigung mit der Musik sei für das Verständnis jeder Musik wichtig. Wieder andere führten aus, dass zwischen Verstehen, Wissen und Gefallen Unterschiede bestünden.

2.2.2.2 Zur Untersuchungspopulation

An dieser Studie nahmen 90 Komponisten teil, 8 davon weiblichen Geschlechts. Das Gesamtdurchschnittsalter lag bei 42,76, die Standardabweichung bei 12,213 (vgl. Abbildung 2.2-1). 83 Musiker studierten oder studieren aktuell ein musikalisches Fach, 77 sind Berufsmusiker.

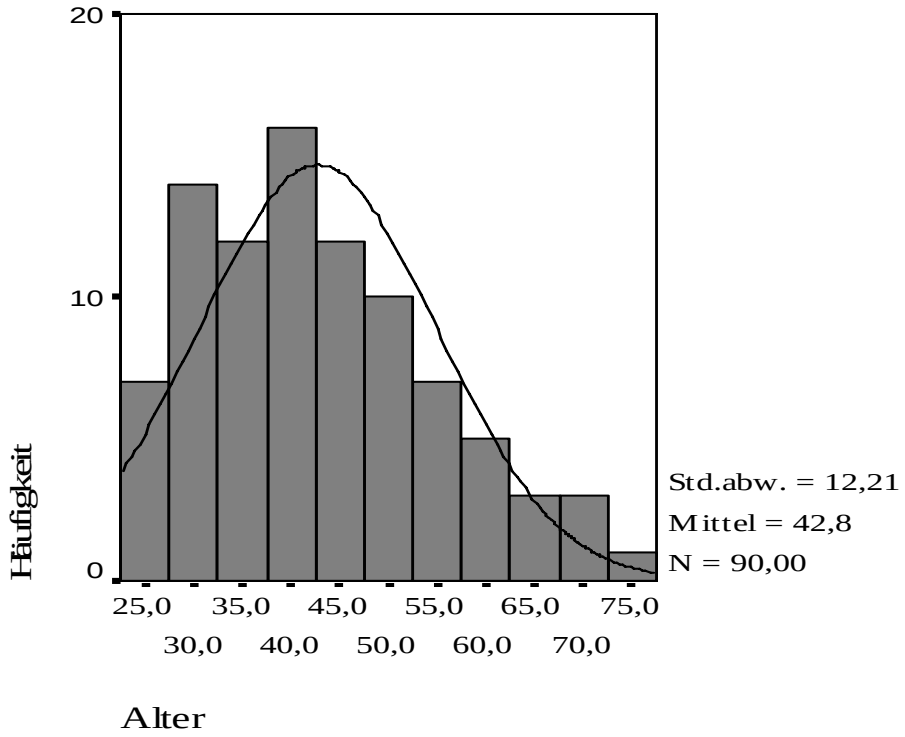


Abbildung 2.2-1: Verteilung des Alters der Versuchspersonen

2.2.2.3 Statistische Überprüfung der in der Diplomarbeit beschriebenen Typen

Ein Ziel dieser Untersuchung bestand wie erwähnt darin, die in meiner Diplomarbeit mit qualitativen Methoden vorgenommene Typisierung statistisch zu überprüfen. Eine detaillierte Beschreibung der fünf Typen findet sich in Anhang B dieser Arbeit.

Im Rahmen dieses Vorhabens korrelierte ich die Hauptindikatorvariablen der beschriebenen Typen mit allen anderen Items um zu sehen, ob meine in der Typisierungen getroffenen Verallgemeinerungen als Vorraussagen bestehen können. Diese Indikatorvariablen sind beim Forscher Item 3a in hoher Ausprägung (tönend bewegte Form, nur musikalische Inhalte), beim Medium Item 2a in niedriger Ausprägung (Musik fließt aus dem Komponisten heraus), beim anspruchsvollen Unterhaltungsmusiker Item 4 f in hoher Ausprägung (Wunsch nach Unterhaltung des Hörers), beim sich selbst öffnenden Künstler Item 3d (Selbstausdruck) und beim etwas darstellenden Musiker Item 3c (Ausdruck bzw. Inspiration von oder durch etwas nicht Musikalisches).

Zum Forscher:

Es bestehen signifikante Zusammenhänge zwischen der Sicht von Musik als tönend bewegte Form (Item 3a, hohe Ausprägung) und der Sicht von sich selbst als E-Musiker (Item 1e2, hochsignifikant), der Ablehnung der Bezeichnung als U – Musiker (Item 1f, hochsignifikant), der Entstehung von Musik in einem strukturierten Arbeitsprozess (Item 2 a, hochsignifikant), der Ablehnung der Aussage, Musik sei eine Reaktion auf emotionale Zustände (Item 2 d, hochsignifikant), der Bejahung der Bedeutung formaler Aspekte (3 b, hochsignifikant), der Ablehnung der Aussage, ein innerer Drang würde zum Musik schaffen antreiben (Item 4d), der Ablehnung der Aussage, Musik solle eine Botschaft vermitteln (Item 4g, hochsignifikant), der Bejahung der Aussage, das sonore Material an

sich sei Antrieb des musikalischen Schaffens (Item 4h4, hochsignifikant)[96], der Bejahung der Wichtigkeit einer Vorbereitung des Hörers (Item 5a), dem Wunsch, nach aktiven Leistungen des Hörers (Item 5c) und der Verneinung des Wunsches, den Hörer zum Nachdenken zu bringen (Item 5g, hochsignifikant) (Siehe zu diesem Abschnitt die Tabelle 2.2.2).

[96] Eine signifikante Korrelation ergab sich hier nur bei der Bildung einer Rangreihe verschiedener Motive (sie Abschnitt 1.3).

Tabelle 2.2.2: Zusammenhänge zwischen der Sicht von Musik als tönend bewegter Form und anderen Variablen I

	Tönend bewegte Form
E-Musiker	.312**[a]
U-Musiker	-.342**[b]
Inspirations vs. Schaffenstypus	.317**[c]
Musik als Reaktion auf Emotionen	-.397**[d]
Bedeutung formaler Aspekte	.481**[d]
Innerer Drang als Antrieb	-.242*[d]
Eine Botschaft vermitteln	-.413**[a]
Sonores Material als Antrieb (Rangreihe)	-.345**[b]
Intuitives Verstehen vs. Vorbildung nötig	.245*[d]
Hörer aktiv vs. Hörer passiv	.270*[e]
Wunsch, den Hörer zum Nachdenken zu bringen	-.307**[e]

**p<.01, *p<.05; [a] N=83, [b] N=79, [c] N=80, [d] N=82, [e] N=81

Tendenziell signifikante Zusammenhänge bestehen zwischen der Sicht von Musik als tönend bewegter Form und der Bezeichnung als Berufsmusiker (Item 1e), der Ablehnung der Aussage, Ursprung der Musik wäre ein unklarer, unkontrollierbarer Tonstrom (Item 2e), der Ablehnung eines Selbstausdrucks in der Musik (Item 3d), der Bejahung der Aussage, die Musik sei nur für den Komponisten geschrieben (Item 5b), dem Wunsch, der Hörer möge sich vorbereiten (Item 5e), der Verneinung des Einflusses anderer Kulturen (Item 5i) und der Bejahung der Wichtigkeit von Gesprächskonzerten und Programmnotizen (Item 5m) (s. Tabelle 2.2.3).

Tabelle 2.2.3: Zusammenhänge zwischen der Sicht von Musik als tönend bewegter Form und anderen Variablen II

	Tönend bewegte Form
Berufsmusiker	.207+[a]
Tonstrom	-.201+[a]
Eine Botschaft vermitteln	-.198+[b]
Für mich vs. für den Hörer	-.195+[a]
Vorbereitung des Hörers wäre wünschenswert	.192[a]
Einfluss anderer Kulturen	-.192[b]
Gesprächskonzert, Programmnotizen können helfen	.183[b]

+p<.10; [a] N=82, [b] N=83

Das Medium:

Es bestehen signifikante Zusammenhänge zwischen der Einschätzung, die Musik fließe aus einem heraus oder durch einen hindurch (Item 2a, niedrige Ausprägung) und der Ablehnung des Begriffs E-Musiker (Item 1e2), der Zustimmung zum Begriff U-Musiker (Item 1f, hochsignifikant), der Verneinung einer Entwicklung zu zunehmender Durchdachtheit der Musik (Item 1j), der Bejahung der Aussage, Musik sei eine Reaktionen auf Emotionen (Item 2d, hochsignifikant), der Bejahung der Aussage, der psychische Zustand beim Komponieren sei lustvoll gestört (Item 2g), der Betonung der Wichtigkeit der Improvisation (Item 2j), der Sicht von Musik als Sprache des Herzens (Item 3a, hochsignifikant), der Ablehnung der Wichtigkeit, formaler Aspekte (Item 3b), der Verneinung des Wunsches, etwas Neues schaffen zu wollen (Item 4a), der Zustimmung zu dem Wunsch nach Anerkennung (Item 4b), dem Wunsch, den Hörer zu unterhalten (Item 4f), dem Wunsch, dem Hörer eine Botschaft zu vermitteln (Item 4g), der Bejahung der

Aussage, die Musik sei intuitiv verständlich (Item 5a), der Einschätzung, die Musik sei vor allem für den Hörer komponiert (Item 5b, hochsignifikant), der Aussage, der Hörer könne beim Hören der Musik passiv bleiben (Item 5c, hochsignifikant) und der Bejahung der Bereitschaft, Erwartungen des Hörers zu erfüllen (Item 5d) (s. Tabelle 2.2.4).

Tabelle 2.2.4: Zusammenhänge zwischen einer intuitiven Vorgehensweise und anderen Variablen I

	Musik fließt aus einem heraus
E-Musiker	.249*[a]
U- Musiker	-.305**[b]
Zunehmend durchdacht	.310**[c]
Musik als Reaktion auf Emotionen	-.308**[d]
Lustvoll gestört	-.252*[d]
Improvisation ist wichtig	-.220*[a]
Sprache vs. Form	.317**[e]
Formale Aspekte wichtig	.494**[f]
Wunsch, Neues zu schaffen	.215*[d]
Wunsch nach Anerkennung	-.220*[d]
Wunsch, den Hörer zu unterhalten	-.246*[f]
Wunsch, eine Botschaft zu vermitteln	-.255*[a]
Intuitives Verständnis vs. Vorbildung	.245*[d]
Musik für mich vs. für den Hörer	-.325**[d]
Hörer passiv vs. aktiv	.423**[c]
Erwar-tungen des Hörers	-.228*[a]

**p<.01, p<.05, [a] N=85, [b] N=81, [c] N=82, [d] N=84, [e] N=80, [f] N=83

Tendenziell signifikante Zusammenhänge bestehen zwischen der Einschätzung, die Musik fließe aus einem heraus oder durch einen hindurch und der Angabe, weiblichen Geschlechts zu sein (Item 1a), der Ablehnung der Aussage, die Werke seien Autonom (Item 1i) und der Bejahung der Aussage, die Musik entstamme einem unklaren Tonstrom (Item 2e) (s. Tabelle 2.2.5).

Tabelle 2.2.5: Zusammenhänge zwischen einer intuitiven Vorgehensweise und anderen Variablen II

	Musik fließt aus einem heraus
Geschlecht	.209+[a]
Autonome Werke	.187+[b]
Musik entsteht aus einem Tonstrom	-.195+[c]

+p<.10; [a] N=85, [b] N=83, [c] N=84

Der anspruchsvolle Unterhaltungsmusiker:

Es bestehen signifikante Zusammenhänge zwischen der Zustimmung zu der Aussage, U-Musik zu schreiben und einem jüngeren Alter (Item 1b), der Zustimmung zu der Bezeichnung Berufsmusiker (Item 1e1), der Ablehnung der Bezeichnung E-Musiker (Item 1e2, hochsignifikant), der Zustimmung zu der Bezeichnung Improvisationsmusiker (Item 1g, hochsignifikant), der Ablehnung der Aussage, hauptsächlich Autonome Werke zu komponieren (Item 1i, hochsignifikant), der Zustimmung zu der Aussage, die Musik fließe aus einem heraus (Item 2a, hochsignifikant), der Aussage, Improvisation sei im Kompositionsprozess wichtig (Item 2j, hochsignifikant), der Sicht von Musik als Sprache des Herzens (Item 3a, hochsignifikant), der geringen Zustimmung zu der Aussage, formale Aspekte seien entscheidend (Item 3b), der Zustimmung zu der Aussage, das Komponieren sei mit einer Welt ohne Willen vergleichbar (Item 3e), der Ablehnung des Wunsches, etwas Neues zu schaffen (Item 4a), dem Wunsch, zu unterhalten (Item 4f, hochsignifikant), der Einschätzung, der Hörer solle sich einfach nur zurücklehnen und zuhören (Item 3c) und der

Ablehnung der Aussage, Programmnotizen oder ein kurzes Gespräch mit dem Hörer vor einer Aufführung seien sinnvoll (Item 5n, hochsignifikant) (s. Tabelle 2.2.6).

Tabelle 2.2.6: Zusammenhänge zwischen der Einschätzung, U-Musiker zu sein und anderen Variablen I

	U-Musiker
Alter	-.243*[a]
Berufsmusiker	.260*[b]
E-Musiker	-.553**[a]
Improvisationsmusiker	.486**[b]
Autonome Werke	-.435**[b]
Inspiration vs. strukturierter Prozess	-.305**[c]
Improvisation wichtig	.335**[a]
Sprache vs. Form	-.335**[d]
Formale Aspekte sind wichtig	-.221*[e]
Welt ohne Willen	.229*[f]
Wunsch, etwas Neues zu schaffen	-.222*[b]
Wunsch, zu unterhalten	.311**[e]
Hörer passiv vs. aktiv	-.233*[g]
Programmnotizen oder Gespräch mit Hörern	-.308**[b]

**p<.01, *p<.05; [a] N=86, [b] N=85, [c] N=81, [d] N=79, [e] N=84, [f] N=83, [g] N=82

Tendenziell bestehen Zusammenhänge zwischen der Bezeichnung als U-Musiker und der Bejahung der Aussage, Musik zu studieren oder studiert zu haben (Item 1d), der Ablehnung der Aussage, hauptsächlich Auftragskompositionen zu schreiben (Item 1h) und der Aussage, die Musik sei eher für den Hörer geschrieben (Item 5b) (s, Tabelle 2.2.7)

Tabelle 2.2.7: Zusammenhänge zwischen der Einschätzung, U-Musiker zu sein und anderen Variablen II

	U- Musiker
Musikstudium	.196+[a]
Auftragskompositionen	-.190+[a]
Für mich vs. für den Hörer	.208+[b]

+p<.10; [a] N=86, [b] N=84

Der sich selbst öffnende Künstler:

Es bestehen signifikante Zusammenhänge zwischen dem Wunsch, etwas von sich selbst in der Musik auszudrücken (Item 3d) und einem jüngeren Alter (Item 1b, hochsignifikant), dem Vorhandensein eines absoluten Gehörs (Item 1k), der Bejahung der Aussage, die eigene Musik sei eine Reaktion auf emotionale Zustände (Item 2d, hochsignifikant), der Ablehnung der Aussage, emotionale Erregung sei für den Kompositionsprozess nachteilhaft (Item 2f), der Bejahung der Aussage, es sei wichtig, sich während des Komponierens von Störungen abzuschirmen (Item 2h), der Einschätzung, das Komponieren sei eine Welt ohne Willen (Item 3e), der Bejahung der Aussage, ein innerer Drang würde zum Komponieren antreiben (Item 4d, hochsignifikant), der Bejahung der Aussage, es sei vorteilhaft, wenn der Hörer sich auf die Aufführung vorbereite (Item 5e), dem Wunsch, den Hörer zum Nachdenken zu bringen (Item 5g) und der Bejahung der Aussage, man befinde sich als Musiker in einem Spagat zwischen dem Wunsch, etwas Neues zu schaffen und dem Wunsch nach Anerkennung (Item 5j) (s. Tabelle 2.2.8)

Tabelle 2.2.8: Zusammenhänge zwischen dem Wunsch nach Selbstausdruck und anderen Variablen I

	Selbstausdruck
Alter	-.350**[a]
Absolutes Gehör	.273*[b]
Musik ist Reaktion auf Emotionen	.367**[b]
Erregung ist nachteilhaft	-.232*[b]
Von Störungen abschirmen	.229*[b]
Welt ohne Willen	.223*[b]
Innerer Drang	.319**[b]
Hörer soll sich vorbereiten	.231*[b]
Hörer zum Nachdenken bringen	.216*[c]
Spagat zw. Neuem und Anerkennung	.262*[b]

**p<.01, *p<.05; [a] N=86, [b] N=85

Tendenziell signifikante Zusammenhänge bestehen mit der Bejahung der Aussage, die Musik entstamme einem unkontrollierbaren Tonstrom (Item 2e), der Sicht von Musik als Sprache des Herzens (Item 3a), dem Wunsch, Hörern unterschiedliche Interpretationen zu ermöglichen und der Bejahung der Aussage, gerne mit Hörern über die eigene Musik zu reden (Item 5n) (s. Tabelle 2.2.9)

Tabelle 2.2.9: Zusammenhänge zwischen dem Wunsch nach Selbstausdruck und anderen Variablen II

	Selbstausdruck
Musik entsteht aus Tonstrom	.190+[a]
Sprache vs. Form	-.198+[b]
Gerne mit Hörern über Musik reden	.190+[a]

+p<.10; [a] N=86, [b] N=82

Der etwas darstellende Künstler:

Es bestehen signifikante Zusammenhänge zwischen der Zustimmung zu der Aussage, nicht musikalische Dinge in der Musik darstellen zu wollen (Item 3c) und einer Ablehnung der Aussage, seinen Lebensunterhalt hauptsächlich mit Musik zu verdienen (Item 1e1), der Zustimmung zu der Aussage, zunehmend durchdachter zu komponieren (Item 1j), der Ablehnung der Aussage, das Komponieren sei mit einer Welt ohne Willen vergleichbar (Item 3e), der Bejahung der Aussage, eine Botschaft vermitteln zu wollen (Item 4g, hochsignifikant) und der Ablehnung der Aussage, die Musik habe eine politische Komponente (Item 5h). (Siehe zu diesem Absatz Tabelle 19)

Ein tendenzieller Zusammenhang besteht mit der Bejahung des Wunsches nach Anerkennung als Triebfeder der Musik (Item 4b). Allerdings zeigt sich diese Korrelation nicht in der erzwungenen Rangreihe (Item 4h) (s. Tabelle 2.2.10).

Tabelle 2.2.10: Zusammenhänge zwischen den Wunsch, etwas nicht Musikalisches in der Musik auszudrücken oder darzustellen und anderen Variablen

	Etwas darstellen wollen
Berufsmusiker	-.212*[a]
Zunehmend durchdacht	.219*[b]
Welt ohne Willen	-.221**[a]
Eine Botschaft vermitteln	.299**[c]
Politische Komponente	-.223*[a]
Wunsch nach Anerkennung	.195+[a]
Wunsch nach Anerkennung (Rangreihe)	.040 (n.s.) [d]

**p<.01, *p<.05, +p<.10; [a] N=86, [b] N=84, [c] N=87, [d] N=83

2.2.2.4 Clusteranalysen

Leider war es nicht möglich durch Clusteranalysen diese weitgehend intuitiv gebildeten Typen zu bestätigen. Ohne auf die Ergebnisse hier im einzelnen eingehen zu wollen, zeigt sich eher ein sehr großer Cluster, der in etwa eine Mischung aus den darstellenden Musikern und den anspruchsvollen Unterhaltungsmusikern darstellt und ein sehr kleiner Cluster, der auf sehr stark abweichenden Antworten verschiedener Musiker zu inhaltlich wenig relevanten Items beruht.

Mögliche Begründungen für die Unmöglichkeit der Bestätigung der Typisierung durch eine Clusteranalyse könnten dahin gehen, dass die Stichprobe von Musikern in dieser Fragebogenuntersuchung anscheinend homogener ist, als in der Interviewstudie. So findet sich hier beispielsweise gar kein Musiker, der dem Typus des „Mediums“ zugerechnet werden könnte. Zudem war die Itemstruktur dieses Fragebogens nicht auf diesen Zweck

ausgerichtet. Allerdings war es auch nicht möglich, die intuitive Typisierung durch Clusteranalysen über die Faktorwerte (siehe nächster Abschnitt) nachzuvollziehen.

2.2.2.5 Faktoranalysen zu den einzelnen Itemgruppen

Vorbemerkungen:

Alle nachfolgenden Faktoranalysen sind nur beschränkt interpretierbar, da der KMI-Wert jeweils nur bei ca. .550 liegt. Außerdem finden sich nach Guadognoli und Velicer (1984) zu wenige hohe Faktorladungen. Weitere ähnliche Studien in diesem Bereich müssen also zeigen, ob es die jeweiligen Ergebnisse auf Zufällen beruhen oder auf substanziellen Effekten beruhen.

Allerdings ist noch anzumerken, dass eine Skalenbildung in dieser Untersuchung von Anfang an nicht im Vordergrund stand, sondern eine erste Exploration dieses Feldes. Außerdem wurde, um die Compliance der Teilnehmer zu wahren, jede zu testende Aussage nur durch ein Item abgebildet, was der niedrige KMI-Wert und die wenigen hohen Faktorladungen erklärt.

Faktoranalyse der Itemgruppe 2 (Vorgehensweise beim Komponieren):

Bei einer Faktoranalyse der Itemgruppe 2 ergaben sich vier Hauptfaktoren.

Der erste Faktor wird dominiert von den Items 2g (lustvoll gestörter Zustand; .81). Bedeutsam positiv (hier und im Folgenden >.30) laden die Variablen 2d (Reaktion auf emotionale Zustände), 2e (Tonstrom) und 2i (Angst, es könnte plötzlich nichts mehr einfallen). Bedeutsam negativ (hier und im Folgenden < -.30) laden die Variablen 2a (Inspirationstypus vs. Schaffenstypus) und 2b (Wechsel zwischen Arbeit und Inspiration).

Faktor 2 wird dominiert von Item 2c (Musik entsteht aus einer unklaren Keimzelle; .75). Bedeutsam positiv laden die Items 2b (s.o.), 2d (s.o.), 2e (s.o.), 2h (es ist wichtig, sich von Störungen abzuschirmen) und 2j (Improvisation ist wichtig).

Der dritte Faktor wird dominiert von Item 2f (Erregung ist nachteilhaft; .86). Bedeutsam positiv lädt Item 2h (s.o.). Bedeutsam negativ lädt Item 2j (s.o.) (s. Tabelle 2.2.11).

Tabelle 2.2.11: Mustermatrix einer Faktorenanalyse der Items aus Itemgruppe 2

Komponente	1	2	3
Insp. vs. Schaffenstyp	-.55	.15	.20
Arbeit vs. Muße	-.39	.66	.14
Keimzelle	.01	**.75**	-.00
Reaktion auf Emotion	.55	.39	-.18
Tonstrom	.47	.53	-.07
Erregung nachteilhaft	.16	.09	**.86**
Lustvoll gestört	**.81**	.02	.30
Störungen abschirmen	-.15	.38	.47
Nichts einfallen	.59	-.20	.13
Improvisation wichtig	-.14	.31	-.62

Extraktionsmethode: Hauptkomponentenanalyse. Rotationsmethode: Promax mit Kaiser-Normalisierung.

Faktor 1 korreliert dabei hochsignifikant positiv mit Faktor 2 und hochsignifikant negativ mit Faktor 3 (s. Tabelle 2.2.12).

Tabelle 2.2.12: Komponentenkorrelationsmatrix einer Faktorenanalyse der Items aus Itemgruppe 2

Komponente	1	2
2	**.27****	
3	**-.29****	-.13

**p<.01

Faktoranalyse der Items aus den Itemgruppen 3 und 4 (Inhalte und Hintergründe der musikalischen Tätigkeit und Motive für diese):

Bei einer Faktoranalyse der Itemgruppen 3 und 4 ergeben sich drei Faktoren. Die Zusammenlegung dieser beiden Itemgruppen lässt sich dadurch rechtfertigen, dass alle Motive auch zwangsläufig als Inhalte der Musik gesehen werden können. Ebenso können mögliche Inhalte der Musik auch als Motive für eine Musikalische Tätigkeit gelten.

Der erste Faktor wird dominiert von Item 3e (Welt ohne Willen; .81). Bedeutsam positiv laden die Items, 3f (Kompositionstechniken), 4e (Auflehnung gegen Bestehendes) und 4f (Wunsch, zu unterhalten. Bedeutsam negativ laden die Items 3b (formale Aspekte sind wichtig) und 3c (die Musik soll etwas darstellen).

Faktor 2 wird dominiert von Item 2a (Sprache des Herzens vs. Tönend bewegte Form; -.80). Bedeutsam positiv laden die Items 3c (s.o.), 3d (Selbstausdruck) und 4g (Wunsch, eine Botschaft zu vermitteln). Bedeutsam negativ lädt Item 3b (s.o.).

Der dritte Faktor wird dominiert von Item 4a (Wunsch, etwas Neues bzw. Eigenes zu schaffen; .76). Bedeutsam positiv laden die Items 4b (Wunsch nach Anerkennung), 4c (Faszination des sonoren Materials) und 4d (Unklarer innerer Drang zum Komponieren). Bedeutsam negativ lädt Item 4f (s.o.) (S. Tabelle 2.2.13)

Tabelle 2.2.13: Mustermatrix einer Faktorenanalyse der Items aus den Itemgruppen 3 und 4

Komponente	1	2	3
Sprache vs. Form	.07	**-.80**	.20
Form	-.31	-.56	.08
Symbol	-.45	.48	.22
Selbstausdruck	.27	.37	.17
Welt ohne Willen	**.81**	.02	-.14
Kompositionstechniken	.75	-.09	.26
Neues	-.07	-.15	**.76**
Anerkennung	-.05	.22	.37
Sonores Material	.13	-.11	.59
Innerer Drang	.29	.30	.65
Auflehnung	.42	-.08	-.01
Unterhaltung	.34	.19	-.56
Botschaft	-.25	.71	.01

Extraktionsmethode: Hauptkomponentenanalyse. Rotationsmethode: Promax mit Kaiser-Normalisierung.

Tendenziell korreliert Faktor 1 positiv mit Faktor 2 (s. Tabelle 2.2.14).

Tabelle 2.2.14: Komponentenkorrelationsmatrix einer Faktorenanalyse der Items aus den Itemgruppen 3 und 4

Komponente	1	2
2	**.19+**	
3	-.02	.08

+p<.10

Faktoranalyse der Items aus Itemgruppe 5 (Bedeutung des Hörers, der Gesellschaft und des kulturellen Kontexts):

Bei einer Faktoranalyse der Items aus Itemgruppe 5 ergaben sich fünf Faktoren. Faktor 1 wird dominiert von Item 5c (passiver vs. aktiver Hörer; .76). Bedeutsam positiv laden die Items 5a (Intuitives Verständnis vs. Vorbildung ist nötig), 5e (Wunsch, der Hörer möge sich vorbereiten), 5j (Spagat zwischen dem Wunsch, etwas Eigenes zu schaffen und dem Wunsch nach Anerkennung) und 5m (positive Einschätzung von Programmnotizen u.Ä.). Bedeutsam negativ lädt Item 5l (Role-Taking spielt eine Rolle).

Faktor 2 wird dominiert von Item 5d (Bereitschaft, Erwartungen der Hörer zu erfüllen; .79. Bedeutsam positiv laden die Items 5b (Musik ist für mich vs. für den Hörer komponiert), 5j (s.o.) und 5l (s.o.).

Der dritte Faktor wird dominiert von den Items 5g (die Musik soll den Hörer zum Nachdenken bewegen; .81 und Item 5h (die Musik hat eine politische oder Komponente; .83) Außerdem lädt bedeutsam positiv Item 5i (Einflüsse unterschiedlicher Kulturen).

Faktor 4 wird dominiert von Item 5f (Humor ist wichtig; .72) Bedeutsam positiv laden die Items 5a (s.o.), 5i (s.o.) und 5k (die Musik soll unterschiedliche Interpretationen ermöglichen). Bedeutsam negativ lädt Item 5e (s.o.).

Der Fünfte Faktor wird dominiert von Item 5n (der Komponist redet gerne mit seinen Hörern; .83deutsam positiv laden die Items 5k (s.o.) und 5m (s.o.). (Siehe zu diesem Abschnitt Abbildung 7) (s. Tabelle 2.2.15).

Tabelle 2.2.15: Mustermatrix einer Faktorenanalyse der Items aus Itemgruppe 5

Komponente	1	2	3	4	5
Intuition vs. Vorbildung	.63	-.22	-.16	.38	-.18
Für mich vs. für Hörer	-.09	.74	-.10	-.17	-.01
Hörer passiv vs. aktiv	**.76**	-.12	.07	.02	-.03
Erwartungen erfüllen	.08	**.79**	-.09	.18	-.20
Hörer Vorbereitung	.69	.12	.16	-.33	.16
Hörer Humor	.02	.11	.06	**.72**	-.13
Hörer Nachdenken	.10	.03	**.81**	.13	-.01
Politische Komponente	.01	-.15	**.83**	.03	-.05
Kulturen	.02	.06	.35	.64	.14
Spagat Neues Anerkennung	.36	.37	-.08	.24	.23
Unterschiedliche Interpretationen	-.17	-.10	-.21	.50	.37
Role-Taking	-.32	.59	.12	.17	.03
Vorher Gespräch mit Hörer	.37	.01	-.04	-.10	.75
Mit Höre über Musik reden	-.22	-.14	.01	.10	**.83**

Extraktionsmethode: Hauptkomponentenanalyse. Rotationsmethode: Promax mit Kaiser-Normalisierung.

a Die Rotation ist in 10 Iterationen konvergiert.

Tendenziell besteht eine positive Korrelation zwischen Faktor 2 und Faktor 5. (siehe Tabelle 2.2.16

Tabelle 2.2.16: Komponentenkorrelationsmatrix einer Faktorenanalyse der Items aus Itemgruppe 5

Komponente	1	2	3	4
2	-.07			
3	.02	.06		
4	.05	-.00	-.01	
5	.00	**.18+**	.11	.13

+p<.10

2.2.2.6 Zu den Ergebnissen einer Faktoranalyse der vorher gefundenen Faktorwerte:

Eine Faktoranalyse der vorher beschriebenen Faktorwerte ergab drei Hauptfaktoren.

Faktor 1 wird dabei dominiert vom ersten Faktor der Itemgruppe 2 (.813). Bedeutsam Positiv laden Faktor 2 der Itemgruppe 2, Faktor 1 der Itemgruppen 3 und 4, Faktor 2 der Itemgruppen 2 und 4 und Faktor 2 der Itemgruppe 5. Bedeutsam negativ lädt Faktor 3 der Itemgruppe 2.

Auf den zweiten Faktor laden bedeutsam positiv der zweite Faktor der Itemgruppen 3 und 4 und der dritte, vierte und fünfte Faktor der Itemgruppe 5. Bedeutsam negativ laden der dritte Faktor der Itemgruppe 2 und der erste Faktor der Itemgruppen 3 und 4.

Faktor 3 wird dominiert von Faktor 3 der Itemgruppen 3 und 4 (.847). Bedeutsam positiv laden der zweite Faktor der Itemgruppe 2 und der erste Faktor der Itemgruppe 5 (siehe Tabelle 2.2.17).

Zwischen den Faktoren bestehen keine signifikanten Korrelationen.

Tabelle 2.2.17: Mustermatrix einer Faktorenanalyse der vorher gefundenen Faktorwerte

	1	2	3
Itg2,Fak.1	.81	-.03	-.12
Itg2,Fak.2	.48	.03	.67
Itg2,Fak.3	-.31	-.53	.19
Itg3/4,Fak.1	.72	-.37	.19
Itg3/4,Fak.2	.57	.37	.13
Itg3/4,Fak.3	-.13	.01	.85
Itg5,Fak.1	-.27	-.05	.33
Itg5,Fak.2	.50	.10	-.21
Itg5,Fak.3	.19	.50	-.14
Itg5,Fak.4	-.28	.60	.29
Itg5,Fak.5	-.11	.57	.02

Extraktionsmethode: Hauptkomponentenanalyse. Rotationsmethode: Promax mit Kaiser-Normalisierung.

2.2.2.7 Zu den Auswirkungen eines absoluten Gehörs:

Nur 15 Komponisten geben an, über ein absolutes Gehör zu verfügen (Item 1k, Antwortkategorie 4, vgl. Abbildung 2.2-2). Es bestehen signifikante Zusammenhänge zu der Verneinung der These, Emotionale Erregung sei für das Komponieren nachteilhaft (Item 2d), dem Wunsch nach einem Hörer, der während des Zuhörens bisweilen anstrengende intellektuelle Leistungen zu bringen bereit ist (Item 5c) und sich auf das Konzert vorbereitet (Item 5e) und es besteht ein signifikanter Zusammenhang zu dem Wunsch, den Hörer zum Nachdenken zu bringen (Item 5g) (s. Tabelle 2.2.18).

Tendenzielle Zusammenhänge bestehen mit dem Wunsch nach Selbstausdruck in der Musik (Item 3d), dem Wunsch etwas Eigenes zu schaffen (Item 4a) und der Bejahung der Notwendigkeit, mit dem Hörer vor der Vorstellung zu reden (Item 5m) (s. Tabelle 2.2.18).

Tabelle 2.2.18: Zusammenhänge zwischen dem Vorhandensein eines absoluten Gehörs und anderen Variablen

	Absolutes Gehör
Emotionale Erregung ist nachteilhaft	-.266*[a]
Wunsch nach einem aktiven Hörer	.217*[b]
Wunsch, den Hörer zum Nachdenken zu bewegen	.243*[c]
Selbstausdruck	.199+[b]
Wunsch, etwas Eigenes Schaffen	.196+[d]
Gerne mit dem Hörer reden	.199+[e]

*p<.05, +p<.10; [a] N=88, [b] N=85, [c] N=86, [d] N=87, [e] N=89

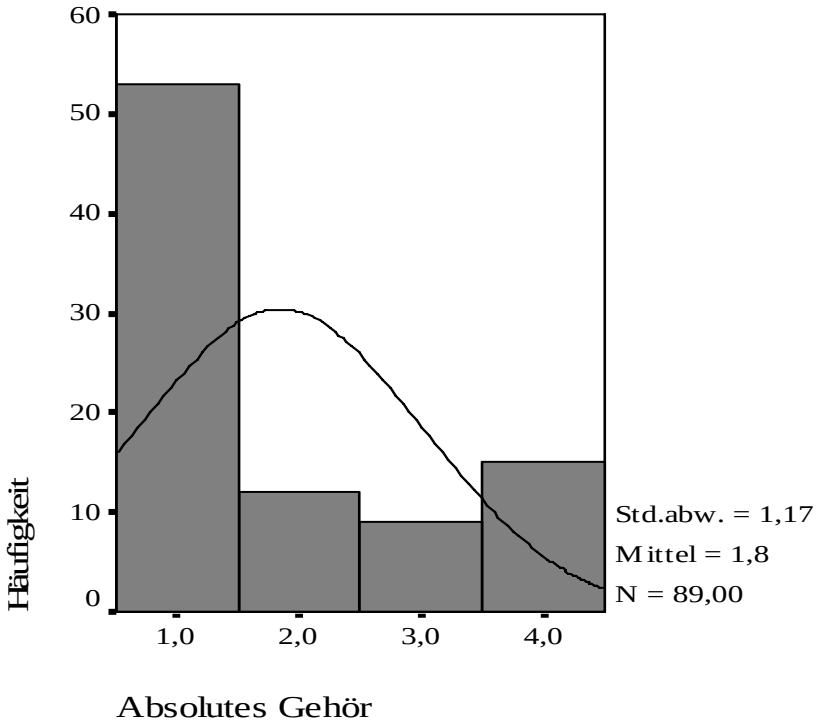


Abbildung 2.2-2: Verteilung des Vorhandenseins eines absoluten Gehörs

2.2.2.8 Auswirkungen des Alters bei der ersten Komposition:

In Bezug auf das Alter bei der ersten Komposition finden sich nur tendenziell signifikante statistische Zusammenhänge mit anderen Variablen, zum Beispiel, dass je älter die Komponisten bei ihrer ersten Komposition waren (Item 1b), desto größer die Angst ist, ihnen könnte nichts mehr einfallen (Item 2i). Bei Komponisten, die bei ihrer ersten Komposition älter waren, ist auch die Zustimmung größer, das sonore Material an sich sei Antrieb ihres musikalischen Schaffens, allerdings wurde diese Korrelation nur in der erzwungenen Rangreihe tendenziell signifikant (Item 4h3). Auch schreiben Komponisten,

die bei ihrer ersten Komposition älter waren ihre Musik eher für den Hörer und nicht für sich (Item 5b), wünschen sich weniger, dass der Hörer sich auf ihre Werke vorbereitet (Item 5e) und sehen in ihrer Musik eine geringere politische Komponente Item 5h). (Siehe zu diesem Abschnitt Tabelle 23)

Insgesamt lag der Wertebereich des Alters bei der ersten Komposition bei einem Mittelwert von 12,82 zwischen 4 und 30 Jahren.

Tabelle 2.2.19: Zusammenhänge zwischen dem Alter bei der ersten Komposition und anderen Variablen

	Alter bei der ersten Komposition
Angst, es könnte nichts mehr einfallen	.199+[a]
Musik für mich vs. für den Hörer	.200+[b]
Wunsch, dass der Hörer sich vorbereite	-.185+[b]
Politische Kompo-nente der Musik	-.186+[b]
Antrieb ist das sonore Material (Rangreihe)	-.208+[c]

+p<.10, [a] N=89, [b] N=87, [c] N=83

2.2.2.9 Zu den Unterschieden zwischen E- und U-Musikern:

Um schärfere Ergebnisse zu den Unterschieden zwischen E- und U-Musikern zu erzielen, wurde eine dichotome Variable aus der Zustimmung zu Item 1e2 (Komponist von ernsthafter („E-“) Musik) und Variable 1f (Komponist von unterhaltender („U-“) Musik gebildet. Ein Wert von 1 bedeutet, die Zustimmung zu Item 1e war höher als die zu Item 1f, der Komponist sieht sich also eher als E-Musiker, in dieser Studie waren dies 66

Komponisten. Alle anderen Fälle erhallten den Wert 0 und repräsentieren die U-Musiker oder diejenigen, die in beiden Sparten arbeiten. Es handelte sich dabei um 24 Musiker.

Es zeigte sich ein hochsignifikanter Zusammenhang dahingehend, dass die E-Musiker häufiger Musik studieren oder studiert haben (Item 1d). Allerdings gab es insgesamt nur sieben Teilnehmer, die diese Frage verneinten. Ein weiterer Unterschied besteht darin, dass die E-Musiker sich hochsignifkant weniger oft als Improvisationsmusiker sehen (Item 1g) und, dass die Improvisation für ihren Kompositionsprozess eine geringere Rolle Spielt (Item 2j). Ebenso hochsignifikant war die Zustimmung der E-Musiker zu der Aussage, dass ihre Werke als musikalische Kunstwerke nur für sich stehen (Item 1i) größer. Sie beantworteten das dichotome Item 2a auch signifikant häufiger in Richtung des von Bahle[97] beschriebenen Schaffenstypus, bei dem die Musik nach einer langen gedanklichen Vorbereitungsphase entsteht. Hochsignifikant war auch der Unterschied bei dem dichotomen Item 3a, bei dem die E-Musiker weit häufiger der Beschreibung von Musik als tönend bewegte Form zustimmten. Signifikant höher lag ihre Zustimmung zu der Formulierung bei Item 3b, dass in ihrer Musik formale Aspekte entscheidend sind. Signifikant weniger wichtig ist es für sie auch, den Zuhörer zu unterhalten (Item 4f). Hochsignifikant häufiger halten sie es für wichtig, vor einem Konzert ein Gespräch mit dem Hörer zu führen oder sich wenigstens in einer Programmnotiz zu äußern (Item 5m) (s. Tabelle 2.2.20)

[97] Bahle (1938): *„Arbeitstypus und Inspirationstypus im Schaffen der Komponisten“*.

Tabelle 2.2.20: Zusammenhänge zwischen der Bezeichnung als E-Musiker und anderen Variablen I

	E-Musiker
Musikstudium	-.294**[a]
Improvisationsmusiker	-.427**[b]
Autonome Werke	.420**[c]
Inspirations vs. Arbeitstypus	.215*[b]
Improvisation ist wichtig	-.275**[a]
Sprache vs. Form	.291** [c]
Formale Aspekte wichtig	.241*[d]
Wunsch, zu unterhalten	-.219*[d]
Vorher Kontakt mit dem Hörer	.425**[e]

**p<.01, *p<.05; [a] N=90, [b] N=85, [c] N=87, [d] N=83, [e] N=89

Tendenziell signifikante Zusammenhänge bestanden dahingehend, dass die E-Musiker weniger Angst haben, ihnen könnte Plötzlich nichts mehr einfallen (Item 2i), dass sie eher etwas Neues schaffen wollen (Item 4a) und, dass sie ihre Musik eher für sich als für den Hörer schreiben (Item 5b) (s. Tabelle 2.2.21)

Tabelle 2.2.21: Zusammenhänge zwischen der Bezeichnung als E-Musiker und anderen Variablen II

	E-Musiker
Angst, es könnte nichts einfallen	-.175+[a]
Wunsch, etwas Neues schaffen zu wollen	.181+[b]
Für mich vs. für den Hörer	-.203+[b]

+p<.10; [a] N=90, [b] N=88

2.2.2.10 Zu den Auswirkungen der Einflüsse der Beschäftigung mit fremden Kulturen:

Zwischen der Bejahung von Item 5i, in dem nach der Wichtigkeit der Einflüsse verschiedener Kulturen und ästhetischer Konzepten gefragt wurde, und verschiedenen anderen Items bestehen interessante Zusammenhänge.

So besteht ein signifikanter positiver Zusammenhang mit der Wichtigkeit der Improvisation für den Kompositionsprozess (Item 2j). Hochsignifikant häufiger betonen jene Komponisten, welche die Frage nach den Einflüssen anderer Kulturen bejahen, auch die Wichtigkeit eines humorvollen Hörers (Item 5f, hochsignifikant) und der Absicht, ihn nachdenklich zu machen (Item 5g). Signifikant häufiger bejahen sie, dass sie sich in einem Spagat zwischen dem Wunsch, etwas Neues zu schaffen und dem Wunsch nach Anerkennung befinden (Item 5j) und, dass sie gerne gelegentlich mit den Hörern reden (5n) (s. Tabelle 2.2.22)

Tabelle 2.2.22: Zusammenhänge zwischen dem Einfluss anderer Kulturen und anderen Variablen I

	Einflüsse anderer Kulturen
Improvisation ist wichtig	.223*[a]
Humor ist wichtig	.303**[b]
Den Hörer zum Nach- denken bringen	.324**[c]
Spagat zwischen Neuem und Anerkennung	.221*[b]
Gerne mit dem Hörer reden	.212*[a]

**p<.01, *p<.05; [a] N=89, [b] N=88, [c] N=87

Tendenziell signifikante Zusammenhänge finden sich dahingehend, dass diejenigen Komponisten, die in ihrer Musik die Einflüsse anderer Kulturen bejahen häufiger Musik als Sprache des Herzens sehen (Item 3a) und, dass sie weniger oft bejahen, dass die Konkretisierung unklarer Ideen durch „rationalisierende“ Kompositionstechniken wichtig ist (Item 3f). Die Anerkennung des Publikums ist ihnen tendenziell wichtiger (Item 4b), sie wollen tendenziell eher eine Botschaft vermitteln (Item 4g) und unterschiedlichen Hörern unterschiedliche Interpretationen ermöglichen (Item 5k) (s. Tabelle 2.2.23).

Tabelle 2.2.23: Zusammenhänge zwischen dem Einfluss anderer Kulturen und anderen Variablen II

	Einflüsse fremder Kulturen
Sprache vs. Form	-.192+[a]
Konkretisierung durch Techniken	-.199+[b]
Wunsch nach Anerkennung	.241+[c]
Wunsch, eine Botschaft zu vermitteln	.193+[d]
Unterschiedliche Interpretationen ermöglichen	.212+[e]

+p<.10; [a] N=83, [b] N=85, [c] N=88, [d] N=89, [e] N=86

2.2.3 Diskussion der Ergebnisse

2.2.3.1 Zu der statistischen Überprüfung der in meiner Diplomarbeit beschriebenen Typen

Zum Forscher:

Item 3a ist als Indikatorvariable für den Typus des Forschers nicht perfekt. Zum einen trifft sogar der Extremwert dieses Items nach oben immer noch nicht die Konsequenz, mit welcher dieser von mir beschriebene Komponisten-Typus seine Position vertritt, andererseits führte die dichotome und etwas altmodische Formulierung dazu, dass nicht alle Probanden (nur 83 von 90) dieses Item beantworteten.

Trotzdem erwies sich hier die in der Diplomarbeit getroffene Beschreibung des Typus als erstaunlich gut für eine statistische Prognose geeignet. Es ist tatsächlich der Fall, dass die Musik, sieht man sie als tönend bewegte Form, kaum Mitteilungscharakter hat. Zudem soll sie keine außermusikalischen Sachverhalte darstellen. Emotionen spielen fast keine Rolle. Auf Seiten des Hörers sind eine gewisse Vorbildung und anstrengende Interpretationsleistungen notwendig.

Auch die besondere Anziehungskraft des sonoren Materials für diese Musiker konnte mit Abstrichen gezeigt werden. Die einzige Aussage, die in dieser Studie nicht bestätigt werden konnte ist das Fehlen einer politischen Komponente bei der Musik dieses Typus.

Zum Medium:

Leider kann meine Beschreibung des Typus des Mediums in dieser Studie nicht überprüft werden. Es gab insgesamt nur 2 Probanden, die eine 1 bei Item 2a angekreuzt haben. Dies wäre eine eindeutige Vorraussetzung, um dem unter dem Titel „Medium“ in meiner Diplomarbeit beschriebenen Typus zugerechnet werden zu können.

Die oben beschriebenen Korrelationen ergeben sich wohl dadurch, dass auch die Mitglieder der zahlenmäßig viel größeren Gruppe der Unterhaltungsmusiker im weitesten

Sinne bei Item 2a häufig eine 1 oder 2 ankreuzen. In dieser Studie fanden sich Indizien, dass dieser Typus sehr selten ist.

Zum anspruchsvollen Unterhaltungsmusiker:

Wie in meiner Diplomarbeit angedeutet ist die Musik des Unterhaltungsmusikers für den Hörer geschrieben und erfüllt einen bestimmten Zweck, kann also nicht als autonomes Werk gelten. Es steht nicht im Vordergrund, etwas Neues zu schaffen. Die Improvisation spielt eine wichtige Rolle, die Musik entsteht eher spontan. Der Hörer soll sich beim Hören entspannt zurücklehnen. Es ist allerdings nicht schlecht, wenn der Hörer über eine gewisse Vorbildung verfügt.

Entgegen den Vorraussagen meiner Diplomarbeit waren in dieser Studie unter den Musikern, die sich als Unterhaltungsmusiker sehen, vermehrt Berufsmusiker. Auch die größere Bedeutung von Role-Taking Prozessen auf Seiten des Komponisten und Humor auf Seiten des Hörers konnte nicht gezeigt werden. Interessanterweise bezeichneten sich in dieser Studie vor allem jüngere Komponisten als Unterhaltungsmusiker. Ob hier so etwas wie eine gewisse „Leichtigkeit der Jugend“ oder eine Rückbesinnung eines großen Teils der jüngeren Komponistengeneration hin zu einer romantischeren Sichtweise von Musik ursächlich ist lässt sich nicht klären. Nicht in meiner Diplomarbeit beschrieben aber sehr plausibel ist, dass U-Musiker weniger Wert auf Programmnotizen oder Gespräche mit Hörern legen. Die Musik spricht für sich.

Alles in Allem konnten wesentliche Züge dieses Typus auch in dieser quantitativen Studie gezeigt werden.

Zum sich selbst öffnenden Künstler:

Wie in meiner Diplomarbeit beschrieben ist Musik für diesen Typus ganz klar eine Sprache, nicht unbedingt jedoch die Sprache des Herzens. Die Bedeutung der Meinung des Hörers für die Musik ist nicht so ausgeprägt wie beim Unterhaltungsmusiker. Häufig ist die Ursache für die musikalische Betätigung ein unklarer inner Drang.

Nicht gezeigt werden konnte die besonders geringe Rolle, die das Role-Taking bei diesen Musikern spielt. Ergänzend zu der Beschreibung in meiner Diplomarbeit ist die Musik aufgrund der hier vorliegenden Ergebnisse bei diesem Typus wohl häufig eine Reaktion auf Emotionen. Es ist für diese Künstler wohl wichtig, sich von Störungen abzuschirmen. Das Komponieren kann als Welt ohne Willen beschrieben werden und die Musik entstammt einem unkontrollierbaren Tonstrom. Besonders häufig befinden sich diese Komponisten in einem Spagat zwischen dem Wunsch etwas Neues zu schaffen und dem Wunsch anerkannt zu werden. Die Vertreter dieser Gruppe sind zudem signifikant jüngeren Alters. Auch dies würde wiederum für eine gewisse Rückwendung einer neuen Komponistengeneration hin zu romantischeren Idealen sprechen. Bemerkenswert ist der Zusammenhang zum Vorhandensein eines absoluten Gehörs.

Insgesamt konnten Kernaussagen über diesen Typus aus meiner Diplomarbeit bestätigt werden. Zudem konnte die Beschreibung dieser Gruppe von Komponisten um einige weitere interessante Punkte ergänzt werden.

Zum etwas darstellenden Künstler:

Für diesen Typus ist es nach den Ergebnissen meiner Diplomarbeit unter anderem charakteristisch, dass er eine gewisse Botschaft mit seiner Musik vermitteln will. Viele Teilnehmer gaben an, im Laufe ihrer Entwicklung zunehmend durchdacht zu komponieren. Das Komponieren ist keine Welt ohne Willen.

Nicht gezeigt werden konnten der besonders geplante und strukturierte Arbeitsprozess und die größere Bedeutung des Hörers als beispielsweise beim vorher beschriebenen Typus. Ebenso gab es keinen signifikanten Zusammenhang zwischen der Absicht, unterschiedlichen Hörern unterschiedliche Interpretationen zu ermöglichen und zu dem Gefühl sich in einem Spagat zwischen dem Wunsch, anerkannt zu werden und dem Wunsch etwas Eigenes zu schaffen zu befinden. Zudem spielen Role-Taking Prozess hier nicht die entscheidende Rolle. Überraschend ist auch, dass es in dieser Gruppe eher weniger Berufsmusiker gibt.

Alles in Allem erscheint es trotz einiger richtiger Vorhersagen notwendig, diesen Typus neu zu fassen. Vielleicht ist die symbolische Darstellung von etwas nicht Musikalischem als Kernvariable dieses Typus zu schwach und zu allgemein.

2.2.3.2 Zu den Ergebnissen der Faktoranalysen

Vorbemerkung:

Bei allen folgenden faktoranalytischen Betrachtungen ist zu berücksichtigen, dass aufgrund der Struktur der Daten wie weiter oben erwähnt die Ergebnisse auch zufällig entstanden sein können. Allerdings entsprechen viele Funde dieser Studie Ergebnissen meiner qualitativen Forschungsarbeit, was für die Anwendbarkeit der verwendeten Methoden spricht.

Zu der Faktoranalyse der Itemgruppe 2:

Als Benennung für Faktor 1 bietet sich *„ekstatischer Schaffensfluss“* an. Kennzeichnend ist eine Kompositionstätigkeit in einem Zustand psychischer Erregung. Die Musik ist klar eine Reaktion auf emotionale Zustände. Aus einem unkontrollierbaren Tonstrom werden zunehmend konkretere Melodien gefiltert. Gelegentlich kommt es vor, dass dem Komponisten einfach nichts einfällt. Die Musik fließt aus dem Komponisten heraus oder durch ihn durch. Phasen konstruierender Arbeit kommen eher selten vor.

Der zweite Faktor kann *„Wechsel zwischen Phasen der Inspiration und Phasen konstruierender Arbeit“* genannt werden. Kennzeichnend ist der Wechsel zwischen Phasen der Inspiration und durchdachter und geplanter Ausarbeitung. Ursprung der Musik ist eine unklare Keimzelle, die wohl oft einem unklaren Tonstrom entspringt und die eine Reaktion auf emotionale Zustände darstellen kann. Es ist durchaus wichtig, sich von Störungen abzuschirmen und Improvisationen können eine Rolle spielen.

Faktor 3 kann *„nüchterne Arbeit“* genannt werden. Emotionale Erregung ist während des Komponierens auf jeden Fall nachteilhaft und es ist wichtig, sich von Störungen abzuschirmen. Improvisation spielt keine Rolle.

Durch die schiefwinklige Rotation entsteht ein signifikanter positiver Zusammenhang zwischen den Faktoren 1 und 2 und ein signifikanter negativer Zusammenhang zwischen den Faktoren 1 und 3. Ein ekstatischer Schaffensfluss kann also durchaus auch Phasen konstruierender Arbeit enthalten und gedankliche Keimzellen können Ursprung der Musik sein. Ein ekstatischer Schaffensfluss und nüchterne Arbeit schließen sich jedoch eher gegenseitig aus.

Zu der Faktoranalyse der Itemgruppen 3 und 4:

Der erste Faktor kann als *„Welt ohne Willen“* bezeichnet werden. Durch bestimmte Kompositionstechniken werden spontan auftretende musikalische Ideen in eine feste Form gebracht. Dabei geht es nicht darum, etwas nicht Musikalisches in der Musik darzustellen. Auch formale Aspekte der Musik spielen eher eine geringe Rolle. Als Motive für die musikalische Tätigkeit stehen einerseits Auflehnung gegen Bestehendes und andererseits die Unterhaltung des Publikums im Vordergrund.

Faktor 2 wird gut mit *„Sprache des Herzens“* charakterisiert. Musik ist eindeutig eine Sprache des Herzens. Formale Aspekte spielen eine eher geringe Rolle. Der Wunsch nach Selbstausdruck und der Wunsch, etwas nicht Musikalisches in der Musik darzustellen sind durchaus relevant. Der Komponist möchte eine Botschaft vermitteln. Am ehesten ist ein unklarer Innerer Drang Motiv für die musikalische Tätigkeit.

Der dritte Faktor kann als der *„Wunsch, etwas Neues zu schaffen“* interpretiert werden. Der Komponist möchte etwas Neues, noch nie da Gewesenes erschaffen. Die Faszination des sonoren Materials und ein unklarer innerer Drang und nicht der Wunsch, das Publikum zu unterhalten stehen im Vordergrund. Auch der Wunsch nach Anerkennung kann eine Rolle spielen.

Zu der Faktoranalyse der Itemgruppe 5:

Der erste Faktor kann als *„fordernde Kunst“* bezeichnet werden. Der Hörer sollte bereit sein, aktive Leistungen während des Hörens zu erbringen, musikalisch vorgebildet sein und sich am Besten auf die Aufführung vorbereiten. Programmnotizen oder Gesprächskonzerte können hilfreich sein. Der Komponist versetzt sich während des Komponierens eher nicht in die Rolle des Hörers. Es kann sein, dass sich der Komponist in einem Spagat zwischen dem Wunsch nach Anerkennung und dem Wunsch, etwas Neues zu schaffen befindet.

Faktor 2 kann wohl als *„unterhaltende Kunst“* interpretiert werden. Der Komponist versucht bewusst, Erwartungen seines Publikums zu erfüllen und schafft seine Werke in erster Linie für den Hörer. Role-Taking Prozesse können hier eine Rolle spielen. Auch hier mag es vorkommen, dass sich der Komponist in einem Spagat zwischen dem Wunsch, etwas Neues zu schaffen und dem Wunsch nach Anerkennung befindet.

Faktor 3 kann als *„bewegende Kunst“* gesehen werden. Die Musik hat eine starke politische Komponente und soll die Hörer zum Nachdenken anregen.

Der vierte Faktor könnte als *„humorvoller Umgang mit fremden Kulturen“* beschrieben werden. Für den Künstler ist die Beschäftigung mit fremden Kulturen und unterschiedlichen ästhetischen Konzepten besonders wichtig. Er möchte seinen Hörern auch unterschiedliche Interpretationen ermöglichen. Auf Seiten des Hörers sollte Humor vorhanden sein. Eine gewisse musikalische Vorbildung kann nicht schaden, er muss sich jedoch nicht auf die Konzerte vorbereiten.

Faktor 5 kann als *„Kommunikation mit dem Publikum“* bezeichnet werden. Der Komponist redet gerne mit seinen Hörern und ist der Meinung, dass Programmnotizen oder Gesprächskonzerte durchaus hilfreich sein können. Auch diesen Musikern ist es durchaus ein Anliegen, unterschiedlichen Hörern unterschiedliche Interpretationen zu ermöglichen.

Zu der Faktoranalyse zweiter Ordnung:

Der erste Faktor kann als *„ekstatischer Schaffensfluss“* beschrieben werden. In einem lustvoll gestörten Zustand konkretisiert der Komponist zunehmend Ideen aus einem unkontrollierbaren Tonstrom. Musik ist für ihn Sprache des Herzens. Die Musik wird in erster Linie für das Publikum geschrieben, ist jedoch dennoch für den Komponisten die Sprache seines Herzens. Zwar können auch Phasen nüchterner Arbeit vorkommen, doch steht dieser Aspekt nicht im Vordergrund.

Den zweiten Faktor könnte man *„Kommunikation“* nennen. Der Komponist redet gerne mit seinem Publikum. Er beschäftigt sich mit fremden Kulturen und will mit seiner Musik zum Nachdenken und eventuell zum Umdenken anregen. Auch für ihn ist Musik wohl die Sprache seines Herzens. Obwohl das Komponieren keineswegs eine Welt ohne Willen ist spielt eine rein konstruierende Arbeit keine besondere Rolle.

Faktor drei charakterisiert wohl am besten die Bezeichnung *„etwas Neues schaffen wollen“*. Der Komponist sucht das Neue, noch nicht da Gewesene. Wichtig ist hier auch noch der Wechsel zwischen Phasen der Inspiration und Phasen konstruierender Arbeit.

2.2.3.3 Zu den Auswirkungen eines absoluten Gehörs

Interessanterweise scheinen diejenigen Komponisten, die angaben über ein absolutes Gehör zu verfügen eher etwas von sich selbst in ihrer Musik ausdrücken zu wollen. Ebenso ist es vermehrt ihr Wunsch, etwas Eigenes zu schaffen und den Hörer zum Nachdenken zu bringen. Sie sind nicht der Meinung, dass emotionale Erregung während des Komponierens nachteilhaft ist und erwarten von ihren Hörern anstrengende Intellektuelle Leistungen während des Hörens. Sie reden auch besonders gerne mit ihren Hörern.

Ob diese eher verinnerlichte, emotionale, anspruchsvolle und bewegende Form des Musik Schaffens wirklich mit einem absoluten Gehör einhergeht, lässt sich aufgrund der geringen Zahl von Teilnehmern mit einem absoluten Gehör, es waren schließlich nur Neun Musiker, die bei Item 1k, der Frage nach einem absolutem Gehör den Extremwert 4 ankreuzten, nur schwer sagen. Überdies können begriffliche Unklarheiten an dieser Stelle

die Ergebnisse verzerrt haben Als Hypothesen scheinen diese Aussagen jedoch durchaus brauchbar.

2.2.3.4 Zu den Auswirkungen des Alters bei der ersten Komposition:

Ein bemerkenswerter Effekt hinsichtlich des Alters bei der ersten Komposition scheint zu sein, dass die Komponisten, je jünger sie bei ihrer ersten Komposition waren desto weniger Angst haben, ihnen könnte plötzlich nichts mehr einfallen. Vielleicht gehört die Musik bei dieser Gruppe von Komponisten von Kindheit an, der Durchschnittswert des Alters bei der ersten Komposition lag bei 12,82 Jahren, einfach auf eine ganz natürliche Weise zu diesen Künstlern und je später die Musiker zu komponieren begannen, desto gewollter und gezwungener könnte ihre Arbeit sein. Ähnlich verhält es sich vielleicht mit der stärkeren Zustimmung zu der Aussage, die Faszination des sonoren Materials sei ein Hauptgrund ihres musikalischen Schaffens. Der von Kindheit an geübte kreative Umgang mit den Instrumenten mag sich hier niederschlagen.

In dieser Studie scheint es auch so, als ob die Komponisten, die bei ihrer ersten Komposition jünger waren, ihre Musik eher für sich schreiben und, dass sie sich vermehrt wünschen, der Hörer möge sich vorbereiten. Auch hat ihre Musik eine stärkere politische Komponente. In wieweit diese Phänomene auf stabile Effekte zurückzuführen sind oder beispielsweise auf einige wenige „Außreißerwerte“ lässt sich an dieser Stelle nicht klären, dieser Frage könnte und sollte jedoch in der zukünftigen Forschung nachgegangen werden .

2.2.3.5 Zu den Unterschieden zwischen E- und U-Musiker:

Bei dieser Frage ergibt sich ein klares Bild. Für den U-Musiker ist seine Musik eine Sprache des Herzens, die aus dem Komponisten heraus fließt und oft durch Improvisationen konkretisiert wird. Natürlich wünscht er sich stärker, den Hörer zu unterhalten. Häufig sind die U-Musiker auch als Improvisationsmusiker tätig, vielleicht im Bereich des Jazz.

Für den E-Musiker ist Musik eher tönend bewegte Form. Sie entsteht in einem strukturierten Arbeitsprozess. Vorrangig und Grundlegend sind formale Fragestellungen. Seine Kompositionen sollen als Autonome Werke für sich stehen. Sein Hauptanliegen ist es, etwas Eigenes und Neues zu schaffen. Seine Musik ist in erster Linie für ihn selbst geschrieben. Es ist für ihn wesentlich wichtiger, den Hörer vorher über Programmnotizen oder Gespräche über seine Musik zu informieren, als für den Unterhaltungsmusiker. Tendenziell hat er mehr Angst, ihm könnte plötzlich nichts mehr einfallen.

Diese Dichotomie erscheint klar und einleuchtend und entspricht weit verbreiteten Vorstellungen. Viele der Korrelationen sind sehr hoch, was für Ergebnisse spricht, die man durchaus verallgemeinern kann. Natürlich ist die hier vorgenommene Dichotomisierung in E- und U-Musiker sehr grob und vielleicht entspricht sie sogar ein Stück weit gar nicht mehr der Wirklichkeit des kompositorischen Schaffens in unserer Zeit.

Interessant erscheint das Phänomen, dass die U-Musiker häufiger Musik studiert haben oder Musik studieren. Allerdings gaben, wie erwähnt, nur sieben von 90 Teilnehmern an dieser Studie an, nicht Musik studiert zu haben oder zu studieren. Ob man dieses Ergebnis also verallgemeinern kann, ist zu bezweifeln.

2.2.3.6 Zu den Auswirkungen der Einflüsse fremder Kulturen:

Anscheinend wollen die Komponisten, die sich auch gerne mit anderen Kulturen beschäftigen in ihrer Musik eher eine Botschaft vermitteln als andere. Diese Botschaft ist meist nicht politischer Natur, vielleicht eher ein Aufruf zur Besinnung und zu Toleranz. Die Musik soll auch nicht belehren, sondern unterschiedliche Interpretationsweisen ermöglichen. Auch Humor kann dabei eine Rolle spielen. Diese Musiker tauschen sich auch gerne mit Hörern aus.

In Bezug auf die Kompositionsweise tendieren sie wohl eher zum improvisierenden Ausprobieren. Vielleicht ist hierfür ein Grund, dass in anderen Kulturen die Improvisation eine wichtigere Rolle spielt, als in unserer.

Anerkennung scheint für diese Komponisten auch eine Rolle zu spielen. Gelegentlich kann dies wohl zu Konflikten mit dem Wunsch, etwas Neues und Eigenes zu schaffen, führen.

2.2.4 Abschließende Bemerkungen

Insgesamt war es in dieser Studie möglich, für einige der in meiner Diplomarbeit beschriebenen Musikertypen auch eine statistische Bestätigung zu finden. Bei anderen Typen liefert diese Untersuchung vielfältige Anregungen zu einer Umgestaltung oder Neufassung des Typus.

In den gefundenen Faktorstrukturen zeigen sich viele relevante Dimensionen, die ich auch in meiner Diplomarbeit beschrieben habe. Ob allerdings die innerhalb der Itemgruppen gefundenen Faktoren oder der sich hier ergebende dreifaktorielle Raum in der Faktoranalyse zweiter Ordnung sich auch in anderen Untersuchungen mit anderen Instrumenten Zeigen würde ist unklar. Es wäre auch vorstellbar, dass sich ein Faktor, der den intendierten Selbstausdruck des Komponisten ausdrückt, dabei zeigen würde, wie meine qualitative Forschungsarbeit nahe legt.

2.3 Die Experimentalstudie

2.3.1 Einleitung:

Ein weiteres Ziel dieser Arbeit war es, als explanative Validierung auch eine durch Musik oder durch Texte vermittelte mögliche Wirkung der Subjektiven Theorien des jeweiligen Komponisten auf den Hörer zu untersuchen. Handelt es sich bei den Selbstbeschreibungen der Komponisten um fehlerbehaftete erfundene Geschichten von Menschen, denen die wahren Gründe und Hintergründe ihres Tuns doch immer verborgen bleiben wie dies Nisbet und Wilson nahe legen[98] oder lässt sich experimentell eine beobachtbare Wirkung dieser Subjektiven Theorien finden, wie es anhand des Postulats der Realitätsadequanz der Subjektiven Theorien innerhalb dieses Forschungsprogramms zu vermuten wäre.

Eine Hypothese, die sich aus den Grundannahmen des Forschungsprogramms Subjektive Theorien ableiten lässt ist, dass eine Gruppe von Experten in der Lage sein sollte, eine Beziehung zwischen den Subjektiven Theorien eines Komponisten und seinen Werken herzustellen. Zwar würde ein negatives Ergebnis bei diesem Punkt nicht bedeuten, dass die Subjektiven Theorien der Komponisten gar keinen Bezug zur Realität haben, sondern nur, dass die Versuchspersonen die Aussagen der Komponisten nicht mit ihrer Musik in Beziehung setzen können, doch spräche ein positives Ergebnis stark für die Aussagekraft der Subjektive Theorien und des gesamten Forschungsprogramms Subjektive Theorien, ohne, dass die Prozesse, die genau beim Hörer ablaufen näher charakterisiert werden müssen.

Eine zweite Hypothese, die sich aus der Vermutung ableiten lässt, dass eine gewisse Parallelität zwischen zumindest Elementen der Subjektiven Theorien der Komponisten und den musikalischen Wahrnehmungs- und Bewertungsschemata der Hörer besteht, besagt, dass eine Zustimmung zu den Subjektiven Theorien eines Komponisten auch zu einem Gefallen seiner Stücke führen müsste. Diese Hypothese ist schwächer als die erste, da die

[98] R. E. Nisbet und J. D. Wilson (1977)

Wahrnehmungs- und Bewertungsschemata von Musikhörern eigentlich nicht Gegenstand dieser Arbeit sind. Außerdem muss zunächst die Haupthypothese erfüllt sein, damit es Sinn macht, über solche Effekte nachzudenken. Ein positives Ergebnis wäre jedoch ebenso wie bei der ersten Hypothese ein deutliches Indiz dafür, dass das, was die Musiker einem über ihre Arbeit erzählen können auch wirklich etwas mit der Realität des Musik Schaffens und Hörens zu tun hat.

Das Experiment orientiert sich dabei von der Grundkonzeption her an einer Arbeit von Ludwig Haag mit dem Titel „Die Identifizierung einer ´Handschrift´ Subjektiver Theorien – Ein Weg der Transformation wissenschaftlicher Erkenntnis in die Praxis“ aus dem Jahr 2000. In dieser Studie wurden zunächst Lehrer beim Gruppenunterricht gefilmt, danach wurden durch ein Leitfadeninterview und die Strukturlegetechnik ILKHA[99] die Subjektiven Theorien der Lehrer elaboriert. Anschließend wurde die Konsistenz dieser Theorien getestet, indem von Beobachtern geratet wurde, wie gut die Subjektiven Theorien der Lehrer in konkreten Situationen mit den aufgenommenen Verhaltensweisen der Lehrer übereinstimmten. Außerdem wurde durch Berechnungen aus den von den Lehrern gelegten Strukturen ein formales Qualitätsmaß bestimmt, durch das die Ähnlichkeit verschiedener Theorien operationalisiert wurde. Versuchspersonen sollten nun anhand von Gruppenunterricht-Videos und Darstellungen der Subjektiven Theorien derselben Lehrkräfte diese einander richtig zuordnen. In einer Voruntersuchung hatte es sich gezeigt, dass sich das Vorgehen der Versuchspersonen dahingehend unterscheiden lässt, dass einige eher intuitiv vorgehen und auf den Gesamteindruck der Lehrer achten und andere mehr nach einigen isolierten Einzelheiten aus den Subjektiven Theorien der Lehrkräfte suchen. Die Hypothese, dass Versuchspersonen mit einer intuitiven Vorgehensweise eher bei der Zuordnung ähnlicher Subjektiver Theorien und weniger bei nicht so konsistenten scheitern und, dass dies bei eher isoliert vorgehenden Personen genau entgegengesetzt ist, konnte ebenso bestätigt werden, wie die Haupthypothese, dass die Versuchspersonen insgesamt in der Lage sind, die Subjektiven Theorien dem Video der jeweiligen Lehrkraft richtig zuzuordnen.

[99] Vgl. Krause u. Dann (1986).

In meiner Arbeit wählte ich ein ähnliches Design. Die Stücke von vier an dieser Studie teilnehmenden Komponisten sollten ihrem Urheber nach dem Lesen der vier entsprechenden Interviewzusammenfassungen richtig zugeordnet werden. Allerdings musste ich, wie oben erwähnt, auf eine Verwendung von Strukturlegetechniken verzichten. Dadurch wird es auch wesentlich erschwert, ein Maß für die Berechnung der Ähnlichkeit von Subjektiven Theorien zu finden. Auch die interne Konsistenz von Subjektiven Theorien ist hier schwieriger zu überprüfen, vor allem, da hier nur die Endprodukte eines Arbeitsprozesses, mit dem sich große Teile des Interviews beschäftigten als Versuchsmaterial herangezogen werden können. Außerdem handelt es sich beim Schaffen von Musik um eine wesentlich weniger „handfeste“ und vertraute Tätigkeit als es das Unterrichten von Kindern ist. Außerdem beziehen sich die Inhalte der in dieser Studie elaborierten Subjektiven Theorien zum Teil auf deutlich abstraktere Sachverhalte, als diejenigen in der Studie von Haag.

Im Folgenden möchte ich an dieser Stelle die vier verwendeten Interviewzusammenfassungen mit den jeweiligen Analysediagrammen einfügen. Es handelt sich dabei um das Material, dass auch die Versuchspersonen vor sich hatten. Anschließend folgt jeweils eine kurze Charakterisierung des vorgespielten Stückes, die ebenfalls vor allem aus der Zusammenfassung des jeweiligen Interviews stammt, die den Versuchspersonen allerdings natürlich vorenthalten werden musste.

Komponist 1 wurde in der Auswertung der Interviews als Komponist 2, Komponistin 2 als Komponistin 12, Komponist 3 als Komponist 6 und Komponist 4 als Komponist 17 geführt.

2.3.2 Die vier Interviewzusammenfassungen

2.3.2.1 Zu Komponist 1:

Der Musiker über sich und seine Musik:

Komponist 1 begann 1984, nachdem er vorher natürlich schon Instrumentalunterricht erhalten hatte, in Herford Kirchenmusik zu studieren. Von 1987 bis 1995 studierte er dann in Bremen Komposition und Musiktheorie. Anschließend hatte er dort nach der künstlerischen Reifeprüfung noch 2 Jahre einen Lehrauftrag für Formenlehre und Analyse. Allerdings wohnte er zu dieser Zeit schon in Nürnberg bzw. Fürth. Um seinen Lebensunterhalt zu verdienen arbeitete er nebenbei noch als Kirchenorganist und gab Theorie- und Kompositionsunterricht. Obwohl er inzwischen nicht mehr als Kirchenorganist arbeiten kann, weil er aus der Kirche ausgetreten ist, spielt er weiterhin gerne Orgel, meistens als Continuo Spieler, da er sich auch intensiv mit historischer Aufführungspraxis beschäftigt. Im Moment hat er zwei Lehraufträge, einen an einer Hochschule für Kirchenmusik für neue Komposition und einen an einer anderen Hochschule für Tonsatz. Nebenbei arbeitet er natürlich auch noch als freischaffender Komponist.

Im Nachhinein ist es schwierig zu sagen, wie ein Stück seinen Anfang nahm. Kommt ein Auftrag für eine Komposition, so wird, basierend auf Skizzen, die von ihm irgendwann angefertigt wurden und in denen meistens bestimmte Klangideen verfolgt werden, das Stück ausgearbeitet. „Für die Schublade“ schreibt er eigentlich nicht.

Arbeitsregeln gibt es kaum außer, dass er eben am Schreibtisch sitzt und arbeitet. Zunächst erfolgt eine umfangreiche Materialsammlung, in der vieles ausprobiert und einiges auch wieder verwirft. Anschließend kristallisieren sich bestimmte Klänge immer mehr heraus, nehmen immer konkretere Form an, und die Arbeit kulminiert schließlich in das fertige Werk. Da er auch Druck zum Arbeiten braucht, werden die Stücke meist erst kurz nach dem eigentlichen Termin fertig. Eine weitere Eigenart von ihm ist, dass er keinen Entwurf anfertigt, von dem dann die Reinschrift abgeschrieben wird. Er arbeitet quasi „al frescho“, obwohl er sich vorbehält, auch noch in der Reinschrift Änderungen vorzunehmen. Insofern handelt es sich bei seinen Stücken eigentlich um eine Art aufgeschriebene

Improvisation, obwohl er immer vorher schon ganz genau weiß, wie das Stück bezüglich der Form und der Dramaturgie konzipiert ist. So ist es ihm auch möglich, irgendwo in der Mitte eines Werkes anzufangen.

Einerseits können temporäre Stimmungen beeinflussen, ob er überhaupt etwas arbeitet, andererseits können ganz generelle Zustände eine große Rolle spielen, wie zum Beispiel eine schwere Erkrankung, die er vor ein paar Jahren durchzumachen hatte und die seine Musik nachhaltig beeinflusste. Allerdings versuchte er damals nicht absichtlich, seinen Zustand in Musik umzusetzen. Dies wäre seiner Meinung nach auch „Blödsinn“ und auch die Grundidee, die er in seiner Musik verfolgt war nachher und vorher die gleiche, wie in dieser Phase. Ansonsten ist es meistens so, dass die Arbeit seine Stimmung prägt. Wenn er sich irgendwo festbeißt, wird seine Stimmung schlecht, läuft alles gut, ist die Stimmung auch gut.

Auch sonst können Erlebnisse den Charakter oder die Wirkung von Stücken beeinflussen. Allerdings merkt man dies meistens erst danach. Er findet es auch schwer zu akzeptieren, wenn einer seiner Kollegen ein Erlebnis oder einen Lebensumstand quasi als „Panier“ vor sich herträgt. Die Aufgabe der Musik liegt seiner Meinung nach gerade in der Abstraktion und nicht in der konkreten Darstellung von etwas. Seiner Meinung nach ist es auch ein Vorteil der Musik, dass sie durch ihre Abstraktheit jedem Zuhörer andere Interpretationen ermöglicht.

Beim Komponieren muss er zwischen seinen Sachen sein. Er braucht seine Skizzen und auch seine Bücher um sich. Will er woanders arbeiten muss er diese mitnehmen.

Er hat kein passives absolutes Gehör und sein aktives, die gesangliche Produktion von Tönen ohne Vergleichston, bewegt sich in der „alten“ Stimmung von 415 Hertz. Er komponiert nicht am Instrument, da er ja meistens nicht für Klavier komponiert und er sich deswegen die Klangfarbe und die Möglichkeiten der jeweiligen Instrumente, für die er komponiert, eh vorstellen muss. Allerdings geht er gelegentlich ans Klavier um Akkorde und ähnliches einmal auszuprobieren.

Komponieren ist sowohl harte Arbeit, als auch von der Muse geküsst werden. Während die Vorstellungen, die klanglichen Ideen und die Assoziationen sich von alleine einstellen, ist das Schreiben auch körperlich harte Arbeit. Im Handgelenk und im Rücken kann sie zu

Schmerzen führen. Außerdem sind auch immer die Stimmbänder stark beansprucht, weil sie beim innerlichen Mitsingen unbewusst aktiviert werden. Er legt auch sehr viel Wert auf ein gutes äußeres Erscheinungsbild der Komposition, da auch das Notenbild alleine schon etwas von dem, was zum Klingen gebracht werden soll, wiedergeben kann.

Seine Musik sind für ihn Klangbilder oder Klangskulpturen. Letzteres auch deswegen, weil er sich früher auch viel mit Klanginstallationen beschäftigt hat. Der Klang gehört zu einem Bild, einer Figur oder einem Raum wie die Farbe oder Ähnliches. Dies interessiert ihn auch bei der Komposition.

Sprache des Herzens und tönend bewegte Form kann er überhaupt nicht voneinander trennen, weil diese ja auch im Menschen selbst nicht getrennt sind. Seiner Meinung nach können noch nicht einmal mathematisch-logische Aussagen ohne Beteiligung der Gefühle getroffen werden und sind immer auch in Bezug zu der Person, welche sie äußert hat und ihren Lebensumständen zu sehen. Auch wenn er noch so viele Berechnungen für seine Musik anstellen würde, sind diese ja immer beeinflusst von dem Ergebnis, das er erreichen will, und diese Ideen sind schon da, bevor er irgendwelche Noten aufschreibt.

Es ist nicht dasselbe, ob ein Ton aufgrund der inneren Logik der Musik oder ob er aufgrund von Hörgewohnheiten vorhersehbar ist. Viele Leute hören Musik in Form von Schablonen. Wie bei einem Kindersteckspiel gefällt ihnen die Musik, wenn sie durch bestimmte Öffnungen passt. Passt die Musik nicht, wie ein rundes Steckholz nicht in eine quadratische Öffnung passt, lehnen sie die Musik ab. Dies gilt nicht nur für seine Musik. Aufgrund seiner Beobachtungen wird die Zugehörigkeit zu irgendwelchen Szenen immer wichtiger. In diesem ganzen „Schematismus“, der ja zum großen Teil auch von der Werbe- und Unterhaltungsindustrie gesteuert wird, hat seine Musik eigentlich gar keinen Platz mehr. Es fehlt die Offenheit auf Seiten der Hörer und es ist, auch bedingt durch kommerzielle Interessen, eine massive Vorprägung da, durch die es schwer ist, durchzukommen und den Hörer zu erreichen.

Ist jemand grundsätzlich offen für die Musik ,ist es immer noch möglich, dass ihm ein Stück auf Anhieb gefällt oder auch nicht gefällt. Dies ist auch bei ihm selbst so. Allerdings hat er sich angewöhnt, diesen Ersteindruck erst einmal hintanzustellen und sich nicht sofort den Blick auf etwas zu verbauen, was ihm bei genauerer Betrachtung gefallen könnte. Allerdings gelingt ihm das auch nicht immer.

Irgendetwas hat ihn zum Musik machen getrieben. Er hängt klanglichen Ideen nach, die er verwirklichen möchte, denen er eine konkrete Form geben möchte. Wie in seinen Klanginstallationen früher möchte er sie in eine konkrete Gestalt bringen. Diese Klangidee beruht ihrerseits wieder auf Erlebnissen und Gefühlswelten, also allgemein Reaktionen auf das, was ihm begegnet. Diese Klangideen möchte er nicht nur in seinem Kopf „herumschleppen“, sondern eine konkrete Form annehmen lassen.

Wie man gut an dem Beispiel sehen kann, dass eine aufsteigende Linie bei allen Menschen ähnliche Assoziationen hervorruft, ist man auch als jemand, der Musik nicht nur durch Schablonen hört von seinen Hörgewohnheiten abhängig. Man muss sich solcher Assoziationen und Hörgewohnheiten bewusst sein und damit umzugehen lernen. Ähnlich verhält es sich mit der von den Kritikern so bezeichneten atonalen Musik. Aufgrund physikalisch akustischer Phänomene gibt es nun mal mehr oder weniger enge Verwandtschaftsverhältnisse zwischen Tönen. Auch die so genannten atonalen Komponisten wollten die Tonalität nicht abschaffen, sondern eine neue Tonalität finden. Ebenso hat er seinen ganz eigenen Umgang mit der Tonalität. In seiner Musik finden sich öfters vertraut erscheinende tonale Wendungen, die dann jedoch sofort wieder mit unerwarteten Wendungen konterkariert werden. Hierdurch versucht er den Hörer zu irritieren und auf eine „schiefe Ebene“ zu führen.

Der Musiker über den Hörer:

Komponist 1 ist oft überrascht, wem seine Musik gefällt. So haben relativ „naive“ Zuhörer zu seiner Musik, die für einen konventionelle Musik gewohnten Hörer zunächst „Barrieren“ aufstellt oft einen leichteren Zugang als beispielsweise professionelle Musiker der „mittleren Kategorie“, die nur ein konventionelles Repertoire drauf haben und möglichst leicht ihr Geld verdienen möchten.

Allgemein bekommt man leichter positive Rückmeldungen, als negative, weshalb über die Gruppe derer, denen die Musik nicht gefällt, nur schwer Annahmen getroffen werden können.

Der Hörer soll sich die Musik zunächst anhören und seine eigenen Assoziationen bilden. Unterschiede gibt es, ob die Musik vor einem Fachpublikum aufgeführt wird oder nicht.

Anderen Komponisten hilft es, wenn er ihnen beispielsweise deutlich die Regeln erklärt, die sich aus der ursprünglichen musikalischen Idee ergeben haben. Diese Erfahrung machte er beispielsweise in einem Seminar mit Kompositionsstudenten. Auch er selbst kann sich, wenn er weiß, wie ein Komponist arbeitet, die Musik gut vorstellen und ergründen, was den Komponisten bewegt. Beim unbefangenen Hörer führen die verwendeten Arbeitsweisen nur zu einem unklaren Eindruck. In den Assoziationen des Hörers kann sich dann jedoch die ursprüngliche Idee des Komponisten, das, was ihn bei diesem Stück bewegt hat, wieder finden.

Wegen seiner Ausbildung und Vorbildung finden sich bei ihm verschiedene Vorprägungen. Dadurch ist seine Musik selbstverständlich eine abendländische, europäische oder sogar mitteleuropäische. Auch seine Jugend in der norddeutschen Tiefebene mag ihn geprägt haben. Durch seine Ausbildung als Kirchenmusiker beschäftigte er sich auch natürlich viel mit Komponisten wie Bach, Monteverdi, Josquin des Prez und Frescobaldi. Auch seine Erfahrungen mit anderen Komponisten prägen ihn natürlich.

Seiner Meinung nach kann man mit Musik gesellschaftlich und politisch gar nichts bewegen, jedenfalls nicht direkt. Allerdings macht komplexe Musik gerade das Gegenteil von der Unterhaltungsindustrie, welche die Sinne und die Empfindungen, damit auch das Bewusstsein und dadurch ebenfalls das politische Bewusstsein abstumpft oder sogar vernichtet. Damit ist jede künstlerische Tätigkeit, die komplexere geistige Tätigkeiten in Gang setzt, subversiv, was er auch sehr wichtig findet.

An einigen Stellen mag es Irritationen auf Seiten des Hörers geben, weil dieser beispielsweise mit Klängen konfrontiert wird, die er nicht richtig zuordnen kann. Vielleicht findet er bestimmte Klänge auch interessant oder sogar ausgesprochen schön. Vielleicht entdeckt er auch abgründiges, da sehr „helle“ Flächen oft mit sehr „erdigen“ Elementen konterkariert werden. Vielleicht ist ihm auch einiges unheimlich, obwohl er dann oft ein Gesamtbild von etwas sehr Farbigen und Komplexen hat.

Der Musiker über die Interaktion:

Weil er zunächst einmal das ausdrücken will, was ihn bewegt, kann er und will er sich nicht in die Rolle des Hörers versetzen. Bei den anderen Punkten der Frage verhält es sich unterschiedlich. Beispielsweise kommt es auf die Konzertsituation an. In einer klassischen Konzertsituation, also einem Frontalkonzert, ist es eigentlich immer eine als ob Kommunikation, da der Zuhörer nur zuhören und zum Schluss applaudieren darf.

Er arbeitet sehr gerne mit einem Ensemble aus Straßburg zusammen, welches seine Auftritte oft inszeniert, also sich beispielsweise während des Spielens durch den Raum bewegt. Hierdurch entsteht ein Kontakt zum Publikum, der ihm sehr gut gefällt. Er unterhält sich auch gerne mit Hörern und bekommt dadurch etwas zurück. Außerdem kann er das, was er sich bei der Musik gedacht hat und was er nicht verrät mit den Eindrücken der Hörer vergleichen. Auch hier ist wieder zu bemerken, dass man wesentlich schwerer negative Kommentare als positive bekommt.

Musiker – Hörer – Interaktion

Name:

Komponist 1

Der Musiker über sich und seine Musik

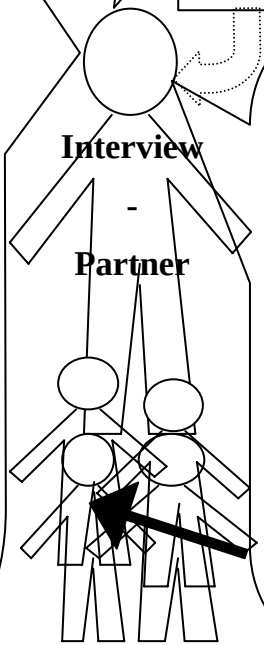
Wichtig ist für mich auch, dass Musik allgemein eine Kunst auf der Zeitschiene ist.

Der Aspekt der Zeit, ihrer Strukturierung und ihrer Begrenzung spielt hier eine wichtige Rolle. D. h., dass die Musik immer ein memento mori enthält, sozusagen Requiem ist (=> Ernst Bloch, Prinzip Hoffnung).

Für mich ist Kunst eine freie Form des Philosophierens in der es, wie in Philosophie und Religion um Grenzbereiche des Lebens geht: Den Tod, die Sinnfrage, die Sexualität, den Ort des Menschen, etc. etc.

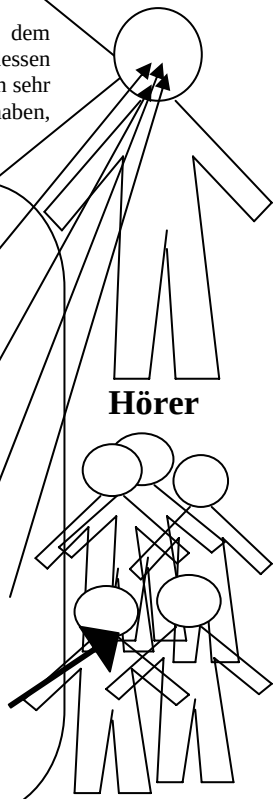
Der Musiker über die Interaktion

Der Hörer /oder Hörerin ist das unbekannte Wesen, dem man zu einem Teil sein Innenleben offenbart und in dessen Innenleben man mittels der Musik eindringt. Das ist ein sehr intensives Zusammentreffen. Man sollte Verständnis haben, wenn sich der eine oder andere dem Verweigert



Der Musiker über den Hörer und die Gesellschaft

Gesellschaftlich ist man als Künstler immer Außenseiter . Der Blich von außen auf die Gesellschaft ist meiner Ansicht nach sehr wichtig für deren Fortentwicklung



Zu Stück 1:

Als Beispiel für seine Kompositionsarbeit erzählt er von der Entstehung seines Werkes „Chanson Violet“ für Violine und Orgel. Dieses Stück basiert auf der Form und der Grundidee eines früheren Werkes von ihm für Cello, Bratsche, Klarinette und Bassklarinette. Dieses Stück ist ebenfalls fast improvisiert, da es unter Zeitdruck schnell und ohne Skizzen aufs Papier gebracht wurde. Der Titel des Stückes bezieht sich auf einen Raum im „Musée du Aoyen Âge“, das er mit den aufführenden Musikern in Paris besucht hatte. Eigentlich sind die Titel seiner Werke allerdings völlig egal und beziehen sich auf eine Assoziation, die er mit diesem Werk hat. Jedoch soll jeder Hörer seine eigenen Assoziationen bilden.

2.3.2.2 Zu Komponistin 2:

Die Musikerin über sich und Ihre Musik:

Komponistin 2 begann bereits mit vier oder fünf Jahren damit, Musik zu machen. Zunächst erhielt sie Unterricht an der Blockflöte und am Klavier, später auch am Cello. Sehr früh begann sie mit Freunden zu improvisieren. Mit zwölf hatte sie dann ihren ersten Kompositionsunterricht, weil sie das, was sie improvisierte, auch aufschreiben können wollte. Mit 17 entschied sie, dass sie Komposition studieren und Komponistin werden will. Zunächst studierte sie in Nürnberg, zurzeit macht sie in Saarbrücken und Salzburg ein Aufbaustudium. Im Herbst wird sie aufgrund eines Promotionsstudiums in die USA gehen. Bei ihrer ersten auf Notenpapier fixierten Komposition war sie 9 Jahre alt.

Ihr Improvisieren beschreibt sie als eine sehr „versunkene“ Tätigkeit. Zunächst spielt sie ohne eine konkrete Idee. Mit der Zeit setzen sich bestimmte Themen und Rhythmen fest, die dann variiert werden. Nach und nach entsteht ein kleines Stück.

Beim Komponieren gibt es meistens zunächst eine unklare Idee, die oft bei rhythmischen Tätigkeiten wie beim Joggen oder bei der Hausarbeit aufkommt. Auch Vorgänge in der Natur, Kunstwerke oder rhythmische physikalische Vorgänge können so eine Idee auslösen. Anschließend kommt, nach einer kürzeren oder längeren Zeitspanne, in der diese Ideen weiter reifen, ein Zeitpunkt, meistens anlässlich dessen, dass eine Komposition zu einem bestimmten Anlass geschrieben werden muss, da aus dieser Idee ein Stück entwickelt wird. Nun beginnt ein Abschnitt im Kompositionsprozess, der etwas mit harter Arbeit zu tun hat. Zunächst werden relativ chaotisch skizzenartig Ideen auf verschiedenen Blättern festgehalten. Anschließend versucht sie, dieses ganze erarbeitete Rohmaterial zu einem „Substrat“ einzukochen. In dieser Phase geht sie oft so intuitiv vor, wie beim Improvisieren, jedoch innerhalb eines Konzepts, das sie sich vorher zurechtgelegt hatte. Gelegentlich wird dieses Konzept dann allerdings auch wieder verändert oder über den Haufen geworfen. Ein Konzept hilft, da man nicht frei in der Luft schwebt, sondern etwas hat, an dem man sich stoßen kann.

Stimmungen spielen insoweit eine Rolle, als sie nicht komponieren kann, wenn sie sehr verzweifelt ist oder es ihr sehr gut geht. Beim Komponieren selbst ist sie meistens in einem

Zustand von Glück, auch wenn sie vorher traurig war, wie ein „selbstvergessen spielendes Kind“.

Die räumliche Umgebung spielt eigentlich keine Rolle. Sie komponiert gerne draußen oder zum Beispiel auch im Zug. Hier können wieder die rhythmischen Bewegungen anregend wirken, es geht aber genau so gut am Schreibtisch.

Sie hat kein absolutes Gehör.

Im Kompositionsprozess wechseln sich Phasen harter Arbeit mit Phasen der Inspiration ab. Wenn es nur harte Arbeit wäre, wäre es wohl nichts für sie. Wenn sie das Gefühl hat, irgendetwas ist gelungen und passt irgendwie, stellt sich Freude ein, die sie dann motiviert, auch wieder harte Arbeit zu investieren und während dieser Arbeit kommt dann auch wieder eine Muse.

Ihre Musik ist für sie ein Ausdruck ihrer selbst, dessen, was sie erlebt und der Leute, die sie umgeben, also dessen, was sie ausmacht. Deswegen möchte sie auch, dass ihre Musik die Leute bewegt, die sie hören.

Komponistin 2 würde sich irgendwo zwischen „Sprache des Herzens“ und „tönend bewegter Form“ einordnen mit einer gewissen Tendenz zu Letzterem, da Musik keine Sprache ist, weil es unmöglich ist, konkret zu werden. In diesem Dazwischensein, dem nicht durch Sprache Ausdrückbaren, liegt auch ein großer Teil der Faszination von Musik. Wie sie nach dem Interview sagte, wäre vielleicht der Begriff „Tönend bewegtes Herz“ für ihre Musik am treffendsten, weil ihre Musik bewegen und auch die Herzen der Hörer ansprechen soll, jedoch keine Sprache ist.

Die Komplexität der Musik spielt eher für den Unterschied zwischen E- und U-Musik eine Rolle. Sie sieht in ihrer Musik ein Gleichgewicht zwischen Komplexität und Simplizität und glaubt nicht, dass die Komplexität einen Einfluss darauf hat, ob ihre Musik Hörern gefällt oder nicht.

An Musik fasziniert sie, dass sie diese Dinge ausdrücken kann, die keine andere Kunstform ausdrücken kann, dass man unmittelbar Bewegung ausdrücken und Bewegung beim Hörer auslösen kann, dass sie einerseits sehr direkt und andererseits höchst artifiziell sein kann, dass sie viele Widersprüche vereinen kann, dass sie mit der Zeit kämpft und von

ihr abhängig ist, da sie in der Zeit stattfindet und da Zeit die Künstlerin ohnehin sehr interessiert.

In manchen Werken, zum Beispiel in ihrer Kammeroper, verwendet sie schon musikalische Elemente mit Symbolcharakter. Eine besondere Bedeutung kommt hier der Verwendung vermeintlich allgemeingültiger musikalischer Symbole in ihrer umgekehrten Bedeutung zu. Generell jedoch spielt die Struktur eine größere Rolle und die einzelnen Elemente werden in ihrer Beziehung zum Ganzen gesehen.

Die Musikerin über den Hörer

Menschen, die sie mag und welche sie mögen gefällt häufig auch ihre Musik. Sie gefällt auch oft Menschen, die ähnlich denken und fühlen wie sie. Sie erklärt sich das dadurch, dass ihre Musik eine Bewegung ist, die ihr ähnelt. Insofern mag die Musik auch vor Allem denen gefallen, die Ähnlichkeit mit ihr haben.

Der Hörer sollte zunächst offen sein. Offen, für Überraschendes und Ungewohntes. Er sollte humorvoll sein und nicht darauf beharren das zu hören, was er hören will. Er soll genau hinhören und konzentriert und neugierig sein. Es kann von Vorteil sein, wenn er Ahnung von Neuer Musik hat, dies ist jedoch keine notwendige Vorbedingung für ein Gefallen der Musik.

Der kulturelle Kontext spielt eine große Rolle für ihre Musik, da sie auch in Indien gemerkt hat, wie sehr sie sich eigentlich in ihrem Kulturellen Kontext befindet. Sie kann sich nun gegen diesen sträuben oder ihm folgen, aber sie kann ihn nicht ablegen.

Politische Musik ist für sie an Texte gebunden. Zwar spielt bei manchen ihrer Werke, zum Beispiel ihrer im Moment entstehenden Oper, die Gesellschaft eine Rolle, doch hat dies eigentlich keinen Einfluss auf die konkreten Rhythmen und Töne, die sie findet.

An möglichen Reaktionen des Hörers sind viele vorstellbar. Er könnte lachen oder weinen, tanzen, konzentriert zuhören, rausgehen oder schreien. Er kann die Musik natürlich auch analytisch hören, jedoch entspricht eine emotionale Reaktion eher der Bewegung, die sie verspürt und die sie auslösen möchte.

Die Musikerin über die Interaktion:

Beim Komponieren ist sie so bewegt von ihren Gefühlen und Empfindungen, dass sie nicht an das Außen denken kann. Sie versetzt sich also nicht in die Rolle des Hörers und denkt auch nicht darüber nach, wie ihre Musik wirken könnte.

Allerdings hat sie schon eine Vorstellung von Kommunikation, die darin besteht, dass die Hörer und die Musik im Moment der Aufführung eine universelle Einheit bilden, als würden ihre Musik und die Leute miteinander sprechen.

Musiker – Hörer – Interaktion

Der Musiker über sich und seine Musik:

Was machen Sie für Musik?
Bewegende, lebende, bewegte, unerhörte, immer wieder andere Musik

Wie machen Sie Musik?
Ich komponiere: Ich spiele auf dem Cello, Klavier, …, singe, höre, denke & fühle, Musik; wenn ich Musik mache bin ich in ihr drin, bin Musik

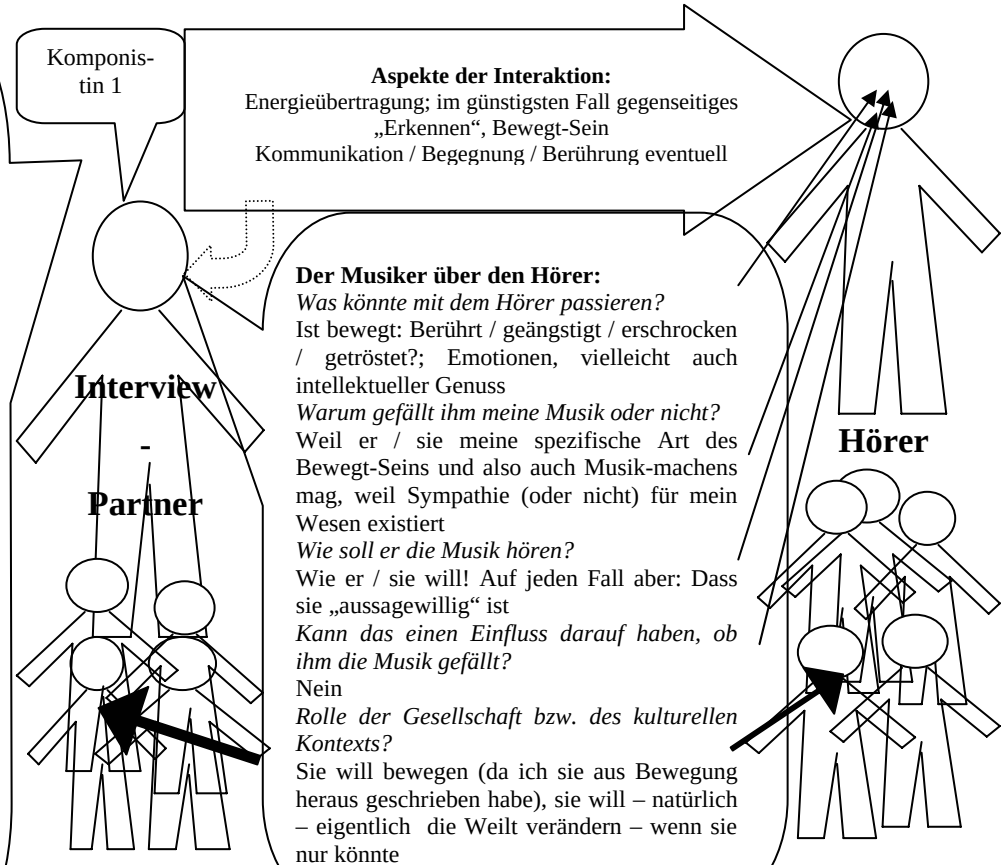
Harte Arbeit oder von der Muse geküsst werden?
Beides, im Idealfall, meistens mehr harte Arbeit (auch qualvoll)

Sprache des Herzens oder tönend bewegte Form?
Beides & dazwischen: tönend bewegtes Herz, …, „Sprache der Form“, …

Welchen Einfluss hat die Komplexität?
Wie in einer Geschichte oder in einem Kunstwerk: Komplexität ist immer wieder notwendig aber Ausgleich muss da sein – Komplexität wird dann vom Hörer als Notwendigkeit verstanden.

Was fasziniert Sie an Musik?
Dass sie unfassbar & unhaltbar, dass sie FREI ist – die anspruchsvollste Geliebte, die es gibt; kompromisslos

Die Symbolfunktion musikalischer Elemente oder die Struktur ist entscheidend?
Beides: Zeichen/Symbole innerhalb einer „absoluten“ Struktur“



Aspekte der Interaktion:
Energieübertragung; im günstigsten Fall gegenseitiges „Erkennen“, Bewegt-Sein
Kommunikation / Begegnung / Berührung eventuell

Der Musiker über den Hörer:

Was könnte mit dem Hörer passieren?
Ist bewegt: Berührt / geängstigt / erschrocken / getröstet?; Emotionen, vielleicht auch intellektueller Genuss

Warum gefällt ihm meine Musik oder nicht?
Weil er / sie meine spezifische Art des Bewegt-Seins und also auch Musik-machens mag, weil Sympathie (oder nicht) für mein Wesen existiert

Wie soll er die Musik hören?
Wie er / sie will! Auf jeden Fall aber: Dass sie „aussagewillig“ ist

Kann das einen Einfluss darauf haben, ob ihm die Musik gefällt?
Nein

Rolle der Gesellschaft bzw. des kulturellen Kontexts?
Sie will bewegen (da ich sie aus Bewegung heraus geschrieben habe), sie will – natürlich – eigentlich die Weilt verändern – wenn sie nur könnte

Zu Stück 2:

Als Beispiel für ihre Kompositionsweise kann das Stück „Red Lake Fields“ gelten. Bei einer Reise nach Delhi, Indien, sah sie in einem Park ein Kunstwerk dieses Namens, bei dem Farbseen langsam über die Zeit austrocknen und sich in ihnen Blätter und Ähnliches sammeln, die dann auf eine sehr organische Weise auch Teil des Kunstwerkes werden.

Eine weitere durch die Bekanntschaft mit der indischen Kultur inspirierte Grundidee war es, einen Zyklus zu komponieren, der den im Vergleich zu unserem weniger linearen Zeitbegriff in Indien widerspiegeln sollte.

Noch eine Keimzelle waren die Erinnerungen an das Schnarchen ihrer Mutter, das, dargestellt durch einen Knarrklang einer Flöte, als eine Art Urzustand zyklisch immer wiederkehrt. Es entsteht also eine kreisartige Bewegung vom Ursprung weg und wieder dahin zurück.

2.3.2.3 Zu Komponist 3:

Der Musiker über sich und seine Musik:

Komponist 3 komponiert seit dem 14. Lebensjahr. Der Anlass war, dass ihm sein erstes Akkordeon mit Einzeltonmanual geschenkt wurde. Anschließend studierte er zunächst in Nürnberg, dann in Würzburg Komposition. Seither lebt er als freischaffender Komponist. Außerdem unterrichtet er seit 2 Jahren an der Musikschule Nürnberg Akkordeon.

Am Anfang seiner kompositorischen Entwicklung komponierte Komponist 3 noch freier und zwangloser, also ohne Vorgaben. Inzwischen komponiert er fast ausschließlich Auftragskompositionen, bei denen die Länge und die Besetzung meistens vom Auftraggeber vorgegeben werden. Komponist 3 möchte in diesen Fällen auch gerne vor der Komposition die zukünftigen Interpreten seines Werks kennen.

Zunächst folgt nun die Bestimmung eines formalen Rahmens für das Stück, beispielsweise eine ABA Struktur die ihrerseits wiederum in kleinere Einheiten unterteilt ist. Erst dann kommt das „Töne denken“, also die Beschäftigung mit Noten. An dieser Stelle spielen auch nun die Charakteristika der gewünschten Besetzung eine große Rolle.

Außer den vom Auftraggeber gewünschten Vorgaben macht er sich selbst für jedes Stück gewisse Richtlinien. Wie bei einem Rahmen begrenzen diese einerseits das Material, andererseits kann man auch gelegentlich aus ihm herausgreifen.

Stimmungen sind zumindest für die Kompositionsarbeit am Schreibtisch schädlich. Skizzen, die in emotional stark bewegten Momenten entstehen, halten oft einer kritischen Überprüfung zu einem späteren Zeitpunkt nicht stand. Zwar können Ereignisse stimulierend sein, aber nicht in dem Moment, in dem sie passieren.

Insgesamt lässt sich der Prozess des Komponierens in zwei Teile gliedern. Zunächst werden Klänge, formale Ideen, Melodien oder Akkordfiguren skizziert, um sie nicht zu vergessen. Anschließend folgt die Erstellung des Particell, eine, je nach Komplexität des Werkes, unterschiedlich detailgenaue Skizze. Danach folgt noch die Reinschrift in die Partitur.

In der Phase des sich Gedanken Machens spielt die räumliche Umgebung keine Rolle. Ähnlich ist es beim Anfertigen von kurzen Skizzen. Für das Erstellen eines Particells oder der Reinschrift ist jedoch Ruhe nötig.

Belastende Erlebnisse im persönlichen Umfeld können wie Krankheiten und Verletzungen den Schaffensprozess behindern. Es ist hingegen eher nicht der Fall, dass beispielsweise positive Erlebnisse dann das Schreiben einer heiteren Musik fördern.

Beim Komponieren ist er meistens recht entspannt, außer er steht sehr unter Zeitdruck.

Komponist 3 hat zwar kein absolutes Gehör, aber im Laufe seiner musikalischen Entwicklung gelingt es ihm immer öfter, ohne Vergleichston eine Tonhöhe zu bestimmen.

Komponieren ist für Komponist 3 überwiegend harte Arbeit und nur zu einem kleinen Teil von der Muse geküsst werden. Dies liegt auch daran, dass man sich nicht ständig in seinen Stücken wiederholen will.

Die Frage, was seine Musik sei, hält er für sehr schwierig zu beantworten, da er zu wenig Abstand zu seiner Musik hat. Ein Fremder, womöglich auch noch aus einem gewissen zeitlichen Abstand, kann diese Frage besser beantworten.

Die Neue Musik hat seiner Einschätzung nach auch das Problem, dass Ihre „Sprache“ auf die meisten Hörer sehr aggressiv wirkt. Die Musik wird also meistens nicht so aufgenommen, wie sie gemeint ist, weil die Hörer keinen spontanen Zugang zu dieser Art von Musik haben.

Für Ihn selbst sind jedoch bei seiner Musik durchaus emotionale Momente vorhanden, dies ist bei jeder Mitteilung zwischen Menschen der Fall. Eine wichtige Rolle bei der Vermittlung dieser Emotionen spielen die Interpreten.

Komponist 3 möchte in seiner Musik die Vorhersagbarkeit gering halten, also einer Form folgen, diese jedoch durchbrechen, wie diejenigen Vertreter der „Alten“ Musik, die heute immer noch gehört werden, gerade weil sie sich nicht eingefühlt haben und Erwartungshaltungen durchbrochen haben. Für einen Hörer, der selbst ein Instrument spielt oder viel anspruchsvolle Musik hört, ist es leichter Vertrautes zu finden. Bei anderen Hörern sendet der Komponist, sozusagen, auf einer anderen Frequenz als derjenigen, auf die der Hörer eingestellt ist, und deshalb wird die Musik oft missverstanden.

Da er sein Leben lang Musik gemacht hat ist die Frage, warum er Musik mache, schwierig zu beantworten. Musik ist für sein Überleben so notwendig wie das Atmen. Es gibt auch im Urlaub höchstens eine Woche im Jahr, in der er sich nicht mit Musik beschäftigt.

Zwar hat er keine Synästhesien, allerdings sind bestimmte Elemente seiner Kompositionen für ihn sehr fest mit bestimmten Ereignissen und Gefühlen assoziiert. Er kann also in seinen Kompositionen wie in einem Tagebuch lesen, zum Beispiel, ob sie schnell oder langsam entstanden sind. Für den Hörer sind diese Assoziationen allerdings nicht wahrnehmbar und damit auch nicht von Bedeutung.

Der Musiker über den Hörer:

Entscheidend dafür, ob einem Hörer ein Konzert gefällt, sind seine Erwartungshaltungen und die Bereitschaft, sich zu öffnen. Man muss diese Musik anders hören, als Popmusik oder auch als ältere „klassische“ Musik. Man kann sie nicht nebenbei hören und man kann nicht spontan mitsingen.

Wenn der Hörer bestimmte Dinge in der Musik versteht, kann er eigentlich erst entscheiden, ob ihm die Musik gefällt oder nicht. Ein weiterer Grund dafür ist die oft sehr schnelle Abfolge verschiedener Teile der Musik, der man über einen längeren Zeitraum nur sehr schwer folgen kann. Unter Umständen behält dadurch der Hörer bei einem 30 Minuten Stück nur einen bestimmten Klang in seinem Kopf, der ihm nicht gefällt. Es kann auf jeden Fall hilfreich sein, wenn der Hörer sich auf ein solches Konzert vorbereitet oder man ihm das Stück vorher erklärt.

Die Gesellschaft spielt eigentlich für das Komponieren der Musik keine Rolle, aber das gesellschaftliche Umfeld, zum Beispiel von Sparmaßnahmen betroffene kulturelle Institutionen wie Opernhäuser und Musikschulen, hat sich in den letzten Jahren so sehr verschlechtert, dass die Situation „Existenz bedrohend“ ist. Dazu kommt, dass die Menschen immer mehr Möglichkeiten haben, Musik zu konsumieren. Tonträger, Radio, Fernsehen und inzwischen auch Internet versorgen die Bevölkerung mit so viel Musik, dass der Wunsch, sich abends ein Konzert anzuhören abnimmt, vor allem, wenn es um anspruchsvolle Kunstmusik geht.

Die Reaktionen des Hörers auf die Musik hängen sehr stark von Eigenheiten des Stücks und den Rahmenbedingungen der Aufführung statt. Insgesamt wäre es auch vernünftiger, den Hörer darüber zu befragen. Für das Komponieren seiner Musik spielen die Reaktionen des Hörers insofern eine geringe Rolle, als mit dem Zeitpunkt der Aufführung die Musik abgeschlossen ist. Von einem Auftraggeber gewünschte Änderungen werden nicht mehr vorgenommen, im Gegensatz zum Beispiel zur Malerei, wo dies vorkommt. Reaktionen des Publikums können nur einen Einfluss auf spätere Stücke haben. Insgesamt hofft Komponist 3 allerdings, dass die Hörer in der Lage sind, seine Stücke zu verstehen und zu bewerten.

Der Musiker über die Interaktion:

Zunächst findet während des Kompositionsprozesses eine Kommunikation zwischen dem Komponisten Komponist 3 und dem Zuhörer Komponist 3 statt. Bei der Aufführung ist die Kommunikationssituation relativ einseitig, allerdings spielen auch hier die Interpreten eine wichtige Rolle.

Nur relativ selten teilen Zuhörer nach einem Konzert ihm ihre Meinung über das Stück mit. Allerdings ist es ja auch schon ein Teil der Kommunikation, dass überhaupt jemand kommt, um sich das Stück anzuhören.

Musiker – Hörer – Interaktion

Der Musiker über sich und seine Musik:

Was machen Sie für Musik?
Zeitgenössische ernste Musik

Wie machen Sie Musik?
Im Kopf und am Schreibtisch

Harte Arbeit oder von der Muse geküsst werden?
Beides im Verhältnis 7 (harte Arbeit) zu 1

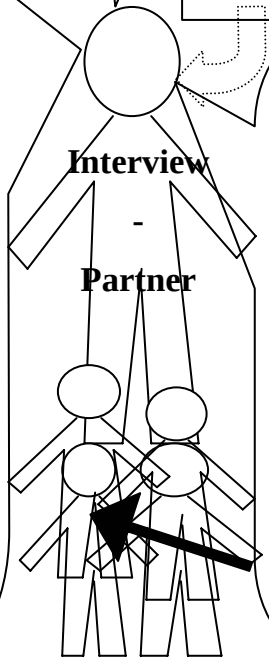
Welchen Einfluss hat die Komplexität meiner Musik auf den Hörer?
Keinen

Was fasziniert Sie an Musik?
Das Ansprechen von Emotionen

Was macht Ihre Musik aus?
Anregende Unterhaltung

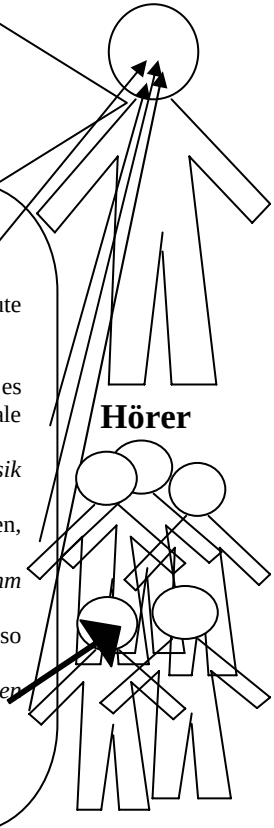
Die Symbolfunktion musikalischer Elemente oder die Struktur ist entscheidend?
Nein, Nein

Komponist 3



Aspekte der Interaktion:
Nichts, Interaktion danach
Komponist – Werk – Hörer

Der Musiker über den Hörer:
Was könnte mit dem Hörer passieren?
Er hört zu und macht sich möglichst gute Gedanken
Warum gefällt ihm die Musik?
Schöne Klänge (sehr subjektiv) gefallen; es gefällt dem Hörer nicht, wenn er die formale Idee nicht versteht.
Wie soll der Hörer über die Musik nachdenken?
Der Hörer soll nicht über die Musik denken, sondern sie erleben.
Kann das einen Einfluss darauf haben, ob ihm die Musik gefällt?
Nein, der intellektuelle Zugang ist nicht so wichtig.
Rolle der Gesellschaft bzw. des kulturellen Kontexts?
Ausdruck unserer Zeit



Zu Stück 3:

Als Beispiel für den Arbeitsprozess bei seinen Stücken schildert Stefan Hippe die Entstehung des „Kampf des Enkidu“ für 2 Schlagzeuger. Der Titel des Werkes bezieht sich auf den anfänglichen Gegenspieler und späteren Freund des Gilgamesch aus dem gleichnamigen babylonischen Epos. Grundidee des Stückes war es, eine Art Mini-Oper mit 33 kleinen Szenen zu schreiben. Ebenfalls sehr früh kam die Idee, dass einer der Schlagzeuger – die Besetzung war vorgegeben – klingende Instrumente spielt, in diesem Falle das Marimbaphon, während der andere Schlagzeuger verschiedene nicht klingende Instrumente spielt. Die 33 Szenen sind noch einmal in 5 Teile unterteilt, die wiederum verschieden lang sind. Die Längen der einzelnen Teile wurden nach dem Schema gebildet, dass der erste Teil 33 Viertel hat, der zweite 32 punktierte Viertel und so weiter. Die Längen der Teile wurden gestoppt und zusammengenommen auf 10 Minuten ausgerichtet. Eine für Stefan Hippe wichtige Sache, die auch an diesem Stück gut merkbar wird ist, dass er gerne aus dem Kompositionsprozess für sich insofern einen persönlichen Gewinn ziehen möchte, als er sich beispielsweise durch dieses Werk mit dem Gilgamesch-Epos und Übersetzungen desselben auseinandergesetzt hat.

2.3.2.4 Zu Komponist 4:

Der Musiker über sich und seine Musik:

Komponist 4 hat kein abgeschlossenes Musikstudium. Nach einem abgeschlossenen Studium der Pharmazie studierte er allerdings noch in Nürnberg bei Vivian Olive und Gottfried Müller Komposition. Insgesamt komponiert er jedoch seit seinem elften Lebensjahr. Mit sieben begann er mit dem Klavierunterricht, später kam noch Unterricht an der Orgel hinzu. An beiden Instrumenten erhielt er allerdings keine professionelle Ausbildung. Desweiteren war er sieben Jahre als Organist tätig, zunächst in einer Landgemeinde in Baden-Württemberg, woher er stammt, später in der Hugenottenkirche in Erlangen.

Eigentlich durch Interesse von Außen kam er schließlich dazu, sich wieder vermehrt der Komposition zu widmen und schaffte es, ein zumindest regional anerkannter professioneller Komponist zu werden, obwohl er auch noch seinem Beruf als Apotheker nachgeht.

Vieles entsteht bei seiner kompositorischen Arbeitsweise „ungeordnet“ durch die oft „verpönte“ Improvisation am Klavier. Allerdings benutzt er beim Klavierspielen auch Techniken wie das Zupfen der Saiten und die Benutzung von Tischtennisbällen und Ähnlichem zur Klangerzeugung. Es entsteht dann eine relativ chaotische Bleistiftskizze, bei der natürlich nicht alles 1 zu 1 vom Klavier umgesetzt werden kann. Das Erstellen einer Partitur geschieht dann aufgrund dieser Skizzen soweit möglich am Computer.

Eine Richtlinie zur Produktion von Musik besteht darin, sich unbedingt einer herkömmlichen Notationsweise zu bedienen, damit seine Musik für jeden professionellen Musiker spielbar ist und nicht nur für Avantgarde Spezialisten. Gegebenenfalls können ein paar Zusatzanweisungen allerdings vonnöten sein. Es ist ihm auch sehr wichtig, leserliche Noten abzuliefern. Deshalb auch die Verwendung eines Computers und eines professionellen Notensatzprogramms.

An ästhetischen Grundsätzen steht bei ihm die Hörerfreundlichkeit im Mittelpunkt. Während einige Kritiker seiner Werke diesen Grundsatz eventuell seiner mangelnden Ausbildung zuschreiben würden, ist er selbst der Meinung, dass sich die so genannte

Avantgarde totlaufen wird. Indizien dafür sind die geringen Besucherzahlen und die beinahe ausschließliche Aufführung der Musik auf Spezialistenfestivals, auf denen eine „mafiöse Gesellschaft“ von Kritikern und Intendanten versucht, eine „Geschmacksdiktatur“ zu errichten und zu entscheiden, welche Musik modern und zeitgemäß und welche abgestanden und eklektizistisch usw. ist.

Richtungsweisende Impulse sieht Komponist 4 allerdings in der Filmmusik. Hier findet der Hörer noch einen direkten Zugang zu der Musik. Für ihn ist es nicht wichtig, avancierte Kompositionstechniken wie Klangkollagen und Ähnliches, „auf dem Silbertablett“ vor sich her zu tragen. Die Probleme der zeitgenössischen Musik hängen seiner Meinung nach auch nicht mit der Atonalität zusammen, sondern mit dem Verlust des rhythmischen Pulses zusammen. Es fällt sogar einem geschulten Hörer schwer, in der „Neuen“ Musik Ziele und Abschnitte zu erkennen. Auch kann man sich häufig nach einem Konzert nur noch an einen Klangbrei und nicht mehr an einzelne Melodien und Klänge erinnern. Ähnliche „rückwärtsgewandte“ ästhetische Prinzipien erkennt er auch in den Spätwerken bedeutender zeitgenössischer Komponisten wie Ligeti und Penderecki.

Stimmungen spielen insofern eine Rolle, als er nicht gut schreiben kann, wenn es ihm nicht gut geht. Er muss auch Zeit haben, zwischen „Tür und Angel“ kann er nicht komponieren. Aufgrund seiner Berufstätigkeit und der Tatsache, dass er morgens besser arbeiten kann als abends, werden unter der Woche nach der Arbeit hauptsächlich Arbeiten wie das Layout und die Instrumentation am Computer vollendet, während das eigentliche Komponieren vor allem am Wochenende stattfindet.

Er kann zwar auch im Urlaub komponieren, der größte Teil seiner Werke entsteht jedoch bei ihm zu Hause in einer sehr schönen räumlichen Umgebung. Deshalb weiß er auch nicht genau, welche Rolle genau die räumliche Umgebung spielt.

Extreme Ereignisse des Weltgeschehens, wie 1992 der Krieg in Bosnien, können Werke inspirieren. Insgesamt nimmt er jedoch in seiner Musik kaum Stellung zum Zeitgeschehen.

Nach einer relativ kurzen Anlaufzeit stellt sich bei Ihm während des Komponierens entweder ein Flow ein oder nicht. An schlechten Tagen legt er dann auch die Kompositionen beiseite, weil ein krampfhafter Versuch, etwas zu erzwingen nichts bringen würde. Stellt sich der Flow ein, kann er auch 2 – 3 Stunden einfach Noten

„herunterschreiben“. Insgesamt sieht er sich eher als ein Komponist, der leicht komponiert und sich nicht „unter Seelenqualen“ seine Werke abringt.

Er hat kein absolutes Gehör.

Komponieren ist für Ihn die schönste Entspannung, die man sich vorstellen kann. Gerne würde er auch nur noch Musik machen. Er bedauert alle Kollegen, bei denen dies nicht so ist und fragt sich, warum sie nicht etwas Anderes machen und das Komponieren denen überlassen, denen es Spaß macht.

Musik ist für ihn eine Art Fremdsprache, die er besonders gut beherrscht und die auch noch den Vorteil hat, dass Leute, die diese Sprache nicht gelernt haben, sie trotzdem verstehen können. Außerdem kam man diese Sprache auch verstehen, wenn man nur Bruchstücke davon mitbekommt, wie dies beim ersten Hören immer der Fall ist. Musik ist auch eine Möglichkeit, Sachverhalte oder Seelenzustände auszudrücken, die man mit Worten nicht so gut ausdrücken kann.

Musik soll sowohl Sprache des Herzens, als auch tönend bewegte Form sein. Sprache des Herzens, weil er die Hörer erreichen und ihnen etwas mitteilen will und tönend bewegte Form, weil es auch darum geht, Kunst zu machen. Diese beiden Aspekte gehen auch bei großen Meistern wie Bach und Mahler perfekt zusammen.

Seine Musik soll für den Hörer vorhersehbar sein. Erwartungshaltungen des Hörers sollen auch eingelöst werden. Wenn Kritiker antworten, dies sei ein Aspekt der Unterhaltungsmusik, ist ihm dieses gerade recht. Er sieht sich auch in gewisser Weise in der Tradition der sinfonischen Unterhaltungsmusik der 50er Jahre.

Musik Machen ist für ihn ein vegetativer Vorgang wie Essen, Trinken und Schlafen. Er muss es einfach tun.

Bei seiner Musik steht eindeutig die Arbeit mit Symbolen im Vordergrund. Dur-Moll Tonalität kann als Symbol für Freude oder Leid auftreten, allerdings in „schmutziger“ Form, eine aufsteigende melodische Linie kann einen Aufschwung bedeuten und gelegentlich kommen auch Symbole in der Art vor, dass an einer Stelle, die sich mit dem Kreuz beschäftigt, viele Kreuze vorgezeichnet sind. Auch finden sich bei ihm Seufzermotive, die schon Bach verwendet hat. Dies alles hängt ebenfalls damit zusammen,

Erwartungshaltungen der Hörer nicht unbedingt zu konterkarieren, sondern in erster Linie erfüllen zu wollen.

Der Musiker über den Hörer:

Seine Musik gefällt wahrscheinlich nicht „Kritikern … und einseitigen Avantgardisten“, denen die Musik zu konventionell ist. Seine Musik gefällt den Hörern „zu 90%“ und den aufführenden Musikern, die sich freuen, endlich eine klare Partitur vor sich zu haben. Dies ist auch durchaus seine Absicht. Allerdings hat er es auf diese Weise schwer, beispielsweise einen Verlag zu finden. Jedoch überlässt er gerne alle seine Werke jedem, der es aufführen will, zum „Selbstkostenpreis“.

Fast allen Hörern sollte es möglich sein auch ausgehend vom Titel des Stückes irgendetwas zu erkennen und „mitzunehmen“, obwohl sich natürlich musikalisch geschulte Hörer damit leichter tun. Musikalisch „übergeschulte“ Hörer werden in der Musik allerdings nichts Neues erkennen. Jedoch gibt es keine neue Musik, weil „alle denkbare Musik“ schon da war. Diesen Hörertyp, der eine „extreme Art der Sensibilitätsverfeinerung“ durchgemacht hat, möchte er auch nicht unbedingt bedienen.

Komponist 4 ist auch kein großer Freund der Musikwissenschaften, die durch ihre Systematisierungen der Musik, die für ihn aus dem Herzen oder sogar aus dem Bauch kommt und kommen sollte, Gewalt antut, indem sie beispielsweise auch die gefühlsmäßigen Inhalte versucht zu systematisieren.

Stellungnahmen zum Weltgeschehen oder zum kulturellen Geschehen finden sich in seiner Musik nur, wenn sie vom Auftraggeber erlaubt oder sogar gewünscht werden. Ansonsten nimmt seine Musik als „Bekenntnismusik“ nur durch ihre eindeutige Stilistik Stellung zur „Musikgesellschaft.

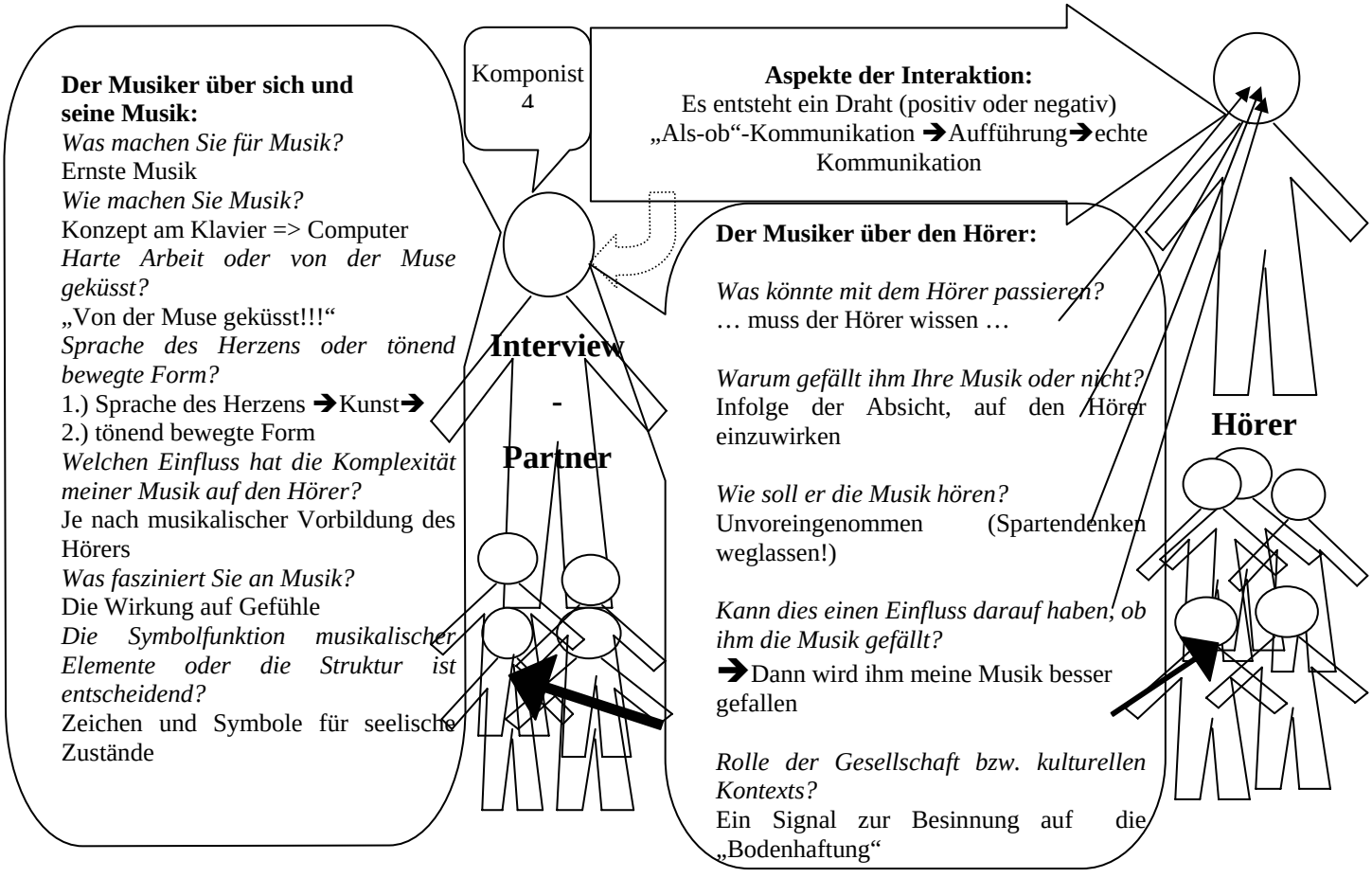
Bei einer Aufführung kann es passieren, dass dem Hörer die Musik gefällt oder nicht. Auch alle Schattierungen dazwischen sind möglich. Wenn es ihm gefällt, empfindet der Hörer wahrscheinlich Freude darüber, dass ihm kein „Klangbrei“ vorgesetzt wird, sondern Musik, die er spontan verstehen kann und auch Freude darüber, dass seine Erwartungen auf eine „wohltuende Art“ befriedigt werden.

Der Musiker über die Interaktion:

Komponist 4 versetzt sich sowohl in die Rolle des Hörers, als auch in die Rolle des Aufführenden. Es soll diese genau so viel Mühe kosten, das Werk aufzuführen, dass sie Interesse daran haben und es soll sie so wenig Mühe kosten, dass sie Spaß daran haben. Ähnlich ist es in Bezug auf den Hörer. Die Musik soll so sein, dass mehr oder weniger tiefe Aussagen wahrgenommen werden können. Die tieferen Aussagen finden sich dabei eher in den sinfonischen Werken, die aber wohl „nie“ aufgeführt werden, weil man an kein Orchester „herankommt“.

Zunächst ist jede Musik ´als ob Kommunikation´, außer man wagt Experimente, bei denen das Publikum in die Musik mit eingebunden wird. Ein Stück mit „Werkcharakter“ läuft bei der Aufführung durch den Hörer nicht beeinflussbar einfach ab. Leider kommt es nur selten vor, dass Hörer direkt nach einer Aufführung ihre Kritik dem Komponisten gegenüber äußern, obwohl er sich dies wünschen würde. Seine Musik soll jedoch, trotz „als ob Kommunikation“; doch bitte etwas im Herzen des Hörers bewegen, indem sie ihm „etwas zu beißen gibt“ durch Aussagen, die er auch verstehen kann.

Musiker – Hörer – Interaktion



Der Musiker über sich und seine Musik:

Was machen Sie für Musik?
Ernste Musik
Wie machen Sie Musik?
Konzept am Klavier => Computer
Harte Arbeit oder von der Muse geküsst?
„Von der Muse geküsst!!!“
Sprache des Herzens oder tönend bewegte Form?
1.) Sprache des Herzens ➔Kunst➔
2.) tönend bewegte Form
Welchen Einfluss hat die Komplexität meiner Musik auf den Hörer?
Je nach musikalischer Vorbildung des Hörers
Was fasziniert Sie an Musik?
Die Wirkung auf Gefühle
Die Symbolfunktion musikalischer Elemente oder die Struktur ist entscheidend?
Zeichen und Symbole für seelische Zustände

Aspekte der Interaktion:
Es entsteht ein Draht (positiv oder negativ)
„Als-ob“-Kommunikation ➔Aufführung➔echte Kommunikation

Der Musiker über den Hörer:

Was könnte mit dem Hörer passieren?
… muss der Hörer wissen …

Warum gefällt ihm Ihre Musik oder nicht?
Infolge der Absicht, auf den Hörer einzuwirken

Wie soll er die Musik hören?
Unvoreingenommen (Spartendenken weglassen!)

Kann dies einen Einfluss darauf haben, ob ihm die Musik gefällt?
➔Dann wird ihm meine Musik besser gefallen

Rolle der Gesellschaft bzw. kulturellen Kontexts?
Ein Signal zur Besinnung auf die „Bodenhaftung“

Zu Stück 4:

Als Beispiel für seine Kompositionsweise kann die Komposition „7 Stücke für OR“ für Saxophonquartett, eine Auftragskomposition anlässlich der Oberasbacher Kulturtage gelten. Zunächst begann er damit, sich Gedanken darüber zu machen, was wohl die Auftraggeber und die Hörer erwarten und gerne hören würden. Anschließend kam der Gedanke, sich bei der Gemeinde Oberasbach für den Auftrag zu bedanken. Die Besetzung als Saxophonquartett war vorgeben. Er beschloss, aus den Tonbuchstaben des Ortsnamens Oberasbach (B E As B A C H) jeweils einen kurzen Satz zu entwickeln, bei dem der jeweilige Buchstabe als Zentralton fungiert. Ebenfalls durchaus gewollt ist die Parallelität der letzten vier Buchstaben zu Werken von Bach, in denen dieser seinen Namen als Grundlage einer Komposition nahm.

Der erste Satz ist eine Art Präludium oder Intrada, der letzte ein Präludium und Fuge über alle Tonbuchstaben. In jedem der dazwischen liegenden 5 „Charakterstücke“ soll eine bestimmte Stimmung ausgedrückt werden. Es gibt ein Traumstück und ein wildes Tanzstück, das im Prinzip einen erweiterten Tango als Grundlage hat. Das As Stück heißt Spur, weil sich von vorne bis hinten ein As durch das gesamte Stück zieht und die Saxophone, die jeweils nicht das As haben quasi improvisando verschiedene Rhythmen variieren. Das A Stück heißt Stimmung und stellt Assoziationen zum Stimmen der Instrumente vor der Aufführung her. Diese einzelnen Stücke haben jeweils relativ einfache und übersichtliche Formen, wie zum Beispiel eine einfache Rondo-Form. Der Titel des Werkes erklärt sich daraus, dass die beiden Buchstaben O und R des Ortsnamens, die keine Tonbuchstaben sind, auch noch mit einbezogen werden sollten.

Anmerkung d. V.:

Für dieses Experiment wurden den Versuchspersonen die Sätze „Spur“ und „Step Dance“ vorgespielt

2.3.3 Methodisches Vorgehen

Die Versuche wurden zwischen Mai und August 2004 durchgeführt. Versuchspersonen waren dabei Psychologiestudenten der Universität Erlangen, zwei Grundkurse der KS 12 im Fach Musik und Mitglieder eines Jugendorchesters. Alle Versuche fanden in der Form von Gruppenexperimenten statt.

Das Durchschnittsalter der 80 Versuchspersonen, von denen 37 männlichen und 43 weiblichen Geschlechts waren, lag bei 20,0 Jahren. Die jüngsten Teilnehmer der Studie waren 13, der älteste 49 Jahre alt. Der Medianwert des Alters der Versuchspersonen liegt bei 18 Jahren. 28,8 Prozent der Teilnehmer waren zum Zeitpunkt der Untersuchung 18 Jahre alt (siehe Abbildung 2.3-1).

Alle Versuchspersonen erhielten nun zunächst, nachdem sie über das Thema und die Umstände des Forschungsprojekts aufgeklärt worden waren, die vier Interviewzusammenfassungen. Anschließend wurden die Fragebögen verteilt. Neben der Angabe ihres Alters und Geschlechts sollten die Versuchspersonen auf fünfstufigen Skalen von 1 = gar nicht bis 5 = sehr angeben, wie musikalisch vorgebildet sind und wie gut sie sich mit Neuer Musik auskennen. Anschließend sollten sie auf ähnlichen fünfstufigen Skalen zu jeder Interviewzusammenfassung angeben, inwieweit sie den Aussagen des Komponisten zustimmen, wie sympathisch sie den Komponisten finden, wie musikalisch Kompetent sie den Komponisten finden und wie gut ihnen wohl Musik von diesem Komponisten gefallen würde.

Danach wurden den Versuchspersonen in zufälliger Reihenfolge die vier Kompositionen der Komponisten, von denen die Interviewzusammenfassungen stammten vorgespielt. Die Versuchspersonen sollten dann, nachdem sie alle Stücke gehört hatten jeweils angeben, von welchem Komponisten welches Stück ist und anschließend auf den oben erwähnten 5 stufigen Skalen ankreuzen, wie gut ihnen das jeweilige Stück gefallen hat, wie sympathisch sie den Komponisten finden und wie sie die musikalische Kompetenz des jeweiligen Komponisten einschätzen.

Zum Schluss sollten die Versuchspersonen kurz aufschreiben, wie sie zu ihrer Vermutung, von welchem Komponisten ausgehend von der Interviewzusammenfassung das Stück stammen könnte, gekommen sind. Jeder Versuchspersonen wurde anhand dieser

Angaben ein Wert auf einer fünfstufigen Skala (1= überwiegend auf Einzelheiten ausgerichtetes Vorgehen, 2 = eher auf Einzelheiten ausgerichtetes Vorgehen, 3 = beides gleich oder keine Angaben, 4 = eher Betrachtung des ganzheitlichen Gesamteindrucks, 5 überwiegend Betrachtung des ganzheitlichen Gesamteindrucks) zugewiesen.

Alle Statistiken wurden mit dem Programm SPSS 11.5 für Windows berechnet.

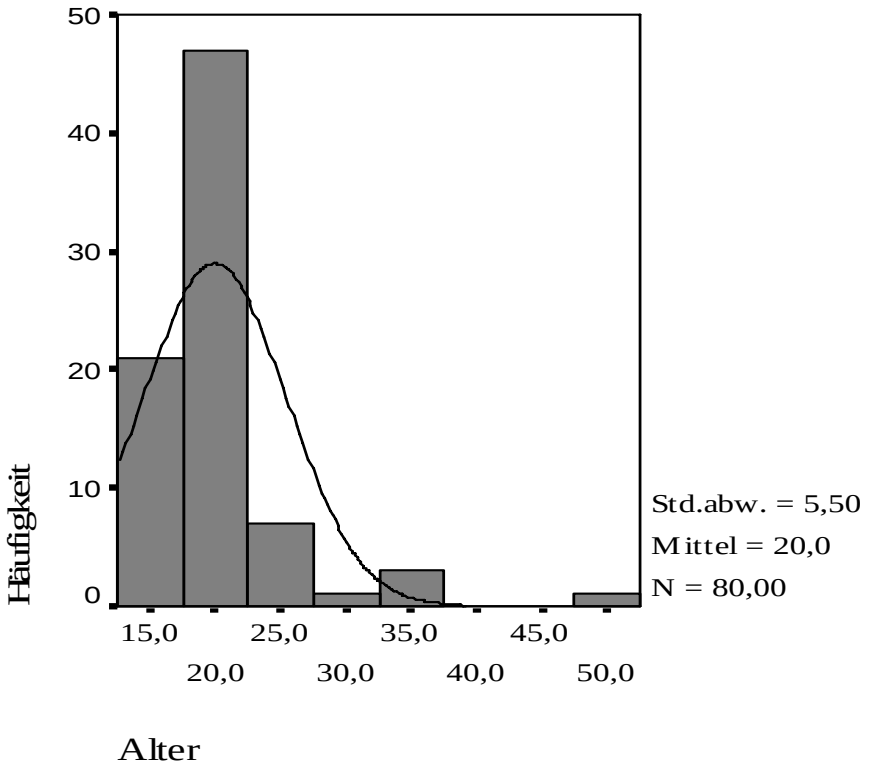


Abbildung 2.3-1Verteilung des Alters in dieser Untersuchung

2.3.4 Beschreibung der Ergebnisse

2.3.4.1 Zum richtigen Zuordnen der Stücke zu den Komponisten

Stück 1 wurde weit überzufällig oft richtig erkannt. Die unter der Vermutung eines zufälligen Ratens kombinatorisch berechenbare Wahrscheinlichkeit eines solchen oder besseren Ergebnisses, die einem Signifikanztest bei einseitiger Testung entspricht[100] liegt mit $0{,}76 * 10^{-11}$ weit unter 0,001 Prozent, das Ergebnis kann also als höchstsignifikant angesehen werden (s. Tabelle 2.3.1).

Tabelle 2.3.1: Von wem war Stück 1?

Von wem war Stück 1?	Häufigkeit [a]	Prozent
Komponist 1	**49*** **	**62,0*** **
Komponist 2	11	13,9
Komponist 3	13	16,5
Komponist 4	6	7,6

***p<.001, [a] N=79

Die Werte für das richtige Erkennen von Stück 2 und Stück 3 befinden sich in dem Bereich, in dem 95 Prozent der durch zufälliges Raten herauskommenden Ergebnisse liegen. Sie sind damit weder überzufällig hoch noch überzufällig niedrig. Allerdings wurde

[100] Die hierfür verwendete Formel lautet: $p(raten) = \sum_{k=m}^{n} \binom{n}{k} \left(\frac{1}{4}\right)^{k} \cdot \left(\frac{3}{4}\right)^{n-k}$

als Komponist von Stück 2 höchstsignifikant überzufällig häufig Komponist 3 angegeben, die Wahrscheinlichkeit für ein solches oder deutlicheres Ergebnis beträgt 0,009, und bei Stück 3 höchstsignifikant überzufällig oft Komponist 2. Hier beträgt die Wahrscheinlichkeit für ein solches oder deutlicheres Ergebnis $0{,}5 * 10^{-3}$ (siehe auch die Tabellen 2.3.2 und 2.3.3).

Tabelle 2.3.2: Von wem war Stück 2?

Von wem war Stück 2?	Häufigkeit [a]	Prozent
Komponist 1	19	24,1
Komponist 2	15	19,0
Komponist 3	**30*** **	**38,0*** **
Komponist 4	15	19,0

***p<.001, [a] N=79

Tabelle 2.3.3: Von wem war Stück 3?

Von wem war Stück 3?	Häufigkeit [a]	Prozent
Komponist 1	9	11,4
Komponist 2	**34*** **	**42,5*** **
Komponist 3	21	26,3
Komponist 4	16	20,0

***p<.001, [a] N=80

Stück 4 wurde wie Stück 1 weit überzufällig häufig richtig erkannt. Die Wahrscheinlichkeit für ein solches oder besseres Ergebnisse unter der Hypothese zufälligen Ratens liegt bei $0{,}37 * 10^{-7}$ (s. Tabelle 2.3.4).

Auch die Anzahl der insgesamt richtig erratenen Stücke ist höchstsignifikant überzufällig hoch. Die Wahrscheinlichkeit für ein solches oder besseres Ergebnis liegt bei $0{,}27 * 10^{-8}$ (s. Abbildung 2.3-2).

Tabelle 2.3.4: Von wem war Stück 4?

Von wem war Stück 4?	Häufigkeit [a]	Prozent
Komponist 1	3	3,8
Komponist 2	19	24,1
Komponist 3	14	17,7
Komponist 4	**43*** **	**54,4*** **

***p<.001, [a] N=79

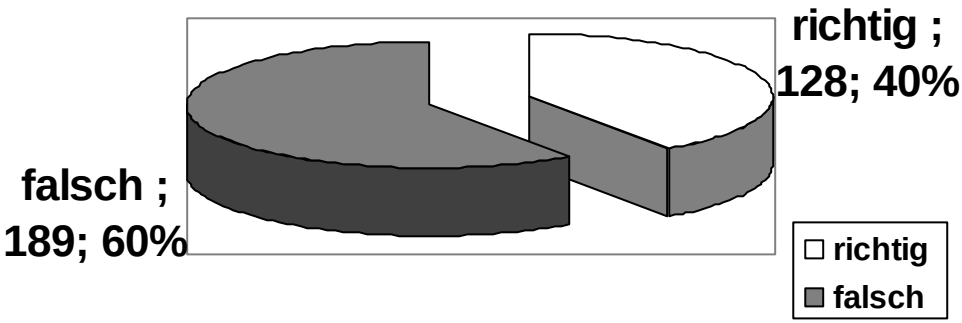


Abbildung 2.3-2 Richtige und falsche Antworten Insgesamt

2.3.4.2 Mittelwertsvergleiche bzgl. der Text- und Stückvariablen:

Zur Beurteilung der Texte:

Bei der Variable Gefallen der Texte schneidet Text 2 am besten ab, Text 4 belegt Rang 2, Text 1 Rang 3 und Text 3 Rang 4. Die Unterschiede zwischen Text 2 und den Texten 1 und 3 und Text 4 und den Texten 1 und 3 sind dabei in einem t-Test hochsignifikant (siehe Tabelle 2.3.5).

Tabelle 2.3.5: Mittelwertsunterschiede zwischen den Texten 1-4 im Hinblick auf das Gefallen des Textes

	AM	*SD*	*t*
Text 1	2,74 [a]	.81	30,33
Text 2	3,71 [b]	1.03	32,10
Text 3	2,67 [a]	1.03	22,93
Text 4	3,61 [b]	1.01	31,91

Unterschiede zwischen den Buchstaben a und b bezeichnen signifikante oder hochsignifikante Unterschiede zwischen den Gruppenmittelwerten

Bei der Einschätzung der Sympathie zu dem jeweiligen Komponisten[101] nach Lesen der Texte erreicht Text 2 den höchsten Wert, Text 4 den zweithöchsten, Text 1 den

[101] Hier und im Folgenden steht (n. H.) für die Einschätzung der Kompetenz oder Sympathie der Komponisten sowie für das Gefallen der Musikstücke nach dem Hören der Musikstücke, (n. L.) für die Einschätzung der Kompetenz oder Sympathie der Komponisten nach dem Lesen der

dritthöchsten und Text 3 den vierthöchsten. Dabei ist der Unterschiede zwischen Text 2 und Text 4 in einem t-Test signifikant, die Unterschiede zwischen Text 2 und den Texten 1 und 3 und Text 4 und den Texten 1 und 3 sind hochsignifikant (s. Tabelle 2.3.6).

Tabelle 2.3.6: Mittelwertsunterschiede zwischen den Texten 1-4 im Hinblick auf die Sympathie zum Komponisten (n. L.)

	AM	***SD***	***t***
Text 1	2,78 [a]	.94	26,38
Text 2	3,98 [b]	1.00	35,34
Text 3	2,61 [a]	.99	23,35
Text 4	3,79 [b]	1.18	28,79

Unterschiede zwischen den Buchstaben a und b bezeichnen signifikante oder hochsignifikante Unterschiede zwischen den Gruppenmittelwerten

Wie in Tabelle 2.3.7 dargestellt erreicht Text 1 bei der Einschätzung der Kompetenz der Komponisten nach Lesen des Textes den höchsten Wert, Text 2 den zweithöchsten, Text 3 den dritthöchsten und Text 4 den vierthöchsten. Dabei ist der Unterschied zwischen Text 1 und Text 2 in einem t-Test signifikant, die Unterschiede zwischen Text 1 und den Texten 3 und 4 und Text 2 und den Texten 3 und 4 sind hochsignifikant.

Interviewzusammenfassungen und das vermutete Gefallen der Stücke der Komponisten vor dem Hören ihrer Stücke.

Tabelle 2.3.7: Mittelwertsunterschiede zwischen den Texten 1-4 Hinblick auf die Einschätzung der Kompetenz des Komponisten (n. L.)

	AM	***SD***	***t***
Text 1	3,86 [a]	.94	38,84
Text 2	3,62 [b]	.90	35,92
Text 3	3,19 [c]	1.00	28,33
Text 4	3,13 [c]	1.05	26,67

Unterschiede zwischen den Buchstaben a, b und c bezeichnen signifikante oder hochsignifikante Unterschiede zwischen den Gruppenmittelwerten

Bei dem vermuteten Gefallen der Stücke erreicht Text 2 mit 3,71 den höchsten Wert, Text 4 mit 3,54 den zweithöchsten, Text 1 mit 2,69 den dritthöchsten und Text 3 mit 2,63 den dritthöchsten. Die Unterschiede zwischen Text 2 und den Texten 1 und 3 und Text 4 und den Texten 1 und 3 sind dabei in einem t-Test hochsignifikant (s. Tabelle 2.3.8).

Tabelle 2.3.8: Mittelwertsunterschiede zwischen den Texten 1-4 im Hinblick auf das vermutete Gefallen der Stücke (n. L.)

	AM	*SD*	*t*
Text 1	2,69 [a]	.92	26,07
Text 2	3,71 [b]	.94	35,23
Text 3	2,63 [a]	1.05	22,24
Text 4	3,54 [b]	1.11	28,42

Unterschiede zwischen den Buchstaben a und b bezeichnen signifikante oder hochsignifikante Unterschiede zwischen den Gruppenmittelwerten

Zur Beurteilung der Musikstücke:

Stück 4 gefiel den Versuchspersonen mit einem Mittelwert von 3,44 am besten, Stück 3 mit 3,15 am zweitbesten, Stück 1 mit 2,20 am drittbesten und Stück 2 mit 1,82 am viertbesten. Dabei sind die Unterschiede zwischen Stück 4 und den Stücken 1, 2 und 3, Stück 3 und den Stücken 1 und 2 und zwischen Stück 1 und Stück 2 in einem t-Test hochsignifikant (siehe Tabelle 2.3.9).

Tabelle 2.3.9: Mittelwertsunterschiede zwischen den Stücken 1-4 im Hinblick auf das Gefallen der Stücke (n. H.)

	AM	*SD*	*t*
Stück 1	2,20 [a]	1,12	17,60
Stück 2	1,82 [b]	1,06	15,33
Stück 3	3,15 [c]	.99	28,35
Stück 4	3,44 [d]	.92	33,40

Unterschiede zwischen den Buchstaben a, b, c und d bezeichnen signifikante oder hochsignifikante Unterschiede zwischen den Gruppenmittelwerten

Bei der Sympathie zu dem jeweiligen Komponisten nach Hören der Stücke belegt ebenfalls Stück 4 mit 3,56 Platz 1, Stück 3 mit 3,24 Platz 2, Stück 1 mit 2,44 Platz 3 und Stück 2 mit 2,39 Platz 4. Die Unterschiede zwischen Stück 4 und den Stücken 1, 2 und 3 sowie zwischen Stück 3 und den Stücken 1 und 2 sind in einem t-Test hochsignifikant (siehe Tabelle 2.3.10).

Tabelle 2.3.10: Mittelwertsunterschiede zwischen den Stücken 1-4 im Hinblick auf die Sympathie zum jeweiligen Komponisten (n. H.)

	AM	*SD*	*t*
Stück 1	2,44 [a]	.91	23,85
Stück 2	2,39 [a]	1,01	21,15
Stück 3	3,24 [b]	.96	29,34
Stück 4	3,56 [b]	.88	35,44

Unterschiede zwischen den Buchstaben a und b bezeichnen signifikante oder hochsignifikante Unterschiede zwischen den Gruppenmittelwerten

Bei der Einschätzung der Kompetenz der Komponisten nach Hören ihrer Stücke erreicht Stück 3 mit 3,61 den höchsten Wert, Stück 4 mit 3,60 den zweithöchsten, Stück 1 mit 3,09 den dritthöchsten und Stück 2 mit 2,95 den niedrigsten. Dabei sind die Unterschiede zwischen Stück 3 und den Stücken 1 und 2 und zwischen Stück 4 und den Stücken 1 und 2 in einem t-Test hochsignifikant (siehe Tabelle 2.3.11).

Tabelle 2.3.11: Mittelwertsunterschiede zwischen den Stücken 1-4 im Hinblick auf die Kompetenz des jeweiligen Komponisten (n. H.)

	AM	*SD*	*t*
Stück 1	3,09 [a]	1.15	23,67
Stück 2	2,95 [a]	1,08	24,12
Stück 3	3,61 [b]	.87	36,04
Stück 4	3,60 [b]	.73	43,23

Unterschiede zwischen den Buchstaben a und b bezeichnen signifikante oder hochsignifikante Unterschiede zwischen den Gruppenmittelwerten

2.3.4.3 Korrelationen der „demographischen“ Variablen Alter, Geschlecht, musikalische Vorbildung und Kenntnisse über Neue Musik mit allen anderen Variablen:

Zwischen dem Alter der Versuchspersonen und deren Geschlecht besteht eine signifikante Korrelation dahingehend, dass die teilnehmenden Männer eher älter sind. Dies ist zumindest teilweise durch den neunundvierzigjährigen männlichen Musiklehrer eines der beiden Grundkurse zu erklären, der an der Studie teilnahm. Das Alter der Teilnehmer korreliert auch signifikant mit besseren musikalischen Kenntnissen. Es besteht auch eine signifikante negative Korrelation zu der Sympathie zu Komponistin 2 nach Lektüre der Interviewzusammenfassung und eine tendenziell signifikante negative Korrelation zu dem zu diesem Zeitpunkt vermuteten Gefallen ihrer Stücke. Diese Korrelationen verschwinden jedoch fast, wenn man die Variable Geschlecht in einer Partialkorrelation kontrolliert. Es besteht auch eine tendenziell signifikante positive Korrelation zu dem Gefallen des Stücks von Komponist 1. Außerdem besteht eine signifikante negative Korrelation mit zu der Einschätzung der Kompetenz von Komponist 3 nach Hören seines Stückes. Stück 4 wurde zudem von den älteren Teilnehmern tendenziell häufiger richtig zugeordnet und es besteht eine tendenziell signifikante negative Korrelation zu der Einschätzung der Kompetenz des Komponisten von Stück 4. Tendenziell gelang es den älteren Teilnehmern auch eher die 4 Stücke insgesamt richtig zuzuordnen. (siehe Tabelle 2.3.12)

Tabelle 2.3.12: Korrelative Zusammenhänge (Korrelationskoeffizient r) zwischen dem Alter der Versuchspersonen und anderen Variablen

	Alter
Geschlecht (1m, 2w)	-.23*[a]
Musikalische Kenntnisse	.23*[a]
Sympathie zu Komponistin 2 (n. L.) [102]	-.25*[b]
Gefallen der Stücke von Komponistin 2 (n. L.)	-.19+[b]
Sympathie zu Komponistin 2 (n. L.) (Unter Kontrolle des Geschlechts)	-.11[b]
Gefallen der Stücke von Komponistin 2 (n. L.) (Unter Kontrolle des Geschlechts)	-.16[b]
Gefallen von Stück 1	.21+[a]
Kompetenz von Komponist 3 (n. H.)	-.27*[c]
Stück 4 richtig	.19+[b]
Kompetenz von Komponist 4 (n. H.)	-.20+[d]
Richtig erkannte Stücke	.22+[b]

+p < .10, *p <.05; [a] N=80, [b] N=79, [c] N=75, [d] N=77

[102] Hier und im Folgenden steht (n.H.) für die Einschätzung der Kompetenz oder Sympathie der Komponisten sowie für das Gefallen der Musikstücke nach dem Hören der Musikstücke, (n.L.) für die Einschätzung der Kompetenz oder Sympathie der Komponisten nach dem Lesen der Interviewzusammenfassungen und das vermutete Gefallen der Stücke der Komponisten vor dem Hören ihrer Stücke.

Es besteht eine signifikante Korrelation zwischen dem Geschlecht und der Sympathie zu Komponistin 2 dahingehend, dass die weiblichen Teilnehmer die Komponistin eher sympathisch finden. Den weiblichen Teilnehmern gefällt auch tendenziell das Stück von Komponist 4 besser und sie billigen dem Komponisten dieses Stückes tendenziell eine größere Kompetenz zu (siehe Tabelle 2.3.13).

Tabelle 2.3.13: Korrelative Zusammenhänge (Korrelationskoeffizient r) zwischen dem Geschlecht und anderen Variablen

	Geschlecht (1m, 2w)
Sympathie zu Komponistin 2 (n. L.)	.25*[a]
Gefallen von Stück 4 (n. H.)	.22+[a]
Kompetenz des Komponisten von Stück 4 (n. H.)	.19+[b]

+p<.10, *p<.05; [a] N=79, [b] N=77

Zwischen der musikalischen Vorbildung im Allgemeinen und den Kenntnissen über Neue Musik besteht eine hochsignifikante Korrelation. Außerdem korreliert die musikalische Vorbildung signifikant mit der Vermutung, dass die Stücke von Komponist 1 Gefallen würden. Auch zu der Sympathie zu Komponistin 2 besteht eine signifikante Korrelation. Es findet sich zudem eine signifikante Korrelation zu dem Gefallen von Stück 1 und eine tendenziell signifikante Korrelation zu der Sympathie zum Komponisten von Stück 1. Auch Stück 4 gefällt den musikalisch Vorgebildeten signifikant besser und die Sympathie zu Komponist 4 ist ebenfalls signifikant größer. Eine hochsignifikante Korrelation besteht überdies zu einer Variable, die das Gefallen der Musikstücke insgesamt anzeigt[103] (s. Tabelle 2.3.14).

[103] Zu diesem Zweck wurden die Werte der Gefallensvariablen der vier Stücke bei jeder VP addiert.

Tabelle 2.3.14: Korrelative Zusammenhänge (Korellationskoeffizient r) zwischen der musikalischen Vorbildung und anderen Variablen

	Musikalische Vorbildung
Kenntnisse über Neue Musik	.50**[a]
Gefallen der Stücke von Komponist 1 (n. L.)	.27*[a]
Sympathie zu Komponistin 2 (n. L.)	.28*[b]
Gefallen von Stück 1	.25*[a]
Sympathie zum Komponisten von Stück 1 (n. H.)	.21+[c]
Gefallen von Stück 4	.27*[b]
Sympathie zum Komponisten von Stück 4 (n. H.)	.24*[d]
Gefallen insgesamt	.30**[c]

+p<.10, *p<.05, **p<.01; [a] N=80, [b] N=79, [c] N=78, [d] N=77

Eine signifikante Korrelation zwischen der musikalischen Vorbildung und der Gesamtzahl der richtig erkannten Stücke besteht nur dann, wenn man nur die 54 an der Studie teilnehmenden Mitglieder eines Jugendorchesters untersucht. Nimmt man alle Versuchsteilnehmer ist die Korrelation höchstens marginal signifikant (s. Tabelle 2.3.15).

Tabelle 2.3.15: Korrelative Zusammenhänge (Korrelationskoeffizient r) zwischen der musikalischen Vorbildung und dem richtigen Erkennen der Stücke aufgeteilt nach Mitglied des Jugendorchesters oder nicht

	Musikalische Vorbildung
Richtig erkannte Stücke (nur Mitglieder des Jugendorchesters)	.35*[a]
Richtig erkannte Stücke (alle Teilnehmer)	.15 (p<.20)[b]

*p<.05; [a] N=54, [b] N=79

Zwischen den Kenntnissen über Neue Musik und der Sympathie zu Komponist 1 besteht eine tendenziell signifikante Korrelation. Auch zu dem vermuteten Gefallen der Stücke von Komponist 1 besteht eine tendenziell signifikante Korrelation. Zu dem Gefallen des Textes von Komponist 3 besteht ebenfalls eine tendenziell signifikante Korrelation. Allerdings wird die Kompetenz dieses Komponisten tendenziell eher niedriger eingeschätzt. Es besteht auch eine tendenziell signifikante Korrelation zu dem Gefallen von Stück 1 (s. Tabelle 2.3.16).

Tabelle 2.3.16: Korrelative zusammenhänge (Korrelationskoeffizient r) zwischen den Kenntnissen über Neue Musik und anderen Variablen

	Kenntnisse über Neue Musik
Sympathie zu Komponist 1 (n. L.)	.20+[a]
Gefallen der Stücke von Komponist 1 (n. L.)	.21+[a]
Zustimmung zu Text 3	.19+[b]
Kompetenz von Komponist 3 (n. L.)	-.19+[b]
Gefallen von Stück 1 (n. H.)	.21+[a]

+p<.10, [a] N=80, [b] N=79

Zur weiteren Auswertung wurden aus dem Gefallen der vier Interviewzusammenfassung, der anschließenden Einschätzung der Kompetenz der Komponisten und der Sympathie zu ihnen, dem Gefallen der vier Stücke, der daran anschließenden Einschätzung der Kompetenz der jeweiligen Komponisten und der Sympathie zu ihnen durch Addition der jeweiligen vier Einzelwerte neue Variablen gebildet.

Es finden sich dann eine signifikante negative Korrelation zwischen dem Alter der Versuchspersonen und der Einschätzung der Kompetenz der Komponisten nach Hören der Stücke und eine tendenziell signifikante negative Korrelation zwischen dem Alter und der Einschätzung der Kompetenz der Komponisten nach lesen der Interviewzusammenfassungen (s. Tabelle 2.3.17).

Tabelle 2.3.17: Korrelative Zusammenhänge (Korrelationskoeffizient r) zwischen dem Alter der Versuchspersonen und gruppierten Variablen

	Alter
Kompetenz (n. H.)	-.28*[a]
Kompetenz (n. L.)	-.21+[b]

+p<.10, *p<.05; [a] N=79, [b] N= 73

Eine hochsignifikante Korrelationen besteht zwischen der musikalischen Vorbildung und dem Gefallen der Stücke. Eine weitere hochsignifikante Korrelation besteht zwischen der musikalischen Vorbildung und dem vermuteten Gefallen der Stücke nach Lesen der Interviewzusammenfassungen und eine signifikante Korrelation besteht zwischen der musikalischen Vorbildung und der Sympathie zu den Komponisten nach Lesen der Interviewzusammenfassungen. Tendenziell signifikante Zusammenhänge gibt es zwischen der musikalischen Vorbildung und dem Gefallen der Texte und der Sympathie zu den Komponisten nach Hören der Stücke (s. Tabelle 2.3.18).

Tabelle 2.3.18: Korrelative Zusammenhänge (Korrelationskoeffizient r) zwischen der musikalischen Vorbildung und den Text- und Stückvariablen

	Musikalische Vorbildung
Gefallen der Stücke (n. H.)	.34**[a]
Gefallen der Stücke (n. L.)	.30**[b]
Sympathie (n. L.)	.27*[b]
Gefallen der Texte	.20+[b]
Sympathie (n. H.)	.21+[c]

+p<.10, *p<.05, **p<.01; [a] N=78, [b] N=79, [c] N=72

Auch zwischen den Kenntnissen der Versuchspersonen bezüglich Neuer Musik und dem Gefallen der Musikstücke besteht eine tendenziell signifikante Korrelation (s. Tabelle 2.3.19).

Tabelle 2.3.19: Korrelative Zusammenhänge (Korrelationskoeffizient r) zwischen

	Kenntnisse über Neue Musik
Gefallen der Stücke (n.H.)	.22+[a]

+p<.10; [a] N=79

2.3.4.4 Korrelationen zwischen den Text- und den Stückvariablen und untereinander:

Bei den Interkorrelationen der Text- und Stückvariablen von Komponist 1 ergaben sich hochsignifikante Korrelationen zwischen dem Gefallen des Textes und der Sympathie (n. L.), der Sympathie (n. L.) und dem Gefallen (n. L.), dem Gefallen (n. L.) und der Kompetenz (n. L.), der Sympathie (n. L.) und der Kompetenz (n. H.), der Kompetenz (n. L.) und der Kompetenz (n. H.), der Sympathie (n. H.) und dem Gefallen (n. H.), der Sympathie (n. H.) und der Kompetenz (n. H.) und der Kompetenz (n. H.) und dem Gefallen (n.H.). Signifikante Korrelationen bestehen zwischen dem Gefallen des Textes und der Kompetenz (n. L.), dem Gefallen (n.H.) und der Sympathie (n. L.), dem Gefallen (n. H.) und dem Gefallen (n. L.), der Sympathie (n. L.) und der Kompetenz (n. H.) und dem Gefallen des Textes und der Kompetenz (n. H.). Ein tendenziell signifikanter Zusammenhang besteht zwischen der Kompetenz (n. L.) und dem Gefallen (n. H.) (siehe Tabelle 2.3.20).

Tabelle 2.3.20: Interkorrelationen (Korrelationskoeffizient r) der Text- und Stückvariablen bei Komponist 1

	Gefallen v. Text 1	Sympathie zu 1 (n. L.)	Kompetenz v. 1 (n. L.)	Gefallen v. 1 (n. L.)	Gefallen v. 1 (n. H.)	Sympathie zu 1 (n. L.)
Sympathie zu 1 (n. L.)	**.39**[a]					
Kompetenz v. 1 (n. L.)	**.29**[a]	**.37**[a]				
Gefallen v. 1 (n. L.)	.14[a]	**.40**[a]	**.45**[a]			
Gefallen v. 1 (n. H.)	.18[a]	**.28**[a]	**.20+**[a]	.22[a]		
Sympathie zu 1 (n. L.)	.12[b]	.18[b]	**.28***[b]	.16[b]	**.55**[a]	
Kompetenz v. 1 (n. H.)	**.25***[b]	**.36**[b]	**.35**[b]	.12[b]	**.41**[b]	**.44**[b]

**p<.01, *p<.05, +p<.10; [a] N=79, [b] N=78

Bei den Interkorrelationen der Text- und Stückvariablen von Komponistin 2 ergaben sich hochsignifikante Korrelationen zwischen dem Gefallen des Textes und der Sympathie (n. L.) und dem Gefallen (n. L.) sowie zwischen der Sympathie (n. L.) und der Kompetenz (n. L.), der Sympathie (n. L.) und dem Gefallen (n. L.), dem Gefallen von Text 2 und dem Gefallen (n. H.), der Sympathie (n. L.) und dem Gefallen (n. H.), der Kompetenz (n. L.) und der Kompetenz (n. H.), dem Gefallen (n. H.) und der Sympathie (n. H.), dem Gefallen (n. H.) und der Kompetenz (n. H.) und der Kompetenz (n. H.) und der Sympathie (n. H.). Signifikante Korrelationen bestehen zwischen der Sympathie (n. L.) und der Kompetenz (n. H.), dem Gefallen (n. L.) und der Sympathie (n. H.) und dem Gefallen (n. L.) und dem

Gefallen (n. H.). Eine tendenziell signifikante Korrelation besteht zwischen dem Gefallen des Textes und der Kompetenz (n. H.) (siehe Tabelle 21).

Tabelle 2.3.21: Interkorrelationen (Korrelationskoeffizient r) der Text- und Stückvariablen von Komponistin 2

	Gefallen v. Text 2	**Sympathie zu 2 (n. L.)**	**Kompetenz v. 2 (n. L.)**	**Gefallen v. 2 (n. L.)**	**Gefallen v. 2 (n. H.)**	**Sympathie zu 2 (n. H.)**
Sympathie zu 2 (n. L.)	**.63**[a]					
Kompetenz v. 2 (n. L.)	.16[a]	**.32**[a]				
Gefallen v. 2 (n. L.)	**.46**[a]	**.54**[a]	.17[a]			
Gefallen v. 2 (n. H.)	**.29**[a]	**.31**[a]	.04[a]	.280*[a]		
Sympathie zu 2 (n. L.)	.11[b]	.17[b]	.17[b]	.230*[b]	**.70**[a]	
Kompetenz v. 2 (n. H.)	**.20+**[b]	**.27***[b]	**.32**[b]	.125[b]	**.39**[b]	**.60**[b]

**p<.01, *p<.05, +p<.10; [a] N=79, [b] N=78

Bei den Interkorrelationen der Text- und Stückvariablen von Komponist 3 bestehen hochsignifikante Korrelationen zwischen dem Gefallen des Textes und der Sympathie (n. L.), der Kompetenz (n. L.) und dem Gefallen (n L.) sowie zwischen der Sympathie (n. L.) und der Kompetenz (n. L.) und dem Gefallen (n. L.) sowie zwischen dem Gefallen (n. H.) und der Sympathie (n. H.), dem Gefallen (n. H.) und der Kompetenz (n. H.) und der Sympathie (n. H.) und der Kompetenz (n. H.). Eine signifikante Korrelation besteht

zwischen der Kompetenz (n. L.) und dem Gefallen (n. L.). Tendenziell signifikant ist der Zusammenhang zwischen dem Gefallen (n. L.) und dem Gefallen (n. H.) (s. Tabelle 2.3.22).

Tabelle 2.3.22: Interkorrelationen (Korrelationskoeffizient r) der Text- und Stückvariablen von Komponist 3

	Gefallen v. Text 3	**Sympathie zu 3 (n. L.)**	**Kompetenz v. 3 (n. L.)**	**Gefallen v. 3 (n. L.)**	**Gefallen v. 3 (n. H.)**	**Sympathie zu 3 (n. L.)**
Sympathie zu 3 (n. L.)	**.72**[a]					
Kompetenz v. 3 (n. L.)	**.46**[a]	**.48**[a]				
Gefallen v. 3 (n. L.)	**.52**[a]	**.54**[a]	**.29***[a]			
Gefallen v. 3 (n. H.)	.09[b]	.13[b]	.03[b]	**.19+**[b]		
Sympathie zu 3 (n. L.)	.06[c]	.10[c]	.07[c]	.00[c]	**.58**[d]	
Kompetenz v. 3 (n. H.)	.05[d]	.08[d]	.03[d]	-.03[d]	**.46**[c]	**.35**[c]

**p<.01, *p<.05, +p<.10; [a] N=79, [b] N=78, [c] N=74, [d] N=75

Bei den Interkorrelationen der Text- und Stückvariablen von Komponist 4 bestehen hochsignifikante Korrelationen zwischen dem Gefallen des Textes und der Sympathie (n. L.), der Kompetenz (n. L.) und dem Gefallen (n. L.) sowie zwischen der Sympathie (n. L.) und der Kompetenz (n. L.) und dem Gefallen (n. L.) sowie zwischen der Kompetenz (n. L.) und dem Gefallen (n. L.) und zwischen dem Gefallen (n. H.) und der Sympathie (n. H.).

Eine signifikante Korrelation besteht zwischen der Sympathie (n. H.) und der Kompetenz (n. H.). Ein tendenziell signifikanter Zusammenhang besteht zwischen dem Gefallen (n. H.) und der Kompetenz (n. H.) (siehe Tabelle 2.2.23)

Tabelle 2.3.23: Interkorrelationen (Korrelationskoeffizient r) der Text- und Stückvariablen von Komponist 4

	Gefallen v. Text 4	**Sympathie zu 4 (n. L.)**	**Kompetenz v. 4 (n. L.)**	**Gefallen v. 4 (n. L.)**	**Gefallen v. 4 (n. H.)**	**Sympathie zu 4 (n. L.)**
Sympathie zu 4 (n. L.)	**.63**[a]					
Kompetenz v. 4 (n. L.)	**.43**[a]	**.48**[a]				
Gefallen v. 4 (n. L.)	**.68**[a]	**.59**[a]	**.31**[a]			
Gefallen v. 4 (n. H.)	.02[b]	.05[b]	.09[b]	.02[b]		
Sympathie zu 4 (n. L.)	.02[c]	.19[c]	.09[c]	.09[c]	**.50**[c]	
Kompetenz v. 4 (n. H.)	.08[c]	.12[c]	.04[c]	.04[c]	**.20+**[c]	**.27***[c]

**p<.01, *p<.05, +p<.10; [a] N=80, [b] N=79, [c] N=77

Hochsignifikante Korrelationen finden sich zwischen dem Gefallen der Musikstücke[104] und der Sympathie zu den Komponisten nach Lesen der Interviewzusammenfassungen, dem vermuteten Gefallen der Stücke nach Lesen der Interviewzusammenfassungen, der vermuteten Kompetenz der Komponisten nach Hören der Musikstücke und der Sympathie zu den Komponisten nach Hören der Musikstücke. Eine signifikante Korrelation besteht zu dem Gefallen der Texte.

Hochsignifikante Korrelationen bestehen außerdem zwischen dem vermuteten Gefallen der Stücke nach dem Lesen der Interviewzusammenfassungen und der Sympathie zu den Komponisten nach Lesen der Interviewzusammenfassungen, der Kompetenz der Komponisten nach Lesen der Interviewzusammenfassungen, dem Gefallen der Texte und der Sympathie zu den Komponisten nach Hören ihrer Stücke.

Zudem finden sich hochsignifikante Korrelationen zwischen der Sympathie zu den Komponisten nach Lesen der Interviewzusammenfassungen und der Einschätzung der Kompetenz der Komponisten nach Lesen der Interviewzusammenfassungen, dem Gefallen der Texte, dem Gefallen der Musikstücke, der Einschätzung der Kompetenz der Komponisten nach dem Hören ihrer Stücke und der Sympathie zu den Komponisten nach dem Hören der Stücke.

Überdies bestehen hochsignifikante Korrelationen zwischen dem Gefallen der Texte und der Einschätzung der Kompetenz der Komponisten nach Lesen der Interviewzusammenfassungen, der Einschätzung der Kompetenz der Komponisten nach Hören der Stücke und der Sympathie zu den Komponisten nach Hören der Stücke.

Hochsignifikante Korrelationen finden sich zudem zwischen der Einschätzung der Kompetenz der Komponisten nach dem Lesen der Interviewzusammenfassungen und der Kompetenz der Komponisten nach Hören der Stücke und der Sympathie zu den Komponisten nach Hören der Stücke. Außerdem besteht eine hochsignifikante Korrelation zwischen der Einschätzung der Kompetenz der Komponisten nach Hören der Stücke und

[104] Dieser Abschnitt beschäftigt sich wieder mit gruppierten Variablen, die durch Addition der vier Einzelwerte gebildet wurden.

der Sympathie zu den Komponisten nach Hören der Stücke (sie zu diesem ganzen Abschnitt Tabelle 2.3.24).

Tabelle 2.3.24: Interkorrelationen der Gruppierten Text- und Stückvariablen

	Gefallen der Texte	Sympathie (n. L.)	Kompetenz (n. L.)	Gefallen (n. L.)	Gefallen (n. H.)	Sympathie (n. L.)
Sympathie (n. L.)	**.56**[a]					
Kompetenz (n. L.)	**.39**[a]	**.62**[a]				
Gefallen v. (n. L.)	**.43**[a]	**.52**[a]	**.48**[a]			
Gefallen v. (n. H.)	**.29***[b]	**.29**[b]	.13[b]	**.30**[b]		
Sympathie (n. L.)	**.27***[c]	**.42**[c]	**.38**[c]	**.39*****[c]	**.63**[c]	
Kompetenz (n. H.)	**.33**[d]	**.46***[d]	**.51**[d]	.14[d]	**.31**[d]	**.50**[d]

*p<.05, **p<.01; [a] N=79, [b] N=77, [c] N=72, [d] N=73

Für die weitere Auswertung wurde eine Skala eingeführt, die das Gefallen eines Textes insgesamt anzeigen soll. Hierzu wurden die vier Items, auf denen die Versuchspersonen den Text des jeweiligen Komponisten einstufen sollten (Gefallen des Textes, Sympathie zum Komponisten, Kompetenz des Komponisten, vermutetes Gefallen seiner Stücke) addiert. Cronbachs Alphakoeffizient liegt für die vier Skalen zwischen .67 und .81. Angesichts der relativ geringen Anzahl an Versuchspersonen und der geringen Anzahl an Items betrachten wir die Homogenität der Skalen als akzeptabel.

Eine Partialkorrelation zwischen dem Gefallen der jeweiligen Texte insgesamt und dem Gefallen der dazugehörigen Stücke unter Kontrolle des Gefallens der Texte insgesamt ergibt signifikante Korrelationen zwischen der Zustimmung zu Text 1 und dem Gefallen von Stück und zwischen der Zustimmung zu Text 2 und dem Gefallen von Stück 4. Außerdem gibt es eine signifikante negative Korrelation zwischen der Zustimmung zu Text 3 und dem Gefallen von Stück 4 (s. Tabelle 2.3.25).

Tabelle 2.3.25: Partialkorrelation (Korrelationskoeffizient r) zwischen dem Gefallen der Texte insgesamt und dem Gefallen der Stücke, kontrolliert für das Gefallen der Texte insgesamt

Gefallen von:	Text 1	Text 2	Text 3	Text 4
Stück 1	**.24***	.10	-.16	-.08
Stück 2	.07	.18	-.03	-.16
Stück 3	-.13	-.02.	.08	.01
Stück 4	.06	**.24***	**-.23***	.00

*p<.05, N=74

Eine Partialkorrelation zwischen der Zustimmung zu den jeweiligen Texten und dem Gefallen der dazugehörigen Stücke unter Kontrolle der Zustimmung zu den Texten insgesamt ergibt eine signifikante Korrelation zwischen der Zustimmung zu Text 2 und dem Gefallen von Stück 4. Tendenziell signifikante Zusammenhänge finden sich zwischen dem Gefallen von Stück 1 und der Zustimmung zu Text 2 und in negativer Ausprägung zwischen dem Gefallen von Stück 4 und der Zustimmung zu Text 3 und überdies zwischen dem Gefallen von Stück 2 und der Zustimmung zu Text 4 (s. Tabelle 2.3.26).

Tabelle 2.3.26: Partialkorrelation (Korrelationskoeffizient r) zwischen der Zustimmung zu den Texten und dem Gefallen der Stücke, kontrolliert für die Zustimmung zu den Texten insgesamt

Gefallen von:	Text 1	Text 2	Text 3	Text 4
Stück 1	.13	**.20+**	-.18	-.10
Stück 2	.02	.17	.03	**-.20+**
Stück 3	-.15	.08.	.05	.01
Stück 4	-.02	**.26***	**-.19+**	-.05

+p<.10, *p<.05; N=74

Eine Partialkorrelation zwischen der Sympathie zu dem jeweiligen Komponisten nach Lesen der Texte und dem Gefallen der jeweiligen Stücke unter Kontrolle der Sympathie zu den Komponisten nach Lesen der Texte insgesamt ergibt eine signifikante Korrelation zwischen der Sympathie zu Komponistin 2 und dem Gefallen von Stück 2 und in negativer Ausprägung zwischen der Sympathie zu Komponist 3 und dem Gefallen von Stück 4. Tendenziell signifikant ist der Zusammenhang zwischen der Sympathie zu Komponist 1 und dem Gefallen von Stück 1 und zwischen der Sympathie zu Komponistin 2 und dem Gefallen von Stück 4 (s. Tabelle 2.3.27).

Tabelle 2.3.27: Partialkorrelation (Korrelationskoeffizient r) zwischen Sympathie (n. L.) und dem Gefallen der Stücke, kontrolliert für die Sympathie insgesamt

	Sympathie 1 (n. L.)	Sympathie 2 (n. L.)	Sympathie 3 (n. L.)	Sympathie 4 (n. L.)
Stück 1	**.21+**	-.02	-.17	-.02
Stück 2	-.01	**.23***	-.02	-.17
Stück 3	-.09	-.05	.10	.02
Stück 4	.10	**.22***	**-.23***	-.05

+p<.10, *p<.05; N=74

Eine Partialkorrelation zwischen der Einschätzung der Kompetenz des jeweiligen Komponisten nach Lesen der Texte und dem Gefallen der Stücke unter Kontrolle der Gesamteinschätzung der Kompetenz ergibt eine tendenziell signifikante Korrelation zwischen der Einschätzung der Kompetenz von Komponist 4 und dem Gefallen von Stück 3 und in negativer Ausprägung zwischen der Einschätzung der Kompetenz von Komponist 3 und dem Gefallen von Stück 4 (s. Tabelle 2.3.28).

Tabelle 2.3.28: Partialkorrelationen (Korrelationskoeffizient r) zwischen der Kompetenz (n. L.) und dem Gefallen der Stücke, kontrolliert für die Kompetenz (n.L.) insgesamt

	Kompetenz 1 (n.L.)	**Kompetenz 2 (n.L.)**	**Kompetenz 3 (n.L.)**	**Kompetenz 4 (n.L.)**
Stück 1	.17	.00	-.06	-.07
Stück 2	.01	-.15	-.02	.11
Stück 3	-.17	-.15	.01	**.22+**
Stück 4	.02	.06	**-.21+**	.12

+p<.10; N=74

Eine Partialkorrelation zwischen dem vermuteten Gefallen der Stücke der jeweiligen Komponisten nach Lesen der Interviews und dem Gefallen der Stücke nach dem Hören unter Kontrolle des vermuteten Gefallens insgesamt ergibt keine signifikanten Korrelationen.

2.3.4.5 Zum richtigen Erkennen:

Eine tendenziell signifikante negative Korrelation besteht zwischen einer transformierten Variablen, die aussagt, ob Text 2 bei den Versuchspersonen am Besten angekommen[105] ist und dem richtigen Erkennen von Stück 2. Marginal signifikant ist eine negative Korrelation zwischen der Zustimmung zu Text 2 und dem richtigen Erkennen von Stück 2. Hochsignifikant ist die Korrelation zwischen dem richtigen Erkennen von Stück 2 und der Zustimmung zu Text 3 (s. Tabelle 2.3.29).

Tabelle 2.3.29: Korrelationen (Korrelationskoeffizient r) zwischen dem richtigen Erkennen von Stück 2 und anderen Variablen

	Richtiges Erkennen von Stück 2
Text 2 kommt am besten an (1) o. nicht (0)[106]	-.21+[a]
Zustimmung zu Text 2	-.180 (p<.20)[b]
Zustimmung zu Text 3	.31** [b]

+p<.10, **p<.01; [a] N=67[107], [b] N=78

[105] Für die Berechnung dieser Variable wurden die im vorigen Absatz beschriebenen Skalenwerte herangezogen.

[106] r entspricht in diesem Fall dem Phi– Koeffizient, berechnet durch eine Pearson- Korrelation zwischen den beiden Variablen. Die Signifikanzprüfung erfolgte durch einen Chi-Quadrat Test.

[107] Dadurch, dass Fälle vernachlässigt wurden, bei denen der bevorzugte Text durch gleiche Werte bei der Gruppenvariable für das Gefallen der Texte nicht eindeutig ermittelt werden konnte, sinkt hier die Zahl der Versuchsteilnehmer auf N=67.

Für die weitere Auswertung wurde eine Variable „Gesamtdifferenz“ durch Addition der quadrierten Differenzen zwischen den Variablen Gefallen (n. L.) und Gefallen (n. H.), Sympathie (n. L.) und Sympathie (n. L.) und Kompetenz (n. L.) und Kompetenz (n. H.) der jeweiligen Texte und Stücke gebildet. Diese steht somit für die Nichtübereinstimmung zwischen Einschätzung des Textes und des jeweiligen Stückes. Zwischen dieser Variable und der Gesamtzahl der richtig erkannten Stücke besteht eine tendenziell signifikante negative Korrelation (s. Tabelle 2.3.30).

Tabelle 2.3.30: Korrelation (Korrelationskoeffizient r) zwischen der Gesamtdifferenz und der Anzahl richtig erkannter Stücke

	Gesamtdifferenz
Anzahl der richtig erkannten Stücke	-.21+[a]

+p<.10; [a] N=71

Ein signifikanter positiver Zusammenhang findet sich auch zwischen einer eher intuitiv-ganzheitlichen Vorgehensweise der Versuchspersonen und dem richtigen erkennen von Stück 4. Tendenziell signifikant sind die Zusammenhänge zwischen der Vorgehensweise und dem richtigen Erkennen von Stück 2 und der Gesamtanzahl richtig erkannter Stücke (s. Tabelle 2.3.31).

Tabelle 2.3.31: Korrelationen (Korrelationskoeffizient r) zwischen der Vorgehensweise der VP und anderen Variablen

	Vorgehensweise
Richtig Stück 4	.23*[a]
Richtig Stück 2	.20+[a]
Gesamtzahl richtig erkannter Stücke	-.21+[a]

+p<.10, *p<.05; [a] N=76

Diese Korrelationen bleiben auch - unerheblich abgeschwächt - bestehen, wenn man eine Partialkorrelation zwischen diesen Variablen, in der die musikalische Vorbildung kontrolliert wird berechnet (s. Tabelle 2.3.32).

Tabelle 2.3.32: Partialkorrelationen (Korrelationskoeffizient r) zwischen der Vorgehensweise der VP und anderen Variablen kontrolliert für die musikalische Vorbildung

	Vorgehensweise
Richtig Stück 4	.22*[a]
Richtig Stück 2	.19+[a]
Gesamtzahl richtig erkannter Stücke	-.20+[a]

+p<.10, *p<.05; [a] N=76

Keine signifikante Korrelation besteht zwischen der Vorgehensweise und der Verwechslung der Komponisten 2 und 3 beim Zuordnen ihrer Stücke (s. Tabelle 2.3.33).

Tabelle 2.3.33: Korrelationen (Korrelationskoeffizient r) zwischen der Vorgehensweise der VP und anderen Variablen

	Vorgehensweise
Komponist 3 statt 2	.13[a]
Komponist 3 statt 2 und 2 statt 3	.11[a]
Komponist 2 statt 3	.09[a]

[a] N=76

2.3.4.6 Die Besonderheiten der Mitglieder des Jugendorchesters:

Zwischen der Zugehörigkeit zu der Gruppe der Versuchspersonen, die Mitglieder eines Jugendorchesters sind und der musikalischen Vorbildung, dem richtigen Erkennen von Stück 3, dem Gefallen dieses Stücks, einer eher intuitiv-ganzheitlichen Vorgehensweise und der oben erwähnten Gesamtdifferenz bestehen hochsignifikante Korrelationen. Ein signifikanter Zusammenhang zeigt sich zu den Kenntnissen über Neue Musik. Ein tendenziell signifikanter Zusammenhang findet sich zu der Sympathie zum Komponisten von Stück 3 (s. Tabelle 2.3.34).

Tabelle 2.3.34: Korrelationen (Korrelationskoeffizient r) zwischen der Mitgliedschaft in dem Jugendorchester und anderen Variablen

	Jugendorchester
Musikalische Vorbildung	.37**[a]
Kenntnisse über Neue Musik	.26*[a]
Richtig Stück 3	-.29**[a]
Gefallen Stück 3	.30**[b]
Sympathie (n. H.) zu Komponist 3	.21+[c]
Vorgehensweise	.37**[d]
Gesamtdifferenz	.33**[e]

+p<.10, *p<.05, **p<.01; [a] N=80, [b] N=79, [c] N=75, [d] N=76, [e] N=72

2.3.4.7 Varianzanalysen:

Eine univariate Varianzanalyse mit der abhängigen Variable Gesamtzahl richtig erkannter Stücke, der musikalischen Vorbildung der Versuchspersonen und der Zugehörigkeit zu dem Jugendorchester als Faktoren und dem Alter der Versuchspersonen als Kovariate erbrachte einen tendenziell signifikanten Interaktionseffekt zwischen der musikalischen Vorbildung der Versuchspersonen und der Zugehörigkeit zu dem Jugendorchester, der wohl dahingehend interpretiert werden kann, dass nur bei den Mitgliedern des Jugendorchesters die musikalische Vorbildung einen Einfluss darauf hat, dass die Versuchspersonen die Stücke richtig zuordnen. Der Einfluss des Alters als Kovariate ist marginal signifikant (s Abbildung 2.3-3 und Tabelle 2.3.35)

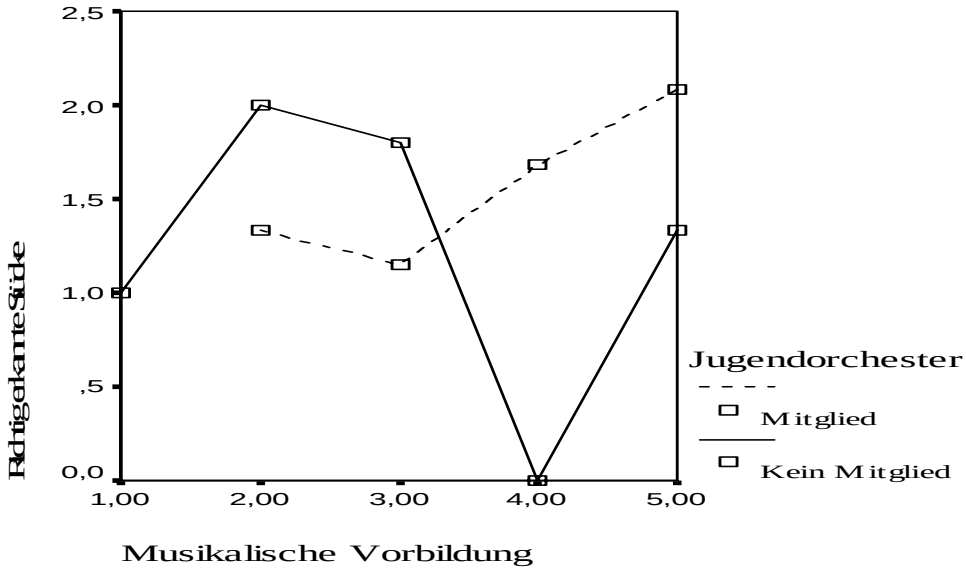


Abbildung 2.3-3: Graphische Darstellung der Interaktion zwischen der musikalischen Vorbildung und der Mitgliedschaft in einem Jugendorchester hinsichtlich des richtigen Erkennens der Musikstücke unter Kontrolle des Alters

Tabelle 2.3.35: Ergebnisse einer Varianzanalyse mit der abhängigen Variable Gesamtzahl richtig erkannter Stücke, der musikalischen Vorbildung und der Zugehörigkeit zu einem Jugendorchester als Faktoren und dem Alter als Kovariate

Quelle der Varianz	Quadratsumme vom Typ III	df	Mittel der Quadrate	F	Signifikanz
Korrigiertes Modell	14,812(a)	9	1,646	1,412	,200
Konstanter Term	1,475	1	1,475	1,266	,264
Alter	2,902	1	2,902	2,491	,119
Musikalische Vorbildung	2,021	4	,505	,434	,784
Jugendorchester-zugehörigkeit	,930	1	,930	,798	,375
Mus. Vorb. * Jugendorchester	8,118	3	2,706	2,322	**,083+**
Fehler	80,403	69	1,165		
Gesamt	293,000	79			
Korrigierte Gesamtvariation	95,215	78			

a R-Quadrat = ,156 (korrigiertes R-Quadrat = ,045); +p<.10

2.3.5 Interpretation der Ergebnisse:

2.3.5.1 Zum richtigen Erkennen:

Insgesamt gelang es den Versuchspersonen überzufällig häufig, die Stücke dem richtigen Komponisten zuzuordnen. Dies ist an sich bereits bemerkenswert, da wir im ersten Kapitel ja ein knappes Dutzend Autoren gehört haben, die entweder glauben, Menschen könnten nicht verlässlich angeben, warum sie etwas täten oder zumindest Komponisten könnten keine allzu aufschlussreichen Aussagen über ihr Schaffen machen. Es muss auch noch einmal an dieser Stelle betont werden, dass es sich bei allen vier Komponisten um Vertreter einer modernen, zeitgenössischen E-Musik handelt und dass keiner der Texte banale Hinweise auf das jeweilige Stück bot.

Überzufällig häufig richtig zugeordnet werden konnten allerdings nur die Stücke 1 und 4. Bei Stück 2 und Stück 3 liegt die Anzahl der richtigen Antworten mehr oder weniger in einem Bereich, der auch gut durch zufälliges Raten erklärt werden kann. Hierbei ist auffällig, dass bei Stück 1 und Stück 4 die Übereinstimmung zwischen der Einschätzung der Texte und der Bewertung der Stücke wesentlich größer ist. Der Text von Komponist 1 gefiel den VP insgesamt eher weniger, sie vermuteten auch ein relativ geringes Gefallen seiner Stücke obwohl sie ihm eine recht hohe Kompetenz zubilligten und sie beurteilten sein Stück dann auch relativ schlecht. Dem hingegen kam der Text von Komponist 4 ziemlich gut an, die VP vermuteten, dass ihnen sein Stück gefallen würde und dieses gefiel ihnen dann auch ziemlich gut. Es besteht also eine Konsistenz in der Wahrnehmung der VP zwischen den Subjektiven Theorien und dem Werk.

Dies gilt nicht für die Stücke 2 und 3. Während der Text von Komponistin 2 am besten ankam gefiel ihr Stück am wenigsten und während der Text von Komponist 3 anscheinend „Schlimmes“ vermuten ließ fand sein Stück doch überwiegend die Zustimmung der VP. Diese beiden Stücke wurden wohl deshalb dann auch überzufällig häufig verwechselt.

Wir haben es hier anscheinend mit einem Hörer zu tun, der sich nach Lesen des Textes eine Vorstellung von dem Stück macht, das wohl von diesem Komponisten stammen könnte. Beim Vorspielen der Stücke vergleicht er das Gehörte mit seiner Vorstellung. Passiert ein Missverständnis beim Lesen des Textes, bekommt man also nicht mit, dass es

sich bei der Musik von Komponistin 2, die ihr sehr am Herzen liegt und mit der sie viele Emotionen verbindet um sperrige Avantgarde Musik weit entfernt von der Dur-Moll Tonalität und den simplen Strukturen der Popmusik handelt, kann man auch schlechter ihre Stücke erkennen. Gerade die Versuchspersonen, denen Text 2 am besten gefiel, konnten am schlechtesten Stück 2 richtig zuordnen. Wer hingegen auch schon dem Text von Komponist 3 einigermaßen zustimmen konnte war auch weniger anfällig für die angesprochene Verwechslung. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch die tendenziell signifikante negative Korrelation zwischen einem Wert für die Gesamtdiskrepanz zwischen der Einschätzung der Texte und der Bewertung der jeweiligen Stücke und dem richtigen Erkennen der Stücke. Je besser die Vorstellung, die sich die Versuchspersonen nach dem Lesen der Texte von den Stücken der Komponisten machte mit der Wirklichkeit übereinstimmte, desto besser konnten sie auch die Stücke richtig zuordnen.

2.3.5.2 Was beeinflusst das richtige Erkennen:

Der Einfluss der musikalischen Vorbildung oder von Kenntnissen über Neue Musik auf das richtige Erkennen der Stücke ist wenn überhaupt recht gering. Die einzige für die Erfahrungen der Hörer stehende Variable, bei der sich ein tendenziell signifikanter Zusammenhang mit der Gesamtzahl der richtig erkannten Stücke zeigt ist das Alter der Versuchspersonen. Allerdings besteht zwischen diesem und den musikalischen Kenntnissen der Versuchspersonen ein substantieller Zusammenhang.

Interessanterweise hat die musikalische Vorbildung der Versuchsteilnehmer nur dann einen signifikanten Einfluss auf das richtige Erkennen, wenn man nur die Mitglieder eines Jugendorchesters, die an den Versuchen teilgenommen haben betrachtet. Hierbei muss berücksichtigt werden, dass diese Teilnehmer sich gegenseitig kennen und ihre musikalische Bildung relativ zu den anderen gut einschätzen können. Insgesamt zeichnen sich die Musiker des Jugendorchesters ohnehin gegenüber den anderen Teilnehmern durch eine bessere musikalische Vorbildung und bessere Kenntnisse über Neue Musik aus. Allerdings befähigt sie das nicht, die Musikstücke besser zu erkennen als die Psychologiestudenten und die Schüler. Deutlich ist auch, dass sich bei den Mitgliedern des Jugendorchesters wesentlich größere Differenzen zwischen der Vorstellung von den

Musikstücken nach Lesen der Interviews und der Einschätzung der Stücke nach dem Hören ergeben.

Eine inhaltliche Interpretation dieser Ergebnisse könnte dahin gehen, dass sich einige der vermuteten Zusammenhänge nur bei einer Gruppe von Versuchspersonen zeigen, die tatsächlich auch etwas mit E-Musik zu tun haben. Jedoch konnten in diesem Fall die Psychologiestudenten und die Schüler vielleicht auch durch größere Erfahrung mit psychologischen Experimenten und durch eine eher auf Einzelheiten ausgerichtete Vorgehensweise den Nachteil geringerer musikalischer Kenntnisse ausgleichen. Es gelang ihnen vor allem besser als den Musikern, Stück 3 zu erkennen. Anscheinend ließen sie sich weniger von der Diskrepanz zwischen den Erwartungen nach Lesen des Interviews und den Erfahrungen nach Hören des Stücks täuschen. Vielleicht waren sie auch aufgrund der geringeren musikalischen Bildung nicht in der Lage, diese Diskrepanz überhaupt in gleicher Weise wie die Musiker zu empfinden.

Nicht ausgeschlossen werden kann, dass es tatsächlich einen von der musikalischen Bildung unabhängigen positiven Einfluss des Lebensalters auf die Fähigkeit, Stücke dem richtigen Komponisten zuzuordnen, gibt.

Tendenziell erwies sich eine eher intuitiv-ganzheitlich Vorgehensweise als Erfolg versprechender als ein nach Einzelheiten suchendes Vorgehen.

Im Gegensatz zu den Ergebnissen meiner Diplomarbeit, bei der ein gewisser tendenzieller Zusammenhang zwischen dem Verwechseln zweier ähnlicher Stücke und einer nach Einzelheiten suchenden Vorgehensweise gezeigt werden konnte, konnten in dieser Studie die oben angesprochenen Ergebnisse von Haag nicht bestätigt werden. Entsprechend der Ergebnisse seiner Studie sollten diejenigen Versuchspersonen, welche die Stücke 2 und 3 verwechseln, bei denen sich zumindest in der Wahrnehmung der Versuchspersonen anscheinend eine Inkonsistenz zwischen dem Text und dem Stück zeigt, eher intuitiv ganzheitlich vorgehen. Dem ist nicht so.

2.3.5.3 Zum Gefallen der Musikstücke:

Hörern mit einer guten musikalischen Vorbildung gefallen die Stücke insgesamt besser. Außerdem sind ihnen die Komponisten sympathischer und sie können den Texten eher zustimmen. Hierbei bleibt wieder zu berücksichtigen, dass es sich bei allen Differenzen um vier Stücke von Komponisten zeitgenössischer Neuer Musik handelt. Es war also wohl kaum ein Hörer unterfordert. Wenn Komponist 4 von musikalisch übergebildeten Hörern spricht, denen seine Musik nicht gefällt meint er damit absolute Experten für Neue Musik.

Spezielle Kenntnisse in Neuer Musik wirken sich in dieser Studie nur in Einzelfällen auf ein Gefallen der Texte und Stücke aus. Stück 1 gefällt dieser Gruppe tendenziell besser. Dies ist nicht überraschend, da dieser Komponist seine Musik wohl am eindeutigsten in einen kulturellen Kontext Neuer Musik einbettet.

Sehr deutlich sind die Unterschiede im Gefallen zwischen den einzelnen Stücken. Erwartungsgemäß schnitt das Stück von Komponist 4, der in dem Interview auch immer wieder betont, er wolle für das Publikum schreiben und nicht, wie viele seiner Kollegen, nur für „Eingeweihte“, am besten ab. Die Stücke von Komponist 1 und Komponistin 2, die sich beide deutlicher zur künstlerischen Avantgarde bekennen und die wohl weniger „Kompromisse“ bezüglich des Massengeschmacks bei ihrer Musik eingehen schneiden wesentlich schlechter ab. Interessanterweise kommt das Stück von Komponist 3, der sich ebenfalls ganz offen zu denjenigen künstlerischen Idealen der Neuen Musik bekennt, die vom Großteil der Hörerschaft nicht ohne weiteres mitgetragen werden und dessen Text am negativsten eingeschätzt wurde dennoch recht gut bei den Hörer an. So liegt der Mittelwert des Gefallens bei seinem Stück mit 3,15 immerhin über dem absoluten Skalenmittelwert von 3.

Das Gefallen der Stücke oder Texte und die Sympathie gegenüber dem jeweiligen Komponisten oder Autor korrelieren zumeist deutlich positiv miteinander. Eine ursächliche Interpretation dahingehend, dass entweder ein Gefallen eines Stücks oder Textes den Autor sympathischer macht oder umgekehrt ist aufgrund der Datenlage natürlich nicht möglich. Es finden sich auch Korrelationen zwischen dem Gefallen beziehungsweise der Sympathie und der Kompetenz, die man dem Autor oder Komponisten zubilligt. Allerdings gibt es in diesem Punkt gelegentlich Abweichungen. Hier ist auch zu bemerken, dass die

musikalische Kompetenz des Autors von Text 1 relativ hoch eingeschätzt wurde, obwohl die Versuchspersonen anscheinend dennoch vermuteten, dass sein Stück ihnen eher nicht gefallen wird. Auch hier reicht die Datenlage wohl nicht für weitere inhaltliche Interpretationen, allerdings scheint die Sympathie stärker mit dem Gefallen verknüpft, als die Einschätzung der Kompetenz.

Es war außerdem zu beobachten, dass Hörer, denen die Texte und Stücke insgesamt gefallen die Komponisten insgesamt auch sympathischer und kompetenter finden.

Eindeutig ist, dass die weiblichen Teilnehmer Komponistin 2 sympathischer finden, als ihre männlichen Kollegen.

Interessant, aber schwierig zu interpretieren, ist eine gewisse Tendenz dahingehend, dass ältere Teilnehmer den Komponisten eine niedrigere Kompetenz zubilligen. Ob es sich hierbei um einen zufälligen Effekt, eine Verzerrung der Stichprobe oder einen substantiellen Zusammenhang handelt, lässt sich nicht entscheiden.

Bei Stück 1 zeigen sich ein deutlicher Zusammenhang zwischen der Zustimmung zu dem Text des Komponisten und dem Gefallen seines Stücks. Dies erscheint plausibel, denn bei anderen Punkten hatte es sich auch schon gezeigt, dass die Kongruenz zwischen Text 1 und Stück 1 von den Versuchspersonen als am größten empfunden wurde. Wer dem Bekenntnis des Komponisten zu einer Neuen Musik, die auch versucht, die Erwartungen der Hörer zu konterkarieren, ihn aufs Glatteis zu führen, teilt, dem gefällt auch eher seine Musik.

Es zeigt sich außerdem, dass Stück 4 eher denen gefällt, die Text 3 ablehnen. Hier geht die Interpretation in eine ähnliche Richtung. Wem das eher einfach strukturierte und auf vertraute Wendung zurückgreifende Stück 4 gefällt, der muss die eindeutig avantgardistischen Aussagen von Komponist 3 ablehnen.

Auch hier finden sich Indizien für die Inkongruenz zwischen dem Text von Komponistin 2 und ihrem Stück. Eine Zustimmung zu ihrem Text, der ja wie erwähnt am positivsten aufgenommen wurde korreliert nur mit einem Gefallen des publikumsfreundlichen Stück 4, nicht mit ihrem Stück. Hochinteressant ist, dass nur zwischen der Sympathie zur Komponistin nach Lesen der Interviewzusammenfassung und dem Gefallen ihres Stücks eine Korrelation besteht. Man fühlt sich hier an die Aussagen der

Komponistin zur Bedeutung einer Beziehung zwischen Komponistin und Hörer, zur Vermittlung von Gefühlsinhalten und zur Bedeutung der Sympathie für ein Gefallen der Musik erinnert. Allerdings kann bei diesem Punkt auch ein zufälliges Ergebnis nicht ausgeschlossen werden.

Im Großen und Ganzen kann abschließend festgehalten werden, dass Beziehungen zwischen der Zustimmung zu den Subjektiven Theorien der Musiker und dem Gefallen Ihrer Stücke im Sinne der Implikationen des Forschungsprogramms Subjektive Theorien bestehen können. Gelegentlich kann es allerdings, wie weiter oben bei den Anmerkungen zum richtigen Zuordnen der Stücke schon erwähnt, zu „Missverständnissen“ und Fehleinschätzungen kommen.

3 Schlussfolgerungen und Ausblicke

3.1 Einführende Bemerkungen

Ziel dieser nächsten Kapitel wird es sein, die vielen im letzten Abschnitt beschriebenen Einzelergebnisse in ein einheitliches Modell zu integrieren und möglichst übersichtlich darzustellen. Zunächst werden, ausgehend von der Fragebogenstudie und den Interviews anhand der Einteilung der Fragen in fünf Themengebiete aus der Fragebogenstudie, die relevanten Dimensionen beschrieben, auf denen sich die Musiker unterscheiden.

In einem nächsten Schritt wird nun, ausgehend von diesem ersten Schritt der Integration von Ergebnissen der verschiedenen Studien, ein Modell der musikalischen Kommunikation entwickelt. Grundlage hierfür ist das bekannte Modellstück der menschlichen Kommunikation von Schulz von Thun, das hier an die spezielle Situation einer musikalisch- künstlerischen Kommunikation angepasst und dementsprechend erweitert wird.

In einem letzten Schritt werden ebenfalls aufbauend auf Ergebnisse der Fragebogenstudie und der Interviewstudie verschiedene Dominanztypen von Musikern beschrieben. Anstelle einzelner Dimensionen, auf denen jeder Musiker einen hohen oder tiefen Wert haben kann wird hier also ein vereinfachter Prototyp eines Musik schaffenden Künstlers charakterisiert, dem eine Gruppe von Musikern mehr oder weniger ähnelt. Kennzeichnend für die verschiedenen Typen können hier Merkmale auf verschiedenen Ebenen des Modells der musikalischen Kommunikation sein. Es kann sich dabei um besonders charakteristische Aussagen über die Form der Musik, ihre Inhalte oder die Beziehung zum Publikum und zur Gesellschaft handeln. Zwei Musikertypen werden durch die Zugehörigkeit zu einem bestimmten musikalischen Genre gebildet.

3.2 Relevante Dimensionen beim Vergleich verschiedener Komponisten

3.2.1 Unterschiede bezüglich der Biographie und der beruflichen Situation:

Sowohl an der Fragebogenstudie als auch an der Interviewstudie nahmen Komponisten aus allen Altersgruppen teil. Zwar wurden in beiden Studien auch Frauen befragt, jedoch waren die meisten Teilnehmer Männer. Dies spiegelt wohl auch in etwa die typische Geschlechterverteilung bei den Musik Schaffenden insgesamt wieder.

In beiden Studien sind unter den Teilnehmern sowohl Komponisten ernsthafter Musik, als auch Unterhaltungsmusiker. Die Musiker unterscheiden sich auch hinsichtlich ihrer musikalischen Ausbildung. Während jedoch die Ergebnisse der Interviewstudie nahe legen, dass die E-Musiker häufiger Musik studiert haben, als die U-Musiker gehen die Ergebnisse der Fragebogenstudie in eine andere Richtung. Beide Ergebnisse sind jedoch aufgrund der relativ geringen Anzahl vor allem an Unterhaltungsmusikern mit Vorsicht zu betrachten.

Die Teilnehmer unterscheiden sich desweiteren darin, ob sie mit ihrer Musik schaffenden Tätigkeit ihren Lebensunterhalt bestreiten oder beispielsweise mit einem musikpädagogischem Beruf als Schulmusiklehrer, Instrumentallehrer oder Universitätsdozent. Es nahmen auch Musiker teil, die in ihrem Hauptberuf nichts mit Musik zu tun haben.

Auch das Alter bei der ersten Komposition variiert zwischen den Teilnehmern. Die in der Fragebogenstudie gefundenen und in Kapitel 2.2.2.7 dargestellten Zusammenhänge zwischen diesem und anderen Variablen erscheinen ebenso wie die in Kapitel 2.2.2.6 beschriebenen Auswirkungen eines absoluten Gehörs interessant und einer weiteren Untersuchung wert.

3.2.2 Unterschiede bezüglich der Vorgehensweise:

Der Hauptunterschied zwischen den Komponisten bezüglich der Vorgehensweise beim Komponieren liegt darin, inwieweit es sich bei den Kompositionen um das Endergebnis eines strukturierten Arbeitsprozesses oder um spontane, niedergeschriebene Eingebungen handelt. Eng mit dieser Thematik verwandt ist die Einschätzung der Musiker, inwieweit sie das Komponieren als harte Arbeit empfinden oder nicht. Bei dieser Fragestellung können auch Zeitdruck oder kommerzielle Zwänge eine Rolle spielen.

Auch bei den improvisierenden Musikern, die an dieser Studie teilnahmen geht dem spontanen Improvisieren eine unterschiedlich ausgeprägte Phase der Vorbereitung und der Materialsammlung voraus. Dabei können Methoden wie das Aufnehmen eigener Improvisationen oder die bewusste Suche nach neuen Sounds des eigenen Instruments zum Einsatz kommen. Während des Improvisierens scheint ein Ideal des freien, spontanen Schaffens von Musik innerhalb bestimmter Grenzen, die sich vor allem durch das Genre der Musik ergeben vorzuherrschen. Bei einer traditionellen Jazzimprovisation im Stile des Bigband Swings der 20er Jahre sind der Improvisation mehr oder zumindest andere Grenzen gesetzt, als bei einer vollkommen freien Improvisation.

Bei den meisten Komponisten wechseln sich Phasen konstruierender Arbeit wohl mit Phasen schöpferischen Empfangens ab. Die Improvisation wird hier von einigen Musikern als Hilfsmittel bei der Generierung von Ideen oder Themen benutzt. Demgegenüber arbeiten einige Komponisten nur mit ihrem musikalischen Vorstellungsvermögen, andere probieren nur gelegentlich Klänge, Akkorde oder Ähnliches an einem Instrument aus. Allerdings improvisieren auch einige Komponisten, die nicht am Instrument komponieren, gelegentlich. Vielleicht erweitern diese Komponisten auf diesem Wege ähnlich wie die Improvisationsmusiker bei der beschriebenen Materialsammlung ihr musikalisches Repertoire.

Gerade die Komponisten, die nicht oder nur selten improvisieren, empfinden eine starke emotionale Erregung während des Komponierens als eher störend. Für andere Musiker kann gerade diese Erregung die Grundlage ihrer Musik sein. Bei eher intuitiv vorgehenden Musikern beeinflussen Stimmungsschwankungen die Werke des Komponisten in einem größeren Umfang.

Überdies unterscheiden sich die Komponisten darin, inwieweit sie bei Ihrer Arbeit Ruhe brauchen. Bei einigen ist zu beobachten, dass dies nur in Phasen der Ausarbeitung der ursprünglichen Ideen der Fall ist. Ruhe kann in diesem Fall als eine rein akustische oder auch als eine eher emotionale Ausgeglichenheit in obigem Sinne aufgefasst werden. Beide Punkte sind für einige Musiker unverzichtbar, andere brauchen bei ihrer Arbeit weder Ruhe noch Ausgeglichenheit oder nur eines von beiden.

Ein sehr grundlegender Unterschied zwischen den Musikern besteht darin, inwieweit die ursprüngliche Keimzelle eines Stücks eine Melodie, ein musikalisch- formales Konzept, ein Text, eine Idee, eine philosophische, politische oder kulturkritische Aussage oder noch etwas ganz Anderes ist. Natürlich hat dies weitreichende Konsequenzen beispielsweise für die kompositorische Vorgehensweise. Im Unterkapitel zu den Inhalten der Musik wird auf diese Thematik näher eingegangen.

Sehr wichtig sind wohl die Unterschiede zwischen den Musikern bezüglich der Verwendung allgemein bekannter musikalischer Symbolbeziehungen. Demgegenüber steht das Ideal des Neuerfindens der Musik bei jedem neuen Werk. In gewisser Weise scheint hier einer der Hauptunterschiede zwischen den Musikern, die sich eher der ernsten Musik verpflichtet fühlen und den Vertretern eher unterhaltender Musik zu liegen. Die Musiker unterscheiden sich quasi bei der Wahl der Mittel die sie einsetzen wollen, um ihre ursprünglichen Ideen musikalisch zu verwirklichen. Sie können entweder auf bereits bekannte Wendungen bis hin zu abgedroschenen Klischees zurückgreifen oder nach neuen Wegen in der Musik suchen. Von denen, die nach immer wieder neuen Ausdrucksformen suchen, wird häufig die Abstumpfung des Publikums durch die alles vereinnahmende aggressive Expansion der Popmusikindustrie kritisiert. Im Speziellen gilt dies natürlich für diejenigen Musiker, die in ihrer Musik überhaupt irgendetwas darstellen wollen.

Auch bei jenen improvisierenden Musikern, deren musikalische Konzeption der vieler avantgardistisch geprägter klassischer Komponisten ähnelt, scheint es Tendenzen zu geben, vertraute, nahe liegende Wendungen in den Improvisationen absichtlich zu vermeiden. Dies kann so weit gehen, dass diese Musiker gelegentlich absichtlich gerade nicht das spielen, was ihnen eigentlich in den Sinn kommt. Genauso wie die Komponisten wählen sie aus dem zur Verfügung stehenden Material diejenigen Elemente aus, die sie zur Verdeutlichung

ihrer musikalischen Aussage verwenden wollen. Für diesen gesamten Prozess haben sie natürlich wesentlich weniger Zeit als ein Komponist.

3.2.3 Zu den Inhalten der Musik:

Zunächst unterscheiden sich die Musiker bei dieser Fragestellung grundlegend darin, inwieweit ihre Musik etwas nicht Musikalisches darstellen soll. Eine Gegenkonzeption zu dieser Idee könnte darin bestehen, dass nur musikalische Fragestellungen wie beispielsweise Bezüge zur musikwissenschaftlichen Formenlehre oder auch mathematische oder akustisch- physikalische Phänomene in der Musik thematisiert werden. Häufig befinden sich diejenigen Musiker, für die derartige Zusammenhänge im Vordergrund stehen wohl, auf der Suche nach dem ewigen Schönen, dem von allem Menschlichen Losgelösten in der Musik, dass sich unter anderem in einer Verwandtschaft und Parallelität zwischen musikalischen und mathematischen Phänomenen äußern kann, wie dies bereits von Pythagoras und seinen Anhängern nahe gelegt wurde[108].

Diese Position findet sich wohl vorwiegend bei Musikern, die sich selbst als „avantgardistisch“ und als E-Musiker einstufen. Es gibt allerdings auch Musiker, die rein intuitiv die Musik aus sich heraus fließen lassen und die somit ebenfalls nichts Konkretes in ihrer Musik darstellen wollen. Vertreter dieser Position findet man wohl sowohl bei den Unterhaltungsmusikern als auch unter Komponisten oder Improvisationsmusikern, die sich eher zum Wertekanon der E-Musik bekennen[109].

---

[108] Wie schon an anderer Stelle angedeutet fand sich dieser Musikertypus sehr deutlich bei den Teilnehmern 6 und 13 meiner Diplomarbeit (Holtz 2002). In dieser Studie vertrat kein Musiker diese Thesen in einer vergleichbaren Deutlichkeit und Konsequenz. Allerdings zeigen einzelne Aussagen beispielsweise der Musiker 7, 10, 11 und 15, dass es sich bei den beiden erwähnten Musikern aus der früheren Studie wohl nicht unbedingt nur um extrem seltene Einzelfälle handelt.

[109] Wie ebenfalls bereits an anderer Stelle erwähnt fand sich der Idealtypus eines „Mediums“, welches die Musik nur aus sich heraus oder besser durch sich durch fließen lässt nur bei den

Billigt man der Musik einen Mitteilungscharakter zu bleibt zunächst zu klären, was die Musik vermitteln soll. Eine Möglichkeit ist, dass der Musiker sich selbst, also seine Gefühle, Erlebnisse oder Gedanken in der Musik darstellen möchte. Dabei kann jeder dieser drei Unterpunkte bei einem musikalischen Werk überwiegen. Ebenso wie in der modernen Psychologie häufig die Verbindungen und gegenseitigen Abhängigkeiten zwischen Gedächtnis, Emotionen und Kognitionen betont werden[110] so sind auch für viele Musiker diese Bereiche und ihre Bedeutung für ihre Musik nicht voneinander zu trennen. Jedoch wird dabei vor allem der emotionale Anteil der Musik von manchen Musikern bloß als unvermeidbares Epiphänomen angesehen. Im Vordergrund soll in diesem Fall beispielsweise eine eher abstrakte intellektuelle Botschaft an den Hörer stehen. Da man jedoch seine Emotionen auch als Komponist nicht einfach „ausschalten“ kann fließen diese notgedrungen in die Komposition mit ein.

Bei einer großen Anzahl anderer Musiker steht demgegenüber der emotionale Ausdruck geradezu im Mittelpunkt ihres musikalischen Schaffens. Die Musik ist in diesem Fall eine Sprache des Herzens. Auch der Einfluss der Erlebnisse eines Musikers auf seine Musik kann direkter Natur oder unbewusst und unvermeidbar sein. Welterschütternde Ereignis wie Kriege oder der Anschlag auf das World Trade Center können bei einigen Komponisten ebenso direkt und eindeutig Werke inspirieren, wie wichtige persönliche Erlebnisse oder Erfahrungen.

Eine teilweise von den Inhalten unabhängige Bedeutung kommt der Form eines musikalischen Werkes zu. Diese sollte bei fast allen Musikern der verschiedenen Genres vor dem Hintergrund der Konventionen des jeweiligen Genres erklärbar sein. Besonders ein Abweichen von gewohnten und bekannten musikalischen Formen, das über ein bloßes Variieren hinausgeht ist erklärungsbedürftig. Solche Neuerungen sind aber oft auch so

---

Musikern 7 und 9 in meiner Diplomarbeit. In dieser Studie äußert kein Musiker diese Ideen in einer annähernd ähnlichen Radikalität. Komponist 3 in dieser Studie mag als ein Beispiel für einen Komponisten eher unterhaltender Musik gelten, der die Musik vor allem aus sich heraus fließen lässt.

[110] Wie zum Beispiel in Antonio R. Damasios Bestseller „Descartes Irrtum“ (1996)

etwas wie eine Vorbedingung für die Anerkennung eines musikalischen Werkes als Kunstwerk. Bei verschiedenen Stücken einiger Musiker scheinen formale Fragestellungen geradezu im Mittelpunkt zu stehen.

Eine wichtige Grundlage für Musikstücke können auch Texte darstellen. Am eindeutigsten ist dies natürlich dann, wenn diese in dem musikalischen Werk vertont werden. Es ist jedoch auch möglich, dass nur durch den Titel eines Werkes der Bezug zu einem Text, der der Musik zugrunde liegt ausgedrückt wird.

Die Musiker unterscheiden sich auch stark darin, inwieweit ihre Musik etwas Neues sein oder an bereits Bestehendes anknüpfen soll. Natürlich greifen hier die eher unterhaltenden Musiker vermehrt auf konventionelle musikalische Symbolbeziehungen zurück als die E-Musiker. Jedoch auch in der „Szene“ der „klassischen“ Komponisten scheint es eine relativ große Gruppe von Musikern zu geben, die mit ihrer Musik wieder stärker auch den „Normalhörer“ erreichen wollen. Im Unterkapitel zu der Bedeutung des Hörers für den Komponisten wird auf diese Thematik näher eingegangen.

Weitere Unterschiede zwischen den Komponisten mögen bei der Frage zu Tage treten, inwieweit die Musik einen Zugang zum Spirituellen darstellt. Bei einigen Musikern scheinen solche mystisch- religiösen Ideen eine starke Rolle zu spielen. Ein weniger religiös Konzept eines Teilnehmers dieser Studie, welches zu diesem Kontext passt und dass vielleicht auch bei einigen seiner Kollegen eine Rolle spielt ist, dass sich aus der musikalischen Gabe auch eine gesellschaftliche Aufgabe für den Musiker ergibt, auch wirklich Musik zu machen, sein musikalisches Wissen zu erweitern und seine Möglichkeiten als Musiker auszureizen. Hier werden Punkte berührt, auf die noch einmal im Abschnitt zu der Bedeutung des Hörers für die Musiker eingegangen werden wird.

Ein bemerkenswerter Gedanke, der von einem Musiker geäußert wurde, beinhaltet die Forderung, sich selbst bei jedem Werk zu fragen, warum die Welt überhaupt Musik braucht. Auch bei seiner Haupttätigkeit als Filmmusikkomponist fragt sich dieser Musiker immer erst, warum der Film überhaupt Musik braucht. Es bestehen wohl Unterschiede zwischen den Musikern, inwieweit ein derartiges Reflektieren über die Bedeutung der eigenen Musik eine Rolle spielt. Auch dieser Gedanke wird noch einmal im übernächsten Kapitel aufgegriffen.

Ein ästhetisches Postulat, dem sehr viele Musiker der unterschiedlichen Genres zustimmen würden, ist die Forderung nach Authentizität der Musik. Der Musiker soll wirklich „seine“ Musik machen, Musik, die ihm gefällt und die ihm und seinen Vorlieben und Vorstellungen entspricht. Ob die Musik dann eher neuartig und avantgardistisch oder populär und traditionell ist, hängt von den Vorlieben des Musikers ab. Bei dieser Frage bleibt allerdings festzuhalten, dass Äußerungen in den von mir durchgeführten Studien, die dieser Forderung zuwider laufen sowohl E- als auch U-Musiker in einem sehr unvorteilhaften Licht erscheinen lassen würden und vielleicht auch deshalb selten vorkamen.

3.2.4 Zu den Gründen für eine musikalische Tätigkeit:

Sehr häufig wird von den Musikern an dieser Stelle angegeben, dass ein unklarer Drang sie zum Schaffen von Musik treibt. Hierbei mag eine Rolle spielen, dass viele von ihnen, wenn nicht alle, mit Musik aufgewachsen sind. Hieraus mag auch bei einigen Musikern die große Anziehungskraft der Instrumente und ihrer Klänge, also des musikalischen Materials resultieren. Für die meisten Teilnehmer dieser Studien scheint auch das Hören von Musik einfach zu ihrem Leben dazu zu gehören. Viele geben an, ohne Musik nicht leben zu können.

Unterschiede bestehen zwischen den Musikern darin, inwieweit die Ausdrucksmöglichkeiten der Musik für sie wichtig sind, beziehungsweise welche Ausdrucksmöglichkeiten der Musik sie faszinieren. Man kann durch Musik wie im vorigen Abschnitt dargestellt, Emotionen oder abstrakte Gedanken transportieren. Bei manchen Musikern dominiert der eine, bei anderen der andere Aspekt. Bei beiden Gruppen von Musikern findet sich gelegentlich die Einschätzung, sich musikalisch besser als sprachlich ausdrücken zu können.

Wieder andere Musiker fasziniert die Verbindung zwischen Musik und Mathematik und damit wieder das schon öfters angesprochene ewige, durch Formeln beschreibbare Schöne. Hier wird sehr deutlich, dass die Gründe für eine musikalische Tätigkeit nur schwer von den Inhalten der Musik zu trennen sind, da die im Vordergrund stehenden Inhalte der Musik zumindest im Kontext dieser Arbeit als individuelle Akzentsetzungen innerhalb

verschiedener Ebenen der Musik gesehen werden können. Die Dimensionen, die dabei als besonders faszinierend empfunden werden spielen insofern naturgemäß auch als Gründe für das Schaffen eines Musikers eine besondere Rolle.

Eine weitere Ursache für das Schaffen von eigener Musik mag in einer Auflehnung gegen Bestehendes bestehen. Zwei Teilnehmer der Interviewstudie[111] geben an, als Jugendliche an der Gitarre aus dem Nachspielen bekannter Songs heraus zunehmend eigene Sounds und Musikstücke entwickelt zu haben. Insofern könnten vielleicht bei diesen Musikern Parallelen zwischen der zunehmenden Abnabelung vom Elternhaus im Jugendalter und dem Schaffen eigener Musik bestehen. Eine beinahe notwendige Bedingung hierfür besteht jedoch darin, dass erst einmal überhaupt ein Bezug zu einer musikalischen Beschäftigung da sein muss, damit ein Kind oder ein Jugendlicher schließlich überhaupt auf die Idee kommen kann, sich musikalisch auszudrücken.

Gelegentlich kann gerade das Schaffen eigener Musik auch einen Zugang zur Spiritualität darstellen. Obwohl die Musik in unserer Kultur ihren Bezug zur Religion im Vergleich zu früheren Zeiten und anderen Kulturen weitgehend verloren hat kann sie wohl immer noch für den einzelnen Musiker einen sehr persönlichen Weg zu transzendentaler Erfahrung darstellen. In diesem Kontext sollten vielleicht auch Äußerungen von Musikern gesehen werden, die dahin gehen, dass sie ohne die Möglichkeit Musik zu machen wahrscheinlich verrückt geworden wären. Die Musik kann für viele Musiker als Klang einer existierenden Utopie den Beweis einer möglichen besseren Welt als der unseren darstellen. Daneben werden wohl auch der Selbsterkenntnis durch die Objektivierung des eigenen Selbst im Sinne Boeschs[112] in der Musik heilende Kräfte zugeschrieben. Hier können ähnliche psychische Schutzfaktoren eine Rolle spielen wie bei den zum Beispiel von Bernhard Grom für die Religiosität beschriebenen positiven Auswirkungen einer Subjektivierung an einem transzendentalen Objekt.

---

[111] Es handelt sich dabei um die Musiker 4 und 15 bei der Beantwortung von Frage 1

[112] Vgl. E. E. Boesch (1998): „Sehnsucht – von der Suche nach Glück und Sinn“

3.2.5 Zur Beziehung des Musikers zu der Gesellschaft und zu den Hörern:

Eine Grunddimension, auf der sich die Musiker hier unterscheiden, betrifft die intuitive Verständlichkeit der Musik. Aus der musikalischen Aus- und Vorbildung vieler Musiker ergibt sich, vorausgesetzt sie wollen entsprechend dem oben beschrieben Postulat der Authentizität auch wirklich Musik machen, die ihren Vorstellungen und Vorlieben entspricht und nicht einfach nur Geld verdienen, ein gewisses Anspruchsniveau, dem die Musik genügen muss. Da man nicht sehenden Auges rückwärts gehen kann, wie der Komponist, Improvisationsmusiker und Soziologe Klaus Treuheit bemerkt, kann man nicht einfach bestimmte Entwicklungen, die sich über die Jahrhunderte in unserer musikalischen Kultur und vielleicht auch über die Jahre in den Musikern abgespielt haben, ignorieren und die Uhr zurückdrehen. Dies würde auch gegen die oben erwähnten Verpflichtungen eines Musikers gegenüber der Gesellschaft verstoßen, die sich aus seiner besonderen musikalischen Gabe ableiten lassen. Eine ähnliche Vor- und Ausbildung der Musiker kann auf diese Weise dazu führen, dass eine ganze Gruppe von Komponisten, vielleicht eine ganze Generation vor ähnlichen musikalischen Problemen steht, denen man sich zu dieser speziellem Zeit und diesem konkreten Punkt in der Musikgeschichte einfach stellen muss.

Fraglich ist hierbei, inwieweit man bei der Betrachtung der Musikgeschichte von einer Entwicklung vorwärts oder gar in Richtung bestimmter Ziele oder eines bestimmten Ziels sprechen kann oder ob, um eine Gegenposition kurz darzulegen, nur gelegentlich neue, andere musikalische Codes eine Beziehung zu nicht musikalischen Sachverhalten darstellen sollen.. Nach der im ersten Abschnitt dargestellten Meinung Lerdahls, dessen Aussagen ein solches Geschichtsbild zu implizieren scheinen, wäre hierbei dann noch zwischen natürlichen und künstlichen Kompositionsgrammatiken zu unterscheiden.

Ganz abgesehen von dieser sehr komplexen Thematik kann hier allerdings ein Musiker, der einfach nur versucht, seinen eigenen Vorlieben zu genügen, leicht in einen Spagat zwischen dem Wunsch, auch für musikalisch weniger vorgebildete Hörer verständlich zu sein und dem Wunsch, dem eigenen Anspruch gerecht zu werden geraten. Diese Gefahr ist weniger ausgeprägt, wenn der Hörer im Denken des Musikers keine oder nur eine geringe Rolle spielt. Dies kann der Fall sein, wenn die Musik für den Komponisten etwas sehr

Persönliches und Privates ist oder wenn aufgrund bestimmter ästhetischer Positionen der Hörer im Denken des Komponisten keine Rolle spielen darf. Dies kann beispielsweise der Fall sein, wenn im Vordergrund des künstlerischen Schaffens wie oben beschrieben bestimmte musikhistorische Fragestellungen oder mathematische und physikalische Phänomene, die sich bei bestimmten Klängen oder Tonfolgen in Musikstücken ergeben stehen.

Bekennt man sich zu einer anspruchsvollen Musik, ergeben sich aus den Anforderungen der Musik auch bestimmte Forderungen an den Hörer. Am besten wäre es, wenn der Hörer sich, wie dies früher, als Konzerte wesentlich seltener waren gebräuchlich war bestmöglich auf die Aufführung des jeweiligen Werkes, beispielsweise durch ein Studium des Notentextes, vorbereiten würde. Gerade Komponisten anspruchsvoller Musik nehmen aus diesen Gründen auch gerne im Vorfeld eines Konzerts an Gesprächen mit Hörern Teil. Andere Musiker lehnen eine solche „Erklärkunst“ ab. Diese Position findet sich naturgemäß vor allem bei denjenigen Musikern, die auf ein intuitives Verständnis ihrer Musik setzen und die insofern beinahe zwangsläufig auch weniger komplexe Musik schreiben. Man findet solche Positionen jedoch ebenfalls bei gewissen Erzeugern anspruchsvoller Musik. Eine Begründung könnte hier sein, dass der Komponist dann, wenn er das, was er in seiner Musik ausdrücken will auch sprachlich ausdrücken könnte, diese Form der Vermittlung, die doch viel einfacher wäre, wählen würde. Die Musik richtet sich in diesem Fall unter Umständen eben nur an ein Spezialpublikum, das über die notwendige Vorbildung und die notwendigen Hörfähigkeiten verfügt, um die Musik entsprechend wahrzunehmen. Den Hörern, auf welche die Musik nicht wirkt, wird man sie auch durch sprachliche Erklärungen nicht näher bringen. Ein ebenfalls aus ähnlichen Gründen unter den Musikern umstrittenes Hilfsmittel sind Programmnotizen. Bei fast jedem Teilnehmer dieser Studie können allerdings die Titel der Werke dem Hörer einen Einstieg in die Welt des Stückes und des Komponisten erleichtern. Diese Absicht ist allerdings wie angedeutet bei den Musikern unterschiedlich stark ausgeprägt. So gibt ein Komponist an, die Titel seiner Werke seien völlig egal[113].

[113] Diese Ansicht äußerte Komponist 2 bei der Frage nach einem Beispiel für seine Arbeitsweise

Anspruchsvolle Musik verlangt überdies nach einem aktiven, aufmerksamen Hörer, der beim Hören versucht, der Musik zu folgen, auch wenn dies mitunter anstrengend ist. Durch das Vermeiden bekannter musikalischer Klischees wird der Hörer überdies zu bisweilen anstrengenden Interpretations- und Assoziationsleistungen aufgefordert. Bei eher unterhaltender Musik steht vermehrt im Vordergrund, dass der Hörer sich bei der Musik zurücklehnen und sich entspannen kann. Allerdings legen wohl auch manche Unterhaltungsmusiker einen gewissen Wert darauf, dass ein Hörer in ihrer Musik, wenn er sie konzentriert und beispielsweise mit Kopfhörern hört auch noch etwas entdecken kann, was ihm bei einem ersten, oberflächlichen Hören verborgen geblieben ist.

Es scheint so, als wäre es vor allem eine Angewohnheit der Erzeuger unterhaltender Musik, sich zu überlegen, wie bestimmte Elemente ihrer Musik auf die Hörer wirken könnten. Nach Äußerungen einiger Teilnehmer dieser Studie treten solche Gedanken allerdings auch bei Erzeugern anspruchsvoller Musik auf. Solche Überlegungen dürfen jedoch bei diesen Musikern keine entscheidende Rolle für die konkrete musikalische Gestaltung eines Werkes spielen. Gelegentlich ist es diesen Musikern auch ein Anliegen, gezielt Erwartungen des Hörers nicht zu erfüllen oder bestimmte sich aufdrängende Eindrücke sofort zu konterkarieren. Auch ein Improvisationsmusiker berichtet wie erwähnt, er würde gelegentlich bewusst etwas Anderes spielen, als er eigentlich vorhatte, um das Abdriften in Klischees zu vermeiden. Ähnliche Gedankengänge spielen wohl auch bei vielen Komponisten eine Rolle.

Während es für die meisten Komponisten anspruchsvollerer Musik klar ist, dass ihre Musik musikalisch vorgebildeten Hörern besser gefällt, äußern diejenigen Musiker, die auch den „Normalhörer“ auf direktem Wege erreichen wollen gelegentlich, dass es auch musikalisch „übergebildete“ Hörer gibt, denen ihre Musik nicht gefällt. Dies ist vor allem bei Komponisten der Fall, die zwar durchaus über eine umfassende musikalische Bildung verfügen, die jedoch bestimmte Entwicklungen der „klassischen“ Musik entweder nicht mitmachen oder sogar überwinden wollen. Sie möchten bewusst an frühere musikalische Konzepte anknüpfen. Von diesen Künstlern wird ein übertriebener Avantgardismus, wie er nach Meinung eines Komponisten vor allem in Deutschland zu finden ist kritisiert und abgelehnt.

Bei denjenigen Musikern, die bei ihrer Musik einen Bezug zu nicht Musikalischem sehen, der sich nicht nur zufällig oder unvermeidbar ergibt, sondern der intendiert ist und auch zumindest unter günstigen Umständen für den Hörer wahrnehmbar und verständlich sein soll kann die Musik zumindest auch einen Versuch des Musikers darstellen, seine Mitmenschen positiv zu beeinflussen. Die Musik kann also politische Botschaften oder Ermahnungen beziehungsweise Ermunterungen zu einer Veränderung von Ansichten oder Gewohnheiten beinhalten. Diese Beeinflussung kann mehr oder weniger subtil sein. Allein schon das Schaffen von komplexer Musik kann dadurch, dass das Hören solcher Musik eigenständige Denkleistungen vom Hörer fordert als subversiv angesehen werden. Eindeutige politische Aussagen und Botschaften sind allerdings wohl für die meisten Musiker an Texte geknüpft. Auch bei denjenigen Musikern, die eine weitgehend absolute, von allem nicht Musikalischem losgelöste Musik schaffen wollen zeigen sich wohl bei der Vertonung von Texten vermehrt gewisse Anzeichen einer Symbolsprache der Musik, die ansonsten eher bei den Musikern, die etwas in ihrer Musik darstellen wollen zu finden sind. Die Eindeutigkeit textlicher Aussagen erfordert es auch, sich vermehrt auch klischeehaften musikalischen Assoziationen zu stellen, die man zwar beim eigenen Schaffen möglichst vermeiden oder umdeuten, nicht jedoch einfach ignorieren kann.

Ebenso wie für die eben beschriebene politische oder moralische Komponente der Musik ist natürlich auf für humoristische Elemente oder Ähnliches eine Vorraussetzung, dass der Komponist oder Improvisationsmusiker mit seiner Musik überhaupt etwas vermitteln möchte.

Unterschiede bestehen zwischen den Musikern offensichtlich auch dahingehend, welche Rolle ihre Musik innerhalb ihres Umfelds und der Gesellschaft spielen soll. Während es für einige Musiker wichtig scheint, dass ein Komponist eine gewisse Distanz zu gesellschaftlichen Institutionen bewahrt und in gewisser Weise immer ein außen stehender Beobachter bleibt ist für andere das Eingebettetsein in ein bestimmtes soziales Umfeld äußerst wichtig. Während für manche Musiker das von allem losgelöste Werk an sich im Mittelpunkt steht betonen andere Musiker gerade die Vernetzung ihrer Musik mit ihrer Umwelt. Diese Musiker sehen die Abnahme der Popularität der Kunstmusik auch im Zusammenhang mit einem zunehmenden gesellschaftlichen Funktionsverlust der so genannten ernsten Musik. Auf der einen Seite steht also auch hier wieder das Konzept einer

autonomen Kunst, die als absolute Musik nach eigenen Regeln völlig losgelöst von dem soziokulturellen Kontext besteht. Auf der anderen Seite steht die Musik als eine Botschaft eines Menschen an andere Menschen, die auch einen Appell an diejenigen darstellen soll, die sie hören.

Eine weitere Dimension, die eine Rolle spielen kann ist die unterschiedlich ausgeprägte Beschäftigung der Musiker mit fremden Kulturen und unterschiedlichen ästhetischen Konzepten. Eine solche Beschäftigung kann einerseits dazu führen, dass der Musiker neue Facetten der Musik entdeckt und im Folgenden versucht, die verschiedenen Konzepte, die Teil seines Repertoires geworden sind, möglichst so miteinander zu verbinden, dass sie sich gegenseitig bereichern. Eine weitere mögliche Folge der Beschäftigung mit fremden Kulturen ist die Erkenntnis der eigenen Verwurzelung in unserer Kultur und Tradition. Damit verbunden kann eine zunehmende Thematisierung der eigenen kulturellen Vergangenheit in der Musik sein.

Vielleicht würden sogar alle Musiker, die an meinen Studien teilgenommen haben darin übereinstimmen, dass es vorteilhaft ist, wenn der Hörer sich der Musik gegenüber öffnet, sie bewusst hört, sie auf sich wirken lässt und dann seine eigenen Assoziationen zu dem musikalischem Geschehen beobachtet.

Ein ästhetisches Postulat, zu dem sich ebenfalls wohl alle Musiker aus den unterschiedlichen Genres mehr oder weniger bekennen würden, ist die oben bereits erwähnte Forderung nach Authentizität. Ein Musiker soll Musik machen, die ihm auch gefällt, zu der er stehen kann. Kompromisse und Einschränkungen dieses Dogmas sind jedoch erlaubt, wenn die Musik nicht als absolute, von jedem Zweck außerhalb ihrer selbst befreite Kunst gesehen wird, sondern wenn beispielsweise bei einem Werk auch bestimmte pädagogische Intentionen eine Rolle spielen Die Musiker unterscheiden sich auch darin, inwieweit bestimmte Einschränkungen der ursprünglichen künstlerischen Intention zugelassen werden, damit das Musikstück den Konventionen des jeweiligen musikalischen Genres entspricht. Hier lassen sich wohl die Musiker innerhalb ihres Genres grob in Konservative und Revolutionäre einteilen.

3.3 Musik als Kommunikation: Ein Versuch eines Modellstücks

3.3.1 Die vier Ebenen menschlicher Kommunikation

Wie bereits im ersten Abschnitt dargelegt, besteht ein Ziel dieser Arbeit darin zu versuchen, einige Ergebnisse der Kommunikationspsychologie auf das Gebiet des musikalischen Schaffens zu übertragen. In diesem Kapitel möchte ich nun ein mögliches Modell der musikalischen Kommunikation beschreiben.

Rufen wir uns noch einmal die vier Grundaspekte menschlicher Kommunikation nach Schulz von Thun aus Kapitel 1.3 ins Gedächtnis. Jede sprachliche Kommunikation zwischen Menschen beinhaltet einen Sachaspekt, also den Inhalt im eigentlichen Sinne, die Darstellung oder Beschreibung für den Empfänger mehr oder weniger verständlicher Sachverhalte. Überdies gibt es bei jeder menschlichen Kommunikation einen Beziehungsaspekt. Der Sender definiert vor allem durch die Art seiner Äußerung seine Sicht der Beziehung zum Empfänger. Überdies kann man einen Selbstoffenbarungsaspekt unterscheiden. Der Sender gibt etwas von seiner Selbstsicht Preis. Außerdem beschreibt Schultz von Thun noch einen Apellaspekt. Der Sender möchte beim Empfänger etwas bewirken. Berühmt geworden ist sein Modellstück menschlicher Kommunikation (Abbildung 3.3-1).

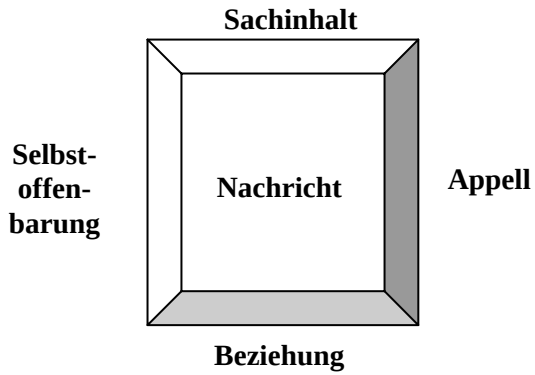


Abbildung 3.3-1: Vier Seiten der Nachricht – ein Modellstück der zwischenmenschlichen Kommunikation nach Schulz von Thun (2004)

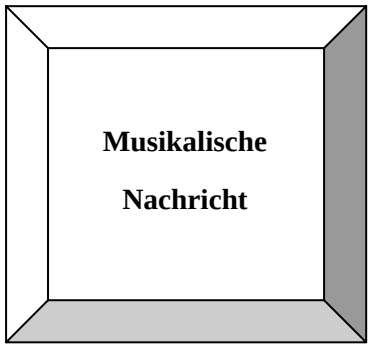
Nahe liegend wäre es nun zunächst diejenigen der im letzten Kapitel beschriebenen Dimensionen, bei denen dies möglich ist, auf die vier in diesem Diagramm dargestellten Kommunikationsaspekte zu verteilen. Ein solcher Versuch könnte in schematischer Form folgendermaßen dargestellt werden.

Sachinhalt:

- Bezüge zu bekannten oder neuen musikalischen Formen
- Bezug zu mathematischen oder physikalischen Phänomenen
- Darstellung von Geschichten, Bildern und Erlebnissen
- Titel, Einführungsvorträge usw. können den Sachinhalt verdeutlichen
- Bei Textvertonungen kommt der Sachinhalt des Textes hinzu

Selbstoffenbarung:

- Intendierter oder unvermeidbarer Selbstausdruck
- Emotionen, Eindrücke, Erinnerungen, Einstellungen usw. des Musikers



Appell:

- Intendierte politische Botschaft, moralische Ermahnung oder Anregung zu eigenen Gedanken
- Bewegung oder Entspannung des Hörers
- Aufbau und evtl. Enttäuschung von Erwartungshaltungen

Beziehung:

- Versuch, auch musikalisch nicht vorgebildete Hörer anzusprechen oder die Musik ist nur für ein Fachpublikum geschrieben
- Angebot zum Gespräch oder Verweis auf die Autonomie des Werks
- bei der „klassischen“ Musik Vermittlung durch aufführende Musiker

Abbildung 3.3-2: Relevante Dimensionen im Denken der Musiker im Kontext des „Kommunikationsquadrats“

3.3.1.1 Zum Sachinhalt:

Bei diesem Aspekt muss ebenso wie bei den folgenden immer berücksichtigt werden, dass sowohl in der sprachlichen als auch in der musikalischen Kommunikation nicht alle Inhalte einer Botschaft dem Sender oder dem Hörer bewusst sind. Vor allem bei Watzlawick und seinen Anhängern werden verfestigte Muster widersprüchlicher unbewusster und eventuell unbeabsichtigter Botschaften, die dem Beziehungs-Aspekt zuzurechnen sind, der bei Watzlawick übrigens weiter gefasst ist und Appell, Selbstoffenbarung und den eigentlichen Beziehungsaspekt aus Schulz von Thuns Modell umfasst, ebenso für Störungen im Gefüge von Familien oder Organisationen wie als Folge dessen auch für individuelle psychische Störungen verantwortlich gemacht.

Im Gegensatz zur Sprache kann in der Musik allerdings nur mit Einschränkungen überhaupt von einem objektiven und prinzipiell für jeden Hörer verständlichen Sachinhalt gesprochen werden, während dieser bei den meisten sprachlichen Botschaften im Vordergrund steht. Eventuell entspricht diesem in der musikalischen Kommunikation zu einem gewissen Teil der Bezug des musikalischen Werkes zur Musikgeschichte und bestimmten musikalischen Formen. Eine Suche nach neuen Ausdrucksformen stellt gerade im Bruch mit Traditionen und Gewohntem eine ebenso relativ objektive, verständliche Sachinformation dar wie ein Verwenden traditioneller altbekannter Muster. Im Prinzip handelt es sich hier auch um einen Punkt über den jeder Musiker relativ bewusst bei seinem Schaffen reflektiert. Auch dies stellt eine Entsprechung zum Sachinhalt einer sprachlichen Information dar. Ebenso wie ein Zuhörer, der bestimmte Wörter nicht kennt eine für andere ganz eindeutige Botschaft nicht verstehen kann wird ein Musikhörer, dem bestimmte musikalische Formen nicht bekannt sind diesen Aspekt der Musik nicht oder falsch verstehen. Demgegenüber fasziniert viele Musiker an der Musik gerade, dass ein gewisses Verständnis von Musik auch ohne ein solches Wissen auf Seiten des Hörers möglich ist. Sie sehen die Musik als eine universelle Sprache.

Bemerkenswert ist an dieser Stelle auch, dass gerade die Zweideutigkeit einer musikalischen Botschaft, die Sicht von einem musikalischen Werk als abstraktes Kunstwerk in der Zeit, das sich immer verändernd in einem bestimmten unwiederbringlichen zeitlichen Rahmen abläuft, auf viele Musiker überaus faszinierend

wirkt. Gerade dieses Konzept einer Musik, die nicht in der Lage ist, etwas Konkretes darzustellen kann jedoch ebenfalls unter dem Aspekt einer Sachinformation analysiert werden, ob der Musiker dies will oder nicht. Diejenigen Musiker, die angeben, sich musikalisch besser als sprachlich ausdrücken zu können, beziehen diese Äußerung wohl eher auf Emotionen oder Ideen und Gedanken, also den Bereich des Selbstausdrucks.

Gewisse Sachinhalte in der Musik finden sich allerdings auch in Bezügen zu mathematischen oder physikalischen Phänomenen. Natürlich ist jede Art von Musik in tönender Form mathematisch oder physikalisch beschreibbar, doch kann ein Komponist oder Improvisationsmusiker auch bewusst Bezüge seiner Musik zu dieser Ebene ihrer Beschreibung herstellen. Es gibt Musiker, für die dieser Aspekt im Vordergrund steht.

Ebenso spielen symbolhafte Verweise musikalischer Elemente auf nicht Musikalische Sachverhalte nicht im Denken aller Musiker eine gleich wichtige Rolle. Diese Darstellungsfunktion der Musik entspricht natürlich ganz deutlich dem Sachinhalt einer sprachlichen Äußerung im eigentlichen Sinne. Für viele Musiker ist es etwas ganz Natürliches Geschichten, Bilder oder Ereignisse in der Musik darzustellen.

An diesem Punkt wird eine gewisse Künstlichkeit der Trennung zwischen diesem Aspekt der Sachinformation und beispielsweise dem Selbstausdruck deutlich. Man muss sich nur vergegenwärtigen, dass ein bestimmtes Erlebnis in seiner Darstellung als objektiv wahrnehmbares Ereignis dem Sachaspekt zugerechnet würde, dass eine Darstellung des Eindrucks des Musikers bei dem Ereignis jedoch eher dem Selbstausdruck zuzuordnen wäre. Die Wahrnehmung bestimmter Sachverhalte ist immer durch bestimmte Eigenschaften der wahrnehmenden Person individuell geprägt und eventuell verzerrt und die wahrgenommenen Ereignisse beeinflussen und verändern die wahrnehmende Person. Die Stärke des von Schulz von Thun vorgeschlagenen Modells liegt allerdings nicht in seiner begrifflichen Trennschärfe, sondern in den Analysemöglichkeiten, die es bietet. Da kann es sogar günstig sein, wenn es möglich ist, einen Sachverhalt unter unterschiedlichen Aspekten, aus unterschiedlichen Richtungen zu betrachten.

Eine wichtige Rolle bei musikalischen Darstellungen der nicht musikalischen Welt können natürlich mit der Musik verbundene sprachliche Äußerungen des Musikers wie die Titel der Werke, Programmnotizen oder Einführungsvorträge beziehungsweise einführende Gespräche mit den Hörern spielen. Hier wird versucht die Stärken der sprachlichen

Kommunikation bei der Vermittlung von Sachinformationen mit den subtilen Ausdrucksmöglichkeiten der Musik zu kombinieren.

Ein wenig komplexer wird das ganze Kommunikationsmodell natürlich bei einer Vertonung von Texten. Hier kommt ein sachlicher Hintergrund, der für alle Hörer, welche der Sprache der Texte mächtig sind oder die über eine Übersetzung verfügen, verständlich ist zum musikalischen Sachinhalt hinzu. Im Allgemeinen ist die Bedeutung des Sachinhalts wie erwähnt bei sprachlichen Äußerungen größer, als bei musikalischen. Bei sehr poetischen Texten mag dies allerdings wiederum nicht uneingeschränkt der Fall sein. Ob es im Falle der kommunikationspsychologischen Analyse eines musikalischen Werkes, bei dem ein Text vertont wird, günstiger ist bei der Analyse der Kommunikationsinhalte eines Musikstückes die Sachinhalte des Textes und der Musik separat zu betrachten, müsste die Praxis einer Analyse von musikalischen Werken nach dem hier beschriebenen Schema zeigen. Eine wichtige Rolle bei dieser Betrachtung sollten wohl symbolhafte Beziehungen zwischen Musik und Text spielen, die im Denken fast aller Musiker die Texte vertonen in irgendeiner Form eine Rolle spielen.

3.3.1.2 Zum Selbstausdruck

Bei einer sprachlichen Kommunikation gibt es laut Schulz von Thun[114] bewusste und unbewusste Selbstoffenbarungen des Senders. Beispielsweise versucht ein Autor eines Buches relativ bewusst auf den Hörer einen guten Eindruck zu machen und sich als kompetent und redegewandt darzustellen. Eine bedeutende Quelle psychischer Probleme ist für Schulz von Thun eine Selbstoffenbarungsangst unter der viele Menschen leiden. Diese resultiert zum großen Teil aus der frühkindlichen Erfahrung, dass nicht alle Seiten der eigenen Persönlichkeit liebenswert sind. Imponier-, Fassaden- und Verkleinerungstechniken werden entwickelt, um den Eindruck, den man auf andere macht, zu manipulieren. Das Zauberwort zur Überwindung von Problemen, die sich aus einer übermäßigen Selbstoffenbarungsangst und der Anwendung unzuverlässiger oder

[114] Dieser Absatz bezieht sich auf Schulz von Thun (2004) S. 99 ff.

unbrauchbarer Techniken zum „Impression Management“ ergeben, ist Authentizität. Angelehnt an Konzepte der von Carl Rogers begründeten klientenzentrierten Gesprächstherapie ist damit die Übereinstimmung zwischen dem inneren Erleben, der bewussten Wahrnehmung dieses Erlebens und der Kommunikation dieses Geschehens mit anderen gemeint. Verschiedene therapeutische Techniken können dem Klienten helfen, sich besser zu akzeptieren, sich nichts vorzumachen und dann auch anderen ein stimmigeres, gefestigteres Selbstbild zu vermitteln.

In dieser Arbeit wurde mit Authentizität zumeist die Übereinstimmung zwischen den künstlerischen Vorlieben eines Musikers und seinen Werken bezeichnet, ob also ein Komponist oder Improvisationsmusiker wirklich seine Musik macht. Musik, von der er auch überzeugt ist. Diese Bedeutung von Authentizität bezieht sich also eher auf die verwendeten Kommunikationsmittel, auf die weiter unten näher eingegangen wird. Die von Schulz von Thun an dieser Stelle ausgeführten Überlegungen zu den weitreichenden Konsequenzen unbewusster Selbstoffenbarungsbotschaften könnten natürlich auch bei einer musikalischen Kommunikation eine Rolle spielen, doch müsste dies in anderen Arbeiten überprüft werden. Diese Studie widmet sich ja gerade denjenigen Sachverhalten, die den Musikern bewusst sind und über die man mit ihnen reden kann. Die Bedeutung unbewusster Imponier- und Fassadentechniken müsste mit anderen Mitteln erforscht werden.

Festzuhalten bleibt, dass das Ausmaß in dem Musiker in ihrer Musik bewusst und absichtlich etwas von sich selbst preisgeben wollen sehr unterschiedlich ist. Viele Musiker sehen diese Selbstoffenbarung als unvermeidbar und unwesentlich. Für einige Musiker hat der Selbstausdruck in der Musik dagegen geradezu eine therapeutische Wirkung. Er stellt den Kernpunkt ihres Schaffens dar. Unterschiede zwischen den Musikern bestehen auch dahingehend, dass die einen eher ihre Gefühle oder Eindrücke mitteilen wollen, andere Gedanken und abstrakte intellektuelle Konzepte. Wie im letzten Unterkapitel bereits angesprochen verschwimmt hier allerdings die Grenze zwischen Selbstoffenbarungs- und Sachaspekt.

3.3.1.3 Zum Beziehungsaspekt

An diesem Punkt besteht der Hauptunterschied zwischen einer sprachlichen Kommunikation und einer musikalischen Kommunikation darin, dass sich die musikalische Botschaft nicht nur an einen bestimmten Hörer richtet. Gerade die klassische Konzertsituation hat nur sehr wenig von einem Dialog zwischen zwei Menschen, die miteinander in einer Form von Beziehung stehen. Ähnlichkeiten bestehen eher zu einer öffentlichen Rede oder natürlich zu einem literarischen Werk. Die traditionelle Kommunikationspsychologie, die gerade durch den Einfluss Watzlawicks und seiner Kollegen stark von Fragestellungen der Familientherapie geprägt ist beschäftigt sich jedoch hauptsächlich mit der Kommunikation zwischen Menschen, die miteinander in einer relativ intensiven Beziehung zum Beispiel innerhalb einer Partnerschaft, Familie oder Organisation stehen.

Der Punkt, der an einer musikalischen Kommunikation vielleicht am besten unter dem Aspekt einer Beziehungsinformation behandelt werden kann, besteht darin, an welches Publikum der Musiker seine Musik richtet. Er kann sich aus der potenziell unendlich großen Menge möglicher Hörern seiner ausgesandten Information sozusagen eine Gruppe aussuchen, die er in besonderem Maße bewusst zu erreichen versucht. Da die meisten Musiker über ein relativ großes musikalisch Wissen verfügen richtet sich Musik, die in oben erwähntem Sinne authentisch ist natürlich vor allem an Hörer, die musikalisch in einem ähnlich großen Umfang gebildet sind, wie der Komponist der Musik. Einige Musiker geben dies auch offen zu. Andere versuchen ganz bewusst auch musikalisch weniger vorgebildete Hörer zu erreichen. Die Musik soll für jeden verständlich sein. Es ist nun die Frage, ob in dem hier zugrunde liegenden Modell in diesem Fall eine Sachinformation in einer universell verständlichen Sprache ausgedrückt werden soll oder ob eine universell verständliche Selbstoffenbarung im Hintergrund steht. Beides erscheint mir möglich. Auf die Schwierigkeiten einer exakten Unterscheidung zwischen diesen beiden Aspekten wurde an anderer Stelle bereits hingewiesen.

Festgehalten werden muss hier allerdings, dass einige Musiker angeben, sich über den Hörer überhaupt keine Gedanken zu machen. Dies ist beispielsweise dann der Fall, wenn ästhetische Postulate wie eine Forderung nach absoluter Authentizität in obigen Sinne es

einem Musiker regelrecht verbieten, sich in seine Hörer hineinzusetzen oder sich zu überlegen, wie er seine Musik gestallten muss, damit das Publikum in einer bestimmten Weise auf die Musik reagiert. Ebenfalls eine eher untergeordnete Rolle kann der Beziehungsaspekt der Kommunikation im Denken von Musikern spielen, die radikal nur sich selbst und ihre Emotionen ausdrücken wollen, die also den Selbstoffenbarungsaspekt hervorheben. Auch bei Musikern, die ihre Musik ohne großes Nachdenken aus sich heraus oder durch sich durch fließen lassen, spielt der Hörer und die Beziehung des Musikers zu ihm kaum eine Rolle. Allerdings muss hier darauf hingewiesen, dass zumindest in der diesem Kapitel zugrunde liegenden Betrachtungsweise jedes Musikstück, egal ob intendiert oder nicht, an den jeweiligen Hörer alle vier beschriebenen Arten von Informationen aussendet.

Ein weiterer Punkt der unter dem Beziehungsaspekt der Kommunikation gesehen werden könnte ist die unterschiedliche Bereitschaft von Musikern mit ihren Hörern vor und nach Aufführungen ihrer Werke auch sprachlich zu kommunizieren. Das Kommunizieren vor einer Aufführung wurde im klassischen Konzertbetrieb durch Programmnotizen und so genannte Gesprächskonzerte, bei denen der Komponist vor einem Konzert den Hörern sein Werk erklärt regelrecht institutionalisiert. Allerdings lehnen viele Musiker so etwas kategorisch ab. Sie wollen keine „Erklärkunst“ schreiben. Die Musik muss und soll für sich sprechen.

Nach einem Konzert besteht zumeist die einzige Möglichkeit für einen Hörer, dem Musiker ein Feedback zu geben in der Stärke seines Applauses. Viele Musiker berichten, dass sie nur selten von Hörern nach Aufführungen angesprochen werden. Passiert dies doch ist vor allem ein spontanes negatives Feedback überaus selten.

Hervorgehoben werden muss auch an dieser Stelle wieder die Bedeutung der aufführenden Musiker in der klassischen Musik. Auch diese Vermittler zwischen Komponist und Hörer senden natürlich in einer kommunikationspsychologischen Betrachtungsweise Botschaften auf allen diesen Dimensionen aus. Dadurch können die intendierten Aussagen des Komponisten verändert werden. Überdies empfangen die aufführenden Musiker direkt auf einer relativ subtilen Ebene Signale von den Hörern und es ist durchaus vorstellbar, dass ihre Interpretation der Musik wiederum von diesen Signalen beeinflusst wird. Diese Art von Beziehung hat ebenso wie die von der Interaktion der

Musiker untereinander und der Interaktion zwischen Musikern und Hörern bestimmte Aufführungssituation im Jazz schon eher Ähnlichkeit mit einer Gesprächskommunikation im Sinne Schulz von Thuns und Watzlawicks.

3.3.1.4 Zur Appellfunktion

Laut Schulz von Thun kann man bei der Betrachtung von Kommunikation auch in einem vereinfachten Modell von zwei Dimensionen, einer Ausdrucks- und einer Wirkungsfunktion sprechen[115]. Im günstigsten Fall besteht Harmonie zwischen Ausdruck und Wirkung. Bisweilen kann eine Nachricht aber auch geradezu das Gegenteil von dem bewirken, was vom Sender intendiert war und was ausgedrückt wurde.

Eindeutige Appelle finden sich natürlich dann in Musikstücken, wenn der Musiker politische Botschaften oder moralische Ermahnungen bewusst aussenden möchte. Für die meisten Musiker scheinen solche deutlichen, eindeutigen Aussagen jedoch an Texte geknüpft zu sein. Allerdings haben auch Musikstücke, in denen kein Text vertont wird fast immer einen Titel, der den Hörer zu den Assoziationen bringen soll, welche dann bei ihm die vom Musiker intendierten Wirkungen auslösen können. Zumindest bei den Teilnehmern der dieser Arbeit zugrunde liegenden Studien scheint jedoch die Musik in diesem Sinne höchstens eine Art Aufruf zur Besinnung oder eine Anregung zu eigenen Gedanken darstellen zu können. Wie ein Teilnehmer ausführte kann allerdings jede Form von komplexer Musik deshalb, weil sie den Hörer zum Denken anregt auch im politischen Sinn als subversiv aufgefasst werden. Für viele Musiker sind jedoch auch solche Wirkungen eines Musikstücks ein unvermeidbarer, unkontrollierbarer und nicht intendierter Nebeneffekt ihrer Musik.

Eine subtilere Form eines Appells zeigt sich darin, dass im Laufe eines Musikstücks auch aufgrund bestimmter bekannter musikalischer Formen beim Hörer Erwartungen den weiteren Fortgang der Musik betreffend aufgebaut werden, die der Komponist, als sein erster eigener Hörer bewusst enttäuschen oder befriedigen kann. Ein Grund für ein

[115] Schulz von Thun (2004) S. 209 ff.

Enttäuschen bestimmter Erwartungshaltungen kann ein gewisses ästhetisches Postulat von Neuheit und Einzigartigkeit der Musik sein, mit dem natürlich auch eine bestimmte Sachbotschaft, ein Selbstausdruck und eine bestimmte Beziehungsdefinition verbunden sind. Es kann allerdings auch im Hintergrund stehen, den Hörer nicht langweilen zu wollen. Interessant ist die Aussage eines Teilnehmers dieser Studie, der seine Hörer durch das Enttäuschen der Erwartungen, die sich nach bestimmten bekannten musikalischen Wendungen aufbauen auf eine Art Moorboden führen will, der auf den ersten Blick fest erscheint, dann jedoch nachgibt, wenn man ihn betritt. Eng verbunden mit der intendierten Wirkung der Musik ist hier natürlich auch eine Sachbotschaft, nämlich die Vermittlung eines abstrakten Gedankengangs. Ebenfalls untrennbar damit verbunden ist natürlich auch die Vermittlung eines Eindrucks des Komponisten, der eher der Selbstoffenbarungsebene zuzurechnen wäre.

Als eine grundlegende Qualität der Musik gilt überdies beispielsweise bei Lerdahl und Jackendoff[116] das Wechselspiel zwischen Spannung und Entspannung in der Musik. Für viele Musiker gehört Geschick im Spiel mit dem Erzeugen von Erwartungen und deren Erfüllung oder Enttäuschung durch die Musik zum Handwerkszeug eines guten Musikers. Dieser appellartige Aspekt eines Musikstückes bezieht sich jedoch hauptsächlich auf größere Zeiträume, als die einzelnen Aussagen oder Sätze, die meistens in kommunikationspsychologischen Arbeiten analysiert werden. Ein sprachliches Äquivalent hierzu würde vielleicht in der alten Kunst der möglichst gelungenen Gestaltung einer Rede, der Rhetorik liegen.

3.3.2 Besonderheiten der musikalischen Kommunikation

Gegenüber der in der traditionellen Kommunikationspsychologie im Vordergrund stehenden Gesprächssituation müssen bei der musikalischen Kommunikation mindestens drei bedeutende weitere Punkte beachtet werden, die in Schulz von Thuns Modell meiner

[116] F. Lerdahl und R. Jackendoff: „A generative theory of tonal music“ (1983)

Einschätzung nach nicht angemessen untergebracht werden können: Die Form der Kommunikation, das jeweilige musikalische Genre und die Vorgehensweise der Musiker.

Ein weiterer Punkt, der im Denken vieler Musiker eine sehr hervorgehobene Rolle spielt, dem ich aber an dieser Stelle kein eigenes Unterkapitel widmen möchte ist der einmalige, unwiederbringliche Ablauf einer musikalischen Aufführung in der Zeit. Die Bedeutung dieses Punktes wird beispielsweise anhand folgender Aussage von Komponist 2 aus dem Analysediagramm deutlich:

„Wichtig ist für mich auch, dass Musik allgemein eine Kunst auf der Zeitschiene ist. Der Aspekt der Zeit, ihrer Strukturierung und ihrer Begrenzung spielt hier eine wichtige Rolle. D. h., dass die Musik immer ein Memento Mori enthält, sozusagen Requiem ist …."

Deutlich wird dieser Punkt auch in der Antwort von Komponistin 12 auf die Frage, was sie an Musik fasziniert:

> „… dass ich Dinge nur mit Musik ausdrücken kann, die ich mit keiner anderen Kunstform ausdrücken kann, und, dass ich unmittelbar Bewegung ausdrücken kann und Bewegung erzeugen kann, bei Menschen, dass sie sehr direkt ist auf eine Art und Weise und trotzdem hoch artifiziell und intellektuell konstruiert sein kann und trotzdem direkt, also beides, dass sie einfach viele Widersprüche vereinen kann, ja, und dass sie immer mit der Zeit kämpft, dass sie immer von Zeit abhängig ist, und innerhalb von Zeit stattfindet und die Zeit mich einfach sehr Interessiert …"

Natürlich findet auch ein normales Gespräch zwischen zwei Menschen in einem bestimmten Zeitraum statt, allerdings stellt dieser Punkt für viele Musiker einen Unterschied zwischen der Musik und beispielsweise der Malerei oder Bildhauerei dar. Während in diesen Künsten mehr oder weniger unveränderliche, ewige Werke geschaffen werden ist die Musik flüchtig und vergänglich. An dieser Stelle könnte man natürlich argumentieren, dass beispielsweise der Notentext einer Komposition relativ unveränderlich

ist. Zumindest für die Musiker, bei denen diesem Punkt eine zentrale Bedeutung zukommt geschieht Musik jedoch im eigentlichen Sinne vor allem im Moment ihrer Aufführung. Der Notentext ist nur eine Vorlage, ein Skript für das eigentliche Kunstgeschehen.

3.3.2.1 Zur Form der Kommunikation

Bei einer musikalischen Kommunikation ist nicht nur wichtig, was mitgeteilt wird, sondern auch wie es mitgeteilt wird. Hierbei bezieht sich das wie der Kommunikation nicht auf die Mimik und Gestik der Person, wie meistens bei der wissenschaftlichen Betrachtung einer sprachlichen Botschaft, sondern es geht, um ein Äquivalent aus dem Bereich der Sprache zu bieten, um die exakte Wortwahl, den Aufbau eines Textes und die verwendeten Stilmittel, soweit diese vor einem kulturgeschichtlichen Hintergrund analysierbar sind.

Mit der hier vollzogenen Trennung zwischen abstrakter Form und Inhalt möchte ich keinesfalls den Ergebnisse von Forschern wie Meyer, Jiranek und Faltin, die in Kapitel 1.3 dargestellt wurden und die sich gerade mit der Beziehung zwischen musikalischer Form und nicht musikalischen Inhalten beschäftigen, ihre Bedeutung absprechen. Es erscheint mir nur vorteilhaft, in einem Modell der musikalischen Kommunikation die Möglichkeit offen zu lassen, diese beiden Ebenen ebenso wie die Interaktionen zwischen ihnen getrennt zu betrachten.

Betrachtet man die Musikwissenschaften nimmt dort die musikalische Formenlehre eine geradezu beherrschende Position ein. Auch für viele Musiker spielt dieser Punkt eine ganz hervorgehobene Rolle, für einige, die ihre Art zu komponieren stark aus einer bestimmten musiktheoretischen Konzeption wie zum Beispiel der Zwölftonmusik ableiten, sogar die entscheidende. Andere Musiker erleben die Auseinandersetzung mit der Form ihrer musikalischen Botschaft eher als eine Art Zwang, der sich beispielsweise aus dem Wunsch ergibt, irgendwie auch Kunst schaffen zu wollen[117]. Eine andere Ebene der musikalischen

[117] Ganz deutlich wird diese Position bei folgender Antwort von Musiker 17 auf die Frage, ob seine Musik eher Sprache des Herzens oder tönend bewegte Form ist: „… beides, ich möchte gerne, dass beides zusammenkommt, ich möchte Sprache des Herzens aus psychologischen Gründen, weil ich

Kommunikation steht im Vordergrund und die Reflektion über die Mittel, mit denen der Musiker etwas ausdrücken will und die Form der Äußerung tritt in den Hintergrund. Insgesamt spielt wohl bei allen Musikern ein Nachdenken über die Form der musikalischen Äußerung eine Rolle, allerdings haben diese formalen Aspekte, wie erwähnt, eine sozusagen quantitativ unterschiedliche Bedeutung für das musikalische Schaffen der jeweiligen Musiker. Während von Anhängern der einen Seite die Musik eines Musikers, der sich nach der Meinung dieser Musiker zu wenig mit der Form seiner musikalischen Äußerung beschäftigt als anspruchsloses Gedudel abgetan würde, sehen andere Musiker in der Musik eines Musikers, für den formale Aspekte ihrer Meinung nach eine zu zentrale Rolle spielen, bloße inhaltslose Formspielereien.

Zu einem Teil wurde dieser Punkt bereits im vorigen Abschnitt unter dem Aspekt des Sachinhalts einer Nachricht abgehandelt, weil die verwendeten musikalischen Formen zumindest für den verständigen Hörer eine relativ eindeutig verständliche Aussage darstellen können. Es ist meiner Meinung nach jedoch nicht sinnvoll, diesen Punkt vollständig innerhalb des von Schulz von Thun vorgeschlagenen Analyseschemas abzuhandeln.

Während bestimmte formale Elemente wie Wiederholungen zumindest für aufmerksame und entsprechend vorgebildete Hörer eindeutig auch als solche Wahrnehmbar sind gibt es Feinheiten in der formalen Gestaltung eines Werkes, die zwar vielleicht dem Komponisten bewusst und die in einer musikwissenschaftlichen Analyse des Notenmaterials feststellbar sind, die aber auch von einem „idealen“ Hörer zumindest während eines einmaligen Hörens nicht wahrgenommen werden können. In der Musik einiger Musiker scheint es auch formale Elemente wie Zahlenspielereien zu geben, die nicht einmal für einen geübten

---

bei meinen Hörern ankommen möchte und meinen Hörern etwas zu sagen haben möchte und ich möchte tönend bewegte Form aus künstlerischen Gründen, weil wir ja auch Kunst machen und der künstlerische Teil eines Musikstückes ist die tönend bewegte Form, die ja auch durchaus mit Konstruktion zusammenhängt …“

Musikwissenschaftler ohne weiteres analysierbar sind. Eine gewisse sehr abstrakte formale Ebene, auf der die Musik künstlerisch gestaltet wird, kann allerdings nach Einschätzung einiger Musiker eventuell doch auf unbewusste, unklare Weise sich auch beim Hörer als eine Art sinnlich erlebbarer Schönheit zeigen. Dies ist der Aspekt der Musik, den Bahle in seinem in Kapitel 1.2.2.2 beschriebenen Versuch, die Ergebnisse seiner Forschungen innerhalb der drei Kommunikationsdimensionen des Sachinhalts, des Selbstausdrucks und des Apells, die Bühler beschrieben hatte darzustellen unter dem Aspekt der Appellfunktion behandelt. In gewisser Weise ist dies ebenso möglich, wie man die formalen Aspekte der Musik auch als Sachinhalt ansehen kann. Gerade die in diesem Abschnitt kurz angesprochene eminente Bedeutung dieser Thematik mit ihren vielen Facetten rechtfertigt jedoch meiner Einschätzung nach meinen Ansatz, die formalen Aspekte des musikalischen Schaffens als eine Dimension darzustellen, die wenigstens zu einem substantiellen Teil als von den vier von Schulz von Thun oder den drei von Bühler beschriebenen Aspekten der Kommunikation unabhängig betrachtet werden kann.

Eine Entsprechung dieser formalen Dimension in der sprachlichen Kommunikation findet sich wohl nur in der alten Kunst der Rhetorik und in der Literatur, vor allem bei der Poesie. Die Thematisierung des wie einer Kommunikation in diesem Sinne, die Betrachtung der verwendeten Ausdrucksweise und der Stilmittel scheint sowohl in der Dichtkunst als auch in der Musik eine besondere Eigenheit vor allem einer künstlerischen Kommunikation zu sein.

Dabei wird deutlich, dass hier mit der abstrakten Form keine musikalische Grammatik im Sinne Lerdahls (siehe Kap. 1.2.4.2) gemeint ist, die bei jedem Menschen in ähnlicher Form vorhanden ist und durch die in einem weitgehend unbewussten Prozess ein musikalisches Werk in kleinere Einheiten zerlegt wird. Es geht um eine bewusste Thematisierung und Gestaltung der musikalischen Struktur nach künstlerischen Gesichtspunkten.

3.3.2.2 Zum Genre

Ein Punkt, der ganz offensichtlich für eine musikalische Äußerung eine große Rolle spielt, ist das jeweilige musikalische Genre, dem sich der Musiker zugehörig fühlt. Die Konsequenzen dieser Zugehörigkeit für die Musik sind natürlich überaus weitreichend. Die Form der Äußerung, die Umstände einer Aufführung, die Vorgehensweise eines Musikers und die verwendete oder nicht verwendete musikalische Symbolsprache müssen unbedingt vor diesem Hintergrund betrachtet werden. Hier bestehen auch viele Anknüpfungspunkte an die eben dargelegten Besonderheiten der musikalischen Form. Allerdings halte ich es für sinnvoll, diese beiden Punkte separat zu behandeln, da es wie oben erwähnt formale Prinzipien gibt, die genreübergreifend bei vielen verschiedenen Musikern unterschiedlicher Herkunft im Hintergrund stehen. Dazu kommt, dass das Bekenntnis zu einem bestimmten Genre weit mehr beeinflusst, als nur die Form der musikalischen Äußerung. Beispielsweise ist die kommunikative Beziehung eines Jazzmusikers, der seine Musik live vor dem Publikum improvisiert, zu seinen Hörern eine andere als die eines Komponisten, der seine Musik in seinem Arbeitszimmer abgeschirmt von der Außenwelt schreibt.

Vor dem Hintergrund der Regeln seines Genres steht jeder Musiker vor der Wahl, entweder konforme, konservative Musik zu machen oder diese Regeln zu brechen beziehungsweise auszuweiten, das Genre also zu revolutionieren. Abbildung 3.3-3 stellt einen Versuch dar, die hier getroffenen Aussagen modellhaft darzustellen, bei dem auch bereits rudimentär auf die Vorgehensweise der Musiker eingegangen wird, die Gegenstand des nächsten Unterkapitels ist.

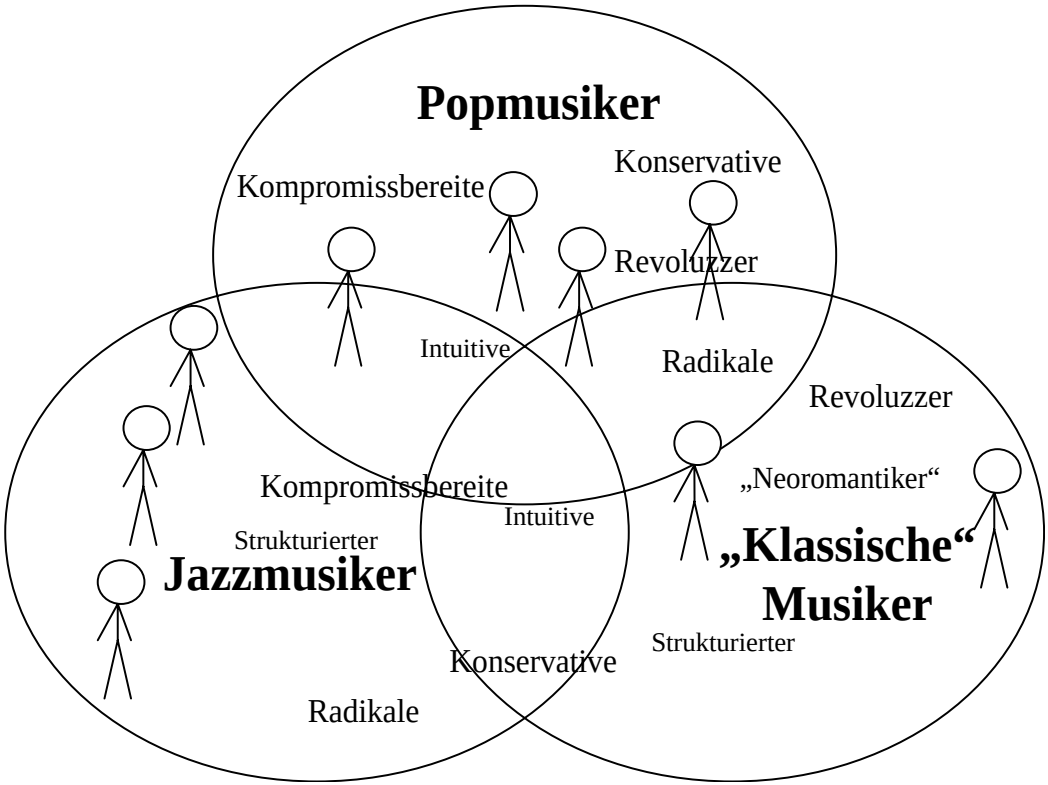


Abbildung 3.3-3 Schematische Darstellung der Bedeutung des Genres und der Vorgehensweise für das musikalische Schaffen

Bei der Betrachtung der Einflüsse des musikalischen Genres werden ebenso wie im vorherigen Unterkapitel traditionelle Bereiche der Musikwissenschaften berührt. Wie bereits im ersten Kapitel dieser Arbeit dargelegt sollen meine Forschungen diesen Bereich keinesfalls überflüssig machen, sondern es ermöglichen, aufbauend auf diese Erkenntnisse bestimmte Aspekte des musikalischen Schaffens, die bisher wenig berücksichtigt wurden durch Methoden und Erkenntnisse der Psychologie näher zu beleuchten.

3.3.2.3 Zur Vorgehensweise

Auf diesen Punkt und seine Bedeutung wurde an anderer Stelle in dieser Arbeit bereits ausführlich eingegangen. Auch diese Thematik spielt bei einer spontanen sprachlichen Kommunikation zwischen zwei Menschen keine Rolle. Sowohl die Komponisten, als auch die Improvisationsmusiker unterscheiden sich untereinander in ihrer Vorgehensweise beim Schaffen von Musik. Die Darstellung der Vorgehensweise in der schematischen Darstellung 3.3-4, in der alle hier angesprochenen Punkte in eine modellhafte schematische Darstellung integriert werden, orientiert sich aus Gründen der Übersichtlichkeit und Einfachheit an Bahles im Kapitel 1.2.2.2 dargestellten Arbeits- und Inspirationstypus, obwohl diese Problematik in den entsprechenden Kapiteln dieser Arbeit differenzierter betrachtet wird. Vor allem ziehe ich in meiner Betrachtung der Vorgehensweise der Musiker eine dimensionale Betrachtung einer Typisierung vor, da sowohl die Ergebnisse der Fragebogenstudie, als auch einige Äußerungen von Musikern andeuten, dass beispielsweise die Improvisation, die bei Bahle kennzeichnend für den Inspirationstypus ist auch bei Musikern, die eher dem Schaffenstypus zuzurechnen sind eine große Rolle spielen kann. Da man bei einer modellhaften Darstellung eines komplexen Sachverhalts immer gezwungen ist, die Komplexität des Forschungsgegenstands zu reduzieren, stellt jedoch Bahles Typisierung, die auch nach den Ergebnissen dieser Arbeit wesentliche Zusammenhänge in diesem Bereich richtig darstellt, auch eine brauchbare und sehr eingängige Art und Weise dar, sich dieser Thematik zu nähern.

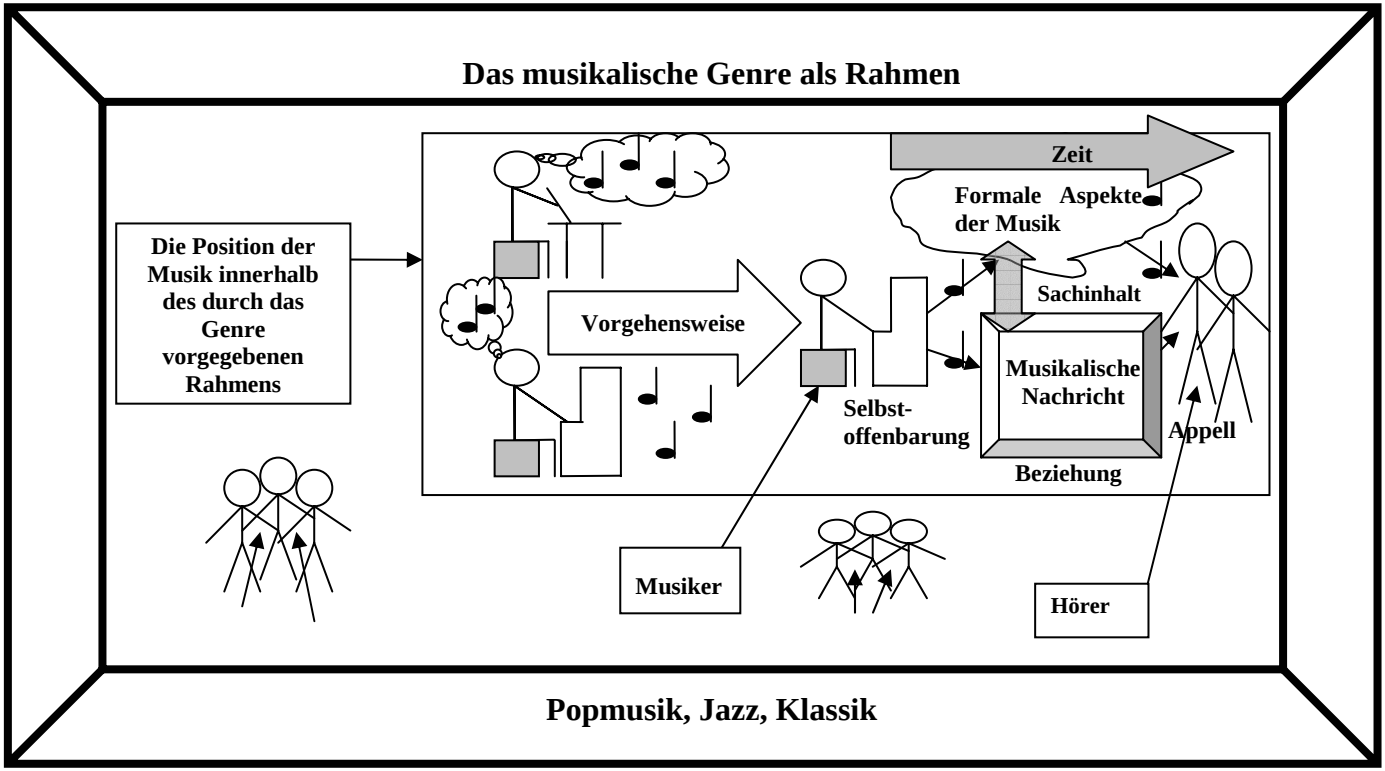


Abbildung 3.3-4: Ein Modellstück der musikalischen Kommunikation

3.4 Beschreibung einiger Dominanztypen

3.4.1 Vorbemerkungen

Die ersten drei der fünf hier im Folgenden dargestellten weitgehend intuitiv gebildeten Dominanztypen stellen idealtypische ästhetische Positionen dar, die unter den in dieser Arbeit befragten Künstlern gefunden werden konnten. Natürlich gibt es Musiker, deren Ansichten zwischen diesen Extrempositionen liegen. Es erscheint auch vorstellbar, dass Komponisten sich bei verschiedenen Werken nach jeweils anderen Prinzipien richten[118]. Allerdings ist es durchaus möglich alle 17 Teilnehmer der Interviewstudie diesen drei Typen mehr oder weniger zuzuordnen. Anschließend sollen ebenfalls in Form einer Typisierung die Besonderheiten der Jazzmusiker und der Popmusiker dargestellt werden, obwohl diese Musiker auch den ersten drei Typen zugeordnet werden könnten.

Der „sich selbst öffnende Künstler“ entspricht weitgehend dem gleichnamigen Typus, den ich in meiner Diplomarbeit beschrieben habe (siehe S. 361 ff.). Aufgrund der Ergebnisse der dieser Arbeit zugrunde liegenden Interviewstudie und der Fragebogenstudie erwies es sich als günstig, die in meiner Diplomarbeit beschriebene „Restkategorie“ des „etwas darstellenden Musikers“ aufzulösen, denn jeder Musiker steht, zumindest wenn seine Musik einem gewissen künstlerischen Anspruch genügen soll, vor der Entscheidung, inwieweit in seiner Musik Inhalte eine Rolle spielen sollen, die eigentlich außerhalb der Musik liegen und inwieweit der Musiker bereit ist seine Musik so zu gestalten, dass sie bestimmte Hörergruppen auch erreichen kann. Insofern stellt der Typus des „traditionellen Avantgardisten“ eine etwas abgeschwächte Form des „Forschers“ (siehe S. 361 ff.) dar, der nun ein großer Teil der klassischen Komponisten zugerechnet werden kann. Beim „Neoromantiker“ handelt es sich insofern um eine etwas ausgeweitete Neufassung des „anspruchsvollen Unterhaltungsmusikers (siehe S. 361 ff.).

Vertreter des in meiner Diplomarbeit beschriebenen Typen des „Mediums“ waren nicht unter den 17 befragten Musikern.

[118] Dies wird zum Beispiel in einigen Aussagen von Komponist 5 deutlich.

3.4.2 Der traditionelle Avantgardist

Dieser Musikertypus definiert sich vorwiegend über die Form der musikalischen Nachricht. Die Musik steht in der Tradition der europäischen Kunstmusik. Sie knüpft an gewisse kompositorische Entwicklungen der letzten Jahrzehnte an, vor deren Hintergrund die Art der musikalischen Gestaltung erklärt werden kann. Die Musik soll außerdem zumindest dann, wenn es sich um mehr, als um ein bloßes Übungsstück beispielsweise im Rahmen eines Kompositionsstudiums handelt in irgendeiner Art und Weise neuartig sein.

Für viele Musiker, die in der Peripherie der hier beschriebenen Gruppe von Komponisten anzusiedeln sind, stellen diese Ansprüche an die Form der musikalischen Nachricht und die Neuartigkeit der Musik einen gewissen Zwang dar dem man Nachkommen muss, wenn man „Kunst“ schaffen will. Für andere Musiker steht die musikalische Form im Mittelpunkt des musikalischen Denkens.

Die Darstellungsfunktion der Musik tritt bei diesem Typus eindeutig in den Hintergrund. Vor allem Emotionen sollen in der Musik weder dargestellt werden, noch soll die Musik Emotionen hervorrufen. Diese beiden Aspekte, die bei anderen Musikern zentral sind, stellen hier nur unvermeidliche Nebenaspekte der Musik dar, die nicht weiter thematisiert werden. Eher möglich ist eine Darstellung gewisser abstrakter Gedankengänge des Komponisten in der Musik. Es gibt jedoch auch Musiker, bei denen nicht einmal solche abstrakten Konzepte eine Rolle spielen, solange diese nicht selbst aus dem Bereich der Musik stammen oder mit diesem in einer engen Verbindung stehen, die über eine bloße assoziative Verknüpfungen hinausgeht. Von Bedeutung können hier insofern Verbindungen zwischen musikalischen und mathematischen und physikalischen Phänomenen sein.

Gedanken über mögliche Reaktionen des Hörers beziehungsweise der Hörer auf die Musik mögen zwar ebenfalls unvermeidbar sein, doch dürfen solche Überlegungen die musikalische Gestaltung nicht nachhaltig beeinflussen. Der Hörer muss für den Komponisten das unbekannte Wesen bleiben. Der Musiker darf keine Kompromisse in der musikalischen Gestaltung machen, um sich dem Hörer gegenüber anzubiedern. Tendenziell scheinen die Musiker, die diesem Komponistentypus zuzurechnen sind bereit zu sein, ihre

Musik in Gesprächskonzerten oder in ausführlichen Programmnotizen dem Publikum näher zu bringen.

Vielen Musikern aus dieser Gruppe ist es durchaus klar, dass ihre Musik eigentlich nur musikalisch gebildeten Hörern gefallen kann, die sich ausreichend mit Neuer Musik beschäftigt haben, um die Musik entsprechend wahrzunehmen. Bei einigen Komponisten besteht allerdings weiterhin die Hoffnung, dass es möglich ist, unvoreingenommene wenig vorgebildete Hörer die bereit sind, sich der Musik zu öffnen und sie vorurteilsfrei, ohne eine vorgefasste Meinung und ohne klare Erwartungen bezüglich der Töne und Klänge einfach nur zu hören, auch auf einem direkten Weg mit anspruchsvoller Kunstmusik zu erreichen. Viele Musiker sind der Meinung, dass die industriell hergestellte und vermarktete Popmusik eine Mitschuld daran trägt, dass die meisten Menschen Probleme damit haben, anspruchsvoller Musik zu folgen und sich ihr zu öffnen.

Für diese Komponisten stellt ihre Art zu komponieren keine abgehobene künstliche Grammatik dar, wie dies Lerdahl nahelegt, sondern sie ist der natürliche Ausdruck des Wunsches, sich auf eine eigene Weise zeitgemäß künstlerisch durch Musik auszudrücken.

In dieser Studie sehe ich die Komponisten 2, 6, 7, 10 und 11 als Vertreter dieses Typus an, wobei bei Komponistin 11 ihre geringe Erfahrung berücksichtigt werden muss. Auch die Komponistin 12 und der Komponist und Jazzmusiker 15 teilen Merkmale dieses Typus, insgesamt stehen bei ihnen jedoch andere Punkte im Vordergrund. Deswegen werden sie an dieser Stelle anderen Dominanztypen zugerechnet.

3.4.3 Die Neoromantiker

Innerhalb des gleichen Genres, der so genannten klassischen Musik, gibt es wohl eine Gruppe von Künstlern, die einen anderen Weg beschreiten, als ihre im vorherigen Abschnitt charakterisierten Kollegen. Sie wollen mit ihrer Musik explizit auch musikalisch nicht vorgebildete Hörer erreichen und knüpfen deshalb gewissermaßen an diejenige Zeit an, als in Europa Komponisten und Konzertpublikum zumindest im verklärenden Rückblick das letzte Mal miteinander versöhnt waren, nämlich an die Zeit der Romantik.

Damit wird schon deutlich, dass die Musik nicht um jeden Preis etwas Neues beinhalten muss. Es ist genug, wenn ihr Ausdruck wahrhaftig ist, wenn der Musiker wirklich seine Eindrücke, Empfindungen und Gefühle in ihr ausdrückt und das Publikum nicht belügt und betrügt, wie dies nach Meinung zumindest einiger Vertreter dieses Typus in der Popmusik passiert. Gewisse Ansprüche an die Form der musikalischen Aussage können auch bei diesen Musikern eine Rolle spielen, allerdings steht die für das Publikum zumindest teilweise verständliche Darstellung nicht musikalischer Sachverhalte im Vordergrund.

Neben den eben erwähnten Empfindungen des Komponisten können durch die Musik dieser Musiker auch Geschichten erzählt und gesellschaftliche Probleme geschildert werden. Die Musik kann auch eine politische oder moralische Botschaft enthalten. Dies ist jedoch bei weitem nicht bei allen Musikern, die diesem Typus zuzurechnen sind der Fall. Bei einigen Komponisten haben zumindest einige Werke auch einen gewissen pädagogischen Hintergrund. Beispielsweise sollen in solchen Stücken Kindern bestimmte Klänge der Moderne nahe gebracht werden, ohne sie zu überfordern.

Im Schaffensprozess dieser Künstler spielt ein improvisierendes Ausprobieren eine weit größere Rolle, als bei den im vorherigen Abschnitt beschriebenen Musikern. Die Musik wird eher spontan aus dem Bauch heraus geschaffen, obwohl auch bei Vertretern dieses Typus abstrakte formale Konzeptionen eine Rolle spielen können.

Im Unterschied zum im ersten Abschnitt beschriebenen Typus sind diese Musiker gelegentlich bereit, Kompromisse einzugehen, um das Publikum oder auch die aufführenden Musiker nicht zu überfordern. Allerdings dürfen diese Kompromisse nicht dazu führen, dass die Musik des Komponisten nicht mehr *seine* Musik ist. Während einer Aufführung reicht es, wenn der Hörer bereit ist sich zu öffnen, seine Vorurteile über Bord zu werfen und einfach zuzuhören. Anstrengende Interpretationsleistungen oder eine Vorbereitung oder Vorbildung des Hörers sind nicht in dem Maße notwendig, wie bei den traditionellen Avantgardisten.

Die hier angesprochenen Musiker sind durchaus bereit, ihre Musik zu erklären, soweit sie erklärungsbedürftig ist. An und für sich sollte jedoch wohl die Musik der meisten Komponisten, die diesem Typus zuzurechnen sind für sich sprechen, vor allem wenn emotionale Aussagen des Komponisten im Mittelpunkt stehen.

Diesen Musikern ist es wie erwähnt wichtiger als den traditionellen Avantgardisten, dass ihre Musik einem relativ breiten Publikum gefällt. Dafür ist es vielen dieser Romantiker egal, dass ihre Musik in Fachkreisen unter Umständen nicht gut ankommt. Die Musik wird ausdrücklich nicht für solche musikalisch übergebildeten, einem veralteten avantgardistischen Schönheitsideal anhängenden Experten geschrieben, sondern für ganz normale Menschen. Diese Einstellung kann nach den Erfahrungen zumindest einiger Vertreter dieses Typus dazu führen, dass es für sie schwieriger wird, Verlage für die eigenen Werke zu finden oder in Konzertreihen für Neue Musik aufgeführt zu werden, als für die Komponisten, die sich weiter zu den beschriebenen Dogmen der Avantgarde bekennen.

Als Vertreter dieses Typus würde ich die Komponisten 1, 5, 8, 13 und 17 ansehen. Die Musiker 1 und 5 können dabei gewissermaßen als Bindeglieder zu den traditionellen Avantgardisten gesehen werden, im Großen und Ganzen sind sie wohl jedoch eher Romantiker. Auch Komponist 3 äußert ähnliche Gedanken, wie die hier charakterisierten Musiker, er ist in dieser Darstellung jedoch wohl eher dem nächsten Typus zuzurechnen. Ebenso zeigen die Aussagen von Musiker 14 eine enge Verwandtschaft mit diesem Typus, auch wenn diesem als vielleicht einzigem reinen Unterhaltungsmusiker in dieser Arbeit ein gewisser Sonderstatus zukommt.

3.4.4 Der sich selbst öffnende Musiker

Für diesen Musikertypus ist kennzeichnend, dass er in seiner Musik sich selbst, seine Gefühle, Gedanken und Eindrücke darstellen will. Musiker, auf welche diese Beschreibung zutrifft, finden sich in den verschiedensten musikalischen Genres. Je nachdem ob der jeweilige Musiker eher seine Emotionen oder seine Gedanken musikalisch ausdrücken will, könnte man hier auch von einem eher emotionalen und einem eher intellektuellen Subtypus sprechen. Beiden gemeinsam und dominierend ist jedoch die Objektivierung des eigenen Ichs im Sinne Boeschs (siehe Kapitel 1.1).

Die Musik dieser Künstler entsteht in einem kreativen Prozess, während dessen die Intuition im Vordergrund steht und bei dem Gedanken an mögliche Hörer aufgrund der Selbstversunkenheit des Musikers nicht möglich sind. Formale Konzeptionen können eine

gewisse Rolle spielen, doch tritt ihre Bedeutung gegenüber der Darstellung und Vermittlung dessen, was diese Musiker bewegt in den Hintergrund. Das Herausklauben und Konkretisieren von Ideen aus einem unkontrollierbaren Tonstrom, wie dies Sabaneev nahe legt (siehe Kapitel 1.2.3.2), charakterisiert diesen Schaffensprozess recht gut. Allerdings scheint bei vielen dieser Musiker auch ein improvisierendes Ausprobieren eine große Rolle zu spielen.

Eine Darstellung bestimmter nicht musikalischer Ereignisse oder gedanklicher Konzepte durch die Musik ist möglich, jedoch nur aus der subjektiven Erlebniswelt des Musikers heraus, untrennbar verbunden mit seinen Emotionen. Seine Empfindungen stehen immer im Vordergrund. Symbolische Beziehungen zwischen Elementen der Musik und außermusikalischen Sachverhalten kommen vor, werden jedoch nicht absichtlich konstruiert.

Mögliche Reaktionen des Publikums spielen zwar beim Schaffen der Musik kaum eine Rolle, bei Aufführungen hingegen ist es diesen Musikern recht wichtig, dass ihre Musik vor allem den Menschen aus ihrem näheren Bekanntenkreis gefällt. Dies erklärt sich wohl daraus, dass die Musik dieser Komponisten stark mit ihrer Person verknüpft ist. Eine Ablehnung ihrer Musik bedeutet irgendwie auch eine Ablehnung ihrer selbst. Insgesamt soll diese Musik, die aus einer Bewegtheit des Musikers heraus entstanden ist auch den Hörer bewegen und bei ihm Empfindungen auslösen.

Als Ursache der musikalischen Betätigung wird von diesen Musikern häufig von einem unklaren inneren Drang gesprochen. Sich musikalisch auszudrücken gehört für sie einfach zum Leben dazu wie essen, trinken und atmen. Auch abseits von ihrer Musik schaffenden Tätigkeit nimmt die Musik einen dominierenden Platz im Leben dieser Musiker ein.

Als Vertreter dieses Typus in dieser Studie würde ich vor allem Komponist 3, der ansonsten auch den Neoromantikern zugerechnet werden könnte und Komponistin 12, die irgendwie sicher auch eine Vertreterin der traditionellen Avantgarde ist ansehen. Auch die beiden Jazzmusiker 4 und 9 und der Unterhaltungsmusiker 16 weisen wesentliche Merkmale dieses Typus auf.

3.4.5 Die Jazzmusiker

Entscheidend bei der Betrachtung der Jazzmusiker ist die eminente Bedeutung der Improvisation. Ein großer Teil der Musik wird live vor dem Publikum erst erschaffen. Diesem spontanen Ausbruch der Kreativität geht ein unterschiedlich langer Prozess der Vorbereitung voraus, während dessen sowohl bestimmte melodische, harmonische und rhythmische Folgen als auch Klänge und Sounds ausprobiert und eingeübt werden. Der Musiker erarbeitet sich so ein Repertoire, auf das er bei seinen Improvisationen spontan zurückgreifen kann.

In Bezug auf die Inhalte der Musik scheint es bei dieser Gruppe von Musikern ähnliche Unterschiede zu geben wie bei den Komponisten. Allerdings scheint der Selbstausdruck bei dieser Gruppe doch stärker im Vordergrund zu stehen. Betrachtet man die Form der Musik gibt es beim Jazz natürlich ebenfalls eine breite Palette unterschiedlich strenger Formen vom traditionellen Jazz bis hin zum Free Jazz.

Gerade moderner Jazz gefällt ähnlich wie die Neue Musik fast nur einem Fachpublikum. Unter den Jazzmusikern gibt es ähnlich wie bei den klassischen Komponisten allerdings auch viele, die glauben, man könne auch mit anspruchvoller Musik einen musikalisch nicht vorgebildeten Hörer erreichen, wenn sie ehrlich ist und überzeugend vorgetragen wird.

Dadurch, dass die Musik wenigstens zum Teil erst während der Aufführung entsteht und weil beim Jazz Komponist und Interpret zusammenfallen ist die Kommunikationssituation bei einem Jazzkonzert ganz anders, als bei einem klassischen Konzert. Die Reaktionen des Publikums können direkt die Musik beeinflussen. So entsteht zwischen Musiker und Hörer eine Art „echte“ Kommunikation, deren Hauptrichtung jedoch eindeutig vom Musiker zum Hörer geht.

Unter gewissen Umständen kann es auch bei einem Jazzkonzert vorkommen, dass es für ein Verständnis der Musik vorteilhaft ist, wenn der Musiker vorher einige Worte zu seiner Musik sagen kann. Allerdings sollte vor allem auch wegen der großen Bedeutung der emotionalen Selbstdarstellung des Musikers die Musik in den meisten Fällen für sich sprechen.

Ein weiterer Punkt, der bei den Jazzmusikern eine besondere Rolle zu spielen scheint, liegt darin begründet, dass die Wurzeln des Jazz in der afroamerikanischen Musik liegen.

Eine Beschäftigung mit anderen Kulturen zum Beispiel durch längere Aufenthalte in fremden Ländern scheint vielleicht auch deswegen für viele Jazzmusiker eine größere Rolle zu spielen, als für die meisten klassischen Komponisten.

Wie bereits angedeutet wäre es auch möglich gewesen, die Jazzmusiker 4 und 9 den sich selbst öffnenden Musikern und den Jazzmusiker und Komponisten 15 den traditionellen Avantgardisten zuzuordnen. Es gibt wohl teilweise zwischen bestimmten Jazzmusikern und klassischen Komponisten mehr Gemeinsamkeiten, als zwischen ihnen und anderen Vertretern des gleichen Genres. So gibt es beispielsweise Jazzmusiker, die sich wenigstens zum Teil auch in der Tradition der Neuen Musik sehen und andere, die gewisse romantische Ideale in ihrer Musik hochhalten.

3.4.6 Die Unterhaltungsmusiker

Insgesamt scheint es so, dass sich die Unterhaltungsmusiker bezüglich der Fragen warum sie Musik machen, wie sie Musik machen und was ihre Musik ist weniger Gedanken machen, als die „E-Musiker“. Bezüglich der Vorgehensweise allerdings mag es auch große Unterschiede zwischen den U-Musikern geben. Hinzu kommt hier noch der Bereich der Produktion eines fertigen, marktgerechten Tonträgers hinzu.

Bei dieser Gruppe von Musikern hat die Musik immer einen bestimmten Zweck. Sie soll das Publikum beispielsweise amüsieren, beruhigen oder zum Tanzen bringen. Die Musiker stellen auch durchaus Überlegungen an, wie diese Wirkungen am besten zu erzielen sind. Trotzdem mag es auch hier eine gewisse Forderung nach Authentizität geben die beinhaltet, dass die eigene Musik auch ihrem Schöpfer zumindest gefallen sollte. Den meisten Unterhaltungsmusikern ist es dabei wohl bewusst, dass ihre Musik vor allem einem musikalisch vorgebildeten Publikum zu einfach und zu banal sein kann.

Auch innerhalb des großen Feldes der Unterhaltungsmusik gibt es natürlich Musikstücke, die sich nur an eine kleine Gruppe von Fans richtet. Ebenso gibt es Unterscheide, ob der Hörer die Musik einfach nur nebenbei hören kann und soll, oder ob doch eine gewisse Aufmerksamkeit auf Seiten des Hörers für ein Gefallen der Musik vorteilhaft ist.

In dieser Studie bekannten sich die Musiker 14 und 16 zur unterhaltenden Musik, allerdings würden wohl auch die Komponisten 3, 5 und 8 wenigstens einige ihrer Werke durchaus in diesem Kontext sehen.

3.5 Abschließende Bemerkungen

Wie in der Einleitung bereits angemerkt ist diese Arbeit als ein neuer Einstieg in eine in den letzten Jahrzehnten in der musikpsychologischen Forschung zu kurz gekommene Thematik gedacht. Die in den letzten Kapiteln dargestellten Ergebnisse sind insofern auch nicht als abschließende, unverrückbare und ewige Wahrheiten, sondern in erster Linie als Thesen für die weitere empirische Forschung zu sehen. Außerdem sollen sie durch eine vereinfachte modellhafte Darstellung den Transfer bestimmter psychologischer Erkenntnisse in die Praxis beispielsweise der Musikpädagogik oder der Musiktherapie ermöglichen.

Es erscheint mir insofern auch gut möglich, dass in anderen Studien, bei denen vielleicht auch andere Fragen gestellt werden, noch mehr oder andere relevante Dimensionen gefunden werden, in denen sich die Musiker unterscheiden. Dies wird vor allem der Fall sein, wenn andere Gruppen von Musikern, zum Beispiel überwiegend Unterhaltungsmusiker befragt werden.

Es ist ebenfalls gut denkbar, dass bei Befragungen anderer Musikerpopulationen auch andere oder weitere Dominanztypen gefunden werden. So fanden sich unter den 17 in dieser Studie interviewten Musikern weder ein Vertreter des in meiner Diplomarbeit beschriebenen Typus des „Forschers“, der sich vor allem dadurch auszeichnet, dass seine Werke für ihn nur ein Nebenprodukt seiner Beschäftigung mit der grundlegenden Natur der Musik sind, noch ein Vertreter des Typus des „Mediums“, den kennzeichnet, dass er in einem Akt der vollkommen intuitiven Improvisation die Musik aus sich heraus beziehungsweise durch sich durch fließen lässt. Dabei wird er selbst zum Medium für eine höhere Kraft während bei den meisten anderen Musikern die Musik zum Medium für eine Botschaft wird.

Unter Berücksichtigung einiger persönlicher Mitteilungen von Komponisten die nicht an der Interviewstudie oder der Fragebogenstudie teilnehmen wollten, scheint auf jeden Fall noch ein weiterer Komponistentypus zu bestehen, der vielleicht als „politischer Künstler“ bezeichnet werden könnte. Für diese Musiker liegt das Entscheidende an ihrer Musik in der politischen Aussage und der gesellschaftlichen Wirkung. Diese Einstellung steht wohl stark

in der Tradition Hanns Eislers. Dieser vertrat die Auffassung, dass, während die Musik des Bürgertums ein Genussmittel darstellt, bei seiner Musik im Rahmen der Arbeiterbewegung der Genuss Mittel zum Zweck, nämlich Mittel zur Förderung der Bildung und der Kampfbereitschaft der Arbeiterschaft sein soll. [119]

In einer kommunikationspsychologischen Betrachtungsweise der Kreation und Rezeption von Musik scheint nach den Ergebnissen dieser Arbeit ein großer Erklärungsgehalt für viele Phänomene in der Interaktion zwischen Musikern und Hörern zu liegen. Es konnte gezeigt werden, dass eine Anwendung, Anpassung und Weiterentwicklung des Kommunikationsmodells von Schulz von Thun helfen kann, viele verschiedene Einzelergebnisse in einem einheitlichen Rahmenmodell zu integrieren und zu organisieren. Zukünftige Erfahrungen und weitere Studien müssen zeigen, inwieweit die hier vorgeschlagene modellhafte Darstellung von praktischem Nutzen beispielsweise für die oben bereits genannten Bereiche der Musikpädagogik, der Musiktherapie und der empirischen Musikwissenschaften sein kann.

Dabei werden natürlich bei einer solchen Forschungsperspektive wichtige Punkte wie die Einflüsse der Biographie eines Musikers auf seine Musik und gesellschaftliche Rahmenbedingungen wie das dialektische Spannungsfeld zwischen Produzenten und Konsumenten der Musik innerhalb einer kapitalistischen Marktwirtschaft außer acht gelassen, allerdings überwiegen meiner Meinung nach die Vorteile der hier gewählten modellhaften Darstellung.

In der Experimentalstudie konnte unter anderem gezeigt werden, dass „Experten“ überzufällig häufig in der Lage sind, anhand der Subjektiven Theorien eines Komponisten eines seiner Werke zu identifizieren. Ein weiteres wichtiges Ergebnis dieser Studie ist, dass durch eine Betrachtung der Subjektiven Theorien der Musiker und der Zustimmung oder Ablehnung der Hörer gegenüber diesen Theorien gewisse Reaktionen von Hörern auf Musikstücke erklärt werden können.

[119] Siehe z.B. Hanns Eisler (1931): „Die Erbauer einer neuen Musikkultur“

Diese Resultate zeigen, dass das Forschungsprogramm Subjektive Theorien einen sehr modernen und zeitgemäßen psychologischen Forschungsansatz darstellt, bei dem sehr effektiv das unschätzbare Expertenwissen der beteiligten Personen mit einbezogen und durch Studien nach dem naturwissenschaftlich- experimentellen Paradigma überprüft und ergänzt werden kann.

Meiner Einschätzung nach birgt das Forschungsprogramm Subjektive Theorien alle Möglichkeiten, auch dem immer deutlicher werdenden Trend in der psychologischen Forschung gerecht zu werden, den Menschen in einem systemischen Ansatz als „… eingebettet in ein ökologisches Netzwerk sich wechselseitig bedingender Faktoren [zu sehen]. Er ist in dieser Sicht gleichzeitig sowohl Produzent wie Produkt seiner realen Lebensbedingungen, zugleich Beeinflusser und Beeinflusster, ohne dass beides voneinander getrennt werden kann.“ (K. Grawe, R. Donati, F. Bernauer (1994): „Psychotherapie im Wandel – von der Konfession zur Profession“, S. 8)

Bei einer solchen systemischen oder ökologischen Betrachtungsweise müssten natürlich zunächst die Subjektiven Theorien aller Beteiligten bezüglich eines Forschungsgegenstands betrachtet werden. Anschließend könnte beispielsweise innerhalb einer kommunikationspsychologischen Betrachtung des Geschehens die Dynamik der Interaktionen zwischen den Beteiligten, die wechselseitige Beeinflussung, Anpassung und Abgrenzung ihrer Theoriengebäude analysiert werden. Ein kommunikationstheoretisches Rahmenmodell bietet dabei meiner Einschätzung nach auch genügend Spielraum, um beispielsweise bereits bekannte Ergebnisse der allgemeinen Psychologie oder der Sozialpsychologie zu integrieren.

Die experimentelle Musikästhetik könnte nach den in dieser Arbeit beschriebenen Ergebnissen ein perfektes Feld sein, um eine solche modellhafte Studie zu den Wirkungen eines musikalischen Werkes durchzuführen. Ausgehend von den Subjektiven Theorien von Musikern und Hörern könnte unter Berücksichtigung der verschiedenen Ebenen einer musikalischen Kommunikation ein dynamischer und interaktiver Prozess im Rahmen eines sozialen Kontexts beschrieben werden, durch den das psychologische Geschehen bei der Kreation und Rezeption eines Musikstücks mit seinen vielen psychologischen Facetten in einer überzeugenden Art und Weise dargestellt werden kann. Es erscheint nach den hier vorliegenden Ergebnissen auch durchaus wahrscheinlich, dass es möglich wäre durch eine

solche umfassende Betrachtungsweise einen großen Teil der Varianz bei den ästhetischen Urteilen verschiedener Hörer bezüglich unterschiedlicher musikalischer Werke aufzuklären.

Insgesamt hoffe ich, dass meine Arbeit auch zeigen konnte, dass es möglich ist, wesentliche psychologische Aussagen zu einem so sensiblen Gebiet wie der Kreation und Rezeption von Musik zu treffen, ohne dabei die Musik losgelöst von ihrem künstlerischen Reiz als bloße technische Information und die Menschen unter Beraubung eines großteils ihrer Würde als entseelte Reiz- Reaktionsmaschinen beschreiben zu müssen. Eine solche Betrachtungsweise muss gerade in Ergänzung zu der immer wichtiger werdenden Neuropsychologie auch in der Zukunft eine tragende Säule der Psychologie darstellen, wenn sie nicht völlig am Wesen ihres Forschungsgegenstands vorbeigehen will.

4 Zusammenfassung

Aufbauend auf eine Fragebogenstudie und Interviews mit 17 Musik schaffenden Künstlern werden in dieser Arbeit zunächst relevante Dimensionen herausgearbeitet, auf denen sich Musiker bezüglich ihres musikalischen Schaffens voneinander unterscheiden. In einem nächsten Schritt werden die verschiedenen Einzelergebnisse in einem Modell der musikalischen Kommunikation integriert, das eine Weiterentwicklung und Erweiterung des Kommunikationsmodells von Schulz von Thun darstellt. Abschließend werden fünf Dominanztypen Musik schaffender Künstler beschrieben, der traditionelle Avantgardist, der Neoromantiker, der sich selbst öffnende Künstler, der Jazzmusiker und der Unterhaltungsmusiker.

In einer Experimentalstudie konnte zunächst gezeigt werden, dass Experten überzufällig häufig in der Lage sind, aufgrund der Subjektiven Theorien eines Musikers eines seiner Werke richtig zu identifizieren. Die Zustimmung zu den Subjektiven Theorien eines Komponisten geht teilweise auch mit einem Gefallen seiner Stücke einher.

5 Literaturverzeichnis

Adorno, Th. W. (1982). „Über Jazz“ (Original 1937). In: „Adorno - Gesammelte Werke“. Band 17. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag. (S.74-100)

Adorno, Th. W. (1982). „Th. W. Adorno - Gesammelte Werke“. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.

Allesch, C. G. (2003). „Aesthetic Experience in the Age of Globalization“. In: „Dialogue and Universalism”, Vol. 13, Nr. 11-12.

Bahle, J. (1930). „Zur Psychologie des musikalischen Gestaltens“. Leipzig: Akademische Verlagsgesellschaft.

Bahle, J. (1981). „Der musikalische Schaffensprozess. Psychologie der schöpferischen Erlebnis und Antriebsformen – 3. unveränderte Auflage“. Hemmenhofen am Bodensee: Kulturpsychologischer Verlag. (Original 1936, Leipzig: Hirzel)

Bahle, J. (1938). „Arbeitstypus und Inspirationstypus im Schaffen der Komponisten“. In: „Zeitschrift für Psychologie“, Vol. 142. (S. 313-322)

Batten, D. E. (1967). „Recall of Paired Associates as a Function of Arousal and Recall Interval“. In: „Perceptual and Motor Skills”, Vol. 24 (Juni 1967), S. 1055-1058.

Behne, K.-E. (1982). „Musik – Kommunikation oder Geste“. In: „Musikpädagogische Forschung“. Band 3. Essen: Verlag die blaue Eule. (S.125-145)

Bennett, S. (1976). „The process of music creation“. In: „Journal of research in music education“. Vol 24, S. 3-13. Washington, D.C.

Berlyne, D. E. (1971). „Aesthetics and psychobiology“. New York.: Appleton-Century-Crofts.

Bernstein, L. (1970). „The Infinite Variety of Music“. New York: New American Library.

Bharucha, J. J. (1984). „Event hierarchies, tonal hierarchies, and assimilation: a reply to Deutsch und Dowlung”. In: Journal of Experimental Psychology: General 113 (3), 421-5.

Bimberg, S. (1985a). „Musikhörer und Gesellschaft“. In Bruhn, H., Oerter, R. & Rösing, H. (Hrsg.), „Musikpsychologie – Ein Handbuch in Schlüsselbegriffen“. München, Wien, Baltimore: Urban & Schwarzenberg (S.302-306).

Bimberg, S. (1985b). „Komponist und Gesellschaft“. In Bruhn, H., Oerter, R. & Rösing, H. (Hrsg.), „Musikpsychologie – Ein Handbuch in Schlüsselbegriffen“. München, Wien, Baltimore: Urban & Schwarzenberg (S.307-311).

Blatt, S. J., Blatt, E. (1994). „Continuity and Change in Art: The Development of Modes of Representation”. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.

Boesch, E.E. (1998). „Sehnsucht – von der Suche nach Glück und Sinn“. Bern: Huber.

Bregman, A. S. (1990). „Auditory Scene Analysis“. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Bruhn, H., Oerter, R. & Rösing, H. (Hrsg.) (1985). „Musikpsychologie – Ein Handbuch in Schlüsselbegriffen“. München, Wien, Baltimore: Urban & Schwarzenberg.

Bühler, K. (1923). „Über den Begriff der sprachlichen Darstellung“. In: „Psychologische Forschung. Zeitschrift für Psychologie und ihre Grenzwissenschaften“ 3, 282-294.

Chomsky, N. (1957). „Syntactic Structures“. The Hague: Mouton.

Coker, W. (1972). „Music and Meaning: A theoretical introduction to musical aesthetics“. New York: Free Press.

Coker, W (1981) „Einige semiotische Merkmale in ´Heliogabalus Imperator´“ in: Hentze, H.- W. (Hrsg., 1981). „Die Zeichen. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik Band II“. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag.

Crozier, R. und Chapman, A. (Hrsg., 1984). „Cognitive Processes in the Perception of Art“. Amsterdam: North Holland.

Damasio, A. R. (1996). „Descartes Irrtum“. München: List. Zweite Auflage. Original (1991). „Descartes Error“. New York: Putnam.

Darwin, C. (1989). „The expression of the emotions in man and animals“. In: „Charles Darwin – The Works“. Bd. 23. London: Pickering.

Darwin, C. (1989).„Charles Darwin – The Works“. London: Pickering.

Deliege, J. (1987). „Grouping Conditions in Listening to Music: An Approach to Lerdahl & Jackendoff´s Grouping Preference Rules”. In: „Music Perception“ Vol. 4, S. 325-360.

Deliege, J. (1989). „A Perceptual Approach to Contemporary Musical Forms”. In: „Contemporary Music Review“ Vol. 4, S. 213-230.

Dibben, N. (1994). „The Cognitive Reality of Hierarchic Structur in Tonal and Atonal Music“. In: „Music Perception“ Vol. 12, S. 1-25

Dilthey, W. (1923). „Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie“. Gesammeltes Schrifttum, Band 5. Leipzig: Teubner.

Eco, U. (1973). „Das offene Kunstwerk“. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.

Eisler, H. (1931). „Die Erbauer einer neuen Musikkultur“. In: Eisler, H. (1973). „Hanns Eisler – Musik und Politik, Schriften 1924-1948. Textkritische Ausgabe von Günter Mayer“. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, S. 140 ff.

Eisler, H. (1973). „Hanns Eisler – Musik und Politik, Schriften 1924-1948. Textkritische Ausgabe von Günter Mayer“. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, S. 140 ff.

Ericsson, K. A. und Simon, H. A. (1980). „Verbal reports as data“. In: „Psychological Review”, Vol. 87, S: 221-251.

Faltin, P., Reinecke, H.-P. (Hrsg.) (1974). „Musik und Verstehen“. Köln: Folk.

Faltin, P. (1985). „Bedeutung ästhetischer Zeichen – Musik und Sprache“. Aachen: Rader.

Fechner, G. T. (1876). „Vorschule der Ästhetik“. Leipzig: Verlag Breitkopf & Härtel

Feder, S., Karmel, R.L., Pollock, H. (Hrsg., 1993). „Psychoanalytic Explorations in Music: Second Series“. Madison, Conn.: International University Press.

Ferand, E. (1938). „Die Improvisation in der Musik“. Züich: Rhein Verlag

Freud, S.. „Der Moses des Michelangelo“ (Original 1914). In „Sigmund Freud – Studienausgabe“ (2000). Frankfurt a.M.: Zweitausendeins. (S.195-222).

Freud, S. (2000). „Sigmund Freud – Studienausgabe“. Frankfurt a.M.: Zweitausendeins (Lizenzausgabe des Fischer Verlages, Frankfurt a.M.).

Gadamer, H.-G. (1990). „Wahrheit und Methode – Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik“ (6. Auflage, Erstausgabe 1960). Tübingen: J.C.B. Mohr.

Giese, F. (1928): „Das freie literarische Schaffen bei Kindern und Jugendlichen“, Beiheft 7 zur Zeitschrift für angewandte Psychologie, Leipzig, 2. Auflage.

Gödel, K. (1931). „Über formal unentscheidbare Sätze der Principia Mathematica und verwandter Systeme, I." Monatshefte für Mathematik und Physik, 38 (1931), S.173-198)

Graf, M. (1910): „Die innere Werkstatt des Musikers“. Stuttgart: Verlag von Ferdinand Enke.

Graf, M. (1947). „From Beethoven to Shostakovich: The Psychology of the Composing Process“. New York: Philosophical Library.

Grawe, K., Donati, R., Bernauer, F. 1994. „Psychotherapie im Wandel – von der Konfession zur Profession“. 4. Auflage. Göttingen: Hogrefe Verlag.

Groeben, N. (1986). „Handeln, Tun, Verstehen als Einheiten einer verstehend - erklärenden Psychologie“. Tübingen: Francke Verlag.

Groeben, N., Wahl, D., Schlee, J., Scheele, B. (1988). „Das Forschungsprogramm subjektive Theorien“. Tübingen: Francke Verlag.

Groeben, N., Erb, E. (1997). „Menschenbilder“. In Straub, J., Kempf, W., Werbik, H. (Hrsg.) (1997). „Psychologie – Eine Einführung“. München: Deutscher Taschenbuch Verlag (S.17-41).

Grom, B. (1992). „Religionspsychologie“. München: Kösel.

Großmann, R. (1991). „Musik als Kommunikation“. Braunschweig: Vieweg Verlag.

Gruber, H., Terrell, G. und Wertheimer, M. (Hrsg., 1962). „Contemporary approaches to creative thinking“. New York: Prentice Hall.

Haag, L. (2000). „Die Identifizierung einer "Handschrift" Subjektiver Theorien - Ein Weg der Transformation wissenschaftlicher Erkenntnisse in die Praxis“. In: „Empirische Pädagogik“, 14. (S. 111-129).

Habermas, J. (1981). „Theorie kommunikativen Handelns“. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.

Hanslick, E. (1980). „Vom Musikalisch-Schönem“ (20. Auflage. Nachdruck der 16. Auflage, 1. Auflage 1854). Wiesbaden: Breitkopf u. Härtel.

Hausegger, F. v. (1885). „Die Musik als Ausdruck“. Wien.

Hausegger, F. v. (1903). „Gedanken eines Schauenden“. München: Verlagsanstalt Brückmann.

Hauskeller, M. (Hrsg., 1999). „Was das Schöne sei – klassische Texte zur Ästhetik“ (3. Auflage, 1. Auflage 1994). München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Henze, H. W. (1979). „Zwischen den Kulturen - Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik I“. Frankfurt am Main: S. Fischer.

Hentze, H.- W. (Hrsg., 1981). „Die Zeichen. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik Band II“. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag.

Hindemith, P. (1952): „A composer’s world: horizons and limitations“. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Holtz, P. (2002). „Subjektive Theorien Musik schaffender Künstler“. Vorgelegt als Diplomarbeit an der Universität Erlangen – Nürnberg.

Jiránek, J. (1985). „Zu Grundfragen der musikalischen Semiotik“. (tschech. Original 1979). Berlin (DDR): Neue Musik.

Jourdain, R. (2001). „Das wohltemperierte Gehirn“. Heidelberg, Berlin: Spektrum. Original (1997): „Music, the Brain, and Ecstasy“. New York: William Morrow and Company, Inc.

Kant, I. (1974). „Kritik der Urteilskraft, 1.Teil“. Werkausgabe Band X. Hrsg.: W. Weischedel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag. (Original 1790)

Kleinsmith, L. J. und Kaplan, S. (1963). „Paired-associate Learning as a Function of Arousal and Interpolated Interval“. In: „Journal of Experimental Psychology”, Vol. 65 (Februar 1963), S. 190-193.

Kelly, G. A. (1986). „Die Psychologie der persönlichen Konstrukte“. Paderborn: Junfermann.

Kock, W. (1935). „On the principles of uncertainty in sound“. In: „J.A.S.A“ („Journal of the American Statistical Association“). 1935.

Krause, F. & Dann, H.-D. (1986). „Die Interview- und Legetechnik zur Rekonstruktion kognitiver Handlungsstrukturen ILKHA. Ein unterrichtsnahes Verfahren zur Erfassung potentiell handlungswirksamer subjektiver Theorien von Lehrern“ (Projekt 'Aggression in der Schule', Arbeitsbericht 9). Konstanz: Universität, Sozialwissenschaftliche Fakultät.

Krumhansl, C. L. (1983). „Perceptual structures for tonal music“. In: Music Perception 1 (I), 28-62

La Motte-Haber, H. de (1996). „Handbuch der Musikpsychologie“ (2. Auflage, 1. Auflage 1985). Laaber: Laaber-Verlag.

Lange-Eichbaum, W. u. Kurth, W. (1967). „Genie, Irrsinn und Ruhm“. 5. Auflage (1. Auflage 1927). Ernst Reinhardt Verlag. München/Basel.

Lerdahl, F. und Jackendoff, R. (1983). „A generative theory of tonal music“. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Lombroso, C. (1887). „Genie und Irrsinn“. (Übersetzung des italienischen Originals „Genia e follia“ aus dem Jahre 1864). Leipzig: Reclam Verlag

Meyer, L.B. (1956). „Emotion and meaning in Music“. Chicago: University of Chicago Press.

Meyer, L.B. (1967). „Music – the arts and ideas“. Chicago: University of Chicago Press.

Müller-Freienfels, R. (1912). „Die Psychologie der Kunst“. Leipzig – Berlin: Teubner Verlag.

Nass, M.L. (1975). „On hearing and inspiration in the composition of music“. Psychoanalytic Quarterly, 44: 431-449.

Nass, M.L. (1993). „The Composers Experience: Variations on Several Themes“. In: Feder, S., Karmel, R.L., Pollock, H. (Hrsg., 1993). „Psychoanalytic Explorations in Music: Second Series“. Madison, Conn.: International University Press.

Nettl, B. und Russell, M. (Hrsg., 1998). „In the Course of Performance – Studies in the World of Improvisation”. Chicago und London: The University of Chicago Press.

Newell, A., Shaw, J. C. und Simon, H. A. (1962). „The process of creative thinking“. In: Gruber, H., Terrell, G. und Wertheimer, M. „Contemporary approaches to creative thinking“. New York: Prentice Hall.

Newell, A. und Simon, H. A. (1972). „Human problem solving”. Engleson Cliffs, New Jersey: Prentice Hall.

Nietzsche, F. (2000). „Der Fall Wagner“. (Original 1888). In „Friedrich Nietzsche: Werke“. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins (2. Teil S.289-322).

Nietzsche, F. (2000). „Friedrich Nietzsche: Werke“. (Lizensausgabe, 1. Auflage (1967) München, Wien: Carl Hanser Verlag). Frankfurt a. M.: Zweitausendeins.

Nisbett. R. E., Wilson, T. (1977): „Telling more than we can Know: Verbal Reports on Mental Processes“. In: „Psychological Review“. 84, 3. (S.231-259)

Pannenborg, H. J. u. Pannenborg, W.A.. 1915. „Die Psychologie des Musikers“. Zeitschrift für Psychologie, Bd. 73, S. 91 – 136.

Pannenborg, H. J. u. Pannenborg, W.A.. 1918. „Die Psychologie des Künstlers. Vergleichung des Malers und Komponisten“. In: „Zeitschrift f. angewandte Psychologie“, Bd. 12, S. 161 – 178.

Parrott, I. (1978). „The Music of Rosemary Brown“. London: Regency Press.

Pfitzner, H. (1926). „Gesammelte Schriften“. Augsburg: Verlag B. Filser.

Plaut, P. (1929). „Die Psychologie der produktiven Persönlichkeit“. Stuttgart: Enke

Pressing, J. (1984). „Cognitive Processes in Improvisation“. In: Crozier, R. und Chapman, A. (Hrsg.). „Cognitive Processes in the Perception of Art“. Amsterdam: North Holland.

Pressing, J. (1988). „Improvisation: Methods and Models“. In: Sloboda, J. (Hrsg.). „Generative Processes in Music“. Oxford: Clarendon Press.

Pressing, J. (1998). „Psychological Constraints on Improvisation“. In: Nettl, B. und Russell, M. (Hrsg.). „In the Course of Performance – Studies in the World of Improvisation”. Chicago und London: The University of Chicago Press.

Reinicke, H.-P. (1974). „´Musikalisches Verstehen´ als Aspekt komplementärer Kommunikation“. In: Faltin, P., Reinecke, H.-P. (Hrsg.) (1974). „Musik und Verstehen“. Köln: Folk.

Reitman, W. R. (1965). „Cognition and thought“. New York: Wiley.

Sabaneev, L. (1928). „The Psychology of the Musico-Creative Process“. Psyche, Vol. 9, S. 37-54.

Scheele, B., Groeben, N. (1988). „Dialog-Konsens-Methoden zur Rekonstruktion subjektiver Theorien“. Tübingen: Francke Verlag.

Schulz von Thun, F. (2000) „Miteinander reden 1 - Störungen und Klärungen“ (Originalausgabe, 1. Auflage 1981). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag.

Selz, O. (1924). „Zur Psychologie des produktiven Denkens und des Irrtums. Eine experimentelle Untersuchung“. Bonn: Cohen.

Sloboda, J. (Hrsg., 1988). „Generative Processes in Music“. Oxford: Clarendon Press.

Sudnow, D. (1978). „Ways of the hand: the organization of improvised conduct“. London: Rutledge and Kegan Paul.

Sundberg, J. und Lindblom, B. (1976). „Generative theories in language and music description“. In: „Cognition“, Vol. 4, S. 99-122.

Straub, J., Kempf, W., Werbik, H. (Hrsg.) (1997). „Psychologie – Eine Einführung“. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Straub, J. & Werbik, H. (Hrsg.). (1999). „Handlungstheorien“. Frankfurt/New York: Campus Verlag.

Watzlawick,P., Beavin, J.H., Jackson, D.D. (2000). „Menschliche Kommunikation – Formen, Störungen, Paradoxien“ (10. unveränderte Auflage, 1. Auflage 1969). Göttingen, Toronto, Seattle: Verlag Hans Huber.

Werbik, H. (1971). „Informationsgehalt und emotionale Wirkung von Musik“. Mainz: Verlag Schott & Söhne.

Werbik, H. und Appelsmeyer, H. (1999). „Handlungsbegriff und Perspektivität: Eine Diskussion traditioneller Perspektiven psychologischer Erkenntnisgewinnung“. In: Straub, J. und Werbik, H. (1999). „Handlungstheorien“, S. 74 – 92.

Wettersten, J. (2001): „The Critical Rationalist´s Quest for an Effective Liberal Pedagogy”. In: Zecha, G. (Hrsg.). „Critical Rationalism and Educational Discourse“. Amsterdam, Atlanta: Rodopi.

Wittgenstein, L. (1969). „Tractatus logico-philosophicus“. (Original 1922). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Zecha, G. (Hrsg., 2001). „Critical Rationalism and Educational Discourse“. Amsterdam, Atlanta: Rodopi.

Anhang A: Der Fragebogen

Fragebogen zu der Doktorarbeit „Subjektive Theorien Musik schaffender Künstler“ im Fach Psychologie von Peter Holtz

Sehr geehrte Damen und Herren, die Sie diesen Fragebogen ausfüllen,

erst einmal vielen Dank für Ihre Unterstützung bei meiner Dissertation. Ich bin Diplompsychologe und daneben auch als Musiker aktiv. Die „subjektiven Theorien Musik schaffender Künstler“ waren auch schon Gegenstand meiner Diplomarbeit im Jahre 2001. Ich führte mit 14 Komponisten und Freejazz Musikern aus der Region Nürnberg Interviews und wertete diese aus. Eines der Ergebnisse dieser Interviewstudie ist dieser Fragenbogen, den ich nun für weitere Forschungen in meiner Doktorarbeit benutze. Außerdem führe ich weitere Interviews mit Komponisten (auch aus dem Bereich der „U-Musik“) und führe einige Experimente durch, in denen z.B. Hörer anhand von Zusammenfassungen von Interviews, die ich mit Komponisten geführt habe, Stücke dieser Komponisten unter anderen Musikstücken identifizieren sollen.

Dieser Fragebogen ist ein wichtiger Bestandteil meiner Doktorarbeit. Er soll es einerseits ermöglichen, die Ergebnisse meiner Diplomarbeit statistisch zu überprüfen und andererseits auch selbst interessante Erkenntnisse bringen. Viele der sich teilweise widersprechenden Aussagen aus diesem Fragebogen stammen von Komponisten oder Forschern, die sich mit dem Phänomen Komposition auseinandergesetzt haben. Das heißt natürlich nicht, dass Sie nicht vieles völlig anders sehen können als diese. Die Auswertung der Fragebögen erfolgt selbstverständlich anonym. Wenn Sie keinen Absender auf den frankierten und adressierten Rückumschlag schreiben, können Sie sich dieser Tatsache ohnehin vollkommen sicher sein. Auf Wunsch schicke ich Ihnen allerdings auch gerne weitere Informationen über mich und meine Arbeit. Geben Sie einfach auf dem Rückumschlag Ihre Adresse und ggf. E-Mail Adresse an, und schreiben Sie mir eine kurze Notiz.

Beim Ausfüllen dieses Fragebogens versuchen Sie bitte, jeden Unterpunkt zu beantworten, auch wenn Ihnen die Beantwortung dieser Frage wenig sinnvoll oder schwierig erscheint. Nach jedem Fragenkomplex folgen Textzeilen, auf denen Sie Einwände, Kommentare, Ergänzungen und Anregungen vermerken können. Bei Verständnisschwierigkeiten o.Ä. können Sie mich auch jederzeit selbstverständlich unter der unten angegebenen Adresse kontaktieren.

Bitte, vergessen Sie nicht den ausgefüllten Fragebogen an mich zurückzuschicken. Ich bin bei meiner Arbeit auf die Unterstützung durch Sie, die Musik schaffenden Künstler, angewiesen und jeder einzelne Komponist der an dieser Untersuchung teilnimmt, bereichert die Ergebnisse um eine weitere Facette.

Noch einmal vielen Dank im Voraus, Ihr

Peter Holtz

1. Generelle Fragen zu Ihnen und Ihrer musikalischen Tätigkeit

1 a	Geschlecht: (m = männlich, w = weiblich)	m*	w*
1 b	Mein Alter in Jahren		
1 c	Wie alt (in Jahren) waren Sie bei Ihrer ersten Komposition		
1 d	Ich habe ein musikalisches Fach studiert (bzw. studiere noch)	Ja*	Nein*
1 e	Ich verdiene meinen Lebensunterhalt zumindest größtenteils als Musiker	Ja*	Nein*

* Bitte zutreffendes Feld ankreuzen

In wieweit charakterisieren die folgenden Begriffe bzw. Aussagen Ihre Tätigkeit als Musik erschaffender Künstler (1= gar nicht (selten), 2 = ein wenig (manchmal), 3= ganz gut (oft), 4= sehr gut (meistens))

		1	**2**	**3**	**4**
1 e	Komponist von ernster („E-“) Musik				
1 f	Komponist von unterhaltender („U-) Musik				
1 g	Improvisationsmusiker				
1 h	Ich schreibe nur, bzw. hauptsächlich Auftragskompositionen				

1 i	Meine Werke stehen als musikalisches Kunstwerk nur für sich (keine Filmmusik oder „Kaufhausmusik“)				
1 j	Im Laufe meiner kompositorischen Entwicklung komponiere ich zunehmend weniger spontan und dafür durchdachter				
1 k	Ich habe ein absolutes Gehör				

Anmerkungen (hier können Sie Kommentare, Ergänzungen und Anregungen zu den Fragen dieses Abschnitts notieren):

2. Fragen zu Ihrer Vorgehensweise beim Erschaffen von Musik

Bei dieser Frage sollen Sie nun Ihre persönliche Position zwischen zwei gegensätzlichen Aussagen angeben. Fühlen Sie sich durch eine der Aussagen treffend beschrieben, kreuzen Sie bitte 1 oder 7 an. Sehen Sie sich irgendwo zwischen diesen Polen, kreuzen Sie diejenige Zahl an, die Ihre Ansichten Ihrer Einschätzung nach am Besten charakterisiert

2 a	Meine Musik „fließt“ in einem kreativen Zustand der Inspiriertheit einfach aus mir heraus oder durch mich durch	**1 2 3 4 5 6 7**	Meine Musik entsteht nach einer langen und gründlichen Vorarbeit in einem wohl geplanten und strukturierten Arbeitsprozess

Nun, ergänzend zu dieser Frage, ist wieder Ihre Zustimmung zu verschiedenen Aussagen gefragt ((1= gar nicht (selten), 2 = ein wenig (manchmal), 3= ganz gut (oft), 4 = sehr gut (meistens))

		1	**2**	**3**	**4**
2 b	Entscheidend ist der Wechsel zwischen Phasen kreativer Inspiration und „harter“, systematischer Arbeit				
2 c	Meine Kompositionen entstammen aus einer unklaren, schwer in Sprache zu fassenden „Keimzelle“				
2 d	Diese Keimidee ist oft eine Reaktion auf emotionale Zustände				
2 e	Keimzelle der Musik ist ein Strom aus Tönen, der unklar, auf den ersten Blick verworren, unbewusst und unkontrollierbar ist, ähnlich einem Traum				
2 f	Beim Komponieren ist emotionale Erregung ablenkend und nachteilhaft, ein Zustand der Entspannung, Ruhe und Sicherheit vorteilhaft				
2 g	Der mentale Zustand, den ich beim Komponieren habe, ist irgendwie „lustvoll gestört“ (wie bei einer vorübergehenden Geistesstörung) und weicht stark von meinem Normalzustand ab				
2 h	Während des Komponierens ist es wichtig, sich von allen Störungen und Ablenkungen abzuschirmen				

2 i	Ich habe gelegentlich Angst, mir könnte plötzlich einfach nichts mehr einfallen				
2 j	Die Improvisation spielt für mein Schaffen von Musik eine wichtige Rolle				

Anmerkungen:

3. Fragen zu den Inhalten bzw. Hintergründen Ihrer Musik

Wie bei der letzten Fragestellung möchte ich auch hier zunächst ein Gegensatzpaar vorgeben.

3 a	Meine Musik ist eine „Sprache des Herzens“, also eine Mitteilungsform, mit der bestimmte Inhalte besser vermittelt werden können, als mit Worten.	**1 2 3 4 5 6 7**	Meine Musik ist „tönend bewegte Form“. Inhalte spielen nur eine untergeordnete Rolle. Musikalische Probleme stehen im Vordergrund

Im Folgenden möchte ich nun, wie bei Fragestellung 1, noch 2 Aussagen vorgeben, zu denen Sie Ihre Zustimmung oder Ablehnung angeben sollen (1= gar nicht (selten), 2 = ein wenig (manchmal), 3= ganz gut (oft), 4 = sehr gut (meistens))

		1	**2**	**3**	**4**
3 b	Formale (strukturelle) Aspekte sind in meiner Musik ganz entscheidend und Überlegungen dazu gehen den Tönen voraus				
3 c	Meine Musik soll symbolisch nicht-musikalische Dinge darstellen (z.B. gründet sich auf Texte, ist inspiriert durch abstrakte Themen, die ggf. im Titel aufgegriffen werden usw.)				
3 d	Ich möchte etwas von mir selbst in meiner Musik ausdrücken				
3 e	Mein-Musik-Schaffen könnte man als eine „Welt ohne Willen“, die am ehesten mit dem Träumen (in diesem Zustand will man ja auch nichts konkretes)vergleichen kann, bezeichnen				
3 f	Wichtig ist die Konkretisierung unklarer Ideen aus dieser unkontrollierbaren „Welt ohne Willen“ durch „rationalisierende“ Maßnahmen („Kontrapunkt“) oder Improvisation				

4. Frage zu den Motiven für Ihre musikalische Tätigkeit

Wieder (wie bei Fragestellung 1 und Frage 3 a) ist hier danach gefragt, inwieweit die folgenden möglichen Motive für musikalisches Schaffen auf Sie zutreffen (1= gar nicht (selten), 2 = ein wenig (manchmal), 3= ganz gut (oft), 4= sehr gut (meistens))

		1	**2**	**3**	**4**
4 a	Ich möchte mit meiner Musik etwas Neues, Eigenes, noch nie da Gewesenes schaffen				
4 b	Die Anerkennung des Publikums ist mir sehr wichtig.				
4 c	Die Faszination der Musik liegt für mich in ihr selbst, im sonoren Material				
4 d	Ich empfinde einfach einen schwer erklärbaren inneren Drang, mich in der Musik auszudrücken				
4 e	Meine Musik ist eine Art Auflehnung gegen Bestehendes bzw. früher Dagewesenes				
4 f	Ich möchte einfach nur handwerklich gute Unterhaltung schaffen. Etwas „Eigenes“ oder „Neues“ zu schaffen, ist mir nicht wichtig				
4 g	Meine Musik soll an den Hörer eine Art Botschaft vermitteln				

Nun möchte ich Sie bitten, diese 7 Motive in eine Reihenfolge bringen, die der Bedeutung, die diese Motive Ihrer Meinung nach für Ihre musikalische Tätigkeit haben entspricht. Dem Motiv, dass Ihnen für Ihr Schaffen am Bedeutsamsten erscheint, geben Sie eine 1, dem zweitbedeutsamsten eine 2, …, dem am wenigsten zutreffenden eine 7

4 h:	Etwas Eigenes schaffen	Anerken-nung durch das Publikum	Das sonore Material an sich	Unklarer innerer Drang	Auflehnung gegen schon da Gewesenes	Das Publikum unterhalten	Eine Botschaft vermitteln
Rang-platz:							

5. Fragen zu der Bedeutung des Hörers und der Gesellschaft für Ihre Musik

Zunächst sollen Sie sich nun wieder zwischen verschiedenen Extremen einordnen:

5 a	Meine Musik sollte für (fast) jeden Hörer intuitiv verständlich sein	**1 2 3 4 5 6 7**	Damit dem Hörer meine Musik wirklich gefallen kann, muss er über eine gewisse Vorbildung in diesem Bereich der Musik verfügen
5 b	Meine Musik ist in erster Linie für mich, den Komponisten, erschaffen und soll in erster Linie meine Wünsche und meinen Anspruch befriedigen	**1 2 3 4 5 6 7**	Meine Musiker soll in erster Linie dem Hörer gefallen, auch wenn dies bedeutet, dass ich Kompromisse in Hinblick auf meinen eigenen künstlerischen Anspruch machen muss
5 c	Der Hörer soll sich während meiner Musik einfach zurücklehnen und abwarten, was mit ihm passiert	**1 2 3 4 5 6 7**	Bei meiner Musik sind vom Hörer bisweilen anstrengende intellektuelle Leistungen gefordert, damit er meine Musik verstehen kann. Es ist auch wünschenswert, dass er sich auf das Konzert vorbereitet

Wie z.B. bei Fragestellung 1 ist nun Ihre Zustimmung oder Ablehnung zu verschiedenen Aussagen gefragt (1= gar nicht (selten), 2 = ein wenig (manchmal), 3= ganz gut (oft), 4 = sehr gut (meistens))

		1	2	3	4
5 d	Ich versuche bestimmte Erwartungen meines Publikums an meine Musik zu erfüllen				
5 e	Es ist vorteilhaft, wenn der Hörer sich auf meine Musik vorbereitet, also ähnliche Musik hört, dass Programm liest, den Notentext studiert usw.…				
5 f	Für ein Gefallen meiner Musik ist auch ein gewisser Humor auf Seiten des Hörers wichtig				
5 g	Meine Musik soll den Hörer zum Nachdenken über nicht musikalische Themen bewegen, und u.U. sein Denken beeinflussen				
5 h	Meine Musik hat eine politische Komponente, soll die Gesellschaft verändern				
5 i	In meiner Musik finden sich Einflüsse verschiedener Kulturen und verschiedener ästhetischer Konzepte				
5 j	Als Komponist befindet man sich in einem Spagat zwischen dem Wunsch, anerkannt zu werden und dem Wunsch, etwas radikal Neues zu schaffen				
5 k	Ich möchte in meiner Musik unterschiedlichen Hörern unterschiedliche Interpretationsweisen ermöglichen				
5 l	Beim Musik schaffen versetze ich mich oft in die Rolle des Hörers, stelle mir vor, was er empfinden wird, und lege dementsprechend meine Musik an				
5 m	Ein kurzes Gespräch mit den Hörern vor der Aufführung oder Programmnotizen zu der Musik sind ein sinnvolles Mittel, dem Hörer ein besseres Verständnis meiner Musik zu ermöglichen				
5 n	Ich rede gerne mit Hörern über meine Musik				

Anmerkungen:

Anhang B: Die fünf Dominanztypen aus Holtz 2002[120]

Der Forscher

Bei diesem Musikertypus steht die erforschende Beschäftigung mit der Musik im Vordergrund des eigenen Schaffens. Es findet eine stetige Auseinandersetzung mit Ursachen musikalischer Phänomene wie der Klangerzeugung statt. Die klanglichen Möglichkeiten traditioneller Instrumente werden bis aufs Letzte ausgelotet oder erweitert. Ein anderer Weg ist die intensive Beschäftigung mit der elektronischen Klangerzeugung.

Die Musik hat keinen inhaltlichen Mitteilungscharakter, der eine intendierte Referenz zu nichtmusikalischen Sachverhalten darstellen soll. Gefühle haben mit der Musik sehr wenig zu tun. Die Musik an sich ist Ziel und Selbstzweck.

Aus dem Forschungsprozess heraus entstehen dann die musikalischen Werke. Die Meinung des Publikums spielt hier eine gänzlich untergeordnete Rolle. Die Musik richtet sich an Gleichgesinnte, die in der Musik Antworten auf Fragen, die sie sich auch selbst schon gestellt haben, finden können. Diese können durch die Musik angeregt und zu neuen Erkenntnissen gebracht oder in ihren eigenen Überlegungen bestärkt werden. „Laien“ kann die Musik zwar gefallen doch haben sie wohl nicht die Möglichkeit, sie zu verstehen. Das oben beschriebene Phänomen der sozialen Resonanz charakterisiert wohl gut die hier charakteristische Vorstellung von Interaktion mit dem Hörer.

Unter diesen Musikern findet wohl auch häufig eine Beschäftigung mit wissenschaftlichen Positionen zur Musik und zur Ästhetik statt.

Die Komplexität und Vielschichtigkeit der Kunstform Musik stellt anscheinend das faszinierende Element für diese Musiker dar.

---

[120] Holtz (2002) S: 74 ff.

Die Musik trägt meist keinen politischen Charakter. Die Gesellschaft spielt nur insoweit eine Rolle, als sie die Rahmenbedingungen für die völlig von ihr losgelöste und verselbständigte Kunst bietet.

Beispiele für diesen Typus sind die Musiker 6 und 13. Die Werke von der Komponistin 11, die sich eher mit musikalischen Sachverhalten beschäftigen, passen wohl ebenfalls ganz gut in diese Kategorie. Auch bei den Komponisten 4 und 10 finden sich Aussagen, die in diesem Kontext gesehen werden können.

Das Medium

Für diesen Typus ist schon das neutrale Geschlecht des Begriffs „Medium“ charakteristisch. Der Musiker versucht „apersonal“, unter Ausschaltung seines Bewusstseins, seines Willens und seiner Persönlichkeit die Klänge, die durch ihn hindurch oder aus ihm heraus wollen, zu Gehör zu bringen. Anleihen aus der fernöstlichen Philosophie werden hier deutlich.

Die Musik hat im Prinzip keinen Inhalt außer sich selbst und steht vollkommen für sich. Das Entscheidende ist der wirklich kreative Akt, in dem das bislang „Ungehörte“ physische Wirklichkeit wird. Etwas durch Musik ausdrücken zu wollen würde in dieser Sichtweise nicht unbedingt als wirklich kreativ angesehen. Botschaften emotionaler oder intellektueller Art entstehen allerdings unbeabsichtigt. Sie geben der Musik eine personale Färbung.

Auch der Hörer soll sich öffnen, ebenso wie der Musiker sein Bewusstsein ausschalten und das, was mit ihm geschieht einfach zulassen. Dadurch wird er selbst ein Teil des Flusses.

Durch ein Ignorieren gesellschaftlicher Vorstellungen hat die Musik etwas politisches, obwohl sie nicht „revolutionär“ in dem Sinne gemeint ist, dass offensiv ein bestimmtes gesellschaftliches Ideal propagiert werden soll. Das Bedürfnis, Musik zu machen wird als eine Art Bestimmung gesehen.

Diese Position wurde in dieser Untersuchung von den beiden hauptsächlich improvisierenden Musikern 7 und 9 vertreten. Es erscheint mir jedoch durchaus möglich

oder sogar wahrscheinlich, dass diese Position auch unter Komponisten gefunden werden kann.

Der anspruchsvolle Unterhaltungsmusiker

Dieser Typus mag ein Bindeglied zum Unterhaltungsmusiker darstellen, der in dieser Untersuchung ausgeklammert wurde. Kennzeichnend ist, dass die Reaktion der Hörer im Mittelpunkt des Interesses steht, der bewegt, unterhalten oder amüsiert werden soll. Die Musik hat insofern einen bestimmten Zweck.

Anleihen und Zitate aus der Musikgeschichte geschehen hier wohl relativ häufig. Es geht nicht darum, etwas radikal Neues zu schaffen. Die Musik kann durch solche Anleihen auch eine gewisse humoristische Note bekommen.

Über den Entstehungsprozess der Musik wird wenig reflektiert. Das Ausprobieren von Tonfolgen und das sich Richten nach intuitiven eigenen Klangvorstellungen steht im Vordergrund. Role-Taking Prozesse spielen hier wohl eine sehr große Rolle.

Es scheint nach dieser Untersuchung eine gewisse Affinität dieses Typus mit einer ausgeprägten pädagogischen Tätigkeit zu geben. Auch die Meinung der Interpreten ist für diese Künstler wichtig.

Der Hörer darf die Musik nicht allzu analytisch und zu kritisch betrachten. Er soll sich entspannen und unterhalten lassen. Natürlich muss die Musik der Künstler in dieser Untersuchung, die sich schon alle eher als „E-Musiker“ sehen, auch ein gewisses Niveau haben. Es soll geistvolle Unterhaltung bieten, für die auch eine gewisse Bereitschaft zur Beschäftigung mit der Musik und unter Umständen auch eine gewisse musikalische Bildung wichtig sind.

Eine gesellschaftlich oder kulturell übergeordnete Rolle kann dieser Musik dadurch zukommen, dass sie ein Bindeglied zwischen der Kunstmusik, und den Hörern, von denen sich diese in diesem Jahrhundert nach Meinung dieser Künstler sehr weit entfernt hat, darstellen soll. Auch eine gewisse Kritik an allzu dogmatischen, die Bedürfnisse des Hörers völlig ignorierenden Einstellungen zeitgenössischer Komponisten wird spürbar.

In dieser Untersuchung waren in dieser Gruppe hauptsächlich Musiker, für die das Komponieren eine Nebentätigkeit ist.

Zu dieser Gruppe zähle ich die Komponisten 12, 14 und in gewisser Weise auch 1.

Der sich selbst öffnende Künstler

Für diese Gruppe von Musikern ist es entscheidend, dass der Musiker etwas von sich selbst darstellen will. Dies kann eher emotional oder intellektuell verstanden werden. Musik muss nicht unbedingt die „Sprache des Herzens“ sein, sondern kann auch die Sprache des eigenen Geistes sein. Inhalte von Musik können also z.B. Erlebnisse, Überlegungen, Gefühle oder auch Gedanken sein. Man könnte hier auch zwei eigene Untertypen unterscheiden. Charakteristisch und verbindend erscheint mir allerdings die Objektivierung des eigenen Ichs im Sinne Boeschs (vgl. 1.1). Bei den Musikern in dieser Studie erfolgt diese allerdings auf einem relativ hohen intellektuellen Niveau. In Bezug auf die musikalische Umsetzung der Inhalte finden sich hier Überschneidungen zu allen anderen hier beschriebenen Typen.

Der Hörer spielt für diesen Musikertypus eine relativ untergeordnete Rolle. Hier mag der Hauptunterschied zu Vertretern der Unterhaltungsmusik, die auch eine gewisse Selbstdarstellung betreiben, liegen. Es ist zwar schön, wenn dem Hörer die Musik gefällt, doch dies ist nicht entscheidend. Der Musiker muss diese Musik so machen und jedes Eingehen auf die Wünsche des Hörers wäre im Prinzip ein „Verrat“ an der Sache. Eine Ablehnung der Musik mag auch mit einer Ablehnung der Person des Musikers, ihren Gedanken, Gefühlen und Einstellungen, zu tun haben.

Der zentrale Begriff ist Reflexion oder Selbstverständigung. In dieser Bedeutung wird der Musiker sein eigener und eigentlich einzig relevanter Zuhörer. Role-Taking in der Bedeutung, dass man die Wirkung der Musik durch ein sich in den Hörer Versetzen überprüft, findet nicht statt.

Auch hier wird, wie beim Medium, als Ursache der musikalischen Beschäftigung häufig ein gewisser Trieb oder ein gewisses unklares Verlangen angegeben.

Viele Wirkungen der Musik auf den Hörer sind für diesen Typus vorstellbar, charakteristisch ist nur, dass sie nicht im Mittelpunkt der Überlegungen stehen.

Den eher emotionalen Untertypus dieser Gruppe vertritt Musiker 2 und mit deutlichen abstrichen (vor allem wegen der Angst vor Kritik) 1. Auch bei den Komponisten 8 und 11 finden sich gewisse Tendenzen in diese Richtung. Den eher intellektuellen Untertypus vertritt der Komponist 4 und mit Abstrichen 8 und 10.

Der darstellende Künstler

Diese Gruppe ist in dieser Arbeit am häufigsten vertreten. Auch einige Musiker, die anderen Gruppen zugerechnet wurden (z.B. 4, 1, 14), würden eigentlich auch gut diesem Typ zugeordnet werden können. Vor allem der Übergang zwischen dem im vorigen Abschnitt dargestellten ästhetischen Prinzip und diesem ist wohl fließend.

Das Entscheidende für diesen Typus ist die Darstellung von etwas nicht Musikalischem und nicht im Musiker selbst liegenden durch die Musik. Dies können z.B. sehr abstrakte Konzepte, Assoziationen von Begriffen, gesellschaftliche Problematiken oder konkrete Geschichten sein. Der Symbolcharakter der Musik steht im Vordergrund. Im Sinne Boeschs könnte man hier zunächst von einer Subjektivierung eines außermusikalischen Sachverhaltes und dann von einer Objektivierung des selben sprechen.

Charakteristisch ist wohl auch eine relativ strukturierte, geplante und geordnete Vorgehensweise bei der Umsetzung des Themas in Musik. Viele Musiker machen zunächst sprachliche oder graphische Skizzen für ihre Werke. Die Setzung der konkreten Töne erfolgt erst zum Schluss.

Was von der Musik beim Hörer ankommt ist für die Musiker in dieser Gruppe wohl tendenziell wichtiger als für die des letzen Abschnitts. Die Botschaft, die mit der Musik übermittelt wird, soll auch vom Hörer verstanden werden. Eine gewisse Vorbildung und eine Bereitschaft zur Beschäftigung mir der Musik und ihren Hintergründen ist allerdings auf Seiten des Hörers erforderlich. Das Verständnis des Werkes sollte dann wohl auch entscheidend für ein Gefallen der Musik sein.

Ein Unterschied zur Unterhaltungsmusik liegt hier auch darin begründet, dass häufig betont wird, jeder Hörer solle möglichst zu einer eigenen Interpretation des Werkes gelangen. In der Unterhaltungsindustrie würde die „richtige“ Interpretation der Musik gleich „mitgeliefert“.

Ein mögliches Spannungsfeld mag besonders für diesen Typus darin liegen, einen Kompromiss zwischen dem Ziel der Verständlichkeit der Musik und dem Ziel, einen eigenen Ausdruck finden zu wollen und nicht nur „banale“ Klischees zu benutzen, liegen. Role-Taking Prozesse spielen hier auch eine wichtige Rolle.

Gelegentlich fanden sich bei dieser Gruppe Vergleiche mit der bildenden Kunst. Musik solle z.B. Skulpturen aus Tönen in der Zeit schaffen oder Bilder übermitteln. Auch ein gewisses dramaturgisches, Geschichten erzählendes Element wird der Musik oft zugesprochen. So werden von den Musikern auch gerne literarische Werke als Vorlagen für Musikstücke erwähnt.

Als eindeutige Vertreter dieser Gruppe sehe ich die Musiker 3 und 5. Viele Werke der Musiker 8 und 11 folgen wohl auch weitgehend diesen Gedanken. Musiker 10, der relativ wenig über die Inhalte seiner Musik berichtet, lässt sich ebenfalls am besten dieser Gruppe zuordnen. Wie bereits erwähnt finden sich auch bei einigen anderen Künstlern bestimmte Überlegungen aus diesem Abschnitt wieder. Bei manchen Komponisten (am deutlichsten 11) scheint das künstlerische Konzept von Werk zu Werk sehr verschieden zu sein, so dass eine Zuweisung zu mehreren Gruppen sinnvoll erscheint.

L E B E N S L A U F

Personalien:

Vor- und Zuname:	Peter Holtz
Geburtstag:	05.10.1976
Geburtsort:	Braunschweig (Niedersachsen)
Staatsangehörigkeit:	deutsch
Familienstand:	ledig

Schulbildung:

1983 - 1987	Grundschule „Am Gräslein" in Nürnberg
1987 - 1996	Melanchthon-Gymnasium in Nürnberg Abschluss: Abitur (Gesamtnote 1,6) Leistungskurse: Englisch, Sozialkunde/Geschichte

Studium:

1996 - 1997	Magisterstudium mit den Fächern: Philosophie (Hauptfach), Psychologie und Germanistik an der Universität Erlangen
1997 - 2002	Studium der Psychologie (Diplom) ebenda; Abschlüsse: Vordiplom 1999 (Gesamtnote 1,6); Diplom 2002 (Gesamtnote: 1,2) 2001 – 2002 Diplomarbeit betreut von Prof. Hans Werbik zum Thema: „Subjektive Theorien Musik schaffender Künstler“, eingereicht im Januar 2002 bewertet mit „sehr gut“ (1,0)

2002 -2005	Arbeit an einer Dissertation mit dem Titel „Was ist Musik? Subjektive Theorien Musik schaffender Künstler“ bei Prof. Werbik finanziert durch ein Stipendium der Universität Erlangen; im Rahmen dieser Arbeit Planung, Durchführung und Auswertung von 17 Interviews, einer Fragebogenstudie und eines Experiments; erfolgreiche Ablegung der Disputation im November 2005. Gesamtnote „magna cum laude“
	Tätigkeit als Tutor und Lehrbeauftragter an der Uni Erlangen in den Bereichen Handlungs- und Kulturpsychologie und Methodenlehre; Vorträge bei verschiedenen Kolloquien
Mai 2005	Vortrag zum Thema „Künstlerische Konzepte Musik schaffender Künstler“ bei der Tagung der Gesellschaft für Kulturpsychologie in Salzburg, Österreich
November 2005	Vortrag zum Thema „Sunjective Theories of Music Creating Artists“ bei der „First European Conference on the Developmental Psychologiy of Music” in Jyväskylä, Finnland