

# FORUM MUSIKPÄDAGOGIK

Band 1

herausgegeben von

Rudolf-Dieter Kraemer

Heiner Gembris  
Rudolf-Dieter Kraemer  
Georg Maas  
(Hrsg.)

## Musikpädagogische Forschungsberichte 1991

Verlegt bei Dr. Bernd Wißner,  
Augsburg 1992



## Inhalt

Vorwort 5

### AUFSÄTZE

*Christiane Bender*

Musik als Substitut: Eine tiefenhermeneutische  
Interpretation eines Interviewtextes 13

*Heiner Gembris*

Beeinträchtigungen der musikalischen Entwicklung  
durch verschiedene Formen der Behinderung 36

*Georg Maas*

Zu statistischen Problemen der Auswertung  
von Polaritätsprofilen zur Beurteilung von Musik.  
Erfahrungen mit dem MEBI-B von Schaub 49

*Hans-Josef Rettler*

Zur statistischen Analyse qualitativer Variablen 61

*Herbert Bruhn, Anke Rosbach, Lisa Dummer-Smoch*

Singen, Lesen, Schreiben. Neue Hinweise auf eine  
Beziehung zwischen schriftsprachlichen und  
musikalischen Fähigkeiten 108

*Rudolf-Dieter Kraemer*

Einstellungen von Musiklehrern zum Einsatz  
elektronischer Tasteninstrumente im Musikunterricht 115

### DAS INTERDISZIPLINÄRE GESPRÄCH

Über das Verhältnis von qualitativer und quantitativer  
Forschung.

*Heiner Gembris im Gespräch*

mit *Philipp Mayring* 138

## FUNDSACHE

*Karl Graml*

Hindernisse musikerzieherischer Tätigkeit.  
Eine Befragung aus den 70er Jahren

149

## DAS DOKUMENT

*Hildegard Hetzer/Konrad Ameln*

Lied und Musik im Kinderleben.  
(In: Die Singgemeinde 1932 - 1933)

157

## REZENSION

*Reinhard Kopiez:*

Der Einfluß kognitiver Strukturen auf das Erlernen  
eines Musikstückes am Instrument  
(*Georg Maas*)

193

## WISSENSCHAFTLICHE ARBEITEN IN MUSIKPÄDAGOGISCHEN STUDIENGÄNGEN

*Christian Hoerburger*

Kinder erfinden Musikstücke  
Dissertation Universität München

197

*Miro Stegemann*

Teilnehmerstrukturen in Musikkursen der  
Volkshochschule. Eine empirische Untersuchung  
zum Umgang Erwachsener mit Musik  
Magisterarbeit Universität Bamberg

200

*Heike Könneke*

Methodologische Aspekte der Unterrichtsforschung im  
Schulfach Musik  
Magisterarbeit Universität Oldenburg

218

## DAS MUSIKPÄDAGOGEN-PORTRÄT

*Thomas Eickhoff*

Armin Fett - und die deutsche Harmonika-Bewegung  
Ökonomisches Interesse als pädagogischer Impuls?

223

## ZEITSCHRIFTENUMSCHAU

Summers, Jeffery J.; Bell, Richard; Burns, Bruce D.:  
Perceptual and motor factors in the imitation  
of simple temporal patterns.  
Psychological Research 51 (1989) 1, S. 23 - 27

236

Drake, Carolyn; Gérard, Claire:  
A psychological pulse train: how young children  
use this cognitive framework  
to structure simple rhythms.  
Psychological Research 51 (1989) 1, S. 16 - 22  
*Jörg Heide*

237

## AUSWAHL-BIBLIOGRAPHIE

Carl Orff  
*Peter Linzenkirchner*

239

## Musik als Substitut: Eine tiefenhermeneutische Interpretation eines Interviewtextes\*

CHRISTIANE BENDER

"... dies völlige Zurückziehen in die Subjektivität nach seiten des Inneren wie der Äußerung, vollbringt ... die Musik."<sup>1</sup> So eng zieht Hegel den Zusammenhang, allen anderen Künsten überlegen, zwischen Musik und Subjektivität. Musik bleibe "in ihrer Objektivität selber subjektiv"<sup>2</sup>, ihr Inhalt sei "das an sich selbst Subjektive" und soll "nur vom Inneren und Subjektiven getragen und nur für das subjektive Innere dasein".<sup>3</sup>

Auch demjenigen, dem sich diese emphatische Bedeutungszuweisung Hegels nicht unmittelbar erschließt, der wird dennoch mit Hegel darin übereinstimmen, daß Musik in besonderer Weise Ausdruck menschlicher Subjektivität ist. Wird diese Auffassung in der Biographie- und Persönlichkeitsforschung berücksichtigt, so steht zu vermuten, daß die Kenntnis der Musik, die jemand spielt, hört und liebt, Aufschluß über die Persönlichkeit und die Subjektivität des Betreffenden gibt. Adorno jedenfalls zweifelte daran nicht. Beispielsweise vermutete er, Unmusikalität sei Ausdruck einer schweren neurotischen Störung und weise daher auf eine autoritäre Erziehung hin, die der unmusikalische Mensch in seiner Jugend durchlitten habe.<sup>4</sup>

Die Analyse der Bedeutung, die die Musik im Leben eines Menschen "spielt", gibt Aufschlüsse, wenn auch vermittelte, über den Verlauf der Biographie, über Kontinuität und Brüche, über die Selbstfindung eines Menschen. Dieses ist für die Biographieforschung<sup>5</sup> eine wichtige Erkenntnis.

Für das Verständnis von Musik ist daraus ebenfalls die Einsicht abzulesen, daß musikalische Erfahrung eines Menschen keinen von seiner Lebensgeschichte losgelösten Status einnimmt, daß sie sogar weitgehend von *nicht-künstlerischen* Voraussetzungen und Lebensorientierungen determiniert wird.<sup>6</sup> Darüber hinaus richtet sich natürlich das Interesse darauf, ob die musikalische Erfahrung in der individuellen Lebensgeschichte *eine eigene Qualität* erlangt, die möglicherweise nicht nur auf jeweilige Kontexte (Familie, Schule) sich beschränken läßt, sondern dem Verlauf der Lebensgeschichte *Impulse* gegeben hat und die individuelle (subjektive) Einmaligkeit und Unverwechselbarkeit dieser Biographie (mit)geprägt hat.<sup>7</sup>

An diese Fragestellungen knüpft auch mein Beitrag einer textanalytischen Auswertung eines Interviews an. Dieses Interview wurde mit dem Ziel geführt, Aufschlüsse über den Stellenwert von Musik in der individuellen Lebensgeschichte eines Menschen zu erhalten. Ohne die Grundzüge einer Subjekttheorie entfalten zu können, schlage ich aufgrund einer tiefenhermeneutischen Methodologie<sup>8</sup> eine Lesart des Textes vor.

Um mein Vorgehen scharf zu konturieren, möchte ich es vorab von einer Methode abheben, die die häufige Thematisierung musikalischer Erlebnisse als Textbeleg dafür wertet<sup>9</sup>, eine unmittelbare intensive Beziehung von Musik und Person zu konstruieren und daher zu folgenden, vordergründig auch sehr naheliegenden Schlußfolgerungen gelangt:

1. In der Lebensgeschichte der interviewten Person repräsentiert Musik einen genuinen, nicht substituierbaren Erfahrungsbereich.
2. Die Beschäftigung mit Musik bringt eine Dimension der Kontinuität der erzählten Lebensgeschichte zum Ausdruck.
3. Die Musik hat der interviewten Person einen eigenen Sinn und Impuls für die Gestaltung ihres Lebens gegeben.

Diese genannten Schlußfolgerungen werden jedoch, so mein Ansatzpunkt, einer tiefergehenden Textdeutung *nicht* gerecht. Sie beruhen auf einer Methode, die, wo auch immer ihre Vorteile liegen, nicht *zwischen intendierten Aussagegehalten und latenten Sinnstrukturen unterscheidet*: Wird diese Differenz nicht beachtet, so unterstellt man zwangsläufig bei der Interpretation, daß alle Bedeutungen des Textes mit den Absichten des Sprechers, eine bestimmte Aussage mitzuteilen - in diesem Fall, ein genuines, nicht substituierbares Interesse für Musik auszudrücken - identisch sind. Diese Annahme möchte ich als einen rationalistischen Fehlschluß bezeichnen, der häufig - in Bezug auf die Auslegung von Interviewtexten - von zwei überzogenen und nicht zutreffenden Voraussetzungen ausgeht:

- Die interviewte Person würde über ihre Lebensgeschichte quasi uninterpretiert und rein informativ-narrativ sprechen können.
- Die betreffende Person wäre rational in der Lage, die Bedeutung erzählter lebensgeschichtlicher Ereignisse nach dem intentionalen Gehalt ihrer Aussagen aufzuarbeiten.

Daß dies jedoch nicht der Fall ist, wird die folgende Auswertung zeigen. Daher besteht, neben der Absicht, einen Beitrag zur Aufklärung des Zu-

sammenhangs von Biographie und musikalischer Erfahrung zu leisten, ein wesentliches Interesse darin, die Leistungsfähigkeit einer Methodologie der interpretativen Textwissenschaft<sup>10</sup> zu demonstrieren, die systematisch zwischen dem intentionalen Gehalt einer Äußerung und den latenten Sinnstrukturen unterscheidet.

### *Einige kurze Bemerkungen zur Methode der Interpretation*

1. Prinzip der Textualität: Als Datenbasis fungiert der Text.<sup>11</sup> Eine erfolgreiche, mit Angemessenheitsansprüchen auftretende Interpretation ist durchzuführen, da Texte regelgeleitet konstruiert werden. Auf diese Weise "trägt" ein Text sich selbst, unabhängig von der Produzentenintention.<sup>12</sup> Einen Text zu verstehen, heißt demnach, die in ihm enthaltenen Bedeutungsregeln nachvollziehen und darüber die Sinnimplikate des Textes rekonstruieren zu können. Das Ziel der hermeneutischen Methode der Textinterpretation ist daher, über ein methodisch-kontrolliertes Verfahren, die expliziten und latenten Regelbedeutungen herauszuarbeiten und auf diese Weise den Sinn des Textes zu erschließen.<sup>13</sup>

2. Die Unterscheidung zwischen den Intentionen des Sprechers und den objektiven Sinngehalten weist darauf hin, daß Sprache eine regelgeleitete Objektivierung von Bedeutungen ist, die nur im Idealfall identisch mit der Sprecherintention ist, im alltäglichen Realfall aber nicht völlig beherrscht und rationalisierbar ist. Daher wird methodologisch zwischen intendiertem Aussagewunsch und tatsächlicher Aussagebedeutung unterschieden. Eine Auslegung, die sich auf diese Differenz stützt, muß allerdings Indikatoren dafür im Text selbst benennen können, beispielsweise abweichende widersprüchliche Äußerungen, Eigenarten des Erzählstils, sogenannte Freudsche Versprecher, auffällige Wortverwendungen.<sup>14</sup> Im Rahmen einer sprachphilosophischen Entfremdungstheorie läßt sich diese Unterscheidung interpretieren als die vom Subjekt (objektiv) vorgenommene Wirklichkeitsdeutung und -orientierung und deren intentional verkürzt-repräsentierte Selbstinterpretation.<sup>15</sup>

3. Das methodisch-kontrollierte hermeneutische Verfahren der Textinterpretation, das sich vom Alltagsverstehen nur durch den Zwang zur Explikation und diskursiven Behandlung von unterschiedlichen falsifikatorischen Lesarten unterscheidet, wird in der folgenden Interpretation des Interviewtextes aus Darstellungsgründen auf ein Vorgehen in drei Schritten zusammengezogen:



Der erste Schritt besteht in der groben oberflächlichen Versicherung eines rudimentären Verstehens des Inhalts des Textes (Paraphrasierung des Textes und der Sequenzen).

Der zweite Schritt erfolgt anhand der Auswahl aussagerelevanter Textpassagen. Es werden Sequenzanalysen erarbeitet, in denen der intentionale und der latente Sinngehalt der Sequenz unterschieden werden. Am Text verifizierte Interpretationen müssen sodann auf die Interpretation weiterer Sequenzen bezogen und erneut überprüft werden. Das *Procedere*, Interpretationshypothesen zu verifizieren bzw. zu falsifizieren, verläuft im Idealfall als diskursiver Gruppenprozeß. Dieses Verfahren kann in meinen Ausführungen nur abgekürzt wiedergegeben werden.

Schließlich sollen in einem letzten Schritt die anhand von Textpassagen gewonnenen Interpretationen für eine erneute Rekonstruktion des Bedeutungsgehalts des gesamten Interviews fruchtbar gemacht werden.

### 1. Schritt: Paraphrasierung des Textes

Auf 76 Seiten gibt eine Frau, ca. 40 Jahre alt, Auskunft über die Rolle, die Musik in ihrem Leben gespielt hat und spielt. Sie erzählt über den Einfluß, den die Mutter auf ihre Klaviererziehung ausgeübt hat, über das gemeinsame Singen in der Familie und in der Schule. Sie berichtet von musikalischen Erlebnissen während ihrer Ehe im Ausland, auf Reisen und äußert den Wunsch, nachdem sie - nunmehr geschieden und erneut berufstätig - nach Deutschland zurückgekehrt ist, wieder zu musizieren. Außerdem interpretiert sie selbst die Bedeutung, die Musik in ihrer Lebensgeschichte einnimmt. Soviele zum Inhalt.

Die Interviewführung scheint offensichtlich - aufgrund solcher Interventionen: "bitte, erzählen Sie weiter", "wie war das", "ach, ja" - durch das Konzept des narrativen Interviews<sup>16</sup> geprägt und läßt dementsprechend der interviewten Person Raum für Erzählungen und Ausschweifungen. Es wird lediglich auf die Schilderung eines chronologischen Ablaufs geachtet. Beiläufig sei angemerkt, daß auch die narrative Interviewtechnik einen Text produziert, der durch die Frage und Interventionsweise des Interviewers geprägt wird und der *keinesfalls unverstellt* - etwa als ein hörbar gewordener Monolog der interviewten Person - aufgefaßt werden darf.<sup>17</sup> Die Transkription gibt den Text ohne sprachliche Glättungen, möglichst authentisch wieder.

## 2. Schritt: Interpretation von Textpassagen und Identifizierung latenter Sinngehalte

Die oben dargestellte Methodologie erfordert ein mehrschichtiges Verfahren der Interpretation, auf dessen Ausarbeitung im Rahmen dieses Aufsatzes verzichtet werden muß, so daß auch der Prozeß des diskursiven Aufstellens und Falsifizierens von Lesarten nur ausnahmsweise dokumentiert werden kann. Da aufgrund seiner Länge der gesamte Text des Interviews nicht abgedruckt werden kann, werden zumindest die interpretierten Textpassagen ausführlich in den Auswertungstext integriert. Diese sind bereits nachfolgend nach Topoi geordnet, die als ein Teilresultat zu einem intensiveren Textverständnis führen:

- Musik als Funktion innerhalb menschlicher Beziehungen;
- Musik als Funktion in einem demonstrativ gehobenem Lebensstil;
- Musik als Funktion der Sehnsucht nach dem selbstverhinderten Selbst.

### *Musik als Funktion zwischenmenschlicher Beziehungen*

Der Interviewer (F) fragt zu Beginn des Interviews nach, ob im Elternhaus musiziert wurde. I., die interviewte Person, erinnert sich:

*"Meine Mutter war eine begeisterte Klavierspielerin. Sie stammt aus einer großbürgerlichen Familie und hatte eben die typische Klaviererziehung genossen oder erhalten, ich weiß nicht, ob sie es genossen hat, und schmetterte ihren Chopin und ihre Arien - also sie sang weniger, aber sie spielte mit viel Gas. Und das gefiel mir. Und ... wenn ich dann Klavierunterricht bekam, ich glaube, ich war ... so sieben Jahre alt vielleicht, als das anfing, da hat sie mich dann auch so ein bißchen versucht in dieser Richtung zu beeinflussen und das habe ich gerne aufgenommen, denn das war ja schön. Wenn ich mein, meine erste klitzekleine Chopin-Polonaise oder -Mazurka spielen konnte, habe ich mich himmlisch gefühlt. Und ... ja, das war die Mutter. Und ... der Vater kam vom Lande, aus eher kleinbürgerlichen Verhältnissen und hat nie ernsthaft ein Klavier gespielt, mal ein bißchen Geige, mal ein bißchen Akkordeon, aber nichts ernsthaftes." (S. 4)*

In dieser Passage will I. offensichtlich mitteilen, daß sich die Begeisterung der Mutter für das Klavierspielen und die Musik auf die Tochter übertragen

habe. Sie, die Tochter, habe den Einfluß der Mutter, ihre Intention, "gerne aufgenommen", Klavier zu spielen. Diese Lesart der Sequenz deckt sich mit der schwärmerischen Weise I.s, ihr, in stark emotionalisierter Ausdrucksweise ("schmetterte", "genossen", "schön", "himmlisch") vorgebrachtes, unverstelltes Interesse für Musik bzw. für Klavierspielen darzustellen.

Bedenken lassen sich gegen diese Lesart vorbringen, wenn man die Reihenfolge berücksichtigt, in der hier erzählt wird: Hervorgehoben wird zunächst die Mutter als passionierte Klavierspielerin großbürgerlicher Herkunft und schließlich ihr Einfluß, den sie auf das siebenjährige Kind ausübt. Betont wird die Eigenart, wie die Mutter spielte ("schmetterte ihren Chopin ... sie spielte, mit viel Gas"), die I. gefallen habe - nicht etwa, daß I. an Klaviermusik überhaupt Gefallen fand. So bleibt unklar, ob I. aus Spaß an der Musik das Klavierspiel erlernte oder aber um dem Wunsch der Mutter gerecht zu werden:

*"Und ... wenn ich dann Klavierunterricht bekam, ... , da hat sie mich dann auch so ein bißchen versucht in dieser Richtung zu beeinflussen und das habe ich gerne aufgenommen, denn das war ja schön." (ebenda)*

Nun ist es möglicherweise eine Überinterpretation, die Erwähnung der Mutter, ihrer großbürgerlichen Herkunft und ihres Einflusses auf I. als Hinweise auf eine noch nicht identifizierte latente Sinnstruktur zu nehmen, die die Bildung einer weiteren textkritischen Lesart veranlassen, verläuft doch die musikalische Erziehung von Kindern immer personenabhängig und stark von den Erwartungen der Eltern gesteuert.

Im Vorgriff allerdings auf Interpretationen weiterer Textsequenzen läßt sich an dieser frühen Interviewstelle schon die Vermutung äußern, daß in ihr typische Merkmale des Erzählstils von I. zum Ausdruck kommen, nämlich musikalische Erlebnisse zumeist in einen *thematischen Zusammenhang* gestellt, der durch die Bewunderung für bestimmte Personen (hier: die Mutter) und Milieus (hier: die großbürgerliche Herkunft der Mutter) bezeichnet wird. Der Musik selbst wird dabei vergleichsweise geringere Aufmerksamkeit geschenkt. Dies gibt Anlaß zu meiner weiteren Vermutung, daß I.s Interesse für Musik eine Funktion ihrer menschlichen Beziehungen und ihres Lebensstils ist. Das Interesse - so ist zu vermuten - läßt nach, wenn die zwischenmenschlichen, auf Bewunderung beruhenden Beziehungen nicht gelingen.

In anschließenden Textpassagen wird die letztgenannte Vermutung bestätigt: I. findet keinen Zugang zur Musik, wenn die damit verbundenen

Personen nicht von ihr bewundert werden und sich für I. keine Beziehung zu diesen Personen herstellt. Dazu ein Beispiel: I. gibt das Klavierspielen auf, als die Klavierlehrerin "versagte":

*"dann konnte sie 'mal nicht, aber die hatte auch keine große Lust, uns zu unterrichten." (S. 12)*

Weitere Textbelege lassen sich in Passagen finden, in denen I. ihre Erlebnisse beim Singen und Vorsingen schildert:

*"Der Vater ... aus eher kleinbürgerlichen Verhältnissen ... hat nie ernsthaft Klavier gespielt ..." (S. 4)*

Der Vater ist in der Biographie hauptsächlich für das Singen zuständig. Zwar wurde - es folgen ausführliche Schilderungen der Urlaubsreisen der Familie - auch unterwegs gesungen, dennoch klappt es nicht so recht mit dem Singen:

*"... in der Schule konnte ich nicht singen, ich habe immer eine vier gehabt in Musik." (S. 6)*

*"... ich habe die Töne nicht getroffen." (S. 6)*

*"... also das Vorsingen klappte nicht ..." (S. 6)*

In einer ausführlichen Charakterisierung der Musiklehrerin, die auf I. wie "rosa Rosen auf grüngelben Seidengrund" (S. 7) wirkte, wird diese von I. zur Verantwortung gezogen, daß I. "die Töne" verfehlt:

*"Ja, also so die ernsthafte Musikbetreibung wurde mir damit wirklich lächerlich gemacht ..." (S. 7)*

Dagegen hebt sich aber die Musikbegeisterung ab, die durch den folgenden attraktiven Musiklehrer erzeugt wurde,

*"den ich angehimmelt habe. Und der, durch den habe ich einen Zugang zur Musik gefunden. ... Er war schön, hatte tolle blaue Augen und sang! Wie er den Erbkönig da hin ... Oh! Wir schmolzen ... also alle Musikstücke, die ich bei diesem Lehrer ... durchgesprochen habe, habe ich alle auf Schallplatte. Habe ich mir sofort zu Weihnachten, zu Geburtstagen schenken lassen, habe ich alles." (S. 8)*

Die Eigeninitiativen während der Kindheit, von denen I. begeistert erzählt, richteten sich darauf, die Aufmerksamkeit und Bestätigung der Eltern und von deren Gästen zu erwerben: Vorspielen am Klavier - was für die meisten Kinder eher ein Greuel ist - und Theaterdarbietungen mit kleinen Choreographien, in denen sich - so I. - die künstlerisch anregende und ermutigende Erziehung der Eltern niederschlägt (S. 10-11). Auf die Musik

wird nur marginal und zumeist mit Wortgebilden wie "wunderwunderwunderschön" (S. 12) eingegangen.

Die obengenannte Vermutung, daß das Interesse zur Musik bei I. wesentlich von Beziehungen zu konkreten Personen - präziser: von der Bewunderung dieser Personen durch I. - abhängt, läßt sich dadurch bestätigen, daß I. erst wieder beginnt, Klavier zu spielen, als ihr Ehemann, ein Hochschullehrer, ihr in seinem Landhaus ein Klavier zur Verfügung stellt:

*"... habe ich ... mir vorgenommen, so, jetzt habe ich eine schöne Wohnung, ich hatte eine sehr schöne Wohnung, da war ich glaube ich 28 oder 29, ach 27, nee 29, ist auch wurscht, so ungefähr; und dann hatte ich auch mein festes Einkommen, da dachte ich: so, jetzt kaufe ich mir ein Klavier und nehme Klavierunterricht. Ich wollte mir einen Studenten von der Musikakademie holen, daß ich Klavierunterricht nehme. Ja und dann hat das Leben anders gespielt, da habe ich mich verliebt und habe geheiratet. Ja, und da war es also damit auch nichts. Dann bin ich nach Amerika gegangen und da hatte ich eben das Klavier da oben im Landhaus und da habe ich oft gespielt, muß ich sagen. Das war auch besonders schön, weil es da ganz einsam war, es war völlig, völlig, völlig einsam. Man konnte nur dann irgendwo noch ein Haus sehen, das ist übrigens genau das, was da hinter Ihnen ist, das Aquarell, das war das, der Blick vom Schlafzimmer aus und das war alles, was man sah an Zivilisation. Und da in der Wildnis, da habe ich unheimlich gern gespielt. (...) Ja und dann ... kam ich wieder nach Europa zurück vor zweieinhalb Jahren und seitdem spiele ich ab und zu bei meinen Eltern auf dem Klavier - die wohnen eine Stunde von hier mit der Bahn. Und das ... wird immer weniger, weil ich dort mittlerweile andere Sachen zu tun habe, nämlich mich um meine schwerkranke Mutter zu kümmern. Und jetzt, nämlich seit einem halben Jahr habe ich wieder diese Idee, mir ein Klavier zu kaufen." (S. 13-14)*

Hier findet sich eine vergleichbare Themenzentrierung, die den Erzählstil von I. prägt: Heirat, Milieuschilderung und Musizieren als Ausüben einer Tätigkeit mit der bewunderten Person in einem großzügigen Milieu. Berichtet wird von ihren Intentionen, Klavier zu spielen, die vordergründig als ein Hinweis aufgefaßt werden können, daß in allen ihren Lebensphasen Klaviermusik ein kontinuierliches Interesse zum Ausdruck bringt. Es ist jedoch die Person des Ehemanns, der über dieses Interesse zu herrschen

scheint - in Europa verdrängt er das Bedürfnis nach Musik, in Amerika, wo er ein Landhaus mit Klavier besitzt, ermöglicht er die Befriedigung. Nach der Scheidung, allein in Europa bleibt es wieder beim Vorsatz.

*"Dann bin ich nach Amerika gegangen und da hatte ich eben das Klavier da oben im Landhaus und da habe ich oft gespielt, ... Das war auch besonders schön. ..."* (S. 13)

Auffällig ist hier, daß zwar die Situation geschildert wird, aber das Musizieren lediglich wie so oft - mit einem Allerweltsausdruck "schön" beschrieben wird. In späteren Passagen wird die Musikalität des Ehemanns und seiner Tochter:

*"... die hat sehr schön gespielt, auch vor allem Klavier und das hat mich auch sehr angeregt, der zuzuhören, und dann habe ich mir gedacht: Mensch, komm ... das hat mir viel Spaß gemacht"* (S. 25)

ausführlich beschrieben. Auf die Frage nach konkreten Stücken, die sie am Klavier im Landhaus ihres Mannes gespielt habe, wird nach unpräzisen Angaben (Bachpräludien, einfacheren Chopinstückchen, Sonaten von Mozart) sofort auf den Ehemann eingegangen. Ihm schreibt sie zu, daß sie zur amerikanischen Volksmusik und zu Jazz einen Zugang gewonnen hat (S. 19 ff.).

Wie schon erwähnt, entsprechen den geschilderten Episoden, in denen I. sich durch nahestehende Personen zur Musik veranlaßt sieht, Episoden, die scheinbar die Kontinuität einer Lebensgeschichte dokumentieren, spiegelverkehrt Erlebnissen, in denen die geäußerte Intensität des Bedürfnisses nach Musik darüber hinwegtäuscht, daß I. glaubt, selbst nicht in der Lage zu sein, ihrem nachhaltig geäußertem Interesse nachzugehen und für die Kontinuität musikalischen Erlebens zu sorgen.

*"Ersteinmal habe ich gemerkt, wo der Wind her weht (vom Eintritt ins Berufsleben ist die Rede - C.B.), wie man so schön sagt und fand das überhaupt nicht interessant, habe mich sofort mit Händen und Füßen dagegengestemmt, hatte aber auch zum ersten Mal ein geregelteres, vernünftiges Einkommen, so daß ich machen konnte, was ich wollte. Und da habe ich gedacht, so jetzt kaufst du dir das Klavier. Erst ein Auto und dann ein Klavier. Also das Auto hatte ich schon und dann hatte ich diese neue Wohnung und da hatte ich Platz: Sol Klavier muß her. Und dann kam eben dieser Mann dazwischen. Dann ging ich mit dem nach Amerika ..."* (S. 52).

Mit dem Ende der Ehe auch das Ende des Klavierspielens! Ähnlich verhält es sich auch mit ihrem Interesse am Jazz: Wiederholt werden Personen er-

wähnt, die sie in den Jazz - der zuhause nicht gehört wurde und zu dem sie daher aus sich heraus kein Interesse gewinnen konnte - eingeführt hätten:

*"Und ich habe dann begonnen, ziemlich viel Jazz zu hören und habe dann auch, so ungefähr fünf Jahre später, habe ich mir mal die erste Jazzplatte schenken lassen - von jemandem, wo ich glaubte, der versteht was davon, war aber Krampf, was der mir da schenkte. Und ich wußte auch nicht, was mir da gefällt. Und das war eigentlich erst dann in, ... ja und dann hat mir, ja richtig, und dann hat mir jemand das Köln-Konzert geschenkt - und da wußte ich was mir gefällt." (S. 21)*

Weder wird ausgedrückt, was an der einen Schallplatte unansprechend war, an der anderen (Köln-Konzert) aber so ansprechend.

Man könnte leicht vermuten, daß es die Person selbst ist, die für I. ansprechend bzw. nicht ansprechend war und so für I. die Definitionsmacht, was guter Jazz ist, bekam. Im Text finden sich noch eine Reihe von ähnlichen Passagen, in denen I. zum Ausdruck bringt, daß sie sich nur mit der Musik intensiver beschäftigen kann, die man ihr auf Platten schenkt.

In den zitierten Passagen, in denen vordergründig ein vielfältiges kontinuierliches Verhältnis zur Musik das Thema ist, wird auf einer latenten Ebene von Sinngehalten etwas über personale Abhängigkeit ausgesagt. Das Interesse für Musik ist weniger genuin als es vielmehr den Wunsch nach Anerkennung, Zuwendung und Bewunderung (Mutter, Musiklehrer, Ehemann) symbolisiert. Die Beschäftigung mit Musik scheitert - so die Schilderung im Text - wenn die Beziehung zu den Personen nicht gelingt (Klavierlehrerin, Musiklehrerin, Ehemann nach Scheidung). Hinzu kommt, und dies soll der Gegenstand einer weiteren Untersuchung sein, daß Musik nur selten als eigensinniges besonderes Erlebnis goutiert wird. Musik wird dagegen eher als Symbol und Teil eines elitär-anspruchsvollen Lebensstils - Musik als Ambiente - geschildert.

### *Musik als Funktion eines demonstrativ gehobenen Lebensstils*

Der gesamte Interviewtext ist mit wortreichen Schilderungen von Situationen, in denen Musik gespielt oder gehört wird, durchzogen. Dadurch entsteht der Eindruck einer Kontinuität in der Lebensgeschichte: beispielsweise auf allen ihren Reisen, sei es I. um musikalische Auseinandersetzungen und Erfahrungen gegangen.

"Und ich war vor eineinhalb Jahren in New York, kurz vor Weihnachten, und besuchte da eine Freundin. Und ich war da ein paar Tage und es war ganz toll, die ist so alt wie ich Amerikanerin. Und ... sie wohnt nicht in New York, wir wohnten im Hotel, und vormittags gingen wir immer ins Museum, nachmittags in Galerien, abends zum Jazz. Und da war ich auch im village vanguard, das war auch ein ganz toller Abend. Und an einem Abend gingen wir in die Met und zwar in La Traviata. Und erst gingen wir noch in ein kubanisches Restaurant in der Lower West Side und dann wurde es schon spät und wir sind dann im Dauerlauf sind wir zur Met gerannt - das war nicht sehr weit, Taxi hätte viel zu lange gedauert. Und dann, ich weiß nicht, ob Sie die Met kennen in New York, das ist ja ein großer Platz, der U-förmig bebaut ist, in der Mitte ein großer Brunnen. Wenn Sie den Film, da gab es so einen Film mit, ach, mit dieser amerikanischen Schauspielerin, die sonst Sängerin ist, diese Cher, Cher gab es einen Film, irgendwas mit Mond, ein Titel mit Mond. Der Film ist ungefähr ein Jahr alt, der ging durch alle Kinos und da kommt eine Szene mit der Oper drin vor, na gut, sei es drum. Das ist ein riesengroßer Platz, also mindestens so groß wie der vor der Oper in Z, ein großer hellerleuchteter moderner Brunnen und links und rechts moderne Gebäude, hier eines, da eines, moderne Glasfassaden und da ist die Opernfassade, ja. Und die ist alles Glas und ab der ersten Etage bis zur Decke, bis zum Dach sind innen zwei Gemälde aufgehängt von Chagall - ein gelbes und ein rotes. Und die werden tagsüber verhängt und nur abends zur Aufführung werden die angestrahlt, also die sind innen gelüftet und angestrahlt. Wenn man da also über den Platz kommt und an dem Brunnen vorbeigeht und sowieso erstmal außer Atem ist und überhaupt New York in sich hat und gefüllt ist mit größten Verrücktheiten und Bildern und Impressionen und dann über diesen Platz geht und HHH: diese Chagallbilder - ich weiß nicht, wie viele Meter die hoch sind, riesig, mehrere Stockwerke hoch. Die hat er für die Met gemalt. Dann sind wir zu der Met hingegangen zum Einlaß und da standen dann schwarze Portiers, ja, in schwarzen Hosen Negerköpfe, weiße Stehkragenhemden und dann so halblange schwarze Umhänge rot gefüttert. Und die standen da, haben unser Ticket genommen und dann hinter uns wurde die Sperre zugemacht. Wenn es beginnt, ist da zu, da kommt kein Mensch mehr ins Theater rein. Da werden so



Holzbarrieren, wie so Gartenzäune zugeklappt, und dann ist Schluß - aus. Und wir sind dann die Freitreppe hoch, Samt, also mit so rotem Teppichboden beschlagen, hochgerannt in den ersten Rang, kamen in den Theaterraum rein, es war bereits dunkel, die Türe schloß sich und die ersten Töne der Ouvertüre ertönten, dieses ganz leise... (Summen). Und dann haben wir unsere Plätze gesucht und die Musik spielte, und das war - da wußte ich nicht - es war eines dieser Stücke von dem Tonband. Und ich war so voll von diesen ganzen Eindrücken, von diesen Bildern und dieser Musik, ich habe nur dagesessen und habe nur geheult, die ganze Ouvertüre lang. Es war so stark und so schön! Diese Spannung und dann diese Musik, also so habe ich diese Ouvertüre nie in meinem Leben gehört. Es war so stark und so schön! Also es war einfach zu viel, und die ganze Oper, also ich hab ... nur geschluckt." (S. 45-48)

Hier wird mehr ein New-York-Erlebnis geschildert denn die Aufführung der "La Traviata". Es wird besonders deutlich, daß allen anderen Elementen, nämlich dem Gebäude, der U-Bahn, den schwarzen Portiers, den Chagall-Bildern mehr Aufmerksamkeit in der Erinnerung gewährt wird als der Musik, die wiederum lediglich mit wenigen Klischeeausdrücken "so stark" "so schön", "zu viel" abgehandelt wird. Bezweifelbar bleibt, ob es tatsächlich die Ouvertüre war, die sie zu Tränen rührte!

Die Dominanz des situativen und persönlichen Erlebens, dem gegenüber die musikalische Erfahrung kaum Eigenwert erlangt, fällt auch dem Interviewer auf. Seine Frage, beispielsweise danach, warum ein Jazzkonzert, von dem sie erzählt, "eine Auslöserfunktion" (S. 37) gehabt hat, beantwortet sie nicht bzw. damit:

"Kann ich schwer sagen. Ich habe zum erstenmal live Saxophon gehört."

Später kommentiert sie selbst ihre Sprachlosigkeit: ..."ich habe keine Sprache für Musik" (S. 38) und daß sie lieber "tiefe männliche Töne" mag als hohe, obwohl sie in derselben Textpassage "weiche" Klänge als wunderschön bezeichnet (S. 38). Auch kann sie sich an den Namen des russischen Komponisten einer 6. Symphonie, die ihr besonders gefallen hat (in einer Konzertveranstaltung eines renommierten Orchesters unter der Leitung eines berühmten Dirigenten), nur mühsam erinnern (S. 39-40), obwohl sie an anderer Stelle vorgibt, russische Komponisten derzeit besonders zu mögen (S. 42). Aber auch diese 6. Symphonie, von wem auch immer kompo-

niert, Schostakowitsch oder Prokowjew, das konnte nicht im Interview geklärt werden, hat sie nicht auf der Schallplatte, da "drei Leute", so klagt sie, sich notiert haben, daß sie ihr "das schenken wollen", aber sie haben es "noch nicht gemacht." (S. 41) Also keine 6. Symphonie.

Es folgen (S. 21 - 24) Schilderungen des live-Jazz in Chicago, ausführliche Darlegungen der Örtlichkeiten und der Persönlichkeiten der Künstler, der besuchten Jazzclubs, Nightclubs, Kneipen, - jedoch über die Musik, den Eindruck, den sie gemacht hat, wird kaum etwas gesagt. Daher meine Interpretation: Musik wird hier als Teil eines Milieus abgehandelt: Sind die live-Jazz-Situationen dort besonders ansprechend, so stellt I. - nach ihren Worten - in Europa gar keine Beziehung zur Musik her, weil sie dort von der Atmosphäre nicht angesprochen wird.

In wortreichen Schilderungen der Begegnung mit Musik auf Reisen rund um die Welt, denen ausführliche Beschreibungen der Szenarien zugrunde liegen, wird die Musik lediglich mit häufig wiederholten Klischeeausdrücken bedacht wie "es war so schön, so, so schön" (S. 30) "einfach wunder, wunder, wunderschön" (S. 32) "also das war sehr, sehr schön" (S. 34). Sie sagt selbst:

*"... für mich ist dann auch das Ambiente sehr wichtig." (S. 23)*

Aufgrund der vielen Reiseschilderungen hat der Interviewer den Eindruck erhalten, daß es I. beim Musikhören mehr um die Kenntnis der bereisten Länder geht:

*"F: An diesen Liedern, an diesen Unisonogesängen, oder a capella Gesängen, interessiert Sie das, daß das Notizen aus einer anderen Welt sind? Also denke ich, interessiert Sie die andere Welt, die dahinter steht.*

*I: Ne, mich interessiert die Musik erstmal.*

*F: Nur die Musik erst.*

*I: Ja." (S. 69)*

Diese Selbsteinschätzung steht besonders zu ihrer Erzählweise im Widerspruch, die der Schilderung der Umgebung soviel mehr Aufmerksamkeit einräumt als der unmittelbaren musikalischen Erfahrung.

Die zitierten Passagen sollen zeigen, daß für I. Musik als Bestandteil eines Milieus, als angenehmes Ambiente erlebt wird. Sie geben wenig Aufschluß darüber, daß Musik zu einem qualitativ eigenen und daher nicht substituierbaren Inhalt des Erlebens wird. Die klischeehafte Sprache, mit der ein musikalisches Erlebnis beschrieben wird, das Unvermögen, nähere Anga-

ben zur Musik zu machen, die angeblich einen großen Eindruck hinterlassen habe, schließlich die marginale Erwähnung innerhalb ausführlicher Schilderungen können für diese Hypothese als signifikante Belege des Textes gelten.

Das bedeutet aber auch, daß I. die musikalische Erfahrung weitgehend lebensgeschichtlich kontingenten Situationen und Kontexten überläßt, also - entgegen einer vordergründigen Lesart des Interviews - die musikalische Erfahrung *nicht* als Ausdruck der Kontinuität in der Lebensgeschichte dargestellt wird. Dagegen drängt sich die Vermutung auf, daß vielmehr der Wunsch und die Sehnsucht danach, den Erwartungen bestimmter, für I. vorbildhafter Personen zu entsprechen und den Lebensstil dieser Personen zu adaptieren, die Kontinuität einer Lebenspraxis darstellt, für die Musik lediglich Funktion einer Annäherung hat, jedoch nicht selbst Erfahrungsgrund und Verlangen ist. Dieser Annahme soll nun nachgegangen werden.

### *Musik als Sehnsucht nach dem selbstverhinderten Ich*

Neben der Schilderung personenabhängigen aktiven Klavierspielens und situations-eingebetteten Musikhörens fallen die vielen Äußerungen von I. auf, im Rahmen einer selbständigen Lebensgestaltung wieder Klavier spielen zu wollen.

*"Äh soviel zu dem Klavier. Naja und dann überlege ich mir jetzt, äh, ob ich mir einfach ein billiges Klavier kaufe. Ich kenne mich nicht aus ... und ich weiß jetzt auch schon, ich habe jetzt, ich würde andere Sachen rausschmeißen, um ein Klavier zu stellen. Weil ich weiß, ich habe das beobachtet an mir, wenn ich ... müde bin und mich entspannen möchte, gibt es zwei Sachen: Malen oder Klavier spielen. Und ich denke, also wenn ich irgendwann mal den Dreh kriege und jemanden finde, der mir da irgendwie so ein bißchen Informationen geben kann, zum Beispiel, äh, ja, welches Klavier gut ist, welches Klavier nicht gut ist, oder wenn ich über die Zeitung oder weiß der Himmel wie, irgendwie ein billiges Klavier finde, was ich vielleicht noch ein bißchen stimmen lasse, und dann in ein paar Jahren, wenn ich das von meine Eltern erbe, wieder verkaufe - es muß auch nicht besonders schön sein. Hauptsache es ist ein Klavier - dann werde ich mir eines kaufen und dann werde ich möglicherweise, wenn ich die Zeit finde, auch ein bißchen Unterricht nehmen. Ich finde das einfach so schön! (...) Und ich bin zu erwachsen und die Finger sind*

*steif, aber man kann alles lernen, alles ist möglich. Und ich glaube an mich selbst und also ..."* (S. 16)

In diesen Sequenzen finden sich einige auffällige Äußerungen, mit denen I. ihr Selbstvertrauen gegenüber dem Interviewer bekundet und vermutlich auch an sich selbst appelliert: Sie "glaube an sich selbst", daß "man alles lernen" kann. Welche Gründe liegen dafür vor, in diesen Selbstappellationen etwas anderes zu sehen als einen Ausdruck biographisch durchgängiger Orientierung an musikalischer Erfahrung? Kann sie doch auf dem Klavierunterricht in der Kindheit aufbauen und behauptet sie nachhaltig, daß zu ihrer Entspannung *nur* "Malen oder Klavier spielen" in Frage kommt. Dennoch gegenüber der vordergründig geäußerten Bedeutung der Musik, die I. sich selbst zuschreibt, enthält der Text klare Verweise darauf, daß sie sich selbst als unfähig empfindet, sich ein Klavier zu besorgen, daß sie dafür "jemanden" brauche:

*"Und ich denke, also wenn ich irgendwann mal den Dreh kriege und jemanden finde", (ebenda)*

der den Kauf organisiert (Informationen gibt, Preisvergleiche macht, stimmen läßt). Ohne diesen "jemanden" wird also kein Klavier gekauft! Wenn aber alles von einem solchen noch nicht gefundenen Menschen abhängt, wie wird sie dann aus sich selbst die Disziplin aufbringen, die "steifen Finger" zu überwinden und Unterricht zu nehmen?

Der Fatalismus, die Unselbständigkeit, die im ersten Teil der Passage zum Ausdruck kommen, kontrastieren auffällig mit dem angeblichen Selbstvertrauen, das der letzte Satz ausdrückt. I.s Selbstblockierung, weil sie ihre Bedürfnisse nur in Abhängigkeit von einem diffusen "jemanden" glaubt, erfüllen zu können und zugleich ihre Selbstüberschätzung

*"aber man kann alles lernen, alles ist möglich. Und ich glaube an mich selbst..."*

liegen unmittelbar nebeneinander. Es handelt sich dabei, so meine These, um zwei unterschiedliche Identitätskonzepte. Die Problematik der Zugehörigkeit dieser Äußerungen zu einer Person liegt nicht allein in der Gegensatzlichkeit, sondern darin, daß sie in Bezug auf ein und dieselbe Sache geäußert werden, ohne daß I. den Widerspruch bemerkt. Zu diesem Thema findet sich noch eine weitere Stelle, die - wenn auch als Fehlleistung - die Selbstüberschätzung I.s zum Ausdruck bringt:

*Und das fasziniert mich, mit dem (mit dem siebeneinhalbjährigen Neffen) spiele ich manchmal. Nehm ich ihn auf den Schoß, dann*

*spielt er, dann spiele ich, dann spielt er, dann spiel ich und wir tanzen dann abwechselnd dazu ... und das macht mir viel Spaß. Und dann denke ich mir, wenn der das so schnell lernen kann, dann lerne ich das vielleicht in der Drittelgeschwindigkeit, weil ich ja so viel älter bin, und selbst das ist noch toll. Deswegen bin ich da eigentlich ganz zuversichtlich. Ich muß bloß ein Klavier kriegen. (S. 18-19)*

Wohl kaum in einer "Drittelgeschwindigkeit" dürfte sie den Lernprozeß durchlaufen als der begabte Neffe, von dem sie berichtet. Die Passage drückt wieder den hohen Anspruch an sich selbst aus, die Bereitschaft zu lernen und externalisiert zugleich die Barriere: Sie "muß ein Klavier kriegen" - als ob ein anderer dafür verantwortlich sei.

Eigentümlich korrelieren die Wunschvorstellungen nach einem Klavier mit anderen Zielen ihrer gegenwärtigen Lebensgeschichte: Kunstgeschichte zu studieren, eine Existenz als Malerin sich aufzubauen - die einerseits mit großem Zutrauen vorgetragen werden, andererseits aber den Eindruck vermitteln, "zu hoch" gegriffen zu sein.

Die folgende, bereits zitierte Textpassage bringt zum Ausdruck, daß zunächst die Beziehung zu einem Mann das Bedürfnis nach dem Klavier substituiert hat:

*"Und da habe ich gedacht, so jetzt kaufst du dir das Klavier. Erst ein Auto und dann ein Klavier. Also das Auto hatte ich schon und dann hatte ich diese neue Wohnung und da hatte ich Platz: So! Klavier muß her. Und dann kam dieser Mann ..." (S. 52, in diesem Text S. 21)*

Berücksichtigt man, daß diese unkomplizierte Darstellung eines *mehrfachen Substitutverhältnisses* jedoch Erinnerung ist, so kann auch noch eine andere Lesart hinzugezogen werden als die Interpretation, daß I. das musikalische Bedürfnis (zunächst in Europa) aufgegeben habe, als "dieser Mann kam". Aus einer solchen Deutung könnte man zunächst folgern, daß I. sich nur allzu leicht abbringen läßt, von dem, was eigentlich die Erfüllung ihrer Bedürfnisse wäre.

Eine anders akzentuierende und meines Erachtens auch mögliche Lesart ist, daß gerade dieses Bild der Selbstwahrnehmung der eigenen Lebensgeschichte starke Züge einer nachträglichen Legitimierung und Rechtfertigung enthält, weil sie anderen Personen die Verantwortung für den Verlauf ihrer Lebensgeschichte auflastet. Als verallgemeinertes Muster der Aufar-

beitung der eigenen Geschichte entwirft es ebenfalls ein Szenario der Abhängigkeit, das gerade deshalb nicht hilft, Abhängigkeit aufzuheben, weil es die Ursache dafür externalisiert, den anderen dafür verantwortlich macht.

Ich habe schon einige Passagen dafür zitiert, daß I. die Erfüllung musikalischer Bedürfnisse in die Verantwortung anderer Menschen verlegt. Nun könnte man - allerdings nur als hypothetische Lesart - noch einen Schritt weitergehen und sagen, das Muster der Aufarbeitung der eigenen Lebensgeschichte, welches die Ursache des Verlaufs bzw. die Verantwortung dafür derartig externalisiert, erklärt auch den anderen Menschen (bzw. das Milieu) für die Entdeckung der Bedürfnisse für verantwortlich! In dieser Weise der Selbstdarstellung reduziert sie sich selbst auf eine diffuse Disposition mitzumachen und entpersonalisiert ein Stück ihrer eigenen Lebensgeschichte.

Es kann offen gelassen werden, welche Lesart zutrifft: Handelt es sich um eine (relativ) authentische Beschreibung, so zeigt dies, daß sich die Liebe zur Musik durch persönliche Beziehungen verdrängen ließ und daher Musik als authentischer kontinuierlicher Erfahrungsbereich nicht gegeben ist. Wird das Interesse für Musik erst nachträglich als genuines persönliches Engagement der Lebensgeschichte übergestülpt, so kann auch dann von musikalischer Erfahrungskontinuität lediglich als von einem indifferenten Ideal die Rede sein, nicht aber von einem Selbstentwurf, der sich ex post durch die lebensgeschichtliche Rekonstruktion verifizieren läßt. Eine solche Interpretation des Textes offenbart latente Sinnstrukturen, die gegenüber den Intentionen und der Selbstdarstellung von I., Musik als einen kontinuierlichen persönlichen Erfahrungsbereich zu demonstrieren, eine Realitätsebene der Abhängigkeit und der Selbstverhinderung zum Ausdruck bringt.

An dieser Stelle möchte ich jedoch einen Zweifel an der Angemessenheit meiner Textinterpretation zur Sprache bringen: Ich habe den Text mit seinen Erzählungen als eine authentische Selbstdarstellung von I. betrachtet. Berücksichtigt man allerdings, daß dieser Text in einer Interviewsituation produziert wurde, so bekommt der Text auch eine interaktive Qualität. Prinzipiell gilt: Auch wenn der Interviewer sich noch so sehr zurücknimmt, so wird dennoch jeder Erzählstil, jede thematische Zentrierung von Erzählkernen davon mitgeprägt, mit welchen Erwartungen sich der Interviewte konfrontiert fühlt. Dies mag auch hier so sein. Obwohl die Äußerungen und Fragen des Interviewers sehr vorsichtig gewählt wurden - so mein Eindruck -, um die Antworten nicht zu manipulieren, kann dennoch

davon ausgegangen werden, daß die interviewte Person sich einer Erwartungshaltung, einen Text, von dem sie glaubt, daß er angemessene und interessante Erzählungen enthält, produzieren zu müssen, ausgesetzt fühlt. Nehme ich einmal an, die Lebhaftigkeit und Interessiertheit ihrer Erzählungen entspricht gar nicht ihrer alltäglichen Aufmerksamkeit, die sie der Musik entgegenbringt - mit anderen Worten: sie hätte also einer vermuteten Erwartungshaltung nachgegeben - so würde diese Hypothese dennoch nicht meine Interpretation falsifizieren. Denn es ging mir gerade darum zu zeigen, daß I. in ihrer Beschäftigung mit Musik sich von Erwartungen anderer Menschen, von denen sie glaubt, daß sie an sie gerichtet seien, leiten läßt. Möglicherweise, das kann natürlich nicht bewiesen werden, handelt es sich bei der Genese dieses vorliegenden Interviewtextes um einen solchen Fall!

### 3. Schritt: Rekonstruktion des Textes

Die vorliegende Interpretation beansprucht nicht, Aussagen darüber zu machen, welche Bedeutung einzelne Musikerlebnisse *tatsächlich* innerhalb der unterschiedlichen Phasen der Biographie von I. haben. Berichte über vergangene Ereignisse sind immer schon interpretiert und gedeutet durch die Befragte selbst, die ebenfalls keinen objektiven Zugang zu ihrer Geschichte hat. Daher sollte der Fehlschluß vermieden werden, von den intendierten Sinngehalten (im Text: die Schilderung einer emphatischen biographisch durchgängigen "Liebe" zur Musik) auf den tatsächlich ausgesagten Bedeutungsgehalt (im Text: die durch Personen und Milieus substituierbare Beziehung zur Musik) und von der subjektiven Rekonstruktion vergangener Erlebnisse auf deren tatsächlichen Verlauf zu schließen.<sup>18</sup> Eine Auswertung, die dies nicht beachtet, verkennt die Qualität der Datenbasis.<sup>19</sup> Daher können auch in der Auswertung der vorliegenden autobiographischen Schilderung nur *Deutungen und Interpretationsmuster* identifiziert werden, mit denen die Sprecherin sich zu ihrer Vergangenheit Zugang verschafft und gerade dadurch ihre eigene Geschichte und - darüber vermittelt - ihre Ich-Identität konstruiert.

Der Maßstab der "Fallrekonstruktion" sollte nur als Deutungshorizont gewonnen werden, der im Text identifiziert wird und aufgrund dessen das explizierte Selbstdeutungsmuster mit den "verdrängten" Bestandteilen der Selbstwahrnehmung, die im Text gleichwohl enthalten sind, konfrontiert werden. Eine solche Rekonstruktion läßt sich als Methodologie einer

sprachphilosophischen Entfremdungstheorie begreifen, die ernst nimmt, daß die Unmündigkeit des Menschen selbstverschuldet (Kant) ist, weil die Sprache zugleich die Möglichkeit der Aufklärung in die Deutungen mitliefert, in der sie den Menschen verstrickt hält.<sup>20</sup>

Für eine Interpretation des vorliegenden gesamten Interviews läßt sich diese Struktur der Entfremdung folgendermaßen charakterisieren: I. beabsichtigt, über die Bedeutung der Musik in ihrem Leben zu sprechen: Musik als eine eigene Erfahrung, ein bestimmendes nur auf Musik bezogenes Erlebnis: "... mich interessiert die Musik erstmal" (S. 69 im Text S. 25). Nun soll auch gar nicht bestritten werden, daß Musik für sie eine solche Erfahrungsqualität jemals gehabt hat. Es ist lediglich an einigen signifikanten Passagen des Textes gezeigt worden, daß sie dort *nicht* von Musik und Musikalität als eigener Erlebnisqualität spricht, wo sie es vermeintlich glaubt zu tun.

Im Gegenteil: Dort wird geschildert, daß die Qualität von Erfahrungen und Erlebnissen darin bestand, daß sie Bestandteil eines Einflusses war und ist, den jemand, mit dem sie emotional verbunden war oder ist (Mutter, Ehemann, Musiklehrer, Freundin) auf sie ausübt. Demzufolge ist es auch nur konsequent, daß die Schilderung eigensinniger musikalischer Erlebnisse im Text fehlt. Das heißt nicht, daß sie lebensgeschichtlich nicht vorgekommen sind. Aber in der Erinnerung und damit im latenten Selbstverständnis von I. kommt Musik dann nicht vor, wenn die Personen versagt haben. Das heißt, die Interviewte ist sich nicht bewußt, daß soziale Funktionen von Musik möglicherweise für sie bedeutender sind als rein musikalische Erfahrungen.

Dazu noch eine Sequenz: Gegen Ende des Interviews fragt F., ob sie noch etwas erzählen möchte, wonach er nicht gefragt habe (S. 60). I. antwortet:

*... Vielleicht, welche Leute heute für mich wichtig sind oder einen Einfluß auf mich haben. ... Besagte Freundin ... die spielt sehr, sehr, sehr, sehr schön Klavier, ja, und die inspiriert mich sehr, zum Beispiel" (S. 61) und weiter wird die Freundin beschrieben, nicht die Musik, die sie spielt.*

Daraus ziehe ich abschließend den folgenden Schluß: I.s Selbstdeutung, Musik als einen autonomen und genuinen und daher nicht substituierbaren Erfahrungsbereich zu betrachten, widerspricht ihrer eigenen Thematisierung von Musik. Aufgrund der herausgearbeiteten Textpassagen läßt sich die Auffassung bestätigen, daß ihre latente Selbstwahrnehmung, nämlich



konkreter Personen zu bedürfen, der Grund dafür ist, daß I. ihre musikalischen Erlebnisse nur in Abhängigkeit von anderen Menschen schildern kann. Diese latente Selbst-Entfremdung innerhalb ihrer eigenen Selbstdarstellung dürfte ein weiterer Grund dafür sein, daß jedes musikalische Erlebnis "süchtig" als Selbstbestätigung geschildert wird. Beim Ausmalen der Milieus, in denen sie verkehrt, fällt es ihr nicht auf, daß sie die von ihr zum Ambiente reduzierte Musik kaum erwähnt. In diesen Milieuschilderungen tritt - so meine Schlußfolgerung - die Kehrseite der sich selbst zugeschriebenen Unselbständigkeit hervor: Ein Egozentrismus der Wahrnehmung, in der sie sich selbst als Zentrum des Geschehens - "bald hätte ich auf der Rampe gestanden" (S. 66) - darstellt.

*"... interessiert mich das? Interessiert mich das nicht? Ja, das interessiert mich, da vertiefe ich mich hinein. Wie sehr? Ich vertiefe mich sehr. Nein - das interessiert mich nicht - weg." (S. 73)*

So betont sie ihre eigene Zugangsweise, aber über den Inhalt der Musik wird außer den vielen "schöns" nichts mitgeteilt: statt dessen die permanente Selbstvergewisserungen eines Ichs. Mit anderen Worten: Nimmt man ihre Selbstbeschreibung ernst, die geschilderten Szenarien als Beschreibung der Begegnung mit Musik zu interpretieren, so kann nur der Schluß gezogen werden, daß diese musikalischen Begegnungen als solche erfahrungs- und erlebnisarm dargestellt worden sind.

Das Ich, das im Zentrum ihrer Schilderungen steht, wird - der Musik gegenüber - als befangen und fremd beschrieben, so hat es "die Freiheit der Musik, ... in ihrer Objektivität selber subjektiv" (Hegel) zu sein (im Anderen bei sich selbst zu sein) nicht erfahren können.

### *Ich-Identität und musikalische Erfahrung*

Das Ergebnis der tiefenhermeneutischen Textanalyse, ein ambivalentes Selbstdeutungsmuster der Erzählerin im Text aufzuweisen, hat zu einer neuen Lesart des Interviewtextes<sup>21</sup> geführt, die, neben der häufigen und emphatischen Erwähnung von Musik - als Belege der anfänglich kritisierten rationalistischen Interpretation - eine "doppelte Wirklichkeit" der musikalischen Sinnkonstruktion in I.s Interpretation ihrer Biographie beleuchtet hat.

Dadurch wird die musikpsychologische und -pädagogische als auch biographie-theoretische Relevanz des Themas nicht geschmälert.

Im Gegenteil: Der Text enthält viele aussagefähige Hinweise auf kontextuelle und personale Prägungen individueller Begegnungen mit Musik in der Lebensgeschichte. Daraus lassen sich wichtige Aufschlüsse und Einsichten für musikpädagogische Forschungen gewinnen, die ich an dieser Stelle nicht diskutieren kann. Allerdings stellt sich die Frage, ob es überhaupt sinnvoll ist, an einem Begriff musikalischer Erfahrung festzuhalten, der ein genuin musikalisches Erleben unterstellt. 22

In einer tiefenhermeneutischen Fallrekonstruktion, wie sie hier vorliegt, kann ein solcher Begriff auch nicht "rein theoretisch" gebildet werden und dem Material als Interpretationsfolie übergestülpt werden. Vielmehr ist der im Text explizierte Deutungshorizont selbst - wie bereits erwähnt - Maßstab kritischer Rekonstruktion. In diesem Text wird immer wieder die Musik als Ziel und Selbstzweck des vergangenen und zukünftigen Lebens genannt - erzählt wird aber, wie es verpaßt wurde, Musik als ein Inbegriff einer solchen selbstzweckhaften Erfahrung zu erleben.

Anstelle der postulierten Authentizität, Unverwechselbarkeit und Besonderheit der Musik wird Musik latent als etwas Beliebigen, Ersetzbares und Funktionales beschrieben. In der Erinnerung bleibt lediglich die egozentrische Selbstwahrnehmung lebendig.

In diesem Zusammenhang von Persönlichkeitsentwicklung und musikalischer Erfahrung treffen sich ästhetische Theorie und Biographieforschung: Es zeigt sich, daß das Ich sich gerade indem, was es für sich selbst veranschlagt, nämlich unverwechselbar und besonders zu sein, verfehlt, wenn es den Eigensinn musikalischer Erfahrung nicht realisieren kann.

### *Anmerkungen*

\* Ich danke Herrn Heiner Gembris dafür, daß er mir den Interviewtext, der im Rahmen seines Projekts erhoben wurde, zur Auswertung zur Verfügung gestellt hat.

- 1) G.W.F. Hegel, Vorlesungen über Ästhetik III, Werke in zwanzig Bänden, Bd. 15, Frankfurt 1970, S. 133
- 2) ebenda
- 3) a.a.O., S. 136
- 4) Th. W. Adorno, Gesammelte Schriften, Bd. 14, S. 169 ff, Frankfurt
- 5) Eine kritische Reflexion der Biographieforschung, siehe: H. Bude, Rekonstruktion von Lebenskonstruktionen - eine Antwort auf die Frage, was die Biographieforschung bringt, S. 47-28, in: M. Kohli u. G. Robert (Hrsg.), Stuttgart 1984.

- 6) Diese Thematik steht im Zentrum der Musiktheorie Adornos
- 7) Siehe dazu das letzte Kapitel dieses Aufsatzes.
- 8) Da ich den Akzent meiner Ausführungen darauflege, mich von einer "rationalistischen Lesart" des Interviewtextes abzugrenzen, greife ich im Folgenden einige mir wesentlich erscheinende methodologische Prämissen der Tiefenhermeneutik bzw. der objektiven Hermeneutik auf, ohne zu beanspruchen, die gesamten Interpretationsmöglichkeiten einer solchen Methodologie nur annähernd vorstellen zu können.  
Einen solchen Versuch haben U. Oevermann et. al. unternommen: Die Methodologie einer "objektiven Hermeneutik" und ihre allgemeine forschungslogische Bedeutung in den Sozialwissenschaften, in: H.G. Soeffner (Hrsg.) Interpretative Verfahren in den Sozial- und Textwissenschaften, Stuttgart 1979 S. 352-434.  
Dabei muß jedoch berücksichtigt werden, daß die Standardisierbarkeit qualitativer Methoden nicht gegeben ist und daß forschungspragmatische Einschränkungen der idealen Bedingungen der "Prozesse diskursiver Textauslegung" gegeben sind. Dem Kriterium der diskursiven Prüfung von Lesarten durch weitere Interpretieren wird insofern entsprochen, als A. Jaschke und M. Luig kritisch bzw. bestätigend meine Interpretationsvorschläge geprüft haben. Ihnen möchte ich dafür danken.  
Grundzüge einer Subjekttheorie habe ich in: C. Bender, Identität und Selbstreflexion, Frankfurt, Bern, New York 1989, entfaltet. Siehe dazu außerdem: G.H. Mead, Mind, Self, Society, Chicago. 1934.
- 9) Eine solche Methodologie, die darauf vertraut, daß der Sinn von Äußerungen lediglich durch das Verstehen von Intentionen "gefunden" werden kann und daher die Vermeidlichkeit von Äußerungen zur Grundlage der Interpretation genommen wird, ist weit verbreitet, siehe dazu die Darstellung quantitativer Auswertungsverfahren in: B. Grabow, Die Auswertung sozialer Daten, S. 257-276, in: P. Atteslander, C. Bender, J. Cromm, B. Grabow, G. Zipp, Methoden der empirischen Sozialforschung, Berlin, New York 1991.
- 10) H.G. Soeffner, Hermeneutik - Zur Genese einer wissenschaftlichen Einstellung durch die Praxis der Auslegung, S. 9-52, in: ders. (Hrsg.) Beiträge zu einer Soziologie der Interaktion Frankfurt, New York 1984.
- 11) U. Oevermann, Kontroversen über sinnverstehende Soziologie. Einige wiederkehrende Probleme und Mißverständnisse in der Rezeption der "objektiven Hermeneutik", Frankfurt 1986.
- 12) Dieses ist die Auffassung einer strukturalen Hermeneutik, deren Aufgabe die Rekonstruktion der Regelbedeutung des Textes ist, siehe dazu das (leider) unveröffentlichte Manuskript U. Oevermanns: Fallrekonstruktion und Strukturgeneralisierung als Beitrag der Objektiven Hermeneutik zur soziologisch-strukturtheoretischen Analyse, Frankfurt 1981.

Die Möglichkeit einer adäquaten Lesart eines Textes wird - und dies geht über den Klassiker der Hermeneutik H.G. Gadamer hinaus - nicht lediglich im historisch vermittelten Rezeptionshorizont eines Textes gesehen, sondern in den mit universellem Geltungsanspruch versehenen Regeln des Textes selbst. Dazu Oevermann:

"Kriterium für die Gültigkeit der Auslegung dieser Sinnstrukturen sind genau jene Regeln, die in der Realität selbst an der Erzeugung der Sinnstrukturen beteiligt waren und über die der Interpret mehr oder weniger gut per Sozialisation in seine gesellschaftsreiche Lebenspraxis verfügt. Darin, daß sie methodologisch in Anspruch genommen werden können, reflektiert sich ihre Geltung in der sozialen Realität selbst," a.a.O., 1986, S. 7.

- 13) Siehe besonders den Abschnitt "Die Textförmigkeit der sozialen Wirklichkeit, a.a.O., 1986, S. 45 ff.
- 14) Es ist die wechselseitige interpretative Rekonstruktion von Sinnzusammenhang und einzelnen Bedeutungen, in der Merkmale des Textes herausgearbeitet werden und wiederum als Hinweise für weitere Lesarten fungieren.
- 15) U. Oevermann, Zur Sache: Die Bedeutung von Adornos methodologischem Selbstverständnis für die Begründung einer materialen soziologischen Strukturanalyse, S. 234-292, in: L. v. Friedeburg/J. Habermas (Hrsg.) Adorno-Konferenz, Frankfurt 1983.
- 16) F. Schütze, Biographieforschung und narratives Interview, in: Neue Praxis, 13 Jg. S. 283-293, 1983.
- 17) Zur Auswertung von Interviewtexten, siehe: C. Bender, Hermeneutik in der Industriosozologie, in: C. Bender, H. Grassl, Technik und Interaktion (im Erscheinen).
- 18) Für den Begriff der Geschichte ist die Subjektivität des Erinnerens an die Subjektivität des Vergangenen konstitutiv.
- 19) Im letzten Kapitel wird der Anspruch, der häufig mit der Datengenesen aufgrund narrativer Interviews verbunden wird, "realitätsgerechter" frühere Handlungen zu rekonstruieren, erheblich in Zweifel gezogen. Zum narrativen Interview siehe: S. Lamnek, Qualitative Sozialforschung, Bd. 2, Methoden und Techniken, S. 70 ff, München 1989.
- 20) Das berührt die Frage, wie von Verzerrungen in der Wahrnehmung und Kommunikation zu sprechen ist, ohne dem Text eine ihm "fremde" Interpretationsfolie überzuziehen.
- 21) Siehe dazu, Der Wissenschaftsanspruch, S. 118 f, in: C. Bender, Beobachtung, S. 93-128, in: P. Atteslander, C. Bender, J. Cromm, B. Grabow, G. Zipp, Methoden der empirischen Sozialforschung, Berlin, New York 1991.
- 22) Auf die kunst- und musiktheoretischen Kontroversen darüber, ob Musikwerke immanent - wie soll das überhaupt möglich sein - oder kontextuell - was heißt dann noch Musik - zu erschließen seien, kann ich nicht mehr eingehen. Eine interessante vermittelnde Auffassung vertritt S. K. Langer, Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst, Frankfurt 1965.