

Bildungsbiographische Verläufe in der ästhetischen Bildung am Beispiel der Musik

Silvia Thünemann

Dieser Beitrag befasst sich mit biographischen Verläufen von BerufsmusikerInnen und greift die Schwierigkeit der Balancefindung zwischen äußeren Erwartungshaltungen und der individuellen Kreativitätsentwicklung auf. Dargestellt wird die Fallanalyse der Musikerin Caroline, die unter der Fragestellung der lebensgeschichtlichen Bedingungen einer Professionalisierung in der Musik mit der biographie-analytischen Methode nach Fritz Schütze ausgewertet wird.

1. Vorbemerkungen

Die folgenden Überlegungen zu (bildungs-)biographischen Verläufen in der Musik basieren auf biographisch-narrative Interviews, die ich im Rahmen meiner Dissertation mit professionellen MusikerInnen aus dem Jazz und aus der Klassischen Musik durchführe. Unter professionell verstehe ich in diesem Kontext das Vorliegen einer musikalischen oder instrumentalpädagogischen Hochschulausbildung sowie eine spätere Berufstätigkeit in der Musik, die auch im Lehramt etabliert sein kann. Erkenntnisleitend sind in meiner Untersuchung Fragen nach der individuellen Gestaltung des Weges zur Musik und nach Phasen der Kreativitätsentwicklung; vor diesem Hintergrund analysiere ich die lebensgeschichtlichen Erzählungen hinsichtlich ihrer individuellen Erfahrungsaufschichtung und deren gesellschaftlich-strukturellen Bedingungen. Dabei steht im Mittelpunkt, *was* über die Erfahrungen der Erzählenden zutage kommt, *wie* dieses auf der sprachlichen Ebene präsentiert wird und schließlich welche biographische Gesamtformung sich aus der Analyse ergibt. In der noch ausstehenden Vergleichsanalyse werde ich die Ergebnisse der Einzelfallanalysen systematisch aufeinander beziehen und zu einer Aussage zu kreativen Wandlungsprozessen verdichten.

Für meine prozessanalytische Fragestellung bietet sich die Narrationsanalyse von Fritz Schütze an. Unter einem biographisch-analytischen Fokus können mit dieser Forschungsmethode Prozessstrukturen des Lebenslaufs (Schütze 1981) und somit auch biographische Bedingungen kreativer Wandlungen (unter anderen Schütze 2001) herausgearbeitet werden. Entstanden ist die Narrationsanalyse in den 1970er Jahren im Rahmen des interpretativen Paradigmas in den Sozialwissenschaften. Fritz Schütze konnte mit dieser Methode die Bedeutung von Stegreiferzählungen erforschen und das Interesse an Erzähl*inhalten* mit formalen Erkenntnissen aus der Soziolinguistik zusammenführen. Seit den 1980er Jahren sind in dieser Forschungstradition viele Bereiche erarbeitet worden, die ich an dieser Stelle nicht alle aufzeigen kann. Nennen möchte ich drei Bereiche, an denen meines Erachtens auch die Entwicklung der Narrationsanalyse abzulesen ist: die Biographieforschung (unter anderen Schütze 1981), die Erforschung kollektiver Prozesse (unter anderen Schütze 1989) sowie die Professionsforschung (unter anderen Riemann 2000). Methodisch besteht das Verfahren aus dem narrativen Interview als

Erhebungsinstrument und den Auswertungsschritten der formalen Textanalyse, der strukturellen Inhaltsbeschreibung, der analytischen Abstraktion sowie einer abschließenden Vergleichsanalyse (Schütze 1983).

Mein Forschungsvorhaben ist in der erziehungswissenschaftlichen Biographieforschung verortet, die Lebens- und Bildungsgeschichten einzelner Menschen zum Gegenstand hat. Sie untersucht, wie ihre Untersuchungspersonen ihren Weg finden, mit welchen gesellschaftlich-strukturellen Gegebenheiten sie sich auseinandersetzen müssen, welche Widerstände und Biographiebrüche sie erleben und schließlich wie sie den Prozess der individuellen Verarbeitungs- und Sinngabungsleistung gestalten. Auf diese Weise trifft die Erziehungswissenschaft in ihrer Theoriebildung auf "empirische Zugänge zu den Horizonten, auf die Erziehung in ihrer Wirksamkeit unmittelbar angewiesen ist" (Schulze 2002, 26). Diese Horizonte bestehen in erster Linie aus der Selbsttätigkeit des Subjektes, aus der sich allmählich entwickelnden Gesamtformung der Lebensgeschichte, aus dem individuellen Umfeld, das auf das Individuum einwirkt und schließlich aus den gesellschaftlich-strukturellen Bedingungen, auf die das handelnde Subjekt trifft. (vergleiche ebenda).

Bildungsbiographien von Künstlerinnen – hier im speziellen von BerufsmusikerInnen – sind für die erziehungswissenschaftliche Biographieforschung interessant, weil Lebensgeschichten von KünstlerInnen Aussagen über die Entwicklung kreativer Wandlungsprozesse enthalten, die bildungstheoretisch angereichert werden können. MusikerInnenbiographien implizieren eine spezifische biographische Unsicherheit, denn Musik kann sowohl als Ressource im Hinblick auf das individuelle Weiterleben oder auch als biographisches Risiko im Sinne einer Gefahr des Weltverlustes oder der sozialen Isolation wirksam werden. Das zeigt sich in verschiedenen Studien zur vorliegenden Thematik. Ich denke beispielsweise an die Studie von Frauke Grimmer (Grimmer 1991), die musikalische Lernbiographien in der Klavierausbildung zum Gegenstand hat, an Hans Günther Bastians Studie (Bastian 1989) zur musikalischen (Hoch-)Begabung, aber auch an Wilfried Hansmanns Untersuchung (Hansmann 2001) zu Schwierigkeiten der Professionalisierung bei MusiklehrerInnen. Alle aufgezeigten Studien haben biographische Bedingungen künstlerischer Kreativität zum Forschungsgegenstand. Vor diesem Hintergrund möchte ich Fragen nach der Bedeutung und der Struktur von künstlerischen Wandlungsprozessen, nach förderlichen und hemmenden Bedingungen im (familiären) Umfeld, aber auch nach möglichen Leidensaspekten und Krisenerfahrungen in der Auseinandersetzung mit Kunst nachgehen.

In diesem Beitrag möchte ich aus meinem Sample die Lebensgeschichte der Jazzsaxophonistin Caroline vorstellen; ich tue dieses anhand von vier Dimensionen, die sich aus den Schritten der oben beschriebenen analytischen Abstraktion des Einzelfalls ergeben haben. Sie beinhalten wichtige Aspekte wie familiäre Sozialisation, Umgang mit Krisen, Entwicklung von Kreativität und die Funktion der Musik zur Selbstbeschreibung. Carolines Weg zur Musik zeigt exemplarisch eine Möglichkeit auf, wie mit biographischer Ressource und dem Risiko künstlerischer Lebenskonzepte umgegangen werden kann.

Ich werde zunächst mit einem Kurzportrait den Fall Caroline einführen (2), dann anhand von Textquellen ihren Weg zur musikalischen Professionalität (3) und ihre Basishaltung im Leben (4) vorstellen. In weiteren Schritten möchte ich die Entwicklung ihrer künstlerischen Kreativität (5) nachzeichnen, ihre Rolle als Frau in der Jazzmusik betrachten (6) und auf die Funktion der Musik als Medium der Selbstbeschreibung (7) eingehen.

2. Biographische Skizze

Caroline ist zum Zeitpunkt des Interviews 28 Jahre alt. Sie ist in einer mittelständischen Kaufmannsfamilie aufgewachsen und hat einen jüngeren Bruder. Ihre Eltern führen einen Einzelhandelsbetrieb, der seit mehreren Generationen im Besitz der Familie ist und auch in Carolines Kindheit den zentralen Ort des Familienlebens darstellt. Sie verbringt mit ihren Freundinnen nach der Schule die Nachmittage im Geschäft, leidet jedoch damals wie heute unter der Dominanz des Geschäftsalltags im Familienleben.

Also als Kind ist das irgendwie, also was ich echt doof fand, auch nachher dann noch, und heute ist das teilweise auch noch so, dass man sich immer mit dem Geschäft arrangieren muss, das heißt, wenn man mal Probleme hat oder so, also auch früher, man kommt von der Schule und es ist echt irgendwie nur ätzend gewesen und, weiß ich nicht, schlechte Noten und überhaupt Stress oder so, dass man dann unter Umständen keine Möglichkeit hatte, das zu erzählen, weil die Mutter gerade Kundschaft hat. (407-413)[1]

Außerhalb des Geschäftslebens wächst Caroline in einer musikalisch geprägten Umgebung auf, die insbesondere ihr Vater durch das abendliche Klavierspiel gestaltet. Zudem sind die Eltern Klassik-Liebhaber und verfügen über eine beträchtliche CD-Sammlung. Dementsprechend beeinflusst die Musik den Alltag des Familienlebens. Caroline wird nicht nur durch das Hören von Musik, sondern auch aktiv durch einen vielfältigen Instrumentalunterricht an die Musik herangeführt. Nach der musikalischen Frühförderung in den ersten Kinderjahren nimmt sie sechs Jahre am Blockflötenunterricht teil; mit zehn Jahren lernt sie Klavier spielen, etwas später erhält sie ein halbes Jahr lang Gitarrenunterricht. Im Alter von 15 Jahren wird sie durch die Initiative ihrer Eltern an das Saxophon herangeführt. Zunächst spielt sie nur auf Wunsch des Vaters Saxophon; mit der Zeit entwickelt sie auch ein eigenes Interesse daran. Nach jahrelangem Klassikunterricht interessiert sie sich für andere Stilistiken und entdeckt die Möglichkeit der Improvisation. Sie spielt schon bald in einer Schülerband ihrer Instrumentallehrerin und später in der Big-Band der Schule. Das Saxophon ist bis heute ihr Hauptinstrument. Nach dem Abitur absolviert Caroline zunächst eine Ausbildung zur Einzelhandelskauffrau im elterlichen Betrieb. Trotz ihrer geringen Freizeit nimmt sie weiterhin Saxophonunterricht. Nach der zweijährigen Berufsausbildung entschließt sich Caroline in einem längeren Prozess gegen die spätere Übernahme des elterlichen Betriebes, weil sie Instrumentalpädagogik studieren möchte. Sie muss für diesen Entschluss einige „Kämpfe“ mit den Eltern und Großeltern führen.

Ja, das war klar, den [Familienbetrieb, S.Th.] übernehme ich dann, das war für alle klar, war vor allem auch meinen Großeltern klar, ist ja ein Familienbetrieb, und meine Oma lebte damals noch, und das war allen klar von vornherein, dass das so laufen würde. [...] Ja, das war für alle klar, dass das so kommen sollte. Insofern war das auch ein entsprechender Kampf, als ich gesagt hatte, das soll aber nicht so kommen. (371-379)

Caroline ist nach der Ausbildung nur noch zwei Tage pro Woche im Familienbetrieb tätig. Mit 22 Jahren beginnt sie in den Niederlanden ein Studium der Instrumentalpädagogik. Verschiedene Schwierigkeiten an der Hochschule veranlassen sie nach drei Jahren den Studienort zu wechseln und das Studium an der deutschen Musikhochschule in B. weiterzuführen. Zum Zeitpunkt unseres Gespräches studiert Caroline seit zwei Jahren in B. und wird in Kürze das Studium

abschließen. Sie hat mittlerweile drei Bands in ihrem Heimatort aufgebaut und wird als Saxophonlehrerin stark angefragt.

3. Der Weg zur musikalischen Professionalität: „Insofern war das auch ein entsprechender Kampf ...“

Carolines Weg zur Musik gestaltet sich durch zwei sehr gegensätzliche Formen biographischer Entwürfe. Zunächst ist ihr Leben durch eine Erwartungshaltung der Eltern bestimmt. Sie verhält sich gegenüber diesem institutionellen Ablaufmuster teils mit einer Erfüllung dieser Erwartungen, die zuweilen bis zur Überforderung geht, teils mit beginnenden Autonomiebewegungen. Erst in der Jugendzeit folgt Caroline einem eigenen, entgegengesetzten biographischen Entwurf, indem sie sich in einem individuellen Lebenskonzept hauptsächlich der Musik widmet. Diese Gesamtformung von Carolines Lebensgeschichte möchte ich anhand einiger Beispiele skizzieren.

Bis ins frühe Erwachsenenalter folgt sie entsprechend der elterlichen Erwartungshaltung einem „sozial vorgeprägten Ablaufmuster“. Schütze beschreibt als eine typische Form sozial vorgeprägter Ablaufmuster die lebensgeschichtlich früh angelegten Übernahmen elterlicher traditionalistischer Berufsrollen (Schütze 1981, 75). So entwickelt sich zunächst auch Carolines Biographie. Sie wächst mit der Erwartung ihrer Eltern und Großeltern auf, dass sie später den Familienbetrieb übernimmt. Man könnte auch davon sprechen, dass zunächst ein expliziter Familienplan Carolines Lebensgeschichte bestimmt. Das institutionelle Ablaufmuster[2] prägt jedoch nicht nur ihre Biographie, sondern auch lange Zeit ihren Weg zur Musik. Denn ihr erster Zugang zur Musik ist durch das musikalische Anregungsmilieu ihres Elternhauses und der elterlichen Vorliebe für die klassische Musik bestimmt, es entwickelt sich daraus nur allmählich ein intentionales Handlungsschema.

Schon vor ihrer Geburt möchte ihr Vater sie mit dem allabendlichen Klavierspiel ganz bewusst erreichen:

Für ihn ist es auch ein bisschen zum Stressabbauen und früher, hat er gesagt, hätte er das ganz bewusst gemacht. Also auch als wir noch im Bauch waren, hätte er bewusst auch immer schon gespielt. (462-464)

Die Musik wird selbstverständlicher Bestandteil ihrer Kindheit. Caroline wächst mit der Musikbegeisterung ihrer Eltern auf und durchläuft im Rahmen eines klassischen bildungsbürgerlichen Musikförderprogrammes eine typische Instrumentenabfolge, die sie zu Beginn des Interviews präsentiert. Auf diese Weise wird ihr die klassische Musik als "kulturelles Kapital" (Bourdieu 1982) vermittelt. In der Rekonstruktion ihrer damaligen Unterrichtserfahrungen taucht ein erstes Erinnerungsbild aus dem Klavierunterricht auf. Dieses Bild wird relevant, weil es mit sinnlichen Eindrücken hinterlegt ist und die wenig kindgerechte Atmosphäre der Situation schildert. Es ist eine Erinnerung aus den ersten Klavierstunden, die in einer ‚Übezelle‘ einer Klosterschule statt fand und Caroline sehr viel Überwindung abverlangt hat.

und es war dann so mit diesen Nonnen und internatsmäßig und ich musste dann immer so bis unters Dach und ich musste da 96 Stufen, (beide lachen) ich weiß das noch heute, musste ich dann immer da hoch, dann war dieses Zimmer wirklich superklein und im Sommer tierisch heiß und da war nichts drin, nur ein Klavier. So ganz schrecklich. (34-38)

Diese Textstelle verdeutlicht, wie wichtig ein stimmiges Umfeld in der Musikpädagogik ist. Das Territorium, in dem Musik vermittelt wird hat einen großen Einfluss auf das Musikerleben der SchülerInnen und kann auch über Erfolg bzw. Misserfolg entscheiden. Ein ansprechendes Umfeld, welches sinnliche Erfahrungen ermöglicht, ist notwendig, damit junge InstrumentalschülerInnen musikalisch anregende und somit auch biographisch bedeutsame Erfahrungen machen können. Mit einem Lehrerwechsel ändern sich auch Carolines Erfahrungen. Eine pädagogisch geschulte Lehrerin, die bei der Auswahl der Literatur die Wünsche der Schüler berücksichtigt, hilft Caroline über eine „Durchhängerphase“ (32) hinweg. Auf allen Instrumenten spielt Caroline ausschließlich Klassik und erreicht durch die Kontinuität der musikalischen Förderung und ihrem Talent schon bald ein hohes Niveau. Jedem Erlernen eines neuen Instrumentes geht die gemeinsame Initiative von Mutter und Tochter voran, im Sommer „heimlich“ (104) mit dem Unterricht zu beginnen, um den Vater zu Weihnachten mit einem ersten Lied überraschen zu können. Der Vater besitzt demzufolge in ihrer Kindheit eine große Orientierungsfunktion; ihm zu gefallen ist der erste Beweggrund für das Erlernen eines neuen Instrumentes.

Und dann kam eigentlich der Anstoß von meinem Vater, [...]Und ehm, ja, das haben wir dann so mehr oder weniger so heimlich gemacht, also meine Mutter hatte dann immer so heimlich Aktionen, so in der Art: im Sommer anfangen mit einem neuen Instrument, heimlich Unterricht nehmen, und zu Weihnachten das erste Weihnachtslied spielen auf dem neuen Instrument, zur Überraschung. (103-107)

In diesen Ausführungen wird nicht deutlich, ob der Wunsch des Vaters oder der Mutter letztlich richtungsweisend ist. Gleichzeitig stellt sich die Frage, inwieweit die väterliche Liebe zur Klassik und seine musikalische Vorbildung als ein ‚heimlicher Familienplan‘ wirkt, und als ein Antagonist zum expliziten Familienplan der Firmenübernahme zu verstehen ist. Diese Frage muss unbeantwortet bleiben, da die Beziehungsstruktur zum Vater im Verlauf des Interviews nicht differenzierter erläutert wird.

Zu Beginn der Jugendzeit geht bei Caroline der spielerische Aspekt des frühen Musikunterrichtes verloren. Die Unterrichtsstunden – Caroline erhält neben dem Klavier- und Flötenunterricht zeitweilig auch Gitarrenstunden - konzentrieren sich auf einen Nachmittag in der Woche. Erst ein Hinweis der Klavierlehrerin macht der Familie bewusst, dass dieses Musikprogramm nicht kindgemäß ist und Caroline überfordert. Dieses ist ein typisches Beispiel für die zwei Seiten einer frühen musikalischen Förderung: Kinder können durch eine kindgerechte musikalische Förderung schon früh zu einem eigenen kreativen Ausdruck und eigenem ästhetischen Empfinden gelangen; doch können zu hohe elterliche Erwartungen gleichzeitig auch eine Überforderung darstellen, wenn der spielerische Aspekt außer acht gelassen wird.

Im Alter von fünfzehn Jahren zeichnet sich eine allmähliche Veränderung der bislang dominanten Prozessstruktur ab. Caroline entwickelt ein persönliches Lerninteresse und beginnt allmählich ihren Freiraum zu erkunden. Klassik, die Musik ihrer Eltern, hat sie nicht faszinieren können. Es setzt eine Suchbewegung zu einer eigenen musikalischen Gegenwelt ein; sie möchte sich mit etwas beschäftigen, was ihr „persönlich mehr entspricht“ (78) und wendet sich auf dem Klavier dem Jazz zu. Die Bedeutung dieser Entwicklung zeichnet sich im hohen Detaillierungsgrad der Sequenz (67-92) ab. Carolines Wunsch nach einer eigenen Stilpräferenz in der Musik kann entwicklungspsychologisch als Beginn einer Autonomiebewegung und musikalisch als Abgrenzung zu ihrer unmittelbaren Umwelt, zu den Klassik-

begeisterten Eltern, gedeutet werden. Es ist Carolines erstes Signal als Jugendliche, sich zumindest in dem Bereich der Musik aus der engen Beziehung zu den Eltern lösen zu wollen. Diese Zeit geht einher mit der Entdeckung ihres biographisch relevanten Instruments, dem Saxophon. Auf dem Saxophon kann sie ihr Interesse für die Jazzmusik entwickeln. Doch auch hier stehen die Anfänge unter dem Motto dem Vater eine Freude zu bereiten. Wegen der väterlichen Vorliebe für das Saxophon planen die Mutter und Caroline wieder eine „heimliche Unterrichtsaktion“, um den Vater mit dem neuen Instrument zu überraschen. Caroline lernt auch dieses Instrument nicht aus eigenem Wunsch, sondern um den Erwartungen der Eltern zu entsprechen.

So dann auch beim Saxophon, ehm, ja, das war eigentlich ja, am Anfang habe ich es natürlich so aus Anstoß zu meinen Eltern gemacht. (108)[3]

Sie führt den Saxophonunterricht fort, „ohne groß darüber nachzudenken“ (117). In den letzten Schuljahren wird die Beschäftigung mit dem Saxophon zu einem intentionalen Handlungsschema. Carolines Ausdruckswille hat sich durch neu erlernte Techniken der Jazzimprovisation intensiviert. Sie nimmt an verschiedenen Workshops teil und sammelt als Saxophonistin erste Erfahrungen in Schülerbands. Durch diese für die künstlerische Wandlung sehr wichtige Entwicklung kann Caroline sich aus der Übernahme fremder Erwartungshaltungen lösen und einen Wandel der bislang dominanten Prozessstruktur initiieren. Sie erlebt die Hinwendung zum Jazz als eine persönliche und musikalische Befreiung; auf der formalen Textebene taucht zum ersten Mal das Wort „Spaß“ auf:

Und das war dann der Punkt, ehm, wo ich dann auch gemerkt habe, das [die Improvisation, Anmerkung von S.Th.] würde mir total Spaß machen, das würde ich gerne machen. Und dann lernt man natürlich im Unterricht immer neue Sachen kennen, immer neues Material auch, womit man spielen kann und befasst sich damit auch ... (284-288)

Diese Entwicklungsschritte können zwar in der Domäne der Musik, nicht jedoch in der privaten Lebensgestaltung eine veränderte Haltung aktivieren. Denn trotz des vermehrten musikalischen Interesses absolviert Caroline nach dem Abitur zunächst eine Ausbildung im elterlichen Betrieb und stellt dem Familienplan der Geschäftsübernahme vorerst kein eigenes Lebenskonzept entgegen.

Und da ich nicht genau wusste, was und wohin, und im Prinzip der Laden von meinen Eltern vor der Tür lag, und das auch nur zwei Jahre waren, nein ich meine, mir hat das auch sehr viel Spaß gemacht, ich bin ja auch heute noch zwei Tage in der Woche da und es macht mir auch immer noch sehr viel Spaß, ehm, habe ich gedacht, dann mache ich das. (344-348)

Während der Ausbildung als Einzelhandelskauffrau nimmt Caroline weiterhin Saxophonunterricht und entwickelt den Wunsch, Musik zu studieren. In einem längeren und schwierigen Prozess fällt sie die Entscheidung gegen eine spätere Geschäftsübernahme und für ein Musikstudium. Sie teilt dieses ihren Eltern und Großeltern in einem richtungsweisenden Gespräch mit, das sowohl privat als auch musikalisch als markanter Wendepunkt in ihrer Lebensgeschichte zu deuten ist. Wie sehr Caroline sich in dieser Auseinandersetzung behaupten musste, wird aus ihren Beschreibungen sichtbar. Sie vergleicht diese Zeit mit einem „Kampf“ (379), der sehr viel Energie und Überwindung gekostet hat und als Metapher für ihren Weg zur professionellen Musik gelten kann.

Weil, es kostet mich, echt sehr viel Energien. Dieses, wenn dann wirklich alles gegen mich ist. Und ich will es aber trotzdem. Also das war es ja damals, als es um die Entscheidung ging, nicht weiterzuarbeiten, sondern Musik zu machen, hauptberuflich. Ja, jetzt im Nachhinein muss ich sagen, es war eigentlich okay, es war ein Gespräch, wo das alles klar gestellt wurde, aber es hat mich doch sehr .. wie soll ich sagen, nicht mitgenommen, aber ich musste es doch machen und das Gespräch führen. (737-743)

Ihre Redewendung „Ich will es aber trotzdem“ lässt zum ersten Mal einen klaren und kompromisslosen Wunsch nach einer Musikerinlaufbahn verlauten. Nun geht alles sehr schnell. Sie bereitet sich auf eine Aufnahmeprüfung an einer Musikhochschule vor, beginnt mit 22 Jahren ein instrumentalpädagogisches Studium in den Niederlanden und unterwirft sich auf diese Weise dem institutionellen Ablaufmuster der Professionalisierung. Diese Zeit ist bestimmt von Prüfungen, Bandaktivitäten, aber auch von unangemessener Kritik seitens der Dozenten, die die Ebene der musikalischen Kritik überschreitet. Diese Erfahrungen und auch der Mangel an guten JazzkollegInnen motivieren sie zu einem Studienortswechsel. Sie wechselt nach dem dritten Studienjahr an die deutsche Hochschule in B. Zur Zeit des Interviews steht Caroline kurz vor dem Examen. Danach möchte sie intensiver mit den drei Bands arbeiten, die sie an ihrem Wohnort aufgebaut hat.

Auch wenn die Musik zum Zeitpunkt des Interviews ein biographisches Handlungsschema ist, kann festgehalten werden, dass Carolines Orientierung an von außen vorgegebenen Erwartungen lange Zeit ihr - mehr oder weniger bewusstes - dominantes Lebensthema gewesen ist. Sie findet ihren Weg zur eigenen Musik erst, indem sie sich in einem langen Prozess von dieser Orientierung löst und den Erwartungen ihrer Familie eigene Lebenskonzepte entgegensetzt.

Heute kann Caroline ihre Vorstellungen sehr genau und überzeugend erläutern.

Also, alles was ich mache, will ich eigentlich auch. Was ich im Moment mache. Und wenn ich etwas nicht machen will, dann sehe ich zu, dass ich das abschlieÙe, [...] Ich will sehr gerne andere Sachen machen, ich habe schon eine sehr lange Liste, was ich alles gerne machen will, wenn ich endlich fertig bin. (720-725)

Ihr Resümee erscheint realistisch, wenn sie mit folgenden Worten ihr bisheriges Leben beurteilt: „Ja, ich habe mir vielleicht auch nicht immer den leichtesten Weg gesucht“ (829).

Nach der Theorie von Fritz Schütze werden übernommene „singeladene Biographiemodelle“ vorgelebter Art häufig von ausgesprochen entgegengesetzten Lebenskonzepten abgelöst, die die lang verhinderte kreative Identitätsentfaltung in besonderem Maße fördern. Dieser Entwicklungsprozess ist vor allem in Umbruch- und Loslösephasen, wie beispielsweise im Jugendalter zu beobachten, wenn familiäre Bindungen gelockert werden, um 'alten' Lebensmodellen eigene Konzepte entgegen zu setzen. Allerdings vollzieht sich diese Umwandlung nicht unvermittelt, sie bewegt sich in einer zum Teil langen Übergangsphase, in der die Biographieträger eine „Tendenz zum Festhalten“ aufweisen. So können alte Ordnungsstrukturen noch die Handlungen bestimmen, obwohl sie bereits durch eigene Konzepte überwunden wurden (vgl. Schütze 1981, 117ff). Diese Gleichzeitigkeit verschiedener Handlungskonzepte klingt auch in Carolines Lebensgeschichte an; während sie versucht, nach dem Studium den biographischen Entwurf als Jazzsaxophonistin realisieren zu können, arbeitet sie weiterhin zwei Tage in der Woche im elterlichen Betrieb. Im Zuge prospektiver Überlegungen ist es zu

überlegen, ob die ‚biographische Falle‘ des elterlichen Betriebes wieder wirksam werden könnte, wenn sich der Lebensentwurf als Musikerin aufgrund der biographischen Unsicherheit als unhaltbar erweisen würde.

4. Persönlichkeit und Basishaltung dem Leben gegenüber: „ ... dass ich doch immer noch das Gefühl habe, ich muss gewissen Leuten was zeigen, oder für jemand irgendwas spielen“

Über Musikerpersönlichkeiten kursieren sehr viele verschiedene Annahmen. Da ist von feinnervigem Überspannt-sein, von Extravaganz, aber auch von einem Hang zur Introversion und einem instabilen Selbstbild die Rede. MusikerInnen werden danach beurteilt, ob sie ihren individuellen Ausdruckswillen in der Musik finden oder in der instrumentaltechnischen Perfektion verbleiben. Diese Facetten zeigen, welche Schwierigkeit es bedeutet, eine stabile Identität in der Domäne der Musik zu entwickeln, in der die Suche nach einer Balance zwischen freier, unabhängiger Kunst und dem eigenen Sicherheitsbedürfnis gelingen muss.

In Carolines Lebensgeschichte erscheinen die Anfänge in der Musik zunächst nicht als eigene intrinsische Motivation sondern als Fremdbestimmung seitens der Eltern. Das ist an sich nichts Ungewöhnliches, denn künstlerische Entwicklungen werden häufig von Eltern oder signifikanten Anderen initiiert, die den Wert ästhetischer Bildung schätzen und beispielsweise klassische Musik als Kulturgut weiter geben möchten. Doch der Leistungsaspekt bleibt bei Caroline auch im frühen Erwachsenenalter, als sie den Jazz für sich entdeckt hat, handlungsleitend; sie orientiert sich beim Spielen an Bewertungen aus ihrem persönlichen Umfeld.

Es ist allerdings so, wenn ich dann sehe, der, der und der sitzt im Publikum, dann kriege ich schon wieder dieses, hier, ich muss aber jetzt das und das präsentieren, muss jetzt hier zeigen, was ich kann, und damit die das auch hören und das gut finden. Das ist schon immer noch, was ich eigentlich auch recht ärgerlich finde, aber das kann man nicht von heute auf morgen abstellen, dass ich doch immer noch das Gefühl habe, ich muss gewissen Leuten was zeigen, oder für jemand irgendwas spielen. (510-516)

Caroline möchte in der Musik ihr Können zeigen und für gut befunden werden. An anderer Stelle berichtet sie von ihrer „Fixierung“ auf Zensuren (530), die sie als Zeichen ihrer Leistung für ihre Außenwelt benötigt. Die jährlichen Studienprüfungen und ihre scheinbar willkürlichen Benotungen verstärken bei ihr die Orientierung nach guten Zensuren (518). Die zitierte eigentheoretische Stellungnahme verrät, dass Leistungsdenken und das „Spielen für andere“ auch das gegenwärtige Orientierungsmuster bestimmen. Es stellt sich die Frage, ob sie eine persönliche Disposition zur Leistungsbereitschaft hat oder dieses ein sozialisiertes Merkmal ist. Das Aufwachsen in einer Geschäftsfamilie, deren Alltag von einer fehlenden Trennung zwischen Privatsphäre und Öffentlichkeit bestimmt ist, wird möglicherweise die Gewöhnung an Präsentation und Anpassung an äußeren Kriterien verstärkt haben. Dazu passt ihr Resümee, bislang immer den schweren Weg im Leben ausgesucht zu haben:

Ja, ich habe mir vielleicht auch nicht immer den leichtesten Weg gesucht. .. Das kann man vielleicht auch sagen. [...] Ja, und denke mal, mit diesem Wechsel zur Musik natürlich auch. Ich würde es auf jeden Fall noch mal wieder machen, ich würde es vielleicht nicht wieder in A. machen, aber ich würde diese Entscheidung auf jeden Fall immer wieder machen, obwohl ich weiß, wie viel Nerven mich das gekostet hat und wie viel Energien. Ich hätte ja auch einfach weiter arbeiten können und Musik weiter als Hobby machen können. Das wäre der einfachere Weg gewesen. (676-688)

Es wäre ein Fehler, ihre Orientierung an Leistung und Bewertung von außen ausschließlich auf ihre familiäre Sozialisation zu beziehen, denn sicherlich ist die Entwicklung eigener Wertmaßstäbe und eine relative Unabhängigkeit von Meinungen anderer vom Lebensalter und auch vom Erfahrungsschatz der MusikerInnen abhängig. Caroline, meine jüngste Interviewpartnerin, ist noch auf dem Weg zur Professionalität und befindet sich zum Zeitpunkt des Interviews in der Examensphase, die sicherlich zu einer Betonung des Leistungsaspekts beiträgt.

5. Die Entwicklung künstlerischer Kreativität: „... und habe einfach versucht, Töne herauszufinden, die dazu passen, und das hat mir total viel Spaß gemacht.“

Welche Auswirkungen auf die Entwicklung von Kreativität haben nun Carolines Konzentration auf den Leistungsgedanken in der Musik bzw. ihr Wunsch, den Eltern mit der Musik zu gefallen? Man kann von Glück sprechen, dass sie als Jugendliche die Jazzmusik für sich entdeckt und sich so von den klassik-begeisterten Eltern absetzen kann, denn die Gesamtgestalt ihrer Lebensgeschichte zeigt, dass die anfängliche Fremdbestimmung Carolines Kreativitätsentfaltung nicht wesentlich beeinträchtigt, allenfalls zu Beginn etwas verzögert. Die eigentliche Freisetzung von Kreativität vollzieht sich, als sie die Improvisation für sich entdeckt und sie einen eigenen Ausdruckswillen entwickelt:

Also es war sowieso nicht so eine Entscheidung heute auf morgen, ich denke, das hat sich .. einfach auch so ergeben. Das war vielleicht auch mehr so .. ein Unterrichtsding, dass ich einfach auch immer mehr neue Sachen kennen lernte und die dann auch können wollte. Weil ich sie einfach gut fand, und gerade improvisationsmäßig, das war ja wirklich ein Punkt, den ich überhaupt nicht gemacht habe, der mir total Spaß gemacht hat, und wo ich auch, ich denke mal so .. ja, wie ich das jetzt auch durch meine Unterrichtstätigkeit beurteilen kann, dass ich damals schon ziemlich schnell gut improvisieren konnte, weil ich hatte ja schon Time-Gefühl und Rhythmusgefühl und Melodien, das war einfach schon da, ich brauchte im Prinzip nur jemanden, der sagte 'so, jetzt spiele mal zu dem Stück die Tonleiter', ja, und dann klang das schon irgendwie gut. (218-226)

Die Musik, genauer gesagt die Jazzmusik, wird so im frühen Erwachsenenalter trotz der früheren Überforderungshaltung der Eltern zu einem Medium der Selbstbehauptung. Caroline verschafft sich dadurch einen eigenen musikalischen Selbstverwirklichungsbereich und einen Freiraum, in dem sie zum ersten Mal mittels der Improvisationstechnik Möglichkeiten des Selbstausesdruckes und der Selbsterprobung kennen lernt. Die Haltung des Ausprobierens wird allmählich handlungsleitend. Leider bleibt unklar, welche Signifikanten Anderen diese

Entwicklung begleitet haben. Waren die gemeinsamen Erlebnisse mit den Musikkollegen der Schülerband ausschlaggebend oder die Instrumentallehrerin, die eine sehr förderliche Haltung eingenommen hatte?

In diesem Prozess sind erste leise Anzeichen einer kreativen Wandlung zu verzeichnen. Aber nicht nur im musikalischen Bereich kündigt sich Neues an, denn die neu erworbene Kreativität im Jazz dient Caroline auch, ihr Lebenskonzept in Richtung eines eigenen biographischen Entwurfes gegenüber dem Familienhandlungsschema „Firmenübernahme“ zu erweitern. Diese Wende in der Musik ist also gleichzeitig auch eine Wende in ihrer Lebensgeschichte. Die bisher dominante Prozessstruktur eines institutionalisierten Ablaufmusters wird auf diese Weise zu einem intentionalen Handlungsschema umgewandelt. Der Jazz hat für Caroline die Funktion, sich sowohl in der Musik als auch im Privatleben von bisher geltenden, elterlichen Wertmaßstäben abzuwenden und eine Gegenwelt aufzubauen. Interessanterweise benutzt Caroline die Kompetenzen, die sie zur Freude ihrer Familie erworben hat, für einen Loslösungsversuch. Die Entdeckung der eigenen Vorlieben in der Musik bekommt auf diese Weise die Funktion einer Gegenwelt zu elterlichen Erwartungshaltungen.

Als weiteren hemmenden Faktor ihrer Kreativitätsentfaltung spricht Caroline ihre exotische Stellung als Frau im Jazz an. In der sozialen Welt des Jazz bildet sich ihrer Meinung nach das traditionelle Rollenverständnis ab und ist nur sehr schwer aufzubrechen. Die starke Präsenz der Männer in der Jazzmusik hemmt Caroline, ihrer unmittelbaren Kreativität Ausdruck zu verleihen. Sie fühlt sich beim Spielen von den Jazzkollegen „beobachtet“ und würde daher gerne einmal ausschließlich mit Frauen arbeiten.

Ich habe nie in einer richtigen Frauenband gespielt, um da sagen zu können, das war ein ganz anderes Gefühl. Also ich würde es total gerne machen. Das müsste natürlich auch vom Niveau her entsprechend sein, dass das gut zusammenpasst. Um einfach mal sagen zu können, ist die Probenarbeit da anders oder spiele ich vielleicht ganz anders. Spiele ich vielleicht andere Sachen, die ich in Männerbands nicht spiele, weil ich mich nicht beobachtet fühle. (974-979)

Die Darstellung der Geschlechterhierarchie, die sich in der Welt des Jazzes widerspiegelt, ist für Caroline sehr bedeutungsvoll, sie nimmt im Interview einen großen Stellenwert ein (73-990). Da auch gegenwärtig Frauen im deutschen Jazz nur eine marginale Position einnehmen, möchte ich sie exemplarisch anhand Carolines Aussagen in einem Exkurs veranschaulichen.

6. Exkurs: Frauen im Jazz

In der Geschichte des deutschen Jazz waren die Frauen immer nur als kleine Randgruppe vertreten. Erst in den 70er Jahren traten die Frauen im Rahmen der Frauenbewegung verstärkt als Ausdruck ihres Ausbruchs aus 'verstaubten' gesellschaftlichen und somit auch musikalischen Konventionen in den Vordergrund und stellten der männlichen Dominanz eigene Projekte entgegen (Sterneck 1994, 7ff). Eva-Maria Bolay beschreibt, wie Frauen in der Jazzmusik 'typisch männliche' Verhaltensweisen aufzeigen, um sich in der männlich geprägten „Subkultur“ des Jazzes behaupten zu können (Bolay 1995, 196ff).

Auch Carolines Lebensgeschichte erzählt exemplarisch von der Bewährungsprobe einer Frau in der männlichen Domäne des Jazz. Sie hat das Gefühl, nicht sie selbst sein zu können, sondern muss, um Beachtung zu finden, „männliche Eigenschaften“

(926) übernehmen. Als männliche Eigenschaften führt sie in diesem Zusammenhang ein hohes Maß an Durchsetzungsvermögen und die Fähigkeit, „sich gut verkaufen zu können“, an.

Das Primäre, was man braucht in den ersten drei oder vier Jahren ist sich durchzusetzen. ... [...] Wenn es nur Frauen wären, könnte man vielleicht andere Sachen ganz anders ausleben. Weil ich habe die Erfahrung gemacht, dass .. ja, dass man da mit Nettigkeit auch nicht unbedingt weiterkommt, sondern ehm, ..oder erst mal mit vorsichtigem Herantasten, also gerade in A. war das überhaupt nicht angesagt. Eine der wenigen guten Sachen, die ich in A. gelernt habe, das erzähle ich auch oft gerne, ist die, sich gut zu verkaufen. Das ist ja auch ein ganz untypisches Merkmal für Frauen. [...] Da reicht es nicht zu sagen 'ich bin das jetzt und ich spiele gut', das wird einem als Frau erst mal nicht so geglaubt, da muss man dann ganz andere Sachen noch auffahren. Naja, und deswegen denke ich, wenn Frauen dieses Studium beginnen, dass die das entweder so packen und auch männliche Eigenschaften an den Tag legen, oder was heißt männliche Eigenschaften, aber so wie es da halt abläuft, sich das aneignen kann und will, oder eben nicht. (912-928) [4]

Nach Carolines Einschätzung finden nur wenige Frauen Zugang zum Jazz, weil sie in ihrer Sozialisation nicht die Fähigkeit, Individualität ausleben zu können, vermittelt bekommen (891-893). Diese Aussage wird in der Literatur bestätigt. Laut der Jazzmusikerin Lindsay Cooper tragen Frauen eher eine von Männern komponierte Musik vor, als mit der Improvisation eine eigene Aussage an die Öffentlichkeit zu bringen. Sie vermutet dahinter eine erlernte „weibliche Passivität“ und „Ohnmacht“, die ein Vertrauen in die eigene Arbeit als Grundvoraussetzung für die Improvisation verhindert (Cooper 1977, 335).

Caroline entwickelt im Weiteren ihre Gedanken zur sozialen Welt des Jazz und ihrer historischen Entwicklung. Ihrer Ansicht nach müsste der Jazz heute neu definiert werden, da der Ursprung des Jazz, der „musikalische Aufschrei“ (955) der unterdrückten Afroamerikaner nach Freiheit, nicht mehr den gegenwärtigen gesellschaftlichen Rahmenbedingungen des Jazz entspräche. Sie sieht das Bedürfnis nach einem eigenen Ausdruck generell bei Frauen weniger ausgeprägt, weil Frauen in ihrer geschlechtsspezifischen Sozialisation gelernt hätten, ihre Bedürfnisse den entsprechenden Lebenssituationen anzupassen (961-970).

Carolines Lebensgeschichte zeigt anhand dieser geschlechtsspezifischen Thematik das 'Allgemeine im Besonderen' auf; vermutlich entsprechen ihre persönlichen Erfahrungen als Jazzinstrumentalistin den allgemeinen Erfahrungen, die Musikerinnen im Jazz und insbesondere in der Improvisation erleben. Auf dem Weg zur musikalischen Professionalität haben es Frauen schwer, da sie in der Hochschule auf wenige gleichgeschlechtliche Vorbilder treffen und sich in einer von Männern geprägten Jazzwelt wieder finden (Bolay 1995, 112). Wie viele männliche Vorurteile gegenwärtig noch - auch auf universitärer Ebene - den Musikerinnen begegnen, verdeutlicht ein Beispiel aus Carolines Studium, in dem sie ihre Erfahrungen mit sexistischer Musikkritik beschreibt.

Er [ein Dozent, Anmerkung der Autorin] hat uns anhand eines Solos einer bekannten Pianistin aus den USA gezeigt, wie man Solos interpretiert und beim Hören hat er gesagt, man könnte doch hören, dass da eine Frau spielt. Also solche Sprüche kommen dann auch schon mal, das finde ich, ich finde, es stimmt nicht! Man hört nicht, dass da eine Frau spielt. (900-904)

7. Musik als Selbstaussdruck: „... wie ich das Stück empfinde, oder was es mir sagt, so kann ich dann mein Solo anlegen“

Musik beinhaltet immer – wie jeder andere künstlerische Ausdruck – die Ebene des Selbstaussdruckes, in der die Persönlichkeit der MusikerInnen im wahrsten Sinne des Wortes zum Klingen kommt und sie von ihrer Lebensgeschichte, von ihren Emotionen und von ihren Botschaften berichten. Die Musik ist eine Selbstäußerung, die über eine technische Perfektion hinaus geht, ihrer jedoch bedarf. Gleichzeitig ist die Musik auf eine positive Resonanz vom Publikum angewiesen, wenn sie als Beruf ausgeübt wird. Auf diese Weise setzen sich KünstlerInnen immer der öffentlichen Kritik aus und sind auf der Bühne nicht nur durch ihr geschaffenes Werk, sondern auch als Person verletzbar.

Auch Caroline berichtet im Interview von vielfältigen Möglichkeiten in der Musik einen Selbstaussdruck zu finden. Ich möchte in diesem Zusammenhang ihrem Bedürfnis etwas ‚Eigenes‘ zu machen nachgehen, da es sowohl in der Musik als auch im Privatleben Carolines zentrales Bedürfnis darstellt. Sie sucht das ‚Eigene‘ nicht in der Klassik, sondern im Jazz, in der Improvisation und im Handlungsschema des Ausprobierens („Und das ist das auch, was Jazz auch für mich ist, das ich was Eigenes machen kann“) und zeigt es zunächst auf der lebensgeschichtlichen Ebene als ‚eigenes‘ kreatives Lebenskonzept, nachdem sie sich von der Erwartungshaltung ihrer Familie lösen konnte.

Später, in der Analyse ihrer Selbstthematisierungen, ist zu sehen, dass sich hinter dem ‚Eigenen‘ auch eine Tendenz zur sozialen Isolation verbirgt („Ja, also es ist schon so, dass ich auch im normalen Alltag sehr viel *Eigenes* mache. Also, das heißt konkret auch alleine.“). Das Alleinsein kündigt sich schon sehr früh in den ersten Grundschuljahren in Form einer besonderen Position innerhalb der Gruppe an. Bezieht sich Caroline zu Beginn ihrer Ausführungen zu ihrer Instrumentkarriere zunächst auf allgemeine Erfahrungen, die alle Kinder in der musikalischen Früherziehung machen, so wird doch sehr schnell sichtbar, dass sie schon beim Wechsel von der C-Flöte zur Altflöte eine exponierte Stellung in der Gruppe hatte. Anhand Carolines Geschichte wird der Balanceakt zwischen einer besonderen Förderung und der Gefahr einer marginalen Position in den peer-groups erkennbar, den eine frühe musikalische Förderung bewältigen muss. In der Begabtenförderung muss die Frage berücksichtigt werden, welche Auswirkungen eine frühe Sonderrolle in der Gruppe auf die eigene Identitätsentwicklung der Kinder und auf die solidarischen Beziehungen mit den Peers hat.

Für Caroline ist die Antwort gefunden. Ihre Musik ist ein Ort ganz unterschiedlicher Erfahrungen. Sie kann sich im Jazz durch das Spielen von Soli aus der Gruppe herausheben und sich wieder auf die Gruppe beziehen, kann in der Improvisation den spielerischen und experimentellen Impulsen Raum geben und allmählich eigene Wege entfalten; dennoch ist ihre Musik aber auch Quelle von Isolationserfahrungen und der Sehnsucht nach engen freundschaftlichen Kontakten. In ihrer Argumentation betont Caroline die Vorzüge ihrer exponierten Position, die Freiheit, sehr ‚individualistisch‘ agieren zu können. Im Zuge des Erzähzwanges spielt sich jedoch ihre Sehnsucht nach Freundschaft in den Vordergrund.

Also ich würde auf jeden Fall sagen, dass ich ehm, .. sehr individualistisch bin, was ich manchmal blöd finde, weil ich habe einfach, ja also, Freundeskreis kann man fast schon nicht sagen, [...] Das nervt mich

manchmal, wenn ich gerne etwas unternehmen würde, und da ist halt keiner da, [...] also es kommt natürlich auch durch die Musik, weil man ist, .. wenn man es dann wirklich ernsthaft macht, man ist einfach total viel mit sich selbst beschäftigt. (632-639)

Neben dieser Selbstaussage beinhalten die selbstläufigen argumentativen Passagen des Interviews interessante Aussagen über die soziale Welt der Musik und über Sozialisationsbedingungen, unter denen musikalische Professionalität vermittelt wird:

Ja. Also einmal in A. bei einem Theoriedozenten, ehm, da hatten wir so Prüfungssituationen simuliert, also jeder einzeln rein, da war so vorsingen, also vom Blatt singen [gemeint ist: vom Blatt spielen, Anmerkung der Autorin], und plötzlich meinte der so aus heiterem Himmel, nachdem ich da so gesungen hatte, ja, er hätte ja das Gefühl, ich wäre ja auch zu Hause wohl sehr gut behütet und ob ich das denn nicht mal ändern müsste. Es war wohl irgendwie das Thema, dass ich, .. ich weiß nicht genau, was er mir da sagen wollte. Vielleicht dass ich nicht so direkt aus mir heraus gehe [...] Und dann war noch mal, das war jetzt in B. gewesen, auch nach einer Prüfung, ehm, .. dass ein Dozent zu mir sagte, er hätte ja schon den Eindruck, wenn ich schon in den Raum kommen würde, oder ich würde, wie hat er es noch mal genau formuliert? Ehm ... ja, ich wäre auch nicht offen genug oder ich würde mich nicht genug der Musik öffnen oder wie auch immer. Und das würde er spüren, wenn ich in den Raum kommen würde. (565-580)

Caroline sieht sich an ihrem ersten Studienort mit massiver Kritik der Dozenten konfrontiert. Zurecht empfindet sie diese Kritik als anmaßend, da sie die Grenzen der musikalischen Bewertung überschreitet und auf essentielle Bewertungen ihrer Person verweisen. Die zitierten Äußerungen des Dozenten betreffen nicht die Jazzerin Caroline, sondern die ‚behütete Tochter‘. Eine solche persönlich gefärbte Kritik könnte eine positive Entwicklung initiieren, wenn auch die Beziehungsebene zwischen Dozenten und Schülerin durch ein persönliches Vertrauensverhältnis geprägt wäre; dieses scheint hier nicht der Fall zu sein. In der Rekonstruktion dieser Begebenheiten verliert Caroline über Sequenzen den narrativen Charakter der Erzählung und bedient sich stattdessen des Kommunikationsschemas der Argumentation. Sie setzt sich mit einem vorgestellten Gegenüber auseinander, um für mich die Hintergrundkonstruktion dieser Ereignisse transparent zu machen. Es ist Caroline sehr wichtig, dass ich als Gesprächspartnerin ihre Empörung verstehe.[5] Sie bezeichnet die Kritik der Dozenten als „tiefenpsychologische Äußerungen“ und „Psychoanalyse“. Ihr Vergleich verdeutlicht, dass sie die Kritik als auf einer nicht achtenden Beziehungsebene basierend verstanden hat und sich sehr tief verletzt fühlt. Zu Recht verschließt sich Caroline dieser Argumentation und handelt wenig später sehr selbstverantwortlich, indem sie die Lehrer-Schüler Beziehung beendet und die Hochschule wechselt.

Carolines Erlebnisse mit Kritik, die persönliche Grenzen überschreitet, sprechen möglicherweise für allgemein gültige Erfahrungen in der sozialen Welt der Musik. Musik beinhaltet starke expressive Komponenten, die nicht nur die inhaltliche Botschaft der Musik, sondern auch Selbstäußerungen der Künstlerpersönlichkeit beherbergen. Eine Kritik enthält demzufolge nie nur musikalische Aspekte, sie streift immer auch das Selbstbild der KünstlerInnen, das einer Schwankung zwischen Versagensängsten und Grandiositätsempfinden unterworfen ist. Eine unsachgemäße Kritik kann nicht nur im künstlerischen Bereich den Entwicklungsprozess und den Aufbau einer professionellen Identität hemmen und den individuellen

Ausdruckswillen ernsthaft gefährden. Sie kann auch biographische Prozesse im persönlichen Bereich belasten und behindern (siehe Strauss 1974, 122ff).[6]

8. Schlussbemerkungen und Ausblick

Die Stärke von Einzelfallanalysen ist es, dass ihre empirischen Befunde auf allgemeingültige Relevanzen verweisen. Sie repräsentieren „das Allgemeine im Besonderen“ (Schulze 2002, 26). Der Ertrag des Einzelfalls „Caroline“ sind empirische Ergebnisse zur Kategorie der künstlerischen Wandlung, zu deren Differenzierung ich mit meiner Untersuchung einen Beitrag leisten möchte.

Carolines Lebensgeschichte zeigt die unterschiedlichen Phasen des künstlerischen Werdegangs und eine biographisch länger dauernde Entwicklung zum eigenen Ausdruck auf. Ihre Lebensgeschichte kann als Beispiel einer typischen Verflechtung innerer Entwicklungsschritte mit äußeren sozialen Prozessen gesehen werden, die mitunter für die jeweiligen BiographieträgerInnen Leidenserfahrungen und Widerstände in der Selbstwerdung bedeuten. Auch wenn sie keine Anzeichen einer freien, ungehemmten und risikoreichen künstlerischen Entfaltung trägt, zeigt ihre Biographie, wie sich trotz der zeitlich ausgedehnten Dominanz der Prozessstruktur des institutionellen Ablaufmusters eine eigene Kreativität, ein schöpferisches Tun entwickelt. Ihr Beispiel macht deutlich, wie Kreativität unabhängig vom jeweiligen Genre immer mit dem lustbetonten Entdecken des „Eigenen“ im Leben einher geht und in starker Wechselbeziehung zu biographischen Erfahrungen steht, zu denen auch die Präsenz eines förderlichen Umfeldes gehört.

Analytisch abstrahiert zeigen diese Ergebnisse pädagogisch relevante Themen auf, wie zum Beispiel:

- die Risiken in der Lebensgestaltung von exponierten Kindern und ihr Erleben von Marginalität in Peer-Groups.
- die Gestaltung von sozialen Räumen, in denen Professionalisierung stattfindet.
- die große Bedeutung von Lehrer-Schüler Beziehungen und ihre Gelingensbedingungen.
- Facetten biographischen Lernens in Zeiten der Übergänge. die Bedeutung von musikalischen Schlüsselerlebnissen mit dem biographisch relevanten Instrument.
- Möglichkeiten des Selbstaudrucks in der Musik und Identitätsbildung.
- und nicht zuletzt die Bedeutung von signifikanten Anderen, die in biographischen Wandlungsphasen eine große Orientierungsfunktion haben.

Die signifikanten Anderen können Familienangehörige, aber auch Bandkollegen oder wichtige LehrerInnenpersönlichkeiten sein. Sie zeichnen sich dadurch aus, dass sie den KünstlerInnen ein „wesentlicher Beistand zur Zeit des Durchbruchs“ (Gardner 1996, 84) sind.

Neben dieser verzögerten kreativen Wandlung präsentieren weitere Einzelfallanalysen aus meiner Untersuchung andere Möglichkeiten der Kreativitätsentwicklung sowie verschiedene Handlungsmuster, um mit den Unsicherheiten der sozialen Welt der Kunst umzugehen: Einige MusikerInnen haben keine andere Wahl, als sich kompromisslos ihrer Musik zu verschreiben und wagen den ‚Seiltanz ohne Netz und doppelten Boden‘. Ihr Weg zur Musik weist obsessive und suchtartige Aspekte auf. Diese Kategorie des „inneren Getriebenwerdens“ beinhaltet einen intensiven Prozess der Selbst- und Fremdverstärkung. Sie kann als Suchbewegung des Subjektes verstanden werden, die von einer starken intrinsischen Motivation genährt wird. Ich nenne es „inneres Getriebenwerden“ als

Abgrenzung zur schützeschen Prozessstruktur des äußeren Getriebenseins einer Verlaufskurve (Schütze 1981, 89), die mit einem starken Orientierungsverlust und Abnahme von Handlungsmöglichkeiten einhergeht. In meiner Dissertation prüfe ich, ob das innere Getriebenwerden zur Differenzierung der Prozessstruktur der Wandlung dienen kann. Das innere Getriebenwerden enthält neben möglichen negativen sozialen Folgen wie einer zunehmenden Introversion auch Momente der höchsten Sinnfindung, erfüllende Möglichkeiten des Selbstaudruckes und eine besonders intensive Art der Kommunikation zwischen MusikerInnen und Publikum. Auch über die soziale Welt der Kunst hinaus kann diese Kategorie in anderen Domänen (zum Beispiel Wissenschaft, Sport) als Form der intensiven Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Ausdrucksmedium gelten. Sie erscheint immer dann, wenn es um die Entdeckung des „Eigenen“ geht. MusikerInnen bzw. künstlerisch tätige Menschen sind mit der Aufgabe konfrontiert, eine Balance zwischen der Hingabe zur Kunst und der Erfüllung anderer persönlicher Lebensbedürfnisse zu erreichen. Mit einem Rückblick auf Carolines Geschichte ist zu sehen, dass ihr Weg zur Musik keine Anzeichen eines inneren Getriebenwerdens enthält, so dass ihre Außenorientierung dominant bleiben kann. Sie wählt mit ihrer konstanten Tätigkeit im elterlichen Betrieb zunächst ein Lebenskonzept mit hohem Sicherheitsfaktor, neben dem sie in ihrer Musik allmählich einen eigenen kreativen Ausdruck finden kann.

Fußnoten

[1]Die Quellenangaben der Zitate beziehen sich auf die Zeilennummerierung im Original-Interview.

[2]Ich vermute hinter Carolines Übernahme der elterlichen Erwartungshaltung die Prozessstruktur des institutionellen Ablaufmusters. Es liegt zwar keine gesamtgesellschaftliche Zuschreibung von Verhaltensweisen vor, dennoch stellt die Erwartung ihrer Eltern und Großeltern, die seit Generationen bestehenden traditionalisierten Berufsrollen zu übernehmen, eine soziale Zuschreibung dar. Fritz Schütze sagt dazu: „Stabile Erwartungen des Betroffenen, seiner signifikanten Interaktionspartner, oder auch ferner stehender Dritter richten sich auf die Heraufkunft oder den Vollzug der Stadien und Einschnitte des Lebenszyklus. Der Betroffene erwartet zudem, dass faktische und potentielle Interaktionspartner ebenfalls jene Stadien und Einschnitte [...] möglicherweise gar einklagen werden.“ Schütze 1981, 67ff.

[3]Caroline verwendet die interessante Formulierung „Anstoß zu“. Meint sie „Anstoß von meinen Eltern“ oder möchte sie eher „aus Liebe zu meinen Eltern“ sagen und korrigiert sich während des Sprechens? [Hervorhebungen durch die Autorin]. An anderer Stelle berichtet sie „...und dann habe ich das aber doch weiter gemacht, auch so ein bisschen auf, ja, was heißt auf Drängen, aber so, weil meine Eltern mich dann auch unterstützt haben“ (42). Auch diese Aussage beinhaltet eine Selbstkorrektur: „Drängen“ verdeutlicht die Fremdbestimmung zu Beginn ihrer musikalischen Laufbahn. Für die Rekonstruktion im Interview wird aus „Drängen“ „Unterstützung“. Diese Textstelle verstärkt den Eindruck des institutionellen Ablaufmusters.

[4]Indem Caroline „Nettigkeit“ und „vorsichtiges Herantasten“ als weibliche Eigenschaften den zitierten ‘typisch männlichen Eigenschaften’ gegenüberstellt, bedient sie ein Klischee über geschlechtsspezifische Verhaltensweisen. Korrekterweise dürfte nicht von Eigenschaften, sondern müsste von gesellschaftlichen Zuschreibungen gesprochen werden. Es wäre interessant, der

Frage nachzugehen, warum die Fähigkeit „sich gut verkaufen zu können“ im Jazzbereich nicht auch als weiblich gelten darf. Diese Diskussion um geschlechtsspezifische Unterschiede und deren kultureller Vermittlung möchte ich im Rahmen des Exkurses jedoch nicht weiter vertiefen.

[5]Vergleiche Riemann 1986; in: Soeffner, 147ff. Nach Riemann kann das Argumentationsschema dominant werden, wenn eine Fremdkategorisierung der eigenen Persönlichkeit als sehr bedeutsam erfahren wird. Der Biographieträger setzt sich dann mit einem „vorgestellten Opponenten“ argumentativ über die erlittene Fremdkategorisierung auseinander.

[6]Anselm Strauss illustriert in einem Kapitel zu Coacherfahrungen anhand verschiedener Fördersituationen die Auswirkungen fehlenden Vertrauens und ungeeigneter Ratschläge auf die Entwicklung und das Leistungsvermögen von SchülerInnen.

Autorin

Sylvia Thünemann M.A.
Universität Osnabrück
E-Mail: s.thuenemann@gmx.de

Literatur

- Bastian, H.-G. (1989). Leben für Musik. Eine Biographie-Studie über musikalische (Hoch-)Begabungen. Mainz.
- Bolay, E.-M. (1995). Jazzmusikerinnen - Improvisation als Leben. Eine empirische Untersuchung zu den Laufbahnen und Lebensgeschichten von Jazz-instrumentalistinnen in den 90er Jahren. Kassel.
- Bourdieu, P. (1982). Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt am Main.
- Burkholz, R.; Gärtner, Ch. & Zehentreiter, F. (2001). Materialität des Geistes. Zur Sache Kultur im Diskurs mit Ulrich Oevermann. Weilerswist.
- Cooper, L. (1977). Improvisation fällt nicht vom Himmel. In: Landol, P. & Wyss, R. (Hrsg.) (1993): Die lachenden Außenseiter. Zürich, S. 133ff.
- Gardner, H. (1996). So genial wie Einstein. Schlüssel zum kreativen Denken. Stuttgart.
- Grimmer, F. (1991). Wege und Umwege zur Musik. Klavierausbildung und Lebensgeschichte. Kassel.
- Hansmann, Wilfried. (2001). Musikalische Sinnwelten und professionelles LehrerInnenhandeln: Eine biographie-analytische Untersuchung. Essen.
- Kraul, Margret & Marotzki, Winfried (Hg.) (2002). Biographische Arbeit. Perspektiven erziehungswissenschaftliche Biographieforschung. Opladen.
- Landol, Patrik & Wyss, Ruedi (Hg.) (1993). Die lachenden Außenseiter. Zürich.
- Matthes, J.; Pfeiffenberger, A. & Stosberg, M. (1981). Biographien in handlungswissenschaftlicher Perspektive. Nürnberg.
- Riemann, G. (1986). Einige Anmerkungen dazu, wie und unter welchen Bedingungen das Argumentationsschema in biographisch-narrativen Interviews dominant werden kann. In: Soeffner, H.-G. (Hrsg.): Sozialstruktur und soziale Typik. Frankfurt am Main, 112-157.
- Riemann, G. (2000). Die Arbeit in der sozialpädagogischen Familienberatung. Interaktionsprozesse in einem Handlungsfeld der sozialen Arbeit. Weinheim.

- Schulze, T. (2002). Biographieforschung und Allgemeine Erziehungswissenschaft. In: Kraul, Margret & Marotzki, Winfried (Hg.), Biographische Arbeit. Perspektiven erziehungswissenschaftliche Biographieforschung. Opladen.
- Schütze, F. (1981). Prozessstrukturen des Lebenslaufs. In: Matthes, J.; Pfeiffenberger, A. & Stosberg, M. (Hrsg.): Biographien in handlungswissenschaftlicher Perspektive. Nürnberg, 67-156.
- Schütze, F. (1983). Biographieforschung und narratives Interview. In: Neue Praxis. Kritische Zeitschrift für Sozialarbeit und Sozialpädagogik; 1983, 13. Jg., 283-293.
- Schütze, F. (1989). Kollektive Verlaufskurve oder kollektiver Wandlungsprozess. In: BIOS. Zeitschrift für Biographieforschung und Oral History, 1989, Heft1, 31-109.
- Schütze, F. (2001). Ein biographieanalytischer Beitrag zum Verständnis von kreativen Veränderungsprozessen. In: Burkholz, R.; Gärtner, Ch. & Zehentreiter, F. (Hrsg.). Materialität des Geistes. Zur Sache Kultur im Diskurs mit Ulrich Oevermann. Weilerswist, 137-162.
- Soeffner, H.-G. (1986). Sozialstruktur und soziale Typik. Frankfurt am Main
- Sterneck, W. (1994). Frauen in der Improvisierten Musik. In: Jazz Podium, 1994, Heft 10, 7-8.
- Strauß, A. (1974). Spiegel und Maske. Die Suche nach Identität. Frankfurt am Main.

Zitation

Empfohlene Zitation:

Thünemann, Silvia (2005). Bildungsbiographische Verläufe in der ästhetischen Bildung am Beispiel der Musik. In: bildungsforschung, Jahrgang 2, Ausgabe 2, URL: <http://www.bildungsforschung.org/Archiv/2005-02/musik/>

[Bitte setzen Sie das Datum des Aufrufs der Seite in runden Klammern und verwenden Sie die Kapitelnummern zum Zitieren einzelner Passagen]

© Silvia Thünemann