

Jan Hemming / Lars Kraume-Flügel / Simone Sörensen (Kassel)

## Das Erleben des eigenen Konzerts Physiologische, psychologische und soziologische Aspekte künstlerischer Arbeit auf und hinter der Bühne

Das Erleben von Musik zählt zu den zentralen Forschungsgebieten der Musikpsychologie. Dabei richtet sich das Interesse auf so unterschiedliche Zielgruppen wie Konzertpublika,<sup>1</sup> Kleinkinder,<sup>2</sup> Jugendliche in Gruppenzusammenhängen<sup>3</sup> oder Menschen mit Wahrnehmungsstörungen.<sup>4</sup> Ebenso vielfältig sind die dazugehörigen Forschungsmethoden. Häufig kann man die Ansätze unter dem Stichwort Rezeptionsforschung zusammenfassen. Denjenigen, die Musik etwa während eines Konzerts selbst hervorbringen, gilt demgegenüber das Interesse der Performanceforschung. Sie untersucht u. a. das Zusammenwirken von Vorbereitung und Aufführung,<sup>5</sup> Vomblattspiel,<sup>6</sup> mentales Training<sup>7</sup> oder Körpertechniken und physiologische Parameter mit Blick auf das Erreichen optimaler Leistungen.<sup>8</sup> Das Erleben des eigenen Konzerts, wenn Produktion und Rezeption simultan stattfinden, wurde von der Forschung bislang kaum beachtet.

In dieser Untersuchung wird das Erleben des eigenen Konzerts aus einer Perspektive betrachtet, die nicht nur die reine Konzertdauer und nicht allein musikimmanente Aspekte berücksichtigt. Hinzu kommen die Zeit der Vor- und Nachbereitung ebenso wie die Ablaufstruktur eines Konzerts mit dem Warten auf den Auftritt, dem Agieren auf der Bühne, den Pausen, dem dazugehörigen Ausklang und einer rückblickenden Reflexion. Bislang existieren keine Studien, die das gesamte Konzerterleben in diesem Umfang in den Blick nehmen. Ranken sich nicht wenige „Musikermythen“<sup>9</sup> z. B. um die Besonderheiten des Backstagebereichs und vermeintliche Exzesse in der Pop- und Rockmusik,<sup>10</sup> werden auch die Garderoben der Konzerthäuser und Opern Ziel von Spekulationen über Doping und Drogen-

- 1 Stephanie Pitts, „Special Issue: Understanding audience experience“, in: *Journal of New Music Research*, 39 (2010), S. 111–124.
- 2 Lori A. Custodero und Elissa Johnson-Green, „Passing the cultural torch: Musical experience and musical parenting of infants“, in: *Journal of Research in Music Education*, 51/2 (2003), S. 102–114.
- 3 Klaus-Ernst Behne, *Musikerleben im Jugendalter. Eine Längsschnittstudie*, Regensburg 2009.
- 4 Eckart Altenmüller, „Musikwahrnehmung und Amusien“, in: *Neuropsychologie*, hrsg. von Hans-Otto Karnath u. a., Berlin u. a. 2003, S. 530–538.
- 5 Roger Chaffin, Gabriela Imreh und Mary Crawford, *Practicing perfection. Memory and piano performance*, Mahwah, NJ 2002.
- 6 Andreas C. Lehmann und Roger Chaffin, „Erinnern und Wiedererkennen: Auswendig- und Vomblattspiel“, in: *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*, hrsg. von Herbert Bruhn u. a., Reinbek 2008, S. 354–373.
- 7 Christopher Connolly und Aaron Williamon, „Mental skills training“, in: *Musical excellence: strategies and techniques to enhance performance*, hrsg. von Aaron Williamon, Oxford u. a. 2004, S. 221–245.
- 8 Renate Klöppel, *Die Kunst des Musizierens: von den physiologischen und psychologischen Grundlagen zur Praxis*, Mainz u. a. 2003.
- 9 Vgl. *Musikermythen: Alltagstheorien, Legenden und Medieninszenierungen*, hrsg. von Claudia Bullerjahn und Wolfgang Löffler, Hildesheim u. a. 2004
- 10 Albert Hoehner, *Backstage. Der alltägliche Wahnsinn des Rock'n'Roll*, Frankfurt/Main 1988; Chris von Rohr, *Hunde wollt ihr ewig rocken. Mein Trip durch den Rockdschungel*, Lugano 1991.

konsum.<sup>11</sup> Ein Bild, welches mit Vorstellungen von hohen psychischen und physischen Anforderungen an professionelle Musiker nicht leicht in Übereinstimmung zu bringen ist. Das primäre Interesse der Studie besteht also darin, eine Forschungslücke zu schließen und erste Hypothesen zu formulieren, an die künftige Forschungen anschließen können.

### *Forschungsstand*

#### *Anspannung, Nervosität, Lampenfieber und Bühnenangst*

Die überwiegende Zahl der Studien, die zur Planung der vorliegenden Untersuchung ausgewertet wurden, richtet sich unter den Stichworten Anspannung, Nervosität, Lampenfieber und Bühnenangst vor allem auf die Zeit direkt vor einem Konzert. Als Ergebnisse werden häufig praktische Tipps an die Musiker formuliert. Ähnlich wie in der Musiktherapie sind hier verschiedene theoretische bis ideologische Vorannahmen, zum Beispiel zur Rolle zurückliegender traumatischer Erfahrungen, anzutreffen. Gleichmaßen vielfältig ist der Grad der empirischen Absicherung derartiger Empfehlungen und damit ihre wissenschaftliche Verwertbarkeit.

Ein erstes Beispiel hierfür ist der Artikel von Richard Reynolds aus der Zeitschrift *Rohrblatt*.<sup>12</sup> Er basiert auf einer Sammlung von eigenen Erfahrungen und Anekdoten anderer Musiker, ohne dass eine klar erkennbare Stichprobe definiert wurde. Dabei wird kaum eine Strategie zur Kompensation von Lampenfieber ausgelassen. Die Auflistung beinhaltet unter anderem die Verbesserung des Verhältnisses zum Publikum, die Verwendung von Beatablockern, die Klärung der Frage „Warum bin ich dort?“, Massage, Selbsthypnose, den Rückzug in sich selbst, das Bewusstmachen physiologischer Vorgänge, das Trainieren einer „Abgebrühtheit“ (S. 117), die Vergegenwärtigung, dass ein Publikum die eigenen Fehler und die eigene Nervosität kaum wahrnimmt (S. 118), eine Diät und zuletzt eine sehr sorgfältige Vorbereitung. In einem ähnlichen Kontext präsentiert Gerhard Mantel Reflexionen aus Sicht eines praktizierenden Künstlers und Pädagogen.<sup>13</sup> Er regt an, sich darüber klar zu werden, warum man musiziert, das Lampenfieber als natürliche menschliche Eigenschaft zu akzeptieren (S. 52), Selbstbewusstseinsdefizite auch im Lehrer-Schüler-Verhältnis zu thematisieren und eine bewusste Interaktion mit dem Publikum zu suchen.

Auf einer empirischen Erhebung unter 40 Musikstudierenden zum Thema Lampenfieber beruht hingegen die Studie von Iris Krawehl und Eckart Altenmüller.<sup>14</sup> 60 % der Befragten sind von Lampenfieber betroffen. Als Kompensationsstrategien werden vor allem Entspannungsübungen oder der Erwerb einer Routine im Umgang mit Lampenfieber empfohlen. Lange zurückliegende traumatische Erfahrungen werden als Erklärung zumeist abgelehnt. Lampenfieber betrifft Solisten in stärkerem Umfang. Die Studie ist zugleich ein

11 Robert West, „Drugs and musical performance“, in: *Musical excellence*, S. 271–289; Margarete Hucht, *Pille und Promille im Orchestergraben*. Spiegel Online (2013); <<http://www.spiegel.de/karriere/berufsleben/lampenfieber-bei-profimusikern-stress-vor-dem-auftritt-a-886446-druck.html>>, 21.10.2013.

12 Richard Reynolds, „Lampenfieber. Ein Solokonzert, die stressintensivste Situation für einen Musiker überhaupt“, in: *Rohrblatt*, 12 (1997), S. 115–118.

13 Gerhard Mantel, „Keine Angst vor Fehlern. Gedanken zum Lampenfieber aus der Sicht des auftretenden Künstlers. Was ist Lampenfieber?“, in: *Musikphysiologie und Musikmedizin*, 8 (2001), S. 12–18.

14 Iris Krawehl und Eckart Altenmüller, „Lampenfieber unter Musikstudenten: Häufigkeit, Ausprägung und ‚heimliche Theorien‘“, in: *Musikphysiologie und Musikmedizin*, 7 (2000), S. 173–178.

Plädoyer für die Akzeptanz dazugehöriger therapeutischer Angebote (inkl. Betablockern) der Musikermedizin.

Auf vier Leitfadeninterviews, die auf Basis der qualitativen Inhaltsanalyse nach Philipp Mayring<sup>15</sup> ausgewertet wurden, beruht die Studie von Gabriele Hofmann.<sup>16</sup> Grundannahme ist die Bedeutung von Vorerfahrungen für das aktuelle Erleben. Die Auswertung fokussiert die Kategorien Selbstbild und Selbsterleben. Durch Arbeit am Selbstbild kann das Selbsterleben in Stresssituationen positiv beeinflusst werden.

Den Auswirkungen negativer Vorerfahrungen auf die Auftrittsangst widmen sich Margaret Osborne und Dianna Kenny.<sup>17</sup> Schriftliche Selbstbeschreibungen von 298 Musikstudierenden wurden in einer qualitativen Inhaltsanalyse nach sechs Kategorien differenziert analysiert: 1. situationale Faktoren, 2. Verhaltensfaktoren, 3. affektive Angstsymptome, 4. kognitive Angstsymptome, 5. somatische Angstsymptome, 6. Folgen. Den Autorinnen zufolge sind vor allem Angstsymptome maßgeblich, und Frauen sind häufiger betroffen als Männer.

Seit vielen Jahren bietet Michael Bohne Workshops zum Umgang mit Auftrittsängsten an. Das von ihm angewandte Prinzip beruht darauf, in Trance eine optimale Darbietungssituation aus der Vergangenheit „aufzusuchen“ und diese an aktuell bevorstehende Situationen anzubinden. In drei „Kurz-Kasuistiken“ werden erhebliche Verbesserungen beschrieben.<sup>18</sup> Eine Zusammenfassung der Ergebnisse aus der eigenen therapeutischen Praxis wurde im Folgejahr vorgelegt.<sup>19</sup> Bohne schlägt vor, die Sinnhaftigkeit des Auftritts individuell zu klären, die Aufmerksamkeit auf den aktuellen Musizierprozess und nicht auf mögliche Ziele (Kritiken, Preise ...) zu fokussieren, die Aufführungssituation mental zu trainieren, die positive Erinnerung erfolgreicher Auftritte der Vergangenheit zu pflegen sowie eine mögliche Opferrolle abzulegen.

Als Grundlage für die Darstellung des „Freiburger multimodalen Behandlungsmodells der Auftrittsangst“ fasst Claudia Spahn den Forschungsstand aus Sicht der Musikermedizin zusammen. Für die Auftrittstätigkeit bemerkt sie zunächst: „Im emotionalen Bereich ist das Selbsterleben stark intensiviert. Viele Künstler beschreiben sogenannte ‚High-Erlebnisse‘.“<sup>20</sup> Ferner enthalten ist der wichtige Hinweis auf ein Kontinuum zwischen Lampenfieber und Auftrittsangst. Während Ersteres nicht „per se als pathologisch einzustufen“ (ebd.) sei, könne bei Letzterem „die individuell zu erwartende Leistung auf der Bühne nur noch sehr eingeschränkt oder gar nicht mehr erbracht werden“ (ebd.). Dieser Zusammenhang wird

15 Philipp Mayring, *Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken*, Weinheim 1993.

16 Gabriele Hofmann, „Lampenfieber – Selbstbild und Selbsterleben“, in: *Multimedia als Gegenstand musikpädagogischer Forschung*, hrsg. von Rolf-Dieter Kraemer, Essen 2002, S. 209–222.

17 Margaret S. Osborne und Dianna T. Kenny, „The role of sensitizing experiences in music performance anxiety in adolescent musicians“, in: *Psychology of Music*, 36 (2008), S. 447–462.

18 Michael Bohne, „Nutzung natürlich auftretender Trancephänomene zur Verbesserung der musikalischen Auftrittsleistung. Ein kompetenz- und lösungsorientiertes Auftritts-Coaching“, in: *Musikphysiologie und Musikermedizin*, 9 (2002), S. 99–111.

19 Michael Bohne, „Auftrittsängste. Die Geißel der Musiker und ihre ‚harmonische Auflösung‘“, in: *Das Orchester*, 11 (2003), S. 8–12.

20 Claudia Spahn, „Musikspezifische Krankheitsbilder – Auftrittsangst“, in: *MusikerMedizin. Diagnostik, Therapie und Prävention von musikspezifischen Erkrankungen*, hrsg. von Claudia Spahn u. a., Stuttgart 2011, S. 150.

in dazugehörigen Studien häufig durch eine umgekehrt U-förmige Kurve nach Yerkes und Dodson<sup>21</sup> grafisch dargestellt:

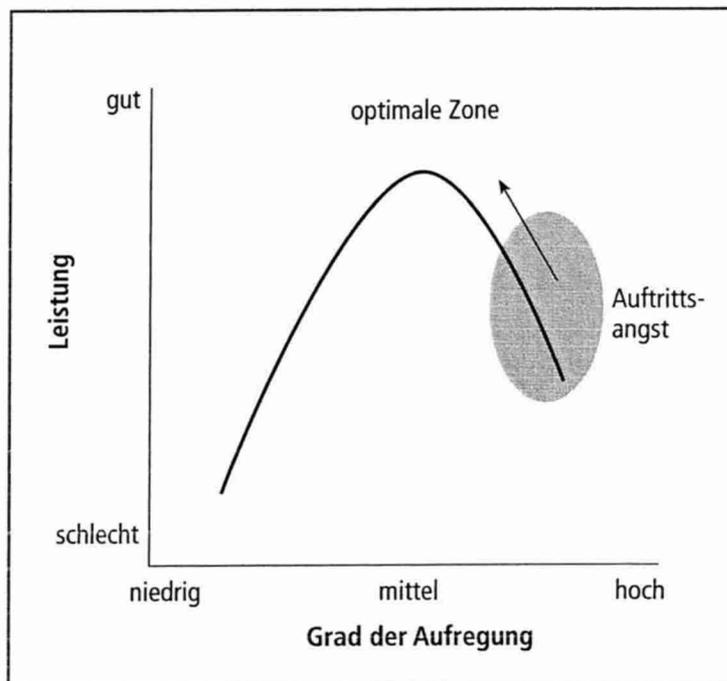


Abbildung 1: Zusammenhang zwischen dem Grad der Aufregung und der Leistung<sup>22</sup>

Unter Einbeziehung aller der oben genannten Begriffe entsteht ein Kontinuum, das in der Abfolge der Stadien Aufregung – Nervosität – Lampenfieber – Bühnenangst eine sukzessive Intensitätssteigerung wiedergibt. Dabei sind die ersten drei Zustände nicht notwendig negativ konnotiert, sondern können durchaus zur Leistungssteigerung beitragen; lediglich Bühnenangst gilt es zu vermeiden. Im Zusammenhang der vorgesehenen Untersuchung wird die Abfolge der Begriffe abgekürzt als ANLB-Kontinuum dargestellt:



Abbildung 2: Das ANLB-Kontinuum

21 Vgl. dazu Glenn D. Wilson, „Performance anxiety“, in: *The Social Psychology of Music*, hrsg. von David J. Hargreaves u. a., Oxford/New York/Tokyo 1997, S. 233ff.

22 Ebd., S. 151.

Physiologisch betrachtet resultieren ANLB aus einer Erhöhung des Adrenalinpiegels. Der Körper bereitet sich damit auf die bevorstehende, hohe Leistungsanforderung vor. Das vegetative Nervensystem reguliert diejenigen Körperfunktionen, welche nicht – wie zum Beispiel die Bewegung der Extremitäten – direkt vom Bewusstsein gesteuert werden. Dabei sorgen die beiden Nervenstränge Sympathikus und Parasympathikus im Normalfall für einen ausgeglichenen Zustand. Mit bestimmten Hormonen, Drogen oder auch physischen Stimulationen lassen sich die jeweiligen Teilsysteme aber separat aktivieren, was jeweils ein ganzes Set an Reaktionen nach sich zieht:<sup>23</sup>

1. Aktivierung des Parasympathikus (im Entspannungszustand): Verstärkte Durchblutung der inneren Organe, Zunahme der Verdauung und des Hungergefühls, Sekretion der Speicheldrüsen, Rückgang von Atem- und Herzfrequenz usw.
2. Aktivierung des Sympathikus (Erregungszustand): Verstärkte Durchblutung der Extremitäten, Rückgang der Verdauung und des Hungergefühls, Sekretion der Schweißdrüsen, Zunahme von Atem und Herzfrequenz usw.

Adrenalin bewirkt die Aktivierung des Sympathikus, woraufhin die genannten Reaktionen zu unterschiedlichen Anteilen parallel eintreten. Im Idealfall erfolgt auf diese Weise eine Leistungssteigerung, welche zur bestmöglichen Bühnenperformance führt. Der Musikermediziner Peer Abilgaard kommentiert dies folgendermaßen: „Es gibt fast nichts Schlimmeres, als wenn man auf die Bühne tritt, und man ist unterspannt, also ohne Lampenfieber. Plötzlich sind die Musiker richtig schlecht.“<sup>24</sup> Dazu der Auftrittstrainer Michael Bohne: „Der Körper reagiert mit einer klassischen Kampf-oder-Flucht-Reaktion [...]. Wenn man nun aber gar nicht kämpft oder flieht, hat man zu viel Adrenalin, das nicht abgearbeitet wird.“<sup>25</sup>

In diesem Kontext von Interesse ist eine Studie von Joost Meijer und Ron Oostdam.<sup>26</sup> Mit der im Titel erwähnten „stage-fright hypothesis“ ist gemeint, dass Schüler bei vorhandener Ängstlichkeit jeweils beim ersten von mehreren nacheinander angewendeten Intelligenztests schlechter abschneiden, danach aber schnell besser werden. Dies ist ein Hinweis darauf, dass Lampenfieber überwiegend punktuell auftreten und nur von kurzer zeitlicher Ausdehnung sein könnte.

Adrenalin wird im Körper schon nach wenigen Minuten wieder abgebaut. Ein gezielter Umgang mit den vegetativen Mechanismen kann daher auch im bewussten Herbeiführen des Adrenalinenschubs kurz vor dem Konzert bestehen, so dass dessen Niveau beim Betreten der Bühne schon wieder abgesunken ist.<sup>27</sup> Eine andere Möglichkeit ist es, schlicht und ergreifend ein paar Minuten zu warten. Allerdings kennt der Körper sehr wohl Mechanismen, um eine länger anhaltende Wachsamkeit zu gewährleisten. Dies geschieht durch das Hormon Cortisol, das etwa zehn Minuten nach der Hochaktivierung durch Adrenalin aus-

23 Wilfrid Jäning, „Vegetatives Nervensystem“, in: *Neuro- und Sinnesphysiologie*, hrsg. von Robert F. Schmidt u. a., Heidelberg 2006, S. 135–138.

24 Zit. nach Hucht, „Pille und Promille im Orchestergraben“ (vgl. Anm. 11).

25 Ebd.

26 Joost Meijer und Ron Oostdam, „Test anxiety and intelligence testing: a closer examination of the stage-fright hypothesis and the influence of stressful instruction“, in: *Anxiety Stress Coping*, 20 (2007), S. 77–91.

27 Glenn D. Wilson, „Performance anxiety“, in: *The Social Psychology of Music*, hrsg. von David J. Hargreaves u. a., Oxford/New York/Tokyo 1997, S. 229–245, hier S. 236.

geschüttet wird und für länger anhaltende Leistungsfähigkeit auf einem niedrigeren Niveau sorgt.<sup>28</sup>

#### *Optimierung des Aufführungsergebnisses*

Eine in der Performanceforschung einflussreiche und sehr detaillierte Untersuchung stammt von Roger Chaffin et al.<sup>29</sup> Das Überverhalten eines einzelnen Pianisten wurde zehn Monate lang in Bild und Ton dokumentiert und ausgewertet. Entwickelt wird eine Theorie der „declarative mental roadmap aiding musical performance“. Der Fokus ist hierbei auf das Zustandekommen der erforderlichen Gedächtnisleistungen gerichtet. Als geeignet scheinen sich „Performance-Cues“ erwiesen zu haben – das Benennen sinnvoller Orientierungspunkte innerhalb des betreffenden Stückes.

#### *„Öffentliche Einsamkeit“*

Jaren Hinckley bietet eine Dokumentation persönlicher und anderer Erfahrungen mit der Methode von Constantin Stanislavski, welche für Schauspieler entwickelt wurde.<sup>30</sup> Hinckley gibt zahlreiche Beispiele für die Wirksamkeit des Konzepts einer *public solitude*, das es ermöglichen soll, die Anwesenheit des Publikums auszublenden, um sich ganz auf das eigene Tun zu konzentrieren. Für Musiker wird diese Vorgehensweise relativiert, da eine Interaktion mit dem Publikum für wichtig erachtet wird (S. 129).

#### *Flow-Erlebnisse*

Eng verwandt mit den beschriebenen High-Erlebnissen sind Flow-Erlebnisse, die von Mihaly Csikszentmihaly seit den 1970er Jahren systematisch untersucht werden.<sup>31</sup> Es war ein Ergebnis der Motivationspsychologie jener Zeit, dass die individuelle Motivation dann am größten ist, wenn sich diese auf den Vollzug einer Tätigkeit (intrinsische Motivation) und nicht auf die erwarteten Ergebnisfolgen (extrinsische Motivation) richtet. Mit Flow wird ein Zustand beschrieben, in dem Gedanken oder Aktivitäten „flüssig“ und „glatt“ verlaufen, man keine Mühe hat, sich zu konzentrieren, und dabei sich selbst und die vergehende Zeit nur eingeschränkt wahrnimmt.<sup>32</sup> Dies wird zugleich als Glückszustand erlebt.<sup>33</sup> Voraussetzung hierfür ist eine optimale Balance zwischen den Fähigkeiten eines Individuums und dessen zu bewältigenden Anforderungen. Geringe Fähigkeiten gepaart mit hohen Anforderungen führen zu Angst, hohe Fähigkeiten gepaart mit geringen Anforderungen zu Entspannung. Sind sowohl Fähigkeiten als auch Anforderungen gering, entsteht ein Zustand

28 Gunter Kreutz, Cynthia Quiroga Murcia und Stephan Bongard, „Psychoneuroendocrine research on music and health: An overview“, in: *Musik, health and wellbeing*, hrsg. von Raymond MacDonald, Gunter Kreutz und Laura Mitchell, Oxford 2012, S. 457–476.

29 Vgl. Roger Chaffin, Gabriela Imreh und Mary Crawford, *Practicing perfection. Memory and piano performance*, Mahwah, NJ 2002.

30 Jaren S. Hinckley, „Performance Anxiety: Constantin Stanislavski’s concept of public solitude“, in: *College Music Symposium*, 48 (2008), S. 124–130.

31 Mihaly Csikszentmihalyi, *Das Flow-Erlebnis. Jenseits von Angst und Langeweile: Im Tun aufgehen*, Stuttgart [1975] 1996.

32 Falko Rheinberg, „Intrinsische Motivation und Flow-Erleben“, in: *Motivation und Handeln*, hrsg. von Jutta Heckhausen u. a., Heidelberg 2007, S. 365–388.

33 Vgl. Mihaly Csikszentmihalyi, *Flow: Das Geheimnis des Glücks*, Stuttgart 1996.

der Langeweile oder der Apathie. Flow hingegen kann entstehen, wenn hohe Fähigkeiten in eine günstige Balance zu hohen Anforderungen treten.

Eine retrospektive Befragung unter 205 Musikern (125 Amateure, 80 herausragende Studierende) durch Moran Sinnamon et al. widmete sich dem Stellenwert von Flow-Erlebnissen während des eigenen Musizierens.<sup>34</sup> 55 % der herausragenden Studierenden kennen das Gefühl, das Geschehen vollständig zu kontrollieren, 65 % das Verschmelzen von Handeln und Bewusstsein und 26 % den Zustand der Selbstvergessenheit. Bei den Amateuren fallen diese Zahlen niedriger aus. Allerdings unterscheiden Sinnamon et al. nicht zwischen Übephase und Konzerten.

### *Publikum*

Den Konzerten hingegen widmet sich Daniel McKinna.<sup>35</sup> Seine Hauptfrage ist es, wie in wiederholten Aufführungen im Rahmen einer Tournee Authentizität entstehen kann. Wichtig in Rock-Pop-Jazz (S. 62–63) sei hierfür jeweils die Interaktion mit dem Publikum. Das Konzerterleben durch die Musizierenden wird hingegen nicht thematisiert. Stattdessen wird das Konzept der Wiederholung breit vor dem Hintergrund des französischen Poststrukturalismus theoretisiert.

### *Emotionale Gestaltung musikalischer Aufführungen*

Zwischen den beiden Hauptabschnitten „The Composer“ und „The Listener“ des von Patrik Juslin und John Sloboda herausgegebenen Buches „Music and emotion“<sup>36</sup> finden sich drei Beiträge unter der Überschrift „The Performer“. Roland Persson wendet sich dabei der Frage zu, wie Interpreten zu einer emotional ansprechenden musikalischen Aufführung gelangen können.<sup>37</sup> Häufig versetzen sich diese etwa unter Rückgriff auf Erinnerungen dazu bewusst in bestimmte emotionale Zustände oder manipulieren ihre aktuelle Befindlichkeit, teilweise sogar durch Nutzung chemischer Substanzen. Dies soll unterstützen, dass Emotionen an das Publikum kommuniziert werden. Eine andere Möglichkeit, eine ausdrucksstarke Darbietung zu erreichen, ist das intensive Arbeiten mit dem assoziativen Gehalt der Musik.

### *Methode*

Aufgrund der disparaten Literaturlage kann die vorliegende Studie nicht direkt an Vorarbeiten anknüpfen. Gleichwohl liefern die Quellen wichtige Hinweise für die Konzeption der eigenen Untersuchung. Zunächst wurde die grundsätzliche Entscheidung für einen qualitativen Forschungsansatz getroffen. In Leitfadeninterviews sollte die gesamte Spanne von den Wochen der Vorbereitung, dem eigentlichen Konzert bis hin zu rückwirkenden Reflexionen in den Blick genommen werden. Somit ergibt sich auch eine indirekte Entsprechung zu der programmatischen Forderung nach Einbeziehung qualitativer Verfahren in

34 Sarah Sinnamon, Aidan Moran und Michael O’Connell, „Flow among musicians: Measuring peak experiences of student performers“, in: *Journal of Research in Music Education*, 60 (2012), S. 6–25, hier S. 10.

35 Daniel McKinna, „The touring musician. Repetition and authenticity“, in: *IASPM@Journal*, 4 (2014), S. 56–72.

36 Vgl. *Music and emotion: theory and research*, hrsg. von Patrik Juslin und John A. Sloboda, Oxford 2001.

37 Ronald S. Persson, „The subjective world of the performer“, in: *Music and emotion: theory and research*, hrsg. von Patrik Juslin u. a., Oxford 2001, S. 275–290.

der Performanceforschung durch Patricia und Christopher Holmes.<sup>38</sup> Gleichwohl erlaubt es die Forschungslage nicht, Hypothesen zu formulieren, die durch die Studie zu prüfen oder zu widerlegen wären. Stattdessen wurde ein explorativer, hypothesengenerierender Ansatz gewählt. Das Projekt wurde in ein Forschungsseminar mit dem Titel „Wie erleben Musiker ihr eigenes Konzert?“ eingebettet. Alle aktiv im Seminar mitarbeitenden Studierenden hatten zunächst die Aufgabe, drei Interviews mit Musikern möglichst hohen Niveaus zu führen und aufzuzeichnen. Anschließend wurden die Interviews transkribiert und einer qualitativen Inhaltsanalyse unterzogen.

Es erwies sich als konstruktiv, dass viele der beteiligten Musikstudierenden selbst bereits über zahlreiche Konzerterfahrungen in den unterschiedlichsten musikalischen Bereichen verfügen. So erfolgte zunächst eine Vergegenwärtigung typischer Abläufe z. B. eines Orchesterkonzerts, eines Clubkonzerts oder eines Festivals mit mehreren Bands. Die Verantwortung, die von den einzelnen Musikern vor und nach den eigentlichen Konzerten übernommen werden muss, variiert hierbei sehr stark, teilweise unabhängig vom Grad der Professionalisierung. Daraus ergeben sich unterschiedliche Anforderungen an die Selbstdisziplin oder z. B. der Risikofaktor, dass schon bei der Anfahrt oder beim Aufbau etwas schiefgeht, was sich ggf. auf den späteren Verlauf des Konzerts auswirken kann. Aus der Ungleichartigkeit der Konzertverläufe resultierte die Entscheidung, in den Interviews mit den Musikern lediglich der Chronologie als kleinstem gemeinsamen Nenner zu folgen. Dabei werden grundsätzlich folgende Stadien unterschieden:

1. *Langfristige Vorbereitung*: Psychische und physische Vorbereitungen in den Wochen bzw. Tagen vor dem Konzert
2. *Kurzfristige Vorbereitung*: Anreise, Aufbau, Soundcheck und Vorbereitungen bis zum Bühnenauftritt
3. *Anspannung – Nervosität – Lampenfieber – Bühnenangst (ANLB)*: Psychische Belastungen und deren physische Auswirkungen
4. *Auftrittsphase*: Verlauf und Dynamik des Konzerts und des eigenen Bühnenerlebens
5. *Nach dem Konzert*: Soziale Interaktion, Entspannungsphase, Abbau, Heimreise
6. *Rückblickende Reflexion*: Selbstreflexion des Konzerts

Hinzu kamen allgemeine Fragen zur Person, zu den Rahmenbedingungen des Konzerts, zur grundlegenden Motivation sowie zu persönlichen Perspektiven. Ferner wurde die Entscheidung getroffen, in der Ergebnisdarstellung die Bereiche der Kunstmusik und der populären Musik zu differenzieren. Vergleichbares gilt für den Grad der Verantwortung des jeweiligen Musikers für das Geschehen auf der Bühne. Ein „Frontman“ bzw. ein Sänger oder ein Solist ist hier ganz anderen Erwartungen ausgesetzt und steht deshalb unter höherem Druck als ein Musiker, der „nur“ in begleitender Funktion beteiligt ist. Aus den in den Studien erwähnten Kompensationsstrategien zum Lampenfieber ergaben sich für den die Interviews abschließenden Fragenkomplex Konsequenzen. Hinsichtlich der individuellen Motivationen wurde die Frage gestellt, warum man sich dem beschriebenen Anforderungsdruck regelmäßig aussetzt bzw. welches die Belohnungen sind, die man zum Ausgleich erhält. Nicht direkt gefragt wurde hingegen nach Flow-Erlebnissen, da dies aufgrund der Popularität der Flow-Theorie eine nicht unerhebliche Suggestion bewirkt hätte.

38 Patricia Holmes und Christopher Holmes, „The performer’s experience: A case for using qualitative (phenomenological) methodologies in music performance research“, in: *Musicae Scientiae*, 17 (2013), S. 172–185.

*Stichprobe*

Zielgruppe für die Interviews waren Musiker möglichst hohen Niveaus. Während des Interviews waren diese gebeten worden, sich auf einer Skala von 0 = Amateur bis 10 = Profi selbst einzuschätzen. In die Auswertung einbezogen wurden schließlich semiprofessionelle oder professionelle Musiker, die sich selbst mit mindestens 6 Punkten einschätzten. Insgesamt wurden  $n = 28$  ( $m = 20$  /  $w = 8$ ) Musikerinnen und Musiker ( $\bar{O} = 34,2$  Jahre / Spannweite 21–63 Jahre) und einer durchschnittlichen Konzerterfahrung von 20,4 Jahren aus den Bereichen populäre Musik sowie Kunstmusik erreicht. Die durchschnittliche Selbsteinschätzung lag bei 8,0 Punkten. Die durchschnittliche, geschätzte Publikumsgröße der Konzerte, die den Interviews zugrunde liegen, betrug 140 Personen. Die Interviewpartner setzten sich aus den Instrumentengruppen Schlagwerk (9), Gesang (6), Klavier/Keyboard (6), Blechblasinstrumente (1), Holzblasinstrumente (3) und Saiteninstrumente (3) zusammen. 13 von ihnen hatten auf der Bühne eine solistische Verantwortung, während 15 als Begleitmusiker eingestuft wurden.

Um die Ergebnisse möglichst differenziert darzustellen und Kontraste optimal herauszuarbeiten, werden in der Datenanalyse – wo es sich anbietet – zum einen Musiker aus der populären Musik und der Kunstmusik einander gegenübergestellt; zum anderen werden Musikern mit solistischer Verantwortung Begleitmusiker gegenübergestellt. Exemplarische Zitate werden jeweils in einem Vier-Felder-Schema vorgestellt und diskutiert:

<i>Populäre Musik (solo)</i> n = 6	<i>Kunstmusik (solo)</i> n = 7
<i>Populäre Musik (Begleitfunktion)</i> n = 7	<i>Kunstmusik (Begleitfunktion)</i> n = 8

*Auswertung*

Die qualitative Inhaltsanalyse wurde in Anlehnung an die Grounded Theory durchgeführt.<sup>39</sup> Es erfolgte eine offene Kodierung aller Interviewaussagen ohne vorgegebene Auswertungskategorien. Hierbei werden die vorliegenden Transkriptionen Zeile für Zeile untersucht, bis eine für die Forschungsfrage relevante Information entdeckt wird. In der traditionellen Variante wird die entsprechende Passage des Interviews ausgeschnitten und (mit Herkunftsverweis) auf eine Karteikarte geklebt, welche ihrerseits die Kategorie repräsentiert. Nach und nach werden die Karteikarten bzw. Kategorien auf diese Art und Weise angefüllt, bis man gesättigte Kategorien erhält. Wesentlich effizienter lässt sich dieser Vorgang natürlich softwarebasiert durchführen. Im vorliegenden Fall wurde hierzu das Programm MAXQDA<sup>40</sup> verwendet. Die Studierenden, welche die von ihnen durchgeführten Interviews jeweils selbst kodierten, konnten das Kategoriensystem beliebig modifizieren und erweitern. Mittels der Funktion „Teamwork-Import“ in MAXQDA wurden die Einzelleistungen der Gruppe zusammengeführt, woraus folgendes Kategoriensystem resultierte:

39 Vgl. Anselm Strauss und Juliet Corbin, *Basics of qualitative research. Techniques and procedures for developing grounded theory*, Thousand Oaks 1998.

40 Vgl. <<http://www.maxqda.de>>, 7.4.2014.

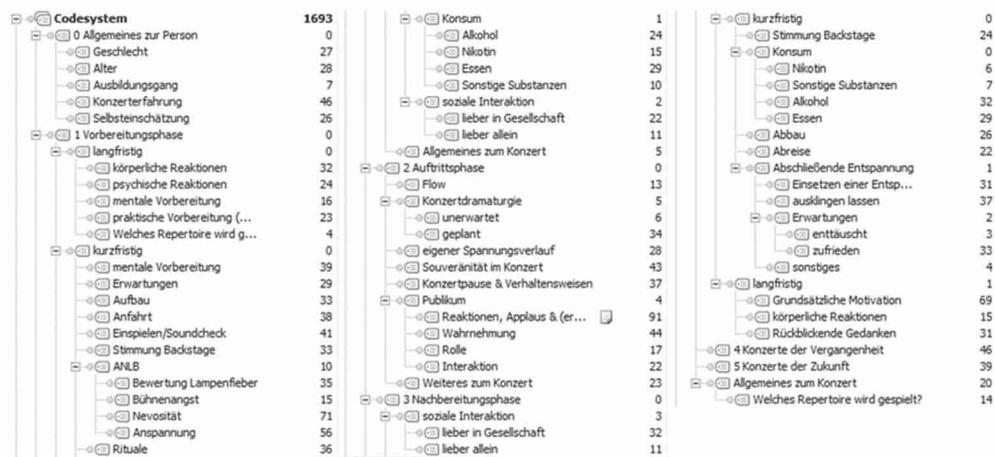


Abbildung 3: Kategoriensystem als Ergebnis der offenen Kodierung mit MAXQDA

Das Kategoriensystem repräsentiert den geordneten Zustand der Daten nach Abschluss der qualitativen Inhaltsanalyse. Es ist gut zu erkennen, dass die Datenstruktur in den Hauptkategorien weitgehend der chronologischen Anlage der Interviews folgt. Die dazugehörigen Unterkategorien sind mit Hilfe von Strukturbäumen dargestellt. Die numerischen Werte geben die Anzahl der Einzelaussagen wieder, die den jeweiligen Kategorien zugeordnet wurden. Insgesamt wurden also 1693 Ausschnitte kodiert, und darunter befinden sich z. B. 13 Aussagen, die Rückschlüsse auf Flow-Erlebnisse ermöglichen.

### *Langfristige Vorbereitung*

#### *Körperliche und psychische Reaktionen*

Sowohl bei den körperlichen als auch bei den psychischen Reaktionen lassen sich deutliche Unterschiede zwischen Personen aus dem Bereich der Kunstmusik und denen der populären Musik feststellen. Erstere sprechen wesentlich häufiger von körperlichen und psychischen Reaktionen als Letztere. Unabhängig davon ist, ob die Musiker jeweils eine solistische oder eine begleitende Funktion ausüben. So wird in einigen Fällen von einer Anspannung im Vorfeld berichtet, die sich z. B. in Verspannungen ausdrückt, oder von Fingerschmerzen durch verstärktes Üben und Müdigkeit. Die nachfolgende Tabelle verdeutlicht die Ergebnisse der Interviewstudie bezogen auf körperliche und psychische Reaktionen.

#### *Populäre Musik (solo)*

„Ich hab mich einfach riesig drauf gefreut!“ (I12)  
 „kann ich manchmal wegen starker Vorfreude vor einem Konzert nicht schlafen, weil ich am liebsten schon den nächsten Tag hätte“ (I12)

#### *Kunstmusik (solo)*

„Also wenige Tage vorher spüre ich schon die Anspannung, indem ich ein Kribbeln im Bauch hab, ein bisschen nervös bin, der Kopf kann sich nicht richtig konzentrieren.“ (I20)  
 „Und deswegen konnte ich nachts schon nicht gut schlafen und dann eben, wie gesagt, im Zug, wenn man dann da sitzt und auch nichts tun kann, dann ist es ganz schlimm, dann beginnt das Zittern.“ (I20)

<i>Populäre Musik (Begleitfunktion)</i>	<i>Kunstmusik (Begleitfunktion)</i>
„Körperliche Reaktionen gab es eigentlich nicht.“ (I14)	„Ich [habe] schon [...] drei Wochen vorher eine innere Anspannung erlebt. Die körperliche Reaktion darauf hat nicht lange warten lassen. Ich hatte Schlafprobleme, meine Aufmerksamkeit hat nachgelassen, und meine Finger taten richtig weh.“ (I16) „Nachdem ich mich gewissenhaft vorbereitet hatte, konnte ich ansonsten keine körperlichen Beeinträchtigungen bei mir feststellen.“ (I27)

Im Bereich der Kunstmusik lassen sich zudem auffällige Einzelfälle beobachten, die starke Reaktionen anführen. So berichtet eine Opernsängerin mit Hauptrolle in der Phase vor der Premiere von Schlafproblemen, probefbedingten blauen Flecken, Rückenschmerzen und Schürfwunden. Auch psychische Reaktionen werden genannt. Diese Symptome führt sie zurück auf den hohen Grad der Identifikation mit ihrer Rolle und dem hohen Anspruch, der seitens der Regisseurin an die Mitwirkenden herangetragen wird:

„Körperliche Reaktionen hatte ich ... es hat keine Nacht gegeben, in der ich mehr durchschlafen konnte, also Schlafphasen von teilweise nur 2 Stunden. Das ist die Musik, es ist dann die Psyche, die wahn-sinnig arbeitet ... Ich weiß nicht, wie häufig ich auch morgens geweint hab und gedacht hab, oh Gott, du musst jetzt gleich singen. Und dann die Musik, die dann dazukommt, und wenn das Orchester dann dazukommt, das ist so, also, es arbeitet, es arbeitet, und du kannst nicht mehr... es ist wie in einem ewigen Musik- und Gedankenkreislauf.“ (I21)

„Nach der Generalprobe, war ich mit den Nerven dann doch wohl schon so runter, [...] dass ich da an der Wand zusammengebrochen bin, runtergerutscht bin und nur noch geweint hab [...] ich war einfach psychisch und auch körperlich [erschöpft], ich hab einfach gesagt, ich kann nicht mehr, ich hatte auch Rückenprobleme, es geht nicht mehr, ich muss aufhören. Wenn man das in der Probenzeit in der Szene macht, [...] da macht man's 10 Mal, 15 Mal, immer wieder auf die Knie fallen und immer wieder neu blaue Flecken bekommen und bis [...] die Arme aufgeschürft sind.“ (I21)

Von Personen der populären Musik wird kaum von körperlichen oder psychischen Reaktionen in der langfristigen Vorbereitung berichtet. Wenn eine Reaktion genannt wird, wird sie als Vorfriede bezeichnet und damit positiv gewertet.

### *Mentale Vorbereitung*

Die Vorbereitung auf das Konzert bezieht sich nicht nur auf das Üben der jeweiligen Stücke, sondern umfasst darüber hinaus eine innerliche Ausrichtung auf die Situation des Konzerts. Hierbei lassen sich deutliche Unterschiede zwischen populärer Musik und Kunstmusik erkennen.

In der populären Musik sind die Künstler sehr oft auch für die organisatorische Seite des Konzerts mitverantwortlich. In der Kunstmusik beschränkt sich die mentale Vorbereitung auf das konzentrierte Arbeiten und die Vergegenwärtigung des Programms und der Bühnensituation. Bei einer Mitverantwortung für andere Musiker kommt die Sorge hinzu, ob diese genügend üben. In der populären Musik bezieht sich die mentale Vorbereitung verstärkt auf Dinge, die außerhalb der künstlerischen Vorbereitung liegen. Darunter fallen Gedanken zur Auswahl und der Reihenfolge der Stücke. Auch kann es bei einer hohen Konzert- bzw. Auf-führungsdichte dazu kommen, dass weniger Zeit für Proben zur Verfügung steht und daher auf mentales Training ausgewichen wird, etwa Stücke im Kopf durchgehen oder Aufnahmen anhören.

<i>Populäre Musik (solo)</i>	<i>Kunstmusik (solo)</i>
„Wir haben uns Gedanken gemacht über unser Programm und die Reihenfolge der Stücke.“ (I6) „Ich habe mir sehr viele Gedanken über die Liedauswahl gemacht, schließlich ist es eine ganz besondere Feierstunde, und es muss alles perfekt passen.“ (I8)	„Den Konzertverlauf bin ich gedanklich durchgegangen. Hab mir noch einmal die Liedreihenfolge vorgestellt und hab mir überlegt, ob ich auch alles parat habe, also die Noten, Stimmgabel usw.“ (I7) „Bevor der Vorhang auf- und hochgeht, bin ich dann schon vorher auf der Bühne und stelle mich in den Raum rein und versuche also, dieses Gefühl schon zu bekommen im Körper und vom Geist her.“ (I21)
<i>Populäre Musik (Begleitfunktion)</i>	<i>Kunstmusik (Begleitfunktion)</i>
„Dafür hatte ich keine Zeit. Das habe ich dann mehr oder weniger mental gemacht, sprich: auf längeren Autofahrten das Zeug angehört und mir einfach die Grooves im Kopf durchgehen lassen.“ (I23) „zeitlich dann auch nicht immer wirklich möglich, das physisch im Probenraum am Set zu machen“ (I23)	„Ich habe mich gefragt, ob meine Mitspieler genug üben.“ (I15) „[Die] Gedanken fokussieren sich natürlich auf die Stücke, die man spielt, das ist ganz klar. Also, das heißt, man hat ganz klar im Hinterkopf, das läuft die ganze Zeit wie ein Film mit, welche Stücke das sind, Programmreihenfolge läuft mit im Hinterkopf und wie die Stücke gehen, also, welche Sätze da drin sind, wo sind die schwierigen Stellen. Das läuft alles so im Hinterkopf mit, während des normalen Lebens sozusagen.“ (I22)

### *Praktische Vorbereitung*

Den Schwerpunkt der langfristigen Vorbereitung auf ein Konzert bildet das Einüben der Stücke. Auch hier lassen sich Unterschiede zwischen Kunst- und populärer Musik feststellen. Darüber hinaus ist die Intensität des Übens davon abhängig, ob ein Musiker als Solist oder in Begleitfunktion auftritt.

<i>Populäre Musik (solo)</i>	<i>Kunstmusik (solo)</i>
„Wir haben geprobt und geprobt.“ (I25) „immer wieder Text durchgegangen“ „schwierige Stellen wiederholt“ (I13)	„Vor allem während des Übens sieht man seine aktuellen Grenzen und versucht, die gewissermaßen sportlichen Fähigkeiten bis zum Zeitpunkt des Konzerts zu entwickeln.“ (I1) „Ich übe die schnellen Werke absolut langsam, ohne jeden Fehler, und das steigere ich bis zum Automatismus.“ (I1) „Die Wochen davor merke ich als Reaktion nur, dass ich konzentrierter arbeite, weil man einfach ein Ziel hat, einen Fokus, da ist man konzentrierter.“ (I20)
<i>Populäre Musik (Begleitfunktion)</i>	<i>Kunstmusik (Begleitfunktion)</i>
„Da habe ich dann gemütlich angefangen, die Sachen anzuhören, dabei erst die Arrangements transkribiert, dann die Beats.“ (I24) „Es war also sowohl diese organisatorische Ebene als auch die künstlerische Ebene.“ (I2)	„Freitag war Probe, die konnte ich nicht wahrnehmen. [Ich] hatte eigentlich keine Zeit für eine Probe.“ (I17) „Die Noten waren erst sehr spät fertig, und daher war die Probezeit extrem knapp bemessen.“ (I26)

Die Auswertung der Interviews zeigt, dass in der populären Musik häufig nicht sofort mit dem praktischen Einüben der Musik begonnen werden kann, da zu Beginn zunächst noch

Transkriptions- und Arrangierarbeit zu leisten ist. Insgesamt ist die künstlerische Vorbereitung stärker als in der Kunstmusik auf ein mentales Vorbereiten konzentriert. Darüber hinaus unterscheiden sich Musiker mit solistischer Verantwortung durch ihren Grad des Involviertseins von Begleitmusikern.

Die stärkste Fokussierung auf die künstlerische Vorbereitung zeigt sich im Kunstmusik-Solo-Bereich. Hier sprechen die Interviewpartner vom konzentrierten und intensiven Üben, teilweise mit individuellen Strategien. Häufig erfolgt das Üben / Proben zusammen mit weiteren Musikern wie im Fall der Opernsängerin, die neben ihren individuellen Proben auch Orchesterproben zu absolvieren hatte. Die nächst niedrigere Stufe der Vorbereitungsintensität liegt im Bereich populärer Musik mit solistischer Verantwortung. Auch hier wird von verstärkten Proben, Durchgehen der Texte und dem Üben schwieriger Stellen berichtet. Bei den Begleitmusikern lassen sich zwischen populärer Musik und Kunstmusik keine deutlichen Unterschiede erkennen. Lediglich die bereits erwähnte Mitverantwortung an der Konzertorganisation in der populären Musik fällt erneut ins Auge. In der Kunstmusik ist die Spannweite zwischen sehr knapper Probenzeit und intensiven Probephasen von bis zu 8 Stunden sehr groß. In Einzelfällen treten auch hier organisatorische Schwierigkeiten auf, z. B. in Form von nicht rechtzeitig fertiggestellten Noten.

#### *Kurzfristige Vorbereitung*

##### *Anfahrt / Aufbau / Einspielen*

Die Anfahrt verläuft zumeist in Fahrgemeinschaften, gerade bei Orchestern, Chören oder Bands. Die Fahrten werden mit einem hohen Grad an sozialer Interaktion beschrieben und positiv bewertet. Lediglich zwei Interviewpartner geben an, dass ihnen die Anreise Stress bereitete. Der Grund lag in einer Verspätung bzw. einer vorangegangenen Veranstaltung. Alle anderen konnten ihren Auftrittsort pünktlich erreichen, empfanden die Fahrt als angenehm und nannten keine besonderen Erlebnisse. In der Regel ist die Anfahrt also kein Stressfaktor.

Grundsätzlich verläuft der Aufbau auf der Bühne bei den meisten Musikern reibungslos. Die Technik wird vom Veranstalter gestellt, und es bieten sich des Öfteren Personen zum Tragen der Instrumente an. Probleme in der Kunstmusik tauchten in Bezug auf Sitzordnung und Bühnengröße auf. Auch im gestellten Instrumentarium wurde ein Flügel bemängelt, welcher vor dem Konzert schnell gestimmt werden musste. Ein anderer Pianist war „zufrieden, aber auch nicht mehr. Der Flügel war auf einmal kleiner, als ich dachte. Er wirkte 10 cm kleiner als der bestellte 185er“. (I1)

Das Einspielen bei den Orchestermusikern verläuft sehr individuell. Einige Musiker berichten lediglich von dem Stimmen der Instrumente, andere von kurzen Proben bis hin zu intensiveren Proben über eineinhalb Stunden. Der Soundcheck in der populären Musik wird als unkompliziert beschrieben, erfolgt jedoch meist unter Zeitdruck.

##### *Erwartungen an das Konzert*

Die folgenden Erwartungen formulierten die Musiker in der retrospektiven Chronologie kurz vor Beginn der jeweiligen Konzerte. Hierbei zeichnen sich wieder recht deutliche Unterschiede ab. In populärer Musik dominieren eine hedonistische Grundhaltung sowie eine Orientierung am Publikum. Bei Kunstmusik richten sich die Erwartungen in wesentlich stärkerem Ausmaß auf das Erreichen und die optimale Darbietung eigener spieltechnischer Fähigkeiten. Wie das Beispielzitat aus I22 verdeutlicht, wäre es allerdings falsch anzunehmen, dass hier keinerlei Publikumsorientierung erfolgen würde.

<i>Populäre Musik (solo)</i>	<i>Kunstmusik (solo)</i>
<p>„Ich wollte, dass es so richtig schön wird, alle sollten sich freuen und berührt sein von unserem Auftritt.“ (I6)</p> <p>„Die größte Erwartung hatte ich an das Publikum, für das ich selbst verantwortlich bin. Ich denke sehr viel darüber nach, wann (an welchen Stellen) das Publikum ‚abgeht‘ und eine ausgelassene Stimmung aufkommt.“ (I12)</p> <p>„dass natürlich die Leute irgendwie mitgehen werden, gute Stimmung aufkommt!“ (I13)</p>	<p>„dass man in dem Moment die Aufregung besiegt sozusagen und das zeigen kann, was man kann“ (I20)</p> <p>„Meine Erwartungen waren eigentlich, so gut wie möglich zu spielen.“ (I19)</p>
<i>Populäre Musik (Begleitfunktion)</i>	<i>Kunstmusik (Begleitfunktion)</i>
<p>„An das Konzert hatte ich eigentlich nur die Erwartung, dass es Spaß macht“ (I4)</p> <p>„Ich hatte die Erwartung, dass es unser bisher bestes [Konzert] werden sollte“ (I10)</p>	<p>„Man fragt sich bevor man losspielt immer, ob z. B. alle Soli klappen“ (I15)</p> <p>„Natürlich, man möchte selber, dass das Ensemble auf jeden Fall gut spielt, dass nichts passiert. Das ist der eine Teil. [...] Der andere Teil der Erwartung ist dann: Ich würde mich natürlich sehr freuen, wenn das Publikum hinterher glücklich wieder nach Hause geht.“ (I22)</p>

### *Rituale*

Alle befragten Musiker berichten von Ritualen im Sinne regelmäßig und wiederholt ausgeführter Handlungen. Einige davon sind:

- mentales Training (den Konzertverlauf im Kopf durchgehen),
- Warmspielen / Instrument vorbereiten,
- zur Ruhe kommen / sich zurückziehen,
- ein Schluck Alkohol (es werden nur geringe Mengen genannt),
- beten,
- sich gegenseitig Spaß / Glück wünschen.

Fast alle Musiker sprechen von einer mentalen Vorbereitung direkt vor dem Auftritt. Sie beschreiben, dass sie den Konzertverlauf, schwierige Teilpassagen oder den Anfang des ersten Stückes im Kopf durchgehen.

### *Anspannung – Nervosität – Lampenfieber – Bühnenangst*

Wie im Forschungsstand bereits dargelegt wurde, werden diese Phänomene nicht notwendig negativ besetzt:

„Ich habe ein positives Verhältnis zu dem Phänomen Lampenfieber. Für mich ist das eigentlich der Kick, warum man auf der Bühne sitzt.“ (I27)

„In dem Moment, wo ich das spüre, sind das Nervenbahnen, die von unten hochlaufen bis in die Stimmbänder rein, über das Herz in die Stimmbänder.“ (I21)

„Eigentlich ist es was, was mir nochmal den letzten Kick gibt, irgendwie – die große Konzentration nochmal, die ich manchmal beim Üben nicht aufbauen kann.“ (I20)

Insgesamt beschreiben die Interviewpartner verschwitzte Hände, einen flauen Magen, vermehrte Toilettengänge und vor allem Herzklopfen. Zugleich wird eine Parallele zwischen der

Konzerterfahrung und dem Umgang mit Nervosität sichtbar, denn Musiker mit einer großen Konzerterfahrung sprechen weniger von starker Nervosität und kaum von physischen Reaktionen. Die Form von Anspannung wird von ihnen als Fokussierung und Konzentration beschrieben. Gab es ein negatives Verhältnis zum Lampenfieber in der Vergangenheit – hier sprechen wenige Musiker auch von Bühnenangst – verschwand dies mit wachsender Konzerterfahrung. Mit gutem Recht heben also die Studien von Hofmann, Bohne sowie Osborne & Kenny die Rolle von Vorerfahrungen im Umgang bzw. zur Kompensation von ANLB hervor. Lediglich ein Pianist spricht von einer anhaltenden negativen Empfindung, da er starke körperliche Reaktionen zeigt – weil die Hände schwitzen.

### *Auftrittsphase*

#### *Konzertdramaturgie*

In der Kunstmusik legt zumeist der Dirigent den Programmablauf fest. So sprechen die Musiker von aneinandergereihten Blöcken, die fest verankert sind. In ihrer eigenen Wahrnehmung liegt der Spannungshöhepunkt im musikalisch anspruchsvollsten Stück des Programms. Es liegt außerhalb ihrer Möglichkeiten, den Verlauf des Konzerts zu beeinflussen. Zugaben sind oft nicht vorgesehen, wenn doch, dann nach vorheriger Absprache. In der populären Musik werden Zugaben fest in der „Setliste“ verankert. Insgesamt haben die Musiker hier mehr individuellen Einfluss auf die gesamte Gestaltung des Programms. Dessen Erarbeitung ist fester Bestandteil der Proben mit dem Ziel, dem Publikum einen bestmöglichen Spannungsbogen darzubieten. Alle Musiker planen den Verlauf des Konzerts sehr genau, spontane Abweichungen sind selten.

#### *Persönlich erlebter Spannungsverlauf*

Die Mehrzahl der Musiker beschreibt eine hohe Anspannung zu Beginn des Konzerts mit anschließendem Abfall nach dem ersten oder zweiten Stück. Damit folgt der persönlich erlebte Spannungsverlauf stärker den oben beschriebenen vegetativen Mechanismen als der für das Publikum vorgesehenen Konzertdramaturgie. Jedoch kann sowohl in der populären Musik als auch in der Kunstmusik die Anspannung vor schwierigen Stücken oder Passagen im Verlauf des Konzerts noch einmal ansteigen.

#### *Eigene Souveränität*

Die Selbsteinschätzung der eigenen Leistung wird Genre übergreifend als souverän beschrieben. Mittel, um diese Souveränität auf der Bühne zu bewahren und nicht durch Fehler, welche als „menschlich“ bezeichnet werden, aus der Bahn geworfen zu werden, sind Erfahrung und gute Vorbereitung.

#### *Konzertpause*

Viele Programme verzichten auf eine Pause. Wenn den Musikern am Veranstaltungsort kein Rückzugsort zur Verfügung steht, verbringt der größte Teil seine Pausen im Publikum. Sofern ein Backstage-Raum vorhanden ist, bevorzugen Begleitmusiker die soziale Interaktion mit ihren Mitmusikern. Dabei lassen sich keine Unterschiede zwischen Kunstmusik und populärer Musik feststellen.

*Publikum*

Auch das Verhalten des Publikums kann entscheidend dazu beitragen, wie das Konzert von den Musikern erlebt wird. So wird Applaus als etwas Positives und Motivierendes wahrgenommen. In der populären Musik sind die Erwartungshaltungen an das Publikum und dessen Reaktionen sehr hoch. Dort gilt der Applaus als wichtiger Spiegel für die Zufriedenheit der Zuhörer und damit der eigenen Zufriedenheit. Da auch während oder zwischen den Stücken geklatscht wird, was in der Kunstmusik in der Regel verpönt ist, bekommen die Musiker im Verlauf des Konzerts eine wesentlich differenziertere Rückmeldung. Das Publikum ist Spiegel, Motivator, aber auch Mitgestalter. Das Mitsingen und Klatschen, als Teil einer Interaktion, wird von einigen Musikern als fester Bestandteil des Konzerts genannt. Diese Rollenzuteilung und hohen Erwartungen lassen sich in der Kunstmusik nicht beobachten. Hier berichten einige von verhaltenem Applaus, den sie durch das anspruchsvolle Programm begründen. Das Publikum wird mehrfach als konzentriert und angespannt beschrieben.

*Populäre Musik (solo)*

„Ohne die Zuhörer geht es nicht.“ (I5)  
 „Ich versuche immer so schnell wie möglich das Verhältnis „Bühne-Publikum“ aufzulösen.“ (I12)

*Kunstmusik (solo)*

„Sie haben es mitgenommen, und es gab auch richtig Beifall, aber es hat mich nicht beflügelt.“ (I1)  
 „da kamen dann auch die ersten – in der Pause schon – Bravorufe“ (I21)

*Populäre Musik (Begleitfunktion)*

„Bei einigen Werken hat das Publikum sogar richtig mitgemacht, was uns natürlich noch mehr angespornt und Freude bereitet hat.“ (I4)  
 „Wir spielen normalerweise keine Zugaben, da die Dramaturgie darauf ausgelegt ist. Der Applaus war allerdings so ausdauernd, dass wir eine Ausnahme machten.“ (I14)  
 „Da habe ich gemerkt, dass es den [Sänger] schon beschäftigt, [dass] nicht so viel los war, wie von ihm erhofft. Dann haben wir zwei Songs in dem Set, die er alleine spielt, und danach hat man gemerkt, er hat damit abgeschlossen, dass so wenig los war. Ab dann ging es dann richtig ab. Die zweite Hälfte war richtig geil, was die Bandperformance anging.“ (I23)

*Kunstmusik (Begleitfunktion)*

„Nach dem ersten Stück war das Klatschen noch verhalten, was daran lag, dass es ein anspruchsvolles Stück ist, das für den ‚normalen Hörer‘ nicht direkt einzuordnen ist.“ (I15)  
 „Das Publikum hat sich relativ neutral verhalten. Sie haben nur kurz geklatscht, schon fast wie ein Höflichkeitsapplaus.“ (I16)

*Nach dem Konzert**Einsetzen der Entspannung*

Die psychische Anspannung endet „mit dem letzten Ton“, also dann, wenn die Auftrittsphase vorüber ist. Auch das Einsetzen des Applauses kann hierfür das Signal sein. Zugleich wird von einer verbleibenden Erregung gesprochen, für die sich erneut eine physiologische Erklärung anbietet. Oben wurde erwähnt, dass Adrenalin schon nach wenigen Minuten im Körper abgebaut wird. Das nachfolgend ausgeschüttete Hormon Cortisol hat hingegen eine Halbwertszeit von etwa einer Stunde. Dies entspricht recht genau den beschriebenen Zeiträumen. Folgen auf das Konzert aber noch weitere Verpflichtungen, Partys oder lange Heimfahrten, wirkt sich das vermutlich auch auf den Cortisolspiegel aus. In solchen Fällen

setzt die Entspannung mit der Ankunft zu Hause oder am nächsten Tag ein. In der nachfolgenden Tabelle wird deutlich, ab welchem Zeitpunkt nach dem Konzert das Einsetzen einer Entspannung erlebt wird.

<i>Populäre Musik (solo)</i>	<i>Kunstmusik (solo)</i>
<p>„Direkt nach dem letzten Lied. Ich war erleichtert.“ (I6)</p> <p>„Eigentlich sofort, wo der letzte Ton gesungen war. Mir ist ein Stein vom Herzen gefallen, dass alles geklappt hat.“ (I8)</p> <p>„Ich war dann noch ziemlich lange wach, weil ich nach Konzerten immer so aufgekratzt bin.“ (I25)</p>	<p>„Ab dem Applaus. Das war das, da war die Entspannung schon da. Das denke ich, ist bei mir das, was die Entspannung auslöst.“ (I18)</p> <p>„Eigentlich erst, wenn man dann im Bett liegt. Es wirkt noch ein bisschen nach [...] davor ist man schon noch ein bisschen elektrisiert.“ (I9)</p>
<i>Populäre Musik (Begleitfunktion)</i>	<i>Kunstmusik (Begleitfunktion)</i>
<p>„Das ist eigentlich unmittelbar nach dem Konzert, wenn die Leute dann kommen und einem gratulieren, da merkt man, wie sich alles beruhigt.“ (I2)</p> <p>„Die Entspannung setzt direkt ein, wenn der Gig fertig ist [...], aber es bleibt eine gewisse Euphorisiertheit [...] – noch recht lange, so 20-30 Minuten, da ist man immer stimmungsmäßig gepusht, aber schon entspannt dann wieder.“ (I10)</p>	<p>„Direkt nach dem Konzert, als alle gelächelt haben und ich den anderen zu den super Soli gratuliert habe. Ganz weg war die Spannung jedoch erst am nächsten Tag.“ (I15)</p>

### *Soziale Interaktion*

Unabhängig davon, ob populäre Musik oder Kunstmusik dargeboten wird, sowie unabhängig vom Grad der Verantwortung auf der Bühne treten die meisten Musiker nach einem Konzert in soziale Interaktion. Im Gespräch wird das Erlebte verarbeitet und reflektiert. Dabei überwiegen wechselseitige Bestätigungen und Glückwünsche, nur selten wird sofort eine kritische Reflexion begonnen. Gelegentlich geben Begleitmusiker den Wunsch an, einen Moment alleine zu sein, bevor sie andere Menschen treffen – dieser Fall kommt bei den befragten Solisten nicht vor. Nur wenn das Konzert in der persönlichen Wahrnehmung ein Misserfolg war, ziehen es die Musiker vor, alleine zu sein.

<i>Populäre Musik (solo)</i>	<i>Kunstmusik (solo)</i>
<p>„Wir haben uns nach dem Konzert noch mit einigen Gästen unterhalten, bevor wir dann abgebaut haben. Ich wollte auf keinen Fall allein sein.“ (I6)</p> <p>„Spaß, irgendwie Freude, Entspannung – da will ich dann mit den anderen aus der Band drüber quatschen.“ (I13)</p>	<p>„[Wenn es ein Misserfolg war,] verschwinde ich ziemlich schnell von diesem Geschehen. Ich habe dann keine Lust, mit denen noch zu quatschen oder zu sehen, wie es weitergeht.“ (I20)</p> <p>„Und dann such ich natürlich den Kontakt zu anderen Menschen, obwohl ich sehr müde bin.“ (I21)</p>

<i>Populäre Musik (Begleitfunktion)</i>	<i>Kunstmusik (Begleitfunktion)</i>
<p>„Wenn es nicht so bestätigend war, ziehe ich mich eher zurück und versuche, früh schlafen zu gehen.“ (I19)</p> <p>„Man sucht auf jeden Fall so ein bisschen das Gespräch zum Publikum, zu Freunden und Leuten, die auf einen zugehen und gratulieren usw. Das genießt man auch immer sehr, diese unmittelbare Rückmeldung, das ist wirklich etwas Schönes.“ (I2)</p>	<p>„Ist man noch einen kleinen Moment alleine, das ist auch gut so, und das finde ich auch wichtig, dass man dann mit dem Umziehen und dem Einpacken diese Sondersituation des Lebens einfach beendet.“ (I22)</p> <p>„Dementsprechend geht man hinterher noch etwas zusammen trinken, um die Anspannung, die man während dem Konzert hatte, zu lösen und das gemeinsame Konzert ausklingen zu lassen.“ (I27)</p>

#### *Konsum: Essen, Trinken usw.*

Die meisten Musiker geben an, nach einem Konzert – teilweise mit etwas zeitlichem Abstand – hungrig zu sein und gerne zu essen, was nach Abklingen der Erregung des Sympathikus physiologisch erneut Sinn macht. Das Angebot schwankt vom üppigen Büffet bis zum Würstchen an der Tankstelle. Gerne wird auch zu einem Glas Alkohol gegriffen, häufig in der beschriebenen sozialen Umgebung. Da aber zumeist noch abgebaut oder nach Hause gefahren werden muss, sind die Musiker bei Alkohol wesentlich zurückhaltender, als es die eingangs erwähnten Musikermythen nahelegen würden. Lediglich in einem Fall wird von exzessivem Alkoholkonsum im Bus berichtet: Ein Jugendorchester hatte einen Wettbewerb gewonnen. Die Folge war, dass sich das Orchester nach einem anderen Busunternehmen umsehen musste. Abgesehen von Zigaretten wird vom Gebrauch von Tabletten oder Drogen in keinem Fall berichtet.

#### *Zufriedenheit mit den eigenen Erwartungen*

Nur drei der Interviewpartner berichteten von Enttäuschungen bei den beschriebenen Konzerten, die sich auf zu kleines Publikum, einen ungeeigneten Veranstaltungsort oder nicht erfüllte eigene Erwartungen beziehen. Alle anderen Musiker waren mit den Konzerten ausgesprochen zufrieden und zogen ein sehr positives Gesamtfazit. Es ist anzunehmen, dass dies im semiprofessionellen bis professionellen Status der befragten Musiker begründet ist – wären diese mit den Resultaten ihrer Arbeit permanent unzufrieden bzw. nicht in der Lage, die eigenen Erwartungen zu erfüllen, hätten sie diesen Status niemals erlangt.

#### *Flow-Erlebnisse*

Nur etwa die Hälfte der beteiligten Musiker macht Aussagen, die sich ansatzweise als Flow-Erlebnisse kategorisieren lassen. Maßgeblich hierfür ist zumeist die Metapher des „Fließens“ bzw. das Gefühl, dass es „von selbst“ geht. Aufgrund der Professionalität der beteiligten Musiker darf dabei angenommen werden, dass dieser Zustand aus der oben erwähnten Balance aus hohem Fähigkeitspotenzial und hohen Anforderungen hervorgeht. Es ist also durchaus naheliegend, dass sich derartige Flow-Erlebnisse mit „peak performances“<sup>41</sup> verbinden. In solchen Fällen entstehen Höchstleistungen, ohne dass die eigene Anstrengung wahrgenommen wird. Keine Indizien finden sich hingegen dafür, dass mit den Flow-Erlebnissen auch ein herausgehobenes Glücksempfinden einhergeht. Es handelt sich – wie eingangs theoretisch beschrieben – eher um einen Zustand optimalen Motiviertseins.

41 Rheinberg, „Intrinsische Motivation und Flow-Erleben“, S. 351.

<i>Populäre Musik (solo)</i>	<i>Kunstmusik (solo)</i>
Keine	<p>„Dazu gehört, dass man einmal als Pianist spielt und gleichzeitig im Kopf noch ein anderes Ich ist.“ (I1)</p> <p>„wenn's läuft und ich erst mal angefangen hab, dann geht es von selbst“ (I18)</p> <p>„Ich hatte eben sonst immer die Erfahrung, dass ich mich, wenn ich dann am Instrument und auf der Bühne sitze, dass ich dann frei bin. Und das war in dem Fall nicht so.“ (I20)</p> <p>„In dem Moment vermischen sich die Grenzen. In dem Moment, wo ich auf der Bühne bin, bin ich die [Opernfigur]. Da ist nichts anderes mehr.“ (I21)</p>
<i>Populäre Musik (Begleitfunktion)</i>	<i>Kunstmusik (Begleitfunktion)</i>
<p>„Also, ich selber brauch immer so ein bis zwei Songs, damit ich so richtig gut drin bin in diesem ominösen Flow und bis die Ersten anfangen zu tanzen.“ (I10)</p> <p>„Die Anspannung ist spätestens nach dem ersten Song weg, und ich kann mich fallen lassen.“ (I14)</p> <p>„Wenn der Sound geil ist und die Energie da ist, dann lehne ich mich auch gerne mal aus dem Fenster.“ (I23)</p> <p>„Bei so einer wohlwollenden Grundstimmung habe ich das Gefühl, dass ich in meinen Dingen versinken und mich dann um die verschiedenen Ebenen kümmern kann, die da heute halt waren.“ (I24)</p>	<p>„Ich löse mich vorher immer von allen Gedanken und habe nur noch die Musik um mich herum. Ich möchte einfach nur selbst die Musik erleben und nichts anderes.“ (I16)</p> <p>„Aber das Konzert fließt eigentlich in einem positiven Sinn an einem vorbei. Man ist genau bei der Sache, genießt es, der Musik in voller Aufmerksamkeit zu folgen, sich darauf einzulassen, und das Mitfühlen und Mitgehen mit der Musik ist enorm wichtig, um die Akzente passend zu spielen.“ (I27)</p> <p>„Ich habe mich als Musiker auf das Stück eingelassen und gehe sozusagen mit.“ (I28)</p> <p>„Ich habe mich [...] dem Fluss der Musik anvertraut.“ (I28)</p>

### *Grundsätzliche Motivation*

Abschließend wurde nach grundsätzlichen Motivationen für das Musikerdasein bzw. für Konzertauftritte gefragt. Die hier gegebenen Antworten können in folgende sechs Subkategorien eingeteilt werden:

1. Berufliche Verpflichtungen oder Geld verdienen
2. Spaß an der Sache
3. Selbsttherausforderung, Selbsterfahrung, Selbstbestätigung, Selbsta Ausdruck, individueller Fortschritt, Neigung zur Bühnenperformance (umgangssprachlich „Rampensau“ bzw. „Bühnengeilheit“)
4. Menschliche und / oder musikalische Verbundenheit zu den Mitmusikern
5. Für die Musik selbst (teilweise werden die eigenen Fähigkeiten als Verpflichtung ihrer Anwendung erfahren)
6. Für das Publikum, um diesem schöne Momente zu bereiten, Emotionen zu wecken oder mit ihm in Kommunikation zu treten. Dieser Punkt ist vor allem für populäre Musik relevant.

Es ist nahezu unmöglich, diese sechs genannten Motivationskategorien an einem spezifischen Punkt auf der klassischen Spanne zwischen intrinsischer und extrinsischer Motivation zu verorten. Auch die von Hemming an anderer Stelle getroffene Unterscheidung zwischen

musikimmanenten und anderen Motivationsfaktoren<sup>42</sup> scheint wenig hilfreich, da selbst das banale „Geld verdienen“ letztlich der Musik dient<sup>43</sup> und damit ebenso als intrinsischer wie musikimmanenter Faktor zu werten wäre. Gleichwohl kann natürlich der Fall eintreten, dass die genannten Motivationsdimensionen zueinander in Konkurrenz treten und sich gegenseitig sogar ausschließen. Langfristig gelingende biografische Entwicklungen und die Arbeit am individuellen Selbstkonzept<sup>44</sup> können es hingegen ermöglichen, mehrere oder alle der sechs Motivationskategorien miteinander in Übereinstimmung zu bringen. Zur Interpretation der Befunde wird deshalb schlichtweg angenommen, dass die individuelle Motivation maximal ist, wenn dies gelingt.

### *Zusammenfassende Herleitung von Hypothesen*

Wie im Forschungsdesign vorgesehen, sollen abschließend folgende Hypothesen formuliert werden, die zugleich die bisherigen Befunde zusammenfassen:

1. Professionelle Musiker verfügen über Erfahrungen und Strategien, um die physischen und psychischen Anforderungen dauerhaft zu bewältigen. Dies impliziert eine (mindestens) dreifache Disziplinierung:
  - a. Physisch: Ausführliche Vorbereitung und intensives Üben spielen eine zentrale Rolle;
  - b. Physisch: Nikotin und Alkohol werden nur in Maßen konsumiert, Tabletten oder Drogen sind nicht an der Tagesordnung;
  - c. Psychisch: Der Umgang mit dem ANLB-Kontinuum wird erlernt. Bei Musikern mit hoher Professionalisierung treten Anspannung und Nervosität lediglich kurzfristig auf, werden jedoch als leistungssteigernd und teilweise sogar als notwendig empfunden.

Das beobachtete Maß an Selbstdisziplin steht in deutlichem Kontrast zu existierenden Musikermethoden, die den Beruf des Musikers mit exzessivem Verhalten und spontaner Emotionalität verbinden.

2. Das Konzerterleben ist abhängig von der eigenen Aufgabe auf der Bühne (solistische oder Begleitfunktion). Dies gilt für Kunstmusik und populäre Musik gleichermaßen.
3. Das vermeintliche „High“ oder der „Kick“ nach einem Konzert ist möglicherweise aus der Inkongruenz psychischer und physiologischer Vorgänge erklärbar. In der Regel ist das Erleben des eigenen Konzerts nicht an den für das Publikum vorgesehenen Spannungsverlauf gekoppelt und wird stattdessen vom Adrenalin- bzw. Cortisolspiegel bestimmt.
4. Die individuelle Motivation erreicht ein Maximum, wenn sich die einzelnen Motivationsdimensionen nicht ausschließen, sondern in Übereinstimmung gebracht werden können.
5. In der Kunstmusik stellen die Musiker hohe Erwartungen an sich und die Mitmusiker. Im Vordergrund stehen die optimale Präsentation eigener Fähigkeiten und die eines anspruchsvollen Programms. Populäre Musik ist wesentlich stärker auf das Publikum

42 Jan Hemming, *Begabung und Selbstkonzept. Eine qualitative Studie unter semiprofessionellen Musikern in Rock und Pop*, Münster 2002, S. 146.

43 Holger Schwetter, *Teilen – und dann? Eine Untersuchung zur Anwendung von Open Content durch Musiker im Kontext digitaler Musikdistribution*, Diss. Universität Kassel 2014.

44 Jan Hemming, „Das Selbstkonzept als Instanz der aktiven Reflexion eigener Möglichkeiten und Grenzen im musikalischen Entwicklungsverlauf“, in: *Begabung und Kreativität in der populären Musik*, hrsg. von Günter Kleinen, Münster 2003, S. 91–106.

ausgerichtet. Die Zufriedenheit der Musiker bemisst sich hier anhand der Zufriedenheit des Publikums und dem Gelingen des Konzerts im Gesamtkontext.

#### *Ausblick für künftige Forschungen*

Aufgrund des explorativen Ansatzes blieben in der vorliegenden Untersuchung manche Fragen unberücksichtigt oder wurden noch nicht hinreichend differenziert. Darüber hinaus ergeben sich aus der qualitativen Auswertung des Datenmaterials Anregungen für weitere Forschungen, die hier abschließend zusammengestellt werden sollen:

- In großer Ausführlichkeit wurden psychische und körperliche Reaktionen bzw. Probleme erhoben und dargestellt. Künftig sollten auch die dazugehörigen Vermeidungs- oder Bewältigungsstrategien Gegenstand der Untersuchung sein.
- Es wird angeregt, unbewusstes und bewusstes Erleben von ANLB zu differenzieren. Während Ersteres aufgrund unkontrollierter vegetativer Reaktionen überwiegend negativ konnotiert sein könnte, entspräche Letzteres erlernten Kompensationsstrategien, welche sich tatsächlich leistungssteigernd auswirken.
- Hinsichtlich der sozialen Interaktion am Rande der Konzerte sollten künftig drei Stufen (allein, Mitmusiker, Andere) differenziert werden.
- Das Bühnenerleben steht möglicherweise in engem Zusammenhang mit dem dritten der genannten grundsätzlichen Motivationsfaktoren (Neigung zur Bühnenperformance). Künftige Forschungen könnten versuchen, etwa dazugehörige Persönlichkeitsmerkmale zu erfassen und einen Zusammenhang zu anderen Aspekten herzustellen. Hierbei sollte auch zwischen Produktion (eigene Kompositionen und/oder Improvisationen) und Re-Produktion vorgegebener Musik unterschieden werden.
- Es sollte auch nach spezifisch musikalischen Erlebnissen der selbst erzeugten Musik gefragt werden, etwa im Sinne von Alf Gabrielssons „Strong experiences of music“.<sup>45</sup>

Das abschließende Gesamtbild ist insgesamt unspektakulär und trägt zur Entmythologisierung des Musikerberufs bei. Die befragten Musiker sind überwiegend Routiniers, und Selbstdisziplin überwiegt in jedem Fall die emotionale Involviertheit. Dies steht in einem gewissen Widerspruch zu dem Bild, das in populären Biografien oder Filmdokumentationen entworfen wird. Es bietet sich also an, künftig auch zwischen „lediglich professionellen“ und „Spitzenmusikern“ zu unterscheiden. Als Materialbasis käme eine qualitative Auswertung existierender medialer Materialien in Betracht. Möglicherweise würde hieraus ersichtlich, dass die Musikermythen ihren Ursprung im Bereich historischer und aktueller Spitzenmusiker haben.

---

45 Alf Gabrielsson und Siv Lindström, „On strong experiences of music“, in: *Jahrbuch Musikpsychologie*, 10 (1993), S. 118–139.