

Marion Saxer, Sarah Mauksch, Leonie Storz

## **Hör-Sondierungen. Zum Hörverhalten von Studienanfängern der Musikwissenschaft**

Symposium »Wie lerne ich hören, wozu und warum?  
Zur Erprobungsphase des Forschungsprojekts Sparkling Ears«

Beitragsarchiv des Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung,  
Mainz 2016 – »Wege der Musikwissenschaft«, hg. von Gabriele Buschmeier und  
Klaus Pietschmann, Mainz 2019

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 im Katalog  
der Deutschen Nationalbibliothek (<https://portal.dnb.de>) und auf [schott-campus.com](http://schott-campus.com)  
© 2018 | Schott Music GmbH & Co. KG

**gfm**  
GESELLSCHAFT FÜR  
MUSIKFORSCHUNG

## **Hör-Sondierungen. Zum Hörverhalten von Studienanfängern der Musikwissenschaft**

Zu den zentralen Fähigkeiten, die im Rahmen eines musikwissenschaftlichen Studiums erworben werden, gehört die Verschriftlichung musikalischer Einsichten. Das eigene Hörverhalten zu reflektieren und dabei Hörerfahrungen schriftlich zu fixieren, ist ein wichtiges Teilziel innerhalb des langwierigen und komplexen Lernprozesses, der das Schreiben über Musik zum Inhalt hat. Studierende in der Entwicklung dieser Fähigkeit anzuleiten und zu unterstützen gehörte zu den Zielen zweier Lehrprojekte, die im Wintersemester 2015/16 am Institut für Musikwissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt durchgeführt wurden und über die hier berichtet werden soll.

Beide Projekte fanden im Rahmen der propädeutischen Pflichtveranstaltung »Einführung in die musikalische Analyse« statt – das heißt im Seminar »Hören und Analysieren: Klaviermusik des 20. Jahrhunderts« von Marion Saxer. Die 32 TeilnehmerInnen belegten das Seminar innerhalb des ersten Studienjahres. Zu beiden Lehrprojekten wurde Datenmaterial erhoben und ausgewertet. Von je 20 Studierenden im Haupt- und Nebenfach liegen jeweils anonyme Rückläufe zu den Projekten vor.

Beide Lehrprojekte beanspruchen keinesfalls den Rang empirischer Untersuchungen, es handelt sich tatsächlich lediglich um erste »Sondierungen«, wie im Titel des Beitrags angedeutet, die neben der Anbahnung des Schreibens über Musik zugleich das Ziel verfolgten, etwas über die Hörweisen der Studienanfänger im Fach Musikwissenschaft zu erfahren. Einige Aspekte jener anfänglichen Sondierungen erscheinen jedoch so interessant, dass sie an dieser Stelle in die Diskussion um das Hören in der musikwissenschaftlichen Lehre eingebracht werden sollen.

### **I. Hörtagebücher (Leonie Storz und Marion Saxer)**

Zunächst sei das erste Lehrprojekt vorgestellt, in dem die Studierenden dazu angehalten waren, Hörtagebücher bzw. tägliche Hörprotokolle zu verfassen und so selbst das eigene Hörverhalten zu reflektieren. Diese Aufgabenstellung verfolgte das Ziel, das bewusste Hören der Studierenden zu aktivieren bzw. das eigene Hörverhalten mittels der Verschriftlichung bewusster zu machen. Dabei galt das Interesse nicht nur vertrauten Hörweisen und alltäglichen Hörerfahrungen: Auch die bewusste Auseinandersetzung mit Musik sollte angeregt werden und zur Reflexion nicht nur des eigenen Hörverhaltens führen. Gleichzeitig diente die Aufgabe auch der Übung des Schreibens über Musik: Die Studierenden waren gefordert, das Gehörte zu versprachlichen und ihre musikalischen Eindrücke zu notieren.

Zu Beginn des Semesters wurden den Studierenden Kladden im Format DIN A6 mit je 96 Blanksseiten ausgeteilt. Die Idee war es, mit diesem handlichen Format einen »Alltagsbegleiter« einzurichten, der handschriftliche Notate zu jeder Zeit und an jedem Ort ermöglicht. Bewusst wurde ein »digitales Tagebuch« ausgeschlossen. Die Studierenden waren nun aufgefordert, während des Semesters – das ist ein Zeitraum von ca. drei Monaten – ein Hörtagebuch zu führen und herausragende Hörerlebnisse zu notieren und zu kommentieren. Um die Neugier auf das (Er-)Forschen der eigenen Hörwelten zu wecken, wurde ihnen dabei das größtmögliche Spektrum an Hörerlebnissen eingeräumt: Es war möglich über Konzerterlebnisse, Hören von Musik über Abspielgeräte und über das Musizieren zu

schreiben, aber auch über besondere Hörerfahrungen geräuschhafter Natur im Alltag. Explizit aufgefordert wurden die Studierenden, herausragende Hörerlebnisse festzuhalten und das Tagebuch »als werdende Musikwissenschaftler« zu führen und für sie neue Stücke zu notieren, also über ihre Hör-Repertoireerweiterung zu berichten.

### *Zur Auswertung*

Bei der Auswertung der Hörstagebücher war insgesamt festzustellen, dass die Studierenden überwiegend nicht »als werdende Musikwissenschaftler« protokollierten, sondern eher ein privates Tagebuch führten. Die meisten Einträge lassen erkennen, dass ein Bewusstsein von Wissenschaftlichkeit oder gar ein professionelles Selbstverständnis noch gar nicht oder nur sehr keimhaft angelegt ist. Eine Identität als »Musikwissenschaftler« ist noch nicht vorhanden, das Hören, das beschrieben wird, ist meist ein »privates Hören«. Diese Einsicht kann eigentlich nicht überraschen, denn die meisten Studienanfänger beginnen ihr Studium direkt nach dem Abitur.

Dennoch finden sich in den Notaten der Studierenden auch Reflexionen auf erstaunlich hohem Niveau sowie sprachlich anspruchsvolle Beschreibungen musikalischer Sachverhalte. Mit den offenen Notizen über ihre Hörerfahrungen haben die Studierenden kostbare Hinweise auf ihren Stand des Hörens gegeben, an den sich in der musikwissenschaftlichen Lehre anknüpfen lässt. Dafür sei ihnen an dieser Stelle gedankt.

Für die von den Studierenden beschriebenen Hörereignisse konnten fünf deskriptive Kategorien ermittelt werden, innerhalb derer es durchaus zu Überschneidungen kommen kann.

### *1. Kategorie*

Es ist bemerkenswert, dass nicht die Erfahrungen komponierter Musik, sondern die von Alltagsgeräuschen den größten Raum der erörterten Hörereignisse einnehmen. Sie werden häufig und in großer Vielfalt beschrieben. Dabei fällt besonders das immense ästhetische Erfahrungspotential der Studierenden auf, das die sprachlichen Artikulationen offenbaren. Selten bleibt es beim nüchternen Konstatieren.

Ein paar wenige Beispiele mögen dies demonstrieren: So werden etwa häufig die Geräusche der Stadt beschrieben, die sich z. B. auf der Frankfurter Einkaufsstraße Zeil zu einem »Soundteppich« verweben. Oder in Frankfurt unvermeidbar: »Das lange Donnern eines Flugzeug[s] über Frankfurts Nachthimmel unterlegt bis zerteilt vom [ziselierenden] Klang eines Tretrollers auf Knochenverbundsteinen«. Was diese beiden Beispiele verbindet, ist eine Ästhetisierung der Alltagswahrnehmung, im zweiten Fall als eine zweistimmige Geräuschtexur. Solche Beschreibungen sind häufig von großer Originalität und bezeugen eine intensive Klangerfahrung, etwa wenn von den »anderen Wahrnehmungen der nächtlichen Stille in einer anderen Stadt« berichtet wird, wenn sich das »Rauschen eines Baumes nach dem Stutzen anders an[hört]« oder wenn sich das Hören durch die klimatischen Bedingungen ändert. Teilweise werden eigene angenehme oder unangenehme Höreindrücke mit der Wahrnehmung von Geräuschen verbunden, so beschreibt etwa ein Studierender/eine Studierende das »Zischen von Gemüse in Öl« als »unglaublich angenehmes Geräusch«; bei einem anderen Teilnehmer/einer anderen Teilnehmerin verbindet sich die Wahrnehmung der Handysounds sogar mit einer medienreflexiven Überlegung: »[...] unsere emotionale Bindung zu unseren Smartphones: Die akustischen Notifikationen lassen unser Herz schneller schlagen oder in eine kurze Trübsal sinken«, oder eine andere Bewertung: »Föhn: dumpfes Pochen, das aber den Rhythmus einer alten Lokomotive hatte, surreal, faszinierend und gleichzeitig auch beunruhigend«.

Teilweise wird der ästhetische Bezug sprachlich selbst hergestellt. So wird die Popcornmaschine als musikalisches Ereignis beschrieben: »Popcornmaschine: Rührarm rauscht, »Staccato der platzenden Körner«, Frequenz nimmt zu, dann nur noch »Cluster« wahrnehmbar.« Und eine Teilnehmerin/ein Teilnehmer bemerkt:

»Das Bellen der Hunde im Park schien komponiert. Wie könnte man das in Noten wiedergeben? Es gibt so viele Laute/Geräusche/Töne, die so schön sind, dass man sie am liebsten so original wie möglich später wiedergeben möchte. Doch wie kann man dem Ganzen gerecht werden mit bloßen Noten?«

Die Geräusche von Buchseiten werden sogar mehrfach angeführt, z. B. als ein Geräusch, »das einem Rauschen ähnelt«, es wird vom »Streichen eines Blattes Papier über einen Zwei-Tage-Bart« berichtet und von der »Vorliebe für den Klang von Buchseiten: dünne Seiten geben helleren Klang – beeinflusst das Kaufverhalten«. Beeindruckend auch die Einsicht: »Manchmal ist Stille die bessere Musik.«

Eine gewissermaßen dramaturgische Szeneintroduction gibt eine Beschreibung der universitären Geräuschkulisse, die ich ausführlicher zitieren möchte:

»Der Vorlesungssaal ist gefüllt mit Stimmen und Gesprächen, hier erklingt ein Lachen, dort klappt jemand den Tisch auf und wiederum fällt die Tür zu. Der Professor bewegt die Tafel [...]. Jemand putzt sich die Nase, ein anderer öffnet seinen Ordner. Das Mikro wird eingeschaltet und es fie[lp], der Professor atmet, verschiebt den Stuhl, jemand bewegt die Türklinke, eine Flasche wird geöffnet, die Tür fällt zu, wieder erklingen Gespräche, welche leiser werden, der Professor beginnt [...]«

Alle diese Beschreibungen, die noch weiter fortgesetzt werden könnten, belegen eindrucksvoll, dass das Hören von Alltagsklängen, sobald die Aufmerksamkeit darauf gerichtet ist, in ästhetische Erfahrungen einmündet. Diese sprachlich zu fassen, stellt eine große Herausforderung dar, die von den Studierenden häufig sehr originell und mit großer Kreativität gelöst wurden. Mit solch offenen Ohren durch die Welt zu gehen, erscheint damit als eine geeignete Propädeutik für ein erfahrungsgesättigtes musikwissenschaftliches Schreiben.

## 2. Kategorie

Ebenfalls zu den Alltags-Hörereignissen zählt die Alltagsmusik. Gemeint ist damit all diejenige Musik, die sich gewissermaßen unaufgefordert in den Alltag schleicht: Weihnachtslieder oder Panflötenmusik in der Fußgängerzone, *Atemlos durch die Nacht* gesungen von Betrunknen auf der Straße, das Musizieren eines Mitbewohners im Zimmer nebenan, die Sitar im indischen Restaurant, die »leise [...] ihre Geschichte erzählt«, der *Erlkönig*, der aus dem Seminarraum auf den Gang klingt, oder – wir befinden uns im Wintersemester – *Last Christmas*, das in den Ohren eines Studienteilnehmers/einer Studienteilnehmerin schon einen Tag vor Heiligabend so »ausgelutscht« ist, »dass sich Weihnachten jetzt schon verdaut anfühlt«. Auch hier finden sich Belege einer besonderen Aufmerksamkeit auf diese Ereignisse. Zum Teil knüpfen sich daran weiterführende Reflexionen über musikalische Wahrnehmung, wie z. B.: »Bei Songs, die man kennt, kann man sofort – egal in welchem Umfeld – in die Realität der Musik eintauchen«; oder: »bei Weihnachtsliedern werden Erinnerungen wach, diese Lieder sind identitätsstiftend«; »Straßenmusik ist auch amateurhaft schön«; »Musik auf dem Willy-Brandt-Platz aus der Operaufführung transformiert alles in eine Filmszene«.

## 3. Kategorie

Die dritte Kategorie, »aktives« Hören, könnte auch »absichtliches« Hören genannt werden und umfasst alles, was zum Zwecke des Hörens selbst geschieht.

Dies kann ein »klasse Song, um runter zu kommen« sein [Keane, *Somewhere only we know*], oder Jack Johnson zum Frühstück für die »gute Laune«. Aber auch das nebenbei angestellte Radio im

Wohnzimmer, das mobile Abspielgerät, das häufig die Bahn- und Busfahrt begleitet sowie die über YouTube abgespielte, mit Partitur studierte 5. Symphonie Beethovens und Bachs Cello-Suiten, die »in ungetrübter Intensität [erklingen]«.

Auch in dieser Kategorie beginnen die Studierenden zu reflektieren:

- »Die Qualität eines Songs drückt sich in der Wiederhörbarkeit aus – an vielem hört man sich schnell satt«;
- »Musik löst auch noch nach Jahren die gleichen Emotionen aus«;
- »Musik hören zu leichteren Arbeiten, aber nicht zum Konzentrieren – da lenkt sie ab«;
- »Palestrina-Stücke: durch falsche Intonation und Nebengeräusche interessanter als Original«.

Einige Studierende entwerfen kleine Hörexperimente:

- »Ich will in Zukunft mehr als nur meine Musik hören«;
- »Abwasch das erste Mal ohne Musik: Ohne Musik ist alles deutlich langweiliger«;
- »Begrenzung der Hörerlebnisse auf Klänge des Alltags, kein Radio usw.«

Und einige beschreiben geradezu poetisch ihre Hörerfahrungen:

- »John Field: Begleittypen heimeln chopinesk-vertraut an, ein liebenswertes tonales Leuchten an diesem ruhigen Tag«.

Hie und da zeigt sich bereits ein strukturbetontes Hören:

- »Beethoven 1. Sinfonie: freudig, leicht wiederzuerkennen, die Form einfach rauszufinden. Es macht Spaß, sie zu hören«.

Doch es bleibt festzuhalten, dass solche Bemerkungen eher eine Ausnahme darstellen, eine Realität, auf die es in der Lehre zu reagieren gilt.

#### *4. Kategorie*

Die Kategorie des Konzerts oder Konzertbesuchs ist selbsterklärend – bei einigen Studierenden allerdings nur mit dem im Rahmen des Seminars besuchten Konzert verbunden (vgl. dazu Part 2 dieser Ausführungen). Andere Studierende besuchen laute Elektro-Partys, nach denen ihnen die Ohren dröhnen, wodurch sie nur noch »wie gefiltert« hören. Sie besuchen Soul-Konzerte (»Ein »Gottesdienst« im global-pluralisierte[n] urbanen Kontext«), Blues Sessions, Song und Jazz Poetry Slams, hören sich Live-Übertragungen im Radio oder Fernsehen an und besuchen Installationen im Museum. Insgesamt werden allerdings auffallend selten Konzertbesuche erwähnt. Es scheint noch kein Bewusstsein dafür vorhanden zu sein, wie fundamental wichtig Konzerterfahrungen im Rahmen des musikwissenschaftlichen Studiums sind. Auch aus dieser Perspektive scheint es gerechtfertigt, Konzerterfahrungen in Seminarsituationen zu erzeugen und zu reflektieren – wie sie im zweiten Teil dieses Berichts vorgestellt werden. Ein Kommentar eines/einer Studierenden aus den Hörstagebüchern mag dies belegen:

»Konzert im Seminar war super! Live hört sich diese Musik atemberaubend an. Man taucht in ungeahnte Klangwelten ein. Man erkennt, dass Musik in allem steckt und grenzenlos ist.«

#### *5. Kategorie*

Das Musizieren wird von beinahe allen Studierenden beschrieben. Es reicht von solitärem Instrumentalspiel (viele der Studierenden spielen Gitarre und/oder Klavier) über das Aufzeichnen eigener Songs und

Auftritte mit der eigenen Band bis hin zum Singen im Chor und im Auto. Angeregt durch das Seminar bzw. das Hören von Musik des 20. Jahrhunderts, starten die Studierenden kleine experimentelle Aktionen; so berichtet ein Studierender/eine Studierende, auf der Gitarre neue Klänge finden zu wollen, die weder durch den Anschlag mit dem Plektrum noch mit dem Finger erzeugt werden; es wird ein Duett auf der Gitarre mit der Autoalarmanlage gespielt oder auf Flaschen. Beim Singen des Weihnachtsoratoriums von Saint-Saëns entdeckt ein Teilnehmer »Gesichter hörender Menschen im Publikum«. Ein anderer Studierender/eine andere Studierende bemerkt dagegen: »Zwei Tische in H2 haben ziemlich genau eine Quarte Tonunterschied, wenn man darauf schlägt.«

Da in dem Seminar selbst vorwiegend Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu hören war und analysiert wurde, seien auch einige der Kommentare der Studierenden hierzu erwähnt. Insgesamt war im Seminar eine große Offenheit gegenüber den für die Studierenden zum Teil sicher sehr ungewöhnlichen Klängen zu beobachten. Doch nicht alle Studierenden erlebten die Musik positiv: Zu Arnold Schönbergs *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19 wurde von einem/einer Studierenden bemerkt: »hat was [A]kribisches, erinnert an Zimmer aufräumen: erst kleiner Teil, dann getrieben von Impulsen, nicht aufhören können«, und Karlheinz Stockhausens Klavierstück Nr. 1 wurde nicht ohne Ironie mit dem »Alltag in einer Apotheke« verglichen: »verschiedene Tempi der Beratung etc.« Der/die gleiche Studierende notierte aber auch:

»Bekannte Stücke im Seminar live gehört. Am beeindruckendsten war es wirklich, die Stücke auch zu sehen, vollere Bedeutung«.

Ein Teilnehmer/eine Teilnehmerin schildert seine/ihre Erfahrungen mit John Cages *Etudes Australes*:

»Versuch, alles hörend zu erfassen scheitert an eigener Aufnahmefähigkeit, als würde man sich mental verheben. Muskelkater im Gehirn. Gewöhnungseffekt beim Hören der *Etudes* (bei Alltagstätigkeiten) – bewirkt immer noch Unruhe«.

Teilweise finden sich sehr anspruchsvolle Reflexionen:

»Zeitgenössische Musik, die einen Perspektivenwechsel beim Rezipienten auslösen will, erreicht dies primär auf kognitiver Ebene. Es gibt kurze Momente, wo eine emotionale Resonanz spürbar ist, aber diese wird erst durch kognitive Differenzierung initiiert«.

Andere Studierende erlebten die Musik anders: »Nicolaus A. Huber, *Pour les enfants du paradis*: Nach ein paar Mal hören war ich regelrecht fasziniert«; »Cage *Etudes Australes* – unorganisiert, aber nicht verwirrend – Unvorhersehbarkeit macht es nicht weniger erfreulich und zieht den Hörer zu einem weiteren Hören«; »Helmut Lachenmann: *Filterschaukel* hat mich am meisten mitgenommen – suche aktiv Lachenmann-Konzerte.« Und eine Teilnehmerin/ein Teilnehmer bemerkt sogar: »(Klang-)Kunstwerke sind originäre Beiträge zu einer im Umbruch befindlichen Wahrnehmungskultur«.

Die Hörtagebücher wurden von den Studierenden insgesamt durchweg positiv bewertet. Ihr Ziel, das bewusste Hören zu aktivieren, wurde durchaus erreicht. So resümiert eine Teilnehmerin/ein Teilnehmer, »dass ich in Zukunft deutlich besser hinhören werde«, und eine/ein andere/r: »Ich habe das Gefühl, nach diesen drei Monaten viel konzentrierter und fokussierter hören zu können. Eine tolle Erfahrung!« Ausgesprochen viele StudienteilnehmerInnen haben nicht nur begonnen, das Gehörte zu reflektieren, sondern auch das Nicht-Gehörte: die Stille, die Ruhe, das akustische Nichts. An Heiligabend etwa machte »[n]ur die tiefe Stille [...] das Datum bemerkbar.« Viele StudienteilnehmerInnen weisen außerdem darauf hin, dass ihnen durch das Hinhören erst bewusst geworden sei, dass im Alltag viele Geräusche ausgeblendet werden:

»Durch die Aufgabe des aktiven Hörens scheint mir die Welt auf einmal lauter. Erst jetzt merke ich, wie ich tagtäglich Geräusche ausblende (nicht unbedingt bewusst).«

Als Pilotprojekt angelegt, stellte sich das Experiment »Hörtagebuch« als sehr gut geeignet heraus, um die Studierenden für das Hören zu sensibilisieren und die Reflexion von Hörereignissen anzuregen. Zudem bieten die Einsichten in die Hörwelten der Studierenden eine wichtige Orientierung für die musikwissenschaftliche Lehre.

## II. Reflexionsbögen (Sarah Mauksch)

Im zweiten Teil unserer Ausführungen zum Hörverhalten von Studienanfängern der Musikwissenschaft soll ein weiterer Unterrichtsversuch vorgestellt werden, der zur Reflexion eigenen Hörverhaltens anregen sollte. Im selben Seminar haben sich die Studierenden aufgrund des kooperativen Lehr- (und Lern-) Projekts einer reflexiven Selbsteinschätzung des Hörens unterzogen.

Zunächst sollen kurz die Ziele des Projekts skizziert werden, in welches das Seminar eingebettet war. In einem zweiten Schritt sollen die Durchführung eines »Performer Talks« erläutert, die Rückmeldungen der Studierenden vorgestellt sowie abschließend erste Erkenntnisse präsentiert werden. Es sei noch einmal darauf hingewiesen, dass wir uns bewusst sind, hier keine empirisch-wissenschaftliche Datenerhebung vorgenommen zu haben. Die nachfolgenden Ausführungen sollen eher erste Erfahrungen dokumentieren, inwieweit in musikwissenschaftliche Lehre integrierte Musikpraxis den Studierenden – gerade Studienanfängern – zum einen hilft, ihre Ausdrucksfähigkeit beim Sprechen über Musik zu verbessern, und zum anderen als Hilfestellung dient, um bereits in einem frühen Stadium ein Bewusstsein als Musikwissenschaftler/in herauszubilden. In welchen Rahmen wurde das kleine Experiment nun realisiert?

Im Sommersemester 2015 und dem darauffolgenden Wintersemester haben wir ein Pilotprojekt durchgeführt, das zum Ziel hatte, Musikpraxis nachhaltig in musikwissenschaftliche Lehre zu integrieren. »Interpretation/Performance im Dialog von Wissenschaft und Musikpraxis« war ein durch den Förderfonds Lehre der Goethe-Universität gefördertes Lehrprojekt, das von Marion Saxer und Sarah Mauksch geleitet wurde. In Kooperation mit den Lehrenden der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt und des Instituts für Musikwissenschaft sowie in enger Zusammenarbeit mit den Studierenden des Instituts wurden Lehrmethoden konzipiert, erprobt, evaluiert und dokumentiert, die Elemente von professioneller Musikpraxis in die Lehre integrieren. Die verstärkte Einbindung musikalischer Praxis in die Seminarveranstaltungen der Musikwissenschaft soll zu einem aktiven Umgang mit dem theoretisch angeeigneten Wissen und dessen vertiefter Reflexion führen. Zudem soll sie den Studierenden wichtige Erfahrungen vermitteln, die für alle Berufsfelder der Musikwissenschaft von höchster Bedeutung sind. Von besonderem Vorteil ist dabei, dass diese Erfahrungen in der Seminarsituation artikuliert und diskutiert werden können.

So wurden Lehrmethoden auf kooperierender Basis entwickelt, die ad libitum in Seminaren und/oder Vorlesungen zum Einsatz kommen können. Das können z. B. Performance Lectures sein, wie u. a. die des Cellisten Lucas Fels in der Ringvorlesung des Sommersemesters 2015 »Interpretation und Performance«, in der er über die Partiturneufassung von Helmut Lachenmanns *Pression* für Violoncello sprach, nachdem er das Stück zuvor live präsentiert hatte. Ein weiteres Beispiel sind sogenannte Composer Talks – eine Interview-Situation, die beispielsweise mit dem Frankfurter Komponisten Gerhard Müller-Hornbach zum Thema Raumkompositionen im Rahmen eines Seminars durchgeführt wurde. Beide Lehrformate sind so entwickelt, dass sie auch komplett auf Studierendenebene appliziert werden können.

Zudem haben wir uns mit größer angelegten Kooperationsformen auseinandergesetzt und ganze Seminare in Kooperation durchgeführt; so z. B. eine von der Musikwissenschaftlerin Daniela Philippi und dem Pianisten Eike Wernhard zur Adaption von Musik für Clavichord und Cembalo auf Piano-forte gestaltete Lehrveranstaltung oder das Seminar von Marion Saxer und dem Komponisten Orm Finnendahl, in dem Kompositionsstudierende aus der Klasse Finnendahl ihre Stücke im Seminar zur Diskussion stellten.

Im Fokus der vorliegenden Betrachtung steht der Performer Talk mit dem Pianisten Aristoteles Papadimitriou, einem Studierenden der Klavierklasse von Catherine Vickers. Mit dem kooperativen Lehrformat des Performer Talks – einer Performance Lecture, die auf Seminarebene stattfindet und in diesem Fall von Studierenden gestaltet wird – wurden drei Lernziele verfolgt:

- a) den musikwissenschaftlichen Dialog mit Interpreten zu üben,
- b) einen vertieften Einblick in die Interpretation Neuer Musik zu gewinnen sowie
- c) die Zusammenhänge zwischen musikalischer Analyse und Interpretation von Musik zu erkennen.

Alle im Performer Talk präsentierten Stücke wurden in den vorangegangenen Sitzungen mittels traditioneller Analysemethoden erarbeitet, sodass den Musikwissenschaftsstudierenden alle entsprechenden Informationen, Problemstellungen und Notenmaterialien aus der Vorbereitungsphase vorlagen.

Der Performer Talk beginnt nach einer kurzen Einführung der Dozentinnen mit einem kleineren Konzertblock, in dem der Pianist vier Stücke aus Helmut Lachenmanns Zyklus *Ein Kinderspiel* (Sieben kleine Stücke, 1980) am Flügel interpretiert (1. »Hänschen klein«, 2. »Wolken im eisigen Mondlicht«, 5. »Filter-Schaukel«, 7. »Schattentanz«). Danach findet ein Dialog zwischen dem Interpreten und den Studierenden statt, in dem die Studierenden ihre Fragen zum Stück stellen können. Zunächst wird das Gespräch durch die Dozentinnen moderiert. Es werden Fragen nach Räumlichkeit in der Musik gestellt, besondere Hörqualitäten thematisiert und Clusterbildungen angesprochen sowie über die differenzierte Wahrnehmung unterschiedlicher Interpretationen, die die Studierenden im Verlauf des Seminars kennen gelernt haben, reflektiert.

Die zweite Hälfte der Sitzung beginnt ebenfalls mit einem Konzertblock und der Darbietung der Komposition *Pour les enfants du paradis* (2003) von Nicolaus A. Huber. Die daran anschließende Diskussionsrunde wird nun ganz an die Studierenden übergeben. Das Gespräch orientiert sich an der besonderen Behandlung des Instruments, an der Herausforderung der Interpretation und an der Auswahl der dargebotenen Stücke. Die abschließende Performance eines noch im Übeprozess befindlichen Stückes zeigt eindrucksvoll die unterschiedlichen Stationen kreativer Prozesse.

In der darauffolgenden Sitzung wurden die Studierenden gebeten, eine kurze Reflexion zu diesem Performer Talk niederzuschreiben. Die Kommentare der Studierenden lassen sich nach Sichtung in fünf Kategorien einteilen, von denen lediglich vier etwas näher erläutert werden sollen. Kommentare zum Projekt an sich sollen nachfolgend nicht weiter diskutiert werden.



- 1) Bereicherung des musikwissenschaftlichen Unterrichts durch musikpraktische Elemente;
- 2) zum künstlerischen Produktions-/Erarbeitungsprozess und dem Schüler-Lehrer-Verhältnis;
- 3) zum differenzierten Hören der komponierten Musik;
- 4) zur Akustik des Raumes (zielt auf Live-Erfahrung ab);
- 5) zur Live-Erfahrung an sich und zur Darbietung bzw. zur Komplexität einer Performance (Hören und Sehen als essentielle Parameter einer Aufführung).

#### *Zu den Beobachtungen der Studierenden*

In der zweiten Kategorie zum künstlerischen Produktions-/Erarbeitungsprozess fällt auf, wie intensiv die Musikwissenschaftsstudierenden das Lehrer-Schüler-Verhältnis zwischen Catherine Vickers und Aristoteles Papadimitriou beobachtet haben. So wurde die »Interaktion [...] zwischen Lehrer und Schüler« hervorgehoben, die »tiefe Einblicke in den Übungsprozess« liefern würde. Das zeigt, dass gerade bei der Hinführung zu Neuer Musik die Perspektiven der Performer für Studierende von Interesse sind. Ein/e Kommentierende/r stellt heraus, einen »besseren Einblick über Musik als soziales Konstrukt« erhalten zu haben. Es wird deutlich, dass es sinnvoll ist, die Kontexte, in denen musikalische Interpretationen entstehen, thematisch werden zu lassen.

Inwieweit sich das Sprechen über Musik unter Zuhilfenahme von Metaphern entwickelt, wie es auch in den Hörtagebüchern schon anklingt, zeigt schließlich der Kommentar:

»Der besondere Zugang eines Interpreten, der »mit Haut und Haaren« sich jedem einzelnen Klang in jeder Nuance widmet, dem es bei jedem Ton »ums Ganze« geht, erweitert den Horizont um viele Dimensionen.«

In der dritten Kategorie, die bereits in Ansätzen das Live-Erlebnis thematisiert, wird v. a. das daraus resultierende differenzierte Hören der komponierten Musik exponiert. So wird in einem Kommentar darauf hingewiesen, dass »Obertöne und Raumklang einen so wichtigen Bestandteil dieser Werke bilden und diese nur unzureichend auf Aufnahmen gebannt werden« können. Eine andere Stellungnahme unterstreicht, dass »[d]ie Hörerfahrung im Gegensatz zu einer CD [...] viel intensiver [war] und die Gelegenheit Fragen zu stellen ebenfalls eine große Hilfe beim Verstehen des Stücks« sei. Es soll hier v. a. auf das Verstehen der Musik aufmerksam gemacht werden: Während in den im ersten Teil vorgestellten Hörtagebüchern meist Spielformen des alltäglichen Hörens notiert wurden, wird hier ein erster Schritt hin zu einem analytisch-musikwissenschaftlichen Hören gemacht, der auf das Verstehen der Komposition abzielt.

Dass auch die räumliche Erfahrung in die Reflexion mit einfließt, zeigen Beiträge der vierten Kategorie, wenn der Aufführungsraum – die Lobby des Präsidialgebäudes der Goethe-Universität am Campus Westend – beispielsweise als »besonders herausragend« empfunden wurde. Dabei spielen offensichtlich nicht nur räumliche Wahrnehmungsspezifika eine Rolle, sondern es wurde auch der musikalische Raumklang zur Kenntnis genommen:

»Zum Beispiel der von Helmut Lachenmann in seinen Stücken behandelte Nachklang kam durch das Vorspiel an dem Flügel zusammen mit der großartigen Akustik des Raumes für mich zum ersten Mal richtig zur Geltung.«

Erste theoretisierende Bemerkungen zur Live-Erfahrung an sich und zur Darbietung bzw. zur Komplexität einer Performance fanden sich schließlich in der letzten Kategorie. Ein/e Studierende/r stellt beispielsweise fest: »Was sich dem Hörer auf CD verschließt – Raumwirkung – Präsenz/Spannung des Interpreten – konnte hautnah erlebt werden«, sowie, dass »zu dem alleinigen Hören das »Sehen« des Spielens aufschlussreich [war].«

Mit einer der differenziertesten Reflexionen soll dieser kurze Überblick schließen. Bei dieser ist bereits eine außergewöhnliche Transferleistung zu erkennen, wenn in einem so frühen Stadium des Studiums aufführungstheoretische Grundlagen reflektiert werden:

»Ich halte das unmittelbare Erleben einer Performance für uns »Musikbeobachter« essenziell. Es ist eine Sache[,] die Werke analytisch zu betrachten[,] doch gerade in der neuen Musik erhält die Performance eine wichtige Funktion, die man nur durch das direkte Erleben beschreiben, beurteilen und bewerten kann.«

### *Fazit*

In unserem kleinen Experiment sind aus unserer Sicht interessante Entwicklungen zutage getreten, die eine weiterführende, detailliertere Beobachtung verdienen. So ist gerade die Beobachtung der Überschreitung der Schwelle von einer eher deskriptiven Alltagsbeschreibung in den Hörstagebüchern hin zu einer »prä-wissenschaftlichen« Reflexion von besonderem Interesse, insbesondere angesichts der Tatsache, dass ein bewusstes Verständnis für Wissenschaftlichkeit bei den Studienanfängern noch nicht ausgebildet zu sein scheint. Die hier kurz vorgestellten Kommentare liefern Belege dafür, wann und wie sich im Ansatz ein musikwissenschaftlich zugeschnittener, sprachlicher Ausdruck beim Sprechen über Musik entwickelt. Während die Hörstagebücher als Methode verwendet werden können, den Prozess des Ankommens im Studium zu beschleunigen und einen bewussteren Umgang mit dem Hören als Grundlage eines professionellen Umgangs mit Musik anzubahnen, bieten die besonderen Lehrsituationen, in welchen Live-Erfahrungen musikalischen Erlebens erzeugt und mit einer Gesprächssituation verbunden werden, erste Möglichkeiten einer fachlichen Reflexion im direkten Austausch. Kooperative Lehrelemente, wie Performance Lectures, Performer oder Composer Talks, regen bereits früh im Studium zu fachlichen Reflexionen an. Die musikwissenschaftliche Lehre, deren Aufgabe es ist, das Alltagshören bei Studierenden auszudifferenzieren und die Fähigkeit eines mit ästhetischer Erfahrung gesättigten, analytischen Hörens zu entwickeln, kann sich die Integration von Musikpraxis zunutze machen und damit zu einer frühen musikwissenschaftlichen Identitätsbildung beitragen.