

Hochschule fuer Musik und Tanz Koeln

WS 2018-19

Praxisforschungsbericht und

Hausarbeit „Methoden qualitativer Forschung in der Musikpaedagogik“

Betreuerin: Prof. Dr. Natalia Ardila-Mantilla

„...weil du ja viel mehr Freiraum hast.“

□□□□□□□□□□ □□□□□□□□□□ □□ □□□□□ □□□ □□□□□□□□□□□□□□ □□□ □□□□□□□□□□□□□□□□ □□□□□

Aesthetische Erfahrungen im Genre der elektronischen und elektroakustischen Musik

vorgelegt von

Benjamin Viale

vialetime@web.de

30.09.2018

Inhalt

1.	Einleitung	3
2	Der Begriff der elektronischen und elektroakustischen Musik.....	5
2.1	Versuch einer Definition	5
2.2	Studio für elektronische Musik an der Kölner Musikhochschule.....	9
3.	Der Begriff der ästhetischen Erfahrung nach Ursula Brandstätter, Christian Rolle und Elias Zill	11
3.1	Ästhetische Erfahrungen nach Ursula Brandstädter.....	11
3.1.1	Zum Begriff der ästhetischen Erfahrung	12
3.1.2	Ästhetische Erfahrung und wissenschaftliche Erkenntnis: Unterschiede und Schnittstellen.....	14
3.1.3	Zwischenfazit	16
3.2	Ästhetische Erfahrungen nach Christian Rolle	17
3.2.1	Ästhetisch musikalische und nicht-ästhetisch musikalische Erfahrungen 17	
3.2.2	Zwischenfazit	22
3.3	Ästhetische Erfahrungen nach Elias Zill	23
3.3.1	Ästhetisch-musikalische Erfahrungen	23
3.3.2	Zwischenfazit	26
4	Auffächern der Forschungsfrage.....	26
5	Das Forschungsdesign und der Interviewleitfaden	28
5.1	Forschungsintention	28
5.2	Fragestellung und Interviewleitfaden	29
5.3	Theoriehintergrund: Zur Grounded Theory Methodology	29
5.4	Warum die GTM als Forschungsmethode?	31
5.5	Theoretisches Sampling	32
5.6	Theoretisches Kodieren.....	34
5.6.1	Offenes Kodieren	35
5.6.2	Axiales Kodieren	44
6	Zusammenfassung der Analyse der Interviews	47
7	Die Seminare „Elektronische Musik“ und „Software 1“	50
7.1	Hospitation bei der Veranstaltung „Elektronische Musik“ am 22.05.2018....	51
7.2	Hospitation bei der Veranstaltung „Elektronische Musik“ am 29.05.2018....	52
7.3	Hospitation bei der Veranstaltung „Software I“ am 28.05.2018	54
8	Ergebnisse	55

9	Anhang.....	57
9.1	Besuch des Videoabends des Fachbereiches für elektronische Komposition am 06.07.2018	57
9.2	Der Interviewleitfaden.....	58
9.3	Alternativer Versuch von offenem und axialem Kodieren in engerer Anlehnung an Strauss und Corbin (1996):	59
9.4	Literaturverzeichnis	71
10	Erklärung.....	72

1. Einleitung

Dieser im Rahmen des Studiengangs Master of Arts Musikpädagogik angefertigte Praxisforschungsbericht beschäftigt sich mit der Frage nach den Möglichkeiten ästhetischer Erfahrungen im Genre der elektronischen und elektroakustischen Musik.

Der Bericht ist dreifach gegliedert. Im ersten, theoretischen Teil (ab Kapitel 2) werden zunächst die Begriffe „Elektronische und elektroakustische Musik“ und „Ästhetische Erfahrungen“ vor dem Hintergrund ausgewählter Literatur besprochen.

Im zweiten Teil (ab Kapitel 5) wird der Forschungsfrage mit einer qualitativen empirischen Untersuchung im Stil der Grounded Theory Methodology nachgegangen. Innerhalb dieser Untersuchung werden die Daten aus drei Interviews mit Studierenden elektronischer und elektroakustischer Komposition ausgewertet.

Der dritte Teil (ab Kapitel 7) fasst die Ergebnisse der Untersuchung zusammen. Diese werden mit Beobachtungen aus Hospitationen von Veranstaltungen des Kölner Studiengangs „Elektronische und elektroakustische Komposition“ zusammengeführt.

In den zweiten, empirischen Teil ist der Leistungsnachweis für das Seminar „Methoden qualitativer Forschung in der Musikpädagogik“ integriert. Beginn und Ende des Leistungsnachweises sind durch einen Schriftzug gekennzeichnet.

Der ursprüngliche Plan für diesen Bericht war weniger, das Genre der elektronischen Musik unter die Lupe zu nehmen, als vielmehr die aktuellen Möglichkeiten des Musizierens mit iPads und die entsprechenden musikpädagogischen Implikationen zu beschreiben. Dies wurde jedoch verworfen. Der Grund dafür lag in der faszinierenden Lektüre eines Textes von

George Lewis über die Geschichte elektronischer Musik und dem Interagieren innerhalb einer Subjekt–Subjekt–Beziehung von Mensch und Maschine (George Lewis 2004).

Es ging also darum, dieser Sache mit dem Computer in der Musik auf den Grund zu gehen und zu schauen, was es denn wirklich damit auf sich hat. Auf den ersten Blick könnte man ja meinen, dass die Fähigkeit, Gefühle auszudrücken, unmöglich von Computern zu erlernen ist, und damit ein vollwertiges und ansprechendes Musizieren dieser Geräte ausgeschlossen bleibt.

Bei der ersten Recherche konnte ich feststellen, dass das Genre der elektronischen und elektroakustischen Musik schon länger existiert, als es leistungsfähige Computer gibt, und dass es eigentlich in der Tonbandkomposition gründet, bei der der Komponist elektronische Klänge auf Tonband aufzeichnet, nach seinen Vorstellungen editiert und bei der Vorführung dann, über Lautsprecher verstärkt, erklingen lässt.

Es scheint eine Faszination von diesem musikalischen Genre auszugehen und aus diesem Gedanken heraus ergab sich der Bezug zum Begriff der ästhetischen Erfahrung. Im weiteren Verlauf des Berichts sollen möglichst viele Facetten ästhetischer Erfahrungen zum Vorschein kommen und danach geforscht werden, wie diese denn genau im Genre der elektronischen und elektroakustischen Musik erworben oder gemacht werden.

Um im Feld empirische Daten zu erheben, boten sich zwei Möglichkeiten an: es hätten entweder professionelle KünstlerInnen aus der Szene elektronischer und elektroakustischer Musik kontaktiert und das Gespräch mit ihnen gesucht werden können. Eine Alternative war, Studierende des Fachs kennenzulernen und 1.) ihre Art des Musikstudiums durch Hospitationen während entsprechender Veranstaltungen nachzuvollziehen sowie 2.) mit ihnen persönlich zu sprechen. Diese Alternative wurde unter anderem auch deshalb gewählt, weil Studierende in einem musikpädagogischen Kontext eingebunden und Lernende sind. Die Beobachtungen während der Hospitationen werden im dritten Teil dieses Berichts geschildert. Die Gespräche mit den Studierenden wurden im Rahmen von leitfadengestützten narrativen Interviews geführt und im empirischen Teil nach dem von Strauss und Corbin (1996) beschriebenen Verfahren der Grounded Theory Methodology analysiert.

Die Forschungsfrage bezieht sich somit auf das Erleben ästhetischer Erfahrungen von Studierenden des Fachs elektronischer und elektroakustischer Komposition (und nicht auf dasjenige von in der Szene tätigen KünstlerInnen).

Mein ausdrücklicher Dank gilt der Betreuerin dieses Praxisforschungsberichtes, Prof. Dr. Natalia Ardila-Mantilla, die in unermüdlicher Arbeit Hilfestellung geleistet, Tipps gegeben und viele Aspekte des Berichts kritisch hinterfragt hat. Dieser Input motivierte mich, die Arbeit

immer wieder zu reflektieren und die eine oder andere Meile auf dem Weg zum Ziel extra einzulegen. Ebenfalls danken möchte ich der Studiengangsleiterin Prof. Dr. Anne Niessen für die inspirierende und vielschichtige Einführung in die Methodik der qualitativen Forschung. Nicht zuletzt bin ich den Studierenden der elektronischen und elektroakustischen Komposition und dem Kölner Studiengangsleiter Prof. Michael Beil für die Unterstützung bei den Interviews und das Teilen der Passion für ihr Musikgenre dankbar.

2 Der Begriff der elektronischen und elektroakustischen Musik

2.1 Versuch einer Definition

Zur Klärung des Begriffes der elektronischen und elektroakustischen Musik liegt es nahe, zunächst im „Lexikon der elektronischen Musik“ (Eimert und Humpert 1981) nachzuschlagen. Unter dem Stichwort „Elektronische Musik“ lesen wir, diese unterscheidet sich von anderer dadurch, dass ihre auf Tonband festgehaltenen Kompositionen keiner interpretatorischen Vermittlung bedürfen“ (ebd., S. 76). Elektronische Musik sei „Lautsprechermusik“, der Komponist schreibe also nicht für interpretierende Instrumente, sondern für die Lautsprecher, die das einzige Instrument darstellten und die auf Tonband realisierten Kompositionen darstellten. Bei herkömmlicher Musik seien die Lautsprecher nur Geräte zum Zwecke einer Art akustisch-klanglicher Berichterstattung über Musikaufführungen. Im Genre der elektronischen Musik werde durch den Lautsprecher nicht etwa reproduziert, sondern das Original wiedergegeben. Anstatt Dynamikangaben, Tonleitern in Halbtonschritten, Unterteilungen in rhythmische Werte existierten etliche genau definierte Lautstärkestufen, Frequenzangaben in Hertz und eine Vielzahl an Tondauern bzw. Zentimetern auf dem Tonband. Dadurch erscheine das Tonmaterial in einer „Sprengaktion des Elektronischen unendlich vervielfacht“ (ebd., S. 77).

Allerdings bedeute das nun nicht die absolute musikalische Freiheit, sondern setze zunächst die Beherrschung der technischen Mittel voraus und der Komponist könne „froh sein, [wenn er] die kompositorische Freiheit erwischt, indem er sich hinreichend mit den kompositorischen Elementen herumgeplagt hat“ (ebd., S. 88). Zum Zeitpunkt des ersten Erscheinens des Lexikons (1972) wird noch ergänzt, dass der Synthesizer jüngst durch die automatische Herstellung von Klangformen die mühsame Zusammensetzarbeit mit dem Tonband übernehme. Zur Neuauflage 1977 wird im Anhang des Lexikons auf einen neuen Trend hingewiesen, der sich allerdings „in den letzten Jahren an den offenbar immensen Schwierigkeiten des Programmierens festgefahren zu haben“ (ebd., S. 429) scheine: die „Computermusik“. Aus aktueller Sicht (2018) kann jedoch wohl festgestellt werden, dass diese Schwierigkeiten überwunden wurden und der Computer auch das Genre der

elektronischen Musik irreversibel durchdrungen hat. Mehr noch: die verschiedenen Erscheinungsformen der Digitalisierung haben nahezu alle Lebensbereiche und daher auch alle musikalischen Genres erreicht, sei es durch das spielerische App-Musizieren, professionelle Recording-Tools oder auch nur die Verabredung zum Proben via Messenger. Umgekehrt gibt es im Genre der elektronischen Musik einen Trend zur *elektroakustischen* Musik, die herkömmliche Instrumente einbindet. Es liegt m. E. nahe, hier von einem Kontinuum mit den beiden Polen der „reinen“ elektronischen und der „reinen“ akustischen Musik zu sprechen, auf dem sich die kompositorischen und performativen Schwerpunkte graduell verschieben lassen.

Bezüglich der Ästhetik elektronischer Musik schreiben Eimert und Humpert, diese solle ästhetisch so wahrgenommen und bewertet werden, wie jede andere Musik auch und sie nehme hier keine Sonderrolle ein. Es gebe zwar viel Kritik und den Vorwurf der Beliebigkeit, dennoch sei es die „Emanzipation der Dissonanz [...] und die Konzeption der elektronischen Musik“ (ebd., S. 7), welche die Musik seit dem letzten Viertel des 20. Jahrhunderts bewegt hätten.

Sehr plastisch beschreibt Johannes Fritsch die Arbeit als elektronischer Komponist. Er berichtet über eine Komposition mit dem Titel „Fabula rasa“ (1964) auf Tonband, für das er 20.000 Schnitte gebraucht hätte:

„Man schnitt damals die Tonbandschnipsel und klebte sie aneinander. Ich war ziemlich gut im Kleben, ich konnte auch freihändig kleben, also nicht nur auf der Klebeschiene [...]. Es war eine Musik, die man alleine aus Lautsprechern hören konnte, die auch alleine aus elektrischen Generatoren, Filtern und Verstärkern mit Hilfe von Tonbandgeräten produziert worden war.“ (Fritsch 2010, S. 86)

Es gab damals laut Fritsch keine Mikrofonaufnahmen von natürlichen Geräuschen, diese galten damals als „nicht anständig“ (ebd., S. 86). Dies änderte sich dann aber schnell: Schon in seiner Komposition „Modulation IV“ (1968) arbeitete Fritsch mit Mehrspurgeräten sowie Mikrofonen und schnitt Aufnahmen menschlicher Stimmen zusammen. Über eine erste Arbeit mit einem Computer, der Komposition „Run tits“ (1975), berichtet Fritsch: „Das [manuelle Programmieren] war eine sehr harte Arbeit und irgendwann war der Computer auch kaputt“ (ebd., S. 88). Es erübrigt sich, darauf zu verweisen, dass der Computer mittlerweile die Funktionalität des Tonbandschneidens (das Scherensymbol gibt es in Sequenzersoftware aber noch!) und des Generierens synthetischer Klänge übernommen hat.

Michael Harenberg und Daniel Weissberg heben den Verlust der Körperlichkeit beim Musizieren seit der Erfindung elektronischer Musikinstrumente hervor (Harenberg 2010). Mit dem Einzug elektronischer Instrumente sei eine körperliche Bewegung, die ein Instrument

zum Erklängen bringen würde, überflüssig geworden. Daher untersuchen sie und weitere Autoren die Frage nach der historischen und aktuellen Bedeutung des Zusammenhangs zwischen Bewegung und Klang. Es wird beispielsweise auf den über das zur Klangerzeugung an Musikinstrumenten Nötige hinausgehenden Bewegungsdrang verwiesen: „Mit dem aufkommenden Virtuositentum im 19. Jahrhundert wurden zwar zunehmend Spielbewegungen inszeniert, sie blieben aber an die Erfordernisse der Klangerzeugung gekoppelt“ (Weissberg 2010, S. 94). Im Falle von elektromagnetischen Instrumenten wie E-Gitarre, Hammond-Orgel oder Wurlitzer habe der Bewegungsdrang sogar zur Zerstörung von Instrumenten geführt. Dagegen habe das Prinzip der elektronischen Klangerzeugung zur Folge, dass ein/e MusikerIn den körperlichen Einsatz zur Steuerung des Klanggenerierungsprozesses auf die „minimal benötigten Aktivitäten“ (Kim 2010, S. 111) reduzieren könne. Daraus könne man folgern, dass physische oder psychoakustische Eigenschaften keine hinreichende Bedingung für die Bestimmung eines Musikinstrumentes seien und ein „erweitertes, allgemeineres Musikinstrumentenkonzept“ (ebd., S. 117) erforderlich sei.

Zur zeitgenössischen Klangkunst schlägt Mathias Fuchs vor, diese eher als „Sound Art“ denn als Musik zu bezeichnen, da letztere zu sehr mit dem Tonhöhen/-dauer-Paradigma verbunden sei (Fuchs 2008, S. 39). Er formuliert Aspekte, die beschreiben, wie sich das „Phänomen“ der Musik verändert habe und daher erweiterte Analyseverfahren nötig seien. Es wird aufgezeigt, dass akustische Kunst in aktuellen Kontexten häufig als Raumkunst bezeichnet wird, was im radikalen Gegensatz zur traditionellen Bezeichnung als Zeitkunst stehe. Weiter sei mit elektronischen Musikinstrumenten gespielte Musik in vielen Fällen nicht mehr traditionell notierbar und entzöge sich somit auch der gängigen Analysemöglichkeiten. Auch die Ausdruckstheorie, die davon ausgehe, dass ein Interpret dem Publikum von Angesicht zu Angesicht seine Emotionen mitteile, sei hinfällig geworden, zumal es in zeitgenössischer elektronischer Musik oftmals gar keinen Interpreten mehr gebe (ebd., S. 52).

Zusammenfassend kann man elektronische Musik vielleicht unter folgenden Punkten als Phänomen greifbar machen:

- Gängige musikalische Parameter wie Tonhöhe in Halbtonschritten, Tondauer in rhythmischen Werten und Dynamikangaben sind außer Kraft gesetzt und werden durch Frequenzangaben und einen unendlichen Raum an Tondauer- und Dynamikangaben ersetzt;
- Die Originalmusik erklingt aus Lautsprechern, diese sind sozusagen das Musikinstrument, das zum Schwingen gebracht wird und über das dem Hörenden die Komposition vermittelt wird;

- Es gibt oft keinen Interpreten, Ausnahme sind Musiker elektroakustischer Instrumente wie der Ondes Martenot, dem Trautonium, im weiteren Rahmen auch E-Gitarre und Wurlitzer;
- Die Produktion mit rein elektronischen Mitteln auf Tonband ist heutzutage erweitert um alle Möglichkeiten, die aktuelle Computer bieten und um die Vernetzung mit anderen Medien wie z. B. Video;
- Körperliche Bewegung, die zur Bedienung eines Musikinstrumentes erforderlich ist, spielt bei elektronischer Musik keine oder nur noch eine geringfügige Rolle;
- Traditionelle Verfahren zur Analyse von Musik sollten zeitgemäß erweitert werden, um die Aspekte von „Sound Art“ erfassen zu können.

Elektroakustische Musik umfasst darüber hinaus einerseits das Spiel mit elektrisch oder elektronisch verstärkten Instrumenten (Rhodes, E-Gitarre, Synthesizer etc.) und andererseits das Zusammenspiel akustischer Instrumente mit Elektronik, welche mittels Controller (Drehregler, PC-Tastatur, elektronischer Klaviatur, Touch-Oberfläche) gespielt wird („Live-Elektronik“).

Bei elektronisch verstärkten Instrumenten kann es, wie schon beschrieben, mit der Körperlichkeit beim Musizieren auch wieder ganz anders aussehen: Diese kann bis zur Opferung des Instrumentariums bei Live-Auftritten gehen und auch gesundheitliche Beeinträchtigungen (z. B. Gehörschäden) zur Folge haben. Die sogenannte „englische Einstellung“ bei Marshall-Gitarrenverstärkern bedeutet nichts anderes, als alle Regler auf „Zehn“ zu stellen. Wegweisend war hier der Motörhead-Bassist Lemmy Kilmister, durch dessen Sound die Band sich den Personalaufwand für einen zusätzlichen Rhythmusgitaristen ersparte: Der Bass-Sound bekam durch die starke Verzerrung und entsprechende Spielweise genügend Obertöne, um als Gitarre durchzugehen.

Wie verhält es sich mit Elektronik innerhalb des Genres der Populärmusik und welche Innovationen gibt es auf diesem Gebiet durch ihre Künstler? Hier seien einige weitere Beispiele genannt: eine Band, die in ihren Songs überwiegend elektronische Klangerzeugung nutzt, ist „Kraftwerk“ aus Düsseldorf. Es wäre aber blauäugig, diese unhinterfragt als Inventoren elektronischer Popmusik zu bezeichnen und folgendes Zitat soll belegen, dass man sich dabei auf ein Minenfeld begeben würde:

„Old songforms retrofitted with new technologies: that sounds like what Kraftwerk did and what African-American popular music had been doing since the get go. Think of the transition from country blues in the 30s to electric blues in the 50s: the same songs only now technologized. [...] The source code of „Autobahn“ is routinely located in the music of the Beach Boys [...]. And the tight-but-loose percussive rhythms on those first two Kraftwerk-records which were then quantized on *Ralf Und Florian* to establish the rhythmic grid Kraftwerk would utilise for the rest of their career, sound exactly like those laid down on *Bitches Brew* and *Miles At Fillmore*

fractionally earlier by Jack deJohnette, who we may have to now retroactively acknowledge as one of the founding fathers of motorik“. (Tony Harrington 2014)

Man könnte versuchen, zu bewerten, inwiefern Kraftwerk wirklich etwas Neues gemacht haben, in dem sie vorhandene Songformen mit einem neuen soundtechnologischen Gewand versahen. Es scheint jedoch klar, dass damit das Tonhöhen/-dauer-Paradigma nicht auf die Art und Weise hinterfragt wurde, wie es in der „klassischen“ elektronischen Musik der Fall oder für diese konstitutiv ist. Im obigen Zitat wird darüber hinaus nahegelegt, dass die Grundlage der für Kraftwerk typischen Rhythmik schon Ende der 60er Jahre durch das Spiel des Drummers Jack deJohnette gelegt wurde und dieses lediglich von den Kraftwerk-Gründern Ralf Hütter und Florian Schneider-Esleben elektronisch reproduziert wurde.

Vielleicht finden sich auch Beispiele, die nicht mit dem Anspruch einer großen Revolution und Neuerung daherkamen. Elektroakustische Instrumente wie z. B. das Wurlitzer-Piano wurden von einigen Rockbands (z. B. „Supertramp“, u.a. in „Bloody Well Right“) so integriert, dass sie einen bestimmten Sound etablierten, damit stilbildend wurden und gleichzeitig die Wurzeln ihrer Kompositionen im Blues bzw. der afroamerikanischen Musik betonten. Ähnliches gilt sicher für programmierte Musikanteile in aktuellen Erscheinungsformen von Populärmusik. Eine weitere Vertiefung oder Bewertung kann hier nicht geleistet werden.

Über diesen Versuch einer Definition von elektronischer und elektroakustischer Musik hinaus soll im folgenden Kapitel in einem Perspektivwechsel die Ausbildung an der Kölner Musikhochschule und die Entwicklung des dortigen Studiengangs für elektronische und elektroakustische Musik nachgezeichnet werden.

2.2 Studio für elektronische Musik an der Kölner Musikhochschule

In diesem Abschnitt wird am Beispiel der Kölner Musikhochschule zusätzlich ein kurzer historischer Überblick über die Entwicklung des dortigen Studiengangs für elektronische Komposition gegeben. Quelle ist hier vorrangig die Schrift „Fünfzig Jahre Studio für elektronische Musik der HfMT Köln“ (Nonnenmann 2015). Diese Veröffentlichung beinhaltet eine Vielzahl an Beiträgen von Leitern anderer Studiengänge elektronischer und elektroakustischer Musik und vermittelt so auch einen Blick über die Kölner Szene hinaus.

Der Exkurs macht an dieser Stelle auch Sinn, da im empirischen Teil des Berichts Interviews mit Kölner Studierenden ausgewertet werden und auf diesem Wege deren konkretes Studien- und Arbeitsumfeld näher beschrieben wird.

Anfang der 1950er Jahre war Köln als wichtiger Ort für Neue Musik auch wegbereitend für die elektronische Musik, indem ein Studio für elektronische Musik beim Westdeutschen Rundfunk gegründet wurde. Dieses zog sofort internationale Komponisten, die hier tätig werden wollten, an. Karlheinz Stockhausen gab Anfang der 1960er Jahre Kurse für Neue Musik an der Rheinischen Musikschule, in deren Rahmen auch Einführungen in die elektronische Musik gegeben wurden. Jedoch gab es eine gewisse Enttäuschung bei den Teilnehmern, als diesen offenbart wurde, dass es keinen praktischen Unterricht im WDR-Studio geben würde. Da sich zunehmend ein Mangel an Lehr- und Produktionsmöglichkeiten für Elektronische Musik herauskristallisierte, wurde Mitte der 60er Jahre endlich ein geeignetes Studio an der Kölner Musikhochschule eröffnet, dessen Ausstattung sich der des WDR's ähnelte. Zeitgleich wurde an der HfMT ein eigener Studiengang der Elektronischen Komposition eingerichtet. In der Jubiläumsschrift wird der damalige Leiter des Studiengangs zitiert:

„Von Anfang an stand als Ziel des neuen Studiengangs „Elektronische Komposition“ fest, den Studierenden nicht nur theoretisches Analysieren, Begreifen, Bewerten und Entwerfen elektronischer Musik zu vermitteln, sondern sie sobald wie möglich in die Lage zu versetzen, ihre eigenen Vorstellungen elektronischen Komponierens praktisch im Studio zu realisieren“ (Nonnenmann 2015).

Seit 2007 wurde das Studio grundlegend modernisiert und digitalisiert. Den neuen technischen Möglichkeiten folgend, wurde die Ausbildung elektronischer und live-elektronischer Komposition zudem um das Medium Video, also um audiovisuelle Ausdrucksformen, erweitert. Seit seiner Gründung haben mehr als 106 Studierende über 350 Werke elektronischer Musik im Studio an der Kölner HfMT realisiert und im Konzertsaal aufgeführt. Auch namhafte KomponistInnen nutzen das Studio immer wieder für Produktionen – vorrangig in der vorlesungsfreien Zeit, um den Studienbetrieb nicht unterbrechen zu müssen.

Die Beschreibung der technischen Ausstattung zu Zeiten der Gründung des Studios ist aus heutiger Sicht für den Laien sicher schwer verständlich und kaum nachzuvollziehen. Es soll jedoch darauf hingewiesen werden, dass die „Geschichte [der technischen Entwicklung] auch paradigmatisch für die vielen Entwicklungen und Umwälzungen der elektronischen Musik“ (siehe Nonnenmann 2015) steht. Mit anderen Worten: Die im Studio jeweils vorgehaltenen technischen Geräte hatten einen großen Einfluss auf die ästhetischen Resultate der künstlerischen Arbeit. Man könnte vielleicht so weit gehen und sagen, dass das abrufbare technische Potential in dem einen oder anderen Fall zum Gegenstand der Inspiration wurde: „Die Arbeit in elektronischen Studios dieser frühen Tage umgab stets den Charme der Improvisation, da man zumeist mit Werkzeugen konfrontiert war, die nicht zum

Zweck von Klang- und Musikproduktion konstruiert worden waren“ (ebd., S. 7). Beispielsweise diente ein VW-Wagenheber zur Feinjustierung eines an das Tonbandgerät angeschlossenen Erweiterungsmoduls und garantierte den optimalen Bandlauf.

1973 erschien das „Lexikon der elektronischen Musik“ vom damaligen Kölner Studiengangleiter Herbert Eimert und seinem Assistenten Ulrich Humpert, das „die Produktionstechniken der elektronischen Musik und ihre ästhetische Verankerung“ (siehe Eimert und Humpert 1981) einem breiteren Publikum zugänglich machte.

Über die Jahrzehnte wurde das Studio mehrfach modernisiert, ausgebaut und aktuellen Anforderungen angepasst. Heute stehen eine Produktionsumgebung mit Mischpult, Arbeitsrechner, der gängigen Software sowie Vernetzungsmöglichkeiten mit den Medien Film, Video, Szene, Raum, Licht, Tanz, Bewegung und Instrumentalmusik zur Verfügung. Die Schnelligkeit heutiger Computer ermöglicht die Realisierung von Live-Elektronikproduktionen. Das Studio ist auch darauf ausgelegt, sich mit den Privatrechnern der Studierenden zu verbinden.

In den Beiträgen von Leitern anderer elektronischer Studios bzw. der entsprechenden Studiengänge scheint als Tenor hervor, dass die Studios ein Selbstverständnis als „Orte des Experiments, der Forschung, des Abhörens, und Produzierens“ (Nonnenmann 2015, S. 20) haben. Es gehe vorwiegend darum, ein „Ort der Lehre, Kommunikation, zum Kennenlernen und Austausch, für Resonanz, Kritik und Debatte“ (ebd., S.20) zu sein. Der aktuelle Studiengangleiter Prof. Michael Beil aus Köln merkt an, dass die Ausrüstung in den künstlerischen Produktionen zunehmend selbst zum Gegenstand musikalischer Arbeiten geworden sei und genutzte Medien, wie Instrumente, Apparate, Software, Video oder Internet nicht selten sogar „zum bestimmenden Thema“ (ebd., S. 38) würden. Durch die Verfügbarkeit von Computern sei der Focus in den letzten Jahren allerdings glücklicherweise weg vom Basteln hin zum künstlerischen Ergebnis verschoben worden. Auch die institutsübergreifende Vernetzung mit anderen Fachbereichen und Kompositionsklassen sei erfreulicherweise in den letzten Jahren immer lebendiger geworden.

3. Der Begriff der ästhetischen Erfahrung nach Ursula Brandstätter, Christian Rolle und Elias Zill

3.1 Ästhetische Erfahrungen nach Ursula Brandstädter

3.1.1 Zum Begriff der ästhetischen Erfahrung

In diesem Abschnitt soll der Begriff der ästhetischen bzw. musikalisch-ästhetischen Erfahrung auf Basis von Veröffentlichungen Ursula Brandstätters reflektiert und greifbar gemacht werden.

Ästhetische Erfahrungen können sich sowohl auf Kunstwerke als auch auf Alltagsgegenstände beziehen. Seit dem 18. Jahrhundert gab es zwar eine Tendenz dazu, die Auseinandersetzung mit Kunst in den Mittelpunkt der Betrachtungen zu stellen, seit Ende des 20. Jahrhunderts wird die Perspektive allerdings unter dem Schlagwort „Ästhetisierung der Lebenswelt“ wieder geweitet (siehe Brandstätter 2012, S. 1). Somit befinden sich ästhetische Erfahrungen im „Spannungsfeld zwischen Kunsterfahrungen und Alltagserfahrungen“ (ebd.).

Ästhetische Erfahrungen können verschiedene Merkmale haben, die aber nicht gleichzeitig auftreten müssen. Sie betreffen sowohl die Seite der Rezeption, also das reflexive oder kontemplative Wahrnehmen von Objekten als auch die Seite der Produktion, in der Kunstwerke oder Alltagsgegenstände geschaffen bzw. gestaltet werden.

Eine essentielle Eigenschaft von ästhetischen Erfahrungen ist ihre Wahrnehmung mit den Sinnen, „sie nimmt dort [bei den Sinnen] ihren Ausgang und bleibt stets auf die Sinne bezogen (ebd., S. 2)“. Daraus ergibt sich eine Körperlichkeit der Wahrnehmung, die beide Seiten, die des wahrnehmenden Subjekts als auch die des ästhetischen Objekts, betrifft. Beide Seiten sind in leiblicher Form präsent.

Ästhetische Erfahrungen sind frei von einem übergeordneten Sinn oder Zweck, sie verfolgen kein weiteres Ziel und haben keine Aufgabe zu erfüllen. Sie dienen sozusagen nur sich selber und ihr einziger „Sinn liegt in der Erfahrung selbst begründet“ (ebd., S.2). Wenn es sich beispielsweise um ein Kunstwerk oder um ein Musikstück handelt, muss dieses aber erst einmal als solches erkannt werden - in Abgrenzung zu einem Gegenstand, der nicht ästhetisch wahrgenommen wird bzw. werden soll.

Ein weiteres Merkmal ästhetischer Erfahrung ist das „Ineinander von Selbst- und Weltbezug“ (ebd., S. 2). Die ästhetische Erfahrung intensiviert die Erfahrung der eigenen Person. Darüber hinaus nehmen wir jedoch nicht nur das ästhetische Objekt sondern auch dessen vermittelte Wirklichkeit wahr, z. B. in der Literatur eine Phantasiewirklichkeit etc. Dies betrifft jedes ästhetische Objekt, bei Kunstwerken ist es durch ihren eventuell vorhandenen Zeichencharakter auch möglich, dass diese um eine weitere Instanz gezielter auf eine außerhalb ihrer selbst vorhandene Realität verweisen können. Kunstwerke haben also zwei Existenzweisen: Einerseits sind sie beispielsweise ein Bild, das eine Landschaft darstellt oder eine Musik, die in einer bestimmten Form oder einem Genre erklingt, andererseits

verweisen sie auf eine Wirklichkeit, die außerhalb ihrer selbst existiert und erlangen damit eine – wie auch immer zu interpretierende – Bedeutung.

In diesem Zusammenhang beruft sich Brandstätter auf Martin Seel: dieser unterscheidet zwischen drei verschiedenen Modi ästhetischer Praxis: dem (1) kontemplativen, (2) korrespondierenden und (3) imaginativen Modus ästhetischer Praxis. Im erstgenannten wird beim ästhetischen Gegenstand verweilt und seine „sinnfremde phänomenale Individualität“ (Seel 1991, S. 39) betrachtet. Dabei geht es nicht darum, dem Gegenstand weitere Bedeutungen zuzuschreiben oder in ihm einen weiteren Sinn für die Lebensrealität zu sehen. Im (2) korrespondierenden Modus ästhetischer Praxis geht es darum, eine Übereinstimmung oder Korrespondenz des Objekts mit einem bestimmten Lebensstil oder einer Lebensmöglichkeit herzustellen oder eine bestimmte Identifikation mit dem Kunstwerk zu bewirken. Innerhalb des (3) imaginativen Modus` wiederum liegt ein besonderes Gewicht auf dem Erkennen des Zeichencharakters eines Kunstwerkes, es wird nach einem Inhalt, einer auf die Lebenswirklichkeit verweisenden Bedeutung gesucht. Es geht also nicht um den Selbstzweck der Kunst, sondern um ihren Gehalt oder ihre Botschaft/Message.

Typisch für ästhetische Erfahrungen ist das veränderte Zeitempfinden des Rezipienten. Beispielsweise kann das wahrnehmende Subjekt den Zeitraum während einer bestimmten ästhetischen Erfahrung kürzer und während einer anderen Erfahrung als länger im Vergleich zur tatsächlich verstrichenen Zeit einschätzen. Ähnliches gilt für das Raumpfinden. Man spricht von einem „ästhetischen Raum“, den der Rezipient betritt und der „von den faktischen Räumen durchaus verschieden“ (Brandstätter 2012, S.3) ist. Deutlich wird dies am Beispiel der Literatur, in der der ästhetisch Wahrnehmende einen Phantasieraum betreten kann. Beim Betrachten eines Bildes kann ähnliches geschehen und auch Musik kann zu innerer Versenkung und einer Distanzierung vom faktischen Raum führen.

Ästhetische Erfahrungen befinden sich im Spannungsfeld „zwischen Differenz und Affirmation“ (ebd., S. 4). Damit ist gemeint, dass ästhetische Erfahrungen durch Unterschiede zur allgemeinen Lebenserfahrung und durch ihre Besonderheit auf sich aufmerksam machen können. Bestehende Denkmuster können aufgebrochen und alternative Konzepte angeboten werden. Durch die Wahrnehmung ästhetischer Objekte durch die Sinne können diese „geschärft“ oder fokussiert und in einen anderen Modus als den der gewohnten Wirklichkeitswahrnehmung überführt werden. Allerdings gibt es auf der anderen Seite auch ästhetische Erfahrungen, die gerade nicht dieses Moment der Differenz beinhalten, sondern, wie im Fall des oben beschriebenen Modus` der korrespondierenden ästhetischen Praxis, nach Übereinstimmung suchen, was beispielsweise beim wiederholten Hören eines schon gut bekannten Musikstückes der Fall sein kann.

In einem weiteren Spannungsverhältnis stehen ästhetische Erfahrungen und die Sprache. Durch ihre Bezogenheit auf die Sinne können ästhetische Erfahrungen nicht oder nur

unzureichend mit sprachlichen Mitteln beschrieben oder nachvollzogen werden. Da ästhetische Erfahrungen einzigartige und auf Individuen bezogene Ereignisse sind, widerstreben sie auch einer sprachlichen Verallgemeinerung oder Beschreibung in übergeordneten Begriffen. Allerdings kann auch Sprache selber eine Erscheinungsform ästhetischer Praxis sein und sich auf diese Weise ihrem „Gegenstand annähern, indem sie sich ihm ähnlich macht“ (ebd., S. 5).

Daran anschließend kann man die Frage nach der ästhetischen Erkenntnis stellen. Brandstätter unterscheidet „diskursive und nicht-diskursive bzw. sprachliche und nicht-sprachliche Weisen des Denkens“ voneinander (Brandstätter 2008, S. 21). Können durch ästhetische Erfahrungen oder Praxen oder durch Kunstwerke über diese hinausweisende Erkenntnisse durch nicht-sprachliches Denken gewonnen werden?

3.1.2 Ästhetische Erfahrung und wissenschaftliche Erkenntnis: Unterschiede und Schnittstellen

Wie oben beschrieben, gibt es zwei Ebenen der ästhetischen Erkenntnis: einerseits wird das Kunstwerk selbst als solches erkannt, andererseits kann es zu weiteren Erkenntnissen führen. Diese weiteren *ästhetischen* Erkenntnisse können sich von *wissenschaftlichen* Erkenntnissen unterscheiden. Es gibt aktuelle Versuche, diese Art der „künstlerischen Forschung“ („artistic research“) zu fördern und in den wissenschaftlichen Diskurs einzubinden. In diesem Zusammenhang wird auf das „kausale und das analoge Denken“ (ebd., S. 21) hingewiesen. Während das Denken in Analogien oder Ähnlichkeiten sich durch Offenheit auszeichnet, die Möglichkeiten des Beschreibens erweitert und individuelle Erkenntnisse ermöglicht, ist das kausale Denken in den empirischen Wissenschaften heutzutage Standard. Dieses strebt nach „Präzision und Eindeutigkeit“ (ebd., S. 23). „Ästhetische Erkenntnis als metaphorische Erkenntnis schließlich macht uns die Welt zugänglich und verständlich, indem sie Ähnlichkeiten aufspürt und ein Netz an Beziehungen knüpft, das uns die Abgründe des Nicht-Verstehens vergessen lässt“ (ebd., S. 37).

Brandstätter vergleicht Kunst und Wissenschaft, indem sie diese Begriffe definiert und ihre Unterschiede und Gemeinsamkeiten benennt. Sie ordnet exemplarisch bestimmte Termini den Künsten zu: Schönheit, sinnliches Erleben, Subjektivität, Fühlen, Intuition etc. Dem werden den Wissenschaften zugeschriebene Merkmale gegenübergestellt: Wahrheit, Erkenntnis, Objektivität, Denken, Logik etc. (ebd. 2008, siehe S. 45). Es werden jedoch auch Ansätze vorgestellt, in denen eine Annäherung zwischen Wissenschaft und Kunst versucht wird. Beispielsweise finden künstlerische Ausdrucksformen, die wissenschaftliche

Arbeitsweisen wie „sammeln, archivieren, dokumentieren, klassifizieren, zerlegen“ (ebd. 2008, S. 48) oder wissenschaftliche Vermittlungs- Präsentations- und Illustrationsformen nutzen, in der zeitgenössischen Kunst eine zunehmende Verbreitung.

In der Wissenschaft wiederum wird der Begriff der *Wahrheit* hinterfragt. Zwar ist es landläufig verbreitetes Allgemeingut, dass die Wissenschaft sich um die Darstellung der Wirklichkeit, *wie sie ist*, bemüht und damit der Wahrheit entsprechen möchte. Bei näherer Betrachtung stellt sich jedoch heraus, dass die als solche bezeichnete Wahrheit auch in der Wissenschaft lediglich eine Interpretation derselben ist. Brandstätter führt Beispiele aus Natur- und Geisteswissenschaften an und vergleicht beispielsweise die Geschichtswissenschaft mit einer „fiktionalen Wieder-Erfindung der Vergangenheit“ (ebd. 2008, S. 52). Sie kommt zu dem Schluss, dass Wissenschaft so zu Kunst werden kann.

Darüber hinaus sei auch die Alltagserfahrung kaum mehr nüchtern und realistisch bzw. nicht-ästhetisch wahrzunehmen. Vielmehr seien heutzutage durch den Einfluss der Medien und ihre Vermittlung eines großen Teiles von Wahrheit diese nur durch die Ästhetisierung durch die Medien (der audiovisuellen Produktion und Rezeption) zu erfahren. Während des Besuchs des Videoabends des Fachbereiches für elektronische Komposition konnte ich an der iPad-Installation (siehe Anhang) nachvollziehen, wie nahe Fiktion und Realität sich kommen und sozusagen in einem oszillierenden Verhältnis zueinander stehen können. Ein weiteres Beispiel ist die unterschiedliche Farbdarstellung identischer Inhalte auf verschiedenen kalibrierten Displays: erscheinen Farben auf dem einen Display intensiv, können sie auf dem nächsten verwaschen wirken etc. Doch welche Farben stimmen und sind wirklich gemeint? Es handelt sich auch in diesem Fall um eine Interpretation von Wirklichkeit durch das visuelle „Medium Display“. In der Musik steht die ganze Produktionskette in Frage: Wie färben Mikrofone, Raumakustik, Instrumentenauswahl, Produktionssoftware, Aufzeichnungsmedium (Tonband/Festplatte), Interpretation der Toningenieure, Wiedergabegeräte das eigentlich gemeinte Kunstwerk und was bleibt davon übrig, wenn es die Ohren des Rezipienten erreicht?

Und auch die Wahrnehmung durch die Sinne selbst ist nicht unbedingt verlässlich. Eine erkenntnistheoretische Grundfrage lautet: „Können wir des Vorhandenseins der wahrgenommenen bzw. referierten (Außen-) Welt gewiss sein?“ (Breuer et al. 2018, S. 39). In welchem Verhältnis stehen unsere Sinneswahrnehmungen und die „wahre Welt“ zu einander? Ist unsere Wahrnehmung nicht lediglich eine Konstruktion der Wirklichkeit?

Diesen Konstruktivismus berücksichtigen zeitgenössische Darstellungen der Grounded Theory Methodology. Ging man in frühen Darstellungen des Forschungsstils (und in der Auffassung Barney Glasers bis heute) von der Möglichkeit einer objektiven Wahrnehmung des Forschungsfelds durch die Person des Forschenden aus, wird in aktuelleren Ansätzen wie z. B. der Reflexiven Grounded Theory eine konstruktivistische GTM vorgeschlagen.

Diese betont eine selbstreflexive Haltung des Forschungssubjektes gegenüber seinen eigenen analytischen Konstruktionen. Es wird davon ausgegangen, dass der/die Forschende selber während der Interpretationsarbeit nicht losgelöst von seiner/ihrer Wahrnehmung und Sozialisation agieren kann und diese Tatsache im Forschungsprozess reflektiert werden sollte (siehe ebd., S. 42).

Weitere sich überschneidende Eigenschaften von Kunst und Wissenschaft sind das „Schöpferische und Kreative, [...] die Intuition und das Unbewusste, [...] sowie die emotionalen Grundlagen des Denkens“ (Brandstätter 2008, S. 54-60).

Die gemeinsamen Wurzeln von Kunst und Wissenschaft ermöglichen Trans-Disziplinarität: Veränderungen und Weiterentwicklungen in den „Systemen“ Kunst und Wissenschaft werden ermöglicht, indem es zu Störungen von außen kommt. Diese Störungen könnten beispielsweise durch das Aufeinandertreffen von künstlerischen und wissenschaftlichen Disziplinen oder Methoden ausgelöst werden. Eine solche Trans-Disziplinarität setzt jedoch eine Disziplinarität voraus: „Nur wo jede Disziplin über ihre eigene Logik verfügt, kann es zu einem gleichberechtigten Austausch zwischen verschiedenen Systemen und Logiken kommen.“ (ebd., 2008, S. 66).

3.1.3 Zwischenfazit

Welche Schlüsse lassen sich aus den Ausführungen dieses Abschnittes für die Forschungsarbeit ziehen? Zunächst könnte man fragen, inwiefern sich in den Interviews Hinweise auf sinnliche Erfahrungen machen lassen und welche Sinne hier angesprochen werden. Wie intensiviert die Erfahrung die Wahrnehmung der eigenen Person? Welche Hinweise auf einen eventuellen Zeichencharakter von Kunstwerken lassen sich in den Arbeiten der Studierenden finden? Wie steht es um die drei Modi ästhetischer Wahrnehmung nach Seel, dem korrespondierenden, kontemplativen und dem imaginativen Modus? Wie äußern sich die InterviewpartnerInnen in dieser Hinsicht? Werden die Kunstwerke bewusst so gestaltet, dass sie in einem der Modi wahrgenommen werden können? In Bezug auf eine veränderte Zeit- und Raumwahrnehmung ließe sich untersuchen, ob und wenn ja, wie diese angesprochen und evtl. verwirklicht wird. Finden sich Anzeichen dafür, dass sich Gegenstände ästhetischer Wahrnehmung oder ästhetischer Praxis der sprachlichen Beschreibung entziehen? Zu welchen Erkenntnissen führen die ästhetischen Wahrnehmungen die Studierenden?

Man könnte weiter untersuchen, inwiefern im Genre der elektronischen und elektroakustischen Musik Grenzen zwischen Wissenschaft und Kunst überschritten werden. Beispielsweise scheint das Programmieren eines Softwarecodes zur Darstellung eines ganz

spezifischen Halleffektes - wie in der Veranstaltung „Software I“ (siehe Kapitel 7.3) erlebt - auf den ersten Blick sehr weit entfernt von einem sinnlichen musikalisch-ästhetischen Erleben. Vielmehr liegt es nahe, diese Tätigkeit einem Experimentieren auf mathematisch-naturwissenschaftlicher Ebene zuzuordnen. Dennoch: alleine die Tatsache, dass hier experimentiert, ausprobiert und der Halleffekt auf eine Sprachdatei angewandt wurde, weist auch in eine schöpferische, intuitive und künstlerische Richtung. Auch die Präsentationsform via Power Point während einer Aufführung beim Videoabend der elektronischen Kompositionsklasse verweist auf einen Bezug zur Wissenschaft. Klaus Nicolai fragt:

„Und was bedeutet das im Lichte der Computerisierung der Musik? Dass wir uns auf der Basis der digitalen Klangerzeugung wie Forscher in akustische Welten hineinbegeben, welche bisher für unser Ohr und unseren Sinn unerreichbar waren? Oder bedeutet dies, dass das Computerwerk noch tiefer das psychologische Wesen seines Schöpfers – die Individualität des Künstlers – offenbart?“ (Nicolai 2000, S. 61).

3.2 Ästhetische Erfahrungen nach Christian Rolle

3.2.1 Ästhetisch musikalische und nicht-ästhetisch musikalische Erfahrungen

Der Begriff der ästhetischen Erfahrung bezogen auf Musik nach Christian Rolle soll in den nachfolgenden Zeilen beschrieben werden. Insbesondere soll auch auf die von Rolle formulierte Gegenüberstellung von ästhetischer und nicht-ästhetischer musikalischer Erfahrung Bezug genommen werden. Um nachvollziehen zu können, wie Rolle auf diese Gegenüberstellung kommt, sollen zunächst seine Gedanken und Anmerkungen zu Kaisers Interpretation des Erfahrungsbegriffes in kompakter Form zu Wort kommen. Zum Verständnis ist es aber nicht unbedingt notwendig, dies zu lesen. Daher ist es möglich, den durch mittige Sterne abgesetzten Exkurs zu überspringen und direkt bei der Zwischenüberschrift *„Ästhetische und nicht-ästhetische musikalische Erfahrungen“* weiterzulesen. Dennoch hat das Referieren des Diskurses zwischen Rolle und Kaiser einen Nutzen im Hinblick auf den empirischen Teil dieser Arbeit: Es kann dazu dienen, die „theoretische Sensibilität“ (Strauss und Corbin 1996, ab S. 56) in Bezug auf den Forschungsgegenstand (hier den Begriff der ästhetischen Erfahrung) zu schärfen.

*

Zunächst bespricht Rolle den Begriff der musikalischen Erfahrung (Rolle 1999, S. 71). Bezugnehmend auf Kaiser und Nolte stellt er dar, dass in der Musikdidaktik die sogenannte Orientierung am Kunstwerk seit den 1970er Jahren zunehmend dem Phänomen der musikalischen Erfahrung gewichen sei. Die musikalische Erfahrung sollte gewissermaßen eine Vermittlerrolle zwischen Lehrenden und Lernenden bzw. Lehrinhalten oder –objekten und lernenden Subjekten einnehmen. Insofern wechselte die Didaktik ihren Standpunkt, indem sie nicht mehr vom musikalischen Objekt ausging sondern sich nun darauf konzentrierte, welche Erfahrungen an diesem Objekt gemacht und den Lernenden zugänglich gemacht werden konnten.

Rolle referiert zunächst sechs Gesichtspunkte aus Kaisers kritischer Auseinandersetzung mit dem Erfahrungsbegriff. Er fasst diese sechs Gesichtspunkte knapp zusammen:

„[...] erstens die Notwendigkeit, zwischen Erfahrungsprozeß und Erfahrung als Resultat zu unterscheiden; zweitens wird die Bedeutung der Erfahrungssituation als Bestandteil der materialen Grundlage musikalischer Erfahrungen hervorgehoben, drittens weist Kaiser auf den reflexiven Charakter ästhetischer Erfahrungen hin; viertens zeigt er die werthafte Bedeutsamkeit musikalischen Erfahrungswissens auf; fünftens erinnert er an die genussvolle Ich-Affiziertheit im ästhetischen Erfahrungsprozeß und sechstens beschreibt Kaiser die handlungsregulierende Funktion – den pragmatischen Kern – musikalischen Erfahrungswissens.“ (ebd., S. 72)

Anschließend greift er die einzelnen Punkte ausführlicher auf und diskutiert sie. Es wird formuliert, dass es keine „reinen“ musikalischen Erfahrungen gibt, sondern diese immer mit nebensächlichen, ebenfalls mit der Musik verbundenen Erfahrungen verwoben sind. Neben den relevanten musikalischen werden also immer noch weitere, nicht relevante musikalische Erfahrungen und Kenntnisse erworben, die möglicherweise eng miteinander verknüpft sein können. Rolle meint, es sei gar nicht klar zu unterscheiden, welche musikalischen Erfahrungen zentral oder peripher seien, „ob es harmonisch gestaltete Tonverbindungen, ausdrucksstarke Soundcharaktere, erzählte Geschichten, empfundene Stimmungen, psychische Wirkungen, motorische Rezeptionsweisen [...]“ (ebd., S. 74) seien. Daher schlägt er an dieser Stelle vor, stattdessen zwischen ästhetischen und nicht-ästhetischen musikalischen Erfahrungen zu unterscheiden. Es wird betont, dass das Erfahrungswissen nicht aus „klar umgrenzten und sprachlich formulierbaren Wissensselementen“ (ebd., S. 75) besteht.

Kaisers Bezeichnung einer materialen Grundlage der musikalischen Erfahrung, die sowohl auf dem Erfahren des musikalischen Gegenstands als auch auf den Begleitumständen dieser Erfahrung bestehen, präzisiert er, indem er schreibt, es gebe keine ganz eindeutig mitteilbaren musikalischen Erfahrungen. Als Beispiel nennt er den Begriff der „Klangfarbe“,

den man eher metaphorisch beschreiben und damit nicht wissenschaftlich-objektiv einordnen könne. Auch die Beschreibung der Rezeptionsbedingungen werden als etwas nicht ganz eindeutiges bezeichnet und es wird auf ein „Wissen aus Erfahrung [, das] über die Kenntnis der ‚Bestimmtheiten‘ der jeweiligen Erfahrung hinausgeht“ (ebd., S. 76) und nicht immer mit sprachlichen Mitteln zu fassen sei, verwiesen.

Die genannten Kommentare Rolles zu Kaisers Bestimmungen sieht Rolle in dessen dritten Punkt bestätigt: Laut Kaiser stehe in ästhetischen Erfahrungen, zu denen er musikalische Erfahrungen immer zähle, das dargestellte Wissen über die Erfahrung oder die Begleitumstände der Rezeption nicht im Mittelpunkt. Es gehe vielmehr um die Ich-Bezogenheit des Erlebnisses und darum, wie das Subjekt von der Musik berührt werde.

Das im Zusammenhang mit Erfahrungen gesammelte Wissen bildet laut Rolle (in Anlehnung an Kaiser) einen Filter, indem es zukünftige Erfahrungen bewertet und deren Wahrnehmung beeinflusst. Gleichzeitig hat dieses gesammelte Erfahrungswissen aber vorher schon immer einen subjektbezogenen Filter durchlaufen. Im ästhetischen Urteil und im ästhetischen Streit würde dieses gesammelte und zu sammelnde Erfahrungswissen dann evtl. in Frage gestellt (ebd., S. 77).

In einem weiteren Abschnitt referiert Rolle kritisch traditionelle Formulierungen wie „Selbstgenuss im Fremdgenuss“ nach Kaiser oder – nach Kant – die „Interesselosigkeit“ während der ästhetischen Wahrnehmung. Hier sieht er eine zu starke Konzentration und Reduktion auf einen sinnentleerten, kontemplativen Charakter der ästhetischen Wahrnehmung, sowie eine überbetonte Entfernung von der Lebenswirklichkeit und der „weltfernen Differenz der ästhetischen Erfahrungsweise“ (ebd., S. 78). Und beziehend auf die sechste Bestimmung Kaisers, nämlich die Darstellung, dass musikalische (laut Kaiser immer auch ästhetische) Erfahrung handlungsleitend sei und damit einen auf einen bestimmten Zweck gerichteten Kern habe, wird hier von Rolle zunächst ein Widerspruch aufgedeckt. Es wird dargestellt, dass nicht-ästhetische Erfahrungen selbstverständlich das zukünftige Handeln beeinflussen würden. Demgegenüber sei es jedoch erstaunlich, dass dies auch für musikalisch-ästhetische Erfahrungen gelten solle, wenn diese vorher als von „Interesselosigkeit, Selbstbezug“ (ebd., S. 79) und einem Abwenden von der Welt gekennzeichnet seien.

Weiter wird untersucht, inwiefern das Problem der Intersubjektivität ästhetischer Erfahrungen mit ihrer „handlungsregulierenden Funktion“ (ebd.) zusammenhängt. Den sogenannten „pragmatischen Kern“ jeden musikalisch-ästhetischen Erfahrens zieht Rolle anschließend in Zweifel, indem er zwischen ästhetischen und nicht-ästhetischen musikalischen Erfahrungen unterscheidet.

Mit Intersubjektivität ist die „Mitteilbarkeit ästhetischer Erfahrungen“ und das „Moment der Identifikation des Rezipienten mit dem ästhetisch Dargebotenen“ (ebd., S. 80) gemeint. Dies

sei insbesondere für die Vermittlung von ästhetischen Erfahrungen in pädagogischen Kontexten relevant. Diese Erfahrungen könnten also zwischen Individuen ausgetauscht und transferiert werden. Beispielsweise könnten zwei Konzertbesucher sich anschließend über ihre Erfahrungen und Eindrücke austauschen, und den künstlerischen Gehalt oder auch eine künstlerisch vermittelte Botschaft (bzw. Zeichen) diskutieren. Dies könne in allen Kunstformen wie Literatur, Theater, ein Gemälde, Musik, etc. geschehen. Dabei gebe es zwei Formen der Intersubjektivität: einerseits den Austausch zwischen Künstler und Rezipient und andererseits denjenigen zwischen mehreren Rezipienten. Im Falle der Identifikation des Rezipienten mit einem bestimmten Kunstwerk könne beispielsweise diese Identifikation in einem intersubjektiven Austausch thematisiert werden. Es wird darauf hingewiesen, dass es im Fall von textlosen musikalischen Werken nicht auf der Hand liege, der Musik einen bestimmten, eindeutig zu formulierenden Bedeutungsgehalt zuschreiben zu können und die Notwendigkeit eines „hermeneutischen Konzeptes ästhetischen Verstehens musikalischer Bedeutung“ (ebd., S. 80) angedeutet. Da ästhetische Produkte immer das Resultat der Erfahrungen der produzierenden Künstler sind, könne versucht werden, die im Produkt enthaltenen Erfahrungen auf ästhetische Weise zu entschlüsseln.

Rolle stellt eine These Kaisers seiner eigenen Hypothese gegenüber: zunächst referiert er Kaisers Darstellung, der zu Folge ästhetische Erfahrungen immer *in* bestimmten Handlungssituationen *für* bestimmte zukünftige Handlungssituationen stattfinden und in denen immer mehrere reale oder zumindest imaginierte Personen vorkommen und interagieren würden. Dies würde allerdings laut Rolle auch für andere soziale, nicht-ästhetische Erfahrungen gelten. Hier bringt er wieder den Vorschlag einer Unterscheidung zwischen ästhetischen und nicht-ästhetischen Erfahrungen ein und bestreitet den „instrumentellen Charakter ästhetischer Erfahrungen“ (ebd., S. 82). Allerdings betont Rolle im Zusammenhang mit Intersubjektivität, dass ästhetisch angeeignete „Erfahrungswerte“, gleich, ob diese den eigenen entsprechen bzw. ähnlich sind oder ob es persönliche Erfahrungen eines anderen Rezipienten oder etwa des Künstlers sind, vergegenwärtigt werden können. Es sei also möglich, sich über ästhetische Erfahrungen auszutauschen, indem ihr „Gehalt“ versucht wird, zu verstehen. Dabei könne dieser Gehalt in Zusammenhang mit persönlichen Erfahrungen oder denen anderer Personen stehen. Daraus folge die soziale Konstitution musikalisch-ästhetischer Erfahrungen, wenn diese sprachlich ausgedrückt werden können und es kulturelle Schnittmengen gebe, die das gegenseitige Verstehen ermöglichen.

Noch kürzer gefasst: Musikalisch-ästhetische Erfahrungen sind nicht unbedingt eine Anleitung für künftiges Handeln; durch sie können aber persönliche ästhetisch angeeignete Erfahrungswerte intersubjektiv vermittelt werden.

Ästhetische und nicht-ästhetische musikalische Erfahrungen

Rolle schildert, dass Kaiser bei der Beschreibung und Analyse musikalischer Erfahrungen immer voraussetze, dass diese gleichzeitig immer auch ästhetische Erfahrungen seien. Dies sei auch zunächst nachvollziehbar, da es sich ja in jedem Fall um sinnliche Erfahrungen handeln würde und somit ein Merkmal ästhetischer Erfahrungen erfüllt würde (siehe Brandstätter 2012 S. 2). Es wird die Möglichkeit in den Raum gestellt, dass dies kein ausreichender Hinweis auf ästhetische musikalische Erfahrungen sein könnte, und es demnach auch eine Art nicht-ästhetischer musikalischer Erfahrungen geben könnte (siehe Rolle 1999, S. 84). Außerdem weist er auf Spannungen zwischen den sechs Bestimmungen (siehe oben) Kaisers hin, die durch eine solche Unterscheidung gelöst werden könnten.

Eine musikdidaktische Wendung nimmt Rolle, indem er auf drei Ebenen ästhetischer Erfahrungen nach Jank, Meyer und Ott Bezug nimmt und diese kritisch betrachtet: Die Trennung in diese drei Ebenen wird in Zweifel gezogen: die erste Ebene beschreibt die technisch-musikalische Analyse von Musikstücken, beispielsweise in Bezug auf Form, Stilistik, Rhythmik etc. Diese Ebene sei zunächst einmal gar keine ästhetische Wahrnehmung, sondern könne diese sogar verhindern. Sollte es aber auf dieser Ebene dennoch zu einem ästhetischem Streit und beispielsweise Werturteilen kommen, so gehöre sie automatisch zu den beiden weiteren Ebenen. In der zweiten Ebene geht es um einen nur unzureichend mit sprachlichen Mitteln zu beschreibenden Bedeutungsgehalt von Musik, der Gegenstand kontroverser Interpretation sein könnte. Auf der dritten Ebene geht es um „subjektive Verbindlichkeit oder persönliche Betroffenheit von Musik, auf der sich deren Offenheit für subjektive Konnotationen zeige“ (Rolle 1999, S. 85-86). Zur dritten Ebene stellt Rolle die Frage, inwiefern „subjektive Verbindlichkeit“ eigentlich das Ziel pädagogischer Bemühungen sein könnte. Diese korrespondierende Ebene ästhetischer Wahrnehmung sei in pädagogischer Hinsicht nur sinnvoll, wenn sie mit dem ästhetischen Nachdenken, also Reflexion verbunden sei.

Es werden nun abschließend Hypothesen und konkrete Beispiele formuliert, die die Unterscheidung in ästhetische und nicht-ästhetische musikalische Erfahrungen fundieren sollen: Es gebe beispielsweise musikalische Erfahrungen, die dem Zweck dienen, in zukünftigen musikbezogenen Situationen das richtige Verhalten an den Tag zu legen, z. B., „wie man sich als Orchestermusiker oder Konzertbesucher verhält“ (ebd., S. 88), wie man eine bestimmte musikalische Stilistik als Musiker bedient, wie man technische Geräte wie einen Verstärker einstellt etc. Oder es könnte bedeuten, dass auf einer Party die richtige Musikauswahl getroffen wird oder dass ein Instrumentalist Techniken kennt, die ihn gezielt dazu befähigen, bestimmte Passagen fehlerfrei spielen zu können. Rolle nennt diese

Formen von Erfahrungswissen „praktisch-instrumentelles Wissen von handwerklich-technischer Art“. Dieses sei „nützlich, insofern es zukünftiges Handeln zu orientieren“ (ebd.) vermöge. Daher sei es basierend auf Erfahrungen, die in nicht-ästhetischer musikalischer Einstellung erworben worden sei. Dem gegenüber seien ästhetische musikalische Erfahrungen nicht einem bestimmten Zweck wie dem Verbessern von Instrumentaltechnik etc. verbunden. Vielmehr gehe es um eine „vollzugsorientierte und selbstbezügliche Aufmerksamkeit auf das, was in der Situation wahrnehmbar erscheint“ (ebd.). Diese Erfahrungen könnten den Erfahrenden verändern, verunsichern und Neuorientierungen auslösen.

An dieser Stelle sei von mir angemerkt, dass es – auch bezogen auf die im letzten Abschnitt genannten Beispiele - möglich sein könnte, dass ein und dieselbe musikalische Tätigkeit sowohl ästhetisch als auch nicht-ästhetisch wahrgenommen werden könnte. Beispielsweise könnte es sein, dass ein Musiker eine technische Übung durch die Haptik des Instrumentes, dem aufmerksamen Lauschen auf einen gleichmäßigen, perlenden Klang, dem Spüren der Bewegung und zunehmenden Lockerheit des eigenen Körpers, dem gleichmäßigen Atmen und dem Schwingen des Körpers im Einklang mit den Übungen diese als sinnlich-ästhetische Erfahrung wahrnimmt. Gleichzeitig könnte ein Rezipient bzw. Zuhörer oder gar Nachbar (auch wenn dieser sich in einer für das Ästhetische offenen Einstellung befindet) des übenden Musikers eben diese technische Übung als durchaus nicht-ästhetisch wahrnehmen, da in ihr kein Spannungsverlauf erkennbar („keine Geschichte erzählt wird“), keine Form analysierbar, keine persönliche Korrespondenz wahrnehmbar ist und schon gar kein Handlungswissen für die eigene Zukunft abgeleitet werden kann. Dies bestätigt auch Rolle in umgekehrter Form: Ein Barpianist könnte ästhetischer Musizierpraxis nachgehen, solange er neben dem Broterwerb auch wegen der Musik und der Atmosphäre spielen würde. Wenn letzteres abhandengekommen sei und es nur noch um das nicht-ästhetisch-musikalische Geldverdienen gehe, könne das Publikum jedoch gleichwohl noch ästhetische Erfahrungen beim Wahrnehmen der Musik und des Raumes machen (ebd., S. 99, Fußnote).

3.2.2 Zwischenfazit

Was könnte das nun alles für diesen Bericht bedeuten? Zunächst hilft die kritische Betrachtung des Begriffes ästhetisch-musikalischer Erfahrung bei der Schärfung der Fragestellung. Es ließe sich fragen, wie sehr es sich bei Erfahrungen und Praxen um eindeutig ästhetisch-musikalische Erfahrungen handelt oder beispielsweise eher die jeweiligen Rezeptionsbedingungen mit ihnen verbunden sind. Finden sich überhaupt ganz eindeutig und sprachlich fassbare ästhetisch-musikalische Erfahrungen bzw. handelt es sich um Grenzbereiche? Beispielsweise könnten die interviewten Studierenden auf ästhetische Erfahrungen während des Produktionsprozesses elektronischer Musik hinweisen und diese

beschreiben.

Ein sehr interessanter Punkt ist die Frage nach den Folgen für zukünftige Handlungen aufgrund gemachter Erfahrungen und welche das jeweils sein könnten. Welche Erfahrungen machen die Studierenden während der Arbeit an ihren Projekten und welche handlungsleitenden Schlüsse ziehen sie daraus? Handelt es sich dabei eher um ästhetische oder eher um nicht ästhetische Erfahrungen? Sind die in den Interviews geschilderten ästhetischen Erfahrungen intersubjektiv mitteilbar? Findet Intersubjektivität zwischen den Studierenden statt oder auch mit einem imaginierten bzw. realen Publikum und wie lässt sie sich beschreiben?

3.3 Ästhetische Erfahrungen nach Elias Zill

3.3.1 Ästhetisch-musikalische Erfahrungen

Auch Elias Zill widmet sich im Rahmen seiner Forschungsarbeit (Zill 2014) ausführlich dem Begriff der ästhetischen Erfahrung. Er stellt klar, dass es nicht darum gehe, den Begriff abschließend zu definieren sondern eher eine Eingrenzung dieses Untersuchungsgegenstandes angestrebt sei. Zudem seien Erfahrungsgehalte nicht umfassend und abschließend mit sprachlichen Mitteln zu erfassen. Ein weiteres Problem sei die zu diesem Thema sehr divergierende Literatur. Zill strukturiert seine Begriffsbestimmung zum einen in Merkmale, die für alle Erscheinungsweisen Gültigkeit beanspruchen, weiter in die (auch bei Brandstätter und Rolle wichtige) Unterteilung ästhetischer Praxen in drei Modi, und abschließend in „Aspekte einer produktionsorientierten Theorie ästhetischer Erfahrungen“ (ebd., S. 61).

Zu den allgemeingültigen Merkmalen ästhetischer Wahrnehmung zählt Zill die Wahrnehmung mit den Sinnen. Diese sei jedoch keineswegs ein passives Registrieren der Umwelt, sondern eine aktive Tätigkeit, die affektive und kognitive Vorgänge umfasse. Die ästhetische Wahrnehmung könne zudem über das rein Sinnliche hinausgehen und weitere geistige Leistungen wie beispielsweise Assoziationen beim Hören eines Musikstückes (z. B. das Imaginieren von Bildern und Farben) hervorrufen, oder auch das Voraushören beim Komponieren einer Melodie auslösen etc. Andersherum finde nicht jede sinnliche Wahrnehmungsaktivität gleichzeitig in einem ästhetischen Modus statt. Beispielsweise könnten Musiker nur um des Geldes willen musizieren und dabei hingebungslos agieren. Beide Wahrnehmungsmöglichkeiten – die ästhetische und nicht-ästhetische Erfahrung - seien oft miteinander verschränkt, wechselten sich ab oder fänden gleichzeitig statt: „Dass in

der ästhetischen Wahrnehmung praktisch-instrumentelle Interessen suspendiert sind, darf nicht zu der Annahme verleiten, dass die einzige Bedeutung ästhetischer Erfahrungen darin besteht, in bestimmten Situationen von solchen Interessen absehen zu können“ (ebd., S. 64).

In Bezug auf die empirische Erforschung von ästhetischer Erfahrung weist Zill darauf hin, dass dies Schwierigkeiten mit sich bringen könne: Sprachliche Beschreibungen von Wahrnehmungen könnten Aspekte der Wahrnehmung übergehen oder gar nicht thematisieren.

Die von Christian Rolle ins Gespräch gebrachte Unterscheidung zwischen ästhetischen und nicht-ästhetischen Erfahrungen (siehe Kapitel 3.2) ist für Zill nicht entscheidend. Er kritisiert den Hinweis Rolles, dass man ästhetische Erfahrungen nicht *haben* sondern lediglich *machen* könne. Da man laut Martin Seel und Bernd Kleimann jedoch in allen Erfahrungsarten das *Machen* und das *Haben* von Erfahrungen unterscheiden könne, gelte dies auch für ästhetische und nicht-ästhetische Erfahrungen. Daher hält er fest, dass „ästhetische Wahrnehmungen selbstzweckhaft vollzogen werden, ungeachtet der Möglichkeit, dass im Zuge ästhetischer Erfahrungsbildung Einstellungen und Sichtweisen verändert bzw. bestätigt werden“ (ebd., S.67) und bestätigt die Vorstellung Kaisers eines „pragmatischen Kerns“ musikalischer Erfahrungen.

Allerdings könnten m. E. die an einem gleichen Gegenstand aus ästhetischen und nicht-ästhetischen musikalischen Erfahrungen resultierenden Einstellungsänderungen widersprüchlich sein (so verstehe ich bei Rolle das, was er beispielsweise mit „Risiko“ (Rolle 1999, S. 88) gemeint haben könnte) und – zumindest aus pädagogischer Sicht – eine Differenzierung sinnvoll erscheinen. Ob und wie dies im Rahmen dieser Forschungsarbeit zielführend sein kann, wird erst zu einem späteren Zeitpunkt erkennbar werden.

Weiter wird beschrieben, welche Gegenstände zum Objekt ästhetischer Wahrnehmung werden könnten. Neben sog. Kunstwerken (gemeint ist die sog. europäische Kunstmusik), die eigens zur ästhetischen Wahrnehmung geschaffen seien, zählten auch Alltagsgegenstände wie Bohrmaschinen oder musikalische Gegenstände, „deren Kunstwerkcharakter“, wie Zill meint, „in Zweifel gezogen werden kann“, dazu. „Hier wäre etwa an unterschiedliche Spielarten populärer Musik (Jazz, Rock, Pop, Schlager, Hip-Hop usw.) [...] zu denken“ (ebd., S. 67). Könnte es sein, dass Zill an dieser Stelle – vielleicht ungewollt – eine persönliche Wertung musikalischer Genres vornimmt?

Ästhetische Ereignisse oder ästhetische Wahrnehmungen seien nicht gleichzusetzen mit ästhetischen Erfahrungen. Letztere ergäben sich erst aus den wahrgenommenen ästhetischen Ereignissen, wenn diese eine Bedeutsamkeit für das Subjekt hätten.

In einem weiteren Abschnitt richtet Zill den Blick auf eine „produktionsorientierte Perspektive“ (ebd., S. 87) (im Gegensatz zur Rezeptionsperspektive) des Phänomens

ästhetischer Erfahrung. Dies begründet er mit der Ausrichtung seiner Arbeit an Produktionsprozessen von Schülerinnen und Schülern. Da es in der vorliegenden Arbeit ebenfalls um die Produktion von Musik durch Studierende der elektronischen und elektroakustischen Musik geht, soll dieses Kapitel hier kurz referiert werden. Die Produktionsseite betrifft beispielsweise den Künstler, der ein für ästhetische Wahrnehmung bestimmtes Kunstwerk produziert. Dabei hat allerdings auch der Künstler schon in der Phase des Erschaffens stets auch einen ästhetischen Wahrnehmungsmodus inne: Schließlich muss er seine bisherige Arbeit kontrollieren, ihre Entwicklung aus der Distanz reflektieren und sich in die Perspektive späterer Rezipienten hineindenken. Dabei denke der Künstler nicht vorrangig an den mit dem Werk zu erzielenden Kaufpreis sondern er „befindet darüber, inwieweit das Objekt zu ästhetischen Erfahrungen anregt, inwieweit das Produkt eine bestimmte ästhetische Qualität für ihn zum Ausdruck bringt, [...]“ (ebd., S. 88). Ergänzend zur ästhetischen Wahrnehmung des Künstlers sei auch seine Produktionstätigkeit vorrangig prozess- oder vollzugsorientiert.

Weiter wendet Zill die drei Modi der kontemplativen, korrespondierenden und imaginativen ästhetischen Wahrnehmung nach Martin Seel auf die Produktionsseite an. Ganz besonders hervorgehoben werden der Modus der korrespondierenden Produktion und seine Bedeutung für die Selbstverwirklichung des Künstlers und die Möglichkeit, seinem Leben so eine Form zu geben. Bei dem imaginativen Produktionsmodus gehe es demgegenüber um reflektierte Sichtweisen auf die Welt, die künstlerisch dargestellt werden. Als Beispiel für die kontemplative Produktion nennt Zill die „Readymades“ von Marcel Duchamp. Dies sind Alltagsgegenstände, die alleine durch ihre Auswahl und Präsentation (z. B. auf einem Sockel) zu Kunst, die nichts repräsentiert, erklärt werden und zu kontemplativer Wahrnehmung einladen. Auf die Musik übertragen, könnte man vielleicht einen Musiker nennen, der seine Darbietung so gut verinnerlicht hat, dass er sie „im Schlaf“ beherrscht, die imaginative oder korrespondierende Reflexion „hinter sich gelassen“ hat und sich dem kontemplativen Modus bezogen auf den Klang, das Gefühl etc. hingeben kann. Oder man könnte abstrakte Musikstücke, die sich der herkömmlichen Ingredienzien wie Melodie, Harmonie und Rhythmik entziehen, als kontemplativ - und durch einen ihnen zuschreibbaren Sinn auch imaginativ - bezeichnen. Bezogen auf den Bereich der elektronischen und elektroakustischen Musik, könnte man die während des Videoabends (siehe Anhang) präsentierten Arbeiten versuchsweise den verschiedenen Modi ästhetischer Praxis zuordnen. Die Projektion einer mit glutartigem Knistern unterlegten, sich rätselhaft langsam verzehrenden Pergamentfläche lud beispielsweise durchaus zur Kontemplation und Versenkung ein. Andererseits könnte man dem iPad-Projekt mit verschobenen realen und virtuellen Zeitebenen einen Zeichencharakter im imaginativen Modus zuschreiben.

Jürgen Vogt zitierend verweist Zill auf dessen Kritik an einer Verlagerung der ästhetischen Wahrnehmung weg von der abstrakten wissenschaftlichen Erkenntnis hin zu einer Betonung des Sinnlichen. Dies wird jedoch nicht weiter vertieft. Weiter befinde der produzierende Künstler sich in einer Mischung aus Bezug auf sich selbst und Bezug auf ein antizipiertes imaginiertes Publikum und versetze sich in dessen Perspektive und approximatives ästhetisches Erfahrungswissen. Ästhetische Produktion finde immer auch in einem kulturellen Koordinatensystem statt, das heißt, die zur Verfügung stehenden oder gängigen Produktionsmittel hätten einen Einfluss auf das ästhetische Produkt. Im Hinblick auf diese Forschungsarbeit könnte das ein hilfreicher Hinweis sein, da im Genre elektronischer Musik sicher eine Orientierung an aktuellen technischen Entwicklungen stattfindet und deren Möglichkeiten ausgelotet, paraphrasiert und in das Werk eingearbeitet werden.

3.3.2 Zwischenfazit

Um die nach Zill referierten Hinweise auf den Begriff der ästhetischen Erfahrung für die Forschungsarbeit fruchtbar zu machen, könnte man einige Fragen ableiten: Welche Assoziationen haben die Studierenden bei der sinnlich-ästhetischen Rezeption/Praxis? Inwiefern bereitet es evtl. Probleme, die Erfahrungen in Worte zu fassen? Kann zwischen ästhetischen und nicht-ästhetischen Erfahrungen unterschieden werden? Welche Gestalt haben überhaupt die Objekte ästhetischer Wahrnehmung? Handelt es sich um Kunstwerke oder um Alltagsgegenstände? Wie reflektieren die Studierenden die verschiedenen Wahrnehmungsarten und –perspektiven aus Künstler- und Rezipientensicht? Versetzen sie sich in ihr Publikum hinein und antizipieren dessen Wahrnehmung? Lassen sich aus den Schilderungen der Studierenden die drei Modi ästhetischer Praxis nach Martin Seel herauslesen? Welchen Einfluss haben das kulturelle Umfeld auf die elektronischen Kompositionen oder die technischen Möglichkeiten, die den Studierenden zur Verfügung stehen?

4 Auffächern der Forschungsfrage

In diesem Abschnitt soll die Forschungsfrage anhand der beschriebenen Merkmale musikalisch-ästhetischer Erfahrungen noch einmal zusammenfassend ausdifferenziert werden. Dabei rufen wir uns im Hinblick auf den Spezialfall der elektronischen und elektroakustischen Musik ein Statement von Zill in Erinnerung:

„Anstelle des ‚Abhakens‘ von Merkmalen ästhetischer Erfahrungen sollte jedoch genügend Raum für neue Aspekte in Bezug auf die spezifischen Qualitäten musikalisch-ästhetischer Erfahrungen gelassen werden“ (Zill 2014, S. 315)

Die übergreifende Forschungsfrage dieses Berichts lautete: „Welche musikalisch-ästhetischen Erfahrungen sind im Genre der elektronischen und elektroakustischen Musik möglich und wie lassen diese sich beschreiben?“ Dazu wurden mehrere Studierende des Kölner Studiengangs „Elektronische Komposition“ im Rahmen einer Interviewstudie befragt. Demnach handelt es sich um die Sicht von Studierenden auf ihre Erfahrungen.

Da ästhetische Erfahrungen immer mit den Sinnen gemacht werden, werden wir fragen: Wie werden die Sinne angesprochen? Welche Medien werden dazu genutzt (z. B. audiovisuelle Ausdrucksformen oder bestimmte musikalische Mittel)? Wo erscheinen die Erfahrungen gar nicht so sinnlich und wo ist es fraglich, ob es sich überhaupt um ästhetische Erfahrungen im engeren Sinne handelt?

Wir werden nach dem „Ineinander von Selbst- und Weltbezug“ (Brandstätter 2012, S. 2) fragen: Wie nehmen die Studierenden die Welt wahr und wie spiegelt sich dies in ihren Kompositionen? Ist ein Zeichencharakter ihrer Arbeit erkennbar bzw. wird dieser reflektiert? Was bedeutet ihnen ihre Kunst? „Welche Ausdrucksabsichten verbinden die Beteiligten mit ihren Produkten?“ (Zill 2014, S. 97). Wie wird die ästhetische Wahrnehmung des Publikums antizipiert?

Inwiefern lassen sich die drei Modi der kontemplativen, korrespondierenden und imaginativen ästhetischen Wahrnehmung bzw. ästhetischen Praxis in der Untersuchung im empirischen Teil dieses Berichtes identifizieren?

Lässt sich das Merkmal der veränderten Zeit- und Raumempfindung in der ästhetischen Produktion wiederfinden? Welche Hinweise gibt es darauf, dass die Sprache die Studierenden darin limitiert, ihre individuelle Arbeit zu beschreiben, da diese sich nur unzureichend in Worte fassen lässt und sich einer Verallgemeinerung widersetzt?

Welche Anzeichen von ästhetischer Erkenntnis, die über die Kunstwerke hinausweisen und in nicht-sprachlicher Form gewonnen werden, zeigen sich?

Wie beziehen sich in den Arbeiten und Reflexionen der Studierenden die Kunst und die Wissenschaft aufeinander? Welche eher künstlerischen und welche eher wissenschaftlichen Ausdrucksformen werden eingesetzt?

Wie lassen sich ästhetische und nicht-ästhetische musikalische Erfahrungen im Genre der elektronischen und elektroakustischen Musik identifizieren und unterscheiden?

Welche Produktionsmittel werden von den Studierenden genutzt und welchen Einfluss haben diese „kulturellen Techniken“ auf ihre Arbeit und wie wird dies evtl. reflektiert?

Welche Gegenstände werden zum Objekt ästhetischer Wahrnehmung und Praxis? Handelt es sich um Kunstwerke, um Alltagsgegenstände oder sind sie von dubioser Provenienz, z. B. „unterschiedliche Spielarten populärer Musik (Jazz, Rock, Pop, Schlager, Hip-Hop usw.) oder von Schülern hergestellte musikalische Produkte“ (Zill 2014, S. 67)?

Durch diese Vielzahl an Fragen sollte auf Basis von Fachliteratur eine möglichst facettenreiche Bandbreite der Forschungsfrage formuliert werden. Bei der nun folgenden Suche in den Daten sollte diesen gegenüber jedoch immer eine Offenheit für neue, überraschende Erkenntnisse beibehalten und keineswegs nur auf die in der Literatur angetroffenen Definitionen ästhetischer Erfahrung rekurriert werden. Denn obwohl Fachliteratur laut Strauss/Corbin eine wichtige Quelle zur Erlangung theoretischer Sensibilität ist, gehören noch weitere Punkte dazu. Hervorzuheben sind hier die berufliche und persönliche Erfahrung des Forschenden und der analytische Prozess selbst (Strauss und Corbin 1996, S. 26-27).

5 Das Forschungsdesign und der Interviewleitfaden

5.1 Forschungsintention

Warum wird in diesem Bericht die Forschungsfrage nach ästhetischen Erfahrungen im Genre der elektronischen und elektroakustischen Musik gestellt? Üblicherweise handelt es sich bei Forschungsthemen entweder um zugewiesene Themen oder um das Entdecken von interessierenden Themen aus der Fachliteratur oder um Fragestellungen, die aus persönlichen oder beruflichen Erfahrungen resultieren (Strauss und Corbin 1996, S. 19-21). In diesem Fall war es eher so, dass ein Thema gewählt wurde, mit dem ich mich vorher noch nicht auseinandergesetzt hatte. Es ging darum, den Horizont zu erweitern und der Gefahr festgefahrener Denkmuster zu entgehen.

Einer ersten Idee folgend, sollte eigentlich das musikpädagogische Potential von iPads untersucht werden. Nachdem die ersten Vorbereitungen getroffen und entsprechende Literatur auch zum weitergehenden Begriff der Computermusik gesichtet wurde, erwachte dann aber doch auch ein persönliches Interesse im Zusammenhang mit der Lektüre eines bestimmten Textes über Live-Elektronik und ihrer Interaktion mit akustischen Instrumenten (wer hier weiterlesen will: siehe George Lewis in: Knauer 2004). Somit wurde der Forschungsfokus auf das Genre der elektronischen und elektroakustischen Komposition und deren Möglichkeiten ästhetischer Erfahrung gelenkt.

5.2 Fragestellung und Interviewleitfaden

Die Fragestellung lautet: Welche ästhetischen Erfahrungen machen Studierende elektronischer und elektroakustischer Musik?

Die Spezifizierung auf Studierende ergab sich aus der Entscheidung für ein bestimmtes Untersuchungsfeld, nämlich den Studiengang für elektronische Komposition an der Kölner Musikhochschule. In einer weiteren Untersuchung könnten auch professionell tätige KünstlerInnen elektronischer Musik berücksichtigt werden.

Die Forschungsfrage sollte aber nicht statisch sein und sich im Verlauf der Analyse der vorgefundenen Daten „verfeinern und spezifizieren“ (Strauss und Corbin 1996, S. 24) lassen. Der Interviewleitfaden für die Interviews mit den Studierenden gliederte sich in drei Teile:

1. Ästhetische Erfahrungen
2. Kommilitonen / soziale Faktoren
3. Ziel / Ausblick

Im ersten Teil wurde nach persönlicher Motivation für dieses Studium, nach Erfahrungen, die zur Entscheidung für dieses Genre geführt hatten, nach persönlicher Betroffenheit, nach den von den Studierenden wahrgenommenen Unterschieden zwischen elektronischer und akustischer Musik, nach der Funktionsweise von Live-Elektronik, und nach persönlichem Beschreiben musikalischer Phänomene gefragt.

Der zweite Teil beinhaltete Fragen nach der Zusammenarbeit mit anderen Studierenden, gemeinsamen Projekten, gegenseitiger Beeinflussung und Erlebnissen beim gemeinsamen Live-Musizieren.

Teil drei sollte den Studierenden Gelegenheit geben, sich frei zu über Dinge zu äußern, die ihnen wichtig erschienen und im bisherigen Gespräch noch nicht erwähnt wurden.

Insgesamt wurde nicht nach einem für die Studierenden höchstwahrscheinlich abstrakt wirkenden Begriff von ästhetischer Erfahrung gefragt und auch nicht die vielfältigen Definitionen des Begriffes ästhetischer Erfahrung „abgefragt“. Statt dessen sollte eher Raum zum freien Sprechen gelassen und auf diese Weise Zugang zur Wahrnehmungswelt der Studierenden gefunden werden. Die Fragen sollten dafür als Anregung dienen.

Der Interviewleitfaden wurde zwischen dem ersten und zweiten Interview leicht modifiziert (siehe Anhang).

5.3 Theoriehintergrund: Zur Grounded Theory Methodology

Die Grounded Theory Methodology entstand aus dem Wunsch, „Theorie aus in der Sozialforschung systematisch gewonnenen und analysierten Daten“ (Glaser und Strauss 1998, S. 11) vorantreiben zu können. Eine wesentliche Strategie besteht dabei in der

komparativen, also vergleichenden Analyse (ebd., S. 11). Dabei geht es vorrangig darum, neue Theorie zu generieren, anstatt „nur“ vorhandene Theorie der „alten Meister“ zu verifizieren.

Grounded Theory wurde aufgrund einer Überbetonung der verifizierenden gegenüber der theoriegenerierenden Forschung ins Leben gerufen. Außerdem ging es darum, die Theorien in den Daten, die mit modernen Verfahren gewonnen wurden, gründen zu lassen, anstatt deduktiv abgeleitete Theorien zu generieren. Die Forschungslogik der GTM wird als induktiv charakterisiert, „als eine gedanklich-argumentative Bewegung von den Daten zu den Theorien, von speziellen Fällen zu (begrifflichen) Verallgemeinerungen, von (empirischen) Indikatoren zu (theoretischen) Konzepten“ (Breuer et al. 2018, S. 17). Strauss und Glaser möchten dem Forschenden ein Werkzeug geben, das es ihm ermöglicht, seine Theorien „im Rahmen einer Rhetorik der Generierung zu schreiben“ (Glaser und Strauss 1998, S. 27).

Weiter handelt es sich um eine Strategie, um in der Forschung mit Daten umzugehen, d. h. „Möglichkeiten anzubieten, Beschreibungen und Erklärungen zu konzeptualisieren“ (ebd., S. 13).

Ein zusätzliches Anliegen ist die Intersubjektivität der Forschung, sie soll „für Soziologen jeglichen Standpunkts, Studenten und interessierte Laien verständlich sein“ (ebd., S. 13).

Interessant ist m. E. die Aussage, dass die Generierung von Theorie ein Prozess sei und ihr Ursprung nicht in den Daten liegen muss (ebd., S. 14). Allerdings müsse die Generierung von Theorie aus „Einsichten“ heraus in Beziehung zu den Daten gebracht werden.

Für den Novizen tröstlich ist die Überzeugung von Glaser und Strauss, dass man ihrer Ansicht nach kein Genie sein muss, „um brauchbare Grounded Theory zu generieren“ (ebd., S. 20-21). Es bedürfe lediglich einer kodifizierten Methode und diese müsse auch zur Ausbildung von Studierenden geeignet sein.

„Sowohl für das Verstehen der Welt da draußen als auch für das Entwickeln von Handlungsstrategien, die ein gewisses Maß an Kontrolle über diese Welt erlauben, stellt das Formulieren theoretischer Interpretationen von Daten, die in der Realität verankert sind, ein wirksames Mittel dar.“ (Strauss und Corbin 1996, S. XI). Mit dem Ausdruck „Grounded Theory“ ist nicht nur der Forschungsprozess gemeint sondern auch das Forschungsergebnis, die in den Daten gegründete Theorie (siehe Breuer et al. 2018, S. 17).

Seit den Veröffentlichungen der Gründungsväter und –mütter (Anselm Strauss, Barney Glaser, Juliet Corbin) der Grounded Theory Methodology hat es weitere Lehrbücher und Interpretationen zu der Methode gegeben. Mittlerweile ist es vielleicht angemessen, von den GTM-Stilen im Plural zu sprechen. Dies muss kein Problem sein. Die Vielfalt der Ansätze ist hilfreich, um einen eigenen Forschungsstil zu finden, der mit wachsender Literaturkenntnis nur facettenreicher und fundierter werden kann.

Die beiden Urväter der Methode, Anselm Strauss und Barney Glaser, hatten seit den 90er Jahren zunehmende Meinungsverschiedenheiten. Glaser war der Ansicht, die gefundene Theorie dürfe ausschließlich aus den Daten generiert werden und jede Form von theoretischen Vorannahmen sei unzulässig. Während er damit zumindest im deutschsprachigen Raum auf zunehmendes Unverständnis auch vor dem „Hintergrund der erkenntnis- und wissenschaftstheoretischen Diskussion des 20. Jahrhunderts“ (ebd., S. 22) traf, sprach er trotzdem einen wunden Punkt an: die „didaktisierte Methodologie-Darstellung bei Strauss und Corbin“ (ebd., S. 22) stand in einem gewissen Widerspruch zum Offenheitspostulat. Die teilweise eher schematischen Anleitungen, wie sie in ihren Veröffentlichungen von Forschungsnovizen (wie auch mir) zunächst dankbar angenommen werden, bergen die Gefahr, in Sackgassen zu führen oder das paradigmatische Modell zu statisch aufzufassen.

5.4 Warum die GTM als Forschungsmethode?

Laut Niessen könnten drei Gründe dafür sprechen, bei musikpädagogischer Forschung die Grounded Theory Methodology zu nutzen: Zum einen würden Erfahrungen mit Musik in „konkreten Situationen gesammelt und samt ihrer Bedeutung in sozialer Interaktion ausgehandelt“ (Niessen 2017, S. 179). Es war zu erwarten, dass die Studierenden des Studiengangs für elektronische Komposition die gesuchten ästhetischen Erfahrungen nicht nur in der Theorie machen, sondern diese auf realen Erlebnissen basieren und auch die Kommilitonen bzw. das soziale Umfeld dabei eine wichtige Rolle spielen würden.

Darüber hinaus spiele der Begriff der musikalischen Praxis in der aktuellen musikpädagogischen Diskussion eine wichtige Rolle (ebd.). Ob es Berichte über praktisch umgesetzte Kompositionen geben würde, war nicht sicher, kündigte sich aber nach dem Besuch des Videoabends der elektronischen Kompositionsklasse als wahrscheinlich an. Zum Dritten könnte „zwischen musikalischen Lern- und Bildungsprozessen [...] und wissenschaftlichen Theorien darüber im Sinne der GTM“ (ebd.) eine Ähnlichkeit festgestellt werden: In der Literatur über die GTM werde oft eine Nähe zwischen wissenschaftlichem und künstlerischem Umgang mit Material beschrieben, die die Beteiligten verändere. Gleichzeitig gehe es um eine Kontinuität zwischen Realität und der „wissenschaftlichen Erstellung von Theorien“ (ebd.). Strauss und Corbin betonen den hervorgehobenen Stellenwert von Kreativität in der Grounded Theory. Es gehe darum, Vorannahmen durchbrechen zu können, freien Assoziationen Raum zu geben und Kategorien treffend zu bezeichnen. Diese seien jedoch immer an den Daten zu validieren (Strauss und Corbin 1996, S. 12).

Die Entscheidung, qualitativ zu forschen, lag auch darin begründet, dass ästhetische Erfahrungen immer persönliche Erfahrungen sind und nicht verallgemeinbar. „Forschungen

über die Art der persönlichen Erfahrung [...] sind ihrem Wesen nach angemessener mit qualitativen Methoden zu beforschen“ (ebd., S. 4).

An dieser Stelle wird der Leistungsnachweis für das Seminar „Forschungsmethoden“ in den Praxisforschungsbericht integriert.

5.5 Theoretisches Sampling

„Alle Verfahren der Grounded Theory zielen auf das Identifizieren, Entwickeln und Inbeziehungsetzen von Konzepten ab“ (Strauss und Corbin 1996, S. 149). Das theoretische Sampling bezieht sich auf ein Sampling „auf der Basis von Konzepten“ (ebd., S. 149), die bedeutsam sind, weil sie beim Vergleichen von verschiedenen Fällen entweder wiederholt auftauchen oder aber immer wieder abwesend sind. Oder aber es stellt sich beim Kodieren heraus, dass bestimmte Konzepte den „Status von Kategorien“ (ebd., S. 149) bekommen und miteinander verglichen und entwickelt werden können.

Ein weiterer wichtiger Punkt ist, dass theoretisches Sampling „kumulativ“ (ebd., S. 50) ist, womit gemeint ist, dass sich im Verlaufe des Forschungsprozesses Daten ansammeln. Diese werden sozusagen angehäuft. Allerdings geschieht dies nicht wahllos, sondern es wird eine anhand der an den bisherigen Daten gewonnen „Konzepte und Beziehungen“ (ebd., S. 150) weitere, tiefere, fokussiertere Auswahl getroffen, um bisher gefundene Kategorien zu verdichten, sättigen und entwickeln. Weiteres Sampling wird demnach von der bisherigen Analyse gefundener Daten geleitet.

Strauss und Corbin unterscheiden (analog zu den drei Kodierschritten) zwischen dem Sampling beim offenen, axialen und selektiven Kodieren. Für das anfängliche offene Sampling wurde in der vorliegenden Untersuchung, rekurrierend auf die Fragestellung, ein Studiengang für elektronische Komposition und eine Auswahl Studierender gefunden, um mit diesen leitfadengestützte Interviews durchzuführen. Mittels durch Lektüre von Fachliteratur gewonnener Erkenntnisse und persönlicher Vorannahmen über ästhetische Erfahrungen wurden Interviewleitfäden zusammengestellt, die aber veränderlich bleiben sollten: „starr an ihnen festzuhalten, schließt der Situation innewohnende Datenmöglichkeiten aus“ (ebd., S. 152). Eine eher offene Gesprächsführung mit einem eher Orientierung gebenden Leitfaden sollte jederzeit Entdeckungen ermöglichen.

Bei der Auswahl der Studierenden wurde insofern systematisch vorgegangen, als jeder interviewt wurde, der bzw. die sich dazu bereit erklärte (vgl. ebd., S. 155). Darüber hinaus sollten die TeilnehmerInnen der Studie beiderlei Geschlechts sein. Dieses eher wahllose

Aussuchen der InterviewpartnerInnen ist sinnvoll, da zu Beginn der Untersuchung nicht sicher ist, welche Konzepte „theoretisch relevant“ (ebd., S. 153) sein werden.

Ziel war es auch, stets offen für unvorhergesehene Daten zu sein und diese nicht etwa beiseitezuschieben und aus dem Fokus zu verlieren, sondern die Frage nach ihrer Bedeutsamkeit zu stellen, um was es sich bei ihnen handelt und was sie für den weiteren Forschungsprozess bedeuten könnten.

Das theoretische Sampling konzentrierte sich bei der Auswahl der GesprächspartnerInnen für die Interviews auf *Studierendenebene*. Es wurden keine Lehrenden interviewt. Es wurden auch keine anderen Daten für den Kodierprozess herangezogen, obwohl es prinzipiell möglich ist, jede Form von Daten, wie z. B. Texte, Videoaufzeichnungen, Beobachtungen etc. heranzuziehen. Der Grund dafür lag in der Suche nach ästhetischen Erfahrungen, die - wie im theoretischen Teil des Praxisforschungsberichts beschrieben - persönlicher Art, ich-affiziert und nicht kategorisierbar sind.

Von Vorteil war, dass während meiner Hospitationen in Veranstaltungen des Studiengangs „elektronische Komposition“ schon ein persönlicher Kontakt zum Studiengangsleiter und einigen Studierenden geknüpft und eine gewisse Vertrauensbasis hergestellt werden konnte. Der Studiengangsleiter gab mir den Hinweis auf eine bestimmte fortgeschrittene Studentin, die sich um die Belange der Kommilitonen kümmerte und als Ansprechpartnerin galt. Über diesen Weg und weiteren E-Mail-Austausch erklärten sich dann zwei männliche und eine weibliche Studierende zu Interviews bereit. Einer der Studenten war schon seit einem Semester mit dem Studium fertig, was sich aber erst während des Interviews herausstellte. Die Interviews dauerten jeweils ca. 25-30 Minuten und wurden vollständig transkribiert („besser zu viel als zu wenig!“ (Strauss und Corbin 1996, S. 15)). Das Interview mit einem der Studenten wurde auf Englisch geführt. (Zitate, die in diesem Bericht verwendet werden, wurden auf Deutsch übersetzt, was auch für Beschreibungen des Kodierprozesses und Codes bzw. Kategorien gilt.)

Der Interviewleitfaden wurde zwischen dem ersten und zweiten Interview in einem Punkt modifiziert: Als Eingangsfrage wurde beim ersten Interview nach der Beschreibung von eigenen Projekten elektronischer und elektroakustischer Musik gefragt. Ab dem zweiten Interview bezog sich die erste Frage dann darauf, welche Erfahrungen dazu geführt hätten, sich für diesen Studiengang zu entscheiden.

Äußere Umstände ermöglichten „axiales Sampling“: aufgrund von Termenschwierigkeiten wurde das dritte Interview erst einen Monat nach dem zweiten Interview geführt. Dies gab mir die Gelegenheit, anhand der zwischenzeitlich erfolgten Transkription und Analyse der ersten Interviews, eine geschärfte Sensibilität für das Thema zu bekommen und bei einigen Themen noch gezielter nachzufragen. Anhand der ersten beiden Interviews konnten bereits Kategorien gemäß dem Paradigma miteinander in Beziehung gesetzt werden. Im dritten

Interview konnte dann versucht werden, diese Kategorien wiederzufinden, zu veri- bzw. falsifizieren und natürlich auch neue relevante Aspekte zu entdecken. Es konnte versucht werden, auf der „dimensionalen Ebene der Daten so viele Unterschiede wie möglich zu finden“ (ebd., S. 157).

Ehrlicherweise muss man sagen, dass in diesem Praxisforschungsbericht der dritte Schritt des Samplings, das selektive Sampling (siehe ebd., S. 158), aus Ressourcengründen nicht zufriedenstellend möglich war und den Rahmen gesprengt hätte. Ob es am Ende für die theoretische Sättigung und damit zur Entwicklung einer validen Theorie, evtl. gestützt durch Beobachtungen aus den Hospitationen (Triangulation) reicht, wird sich noch herausstellen. Immerhin konnte *innerhalb* der vorhandenen Daten versucht werden, nach möglichst vielen Vergleichs- und Kontrastfällen zu suchen.

Noch zwei Anmerkungen von Strauss und Corbin möchte ich an dieser Stelle hervorheben: Zum einen ergeben sich die spezifischen Samplingentscheidungen *während* des Forschungsprozesses. Mit anderen Worten: sie werden vom Forschungsprozess geleitet und können immer modifiziert werden. Zum anderen kann man theoretisches Sampling *innerhalb* der tatsächlich vorhandenen Daten durchführen. Demnach entwickelt sich durch das Vergleichen und sowohl deduktive als auch induktive Arbeiten „ein [vorhandener] Interview-Pool immer weiter“ (ebd., S. 164)

5.6 Theoretisches Kodieren

An dieser Stelle widmet sich der Bericht dem Kodierprozess nach Strauss und Corbin (siehe Strauss und Corbin 1996). Das Kodieren bezeichnet die Analyse der Daten (hier der Interviewtranskriptionen) und ist „der zentrale Prozess, durch den aus den Daten Theorien entwickelt werden“ (ebd., S. 39).

Das Kodieren wird in drei Schritten vollzogen: dem offenen, dem axialen und dem selektiven Kodieren. Dabei gehen die Schritte ineinander über bzw. stehen im Austausch miteinander: Selbst beim letzten Schritt, dem selektiven Kodieren, können noch Anteile offenen Kodierens einfließen, wenn diese der Entwicklung einer Theorie dienlich sein können. Selbst dann ist es also noch zulässig, abermals in die Daten zu schauen und nach weiteren Bezugspunkten zu suchen.

Beim Kodieren wird Kreativität gefragt sein, denn es handelt sich dabei um ein Interpretieren und Neuformulieren von Theorie. Es soll nicht an einem festen, vorgegebenen und strikten Forschungsschema festgehalten werden, sondern Flexibilität gewahrt werden, die so weit gehen kann, dass sich die Reihenfolge der Schritte ändern kann. Zum Wecken der

Kreativität sollen zahlreiche und möglichst unterschiedliche analytische Fragen an das Datenmaterial gestellt werden (siehe ebd., S. 40-41).

Die Kodierschritte sind komplex und nicht einfach zu beschreiben. Dennoch soll dies nun versucht werden.

5.6.1 Offenes Kodieren

Beim offenen Kodieren sollen die Daten gründlich gesichtet und zerlegt werden. Es soll nach Unterschieden und Gemeinsamkeiten in Bezug auf die Forschungsfrage gesucht werden. Gefundene Bezüge sollen mit Codes benannt werden. Diese können der Formulierung im Text entsprechen („in-vivo-Kodes“) oder haben interpretativen, kategorisierenden Charakter. Bestehende Vorannahmen sollen hinterfragt und analysiert werden und nach neuen Entdeckungen gesucht werden. Laut Strauss und Corbin sind zwei analytische Verfahren für den Kodierprozess grundlegend, nämlich das „Anstellen von Vergleichen“ und das „Stellen von Fragen“ (ebd., S. 44).

In diesem ersten Schritt des Kodierens sollen Daten konzeptualisiert werden, das heißt, sie sollen auf ihren Gehalt überprüft und die konkreten Phänomene mit einem Kode versehen werden, der das geschilderte Phänomen möglichst genau, und doch auch als Konzept über die individuelle Formulierung hinaus, beschreibt. Kodes sind „Namen für jeden einzelnen darin enthaltenen Vorfall, jede Idee oder jedes Ereignis“ (ebd., S. 45).

Wenn dieser Schritt erfolgreich gegangen wurde, sollen die gefundenen Codes zu Kategorien zusammengefasst werden. Die Codes werden miteinander verglichen, es wird an sie die Frage gestellt, in welchem Zusammenhang sie miteinander stehen, wie sie sich ähneln und unterscheiden, welche Richtung sie einschlagen, ob es einen kodeübergreifenden Sinnzusammenhang gibt, der in einer Kategorie zusammengefasst werden kann. Kategorien besitzen einen höheren Abstraktionsgrad als Codes (siehe ebd., S. 49-50).

Die Kategorien sollen hinsichtlich ihrer Eigenschaften verglichen und dimensionalisiert werden. Es soll versucht werden, die Kategorien in ihrer Dimension auf einem Kontinuum einzuordnen und nach Subkategorien und Hauptkategorien zu unterscheiden. Dazu sollen die Eigenschaften, die den einzelnen Kategorien innewohnen, gesucht und ihre Dimensionalität benannt werden können. Dies soll dabei helfen, die Reichweite der Kategorien zu erhöhen.

Ein zu diesem Bericht passendes Beispiel: wenn eine Kategorie „leblose Musik“ benannt ist, könnte sich das auf den Klang, auf die Resonanz beim Publikum oder den Komponisten beziehen. Es könnte auch eine zeichenhafte Bedeutung haben etc.; diese Eigenschaften könnten wiederum unterschiedlich stark ausgeprägt sein. Damit entwickeln Kategorien ein

spezifisches Profil, das sich unter den in den Daten gefundenen Bedingungen ausformt. „Mehrere dieser Profile können zu einem Muster zusammengefasst werden“ (ebd., S. 51). Die Kategorie „leblose Musik“ könnte demnach in verschiedenen Ausformungen vorkommen und sich daraus ein Muster ergeben. Beispielsweise könnte bei der Kategorie der „leblosen Musik“, deren Eigenschaft „Klang“ darauf untersucht werden, wie oft sie benannt wird, wie sie genau beschrieben wird, wie intensiv sie beschrieben wird etc. Damit können wir der Kategorie „leblose Musik“ zu Spezifität verhelfen und nach ihrer jeweiligen Ausprägung in den Interviews suchen.

Bei der Formulierung von Kodes, Kategorien und Konzepten soll ein „mittlerer Verallgemeinerungs-Grad“ gesucht werden. Einerseits sollen die Formulierungen einen höheren Abstraktionsgrad als die Daten besitzen, andererseits noch den „Geruch und Geschmack des Gegenstands-/ -feldes bei sich tragen“ (Breuer et al. 2018, S. 266).

Kode, Kategorie: Diese Begriffe bezeichnen erste Abstraktions-Ideen von in den Daten gefundenen (Teil-)Phänomenen. Mit Kodes sollen die Daten in eine etwas abstraktere Sprache überführt werden, ohne dass diese sich zu sehr von den Daten entfernt. Es soll immer noch möglichst genau das Spezifische der Daten zu erkennen bleiben aber gleichzeitig eine Brücke zu übergeordneten, verallgemeinbareren Beschreibungen gebaut werden. Ein Kode kann zur Kategorie aufsteigen. Diese kann sich aus mehreren Kode-Ideen zusammensetzen oder durch Fokussierung und Auswahl bestimmter Phänomene erscheinen. Im Laufe der Strukturierung von Kategorien können sich wiederum Schlüssel- oder Kernkategorien herauskristallisieren, die in der er-/gefundenen Theorie eine zentrale Rolle spielen.

Konzept: Dieses beschreibt ein bestimmtes Phänomen über dessen Einzelfall hinaus und abstrahiert dieses. Der Ausdruck „subsumiert eine gewisse Zahl von Einzel-Phänomenen bzw. Individualbegriffen“ (ebd., S. 253).

Eigenschaft, Dimension: Durch diese Begriffe werden Kategorien auf Möglichkeitsskalen verortet. Die Verallgemeinerung auf Kode- und Kategorie-Ebene ermöglicht es, diesen spezifische Eigenschaften zuzuordnen, sie zu dekontextualisieren und aus neuen Perspektiven sichtbar werden zu lassen. Durch Gedankenexperimente können die Kategorien einerseits so spezifiziert werden, dass sie die Daten nachbilden oder auch mit anderen Ausprägungen versehen werden. Die Suche nach verschiedenen dimensionierten Kategorien kann das Theoretical Sampling leiten (siehe ebd., S. 253).

Im nächsten Abschnitt soll die Zeile-für-Zeile-Analyse eines Interviews erfolgen. Diese ist laut Strauss/Corbin „vielleicht die detaillierteste Art der Analyse aber auch die ergebnisreichste“ (Strauss und Corbin 1996, S. 53). Das Kodieren erfolgt handschriftlich und mit Textverarbeitungssoftware (Word).

Eine Möglichkeit, viel in den Daten zu lesen, diese effektiv aufzubrechen und über den eigenen Horizont an Vorerfahrungen, -annahmen und aus Literatur angelesenem Wissen hinauszublicken, ist es, zu fragen: „*Wer, wann, wo, was, wie, wieviel und warum?*“ (ebd., S. 58). Diese Fragen werden in der nachfolgenden Analyse auf die/den zu analysierende(n) Stelle/Satz/Wort mitgedacht.

Bevor mit dem offenen Kodieren begonnen wird, stellt sich die Frage, ob das erste Interview von der ersten Antwort an kodiert oder ein in Bezug auf die Forschungsfrage vielversprechender Ausschnitt gewählt werden soll. Aus Zeit- und Kapazitätsgründen wird sich in diesem Fall für die zweite Variante entschieden. Dazu wurde das Interview zunächst „grobkörnig“ durchgesehen und dabei eine geeignet erscheinende Textstelle ausgewählt. Diese „Selektions-Entscheidung soll aber rückholbar bleiben“ (Breuer et al. 2018, S. 260), falls sich im Laufe der Analyse Gründe dafür finden.

Beim Kodieren soll nicht gezielt nach einem „wahren Sinn“ des Gesagten gesucht werden, sondern verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten Spielraum gegeben werden. Das „Entdecken, Sammeln, Zusammenstellen *möglicher* Bedeutungen, Sinnebenen und Sinnaspekte“ (ebd., S. 262) soll versucht werden. Es besteht eine gewisse Gefahr, von der eigenen Sozialisation in der Begriffsauswahl eingeholt zu werden. Daraus resultierende Kodes nennt Barney Glaser „Pet-Kodes“, also „Lieblingskodes“, (vgl. ebd., S. 265) die für Außenstehende schwer nachzuvollziehen sein könnten (obwohl m. E. auch die Rezeptionsseite vorsozialisiert ist und man nicht alle möglichen Sozialisationsmöglichkeiten präventiv mitberücksichtigen kann – hier beginnt dann der hoffentlich fruchtbare Diskurs in der Forschendengemeinde).

Es gibt kein „Rezept“ für das Kodieren, das man einfach nachvollziehen oder „anwenden“ könnte. Da es sich um eine kreative Interpretationstätigkeit handelt, bei der es auf die verwendeten Formulierungen ankommt und dabei „theorietragende Wörter gewissermaßen auf die Goldwaage“ (ebd., S. 267) gelegt werden sollen, ergeben sich individuelle Kodierhandschriften. Der Forschungsmodus ist der des Suchens nach einem gangbaren Weg in der Hoffnung, einen Pfad durch das Datengewimmel zu finden. Dieser muss aber nicht der einzig mögliche sein. Eine gewisse Toleranz gegenüber Selbstzweifeln ist – wie auch bei künstlerischen Tätigkeiten – von Vorteil (vgl. ebd., S. 268).

Offenes Kodieren einer Textsequenz

Hier nun endlich ein Interviewausschnitt. Kodes und Konzeptideen sind in abweichendem Schriftbild dargestellt. In den Zeile-für Zeile-Anmerkungen werden Assoziationen notiert und Fragen, die sich aus den Formulierungen des Sprechers ergeben, festgehalten. Auch scheinbar nicht zielführende Gedanken und Überinterpretationen werden schriftlich wiedergegeben und den Bedeutungen der Worte nachgespürt.

Ich habe mich **hier** an den Beispielen aus „Reflexive Grounded Theory“ (Breuer et al. 2018) orientiert.

Im Anhang findet sich eine Darstellung des offenen und axialen Kodierens von einem anderen Interviewausschnitt, die sich eher „Grundlagen qualitativer Sozialforschung“ (Strauss und Corbin 1996) zum Vorbild nimmt.

V: Ähm, also der Unterschied zu

Differenz zwischen akustischer und elektronischer Musik. Sind es eher Differenzen oder eher wechselseitige Beziehungen? Ist es eine Tatsache, dass es diese gibt oder die persönliche Meinung des Sprechers?

dem rein Akustischen

Ist das „rein“ Akustische ein Pol auf einer Seite eines Kontinuums? Was befindet sich noch auf diesem Kontinuum, was auf der anderen Seite? Welche Grade von „Reinheit“ könnte es geben?

ist auf jeden Fall,

der Sprecher geht davon aus, dass es sich um eine unumstößliche Tatsache handelt. Ist es das?

dass man einfach

wer genau? Handelt es sich um eine bestimmte Gruppe, z. B. die der elektronischen Musiker?

Davon scheint der Sprecher fest überzeugt zu sein, aber gibt es wirklich einen Konsens darüber?

sehr viel mehr

Gibt es das Gefühl einer Konkurrenz, gegenüber der Sprecher sich behaupten will? Oder soll ein Unterlegenheitsgefühl kompensiert werden?

Möglichkeiten hat,

Um welche Möglichkeiten handelt es sich hier? Würde ein akustischer Musiker dem wirklich zustimmen? Handelt es sich um eine eher subjektive Einschätzung des Sprechers oder lässt sie sich durch Fakten untermauern? Woher kommt diese eindeutige Positionierung und ist sie für Elektroniker evtl. typisch?

„haben“ deutet darauf hin, dass es sich um einen materiellen Besitz handelt. Identifiziert sich der Sprecher über diesen Besitz, gibt er ihm Sicherheit oder ein Überlegenheitsgefühl? Warum könnte das für ihn so wichtig sein?

musikalische Strukturen

sind damit Melodie, Harmonie, Rhythmik gemeint? Was könnte es darüber hinaus sein? Ist damit die elektroniktypische Aufhebung des Tonhöhen-/dauer-Paradigmas gemeint?

zu erzeugen,

etwas Neues soll erschaffen, „gezeugt“, werden, dies deutet auch auf materiellen Gehalt und Produktionsorientierung hin;

die, also bei rein instrumentalen

„rein Akustisch“ wird ersetzt durch „rein Instrumental“ - oder ist es eine Präzisierung? Soll damit die Limitierung der Möglichkeiten von Musikinstrumenten hervorgehoben werden?

Sachen

Der Begriff deutet wieder auf etwas Materielles, Produziertes hin

ist man immer eingeschränkt, äh,

auch hier ist ein unbestimmter Personenkreis gemeint („die akustischen Musiker?“) und weder in Vergangenheit noch in Zukunft scheint es einen Ausweg zu geben („immer“);

Eine Einschränkung hindert an einer freien künstlerischen Entfaltung und fordert zur Überwindung heraus. Andererseits kann diese Begrenzung oder Limitierung eine Hilfe beim Komponieren sein bzw. ist sogar eine Kompositionsstrategie (Vorsicht: hier sollte ich als Forscher meine eigene Sozialisation als Musiker reflektieren!). Würden auch die „Akustiker“ dieser eher negativ konnotierten Beschreibung von Instrumentalmusik zustimmen?

durch die Spieler

die Spieler als Verursacher des Problems, als einschränkende Faktoren. Nennung im Plural, dadurch Verallgemeinerung und Bezeichnung einer ganzen Gruppe. Es geht um keinen bestimmten Spieler. Wodurch genau schränken die Spieler ein? Nochmal: Gibt es verschiedene Lager, z. B. die Elektroniker vs. die Instrumentalspieler?

und durch die Instrumente,

akustische Instrumente schränken ebenfalls ein. Was genau? Der spezifische Klang? Die spielbaren Töne? Gilt das für alle Instrumente in gleichem Maße?

und die Elektronik ähm,

Elektronik als übergreifender Begriff. Was genau ist gemeint? Das Genre der elektronischen Musik? Welche elektronischen Geräte/Instrumente genau?

macht da für mein Empfinden

Elektronik „macht“ etwas, sie ist ein aktiver Teil des Ganzen

Der Sprecher beruft sich auf seine Meinung, sein Gefühl;

einen sehr großen Horizont noch,

Horizontenerweiterung durch Elektronik, weiterer Blick, mehr Ausdrucksmöglichkeiten, Befreiung aus der Einschränkung;

erweitert den Horizont noch ähm, ja,

Wiederholung der Formulierung, möchte der Sprecher damit die Wichtigkeit dieses Punktes untermauern?

und bei der rein elektronischen Musik ist es, äh,

nun werden Eigenschaften der „rein elektronischen Musik“ beschrieben. Wieder drängt sich die Vermutung auf, dass es sich um eine Abgrenzung und Beschreibung von Gegensätzen handelt;

die wirkt auf mich zumindest,

persönliche Wahrnehmung des Sprechers, erhebt nicht den Anspruch einer Verallgemeinerung;

ab und zu ein bisschen

schwächt die Formulierung ab, legt sich nicht auf genauen Zeitpunkt fest, es scheint nur manchmal so zu sein;

nochmalige Abschwächung bzw. Verniedlichung;

lebles

ohne Leben, mangelhaft, blass, nichtssagend, ohne Emotionen, nicht berührend, dem Tode sehr nahe, fast nicht existierend;

weil es keine wirkliche Interpretation gibt,

die Ursache für die Leblosigkeit wird benannt: es existiert keine „wirkliche“ Interpretation;

also es gibt zwar, ähm, man kann zwar,

wenn man ein Tape-Stück abspielt,

die Lautstärke kontrollieren,

oder könnte theoretisch

andere kleine Details des Klangs

weiter kontrollieren aber äh,

an sich ist es, finde ich,

ein starker Kontrast zur Interpretation, äh,

hier werden Eigenschaften der Pole der akustischen und elektronischen Musik gegenübergestellt. Die Möglichkeiten der elektronischen Instrumente/Geräte kontrastieren mit den Möglichkeiten der Interpretation durch Spieler und Instrumente in akustischer Musik;

wie man sie von Instrumentalisten kennt,

Das „Kennen“ der Interpretation durch Instrumentalisten ist nach Meinung des Sprechers Allgemeingut;

und, ja, das ist auch ein Element,

also ein Teil seiner Kompositionen. Mit welchen anderen Elementen steht dieses in einem Verhältnis? Was macht das mit diesen?

was ich in einem Stück haben möchte.

Hier Bezug zu seinen eigenen Zielen, seiner eigenen Meinung und Ansicht. Dieses Element soll Bestandteil seiner Kompositionen sein. „Haben“ deutet auf etwas Materielles und die Produktionsseite hin.

Memo:

In dem untersuchten Interviewausschnitt ging es um die Frage nach den Besonderheiten oder Unterschieden zwischen akustischem und elektronischem Komponieren. Beim Kodieren habe ich mir Kode-Notizen gemacht und erste Ideen damit festgehalten. Dabei bin

ich (frei) assoziativ vorgegangen und habe Fragen an die Bedeutungen einzelner Wörter, kurzer Formulierungen und Satzteile gestellt.

Nun werden folgende Kode-Ideen er- bzw. gefunden sowie mit Dimensionierungen und ersten Hypothesen verknüpft:

Differenzen zwischen akustischer und elektronischer Musik: damit können *Unterschiede* zwischen Kompositionsweisen, Klangbildern/-möglichkeiten, aber auch zwischen verschiedenen Lagern von Komponisten/Musikern gemeint sein. Es kann aber auch ein Hinweis auf besondere Beziehungen zwischen den beiden Polen sein. Welche *Aushandlungsprozesse* gibt es zwischen den Polen? Gibt es Konflikte oder Konkurrenzgefühle?

Das rein Akustische: Dieser in-vivo-Kode hat einen stark *abgrenzenden* Charakter und betont die Differenzen zwischen den Genres.

Das rein Elektronische: Hier gilt das Gleiche wie beim vorigen Kode.

Elektronik ermöglicht: der Sprecher *positioniert* sich: für ihn scheint festzustehen, dass die Elektronik „auf jeden Fall“, „einfach“, „sehr viel mehr“ Möglichkeiten bietet, um musikalische Strukturen „zu erzeugen“.

Limitierungen durch Instrumentalspieler und akustische Instrumente: dies wirkt wie eine *Abgrenzung* des Sprechers: die Einschränkungen sowohl durch Musiker (hier könnten physiologische oder physikalische Grenzen in Frage kommen) als auch durch die Eigenschaften von Instrumenten (gemeint sind wahrscheinlich spezifischer Klang und Nähe zum Tonhöhe/-dauer-Paradigma, von dem sich die elektronische Musik distanziert) sind „immer“ zu bedenken. Die *Wahrnehmung* des Sprechers ist hier eventuell abweichend von derjenigen von Musikern anderer Genres, was ein Hinweis auf eine elektronikspezifische Form von *ästhetischer Wahrnehmung* sein könnte.

Gefühl der Horizonterweiterung durch Elektronik: Als *Problemlösung* und *Befreiung* von den Limitierungen kommt die Elektronik ins Spiel.

Leblose Elektronik: das eigene Genre, die Elektronik, wird als „leblo“ bezeichnet. Daran anschließen könnte man die Frage nach der Ursache dieser Leblosigkeit. Die Elektronik wird hier – wie vorher die akustische Musik – *problematisiert*.

(keine) Interpretation: das Nichtvorhandensein von Interpretation in elektronischer Musik (damit ist wohl die Tatsache gemeint, dass diese traditionell vom Band oder Computer abgespielt wird und aus Lautsprechern erklingt). Diese Formulierung wird als in-vivo-Kode übernommen.

Menschlicher Faktor: die *Interpretation* wird durch die „Instrumentalisten“ übernommen. Ist dies ebenfalls eine Strategie zu einer *Problemlösung*? Wie genau werden akustische Musiker/Instrumente in die elektronische Musik einbezogen? Finden sich weitere Hinweise in den Daten?

Kompositions-Stil: Der Sprecher möchte verschiedene „Elemente“ in seinen Kompositionen haben. Welche sind damit – außer der Interpretation und der „Horizontenerweiterung“ durch Elektronik noch gemeint? Auch hier könnte auf die weitere Suche in den Daten gegangen werden.

Bevor es mit dem axialen Kodieren weitergeht, werden die bisher gefundenen Codes aufgelistet:

Differenzen zwischen akustischer und elektronischer Musik

Das rein Akustische

Das rein Elektronische

Elektronik ermöglicht

Limitierungen durch Instrumentalspieler und akustische Instrumente

Gefühl der Horizontenerweiterung durch Elektronik

Leblose Elektronik

(keine) Interpretation

Menschlicher Faktor

Kompositions-Stil

Aus dem bisherigen Kodieren ergeben sich hypothetische Fragen, auf die in den drei Interviews weiter nach Antworten gesucht werden soll:

Wie bestimmen die (Wunsch-)Vorstellungen von elektronischer Musik die Arbeitsweise bzw. ästhetische Praxis der Studierenden?

Wie wird ihre Zusammenarbeit mit anderen MusikerInnen davon geleitet?

Welche Rollen werden anderen MusikerInnen zugeschrieben, wie werden diese wahrgenommen?

Wie findet Kommunikation mit anderen MusikerInnen und mit dem Publikum statt?

Und schließlich: Welche Hinweise auf elektronikspezifische ästhetische Erfahrungen lassen sich in diesen Vernetzungen aufspüren?

5.6.2 Axiales Kodieren

Das axiale Kodieren soll mit Hilfe des Kodier-Paradigmas (Strauss und Corbin 1996, ab S. 75) nach Strauss/Corbin erfolgen.

Die Definition von axialem Kodieren lautet:

„Eine Reihe von Verfahren, mit denen durch das Erstellen von Verbindungen zwischen Kategorien die Daten nach dem offenen Kodieren auf neue Art zusammengesetzt werden.“

Dies wird durch Einsatz eines Kodier-Paradigmas erreicht, das aus Bedingungen, Kontext, Handlungs- und interaktionalen Strategien und Konsequenzen besteht“ (ebd., S. 75).

Die bisher ermittelten Codes stehen für Bedingungen, Konsequenzen etc. Diese werden nun durch das Ermitteln von Beziehungen zu Hypothesen geformt. Um die Hypothesen zu stützen, ändern oder zu widerlegen, werden wiederum die Daten durchforstet. Die beim offenen Kodieren gefundenen Codes werden in Kategorien und Subkategorien zusammengefasst und Verbindungen zwischen diesen ermittelt. Wir versuchen auf diesem Weg, zukünftige Hauptkategorien zu identifizieren.

Eine Kategorie kann jetzt ein bestimmtes *Phänomen* sein, das in Bezug auf seine Bedingungen genauer umschrieben und spezifiziert wird. Dazu zählen der *Kontext* („ihren spezifischen Satz von Eigenschaften“ (ebd., S. 76)), der das Phänomen umgibt, die *Handlungs- und interaktionalen Strategien*, die das Phänomen entstehen lassen, mit denen mit ihm umgegangen wird und die *Konsequenzen*, die sich aus diesen Strategien ergeben.

Eine Kategorie kann jeweils ein bestimmtes *Phänomen* bezeichnen. Der *Kontext*, die *Handlungs- und interaktionalen Strategien* und die *Konsequenzen* sind dann die Subkategorien:

<u>Kategorie</u>	<u>Subkategorien</u>
<i>Phänomen</i>	<i>Kontext</i>
	<i>Handlungs- und interaktionale Strategien</i>
	<i>Konsequenzen</i>

Während des offenen Kodierens wurden bereits Kategorien entwickelt. Einige dieser Kategorien sind spezifische *Phänomene*. Andere der gefundenen Kategorien könnten auf den *Kontext* der Phänomene verweisen. Weitere Kategorien bezeichnen *handlungs- und interaktionale Strategien*, um mit dem Phänomen umzugehen. Daraus ergeben sich dann *Konsequenzen* (vgl. Strauss und Corbin 1996, S. 77).

Beim axialen Kodieren ist es nicht vorgegeben, ob eine Kategorie ein Phänomen, ein Kontext, eine Handlungsstrategie oder eine Konsequenz ist. Dies muss erst aus dem Sinnzusammenhang heraus identifiziert werden. Jede Kategorie und Subkategorie besitzt bestimmte allgemeine Eigenschaften, die sie weiter spezifiziert. Beispielsweise könnte die Subkategorie *Konsequenz* eine sinnliche Erfahrung mit einer bestimmten „Ausprägung, Dauer und Intensität“ sein, welche dann an einem bestimmten Fall beschrieben werden kann. Dadurch wird der (Sub)Kategorie eine „spezifische dimensionale Lage“ (ebd., S. 78) gegeben.

Das paradigmatische Modell bezeichnet einen bestimmten Weg, mit den Kategorien und Subkategorien umzugehen. Dieses Modell dient dazu, der Grounded Theory Substanz und

Gehalt zu verleihen und orientiert sich daran, dass auch konkreten Lebenssituationen stets ein kausales Modell zugrunde liegt. Das Modell lautet zusammengefasst:

Kodierparadigma nach Strauss/Corbin:

Ursächliche Bedingungen führen zu einem Phänomen. Dieses steht in einem bestimmten Kontext. Intervenierende Bedingungen wirken auf Handlungs- und interaktionale Strategien ein. Diese führen zu Konsequenzen.

Das Phänomen ist hier das eigentliche Thema/Ereignis/Handlung, um das es in dem analysierten Zusammenhang geht. Auf das Phänomen richten sich die ursächlichen Bedingungen, da sie dazu führen, dass es auftritt. Die Handlungs- und Interaktionalen Strategien wiederum verweisen darauf, wie mit dem Phänomen umgegangen wird.

Strauss und Corbin illustrieren das Kodierparadigma mit Beispielen aus der Palliativmedizin. Nachfolgend soll das Paradigma dazu verwendet werden, um den im vorigen Abschnitt offen kodierten Interviewausschnitt weiter zu entschlüsseln. Es soll sich auch immer wieder anhand der Daten über die Richtigkeit der Schlussfolgerungen vergewissert werden.

Das Kodierparadigma wird in der Literatur unterschiedlich dargestellt und auch kontrovers diskutiert. Das kann in diesem Bericht leider nicht weiter thematisiert werden. Daher wird im Folgenden damit weitergearbeitet und auch die entsprechenden Termini verwendet.

Wir kommen auf den Interviewausschnitt zurück, der bereits offen kodiert wurde. Eigentlich finden sich zwei Kausalketten:

- Als Phänomen werden zunächst die *Limitierungen durch Instrumentalspieler und akustische Instrumente* gewählt. Welche Ursachen haben diese? Genau werden sie in diesem Ausschnitt nicht benannt, aber es ist naheliegend, dass sowohl die traditionelle Abgrenzung der Elektroniker vom Tonhöhen/-dauer-Paradigma eine Rolle spielt als auch die physiologischen und physikalischen Spezifika von Musikern und Musikinstrumenten. Der Kontext sind die Beziehung oder Spannung zwischen dem *rein Akustischen* und dem *rein Elektronischen*. Als Handlungsstrategie möchte der Student eine *Horizontenerweiterung durch Elektronik* (es handelt sich allerdings eher um ein Gefühl als um eine Strategie). In der Konsequenz hat das Auswirkungen auf seinen *Kompositions-Stil*.
- Das zweite Phänomen ist die *Leblose Elektronik*. Deren Ursache ist ein Mangel an *Interpretation*. Der Kontext ist hier wie schon im vorigen Modell das Aufeinandertreffen von *akustischer* und *elektronischer Musik*. Als Handlungsstrategie möchte der Student einen *menschlichen Faktor* als „Element“ in seiner Musik. Die akustischen Instrumentalisten sollen die *leblose Elektronik* durch ihre *Interpretation* animieren. Die Konsequenzen sind abermals Auswirkungen auf den *Kompositions-Stil* des Studenten.

Daraus formuliere ich allgemeinere hypothetische Fragen:

- *Eigenschaften oder angenommene Mängel (Bewertungen?) des eigenen oder eines anderen Musikgenres? (Diese könnten zur Forschungsfrage nach ästhetischer Wahrnehmung führen.)*
- *Spannungen und Beziehungen zwischen den Genres und ihren Protagonisten?*
- *Aushandlungen der Zusammenarbeit mit Protagonisten der verschiedenen Genres? Wie verändern diese die ästhetische Praxis?*
- *Veränderungen der Person (beispielsweise des Kompositions-Stils. Das Komponieren ist eine Tätigkeit, die der ästhetischen Praxis zugerechnet kann, womit der Punkt ebenfalls zur Fragestellung dieser Arbeit zurückführt)?*

Nun stehen „Schritte des Aufsuchens von Anwendungsmöglichkeiten der entworfenen kategorialen Textur bei weiteren (bisher nicht inspizierten oder neuen) Daten auf der Agenda“ (Breuer et al. 2018, S. 282). Theoretisches Sampling soll im weiteren Forschungsverlauf das Mittel der Wahl sein.

Hier endet der Leistungsnachweis für das Seminar „Forschungsmethoden“ und der Praxisforschungsbericht wird fortgesetzt.

6 Zusammenfassung der Analyse der Interviews

Bei allen drei InterviewpartnerInnen hat sich im Gespräch herausgestellt, dass sie Vergangenheiten als InstrumentalmusikerInnen haben. Einer betonte, dass er auch weiterhin Gitarrist sei und dies für ihn den gleichen Stellenwert habe wie das Komponieren.

In einem weiteren Schritt theoretischen Samplings sollte daher nach ForschungspartnerInnen Ausschau gehalten werden, die keinen instrumentalmusikalischen Hintergrund haben. Dies ist im Rahmen dieser Studie leider nicht mehr möglich.

Ein Thema, das in den Interviews in verschiedenen Varianten vorkam, war eine Positionierung zu akustischen MusikerInnen und akustischen Instrumenten. Diese wurden in Bezug auf ihre jeweiligen physiologischen und physikalischen Grenzen oft als limitierend, eingrenzend etc. bezeichnet. Allerdings wurde auch die Möglichkeit der Interpretation durch die Instrumentalisten hervorgehoben. Eine Interviewpartnerin bezeichnete die Instrumente als „Leute“. Um zu größerem „Freiraum“ oder einer „Horizontenerweiterung“ zu kommen, wurden die „Möglichkeiten“ der Elektronik genannt. Auch das eigene musikalische Genre

wurde selbstkritisch reflektiert. Es wurde geäußert, dass die Elektronik alleine etwas leblos sein könnte und es in der „reinen Elektronik“ an Interpretation durch richtige Musiker mangle. Eine unter Elektronikern existierende Sichtweise, das eigene Genre als „Maximum“ einzuschätzen, wurde als Negativbeispiel beschrieben.

Diese Berührungspunkte zwischen „Akustik“ und „Elektronik“ und die daraus resultierenden Aushandlungsprozesse, führten in den Schilderungen zu ästhetischem Streit wie beispielsweise Gesprächen über das Stück in gemeinsamen Proben, aber auch Konfliktsituationen, die dann produktiv genutzt werden sollten, um das „Stück zu schaffen“.

In der folgenden Übersicht sollen drei anhand des Kodierparadigmas ermittelte Kausalketten aus den Interviews dargestellt werden:

Kausalkette 1

Ursächliche Bedingungen:

Interesse an elektronischer Musik, an technischen Geräten, an neuen Kombinationen. Das Interesse wird mit einem größeren Freiraum begründet. Eine Begrenzung durch Musikinstrumente wird dadurch aufgehoben.

Phänomen:

Annahme, dass Instrumente in ihren Möglichkeiten begrenzt sind.

Kontext:

Zusammenarbeit von Elektronikern und Akustikern.

Handlungsstrategie:

Klänge und Geräusche werden vorproduziert und gesampelt und dabei die Möglichkeiten der akustischen Instrumente im Voraus mitgedacht.

Konsequenz:

Veränderung der elektroakustischen Komposition (ästhetischen Praxis) durch ästhetische Reflexion.

Kausalkette 2

Ursächliche Bedingungen:

Bestimmte Vorstellungen der elektronischen Komponistin von ästhetisch-musikalischer Gestaltung.

Phänomen:

Konfliktsituationen, Meinungsverschiedenheiten, unterschiedliche künstlerisch-ästhetische Vorstellungen, Kommunikationsproblem.

Kontext:

Kooperationen mit Künstlern verschiedener, auch nicht-musikalischer, Genres.

Handlungsstrategie:

Konzept erzählen, nach Meinung des anderen fragen, gegenseitige Hilfestellung, Stück beim Proben verbessern, gut darüber reden → Aushandlungen durch ästhetischen Streit.

Konsequenz:

Andere Lösung finden und das Stück „schaffen“.

Kausalkette 3

Ursächliche Bedingungen:

Konkrete Klangvorstellung, bestimmtes Ziel.

Phänomen und Kontext:

Menschen, die eine bestimmte Vorstellung von elektronischer Musik haben, die nicht geteilt wird, z. B. Elektronik-Studierende, die meinen, Elektronik sei das Maximum. Von diesen grenzt er sich ab. Sieht Akustik und Elektronik als gleichwertig an. Elektronik ist seiner Meinung nach nicht besser oder schlechter als akustische Musik, es hängt von den Klangvorstellungen ab.

Handlungsstrategie:

Manipulation des akustischen Instruments, so dass dieses andere Klangeigenschaften bekommt. Gezielter Einsatz der Elektronik zur Manipulation lediglich einer Klangeigenschaft (Dynamik).

Konsequenz:

Elektronik ermöglicht eine bestimmte Erweiterung der klanglichen Möglichkeiten des akustischen Instruments, ist aber nicht dominierend.

Es geht im Kern weniger darum, *welche* ästhetischen Erfahrungen gemacht werden, als vielmehr, *wie* dies geschieht.

Das Motiv der *Zusammenarbeit mit KünstlerInnen anderer Genres* kehrt in mehrfachen Variationen wieder. Es gibt keine Einschränkungen in Bezug auf bestimmte KünstlerInnen oder Kunstformen. Beispiele, die in den Interviews geschildert werden, sind Kooperationen mit InstrumentalmusikerInnen, TänzerInnen oder auch die Einbindung von Videokunst.

Ein weiteres Motiv ist der *Wunsch nach einer Erweiterung der ästhetischen Ausdrucksmöglichkeiten*. Akustische Musikinstrumente und MusikerInnen werden oft als in ihren Möglichkeiten begrenzt wahrgenommen. Durch die Elektronik sollen sie um Ausdrucksmöglichkeiten bereichert werden. Umgekehrt wird auch die Elektronik alleine kritisch betrachtet und nicht als „Maximum“ angesehen oder sogar als „leiblos“ bezeichnet.

Die Kooperation mit KünstlerInnen unterschiedlicher Genres funktioniert über *Aushandlungsprozesse*, die kommunikativ verhandelt werden müssen und zu *ästhetischem*

Diskurs führen. Dieser kann zu *Veränderungen von Einstellungen der beteiligten Personen* durch die in diesem Produktionsprozess gemachten Erfahrungen führen, was sich beispielsweise im Kompositionsstil niederschlägt.

Noch kompakter zusammengefasst könnte man formulieren: *Mit Menschen und Elektronik auf der Suche nach musikalisch-ästhetischen Horizonterweiterungen.*

Eine Verknüpfung mit der in Kapitel 4 aufgefächerten Forschungsfrage soll in Kapitel 8 versucht werden.

7 Die Seminare „Elektronische Musik“ und „Software 1“

Die nachfolgenden Zeilen widmen sich Schilderungen der von mir besuchten Seminare des Studiengangs für elektronische und elektroakustische Komposition an der Kölner Musikhochschule. Es ging um eine erste, den Interviews zeitlich vorgelagerte Annäherung an das Feld. Nachdem die Entscheidung gefallen war, nicht in der Szene tätige KünstlerInnen in einen Kontext mit dem Begriff der ästhetischen Erfahrung zu bringen, sondern Studierende zu interviewen, wurden mehrere Leiter von den nicht sehr zahlreichen Studiengängen für elektronische Komposition an deutschen Musikhochschulen per E-Mail kontaktiert. Aus drei Antwortmails wurde u. a. aus Zeit- und Ressourcengründen der Kölner Studiengang als Quelle der Erkenntnis ausgewählt.

Hier ein Auszug der ersten Antwort-Mail des Studiengangleiters: „Kurz zur Klärung, weil es immer wieder Missverständnisse gibt: Es geht bei uns um zeitgenössische Musik, also nicht Techno/Dub o.ä.“ Diesen Hinweis fand ich sehr interessant, weniger, weil ich selber ein Opfer dieses Missverständnisses war, sondern diese Möglichkeit anscheinend als nicht unwahrscheinlich angenommen wurde. Natürlich hatte ich mich in meiner vorangehenden Anfrage als forschender Musikpädagoge vorgestellt. Selbstkritisch möchte ich mich fragen: eilt uns MusikwissenschaftlerInnen /-pädagogInnen (um die Disziplinen mal in einen Topf zu werfen) der Ruf voraus, in Bezug auf einen unserer eigenen Untersuchungsgegenstände – der Musik – festgefahrene Präkonzepte zu besitzen?

In die Beschreibungen der Seminare werden einige hypothetische Anmerkungen mit Bezug auf die Forschungsfrage nach ästhetischer Erfahrung eingefügt.

7.1 Hospitation bei der Veranstaltung „Elektronische Musik“ am 22.05.2018

In der besuchten Veranstaltung „Elektronische Musik“, die vom Leiter des gleichnamigen Studiengangs angeboten wurde, stellte der Dozent den ca. fünfzehn Studierenden zunächst anhand einer kurzen Präsentation allgemein das Thema „Analyse von Musikstücken“ vor. Dabei wurde zwischen drei verschiedenen Analysemöglichkeiten unterschieden:

- Analyse nach Gehör, die eher subjektiv und assoziativ ist
- Partituren lesen („komponieren rückwärts“)
- Kontextanalyse: Zusammentragen von Infos über Komponisten, Aufführungspraxis, zeitgenössische Instrumente etc.

Diese Analysemöglichkeiten lassen sich mit den drei Modi ästhetischer Wahrnehmung nach Martin Seel in Verbindung bringen: die subjektive und assoziative Analyse nach Gehör verweist auf den kontemplativen Modus ästhetischer Wahrnehmung. Die Kontextanalyse könnte dabei dienlich sein, einem eventuellen Zeichencharakter in den Kunstwerken auf die Schliche zu kommen, der sonst nicht zum Vorschein kommen würde. Die Kunst könnte sozusagen „aus ihrer Zeit heraus“ verstanden werden. Das Lesen der Partituren wiederum könnte zunächst gar keine ästhetischen Erfahrungen ermöglichen. Es könnte jedoch sein, dass es auch auf dieser Ebene zu ästhetischem Streit und Werturteilen kommt, womit sie dann doch auch zu ästhetischen Erfahrungen führen kann (siehe Kapitel 2.2.1).

Anschließend stellte der Dozent die „Komposition der Woche“ vor: Das Stück „Wiki-Piano.Net“ (2018) von Alexander Schubert. Das Stück erscheint im Internetbrowser, wenn man seinen Titel in die Adresszeile eingibt. Bei dem Stück geht es um die Übertragung der Wikipedia-Idee auf den Kompositionsprozess. Damit ist ein „Interaktives Kunstwerk der Community“ gemeint. Gemeinsam wurden im Seminar auf der Webseite der Komposition Modifikationen an derselben vorgenommen und diskutiert, welche Einflussmöglichkeiten es tatsächlich gibt und welche Vorgaben festgelegt sind, ob und wie das Impressum vorhanden und gestaltet ist, und wie es eigentlich mit den Verwertungsrechten, Stichwort Gema, aussieht, wenn das Stück ein Gemeinschaftswerk der Community ist. Ein Student wertete das Stück als geschickte Selbstvermarktung des Komponisten.

An dieser Stelle verwies der Dozent in einem kurzen Exkurs auf das Buch „Das Offene Kunstwerk“ von Umberto Eco. Dieses sei für Neue Musik seit 1963 aktuell und es ginge hier um die Einbeziehung des Interpreten in den Musizier- bzw. Komponierprozess.

Zu dem Stück „Wiki-Piano.Net“ wurde nochmals die Frage gestellt, was dabei vom Komponisten vorgegeben und was frei gestaltbar sei. Es wurde auch gefragt, ob die Komposition politisch gedeutet werden könnte.

Die Diskussion der Studierenden, insbesondere in Bezug auf die Einflussmöglichkeiten und das Ausmaß kompositorischer Freiheiten für an „Wiki-Piano.Net“ Partizipierende, sowie die kritischen Anmerkungen sind Anzeichen eines Streits über ästhetische Praxis. Es geht um Interessen, die mit dem Stück verfolgt werden könnten, um eventuelle (politische) Botschaften und die Frage nach der Authentizität (ist das Werk nur ein kommerzieller „Gag“?).

Als weiteres Stück wurde die elektronische Komposition „Les Nuages de Magellan“ (1973) von Tristan Murail vorgestellt. Zur Höranalyse wurden die Studierenden in vier Gruppen unterteilt, die das Stück isoliert nach

- Klangfarben
- Dynamik
- Rhythmik
- Pitches/Tonhöhen

analysieren und das Ergebnis anschließend in kurzen Vorträgen präsentieren sollten.

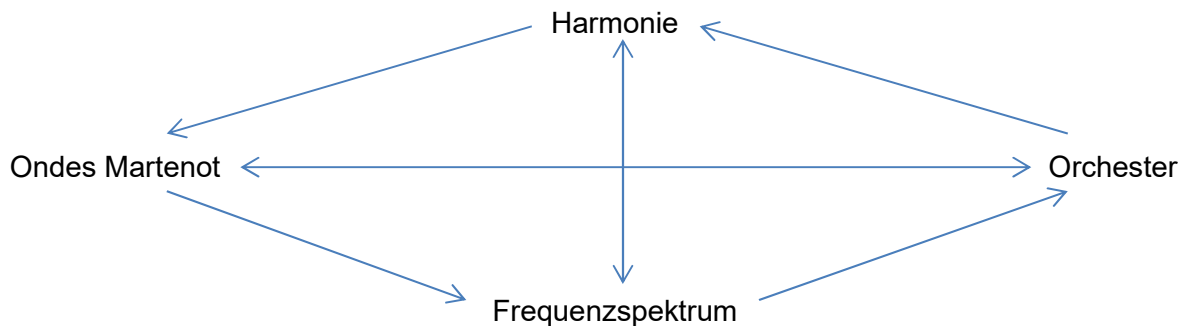
7.2 Hospitation bei der Veranstaltung „Elektronische Musik“ am 29.05.2018

In der zweiten von mir besuchten Veranstaltung „Elektronische Musik“ berichtete der Dozent zunächst von Antworten des Komponisten Alexander Schubert auf Fragen, die er ihm bezüglich des in der Vorwoche vorgestellten Stückes „Wiki-Piano.Net“ gestellt hatte. Diese bezogen sich auf die Aufführungsrechte, ob und wie es zu der Komposition gekommen sei, und wie der Kompositionsauftrag zeitlich ausgestaltet wurde. Die meiste Zeit wurde demnach für das Programmieren der Webseite verwendet.

Anschließend wurde ein weiteres Stück des Komponisten Tristan Murail, „Les courants de l'espace“ (1979), vorgestellt, anhand dessen das übergreifende Thema „Analyse“ weiter vertieft werden sollte. Zunächst wurden einige in dem Stück verwendeten technischen Geräte (Ringmodulator, Phaser) von Studierenden in ihrer Funktionsweise erklärt. Es wurde auf die Webseite www.analogeklangsynthese.de für weitere Funktionsbeschreibungen analoger Geräte aus der Geschichte der elektronischen Musik hingewiesen.

Zu dem Stück von Tristan Murail wurden nachfolgend zwei kurze Texte gemeinsam gelesen und diskutiert. In den Texten gab es Hinweise zur Form und zum Wechsel zwischen Timbre und Harmonien. Die Studierenden versuchten, dies auf technisch-analytischer Ebene zu deuten und den Wechsel zwischen Klängen, die entweder als Klangfarbe oder als Akkord wahrgenommen bzw. wechselnd dargestellt werden können, zu beschreiben. In dem zweiten Text ging es um die Interaktion zwischen dem Orchester und dem Ondes Martenot (einem monophonen elektronischen Musikinstrument), wobei letzteres synthetische Klänge spielt

und diese vom Orchester - ergänzt um dessen eigenen Beitrag - zurückgegeben werden. Aus den Beschreibungen wurde das Geflecht, das durch die Komposition hörbar gemacht werden sollte, deutlich:



Bei dem anschließenden Hören des Stückes mittels einer auf Video aufgezeichneten Live-Aufführung sollten wiederum vier verschiedene Studierendengruppen einerseits die vorher gelesenen Beschreibungen beim Hören nachvollziehen und andererseits nach verschiedenen Kriterien analysieren:

- Nach der Dichte von Ereignissen und der Rhythmik;
- Nach dem Wechsel zwischen den in den Texten beschriebenen Elementen wie Frequenzspektren und Harmonien;
- Nach dynamischen Prozessen;
- Nach Wechseln zwischen flächigen Klängen und melodischeren, beschreibbareren Ereignissen.

Die Studierenden konnten dann innerhalb ihrer jeweiligen Gruppen ca. 10 Minuten über ihre Ergebnisse diskutieren und diese anschließend im Plenum vorstellen.

Bei der Präsentation der Ergebnisse wurde eine offene Gesprächsform gewählt und der Dozent blieb durch häufige Zwischenfragen im Dialog mit den Studierenden. Dies animierte die meisten der jeweiligen Gruppenmitglieder zu mündlichen Beiträgen. Eine besondere und vom Dozenten mehrmals angesprochene Schwierigkeit für die Gruppen war, bei ihrem jeweiligen Thema zu bleiben und nicht die Aufträge der anderen Gruppen mitzubearbeiten.

Die Gruppenarbeit sollte dazu dienen, sich auf verschiedene Aspekte des Stückes gezielt zu konzentrieren und diese komplexe Musik ansatzweise zu entschlüsseln. Der Dozent kannte die Komposition sehr gut und konnte zu vielen Aspekten Rückfragen stellen bzw. Anmerkungen machen. Das Gespräch führte den Dozenten zur Frage, aus wie vielen Teilen das Stück bestünde und seiner Feststellung, dass es sich einerseits um ein recht einfach strukturiertes Stück handeln würde, andererseits es bei genauem Blick aber sehr viel Abwechslung und Verschiedenheiten gäbe und es nicht stereotyp sei. Klanglich finde er es aber „typisch französisch“.

Die Analysesitzung mit den sehr klar strukturierten Höranweisungen an die Studierenden scheint ein Beispiel für das Einüben ästhetischen Urteilsvermögens zu sein. Es geht nicht um das kontemplative, sich in das Musikstück versenkende Wahrnehmen sondern um eine bewusste, analysierende Hörhaltung, die in der Komposition nach Merkmalen ästhetischer Eigenschaften suchen soll. Die Rolle der verschiedenen Musikinstrumente und die Begegnung von Akustik und Elektronik in Form des Orchesters und der Ondes Martenot werden seziert und die Spannungsbögen zwischen den klangmalerisch unterschiedlich gestalteten Kompositionsabschnitten diskutiert. Ein typisches Merkmal ästhetischer Erfahrungen wurde spürbar: die Schwierigkeit, diese in Worte zu fassen und das Gehörte nachvollziehbar zu beschreiben. Die besprochene Komposition war ein typisches Beispiel für eine Zusammenarbeit eines Elektronik-Künstlers mit akustischen InstrumentalistInnen, über die auch in den Interviews mit den Studierenden berichtet wurde.

Am Ende des Seminars gab es noch einen Ausblick auf die Themen in der kommenden Woche und einen kleinen „Appetizer“ in Form eines Videos mit dem Instrument „Trautonium“ (ein elektronisches Instrument und Vorläufer heutiger Synthesizer, das erstmalig 1930 vorgestellt wurde), für das Paul Hindemith die ersten Kompositionen schrieb.

7.3 Hospitation bei der Veranstaltung „Software I“ am 28.05.2018

Diese Veranstaltung konzentrierte sich auf die Vermittlung von Kompetenzen in der Programmierung einer bestimmten Musiksoftware. Zur selbständigen Einarbeitung schickte der Dozent mir zu Beginn einen Link mit einer Vielzahl an Tutorials und Anleitungen. Allerdings wäre es für mich mit erheblichem Zeitaufwand verbunden, diese Programmiersprache zu erlernen, da die erforderlichen Vorkenntnisse meinerseits leider nicht existieren.

Im Seminar stellte der Dozent die Aufgabe, ein „Spectral Delay“ zu programmieren. Dabei handelt es sich um eine Art Hall oder Verzögerung der Tonwiedergabe, die nur auf bestimmte Frequenzbereiche Auswirkungen hat. Man kann somit jedes Delay einer bestimmten Frequenz zuordnen.

Der Dozent ging vor, indem er die Studierenden den Programmiercode diktieren ließ und selber in den Computer eingab. Das Ergebnis wurde dann mittels Beamer allen zugänglich gemacht.

Zwischendurch wechselte der Dozent immer wieder zu einer Zeichensoftware, anhand der er mit der Maus erklärende Grafiken „malen“ konnte. Der Dozent bewegte sich virtuos innerhalb und zwischen den verschiedenen Software-Anwendungen.

Ab einem bestimmten Punkt des gemeinsamen Programmierens konnte der Dozent den erstellten „Spectral Delay“ auf eine vorhandene Sprachdatei anwenden und demonstrieren, wie die Veränderung gewisser Parameter Einfluss auf den Klang der Tonwiedergabe hat.

Die Studierenden zeigten zwischendurch immer wieder durch Ideen und Korrekturen, dass sie folgen konnten.

Hier ging es auf den ersten Blick sehr trocken und wissenschaftlich zu. Für mich als Außenstehenden war es nicht leicht, zu folgen. Anders die Studierenden. Aufmerksam verfolgten sie die Möglichkeiten, die eine frei programmierbare Software bietet und wie mit dieser ein Klangereignis geformt werden kann. Es wurde ausprobiert, sich an verschiedenen Zahlenwerten versucht und alle möglichen Varianten erforscht. Vielleicht deutete dieses Seminar an, wie eng Wissenschaft und Kunst zusammenhängen oder sogar fast das Gleiche bedeuten können.

8 Ergebnisse

Die Auswertung der Interviews und der Hospitationen ergab zunächst Bezüge zur in Kapitel 4 aufgeklärten Forschungsfrage.

Es konnte jedoch *insbesondere* auch ein spezifisches „Wie“ der ästhetischen Erfahrung im Genre der elektronischen und elektroakustischen Musik beschrieben werden.

Zum ersten Punkt: Ästhetische Erfahrungen werden im untersuchten Genre mit den Sinnen gemacht. Die Studierenden berichteten von aktuellen Projekten, die visuelle Medien, wie z. B. Video oder PowerPoint-Präsentationen einbinden. In elektroakustischen Projekten wird mit Musikern akustischer Instrumente zusammengearbeitet und die „reine“ Elektronikseite auf diese Weise ergänzt. Auch von der Zusammenarbeit mit TänzerInnen wurde erzählt. Man könnte schließen, dass die elektroakustischen KomponistInnen gezielt mehrere Sinne mit ihren Projekten ansprechen möchten.

Zum Ineinander von Selbst- und Weltbezug wurde in den Interviews auf verschiedenen Ebenen eingegangen. Es ging beispielsweise darum, dem Publikum ein Kernelement einer Komposition zu vermitteln und die Reaktion des Publikums zu erfahren, um aus dieser zu „lernen“. Eine Studierende merkte an, sie beschäftige sich gerade mit Gender-Themen und ihrer Rolle als weibliche Komponistin, und versuche dieses Thema (aber auch andere politische Themen) in ihrer Kunst zu verarbeiten.

Eine mögliche Verknüpfung von Kunst und Wissenschaft wurde bei der Beschreibung der sogenannten „Algorithmischen Komposition“ sichtbar: Der Studierende beschrieb diese als

eine am Computer programmierte „Zelle“, die ein „Konzept“ beinhalte, dass in der musikalischen Performance erfahrbar werden sollte. Und die Beschreibung der Komposition eines Sprachkurses mit wissenschaftlicher PowerPoint-Präsentation und Elektronik-Sounds als Gleichnis für das Erlernen von Kunst thematisierte ebenfalls die Nähe von Kunst und Wissenschaft.

Ein für das Genre der elektronischen und elektroakustischen Musik *spezifischer Weg*, der zu ästhetischen Erfahrungen und Praxen führt kann, wurde in der Zusammenfassung der Analyse der Interviews nach der GTM in Kapitel 6 nachgezeichnet. Dieser Weg verweist sowohl auf den korrespondierenden als auch auf den imaginativen Modus ästhetischer Wahrnehmung nach Martin Seel. *Der in den Daten beschriebene Wunsch nach einer Erweiterung von Ausdrucksmöglichkeiten, nach Horizonterweiterung, Überwindung von Limitierungen und einer Bereicherung der „Elektronik-Maschine“ um die Interpretationsfähigkeit von „Musiker-Menschen“, kann gleichermaßen als Ausdruck persönlicher Identifikation und künstlerische Botschaft verstanden werden.*

9 Anhang

9.1 Besuch des Videoabends des Fachbereiches für elektronische Komposition am 06.07.2018

(Diese Erlebnisschilderung soll nicht reflektierend kommentiert werden, daher wurde sie in den Anhang verschoben.)

Zum Abschluss des Sommersemesters präsentierte sich der Fachbereich für elektronische Komposition mit einem Videoabend. Thema war die Integration des Mediums „Video“ in die präsentierten elektronischen und elektroakustischen Kompositionen. Die Veranstaltung fand in den Räumen der Musikhochschule an einem Freitag zwischen 18-22 Uhr statt. Beim Betreten der Musikhochschule konnte man sich im Eingangsbereich über das Programm und die räumliche Organisation informieren und bekam eine Übersicht ausgehändigt. Diese stellte sich auch als sehr hilfreich heraus, da die Performances überwiegend in den verschachtelten Kellerräumen und wenig bekannten, versteckten alten Treppenhäusern der Musikhochschule stattfanden. Der Rundgang startete am Eingang zu einem auf der Rückseite des großen Konzertsaals liegenden Treppenhaus hinab in den Kellerbereich. Dort unten erwarteten das Publikum verfremdete Räumlichkeiten: an die weißen Wände wurden Bilder projiziert und aus unsichtbar positionierten Lautsprechern ertönten synthetische, atmosphärische Klänge.

Im tief unter der Erde liegenden rückwärtigen und durch Vorhänge ganz verdunkelten Bereich der Bühne des großen Konzertsaals gab es eine große Leinwand, vor der eine spärlich besetzte Bestuhlung für das Publikum aufgereiht war. Es fällt nicht leicht, das auf die Leinwand projizierte Schauspiel in Worte zu fassen. Man konnte eine weiß-grau strukturierte Fläche erahnen, die in ihrer Anmutung an handgeschöpftes ungleichmäßiges Papier oder Pergament erinnerte. Diese Fläche wurde ganz langsam von links nach rechts durch eine unsichtbare Kraft verzehrt, wandelte ihre Struktur und blähte sich aufbäumend hervor, um später wieder in sich zusammenzufallen. Es schien, als wenn sich das Pergament über einer Hitzequelle befand, ohne jedoch wirklich Feuer zu fangen. Die begleitenden Klänge waren mit dem langsamen Verzehren der Fläche synchronisiert und erinnerten ebenfalls an eine knisternde Glut, die sich schubweise vorarbeitet. Kurz bevor das ganze Papier zerfiel, drehte sich der Prozess um und die Fläche nahm sukzessive wieder ihre ursprüngliche Form an. Bei genauem Hinsehen konnte man allerdings subtile Veränderungen im Farbton und eine zunehmende Verpixelung wahrnehmen. Diese nahm in einem unendlichen scheinenden Prozess Überhand und ergriff immer größere Anteile der Fläche, ohne diese jedoch jemals ganz zu vereinnahmen. Durch die Pixel hindurch tauchten gelegentlich Fragmente von

Gesichtern in rätselhaften Bewegungen auf, allerdings nur so kurz und bruchstückhaft, dass man sich nicht sicher sein konnte, Opfer einer Sinnestäuschung geworden zu sein.

Nach dem Verlassen dieser Vorstellung konnte man durch einen weiteren Gang, einige grüne Türen und ein dreieckig-asymmetrisches Treppenhaus weiter hinabsteigen, um zum iPad-Projekt zu gelangen. Dort wurden einem an einem Tresen von Studierenden iPads mit Kopfhörern ausgehändigt. Auf dem iPad erschien die gleiche Umgebung wie in der Realität: die verschachtelten Kellerräume, das enge Treppenhaus und auch der leere Konzertsaal, durch die man sich fortan, vom iPad geleitet, bewegte. Allerdings zeigte das Display eine „alternative Realität“, sozusagen „Fake News“: in dieser standen plötzlich Pflanzen in einem Raum (die gar nicht da waren), eine (nicht vorhandene) Band spielte in einer Ecke, (k)ein Bassist übte, Menschen gingen (nicht) an einem vorbei, Stimmen (un)sichtbarer Personen waren zu hören, man ging weiter durch (k)einen Waldabschnitt bis zur nächsten Tür, betrat im Konzertsaal die Bühne, auf der man plötzlich zwischen zwei Musikern stand, die beim Abwenden des Blickes vom iPad plötzlich verschwunden waren....die Darstellung dieser „alternativen Fakten“ auf dem Display hinterließ mich verwirrt.

Es gab noch eine Vielzahl weiterer Installationen, sowie beispielsweise die bizarre Vertonung eines imaginativen Chinesisch-Sprachkurses durch ein elektroakustisches Ensemble (Laptop, zwei Holzbläser und Drumset). Diese Aufführung wurde mit einer für Seminare oder Vorlesungen typischen (allerdings stark comichaft überzeichneten) Power-Point-Präsentation unterstützt.

Nach dem Abend hatte ich den Eindruck eines sehr variablen künstlerischen Ausdrucks, der mit großem Aufwand und viel persönlichem Einsatz der Studierenden auf professionellem Niveau realisiert wurde.

9.2 Der Interviewleitfaden

Fragebogen für ein leitfadengestütztes Interview zur Forschungsfrage „Ästhetische Erfahrungen beim Komponieren und Musizieren mit elektronischen Instrumenten und ihrer Interaktion mit akustischen Instrumenten“

Ästhetische Erfahrungen

- Eingangsfrage (ab dem zweiten Interview): Warum studierst du dieses Fach, haben dich bestimmte Erfahrungen dazu verleitet oder geführt?
- Ursprüngliche Eingangsfrage: Erzähle von eigenen Projekten, bei denen elektronische und akustische Instrumente zusammenspielen.
- Was reizt Dich daran künstlerisch?

- Wie erlebst Du das, was beschäftigt Dich dabei persönlich?
- Was ist daran das besondere, welches sind die Unterschiede zu rein akustischem oder rein elektronischem Musizieren?
- Wie interagieren die elektronischen und akustischen Instrumente?
- Wie funktioniert in diesem Zusammenhang Live-Elektronik? Welche musikalischen Gestaltungsmöglichkeiten gibt es hier?
- Wie ist Deine persönliche Einstellung dazu?
- Wie sprichst Du über musikalische Ergebnisse? Was ist Dir besonders wichtig dabei?

Kommilitonen / soziale Faktoren

- Wie arbeitet Ihr im Studium untereinander zusammen?
- Habt Ihr gemeinsame Projekte?
- Was ist Deine Rolle innerhalb dieser/s Projekte/s?
- Wie wirst Du von Deinen Mitstudierenden musikalisch beeinflusst?
- Und welchen Einfluss hast Du auf Deine Mitstudierenden?
- Welche Erlebnisse hast Du beim gemeinsamen Live-Musizieren?

Ziel / Ausblick

- Möchtest Du noch etwas sagen, was Dir bei dem Thema besonders wichtig ist oder was Dir jetzt noch einfällt?
- (→ abschließend das Gesagte bilanzierend zusammenfassen, fragen, ob der Interviewpartner richtig verstanden wurde)

9.3 Alternativer Versuch von offenem und axialem Kodieren in engerer Anlehnung an Strauss und Corbin (1996):

Beim folgenden Kodieren wird

- eine Textsequenz Zeile für Zeile befragt und auf allgemeine Eigenschaften und ihre möglichen Dimensionen untersucht. Danach wird
- ein zentraler Kode dieser Textsequenz auf seine Dimensionen innerhalb dieser Sequenz und anschließend innerhalb des ganzen Interviews analysiert.
- Die gefundenen Eigenschaften und Dimensionen werden vergleichend gegenübergestellt.

Offenes Kodieren der ersten Textsequenz

Dies ist der erste Ausschnitt aus dem Interview:

I: „Warum studierst du dieses Fach, haben dich bestimmte Erfahrungen dazu verleitet oder geführt?“

V: „Ähm, ja, also ich habe angefangen mit dem Bachelor in Komposition, das heißt, instrumentale Komposition und elektronische Komposition in Hannover, äh, und, ähm, ursprünglich aus dem Interesse heraus, ähm, dass ich komponieren wollte, und, äh, während des Studiums habe ich dann mein besonderes Interesse für elektronische Komposition entdeckt, ähm, vor allem am Programmieren auch, äh, und ja, deshalb hab` ich dann im Master elektronische Komposition gemacht.“

In dieser Sequenz geht es um einen bestimmten Themenbereich: Der Student schildert biografische Zusammenhänge. Ich unterteile die einzelnen Satzteile bzw. kürzesten Sinnzusammenhänge:

- „ich habe angefangen mit dem Bachelor in Komposition“
- „das heißt, instrumentale Komposition und elektronische Komposition in Hannover“
- „ursprünglich aus dem Interesse heraus, dass ich komponieren wollte“
- „während des Studiums habe ich dann mein besonderes Interesse für elektronische Komposition entdeckt“
- „vor allem am Programmieren“
- „deshalb hab` ich dann im Master elektronische Komposition gemacht.“

Nun werden Fragen an die erste Textstelle „ich habe angefangen mit dem Bachelor in Komposition“ gestellt (es werden natürlich nur die Fragen gestellt, auf die der Text Antworten gibt):

- Wer** hat angefangen, mit dem Bachelor in Komposition? → der Student
- Wann** wurde angefangen mit dem Bachelor in Komposition? → in der Vergangenheit
- Wo**...?

Was...? → Bachelor in Komposition

Wie...? **wieviel**...? **warum**...?

Die einzelnen Wörter bzw. Sinnzusammenhänge sollen nun dimensioniert werden:

In der folgenden Tabelle sind allgemeine Eigenschaften in der linken Spalte und ihre möglichen Dimensionen in der rechten Spalte eingetragen. Die möglichen Dimensionen sind oft zwei Pole, zwischen denen sich ein Kontinuum aufspannt. Der konkrete Textausschnitt positioniert sich auf diesem Kontinuum. Die Tabelle ist angelehnt an eine Kode-Notiz, wie sie von Strauss-Corbin (ebd., S. 177) vorgeschlagen wird.

<u>Allgemeine Eigenschaften</u>	<u>Mögliche Dimensionen</u>
Personen	Ich ↔ andere
Zeitraum	Vergangenheit ↔ Gegenwart ↔ Zukunft
Ausbildung	Formell ↔ informell ↔ non-formal
Inhalt	Komposition ↔ Musik ↔ Programmieren ↔ Elektronik ↔ Improvisation ↔ weitere Inhalte

So wird ersichtlich, welche alternativen Szenarien und Formulierungsmöglichkeiten es hätte geben können und wie der Student sich innerhalb dieser Möglichkeiten positioniert. Anhand der Dimensionen könnte man den Textausschnitt auch so formulieren: Der Ich-Erzähler, also der Student, hat in der Vergangenheit eine formelle Ausbildung mit dem Inhalt Komposition begonnen. Wenn man sich die Eigenschaften „Ausbildung“ und „Inhalt“ einmal genauer betrachtet, stellt man fest, dass eine Ausbildung auch auf informeller oder non-formaler Ebene stattfinden kann, beispielsweise mit privatem Unterricht oder an einer Musikschule. Der Inhalt einer Ausbildung kann ebenfalls sehr unterschiedlich sein: neben Komposition könnte auch das Lernen eines Instruments oder einer Programmiersprache etc. Inhalt einer Ausbildung sein.

Als Kodes werden

- Biographie
- Vergangenheit
- formelle Ausbildung
- Komposition (in-vivo-Kode)

gewählt.

Diese Vorgehensweise wird nun mit dem zweiten Textausschnitt wiederholt:

„das heißt, instrumentale Komposition und elektronische Komposition in Hannover“

- Wer?** →
- Wann?** →
- Wo?** → Hannover
- Was?** → instrumentale Komposition und elektronische Komposition
- Wie?** →
- Wieviel? Warum?**

Die Tabelle mit den möglichen Dimensionen würde so aussehen:

Allgemeine Eigenschaften

Ausbildungsort

Inhalt

Mögliche DimensionenHannover \leftrightarrow anderer AusbildungsortInstrumentale Komposition und elektronische Komposition
 \leftrightarrow nur Komposition \leftrightarrow nur Elektronik \leftrightarrow
Programmieren \leftrightarrow Ausbildung als Instrumentalmusiker \leftrightarrow
etc.

Wenn der Textausschnitt anhand der möglichen Dimensionen formuliert wäre, könnte er lauten: Am Ort Hannover hat der Ich-Erzähler einen bestimmten musikalischen Studiengang (instrumentale und elektronische Komposition) studiert. Weitere Codes:

Ausbildungsort (Hannover)

instrumentale und elektronische Komposition

Der nächste Textausschnitt lautet:

„ursprünglich aus dem Interesse heraus, dass ich komponieren wollte“

Wer? \rightarrow der Student**Wann?** \rightarrow Vergangenheit**Wo?** \rightarrow **Was?** \rightarrow komponieren**Wie? Wieviel?****Warum?** \rightarrow ursprüngliches Interesse am Komponieren

Die dazugehörige Tabelle mit den allgemeinen Eigenschaften und möglichen Dimensionen:

Allgemeine Eigenschaften

Inhalt

Motivation, Begründung

Mögliche DimensionenKomponieren \leftrightarrow anderes InteresseUrsprüngliches Interesse \leftrightarrow sich entwickeltes Interesse \leftrightarrow Desinteresse \leftrightarrow Freiwilligkeit \leftrightarrow Unfreiwilligkeit

Die allgemeine Eigenschaft „Motivation, Begründung“ ist hier das ursprüngliche Interesse. Auf dem Kontinuum der möglichen Dimensionen wäre es aber auch möglich gewesen, dass der Student gar kein ausgeprägtes Interesse an der Sache gehabt sondern die Ausbildung beispielsweise nur zum Broterwerb gemacht hätte.

Als weitere Codes werden

Interesse am Komponieren

ursprüngliche Motivation

gewählt. Hier bin ich mit der Kode-Wahl noch nicht so ganz sicher, lasse es aber zunächst so stehen.

Die nächste Textstelle:

„während des Studiums habe ich dann mein besonderes Interesse für elektronische Komposition entdeckt“

Wer? \rightarrow der Student**Wann?** \rightarrow während des Studiums**Wo?** \rightarrow **Was?** \rightarrow elektronische Komposition**Wie? Wieviel?****Warum?** \rightarrow besonderes InteresseAllgemeine Eigenschaften

Personen

Zeitraum

Ausbildung

Inhalt

Motivation

Mögliche DimensionenIch \leftrightarrow andere Personvor \leftrightarrow während \leftrightarrow nach dem StudiumFormell \leftrightarrow informell \leftrightarrow non-formalElektronische Komposition \leftrightarrow anderer InhaltAus besonderem Interesse \leftrightarrow ohne besonderes eigenes
Interesse

Wenn man die Textstelle wieder anhand der möglichen Dimensionen umformuliert, lautet sie: Der Ich-Erzähler hat während der formellen Ausbildung ein besonderes Interesse an dem Inhalt elektronische Komposition entwickelt.

Weitere Codes:

während der formellen Ausbildung
elektronische Komposition
besondere Motivation

Es verbleiben noch zwei Textstellen aus der ersten Antwort des Interviewpartners: *vor allem am Programmieren*

Wer? Wann? Wo? →

Was? → Programmieren

Wie? Wieviel? → vor allem

Warum? →

Da der Student mit dieser Aussage den vorigen Satz ergänzt und eine Betonung („vor allem“) auf das Programmieren legt, die sich auf sein „besonderes Interesse“ bezieht, notiere ich hier als Kode:

Besondere Motivation zum Programmieren in elektronischer Komposition

Wegen der besonderen Betonung soll dieser Kode im Blick bleiben und beim weiteren Kodieren auf seinen Zusammenhang mit möglichen Kategorien untersucht werden.

Die folgende Textstelle lautet:

„deshalb hab` ich dann im Master elektronische Komposition gemacht.“

Wer? → der Student

Wann? → im Masterstudium

Wo? Was? → elektronische Komposition

Wie? Wieviel?

Warum? → „deshalb“, bezieht sich auf „besonderes Interesse am Programmieren“

Allgemeine Eigenschaften

Personen

Ausbildung

Inhalt

Motivation

Mögliche Dimensionen

Ich ↔ andere Person

Formell ↔ informell ↔ non-formal

Elektronische Komposition ↔ anderer Studieninhalt

Besonderes Interesse am Programmieren ↔ besonderes

Interesse am Komponieren ↔ besonderes Interesse an

Musik ↔ etc.

Allgemein formuliert, könnte man die Stelle folgendermaßen formulieren: Der Ich-Erzähler hat aus der Motivation des besonderen Interesses am Programmieren ein formelles Studium mit dem Inhalt elektronische Komposition gemacht.

Die von mir gewählten Codes lauten:

besondere Motivation zum Programmieren
formelle Ausbildung
elektronische Komposition

Ale Zwischenergebnis liegen nun folgende Codes vor:

Biographie
Vergangenheit
formelle Ausbildung
Komposition
Ausbildungsort (Hannover)
instrumentale und elektronische Komposition
Interesse am Komponieren
ursprüngliche Motivation
während der formellen Ausbildung
elektronische Komposition
besondere Motivation
besondere Motivation zum Programmieren in elektronischer Komposition
Besondere Motivation zum Programmieren
formelle Ausbildung
elektronische Komposition

Dimensionieren des Konzepts „Motivation“

Nun soll der Code „Motivation“ herausgegriffen und danach gesucht werden, in welchen Kontexten er – zunächst in dieser ersten Antwort des Studenten, später im gesamten Interview - vorkommt. Dieser Code wird ausgewählt, da er inhaltlich bestimmend („Interesse“) für die ganze Textsequenz ist. Hier noch einmal das ganze Zitat:

V: „Ähm, ja, also ich habe angefangen mit dem Bachelor in Komposition, das heißt, instrumentale Komposition und elektronische Komposition in Hannover, äh, und, ähm, **ursprünglich aus dem Interesse** heraus, ähm, dass ich komponieren wollte, und, äh, **während des Studiums** habe ich dann **mein besonderes Interesse** für elektronische Komposition entdeckt, ähm, **vor allem** am Programmieren auch, äh, und ja, **deshalb** hab` ich dann im Master elektronische Komposition gemacht.“

Es finden sich:

- **ursprüngliches Interesse** daran, dass er komponieren wollte
- ein **besonderes Interesse** für elektronische Komposition entwickelt er während dem ersten Studium
- er hat **vor allem Interesse** am Programmieren
- **aus diesem Interesse** („deshalb“) hat er im Master elektronische Komposition gemacht.

In Bezug auf die vom Studenten beschriebenen Zeiträume kann man eine Motivation **vor** dem formellen Studium identifizieren, nämlich der ursprünglichen Motivation zum Komponieren. Davon unterscheidet sich die Motivation, die sich **während** des Studiums entwickelt und die vor allem dem Programmieren gilt. Diese leitet ihn, als er sich im Master auf elektronische Komposition spezialisiert.

Eine erste Hypothese lautet: die *Bedingung* für den ersten Studiengang des Interviewpartners war seine ursprüngliche Motivation zum Komponieren. Eine *Konsequenz* des ersten Studiengangs war das Entwickeln einer besonderen Motivation zum Programmieren in elektronischer Musik. Die *Konsequenz* daraus wiederum war das Masterstudium der elektronischen Komposition. Für das spätere axiale Kodieren und die Arbeit mit dem Kodierparadigma halte ich vorläufig als *Kategorie* fest: „Motivation zum Programmieren in elektronischer Komposition“

Wie angekündigt, soll im Folgenden das ganze Interview nach dem Code bzw. dem Konzept „Motivation“ durchforstet werden. Auch ähnliche Formulierungen wie „Faszination“ oder „ich wollte etwas machen“ etc. werden dabei berücksichtigt. Auf diese Weise soll das Konzept „Motivation“ in seiner ganzen Dimensionalität erscheinen. Wenn das Gegenteil, nämlich „Desinteresse“ oder darauf verweisende Formulierungen im Text zu finden sind, wird diesen ebenfalls Beachtung geschenkt. Dies sind die entsprechenden Textstellen:

- „ich wollte halt so ne Interaktivität hauptsächlich dabei machen“

- „was mich dann weiter daran fasziniert hat, war, dass ein Schlagzeuger an sich hat ja theoretisch vier Gliedmaßen, mit denen er spielen kann“...
- „das hat mich irgendwie auch da fasziniert, dass man halt so Sachen, die eigentlich ähm, kaum zu spielen sind, doch hinbekommt, mit Hilfe von Elektronik.“
- „meistens interessiert mich irgendwas Programmiertechnisches oder diese technologischen Sachen interessieren mich und dann, daraus entwickle ich dann meine Idee so.“
- „an sich ist es [Elektronik], finde ich, ein starker Kontrast zur Interpretation, äh, wie man sie von Instrumentalisten kennt, und, ja, das ist auch ein Element, was ich in einem Stück haben möchte.“
- „für mich persönlich ist halt interessant, wenn die Elektronik äh auf die Spieler reagiert“
- „das in einer Art und Weise, dass es nachvollziehbar ist für den Zuhörer“
- „von Anfang an irgendwie was suche, wo ich direkt das Gefühl hab`, ok, das ist wirklich eine Sache, die geht nur durch diese Live-Elektronik.“
- „ich fände es wünschenswert, wenn sich schon quasi diese Zelle, von dem Stück, was ich mache, irgendwie übermittelt“
- „meine Grundidee soll sich vermitteln“
- „bei dem Stück war es auch sehr wichtig, dass ich innerhalb der Probenphase noch viele Sachen festgelegt habe, aber dann nicht in der Partitur sondern mit der Spielerin selber.“
- „manchmal war es enttäuschend weil es nicht so funktioniert hat, wie ich es wollte, oder, ähm, weil irgendwie die ursprüngliche Vorstellung sich nicht wirklich vermittelt hat, äh, und, dann hab` ich eigentlich immer daraus, ähm, ja, gelernt“

Für den Kodier-Prozess sind laut Strauss/Corbin „zwei analytische Verfahren grundlegend. [...] Das erste Verfahren bezieht sich auf das Anstellen von Vergleichen, das zweite auf das Stellen von Fragen.“ (ebd., S. 44). Um die obigen Zitate vergleichen zu können, werden sie jetzt etwas übersichtlicher dargestellt:

Motivation	<p>Interaktivität [mit dem Musiker des akustischen Instruments]</p> <p>Sachen, die eigentlich kaum zu spielen sind, mit Hilfe von Elektronik doch hinbekommen</p> <p>irgendwas Programmiertechnisches oder diese technologischen Sachen</p> <p>Interpretation, wie man sie von Instrumentalisten kennt</p> <p>Elektronik, die auf Spieler reagiert</p> <p>Art und Weise, die für das Publikum nachvollziehbar ist</p> <p>Sache, die wirklich nur durch diese Live-Elektronik geht</p> <p>dass sich die Zelle von dem Stück irgendwie übermittelt</p> <p>dass sich die Grundidee vermittelt</p> <p>Festlegen vieler Sachen während der Probephase mit der Spielerin</p>
Keine Motivation	dass sich die ursprüngliche Vorstellung nicht vermittelt

Vergleichen der verschiedenen Dimensionen von „Motivation“

In einem weiteren Schritt vergleiche und sortiere ich die verschiedenen Dimensionen von „Motivation“ nach ihren allgemeinen Eigenschaften. Zu dem im ersten Textausschnitt gefundenen Kode „Motivation zum Programmieren in elektronischer Komposition“ gesellen sich weitere Dimensionen.

Die folgende Tabelle ist vorläufig und muss noch weiter anhand der Daten, also durch Suche in den konkreten Textstellen, verifiziert werden:

Allgemeine Eigenschaften

Motivation zum Programmieren in elektronischer Komposition

Motivation zu Interaktivität mit anderen MusikerInnen

Motivation zu Interaktivität mit dem Publikum

Dimensionen für Motivationen

dass er komponieren wollte;
elektronische Komposition;
Sachen, die eigentlich kaum zu spielen sind, mit Hilfe von Elektronik doch hinbekommen;
irgendwas Programmiertechnisches oder diese technologischen Sachen;
eine Sache, die wirklich nur durch diese Live-Elektronik geht;
Interaktivität mit dem Musiker des akustischen Instruments;
Interpretation, wie man sie von Instrumentalisten kennt;
Elektronik, die auf Spieler reagiert;
Festlegen vieler Sachen während der Probephase mit der Spielerin;
Art und Weise, die für das Publikum nachvollziehbar ist;
dass sich die Zelle von dem Stück irgendwie übermittelt;
dass sich die Grundidee vermittelt;
kein Interesse, dass sich die ursprüngliche Vorstellung nicht vermittelt;

Auf diese Art und Weise wurde das Konzept „Motivation“ durch gezieltes Suchen in den Daten dimensionalisiert. Um beim axialen Kodieren im Hinblick auf das Kodierparadigma die ursächlichen Bedingungen, Kontexte und Konsequenzen aufzuspüren, wird im Text nach diesen gesucht werden müssen.

Es werden nun die ausgewählten Textsequenzen, die mit dem Konzept „Motivation“ zusammenhängen, offen kodiert.

Zusammenfassung des offenen Kodierens der Textsequenzen

An die Textsequenzen wurden wieder die Fragen „Wer, Wann, Wo, Was, Wie, Wieviel, Warum“ gestellt und in-vivo-Kodes, eigene Formulierungen und theoretischer aufgeladene Begriffe gefunden. Die handschriftlichen Notizen können schlecht in diesem Bericht wiedergegeben werden. Hier zumindest eine Kode-Liste, die für sich genommen noch nicht so viel aussagt.

Biographie
Vergangenheit
formelle Ausbildung
Komposition
Ausbildungsort (Hannover)
instrumentale und elektronische Komposition
Interesse am Komponieren
ursprüngliche Motivation
während der formellen Ausbildung
elektronische Komposition
besondere Motivation
Motivation zur elektronischen Komposition durch Programmieren
besondere Motivation zum Programmieren
formelle Ausbildung
elektronische Komposition
Interaktion
Reaktion der Elektronik auf den Musiker
Wunsch nach Interaktivität
Durch Programmieren
Durch algorithmische Komposition
Zelle, aus der ein Stück entsteht
komplexes Stück

Elektronik ermöglicht Interaktivität
 Faszination für das Ermöglichen von etwas, das ohne Elektronik nicht ginge
 Eigenschaften des Instrumentalisten
 Limitierungen durch Instrument
 Durch Elektronik ermöglichen
 Interesse an Programmieren
 Interesse an technologischen Sachen
 Kontrast leblose Elektronik \leftrightarrow Interpretation durch Musiker
 Leblose Elektronik
 Horizonterweiterung durch Elektronik
 Limitierungen durch Instrumente und Spieler
 Möchte Element d. Elektronik u. der Interpretation im Stück haben
 Publikum
 Aufführungen
 Nachvollziehbarkeit der Zelle durch Publikum
 Suche nach etwas, das nur durch Live-Elektronik möglich ist
 Wunsch ist Mitteilung von Idee ans Publikum
 Vermittlung der Grundidee an das Publikum
 Probenphase
 Arrangieren gemeinsam mit Spielerin
 Konzerte
 Vermittlung eigener Idee nicht geglückt
 Enttäuschung
 Lernprozess
 Risiko durch ästhetisch-musikalische Erfahrung??? (Meine Idee)

Axiales Kodieren

Das Kodierparadigma nach Strauss/Corbin:

Ursächliche Bedingungen führen zu einem Phänomen. Dieses steht in einem bestimmten Kontext. Intervenierende Bedingungen wirken auf Handlungs- und interaktionale Strategien ein. Diese führen zu Konsequenzen.

Das Phänomen:

Als *Phänomen* wird der Code „Motivation zur elektronischen Komposition durch Programmieren“ gewählt.

Die ursächlichen Bedingungen:

Entsprechend dem Paradigma soll nach den *Ursachen* für dieses Phänomen gesucht werden. Diese finden sich in der Biographie des Studenten, dem „ursprünglichen Wunsch, zu komponieren“, und seinem sich während der ersten formellen Ausbildung entwickelnden besonderen Interesse an elektronischer Komposition und dem Programmieren.

<i>Ursächliche Bedingungen</i>	<i>Phänomen</i>
Ursprünglicher Wunsch, zu komponieren	Motivation zur elektronischen Komposition durch Programmieren
Sich entwickelndes Interesse an elektronischer Komposition	

Zur Dimensionierung schauen wir uns die Eigenschaften der ursächlichen Bedingungen an: der Wunsch, zu komponieren, war „ursprünglich“. Das Interesse an elektronischer Komposition wuchs während der formellen Ausbildung und ging „vor allem“ in Richtung Programmieren. Dadurch können wir das Phänomen spezifizieren: die Motivation zur elektronischen Komposition

durch Programmieren ist, da es sich aus einem ursprünglichen Interesse über einen längeren Zeitraum entwickelt hat, höchstwahrscheinlich nachhaltig und bedeutsam.

Eigenschaften der ursächlichen Bedingungen

Spezifische Dimensionen des Phänomens

ursprünglich, Entwicklung über längeren Zeitraum

nachhaltig und bedeutsam

Der Kontext:

In welchem *Kontext* steht das Phänomen? Dieser findet sich schon in den vorigen Schilderungen. Es handelt sich um die persönliche Biografie des Studenten, die vor seiner formellen Ausbildung ihren Anfang nimmt. Man könnte als spezifische Dimension evtl. noch eine Prägung durch Lehrende und Kommilitonen während der formellen Ausbildung hinzunehmen, die beispielsweise in einem informellen Lernkontext nicht stattgefunden hätte.

Die intervenierenden Bedingungen:

Die *intervenierenden Bedingungen* sind der „breitere strukturelle Kontext“ (ebd., S. 82), der zu dem Phänomen gehört. Vom Studenten ist zu erfahren, dass er vorher in Hannover studiert und dort seinen Bachelor gemacht hat. Das Masterstudium in elektronischer Komposition fand in Köln statt. Den Grund für diesen Ortswechsel und seinen Einfluss auf den Studenten erfahren wir im Interview nur ansatzweise und man könnte ihn genauer untersuchen. Weitere Bedingungen sind, dass der Student über die nötigen technischen Gerätschaften verfügt, höchstwahrscheinlich „klassisch“ sozialisiert ist (diese Formulierung finde ich persönlich etwas oberflächlich) und keinen Migrationshintergrund hat. Letzteres könnte bei einem Vergleich mit den beiden anderen InterviewpartnerInnen (die Migrationshintergründe haben) interessant sein, würde aber den Umfang dieses Berichtes überschreiten.

Die Handlungs- und interaktionalen Bedingungen:

Im nächsten Schritt wird nach den *Handlungs- und interaktionalen Bedingungen gesucht*. Wie wird mit dem Phänomen „Motivation zu elektronischer Komposition durch Programmieren“ umgegangen, wie wird es vom Studenten bewältigt? Mit welchen Strategien und prozessualen Handlungen reagiert er darauf? Oder wie macht er dies eventuell doch nicht? Im Interview spricht der Student über den Fachbegriff der „algorithmischen Komposition“, die er als „Zelle, aus der ein Stück entsteht“ beschreibt.

Handlungs- und interaktionale Strategien

Phänomen

Algorithmische Komposition schreiben
Zellen von Kompositionen programmieren

Motivation zur elektronischen Komposition durch Programmieren

Die Konsequenzen:

Aus den Handlungen des Studenten können *Konsequenzen* resultieren. Welche sind dies? Zunächst beschreibt der Student, dass aus der programmierten Zelle ein komplexes Stück mit einer Dauer von Minuten oder Stunden entstehen kann. Dies ist sozusagen die unmittelbare Konsequenz des Programmierens. Weitere Konsequenzen gehen darüber hinaus: Durch die elektronische Komposition soll Interaktivität mit weiteren Musikern verwirklicht werden und dem Publikum die Idee bzw. „Zelle“ der Komposition vermittelt werden. Diese Konsequenzen sind gleichzeitig zentrale *Phänomene*, die sich im Interview finden und werden daher anschließend ebenfalls mit Hilfe des Kodierparadigmas untersucht.

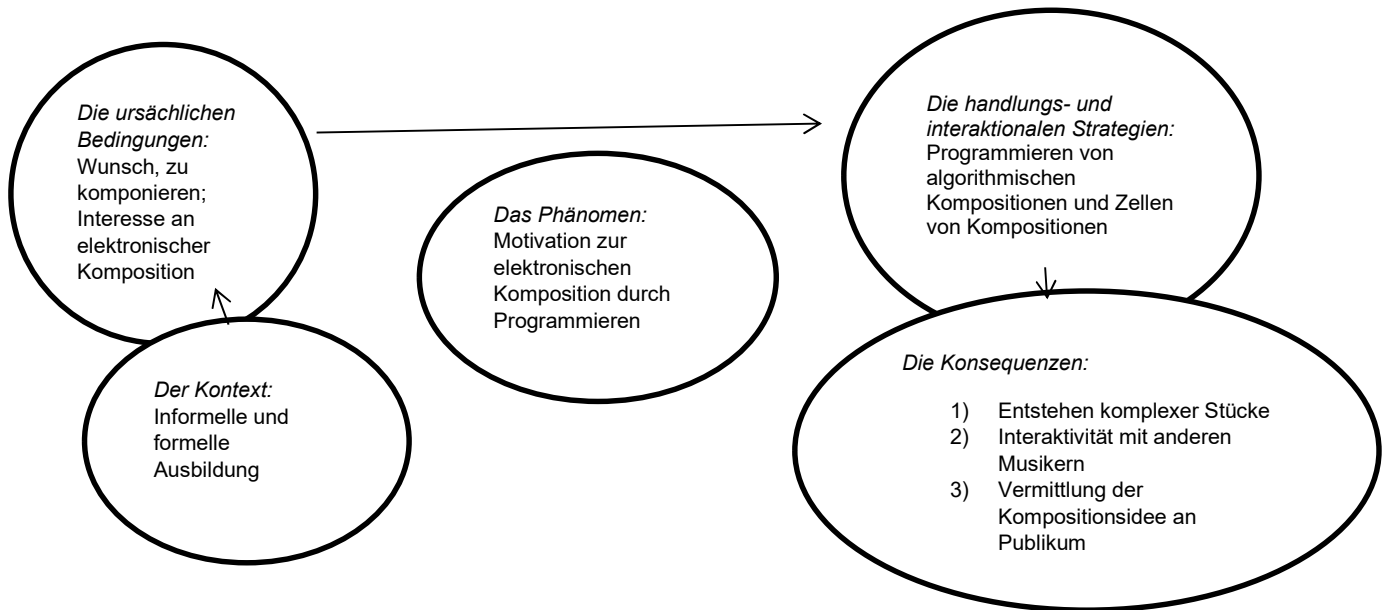
Konsequenzen

Phänomen

Entstehen komplexer Stücke
Interaktivität mit weiteren Musikern
Vermittlung der Kompositionsidee an das Publikum

Motivation zur elektronischen Komposition durch Programmieren

Zusammenfassung: die ursächlichen Bedingungen für das Phänomen „Motivation zur elektronischen Komposition durch Programmieren“ sind der ursprüngliche Wunsch, zu komponieren und ein sich während des ersten Studiums entwickelndes Interesse an elektronischer Komposition. Dies lässt darauf schließen, dass das Phänomen nachhaltig im Studenten verwurzelt und für ihn bedeutsam ist. Die Bedingungen ergeben sich aus seinen biografischen Angaben über seine informelle und formelle Ausbildung. Als Handlungs- und interaktionale Strategie hat der Student zielgerichtet begonnen, „algorithmische Kompositionen“ und Zellen von Kompositionen zu programmieren. Die Konsequenzen daraus waren 1) das Entstehen komplexer Stücke, 2) die Interaktivität mit anderen Musikern und 3) die Vermittlung der Kompositionsidee an das Publikum.



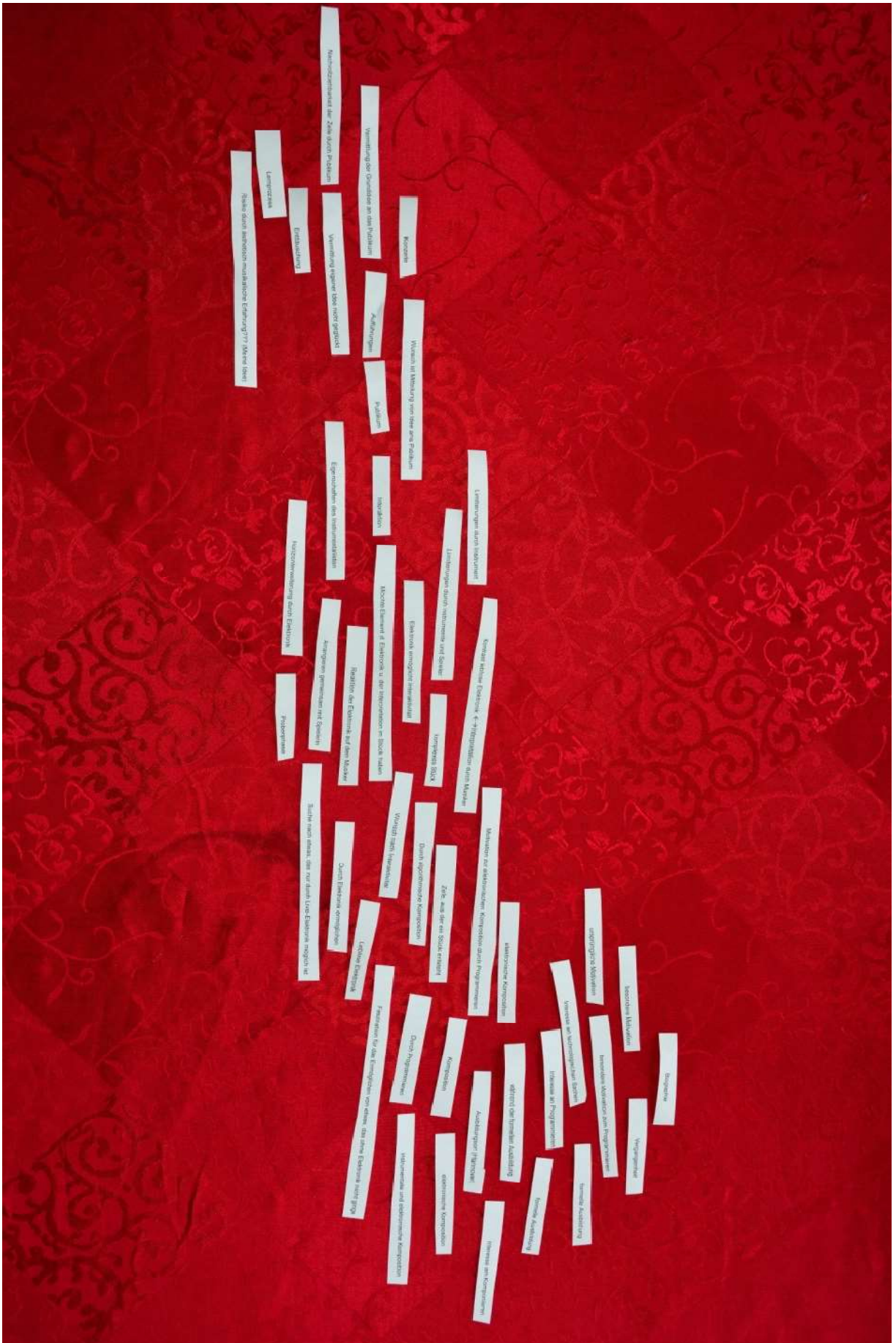
Bevor zum selektiven Kodieren übergegangen werden kann, müssen weitere Kategorien gefunden werden und mit Hilfe des Kodierparadigmas beschrieben werden. Zwei zu untersuchende Phänomene liegen bereits vor: „Interaktivität mit anderen Musikern“ und „Vermittlung der Kompositionsidee an das Publikum“.

Zusammenfassung des axialen Kodierens

Die folgende Abbildung zeigt ein Foto des Versuchs, die Codes um bestimmte Kategorien zu clustern. Zentrale Kategorien sind

- die biografischen Angaben des Studenten,
- seine Motivation zu bestimmten Tätigkeiten,
- der Wunsch nach Interaktivität sowohl mit anderen Musikern als auch mit dem Publikum und
- zwei Gegensätze: die Kontraste zwischen
 1. lebloser Elektronik und Interpretation durch akustische InstrumentalistInnen
 2. Limitierungen akustischer Instrumente/MusikerInnen und dem Ermöglichen von Horizonterweiterungen durch elektronische Musik.

Für diese zwei Gegensätze sind unten auch noch einmal die Tabellen in Anlehnung an Strauss/Corbin's Kodierparadigma zu sehen, da es sich hier um in Bezug auf die Forschungsfrage fruchtbare Punkte handeln könnte.



Ursächliche Bedingungen:

Programmieren einer Zelle, algorithmische Komposition

Kontext:

Wunsch nach Interaktivität

Handlungs- und interaktionale Strategien:

Interaktion mit Musikern, Reaktion der Elektronik auf den Musiker

Konsequenzen:

Element der Interpretation durch Musiker in der Komposition

Phänomen:

Leblose Elektronik

Ursächliche Bedingungen:

[Tonhöhen- und dauer-Paradigma – dies ist kein Kode, soll aber lt. Definition elektronischer Musik durch diese überwunden werden]

Kontext:

Wunsch nach Interaktivität, Suche nach etwas, das nur durch Live-Elektronik möglich ist

Handlungs- und interaktionale Strategien:

Interaktion mit Musikern, Reaktion der Elektronik auf den Musiker

Konsequenzen:

Horizontenerweiterung des akustischen Instruments/Musikers durch Elektronik

Phänomen:

Limitierungen durch akustisches Instrument und MusikerIn

9.4 Literaturverzeichnis

Brandstätter, Ursula (2008): Grundfragen der Ästhetik. Bild - Musik - Sprache - Körper. Köln, Weimar, Wien: Böhlau (UTB, 3084).

Brandstätter, Ursula (2012): Ästhetische Erfahrung. In: Handbuch kulturelle Bildung. München: kopaed, S. 174–179.

Breuer, Franz; Muckel, Petra; Dieris, Barbara (2018): Reflexive Grounded Theory. Eine Einführung für die Forschungspraxis. Unter Mitarbeit von Antje Allmers. 3., vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage. Wiesbaden: Springer (Lehrbuch). Online verfügbar unter <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:1111-201705064549>.

Eimert, Herbert; Humpert, Hans Ulrich (1981): Das Lexikon der elektronischen Musik. 3., unveränd. Aufl. Regensburg: Bosse (Bosse-Musik-Paperback, 2).

Fritsch, Johannes (2010): Über den Inhalt von Musik. Gesammelte Schriften ; 1964 - 2006. Hg. v. Rainer Nonnenmann. Mainz, London, Berlin, Madrid, New York, NY, Paris, Prague, Tokyo, Toronto: Schott (Schott Musikwissenschaft, Bd. 10).

Fuchs, Mathias (2008): Sinn und Sound. Dissertation.

Geißler, Frank (Hg.) (2000): Neue Musik und Medien. Kolloquium des Dresdner Zentrums für Zeitgenössische Musik, 6. - 8. Oktober 1997. Dresdner Zentrum für Zeitgenössische Musik; Kolloquium des Dresdner Zentrums für Zeitgenössische Musik. Altenburg: Kamprad.

Glaser, Barney G.; Strauss, Anselm L. (1998): Grounded theory. Strategien qualitativer Forschung. Bern, Göttingen, Toronto, Seattle: Huber (Hans Huber Programmbereich Pflege).

Harenberg, Michael (Hg.) (2010): Klang (ohne) Körper. Spuren und Potenziale des Körpers in der elektronischen Musik. Bielefeld: Transcript (MedienAnalysen, Bd. 5).

Kim, Jin Hyun (2010): "Embodiment" musikalischer Praxis und Medialität des Musikinstrumentes - unter besonderer Berücksichtigung digitaler interaktiver Musikperformances. In: Klang (ohne) Körper : Spuren und Potenziale des Körpers in der elektronischen Musik : [Symposium "Klang (ohne) Körper. Der Verlust der Körperlichkeit und die Entgrenzung des Klanglichen Gestaltungspotenzials in der Elektronischen Musik" vom 28. - 29.11.2008, Hochschule der Künste Bern (HKB), Studienbereich "Musik und Medienkunst"]. Bielefeld: Transcript, S. 105–117.

Knauer, Wolfram (Hg.) (2004): Improvisieren. Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung, Band 8 ; [Symposium des 8. Darmstädter Jazzforums im September 2003]. Jazzinstitut Darmstadt; Darmstädter Jazzforum. Hofheim: Wolke (Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung, 8).

Niessen, Anne (2017): Forschungsmethoden und ihr theoretischer Hintergrund am Beispiel der Grounded-Theory-Methodologie. In: Methoden empirischer Forschung in der Musikpädagogik : eine anwendungsbezogene Einführung. Münster: Waxmann, S. 173–184.

Rolle, Christian (1999): Musikalisch-ästhetische Bildung. Über die Bedeutung ästhetischer Erfahrung für musikalische Bildungsprozesse. Kassel: Bosse (Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft, Bd. 24).

Seel, Martin (1991): Eine Ästhetik der Natur. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Strauss, Anselm L.; Corbin, Juliet M. (1996): Grounded theory. Grundlagen qualitativer Sozialforschung. Weinheim: Beltz, PsychologieVerlagsUnion.

Weissberg, Daniel (2010): Zur Geschichte elektroakustischer Instrumente aus dem Blickwinkel der Körperlichkeit. In: Klang (ohne) Körper : Spuren und Potenziale des Körpers in der elektronischen

Musik : [Symposium "Klang (ohne) Körper. Der Verlust der Körperlichkeit und die Entgrenzung des Klanglichen Gestaltungspotenzials in der Elektronischen Musik" vom 28. - 29.11.2008, Hochschule der Künste Bern (HKB), Studienbereich "Musik und Medienkunst"]. Bielefeld: Transcript, S. 91–104.

Zill, Elias (2014): Den eignen Ohren folgen. Dissertation.

10 Erklärung

Hiermit erkläre ich an Eides statt, dass ich die vorgelegte schriftliche Arbeit persönlich und selbständig verfasst habe. Außerdem erkläre ich, dass die vorgelegte Arbeit zuvor weder von mir noch – soweit mir bekannt ist – von einer anderen Person an dieser oder einer anderen Hochschule oder Universität eingereicht wurde. Ich habe – einschließlich eventuell beigefügter Abbildungen und Skizzen – keine anderen als die im Literaturverzeichnis angegebenen Quellen, Darstellungen und Hilfsmittel benutzt. Dies gilt in gleicher Weise für gedruckte Quellen wie für Quellen aus dem Internet. Ich habe alle Passagen und Sätze der Arbeit, die dem Wortlaut oder dem Sinne nach anderen Werken entnommen sind, in jedem einzelnen Fall unter genauer Angabe der Stelle ihrer Herkunft (Literatur mit Seitenangabe bzw. Angabe der Internet-Quelle) deutlich als Entlehnung gekennzeichnet.

Datum

Unterschrift