

Heiner Gembris

Musikalische Entwicklung im Erwachsenenalter

Lebensläufe von Musikern und Komponisten machen deutlich, dass die musikalische Entwicklung nicht mit der Jugend endet. Vielmehr beginnt sie bereits in den letzten vorgeburtlichen Wochen im Mutterleib und endet erst mit dem Tod. Zwar ist diese Sichtweise lebenslanger Entwicklung in der allgemeinen Biografieforschung seit mindestens 100 Jahren üblich, doch in der musikalischen Entwicklungsforschung wird die Lebenszeitperspektive erst seit wenigen Jahren angewendet. Hierbei ergeben sich interessante neue Sichtweisen auf das Erlernen eines Instruments im Alter, die altersbedingte Veränderung der Kreativität bei Komponisten oder auf Veränderungen der Leistungsfähigkeit bei Berufsmusikern.

1. Die Entwicklungspsychologie der Lebensspanne

In der biografischen Literatur über Komponisten und Musiker ist es üblich, die gesamte Lebensspanne eines Menschen als Untersuchungszeitraum seiner musikalischen Entwicklung und Produktivität zu betrachten. Innerhalb der Entwicklungspsychologie ist die Untersuchung der gesamten Lebensspanne jedoch ein noch relativ junges Themenfeld. Die Psychologin Charlotte Bühler war eine der ersten, die in ihrem Buch „Der menschliche Lebenslauf als psychologisches Problem“ (Bühler, 1959) auf der Basis biografischer Studien die Zusammenhänge von Leben und Werk einzelner bedeutender Komponisten wie Franz Liszt oder Giuseppe Verdi untersucht hat. Ende der 1930er Jahre haben Lehman & Ingerham (1939) die Forschungen auf mehrere hundert Komponisten ausgedehnt. Anfang der 1980er Jahre beeinflusste vor allem die "Lifespan-Psychologie" (Psychologie der Lebensspanne) mit ihren Erkenntnissen die Forschung (Baltes & Baltes, 1989; Baltes, Lindenberger & Staudinger, 1998). Die Pädagogik mit ihrer Forderung nach lebenslangem Lernen, führte zu der Frage, wie

sich Menschen im Erwachsenenalter in ihren musikalischen Aktivitäten, ihrer Lernfähigkeit und ihrem Leistungsvermögen weiterentwickeln (Überblick bei Gembris, 2002; 2006).

Angesichts der demografischen Entwicklung und der zunehmenden Alterung der Gesellschaft gewinnen Erwachsene und Ältere heute zunehmend auch das Interesse der Musikwirtschaft und der Musikpädagogen. Sie stellen nicht nur den Hauptanteil der Konsumenten von klassischer Musik (Mende & Neuwöhner, 2006; → Beitrag "Musikleben und Live-Musik"), sondern sind auch in den Fokus von musikalischen Bildungseinrichtungen geraten. Damit verbunden ist ein gesteigerter Bedarf an Erkenntnissen über musikalische Entwicklungsprozesse im Erwachsenenalter. Man beschäftigt sich mit der Entwicklung musikalischer Interessen und Bedürfnisse, mit Veränderungen des Musikgeschmacks und musikalischer Präferenzen und mit den Funktionen und der Bedeutung der Musik im Leben Erwachsener (→ Beitrag "Musikhören und Musikmachen im Alter").

Die Lifespan-Psychologie geht von einem Entwicklungsbegriff aus, der Entwicklung als ein Wechselspiel von Stabilität, Gewinnen und Verlusten betrachtet (siehe z. B. Lindenberger in Oerter & Montada, 2002, S. 390ff.; Martin & Kliegel, 2005, S. 32ff. und 52ff.). Typisch für dieses Wechselspiel ist, dass in jungen Jahren die Entwicklungsgewinne weitaus größer sind als die Verluste. Dieses Verhältnis verändert sich im Laufe der Zeit und kehrt sich tendenziell mit zunehmendem Alter um: Der Verlust von Kapazitäten und Fähigkeiten ist in diesem Verständnis von Entwicklung eingeschlossen.

Bei Berufsmusikern geht es in erster Linie darum, Entwicklungsgewinne im musikalischen Bereich zu erreichen, denn professionelle Musiker sind ständig gefordert, ihre Leistungen aufrecht zu erhalten bzw. zu optimieren. Erwachsene Laien verlernen musikalische Fähigkeiten, die sie einmal besessen haben, wenn sie nicht mehr ausgeübt werden. Bemerkenswert ist, dass Erwachsene über eine mehr oder weniger große Anpassungsfähigkeit und Kapazitätsreserve verfügen, die durch

Übung verändert und erweitert wird (s. Gembris, 2002, S. 423). Das gibt auch Erwachsenen prinzipiell die Möglichkeit, erst spät ein Musikinstrument zu erlernen oder vorhandene Fähigkeiten zu steigern und zu erweitern.

2. Die Unterschiedliche Prägung von Generationen

Einerseits ist die musikalische Entwicklung des Individuums immer an eine Musikkultur und einen historischen Kontext gebunden. Andererseits kann der Mensch durch seine musikalische Entwicklung als Musiker oder Komponist selbst zur Veränderung der Musikkultur beitragen. Generationsspezifische und zeitgeschichtliche Einflüsse prägen musikalische Biographien in erheblichem Maße (Gembris, 2002, S. 209ff.). Musikalische Präferenzen und Musikgeschmack beispielsweise hängen stark von der Kohortenzugehörigkeit ab, d. h. von der Gruppe Gleichaltriger, die in der gleichen Zeit aufgewachsen ist (→ Beitrag "Musikalische Lebenswelten und Musikgeschmack").

Das Erwachsenenalter ist schwer einzugrenzen (dazu Krampen & Reichle in Oerter & Montada, 2002, S. 319ff.). Wo hört das Jugendalter auf, wo liegt die Grenze zum Alter? Es gibt verschiedene Phaseneinteilungen. Lindenberger (2002, S. 350) schlägt folgende Einteilung vor:

- Frühes Erwachsenenalter (ca. 20 – 35 Jahre)
- Mittleres Erwachsenenalter (ca. 35 – 65 Jahre)
- Höheres Erwachsenenalter (ca. 65 – 80 Jahre)
- Hohes Alter (80 Jahre und mehr)

Insgesamt umfasst das Erwachsenenalter einen Zeitraum von 60 Jahren und mehr, so dass es unerlässlich ist, verschiedene Lebensphasen innerhalb des Erwachsenenalters differenziert zu betrachten.

Relativ einig scheint sich die Forschung darin zu sein, dass in den vergangenen Jahrzehnten eine Ausdehnung der Jugend bzw. der jugendnahen Lebensphase (Postadoleszenz) und eine sozio-kulturelle Verjüngung des Erwachsenenalters stattgefunden hat. Wie Höpflinger & Perrig-Chiello (2001) feststellen, erfolgt ein

Ende der jugendnahen Lebensphase mit der typischen Orientierung an jugendlich geprägtem Freizeit- und Konsumverhalten häufig erst im vierten Lebensjahrzehnt.

Dieses Phänomen wirkt auch weit in die musikalische Entwicklung hinein. Der Einfluss von Sozialisierungs- und Lernprozessen auf die musikalische Entwicklung ist in Kindheit und Jugend besonders stark und nimmt im Laufe des Erwachsenenalters ab. Die bereits im Kindes- und Jugendalter vorhandenen Unterschiede in der musikalischen Entwicklung vergrößern sich mit Beginn des Erwachsenenalters und wachsen im Laufe des Lebens weiter an: Während die Musiker sich darauf spezialisieren, ihre musikalischen Leistungen maximal zu steigern und ihre Begabungsreserven möglichst vollständig ausschöpfen, bilden sich bei musikalischen Amateuren und Laien die Fähigkeiten zurück, da Interessen und Motivation auf berufsspezifische Erwartungen gerichtet sind (dazu Gembris, 2002).

Selbst wenn man lediglich die Gruppe der Berufsmusikern betrachtet, gibt es bereits sehr unterschiedliche Entwicklungsverläufe. Die Entwicklungsaufgaben und -anreize sind sehr von der Art der musikalischen Betätigung abhängig, wie man am Vergleich der Lebensbeschreibungen von Solisten, Orchestermusikern und Musikpädagogen sieht.

3. Die Kreativitätsentwicklung klassischer Komponisten

In der Regel beziehen sich Untersuchungen zur Entwicklung kompositorischer Kreativität auf die Jahrzehnte nach dem 20. Lebensjahr. Der Beginn kompositorischer Kreativität im Bereich der klassischen Musik liegt jedoch meist früher, nämlich um das 13. Lebensjahr herum. Selbstverständlich kann es dabei auch beträchtliche Altersabweichungen nach unten und oben geben: So fing Mozart mit fünf Jahren an zu komponieren, die ersten Kompositionen von Giacomo Carissimi (1605-1674) und Karl-Heinz Stockhausen (*1928) stammen dagegen aus ihrem 20. bzw. 21. Lebensjahr (s. Gembris, 2002, S. 389f.). Wie bei

Instrumentalisten etwa zehn Jahre zielgerichteten Übens notwendig sind, um auf das Leistungsniveau eines Experten zu kommen (Zehn-Jahres-Regel; → Beitrag "Übung und Expertise"), so sind auch auf dem Gebiet der Komposition etwa zehn Jahre der Vorbereitung notwendig, um ein erstes kompositorisches Meisterwerk zu produzieren. Danach, so zeigte eine Analyse der Karriere von 76 Komponisten, kann die Zahl bemerkenswerter Werke rasch anwachsen (Hayer, 1989, zitiert nach Weisberg, 1999, S. 230). In diesen zehn Jahren der Vorbereitung findet eine intensive Auseinandersetzung mit den Werken anderer Komponisten statt, die von Kompositionsübungen und ersten eigenen Kompositionen begleitet ist. Dies entspricht der zielgerichteten Übung (Deliberate practice; → Beitrag "Übung und Expertise"), wie sie in der Expertiseforschung beschrieben wird.

Je nach Domäne zeigten sich unterschiedliche Verlaufsformen und Höhepunkte der Kreativität. Die frühen Studien von Bühler, (1959) und Lehman & Ingerham (1939) ergaben, dass der Produktivitätshöhepunkt von Komponisten klassischer Musik meist zwischen 35 und 45 Jahren liegt. Allerdings erwies sich das Alter der höchsten Produktivität je nach Gattung als recht unterschiedlich. So fanden Lehman & Ingerham (1939), dass der Höhepunkt der kompositorischen Kreativität für Instrumentalmusik zwischen 25 und 29 Jahren lag. Die meisten Opern wurden jedoch von Komponisten im Alter zwischen 35 und 40 Jahren komponiert. Ähnliche Unterschiede gab es auch in anderen musikalischen Gattungen wie der Sinfonik, Kammermusik oder geistlichen Musik. Nach einer anderen Studie erreichten Komponisten in der Kammermusik ihren kreativen Höhepunkt zwischen 30 und 39 Jahren, während Opernkomponisten zwischen dem 40. und 49. Lebensjahr ihre größte Produktivität zeigten (Dennis, 1966).

Erweitert wurden diese Studien vor allem durch die zahlreichen Arbeiten von Dean K. Simonton, der den Zusammenhang des Verlaufs kreativer Produktivität mit potentiellen zeitgeschichtlichen, kulturhistorischen, sozialen und

individuellen Einflussfaktoren (wie Gesundheit oder biografisch bedingter Stress) untersucht hat (dazu der ausführliche Überblick bei Gembris, 2002, S. 395-400).

Die kreative Produktion steigt demnach relativ schnell zu einem Höhepunkt an, der um das 40. Lebensjahr herum liegt. Danach setzt ein langsames, kontinuierliches Absinken ein. Die Wahrscheinlichkeit, ein herausragendes Werk zu schreiben, scheint über die Lebensspanne jedoch gleich zu bleiben. Je mehr Werke in einer Lebensphase geschrieben werden, umso größer ist auch die Wahrscheinlichkeit, dass ein besonders gutes darunter ist (vgl. Dennis, 1966).

In einer anderen Studie fand Simonton auch, dass die melodische Originalität von Kompositionen im Laufe des Lebens zunimmt. Ein Grund dafür scheint nach Ansicht Simontons zu sein, dass es innerhalb der Musikgeschichte einen generellen Trendverlauf zu einer steigenden Originalität gibt. Ein anderer Grund ist möglicherweise, dass kreative Menschen einer Art Zwang unterliegen, sich selbst immer wieder an Kreativität zu übertreffen. Es gibt dann aber eine merkwürdige Wendung innerhalb dieses Verlaufes: Um die Mitte des fünften Lebensjahrzehnts ist ein leichtes Absinken der Kreativitätskurve zu beobachten, und die kontinuierliche Steigerung der Neuheit beginnt nachzulassen (ausführlich dazu Gembris, 2002, S. 395f.).

Ein weiteres bemerkenswertes Phänomen sei in diesem Zusammenhang erwähnt: das „Schwanen-Gesang-Phänomen“. Simonton stellte 1989 bei Komponisten klassischer Musik mit zunehmendem Alter eine signifikante Tendenz hin zu melodischer Einfachheit und kürzerer Aufführungsdauer fest. Gleichzeitig erlangten diese Stücke eine höhere Beliebtheit und ästhetische Bedeutung. Simonton erklärt dieses Phänomen aber nicht mit dem Lebensalter, sondern mit der Nähe des Todes. Denn es tritt sowohl bei Komponisten auf, die sehr lange gelebt haben, als auch bei solchen, denen nur ein kurzes Leben beschieden war (z. B. Franz Schubert). Möglicherweise könnten die späten Kompositionen ein Weg dazu sein, den nahenden Tod zu bewältigen, indem sie ein künstlerisches Testament als Summe

oder Essenz des Lebens schaffen (Simonton, 1994). Inwieweit dies tatsächlich der Fall ist, wurde bislang noch nicht systematisch untersucht. Dass dieser Gedanke aber nicht von der Hand zu weisen ist, zeigen Äußerungen von Komponisten über ihr Werk. So schreibt Hans Werner Henze (geboren 1926) in seiner Autobiographie über sein 1990 begonnenes "Requiem": „Die Requiem-Musik ist Ausdruck meiner nun sich entfaltenden trauervollen Beschäftigung mit den Sterbenden, mit den Toten, mit dem Grauen.“ (Henze, 1996, S. 573f.)

In der Entwicklung der kompositorischen Kreativität sind oft auffällige individuelle Unterschiede hinsichtlich des Höhepunkts sowie des Zeitpunkts der ersten und letzten erfolgreichen Kompositionen zu beobachten. Nach den 1991 veröffentlichten Ergebnissen von Simonton hängen diese interindividuellen Unterschiede im Verlauf der Produktivität sowohl von der Höhe des kreativen Potentials als auch vom Zeitpunkt des Karrierebeginns ab. Simonton konnte zeigen, dass der Zeitpunkt des ersten großen Erfolgs, des Gipfels der kompositorischen Kreativität und auch des letzten großen Erfolgs umso früher liegt, je frühzeitiger die kompositorische Karriere begonnen hat. Dabei ist bei Komponisten mit hohem kreativem Potential die Zeitspanne vom Beginn der Karriere bis zum ersten großen Erfolg signifikant kürzer und die Zeitspanne der Produktivität zwischen dem ersten großen Erfolg und dem letzten großen Erfolg deutlich länger als bei Komponisten mit geringerem kreativem Potential (zu den Arbeiten von Simonton siehe Gembris, 2002, S. 395-400).

Die von Simonton erstellten Verlaufskurven musikalischer Produktivität beruhen allerdings immer auf statistischen Mittelwerten. Die tatsächliche Produktivitätskurve des einzelnen Komponisten weicht vom Mittelwert oft erheblich ab. Das sieht man besonders deutlich beim Vergleich des Lebenswerks von Wolfgang Amadeus Mozart, der im Alter von 37 Jahren starb, mit der Produktivität von Anton Bruckner, der 72 Jahre alt wurde. Auch die Aussage, Komponisten wären im Alter weniger kreativ, lässt sich durch zahlreiche Werke widerlegen, die Komponisten im späten Erwachsenenalter oder sogar in fortgeschrittenem Alter

geschaffen haben: Giuseppe Verdi komponierte die Opern "Othello" und "Falstaff" mit 74 bzw. sogar 80 Jahren. Johann Sebastian Bach schuf die "Kunst der Fuge" als er das 60. Lebensjahr überschritten hatte. Haydn schrieb die Oratorien "Die Schöpfung" und "Die Jahreszeiten" mit 67, bzw. mit 69 Jahren (Ries, 1992).

Bezüglich des Kreativitätsverlaufs machte der Musikpsychologe Geza Révész in den 1950er Jahren eine Feststellung, die man heute als falsch betrachten muss: Er meinte, dass bei hochbegabten Menschen ein Verfall der produktiven Kräfte in der Regel nicht eintrete, es sei im Gegenteil sogar vor allem qualitativ, aber auch quantitativ eine „ansteigende produktive Leistungsfähigkeit“ zu erwarten (Révész, 1952, S. 340). Heute weiß man, dass jeder Mensch aufgrund natürlicher Alterungsprozesse mit Leistungseinbußen zu rechnen hat, die auch durch intensives Training nicht vollständig aufgefangen werden können (s. Baltes & Kliegl, 1992). Selbst diejenigen Komponisten, die im Alter produktiv waren, litten unter dieser Einschränkung der Schaffenskraft. So blieb das von Joseph Haydn im Alter von 73 Jahren (1803) begonnene Streichquartett unvollendet. Statt weiterer Sätze fügte Haydn seine Visitenkarte mit dem Satz bei: „Hin ist alle meine Kraft, alt und schwach bin ich“ (Böhme, 1987, S. 43).

Der Feststellung von Révész begegnete Simonton mit seiner Arbeit über die Karriere von 59 klassischen Komponisten und ihre insgesamt 911 Opern: Hier ist der ästhetische Erfolg keineswegs eine monotone Funktion der lebenslang angesammelten Übung, die auch zur Routine werden und die Kreativität untergraben kann. Wie Simonton feststellte, ist das Leben eines jeden Schöpfers eine unvorhersagbare Abfolge von Erfolgen und Misserfolgen, von Treffern und Fehlschlägen (Simonton, 2000, S. 311).

4. Die Entwicklung der Kreativität in modernen Musikstilen

Wie es sich im Bereich der Jazz-, Rock- und Popmusik mit dem Verlauf musikalischer Produktivität verhält, ist nicht ausreichend erforscht. Offenbar ist es aber so, dass auch in diesen Bereichen hohe Leistung und nachhaltiger Erfolg an vorangehende intensive Übung und tiefes Eintauchen in die musikalische Materie gebunden ist (Weisberg, 1999). Für die wissenschaftliche Arbeit ist man dabei bislang weitgehend auf Selbstaussagen der Künstler und populärwissenschaftliche Veröffentlichungen angewiesen.

Der Improvisationskunst und atemberaubenden Spielgeschwindigkeit eines Jazzmusikers wie Charlie Parker gingen viele Jahre der Übung voraus. Die Übung bestand vor allem darin, die Musik anderer Jazzmusiker durch Abhören von Schallplattenaufnahmen nachzuspielen und sich ein umfangreiches, hochtrainiertes Repertoire an musikalischen Formeln und Mustern zu erarbeiten. Allgemein ist das Gefühl für Swing, der kollektive Prozess der kreativen Arbeit mit den Mitspielern und die musikalische Konversation zwischen den Bandmitgliedern typisch für die Fähigkeiten, die für Jazzmusiker neben der Improvisationsfähigkeit entscheidend sind. Das bedeutet in Hinblick auf die Identität des Musikers auch, dass es notwendig ist, sich selbst nicht nur als individuellen, solistisch orientierten Musiker zu betrachten, sondern als Teil eines Ensembles, als Teil einer weiteren Jazz-Gemeinschaft (MacDonald & Wilson, 2005).

Die Fähigkeit zur Improvisation beruht im Wesentlichen darauf, die zur Verfügung stehenden musikalischen Muster und Formeln aus dem Stehgreif zu einer stimmigen und regelbasierten Struktur zusammen zu setzen und zu variieren (→ Beitrag "Komposition und Improvisation"). Dies ist eine Fähigkeit, die ganz wesentlich auf erworbenem Wissen und hochtrainierten Bewegungsabläufen basiert. Anhand der Karriere der Beatles zeigte Weisberg (1999), dass auch hier ein hohes Maß an intensiver Übung (Spielen in anderen Bands, Covern von Titeln anderer Musiker, zahlreiche Auftritte) den Erfolgen vorangegangen ist. So errechnete Weisberg, dass die Beatles vor

ihren großen Erfolgen seit Mitte der 1960er Jahre etwa 400 Auftritte pro Jahr hatten, also mehr als einen Auftritt pro Tag.

Systematische musikpsychologische Forschungen über den Verlauf und die Entwicklung von musikalischer Kreativität und Karrieren im Bereich der Jazz-, Rock- und Popmusik gibt es derzeit nicht. Mit spezifischen Lernprozessen, Entwicklungsverläufen und Kontextbedingungen musikalischer Karrieren in diesem Bereich befassen sich nur wenige Studien. Sie beschäftigen sich beispielsweise mit Themen wie Identität (MacDonald & Wilson, 2005) und Kreativität von schwarzen Musikern im Alter (Standifer, 1982). In Nordrhein-Westfalen begleiteten Reiner Niketta und Eva Volke über zwei Jahrzehnte mehrere Rockbands (Niketta & Volke, 1994). Diese Arbeit ist ebenso wie die Interview-Studie von Green (2002) mehr ein Ratgeber für Musikpädagogen bei der Förderung von Popmusikern als eine entwicklungspsychologische Studie. Hemming (2002) beleuchtet die Selbstkonzepte von jungen Musikern aus der semiprofessionellen Szene, also von Musikern, die zwar professionell Musik machen, dies aber nicht als Haupteinnahmequelle nutzen (s. Kleinen, 2003). Weitere unverbundene Beiträge zur Entwicklung von Musikern aus der Popmusik finden sich in den Sammelbänden des Arbeitskreises Studium populäre Musik (ASPM, hg. von Helmut Rösing).

Unter der Lupe: alternde Popmusiker

Ein kulturgeschichtlich neues Phänomen ist gegenwärtig das Altern derjenigen Musiker, die als Protagonisten der Jugendlichenmusik in den 1960er und 1970er Jahren gelten (z. B. Rolling Stones, Bee Gees, Who, U2). Die Diskrepanz zwischen der Tatsache und dem Erleben des Älterwerdens einerseits und der mehr oder weniger starken jugendkulturellen Ausrichtung der Pop- und Rockmusik in ihrem musikalischen Habitus, in Performance, textlichen Inhalten und Image andererseits, ist eine Herausforderung nicht nur für die kreativ-musikalische Entwicklung, sondern auch für die Identität und Persönlichkeitsentwicklung. Prinzipiell trifft dies auch für das

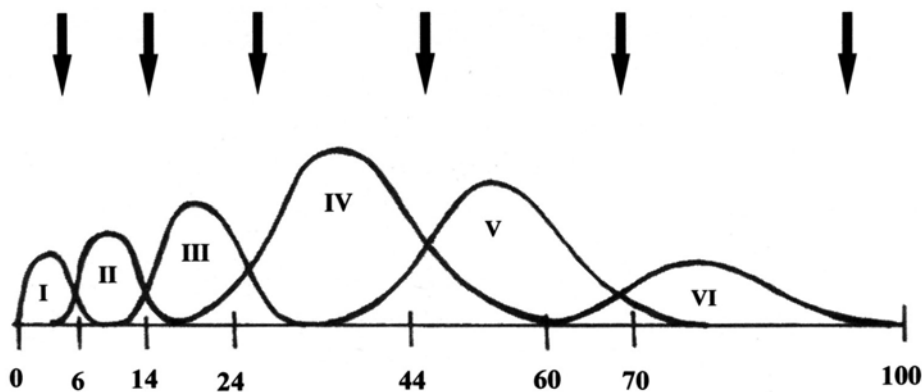
mit alternde Publikum dieser Musik zu. In diesem Sinn
„verschwimmen die traditionellen Definitionen der biologischen
und kulturellen Zeichenwelten bildenden Lebensphasen.“
(Riemann & Batrouny 1994, S. 49)

Rückschlüsse über musikalische Entwicklungsprozesse und Karrieren aus dem Bereich der klassischen Musik auf den Bereich der Jazz-, Rock- und Popmusik lassen sich nur begrenzt ziehen, da Produktivitätsformen (Komponieren, Arrangieren, Produzieren), Interpretieren und Performance oder der Umgang mit den Medien in diesem Bereich der Musikkultur andere Anforderungen stellen, als bei der klassischen Musik. So sind die Künstler der Rock- und Popmusik häufig Komponisten und Performer in einer Person: Sie sind Virtuosen der Vielseitigkeit, indem sie komponieren, mehrere Instrumente spielen, die Soundgestaltung durch Musikelektronik beherrschen und das alles in eine überzeugende Bühnenshow einbinden können. Systematische Forschung in diesen Bereichen wäre interessant und wichtig.

5. Der Verlauf von Musikerkarrieren

Der Verlauf von Musikerkarrieren, ihre sozialen und individuellen Voraussetzungen und Bedingungen bilden den Gegenstand umfangreicher Studien, die Maria Manturzevska in den 1980er und 1990er Jahren an erfolgreichen polnischen Musikern verschiedener Generationen durchgeführt hat. Ihr Datenmaterial gründet sich in erster Linie auf biografische Interviews, die durch Archiv-Material und weitere Daten ergänzt wurden (siehe dazu die Zusammenfassung bei Gembris, 2002, S. 195ff.). Ähnlich zu bewerten ist die Studie von Laureen Sosniak, die aus biografischen Daten den Karriereverlauf von Pianisten interpretierte (Sosniak, S. 19ff., 68ff., 409ff. in Bloom, 1985; Sosniak, 1990). Manturzevska (2006) leitet aus den Berufsverläufen der von ihr untersuchten 168 Instrumentalisten

sechs Phasen ab, für die jeweils typische Entwicklungsaufgaben und Aktivitäten charakteristisch sind (s. Abbildung 1).



- I: Entwicklung sensorischer, emotionaler und ästhetischer Sensibilität für Musik (bis 5 Jahre)
- II: Intensive Entwicklung musikalischer Fähigkeiten auf dem Instrument (6-14 Jahre)
- III: Entwicklung der Künstlerpersönlichkeit und des Selbstbewusstseins als Künstler (15-25 Jahre)
- IV: Entwicklung der Konzertkarriere (25-45 Jahre)
- V: Identifikation mit der Rolle als Meister (45-65 Jahre)
- VI: Identifikation mit der Rolle einer musikalischen Autorität (als Juror etc., ab 65-70 Jahren)

Abbildung 1: Phasen der Entwicklung von Berufsmusikern/Solisten. Die Pfeile markieren die Zeitpunkte, zu denen die Künstler emotionale Krisensituationen durchmachen mussten (nach Manturzewska, zusammengefasst in Gembris, 2002).

In der ersten Phase, die sich bis etwa zum fünften Lebensjahr erstreckt, bildet das Kind seine sensorisch-emotionale Sensibilität für Klänge und Musik aus. Es lernt, Tonhöhen zu unterscheiden, entwickelt ein Gedächtnis für Musik, formt seine Gesänge mehr und mehr zu erkennbaren Liedern aus und beginnt, sich an vorhandenen Instrumenten zu betätigen.

Im Alter von ungefähr sechs Jahren (zweite Phase) beginnt bei späteren Berufsmusikern häufig der erste Instrumentalunterricht. Die Frühzeitigkeit des Instrumentalunterrichtes scheint ein entscheidender Faktor für das später erreichbare Leistungsniveau zu sein: Wenn sich nämlich bis zum Alter von etwa neun Jahren keine emotionale Verbindung zur Musik und spontane vokale und instrumentale Aktivitäten entwickelt haben, ist die

Wahrscheinlichkeit sehr gering, dass sich später ungewöhnliche musikalische Fähigkeiten entfalten (s. auch Sosniak in Bloom, 1985; → Beitrag "Übung und Expertise"). Oftmals erreichen die späteren Berufsmusiker im Alter zwischen zehn und vierzehn Jahren bereits ausreichende Fähigkeiten, um erste öffentliche Aufführungen zu bestreiten, obwohl die Phase der beruflichen Ausbildung noch bevorsteht.

Die dritte Phase beginnt mit 15 Jahren und reicht bis etwa zum 24. Lebensjahr, wenn das Musikstudium meistens abgeschlossen ist. In dieser Zeit kristallisieren sich musikalische Einstellungen und Werthaltungen heraus. Eine entscheidende Rolle spielt in dieser Periode die musikalische und menschliche Kompetenz des Lehrers und die Qualität der Schüler-Lehrer Beziehung.

Mit dem Eintritt ins Berufsleben beginnt die vierte Phase, die ungefähr bis zum 45. oder 50. Lebensjahr reicht. Während dieser Zeit werden die meisten Aufführungen absolviert und die größten künstlerischen Leistungen und beruflichen Erfolge erreicht. Interessen und Motivation sind ausgerichtet auf Konzerte, auf die Erweiterung des Repertoires und die Expansion der musikalischen Karriere.

Jeder Übergang von einer Phase zur anderen ist von psychischen Krisen gekennzeichnet. Gemessen an der Phase der Wahl einer Berufsausbildung und der Phase des Übergangs ins Arbeitsleben erweist sich das Alter zwischen 45 und 50 Jahren als besonders kritisch. Musiker nehmen in diesem Alter die ersten Anzeichen dafür wahr, dass die Leistungsfähigkeit nachlässt. Ein besonnener Umgang mit physischen und psychischen Reserven ist in dieser Zeit wichtig.

Zunehmende Unterrichtstätigkeit, ein ausgeprägter Sinn für soziale Verantwortung und ein wachsendes Engagement auf musikalisch-organisatorischem Gebiet kennzeichnen die fünfte Phase, die Manturzewska etwa zwischen dem 45. und 65. Lebensjahr ansiedelt. Geiger und Sänger geben um das 60. Lebensjahr herum häufig ihr letztes Konzert. Pianisten und Orchestermusiker spielen deutlich länger öffentlich.

Orchestermusiker, die ein Blasinstrument spielen, gehen meist früher in Pension als Geiger.

Nach dem 70. Lebensjahr, in der sechsten und letzten Lebensphase, vollzieht sich ein Rückzug von beruflichen Aktivitäten. Manturzewska findet in ihrer Studie viele Musiker, die weiterhin spielen, allerdings nicht mehr so aktiv wie früher. Herausragende Musiker orientieren sich in dieser letzten Phase des Lebens oftmals noch einmal um, wenn sie repräsentative Funktionen übernehmen können: Sie nehmen dann Einfluss als Juroren von Wettbewerben, Ehrenvorsitzende oder Mitglieder von Komitees, zum Beispiel von fördernden Institutionen.

Wenn Berufsmusiker nach ihrer Pensionierung das Musizieren vollständig einstellen, dann stößt dies bei Amateuren oft auf Unverständnis. Smith (1988) stellte bei der Befragung eines amerikanischen Spitzenorchesters sogar fest, dass die meisten Musiker mit dem Spielen völlig aufhörten. Als Begründung wurde genannt, dass ihnen der Anreiz zum regelmäßigen Üben fehlte – und deshalb das Spiel nicht mehr ihrem eigenen Anspruchsniveau genüge. Darüber hinaus können natürlich gesundheitliche Probleme dazu führen, musikalische Aktivitäten aufzugeben (vgl. dazu auch Manchester, 1988). Bei Gesangssolisten hält die Stimme meist einer beruflichen Belastung nicht mehr stand oder beginnt brüchig zu klingen (→ Beitrag "Musikhören und Musikmachen im Alter").

Die Entwicklungsphasen, die Manturzewska und Sosniak beobachtet haben, lassen sich nicht verallgemeinern. So unterscheiden sich die Karriereverläufe eines Pianisten von denen einer Orchestermusikerin. Weiterhin wurden die Studien von Manturzewska hauptsächlich in den 1970er und 1980er Jahren durchgeführt. Strukturelle Veränderungen in der Musikkultur und auf dem Arbeitsmarkt für professionelle Musiker führten dazu, dass die Karrieren von vielen professionell ausgebildeten Instrumentalisten und SängerInnen heute vielfach anders verlaufen als in diesen Modellen, die sich auf die Situation vor dreißig oder vierzig Jahren beziehen. Von besonderer Bedeutung für die Entwicklungsverläufe werden gesellschaftliche

Veränderungen sein, wie sie bereits in den 1990er Jahren in England registriert wurden und die jetzt auch auf Deutschland übergreifen: Nach zwei Jahren hatte nicht einmal die Hälfte der Hochschulabsolventen eine feste Stelle im Orchester finden können (Gembris & Langner, 2005).

6. Hohe Leistungen im Alter

Trotz der genannten Probleme müssen musikalische Leistungen auf einem Instrument mit zunehmendem Alter nicht zwangsläufig geringer werden. In einer Untersuchung mit jüngeren (durchschnittlich 24 Jahre alten) und älteren (durchschnittlich 60 Jahre alten) Amateur- und Berufspianisten konnte Krampe (1994) nachweisen, dass durch Übung einem altersbedingten Abfall musikalischer Leistungen entgegengewirkt werden kann. Es zeigte sich, dass die Genauigkeit und Geschwindigkeit bei allgemeinen kognitiven und motorischen Aufgaben sowohl bei Musik-Amateuren wie bei professionellen Pianisten dem üblichen altersbedingten Abfall unterliegen. Auch bei Aufgaben, die für das Klavierspielen relevant wären, stellte Krampe große Unterschiede fest, jedoch nur bei den untersuchten Amateur-Pianisten. Bei den älteren professionellen Pianisten konnte er dagegen kein Absinken der musikbezogenen Leistungen beobachten. Dies ist umso bemerkenswerter, als die wöchentliche Übezeit der älteren Profi-Pianisten weniger als die Hälfte der Zeit betrug, die die jungen Profi-Pianisten für das Üben aufwendeten. Offenbar wirkt das durch kontinuierliche Übung erworbene hohe Leistungsniveau einem entwicklungsbedingten Absinken der musikalischen Leistung entgegen.

Beispiele von großen Pianisten wie Artur Rubinstein (1887-1982), Vladimir Horowitz (1903-1989) oder Mieczyslaw Horszowski (1892-1993), die im hohen Alter noch umjubelte Konzerte gaben und Schallplattenaufnahmen machten (Horowitz mit über 80 Jahren, Horszowski sogar noch mit 96 Jahren) zeigen, dass auch in hohem Alter herausragende Leistungen am Instrument möglich sind. Auch unter den Dirigenten gibt es dafür

viele Beispiele: z. B. Herbert von Karajan (1908-1989), Sergiu Celibidache (1912-1996) oder Günter Wand (1912-2002).

In jüngerer Zeit ist zu beobachten, dass es auch im Bereich des Pop, Rock und Jazz viele Beispiele langer musikalischer Karrieren gibt: der Sänger der Rolling Stones, Mick Jagger (*1943), der Sänger und Liedermacher Udo Jürgens (*1934), der Bandleader, Komponist und Produzent James Last (*1929) oder der Jazz-Pianist Oscar Peterson (*1925) beeindrucken trotz ihres Alters von 60, 70 Jahren und mehr nach wie vor durch weltweite Konzertreisen und neue CD-Produktionen.

Allerdings ist zu bedenken, dass nicht alle Musiker, die früh mit dem Training beginnen und regelmäßig extensiv üben, in der Lage sind, ein professionelles Niveau im Alter aufrechtzuerhalten. Wahrscheinlich sind außergewöhnliche Leistungen in hohem Alter nur bei Pianisten oder bei Dirigenten möglich, weniger bei Bläsern oder Streichern, weil sich bei diesen Instrumenten ein altersbedingtes Nachlassen etwa von Atmung oder Feinmotorik früher hörbar auswirkt.

Das Studium von Karrieren bis ins hohe Erwachsenenalter ist nicht nur deswegen von Bedeutung, weil es zeigt, welche musikalischen Leistungen auch im fortgeschrittenen Alter möglich sind. Die Erkenntnisse wirken auch der Einstellung entgegen, dass Altern nur mit Abbau und Defiziten zusammenhängt. Bewusste Strategien wie Selektion, Optimierung und Kompensation (sogen. "SOK-Prinzip"; s. Baltes & Baltes, 1989) können helfen, altersbedingten Leistungseinbußen entgegen zu wirken. In einem Fernsehinterview verriet der 80-jährige Pianist Arthur Rubinstein, dass er erstens weniger Stücke spiele (Selektion), zweitens die geringere Anzahl der Stücke häufiger übe (Optimierung) und drittens ~~(und das fügte er verschmitzt hinzu)~~ würde er vor besonders schnellen Passagen immer ein Ritardando einfügen, so dass die nachfolgenden Passagen schneller erscheinen würden (Kompensation). Durch die Verknüpfung dieser drei Elemente kann so auch im Alter ein hoher Leistungsstandard aufrechterhalten werden (Baltes & Baltes, 1989).

Das SOK-Prinzip ist bei genauerer Betrachtung allerdings von begrenzter Gültigkeit und Anwendbarkeit. Zunächst bezieht es sich vorwiegend auf den Bereich der körperlichen sensorischen und kognitiven Leistungen (vgl. Faltermaier et al., 1992, S. 148). Motorische Defizite können dagegen nicht kompensiert werden, denn im Bereich der Musik lassen sich schnelle Passagen oder gar ganze Stücke nicht durch eingefügte Ritardandi bewältigen. Insbesondere im Ensemblespiel oder im Orchester funktioniert das SOK-Prinzip überhaupt nicht, weil nicht der einzelne Musiker das Tempo gestaltet, sondern der Dirigent ein Tempo vorgibt, dem alle Musiker zu folgen haben.

Bei Violinisten können im Alter schwer kompensierbare Probleme entstehen z. B. durch ein vermindertes Tastgefühl, oder eine Verminderung der Sensibilität der Haut, der Gelenkigkeit und Geschwindigkeit, was zu Schwächen in der Intonation und Bogenführung führt (→ Beitrag "Musiker-Medizin").

Unter der Lupe: dirigieren ältere Dirigenten wirklich langsamer?

Jennen & Gembris (2000) sind der Frage nachgegangen, ob Dirigenten in höherem Alter langsamer dirigieren und haben hierzu die Spieldauern der Mozart-Opern „Don Giovanni“ und „Die Zauberflöte“ gemessen. Abbildung 2 zeigt die Zeitdauer der Musikstücke aus 22 Aufnahmen der Oper "Don Giovanni", jeweils in Beziehung zum Alter des Dirigenten.

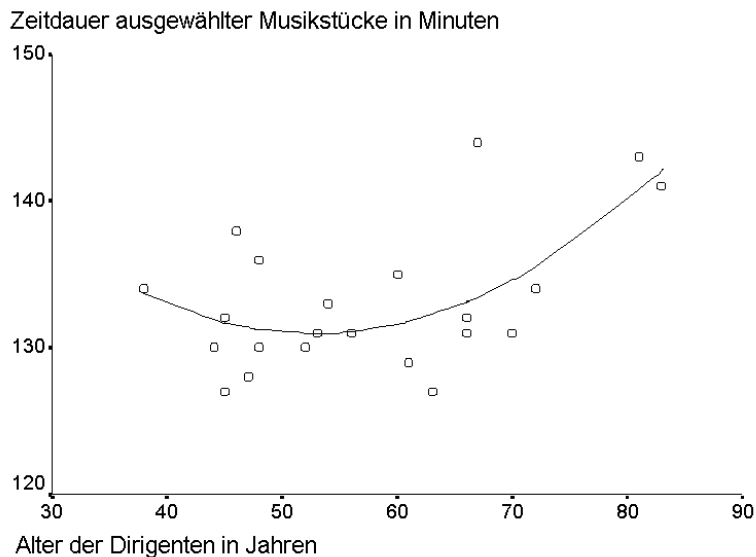


Abbildung 2: "Don Giovanni"-Aufnahmedauern und Alter des Dirigenten (nach Jennen & Gembris, 2000).

Die scheinbar quadratische Regression lässt sich in zwei Abschnitte teilen: unter 60 Jahren gibt es keine Beziehung zwischen Alter und Zeitdauer, über 60 Jahren dauert die Oper desto länger, je älter der Dirigent bei der Aufnahme war. Diese Tendenz zeigt der Vergleich der Aufnahmen der beiden Opern von Karajan und Böhm, von denen jeweils drei

Gesamtaufnahmen vorliegen, besonders deutlich (Abbildung 3). Es wird vermutet, dass ältere Menschen ein verändertes Zeitgefühl entwickeln. Dagegen spricht allerdings, dass die tendenziellen Tempoveränderung bei den Aufnahmen der "Zauberflöte" nicht zu erkennen sind. Der Alterseffekt wird hier vermutlich von rezeptionsgeschichtlichen Einflüssen überlagert, wie der romantisierenden Sicht von "Don Giovanni" als "schwerblütiger" Tragödie.

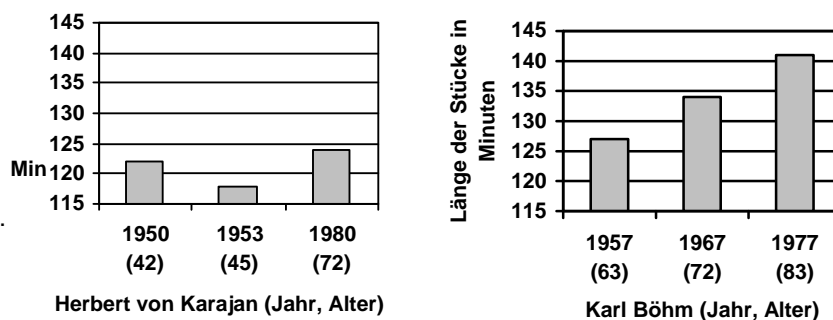


Abbildung 3: Aufnahmedauern der Mozart-Opern "Die Zauberflöte" (links) und "Don Giovanni" (rechts) in Abhängigkeit vom Alter des jeweiligen Dirigenten (nach Jennen & Gembris, 2000).

Auch degenerative Krankheiten können zum frühzeitigen Ende der musikalischen Karriere führen. So musste der Geiger und Komponist Helmut Zacharias (1920-2002) seine glanzvolle Karriere aufgeben, weil er an der Alzheimer-Krankheit litt. Im fortgeschritten Stadium seiner Erkrankung konnte er, obwohl durch die Musik zu Tränen gerührt, nicht mehr erkennen, dass er eine eigene Einspielung hörte. Allgemein treten mit zunehmendem Alter neben Alzheimer-Erkrankungen auch Krankheiten wie Schlaganfälle, Parkinson oder Probleme mit der Hals- und Lendenwirbelsäule häufiger auf - was die musikalische

Aktivität vor dem Lebensende beeinträchtigen oder unmöglich machen kann (vgl. Lederman, 1999). Bekannt ist der Fall von Maurice Ravel, der nach einem Schlaganfall in den letzten Lebensjahren zwar Musik genießen, aber nicht mehr komponieren konnte (→ Beitrag "Amusie: Störungen der Musikverarbeitung").

7. Erwachsene Instrumentalanfänger

Ein wenig bearbeitetes Forschungsfeld findet sich auch im Bereich derjenigen, die sich nicht beruflich mit Musik beschäftigen. An den Publikationen der letzten Jahre ist abzulesen, dass das Interesse an Fragen des musikalischen Lernens und Unterrichtens im Erwachsenenalter gestiegen ist (s. Grimmer & Schroth, 2004; Beckers, 2004; Niermann & Wimmer, 2004; Hartogh, 2005, sowie die Themenhefte der Zeitschriften "MusikForum", 2005 und "Üben & Musizieren", 2006).

Überwiegend handelt es sich bei den Veröffentlichungen um musikpädagogische Beiträge und biografische Fallstudien (z. B. Bowles, 1991; Klüppelholz, 1993; Pape & Pickert, 1999), eher selten um systematisch geplante Entwicklungsstudien.

Für das Erlernen eines Instrumentes im Erwachsenenalter spielt es eine große Rolle, ob ein Instrument völlig neu erlernt werden muss oder an frühere Erfahrungen angeknüpft werden kann. Wer bereits in der Kindheit sechs Jahre oder länger regelmäßig Klavier geübt hat, wird auch als Erwachsener Fähigkeiten entwickeln können, die Freude am Spielen vermitteln und motivierend sind (Cooper, 2001). Dabei kommt es offenbar nicht unbedingt auf die Dauer des Übens an, als vielmehr auf die Regelmäßigkeit, den Inhalt des Übens und auch auf die Interaktion mit dem Lehrer.

Untersuchungen über musikalische Fähigkeiten von Erwachsenen und älteren Menschen fallen in der Regel positiv aus (→ Beitrag "Musikhören und Musikhören im Alter") – d. h. , das Alter führt nicht unbedingt zu verringerten musikalischen Fähigkeiten. Ein bisher nicht ausreichend gewürdigtes Problem stellt allerdings der gerade bei älteren Probanden recht hohe Prozentsatz an

unvollständigen oder fehlerhaften Daten (sogen. Dropouts) dar. Sie liegt bei manchen Untersuchungen zwischen 20 und über 30 Prozent (z. B. Eberly, 1954; Gibbons, 1983; Gilbert, 1983). Die Anzahl der fehlerhaften oder unvollständigen Datensätze schlägt umso stärker zu Buche, je älter die Probanden bei Beginn einer Versuchsreihe sind. Besonders schlechte Leistungen gehen möglicherweise nicht in die Datenanalyse ein, da die Versuchsteilnehmer bereits vorher ausscheiden. Vermutlich sind also die Daten zu musikalischen Wahrnehmungsleistungen und Fertigkeiten in Wirklichkeit schlechter, als die Ergebnisse der bisherigen Untersuchungen widerspiegeln. In einer Studie mit 308 Mitgliedern von Seniorenorchestern mit einem Durchschnittsalter von 71 Jahren zeigte sich, dass gut die Hälfte der Befragten unter altersbedingten Beeinträchtigungen des Musizierens litten (Gembris, 2007). Am häufigsten (ca. 40%) wurden körperliche Probleme genannt (Probleme mit der Grob- und Feinmotorik, Schmerzen und Bewegungseinschränkungen in den Fingern, Händen, Armen, Gelenken etc.). Weitere Einschränkungen des Musizierens entstanden durch die Verlangsamung der Motorik, Fingerbeweglichkeit, des Reaktionsvermögens und Notenlesens. Auf der kognitiven Ebene machten sich außerdem verminderte eine Konzentrationsfähigkeit und Gedächtnisprobleme bemerkbar. Beeinträchtigend wirkten sich ferner Einschränkungen der Sinnesorgane (Hören und Sehen), nachlassende Kraft und raschere Ermüdung aus.

Erwachsene Instrumentalschüler klagen z. B. über zu hohe instrumentaltechnische Anforderungen (Klüppelholz, 1993). Mangelnde Fingerfertigkeit oder andere psychomotorische Schwierigkeiten sind sicher auf die motorische Ungeübtheit und die durch Lebensgewohnheiten und Berufsleben bedingte Verfestigung des Muskelapparates im Erwachsenenalter zurückzuführen (vgl. Gellrich sowie Klöckner in Holtmeyer, 1989; Grimmer, 1991, S. 102ff.). Besonders mühsam ist es für erwachsene Anfänger, ein Rhythmusgefühl zu entwickeln.

Ein Instrument im Erwachsenenalter völlig neu zu erlernen, ist zweifellos schwieriger als in Kindheit und Jugend, aber nicht

unmöglich. Trotzdem liegt der Anteil der statistisch erfassten Musikschüler über 60 Jahren bei unter ein Prozent (s. Abbildung 4). Je nach Instrument ergeben sich unterschiedliche Probleme. So können Fertigkeiten im Singen relativ leicht erworben, reaktiviert oder verbessert werden. Relativ leicht ist auch das Erlernen mancher Blasinstrumente (z. B. Flöte, Saxophon). Deswegen sind diese Instrumente geeigneter für erwachsene Anfänger als beispielsweise Instrumente wie Klavier, Gitarre oder Streichinstrumente (Gellrich in Holtmeyer, 1989, S. 91ff.). Die unterschiedlich großen Schwierigkeiten ergeben sich daraus, dass das Instrumentalspiel nicht nur sensumotorische, sondern auch kognitive Fertigkeiten (z. B. Konzentration, Kurzzeitgedächtnis) verlangt, die im Alltag älterer Personen in der Regel nicht überdurchschnittlich gefordert werden.

In den 1950er Jahren untersuchte Eberly (1954) die Fähigkeit von älteren Erwachsenen (über 60 Jahre), Klavierspielen zu erlernen. Kaum jemand von den Probanden hatte erwartet, noch viel lernen zu können, doch die Lernfortschritte waren trotz aller negativen Erwartungen beachtlich. In Teilgebieten sind ältere Anfänger im Vorteil gegenüber der Jugend, da sie die Ausdauer aus einer Berufserfahrung und darüberhinaus auch gute Lernstrategien einbringen können. Dies ist bei allen Aufgaben förderlich, in denen es auf das Verstehen oder kognitive Lernen ankommt. Geringer sind die Erfolge bei der Entwicklung der psychomotorischen Fähigkeiten (Mack, 1983).

Nicht selten sind erwachsene Anfänger unzufrieden mit ihren Fortschritten auf dem Instrument. Ein häufig auftretendes Problem sind dabei zu hohe Erwartungen an das eigene Musizieren, da sich Erwachsene oft am Niveau selbst erlebter Konzerte orientieren oder ihre Ansprüche sogar aus Tonträgern ableiten. Sie haben von außen gesetzte „objektive“ Maßstäbe verinnerlicht und müssen, wie Bruhn (1989, S. 501) schreibt, „zunächst angeregt werden, einen lediglich subjektiven, privaten Sinn im Musizieren zu sehen.“

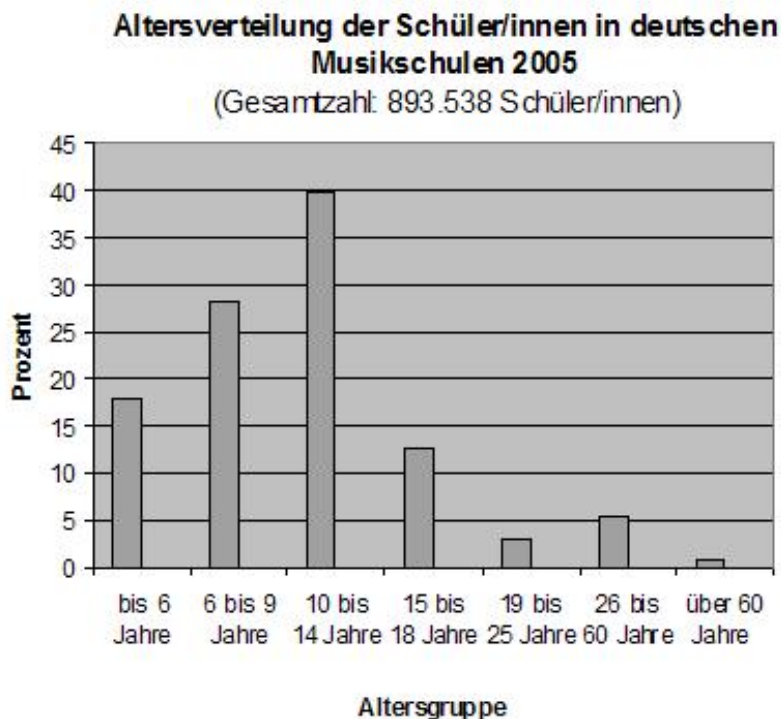


Abbildung 4: Die Altersverteilung der Schüler in deutschen Musikschulen. Der Anteil der Erwachsenen (über 19 Jahre) an der Gesamtzahl der fast 900.000 Schülerinnen und Schüler liegt seit Jahren bei ungefähr zehn Prozent. Insgesamt geht der Deutsche Musikrat von knapp sieben Millionen Amateurmusikern aus, von denen 37 Prozent älter als 19 Jahre sind (nach Rohlf, 2002, S. 37). Real wird die Zahl erwachsener Amateure wesentlich darüber liegen, da vom Deutschen Musikrat nur die institutionell organisierten Musiker in Orchestern, Chören oder Musikschulen erfasst werden.

Die Diskrepanz zwischen dem Ideal und den tatsächlichen Möglichkeiten kann frustrierend sein und zum Abbruch der Bemühungen führen. Dem muss ein Instrumentallehrer entgegenwirken, indem er aufzeigt, dass die Freude am Musizieren nicht unbedingt an außenorientierte objektive Ansprüche gebunden ist.

Im Erwachsenenalter tritt meist der Leistungsaspekt oder der Wunsch nach solistischem Spielen gegenüber sozialen Aspekten des Musizierens zurück. Dies muss im Unterricht, in der

Methodik und der Zielplanung von Lehrern und Lehrerinnen angemessen berücksichtigt werden (vgl. Oerter & Bruhn, 2005, S. 576ff.). Wichtige soziale Aspekte sind dabei Gespräche mit anderen Kursteilnehmern, gemeinsame Aktivitäten und zusätzlich der Wunsch, im Ensemble zu spielen oder mit der Familie zu Musizieren, um dadurch soziale Kontakte zu intensivieren. Das Musizieren dient in hohem Maße dem seelischen Ausgleich, der Steigerung des Wohlbefindens, zur Lebenshilfe und Selbstverwirklichung (Hartogh, 2005, S. 166f.). Eine Studie mit Mitglieder von Seniorenorchestern (Gembris, 2007) ergab u. a., dass gesteigerte Lebensfreude und Lebensqualität, die Erzeugung von Glück und Sozialkontakten, das Fit-Bleiben und das Gemeinschaftsgefühl als die weitaus wichtigsten Nutzeffekte des Musizierens genannt wurden. Negative Selbsteinschätzungen der eigenen musikalischen Leistungen und Lernfähigkeiten oder die Befürchtung, man sei zu alt, um musikalisch noch etwas zu lernen, sind gerade im Erwachsenenalter oftmals ein ernstes Hindernis für die musikalische Entwicklung, als tatsächliche Einbußen an musikalischer Lernfähigkeit.

8. Musikpräferenzen und Funktionen von Musik im Alter

Musikpräferenzen und Vorlieben von erwachsenen Musikhörern stehen im Zentrum der Medienforschung, da im Zeitalter des Formatradios (→ Beitrag "Musik in den Medien") die Gewohnheiten von Musikhörern gleichzeitig die Zielgruppen für die Werbung definieren. Nur wenige Untersuchungen beschäftigen sich mit den Präferenzen und dem Musikgeschmack im Erwachsenenalter (z. B. Bersch-Burauel, 2004). Nach den Studien von Holbrook & Schindler (1989) bleiben die musikalischen Präferenzen, die jemand im frühen Erwachsenenalter mit etwa 24 Jahren hat, auch für die folgenden Jahrzehnte des Lebens erhalten (→ Beitrag "Musikalische Lebenswelten und Musikgeschmack"). Diese Aussage ist plausibel, wird aber bisher von empirischen Daten nicht überzeugend unterstützt: Die vorliegenden Studien zum

Musikhören im Erwachsenenalter sind praktisch ausnahmslos Querschnittsstudien. Das heißt, es werden zu einem bestimmten Untersuchungszeitpunkt Personen unterschiedlicher Altersgruppen befragt (z. B. 30-49-jährige, 50-65-jährige, 60-85-jährige) und diese miteinander verglichen. Die unterschiedliche Generations- bzw. Kohortenzugehörigkeit bei solchen Altersgruppenvergleichen hat jedoch aufgrund von teilweise völlig unterschiedlichen Prägungen in der musikalischen Sozialisation einen erheblichen Einfluss auf den Musikgeschmack und ist mit dem Einfluss des Alters vermischt (→ Beitrag "Musikleben und Live-Musik").

So haben Mende & Neuwöhner (2006) in einer repräsentativen Studie gezeigt, dass die Aufgeschlossenheit gegenüber klassischer Musik umso größer ist, je älter die Befragten sind. Das bedeutet jedoch nicht, dass ältere Menschen generell lieber Klassik hören, vielmehr handelt es sich um einen Generationeneffekt. Die Autoren erklären die Vorliebe zum wesentlichen Teil damit, dass die älteren Generationen im Unterschied zu späteren Generationen während ihrer Jugendzeit in ihrem Elternhaus und familiären Umfeld deutlich mehr mit klassischer Musik in Berührung gekommen sind. Dabei spielt eine wichtige Rolle, wie diese Musiksozialisation erlebt wurde: Diejenigen, die sie positiv erlebten, hatten auch ein positives Verhältnis zur klassischen Musik.

Für die Entwicklung musikalischer Präferenzen sind vor allem die altersbezogenen Funktionen bzw. der Wandel dieser Funktionen über die Lebensjahre hinweg von Interesse. Mit Beginn des Erwachsenenalters wandeln sich die Lebensorientierungen, Bedürfnisse und Denkweisen und es entwickelt sich eine Neuorientierung der Werte. Die Freizeit wird durch Verheiratung, Familiengründung und Berufstätigkeit mehr oder weniger stark reduziert. Musikbezogene Freizeitinteressen können nun nicht mehr in früherem Umfang realisiert werden. Dadurch wird der tägliche Umgang sowie die intellektuelle und konzentrierte Beschäftigung mit Musik ebenfalls reduziert. Musik wird deshalb weniger zielgerichtet gehört, Beiläufigkeit und

Beliebigkeit im Umgang mit Musik dominieren (Mende, 1991; → Beitrag "Die alltägliche Nutzung von Musik"). Musik muss sich den Verpflichtungen zur Arbeit, Häuslichkeit und Familie anpassen. Sie soll im Alltag Routinearbeiten unterstützen und gute Laune erhalten. So entsteht ein Bedürfnis nach einfacher, leicht fasslicher Musik, die kein konzentriertes Hören erfordert. Das noch für die Jugendzeit typische Interesse an neuen Moden und Strömungen der Musik flacht ab.

Erst mit dem Ausstieg aus dem Berufsleben ändert sich dies wieder. Berufstätigkeit und Kinder sind nicht mehr hauptsächliche und die meiste Zeit beanspruchende Lebensinhalte. Dadurch entstehen Freiräume, die für Beschäftigung mit Musik genutzt werden können. Musik spielt in diesem Lebensabschnitt eine zunehmend wichtige Rolle bei der Bewältigung der von Einsamkeit und Alleinsein (Mende, 1991).

Lehmann (1994) vergleicht die Musikhörgewohnheiten von amerikanischen und deutschen Erwachsenen und stellte ebenfalls fest, dass sich Rezeptionsweisen und Funktionalisierung von Musik mit dem Alter ändern. Sehr auffällig war beispielsweise, dass bei Jugendlichen motorisch-vegetative Hörweisen, d. h. das physisch-motorische Mitvollziehen der Musik und die Aktivierung durch Musik stark im Vordergrund standen - ein Befund, den auch andere Untersuchungen nachwiesen (Behne, 1997). Bei Erwachsenen dagegen spielte das motorisch-vegetative Hören eine wesentlich geringere Rolle: Je älter die Probanden waren, „desto weniger hörten sie vegetativ und motorisch.“ (Lehmann, 1994, S. 176).

Dollase, Rösenberg & Stollenwerk (1986) haben die These aufgestellt, dass Musik nach der Jugendzeit eine Phase der Entfunktionalisierung durchläuft: Musik verliere im mittleren Lebensalter an Bedeutung für das alltägliche Leben. Dieser These widersprechen Ergebnisse repräsentativer Befragungen von Radiohörern. Im Alter um die 30 Jahre geht die Bedeutung von Musik bei der Kontaktförderung, Stimmungskontrolle und Überbrückung von langweiligen Arbeitszeiten zwar zurück, dafür wird Musik aber als Kompensation von Alleinsein und Stille (als

sogen. "parasozialer Kontakt") deutlich wichtiger (Eckhardt, 1987; auch Mende & Neuwöhner, 2006).

Eine andere Befragung von Radiohörern zeigte eine zunehmende Bedeutung des Musikhörens zur Vertreibung der Stille und Einsamkeit bereits ab etwa 45 Jahren. Ebenso nahm die Verwendung von Musik zur Stimmungsregulation mit dem Alter zu, während gleichzeitig die Bedeutung der Musik als Gesprächsthema oder Gemeinschaftserlebnis mit anderen im Gegensatz zur Jugendzeit kaum noch eine Bedeutung hatte (Gembris & Arbeitsgruppe Hörerforschung, 1994, S. 186ff.). Im Unterschied zu Dollase, Rösenberg & Stollenwerk (1986), die einen Rückgang der Entspannungsfunktion von Musik konstatierten, stellte Lehmann (1994, S. 179ff.) gerade in diesem Bereich eine Zunahme dieser Funktion im Erwachsenenalter fest. Um diese Widersprüche zu klären, bedarf es weiterer Untersuchungen.

Literatur

- Baltes, P. B. & Baltes, M. M. (1989). Optimierung durch Selektion und Kompensation. Ein psychologisches Modell erfolgreichen Alterns. *Entwicklungspsychologie der Lebensspanne: Theoretische Leitsätze. Zeitschrift für Pädagogik*, 25, 85-105.
- Baltes, P. B. & Kliegl, R. (1992). Further testing of limits of cognitive plasticity: Negative age differences in a mnemonic skill are robust. *Developmental Psychology*, 28 (1), 121-125.
- Baltes, P. B., Lindenberger, U. & Staudinger, U. M. (1998). Life-span theory in developmental psychology. In W. Damon & R. M. Lerner (Hg.), *Handbook of child psychology* (Bd. 1: Theoretical models of human development, S. 1029-1143). New York: Wiley & Sons.
- Beckers, E. (2004). *Erwachsene lernen Musik. Empirische Studien zu subjektiven Theorien des Musiklernens Erwachsener aus der Sicht der Lernenden*. Münster: LIT.
- Behne, K.-E. (1997). *The development of "Musikerleben" in adolescence. How young people listen to music*. In I. Deliège & J. A. Sloboda (Hg.), *Perception. and cognition of music* (S. 143–159). Hove: Psychology Press

- Bersch-Burauel, A. (2004). *Entwicklung von Musikpräferenzen im Erwachsenenalter. Eine explorative Untersuchung*. (Dissertation Universität Paderborn).
- Bloom, B. S. (1985). *Developing talent in young people*. New York: Ballentine Books.
- Böhme, G. (1987). *Medizinische Portraits berühmter Komponisten* (Bd. 2). Stuttgart: Fischer.
- Bowles, C. L. (1991). Self-expressed adult music education interests and music experiences. *Journal of Research in Music Education*, 39 (3), 191-205.
- Bruhn, H. (1989). Über die unterschiedliche Funktion des Lehrers im Musikunterricht bei Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen. *Das Orchester*, 37 (5), 498-502
- Bühler, C. (1959). *Der menschliche Lebenslauf als psychologisches Problem* (2. Aufl.). Göttingen: Hogrefe (Orig. 1933).
- Cooper, T. L. (2001). Adults' perceptions of piano study: Achievements and experiences. *Journal of Research in Music Education*, 49 (2), 156-168.
- Dennis, W. (1966). Creative productivity between the ages of 20 and 80 years. *Journal of Gerontology*, 21 (1), 1-8.
- Dollase, R., Rösenberg, M. & Stollenwerk, H. J. (1986). *Demoskopie im Konzertsaal*. Mainz: Schott.
- Eberly, J. W. (1954). The aptitude for elderly people for learning to play the piano. *Music Therapy*, 3, 133-142.
- Eckhardt, J. (1987). Musikakzeptanz und Programmstrategien des Hörfunks. Media Perspektiven. *Media Perspektiven*, o. Jg. (7), 405-427.
- Faltermaier, T., Mayring, P., Saup, W. & Strehmel, P. (1992). *Entwicklungspsychologie des Erwachsenenalters*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Gembris, H. (2002). *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*. Augsburg: Wißner.
- Gembris, H. (Hg.) (2006). *Musical development from a lifespan perspective*. Frankfurt/M.: Peter Lang.
- Gembris, H. (2007). Musizieren im Seniorenorchester. Funktion, Bedeutung musikalischer Aktivitäten im Lebenskontext. In Vorbereitung.
- Gembris, H. & Arbeitsgruppe Hörerforschung (1994). *Radio im Münsterland: Musikalische Bedürfnisse von HörerInnen und Funktionen des Musikhörens im Radio* (unveröff. Forschungsbericht). Musikwissenschaftliches Seminar, Universität Münster / Westdeutschen Rundfunk.

- Gembris, H. & Langner, D. (2005). *Von der Musikhochschule auf den Arbeitsmarkt. Erfahrungen von Absolventen, Arbeitsmarktexperten und Hochschullehrern.* Augsburg: Wissner.
- Gibbons, A. C. (1983). Musical skill level and self evaluation in non-institutionalized elderly. *Activities, Adaptation & Aging*, 3 (2), 61-67.
- Gilbert, J. P. (1983). A comparison of the motor music skills of nonhandicapped and learning disabled children. *Journal of Research in Music Education*, 31 (2), 147-155.
- Green, L. (2002). *How popular musicians learn. A way ahead for music education.* Aldershot: Ashgate.
- Grimmer, F. (1991). *Wege und Umwege zur Musik. Klavierausbildung und Lebensgeschichte.* Kassel: Bärenreiter
- Grimmer, F. & Schroth, G. (2004). Lebenslanges Lernen. Musikalische Erwachsenenbildung im Zeichen gesellschaftlicher Umstrukturierung. *Üben & Musizieren*, 21 (1), 20-25.
- Hartogh, T. (2005). Musikgeragogik - Ein bildungstheoretischer Entwurf. Musikalische Altenbildung im Schnittfeld von Musikpädagogik und Geragogik. Augsburg: Wißner.
- Hemming, J. (2002). *Begabung und Selbstkonzept: Eine qualitative Studie unter Musikern in Rock und Pop.* Münster: LIT.
- Henze, H. W. (1996). *Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen.* Frankfurt/M.: Fischer.
- Holbrook, M. B. & Schindler, R. M. (1989). Some exploratory findings on the development of musical tastes. *Journal of Consumer Research*, 16 (1), 119-124.
- Holtmeyer, G. (Hg.) (1989), *Musikalische Erwachsenenbildung. Grundzüge - Entwicklung - Perspektiven.* Regensburg: Bosse.
- Höpfinger, F. & Perrig-Chiello, P. (2001). *Mittleres Erwachsenenalter im gesellschaftlichen Wandel* (<http://www.mypage.bluewin.ch/hoepf/fhtop/fhmidage1.html>, 23.04.2007).
- Jennen, M. & Gembris, H. (2000). Veränderungen des Tempos bei Dirigenten. Eine empirische Untersuchung anhand von Schallplattenaufnahmen von Mozarts "Don Giovanni" und "Die Zauberflöte". *Musikpsychologie*, 15, 29-46.
- Kleinen, G. (Hg.) (2003). *Begabung und Kreativität in der populären Musik.* Münster: LIT.

- Klüppelholz, W. (1993). *Projekt Musikalische Erwachsenenbildung an Musikschulen 1990-1992. Abschlußbericht der wissenschaftlichen Begleitung*. Bonn: Verband Deutscher Musikschulen.
- Krampe, R. T. (1994): *Maintaining excellence: Cognitive-motor performance in pianists differing in age and skill level* (Studien und Berichte, Bd. 58). Berlin: Max-Planck-Institut für Bildungsforschung.
- Lederman, R. J. (1999). Aging and the instrumental musician. *Medical Problems of Performing Artists*, 14 (2), 67-75.
- Lehman, H. C. & Ingerham (1939). Man's creative years in music. *The Scientific Monthly*, 48 (5), 431-443.
- Lehmann, A. C. (1994). *Habituelle und situative Rezeptionsweisen beim Musikhören*. Frankfurt/M.: Peter Lang.
- Lindenberger, U. (2002). *Erwachsenenalter und Alter*. In R. Oerter & L. Montada (Hg.) *Entwicklungspsychologie* (S. 350-391), 5., vollständig überarbeitete Auflage. Weinheim: Beltz
- MacDonald, R., & Wilson, G. (2005). Musical identities of professional jazz musicians: A focus group investigation. *Psychology of Music*, 33 (4), 395-417.
- Mack, L. S. (1983). *Self-concept and musical achievement in the adult learner*. (Dissertation, University of Urbana-Champaign/Ill.)
- Manchester, R. A. (1988). Medical aspects of music development. *Psychomusicology*, 7 (2), 147-152.
- Manturzewska, M. (2006). A biographical study of the life-span development of professional musicians. In H. Gembris (Hg.), *Musical development from a lifespan perspective* (S. 21-53). Frankfurt/M.: Peter Lang.
- Martin, M. & Kliegel, M. (2005). *Psychologische Grundlagen der Gerontologie*. Stuttgart: Klinghammer.
- Mende, A. (1991). Musik und Alter. Ergebnisse zum Stellenwert von Musik im biographischen Lebensverlauf. *Rundfunk und Fernsehen*, 39 (3), S. 381-392.
- Mende, A. & Neuwöhner, U. (2006). Wer hört heute klassische Musik? ARD-E-Musikstudie 2005: Musiksozialisation, E-Musiknutzung und E-Musikkompetenz. *Media Perspektiven*, o. Jg. (5), 246-258.
- Niermann, F. & Wimmer, C. (Hg.) (2004). *Musiklernen - ein Leben lang. Materialien zur Weiterbildung "lifelong development"*. Wien: Universal Edition.
- Niketka, R. & Volke, E. (1994). *Rock und Pop in Deutschland. Ein Handbuch für öffentliche Einrichtungen und andere Interessierte*. Essen: Klartext.

- Oerter, R. & Bruhn, H. (2005). Musikpsychologie in Erziehung und Unterricht. In R. Oerter. & T. H. Stoffer (Hg.), *Spezielle Musikpsychologie*. (Enzyklopädie der Psychologie, Band D/VII/2, S. 555-624). Göttingen: Hogrefe.
- Oerter, R. & Montada, L. (Hg.) (2002), *Entwicklungspsychologie*. Weinheim: Beltz.
- Pape, W. & Pickert, D. (1999). *Amateurmusiker: Von der klassischen bis zur populären Musik Perspektiven musikalischer Sozialisation*. Frankfurt/M.: Peter Lang.
- Riemann, S. & Batrouny, A. (1994). Forever young - Auch noch mit 50? Alternde Rockstars In J. Terhag, (Hg.), *Populäre Musik und Pädagogik* (S. 41-49). Oldershausen: Institut für Didaktik populärer Musik.
- Révész, G. (1952). *Talent und Genie. Grundzüge einer Begabungspsychologie*. Bern: Francke.
- Ries, W. (1992). Altern und Kreativität. In A. Niederfranke, U. M. Lehr, F. Oswald, & G. Maier (Hg.), *Altern in unserer Zeit. Beiträge der IV. und V. Gerontologischen Woche* (S. 59-68). Heidelberg: Quelle & Meyer.
- Rohlf, E. (2002). Instrumentales Laienmusizieren. In Deutscher Musikrat (Hg.), *Musikalmanach 2003/2004. Daten und Fakten zum Musikleben in Deutschland* (S. 36-44). Kassel: Bärenreiter.
- Simonton, D. K. (1994). Computer content analysis of melodic structure: Classical composers and their compositions. *Psychology of Music*, 22 (1), 31-43.
- Simonton, D. K. (2000). Creative development as acquired expertise: Theoretical issues and an empirical test. *Developmental Review*, 20 (2), 283-318.
- Smith, D. W. (1988). The great symphony orchestra: A relatively good place to grow old. *International Journal of Aging and Human Development*, 27 (4), 233-247.
- Sosniak, L. A. (1990). The tortoise, the hare, and the development of talent. In M. J. A. Howe. (Hg.), *Encouraging the development of exceptional skills and talents* (S. 165-178). Leicester: British Psychological Society.
- Standifer, J. A. (1982). Creativity and aging: The black musicians perspective. *Council for Research in Music Education, Bulletin No. 72*, 40-51.
- Weisberg, R. W. (1999). Creativity and knowledge: A challenge of theories. In: R. J. Sternberg (Hg.), *Handbook of creativity* (S. 226-250). Cambridge: Cambridge University Press.