

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Musikalität

—

ein philosophischer Exkurs über Ursprung und
Herkunft

Verfasserin

Sophie Riedel

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt: Musikwissenschaft

Betreuerin: Univ.-Prof. Dr. Birgit Lodes

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT	S. 5
Ausgangslage	S. 7
Ziele und Grenzen meiner Arbeit	S. 9
EINLEITUNG	S. 10
MEINE EIGENE DEFINITION VON <i>MUSIKALITÄT</i>	S. 12

I. TERMINOLOGIE

1.1 Die Komplexität und Vielschichtigkeit des Terminus <i>Musikalität</i>	S. 15
1.2. <i>Musikalisch</i> sein – Definitionen und Verständnis über die Zeit hinweg	
1.2.1. <i>Musikalitätsstudien</i> und Gedanken aus dem 18. und 19. Jahrhundert/ Historische Vorgeschichte der Begabungs- und <i>Musikalitätsforschung</i>	S. 21
1.2.2. 20./21. Jahrhundert – Neuere Definitionen von <i>Musikalität</i>	S. 26
1.3. <i>Musikalität</i> in der Zeit des Nationalsozialismus	S. 33
1.4. Die Kulturabhängigkeit des Begriffes <i>Musikalität</i>	S. 35
1.5. <i>Musikalität</i> heute	S. 38
1.6. Der Begriff <i>Musikalität</i> im historischen Wandel	S. 41

II. EINFLUSSFAKTOREN FÜR DIE AUSPRÄGUNG VON *MUSIKALITÄT*

2.1. Umwelt/Erziehung/Persönlichkeit/Vererbung/Training	S. 47
2.2. Empfindung, Gefühl und Emotion	S. 67

III. GIBT ES *MUSIKALITÄT*?

WO KOMMT *MUSIKALITÄT* HER? – Philosophischer Exkurs

3.1. <i>Musikalität</i> – ein Konstrukt?	S. 75
3.2. Die physiologische Basis	S. 77
3.3. Die Gabe – <i>Musikalität</i> ist nicht erlernbar	S. 80
3.4. <i>Musikalität</i> hat nicht jeder Mensch	S. 82
3.5. Mensch-Gott – die menschliche Schöpferkraft	S. 86
3.6. Vererben – Erlernen	S. 88

IV. ZUSAMMENFASSUNG	S. 89
Abstract	S. 90
LITERATUR- UND QUELLENVERZEICHNIS	S. 91
Lebenslauf	S. 95

VORWORT

Die Thematik dieser vorliegenden Studie – eine Betrachtung verschiedener Gedanken, Meinungen und Aspekte, die sich automatisch durch die Beschäftigung mit dem Wort *Musikalität* ergeben – entstand aus der Feststellung, dass diese Begrifflichkeit bisher nie vollständig definiert werden konnte und dass, von wenigen Ausnahmen abgesehen, trotz überschwänglicher Literaturfülle, inhaltlich nur äußerst wenige tiefgreifende Aufzeichnungen darüber zu finden sind. Anliegen der Arbeit ist es daher, sich eingängiger mit diesem komplexen Begriff der *Musikalität* auseinanderzusetzen.

Ausgehend von meiner eigenen Herkunft und Verständnisebene, werde ich mich in meiner Arbeit bei der Durchdringung des Begriffes *Musikalität* auf den deutschsprachigen Bereich beschränken. Diese Einschränkung ist auch notwendig, da eine Ausweitung auf den nicht-deutschsprachigen Raum bei diesem schon ohnehin kaum fassbaren Begriff zu weit führen würde. Sicherlich haben auch meine bisherige musikalische Ausbildung und meine eigenen subjektiven Erfahrungen ihren Beitrag dazu gegeben, dass ich meine Meinung über dieses Thema heute in dieser Form habe. Das heißt aber nicht, dass ich an dieser Meinung die ganze Arbeit hindurch festhalte. Es kann auch gut sein, dass ich am Ende meiner Ausführungen zu anderen Schlussfolgerungen oder Gedanken komme, als jene Grundthesen von denen ich zu Beginn ausgegangen bin.

Auffallen wird, dass ich in meinen Ausführungen über *Musikalität* fast ausschließlich über das Instrumentalspiel spreche, was mit meiner eigenen Instrumentalbildung einhergeht. Automatisch schöpft man aus dem Feld der eigenen Erfahrung. Den Gesang erwähne ich diesbezüglich nur sehr selten gesondert. Aber natürlich versuche ich mich allgemein auszudrücken und es sei an dieser Stelle betont, dass ich, wenn ich über die *Musikalität* beim aktiven Musizieren spreche, alle Formen der Musikausübung einschließe¹.

¹ Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Unveränderter reprografischer Nachdruck der 1. Auflage, Leipzig 1854, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1991, S. 20; Auch Hanslick weist darauf hin, dass sich Instrumental- und Vokalmusik nicht

Um dem Problem der Breitschichtigkeit des gewählten Themas ein bisschen zu entgehen werde ich mich in dieser Arbeit darauf beschränken, die wichtigsten Punkte meiner eigenen Definition von *Musikalität* zu benennen und anschließend vertiefend zu betrachten.

Die Problematik des Themas ist jene, dass wir, wenn wir von *Musikalität* sprechen, eigentlich nicht wissen WAS *Musikalität* eigentlich ist. Diese Studie wird keine eindeutigen Ergebnisse oder eine fixe, allumfassende Definition herausfinden und festlegen können, aber dennoch soll hier, im Gegensatz zu den bereits vorhandenen Betrachtungen des *Musikalitätsbegriffes* in der zahlreich erschienenen Literatur, eine etwas andere Sichtweise auf dieses Wort geworfen werden.

Zunächst wird ein zeitlicher Abriss über das *Musikalitätsverständnis* der vergangenen Zeit bis heute gegeben. Im Anschluss soll ein gedanklich-philosophischer Exkurs zu einigen wichtigen Fragen weiterführen: Gibt es *Musikalität* überhaupt? Existiert *Musikalität* wirklich oder ist es nur ein Konstrukt, eine Erfindung unserer Zeit? Wenn ja, WOHER kommt sie dann?

Die Frage nach der Herkunft von *Musikalität* lässt uns natürlich sofort an Vererbungsstudien denken. Aber auch der Gedanke an das Vorhandensein eines göttlichen Einflusses soll hier in dieser Arbeit nicht ausgeklammert werden.

Althergebrachte Pädagogikmodelle und Studien zur Begabtenforschung werde ich nicht von neuem auseinandernehmen und hier anführen. Dies kann man bei persönlichem Interesse überall nachlesen. Das Ausklammern von herkömmlichen Betrachtungsweisen bzw. das Einbringen von „nicht-wissenschaftlichen“ Aspekten, wie zum Beispiel der göttlichen Allmacht, ist ein wesentlicher Bestandteil dieser Arbeit.

Denn im Grunde wissen wir bei dem Begriff *Musikalität* ja noch nicht einmal VON WAS GENAU wir da eigentlich sprechen, gemäß der Worte: „Wir kennen die Phänomene nicht die wir studieren wollen.“² Und an dieser Stelle möchte ich ansetzen.

getrennt voneinander behandeln lassen.

² Hany, Ernst A., Nickel, Horst: *Begabung und Hochbegabung. Theoretische Konzepte - Empirische Befunde – Praktische Konsequenzen*, Verlag Hans Huber, Bern 1992, Aufsatz von Weinert, Franz E.: *Wird man zum Hochbegabten geboren, entwickelt man sich dahin oder wird man dazu gemacht?*, S. 203

Ausgangslage

Bei der Literaturrecherche stellt man bereits nach kurzer Zeit fest, dass sehr viele Studien und Gedanken, die zu der Begrifflichkeit *Musikalität* entstanden sind, auf einem starken, auf die Pädagogik bezogenen, Grundgedanken aufbauen. Ich habe den Eindruck gewonnen, dass man sich diesem Thema des *musikalisch sein* sehr oft nur aus einem recht einseitigen Blickwinkel, eben aus jenen der Pädagogik, zu nähern scheint. Unzählige Autoren befassen sich mit der *musikalischen* Förderung von Kleinkindern und der gezielten Anleitung des Jugendlichen, um später eine eventuelle Musikerlaufbahn einschlagen zu können. Diese Beschäftigung mit der Kinder- bzw. Jugendentwicklung auf einer musikorientierten Grundlage möchte ich keineswegs abwerten. Dennoch möchte ich gern den Gedanken darauf lenken, dass es sich bei der *Musikalität* um etwas handelt, was man nicht genau spezifizieren kann und dass man beim Nachdenken über dieses Thema auch andere, ursprünglichere Fragen, mit in den Untersuchungskomplex einbeziehen sollte. Die Thematik lässt sich nicht nur mit der Entwicklung von Begabungsmodellen und dem Entwerfen von *Musikalitätstests* fassen, sondern bedarf einer umfassenderen und tieferen Betrachtung, die grundsätzliche Lebensfragen mit einschließt.

Als tragendes Element der Entwicklung und Ausbildung von *Musikalität* bei Kindern, angefangen vom Kindergarten bis in die gymnasiale Oberstufe hinein, wird der Rhythmus angeführt. Es existiert eine Menge an Literatur über rhythmisch-musikalische Erziehung¹. Aufgrund der Tatsache, dass die Rhythmik und *Musikalität* oft terminologisch gemeinsam verwendet werden, sollte man meinen, dass der Rhythmus eines der tragendsten Elemente der *Musikalität* darstellt. Dem ist, meiner Meinung nach, nicht so!²

Die Unwissenheit über den *Musikalitätsbegriff* hat demnach leider die Folge, dass er oft sehr unachtsam gebraucht wird. Durch diese Nachlässigkeit wird schnell jede Form der Musikausübung als eine *musikalische* Handlung bezeichnet. Zudem wird der Fehler begangen, einen *musikalischen* Vortrag meist nur auf die absolut präzise technische und rhythmische Ausführung zu reduzieren. Ich wage zu bezweifeln, dass dies die *Musikalität* ausreichend erklären kann. Da es auch heute noch unzählige Diskussionen über diese

1 siehe beispielsweise: Schiessl, Ingeborg: *Die musikalisch-rhythmische Erziehung. Darstellung und Durchleuchtung einer pädagogischen Erfindung*, Dissertation Universität Wien, Wien 1956

2 Unterstützung bekomme ich in meiner Meinung von Theodor Billroth. Er sagt, dass es erschreckend viele unmusikalische Menschen geben würde, wenn jeder der Schwierigkeiten mit Rhythmen hat, als unmusikalisch klassifiziert werden würde. Billroth, Theodor: *Wer ist musikalisch?*, Hrsg. von Eduard Hanslick, Verlag von Gebrüder Paetel, Berlin 1912, S. 85

Thematik gibt, scheint dies nicht der Fall zu sein.

Noch eine Beobachtung lässt sich feststellen. Es scheint grundsätzlich so zu sein, dass die Möglichkeit der Existenz eines Gottes, in der wissenschaftlichen Betrachtung bewusst ausgeklammert wird. Selbstverständlich ist es schwierig auf wissenschaftlicher Basis über ein göttliches Vorhandensein zu diskutieren und zu argumentieren. Dennoch ist die *Musikalität* ein Mysterium, welches sich bis heute nicht „mit harten Fakten“ erklären lässt. Jede bisherige Erklärung scheint unvollständig zu sein, als ob man vergessen hätte etwas zu sagen. Und so kann man lediglich auf Tests verweisen die eine *Musikalität* nachweisen wollen bzw. auf (nur als Beispiel) „außergewöhnliche“ Gehörleistungen, welche sich, nebenbei bemerkt, entweder aus der Physiologie des einzelnen Menschen so ergeben oder erlernt werden können. Dabei sollte man zusätzlich auch den Gedanken beachten, dass das Auftreten des Gefühls, was man beim Spielen oder Hören von Musik bekommt auch eine faktisch schwer fassbare Einheit ist.

Das Phänomen der *Musikalität* ist also bis dato vollkommen ungeklärt und konnte bisher in keiner Literatur wirklich gefasst werden.

Ziele und Grenzen meiner Arbeit

Die Beschäftigung mit dem Wort *Musikalität* ist, wie in meinem einführenden Kapitel „Ausgangslage“ schon angedeutet, alles andere als einfach. Das Themenfeld ist unendlich weit und scheint auf den ersten Blick als sehr unübersichtlich. Jeder Mensch beschäftigt sich mehr oder weniger intensiv mit Musik und so existieren wohl so viel Meinungen über diesen Begriff, wie Menschen auf diesem Erdball leben.

Ziel meiner Arbeit wird es nicht sein, den Begriff *Musikalität* völlig neu zu definieren und zu erfinden, denn das liegt wohl außerhalb meiner Möglichkeit. Diese Arbeit soll aber einen Versuch darstellen, sich der Thematik von einem anderen Blickwinkel aus zu nähern. Es ist der Versuch der Betrachtung eines nicht-fassbaren Phänomens mithilfe von Gedanken, die ebenfalls nicht stichhaltig zu beweisen sind. Dabei bewege ich mich an einer kritischen Grenze zwischen Wissenschaft und Spekulation.

Der Gottesgedanke und die Spiritualität ist bei der Musik eine wesentliche Komponente. Diese Aspekte sind definitiv vorhanden und wurden schon oft im Zusammenhang mit Musik diskutiert. In meiner Arbeit werden diese Komponenten für die Fortführung meiner eigenen Gedanken eine tragende Rolle einnehmen.

Ausgehend von meiner eigenen Definition von *Musikalität* werde ich zunächst einen zeitlichen Abriss des *Musikalitätsverständnisses* vom Auftauchen des Begriffes bis in die heutige Zeit geben. Auch die in der Literatur immer wieder beschriebenen, bzw. messbar und statistisch nachzuweisen versuchten Kriterien, welche das Vorhandensein von *Musikalität* belegen sollen, werde ich beleuchten. Darauf folgt ein Exkurs in die Problematik der Empfindung und des Gefühls im Zusammenhang mit Musik. Denn *Musikalität* ist offenbar etwas, was wir fühlen wenn wir Musik hören bzw. selbst ausüben. Der nächstfolgende und meiner Meinung nach der wichtigste Teil meiner Arbeit, wird, wie oben schon angesprochen eine philosophische Herangehensweise an diese Begrifflichkeit wagen. Es werden verschiedenste Fragen beleuchtet, angefangen vom Phänomen des Wunderkindes bis hin zu dem Versuch, sich der ewigen Diskussion um die Vererbbarkeit bzw. der Erlernbarkeit von *Musikalität* zu nähern.

Als einen starken Kritikpunkt bezüglich meiner Arbeit kann man mir meinen doch sehr stark ausgeprägten subjektiven Zugang vorwerfen. Eine wissenschaftliche Betrachtungsweise dieser Thematik gestaltet sich als außerordentlich schwierig und meine Subjektivität dem Thema gegenüber scheint mir fast unumgänglich. Ich bin mir dieser

Spannung durchaus bewusst. Vielleicht stellt diese Tatsache auch die größte Schwierigkeit bei der Befassung mit der *Musikalität* dar.

EINLEITUNG

Wenn man beginnt, sich mit dem umfangreichen Begriff der *Musikalität* zu beschäftigen kommt man nicht umhin, einen Blick auf die Terminologie zu werfen und das Wort sprachgeschichtlich zu betrachten.

Auffällig ist, ohne lang recherchieren zu müssen, dass das Wort *Musikalität* meist gleichbedeutend mit den Begriffen *Begabung*, *Talent* und *Intelligenz* verwendet wird. Das ist sofort an den Titeln der vielen Literatur ersichtlich, die es bereits über dieses Themenfeld gibt.

Interessant ist die Tatsache, dass das Subjektiv *Musikalität* vermehrt gegen Ende des 19. bzw. Anfang des 20. Jahrhunderts auftaucht, während sich das Adjektiv *musikalisch* bis in das 16. Jahrhundert zurückverfolgen lässt¹. Man vermutet und es ist auch sehr naheliegend, dass die ersten Diskussionen um das *musikalische Talent* ihre Wurzeln im 18. Jahrhundert haben und sehr eng mit der Entwicklung des Virtuositums in dieser Zeit verknüpft sind².

Aber was ist eigentlich *Musikalität*? Gibt es denn so etwas wie *Musikalität* überhaupt? Und ist *Musikalität* vielleicht nicht einfach ein Wesenszug, ein Merkmal, was jeder Mensch einfach hat? Könnte es sein, dass *Musikalität* in vielen Abstufungen auftritt? Dass jeder einen unterschiedlichen Grad an musikalischem Talent hat? C. E. Seashore hat sich dazu geäußert. Er beschreibt *Musikalität* als eine Anzahl von Einzelfähigkeiten, die relativ unabhängig voneinander und in verschiedenen Stufen ausgeprägt sind³. Diese These, diese Aussage, würde in dem Moment bedeuten, dass *Musikalität*, diese nicht-fassbare, nicht-messbare und nicht-greifbare Einheit die wir nicht erklären können, ein angeborenes Merkmal eines jeden Menschen ist.⁴ Und schon stolpert man in die größte Diskussion, die

1 Gembris, Heiner: *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*, Verlegt bei Dr. Bernd Wißner, Augsburg 1998, S. 65

2 Ebd., S. 65

3 Seashore, C. E.: *The Psychology of musical talent*, Silver Burdett Co., New York, 1919, zit. nach: Winter, Andrea: *Früherkennung musikalischer Hochbegabung. Eine empirische Untersuchung zu Möglichkeiten der Erkennung von musikalischer Hochbegabung im Kindesalter*, Diplomarbeit Universität Wien, Wien 1995, S. 19

4 Seashore gilt als einer der stärksten Verfechter der Vererbungstheorien.

es über das Thema überhaupt gibt. Ist *Musikalität* *vererbbar* oder doch nur ein Produkt von viel Fleiß und Disziplin, was heißen würde, sie wäre *erlernbar*? Und wenn man *Musikalität* erlernen kann, kann man diese Eigenschaft dann auch wieder verlernen?

Wie man weiß, legt die Erbinformation vorwiegend die organischen Grundlagen des Menschen fest. Für die Wahrnehmung von Musik bilden physiologisch gut ausgebildete „Hörorgane und Nervenzentren, [die wichtigste körperliche Grundvoraussetzung] die eine musikalische Sensibilität erst ermöglichen“, um beispielsweise fähig sein zu können, Tonhöhen zu unterscheiden.⁵ Zur Stützung der Theorie der Vererbung von *Musikalität* werden oftmals auch Zwillingsuntersuchungen und Ahnenforschungen herangezogen.⁶ Es gibt sogar die gewagten Thesen und Aussagen, dass einige Völker und Nationalitäten (wie zum Beispiel die Italiener), *mehr musikalische* Gene in sich tragen als andere Völker.⁷ Eine These, die die Vererbungstheorie widerlegen könnte, ist die Tatsache, dass es unter den bedeutenden Künstlern und Musikern wenige Frauen und einen größeren Anteil an Männern gibt. Und hier an diesem Punkt kommt auch schon das soziale Umfeld, die Umgebung ins Spiel, denn es kann gut sein, dass das musikalische Talent bei Frauen lange Zeit unterdrückt und nicht gefördert worden ist⁸.

Wenn man über den Begriff der *Musikalität* philosophiert, dann sollte man auch das Gegenteil dessen beleuchten. Es gibt da zum Einen die schlichte Bezeichnung *unmusikalisch sein*, sowie im sensorischen Bereich den Begriff der Amusie, als auch im motorischen Feld die Apraxie und Arrhythmie. Bei der Amusie können Einzelklänge bzw. -geräusche richtig erfasst werden, aber die einfachsten und bekanntesten Melodien werden von diesen Menschen nicht erkannt und können auch nicht wiedergegeben werden. Im Bereich der motorischen Störung ist es so, dass die Menschen Melodien durchaus erkennen, aber die Fähigkeit zur Wiedergabe, also das Nachspielen oder Nachsingen desselben, nicht vorhanden zu sein scheint.⁹

5 Javorszky-Wasner, Eva: *Unmusikalität-Musikalität. Eine empirische Untersuchung über den Zusammenhang von subjektiver und objektiver Musikalität*, Dissertation Universität Wien, Wien 1984, S. 15

6 siehe hierzu das Kapitel „*Musikalität in der Zeit des Nationalsozialismus*“

7 Lundin, R.: *An objective Psychology of Music*, New York 1967, zit. nach: Javorszky-Wasner, Eva: *Unmusikalität-Musikalität*, 1984, S. 16

8 Javorszky-Wasner, Eva: *Unmusikalität-Musikalität*, 1984, S. 16

9 Javorszky-Wasner, Eva: *Unmusikalität-Musikalität*, 1984, S. 30

Revész unterscheidet bei dem Wort *Unmusikalität* in verschiedene Schweregradstufen¹⁰. Er meint, der leichteste Grad an *Unmusikalität* ist der, bei dem der Mensch nur imstande ist, sich an dem Rhythmus und/oder an der Dynamik zu orientieren. Diese Menschen haben keinerlei Tonalitätsempfinden. Der nächst schwerere Grad ist erreicht, wenn der Mensch beim Musikhören keine Gefühlsregungen verspürt. Wenn Musik sogar als unbehaglich und im schlimmsten Fall, als Störung empfunden wird, dann hat der Patient, laut Revész, den höchsten Grad an *Unmusikalität* erreicht. Über diese Einordnung lässt sich natürlich streiten.¹¹

Ich möchte jedoch daran erinnern, dass es immer noch unklar ist was *Musikalität* bedeutet. Solange man das nicht weiß, halte ich es nicht für sinnvoll, einen Menschen als *unmusikalisch* einzuordnen. An welchen Kriterien könnte man diese Behauptung festmachen?

MEINE EIGENE DEFINITION VON *MUSIKALITÄT*

Meine Definition von *Musikalität* möchte ich hier zu Beginn meiner Arbeit kurz festhalten. Am Ende werde ich diese dann korrigieren, revidieren oder bestätigen. Die Grundlage meiner Arbeit beruht also auf meiner ganz eigenen und persönlichen Definition von dem Wort *Musikalität*. Diese Arbeit ist also einem andauerndem Denk- und Entwicklungsprozess unterzogen und es kann passieren, dass ich am Schluss meine anfangs genannte Definition und mein bisheriges Verständnis korrigieren oder erweitern muss.

Ich denke, *musikalisch sein* bedeutet, etwas in sich zu tragen, eine Art Seele; die Fähigkeit, seine ureigensten Emotionen beim Musizieren auszudrücken. Es ist eine Fähigkeit die nicht jeder Mensch besitzt und die man, meiner Meinung nach, auch nicht erlernen kann. Es ist eine nicht-fassbare und nicht-messbare Einheit, etwas was man nur *erspüren* kann (oder eben nicht). Ganz zu Beginn, als ich angefangen habe, mir den Kopf darüber zu zerbrechen, habe ich die Meinung vertreten, dass man *Musikalität* im Publikum auch wirklich erst hören kann, wenn der Musiker das Instrument vom technischen Können

10 Javorszky-Wasner, Eva: *Unmusikalität-Musikalität*, 1984, S. 32

11 Revész, G.: *Einführung in die Musikpsychologie*, Bern 1946, S. 179, zit. nach: Javorszky-Wasner, Eva: *Unmusikalität-Musikalität*, 1984, S. 32

fehlerfrei und perfekt beherrscht. Erst dann ist der Musiker überhaupt erst *in der Lage*, das auszudrücken was er auch auszudrücken gedenkt. Das mag auch, vom logischen Standpunkt aus betrachtet, ganz richtig sein, aber schon die einfache Tatsache, dass ein Lehrer mit seinem geschulten Blick ein talentiertes und *musikalisches* Kind sofort erkennen kann, ein Kind, welches dementsprechend noch absolut keine technische Basis vorweisen kann, widerlegt diesen Gedanken recht schnell.

Ganz zu Beginn stellt man erst einmal fest, dass *Musikalität* etwas nicht-greifbares ist. Man spricht hier vielmehr von einem Ausdruck der Seele, einem intimen und ganz eigenen Charakter- und Wesenszug, der aus dem Inneren des Musikers zu kommen scheint.

Vielleicht kann man das Wort auch mit einem Ausdruck des *Verlangens* gleichsetzen, denn Musik machen zu wollen ist auch eine Form von Drang, einem regelrechten Bedürfnis danach, sich ausdrücken zu wollen.

Ich wage außerdem die Behauptung aufzustellen, dass nicht jeder Mensch *musikalisch* ist. Noch komplizierter wird es, wenn man auch die Ansicht nicht außer Acht lässt, dass es *verschiedene Musikalitäten* aufgrund der Vielzahl der unterschiedlichen Kulturen existieren. Das bedeutet, dass jeder Mensch seine EIGENE *Musikalität* (Kultur) in sich trägt. Dies zieht dann die logische Schlussfolgerung nach sich, dass man vielleicht einen Menschen aus einer uns fremden Kultur für völlig *unmusikalisch* einstuft, obwohl man sich gegenseitig einfach nur *nicht versteht*.

Man kann unmöglich unsere europäische Musikkultur als den Maßstab für „richtige“ und „schöne“ und „wirkliche“ Musik ansetzen. Ein Chinese ist meist nicht mit der Musik von Johann Strauss` aufgewachsen und empfindet gewisse harmonische Verläufe wahrscheinlich nicht als gewöhnlich. Dieser Chinese würde sich mit Sicherheit nicht anmaßen zu behaupten, Johann Strauss wäre *unmusikalisch* gewesen oder hätte „falsch“ komponiert. Und ebenso unmöglich können wir die Musik anderer Kulturen beurteilen weil wir sie nicht kennen und nur ungenügend verstehen. Wir können uns also nicht anmaßen, einen Musiker oder Sänger eines fremden Landes nach unseren Maßstäben in die Kategorie *musikalisch* bzw. *unmusikalisch* einzuordnen.

Trotz alledem scheint es Menschen zu geben, die dieses Gefühl und Gespür für Musik nicht haben oder sich einfach nicht für Musik interessieren. Aber die Menschen, die das wahre Wesen in einer Melodie erspüren können, diese fühlen sich angesprochen und

berührt und können dementsprechend die Richtung und Aussage der Musik nachempfinden. Jene Menschen die dazu nicht in der Lage sind, sind aus meiner subjektiven Sicht *unmusikalisch*.

Auch der Grad des Interesses für Musik ist von Bedeutung. Wenn man sich nicht von Musik angesprochen fühlt oder noch schlimmer, dem sogar aus dem Weg geht, dann fehlt diesen Menschen ein großes Stück Feingefühl.

Und ich wage es, noch eine umstrittene These zu vertreten. *Musikalität* kann man nicht erlernen. (Ich trenne ganz klar das *musikalische* vom *technischen* Beherrschen des Instruments.) Entweder der Mensch besitzt das entsprechende Gespür für den *musikalischen* Ausdruck oder auch nicht. Disziplin auf dem Instrument und regelmäßiges Üben ist natürlich wichtig um das Gewollte besser ausdrücken und technisch präziser wiedergeben zu können. Aber auch bei einem Kind, das gerade erst anfängt ein Instrument zu erlernen, das die dementsprechende technische Basis auf dem Instrument einfach noch nicht hat, kann man erkennen, was es ausdrücken möchte. Dabei spielt es keine Rolle, ob es das schon auszudrücken in der Lage ist, nur die Richtung, der Wille, muss spürbar sein. Dann ist das Kind *musikalisch*.

Musikalität kann man also nicht durch Fleiß und Übung erlangen.

Zusammengefasst wage ich also, folgende Thesen aufzustellen:

1. „Musikalität“ ist ein seelischer, uns übergeordneter Wesenszug.
2. „Musikalität“ hat nicht jeder Mensch.
3. „Musikalität“ ist nicht erlernbar.

I. TERMINOLOGIE

1.1. Die Komplexität und Vielschichtigkeit des Terminus *Musikalität*

Wenn man anfängt, genauer über das Wort *Musikalität* nachzudenken, dann stößt man bald auf folgendes Problem: Es vereinigt sehr viele Bedeutungsmöglichkeiten¹ und somit auch zahlreiche Vorschläge der Übersetzung. Schon ein einziger Blick in ein Wörterbuch zeigt uns das Problem der zahlreichen Bedeutungsvarianten schnell auf. Noch komplizierter wird es, wenn man zudem versucht, andere Sprachräume mit einzubeziehen. Eine Grundsatzdiskussion in der Wissenschaft bildet außerdem die Frage, „ob sich *Musikalität* tatsächlich aus verschiedenen Faktoren zusammensetzt, oder ob sie als einheitliche Fähigkeit zu betrachten ist.“²

Interessanterweise wird der Begriff *Musikalität* oftmals gleichbedeutend mit den Begriffen „*musikalisches Talent*“ oder „*musikalische Begabung*“ verwendet³.

Das Adjektiv *musikalisch* war schon Anfang des 16. Jahrhunderts nachweislich im Gebrauch⁴. Schon zu dieser Zeit bedeutete *musikalisch sein* eine besondere Befähigung zur Musik zu haben⁵. Bereits 1730 sprach Johann Sebastian Bach von einem „*musicalisch naturel*“ und auch Leopold Mozart verwendete den Begriff der *Musikalität* in seiner Violinschule 1756 im Zusammenhang der Belobigung eines guten Gehörs.⁶ Doch das Wort *Musikalität* scheint erst mit der Entwicklung des Virtuositums im 18. Jahrhundert, sowie später mit der Verwissenschaftlichung unserer Zeit (Ende des 19. Jahrhunderts)

1 Auf die Schwierigkeit der Deutung des Wortes *Musikalität* weist bereits Theodor Billroth hin. Billroth, Theodor: *Wer ist musikalisch?*, Hrsg. von Eduard Hanslick, Verlag von Gebrüder Paetel, Berlin 1912, S. 85

2 Grandy, Tobias: *Untersuchung des Zusammenhangs zwischen Musikalität und allgemeiner Intelligenz. Eine Vergleichsstudie zwischen Musikern und Nichtmusikern hinsichtlich allgemeiner Intelligenz*, Diplomarbeit Universität Wien, Wien 2006, S. 25; Kursive Hervorhebung im Zitat von Sophie Riedel

3 Gembris, Heiner: *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*, Verlegt von Dr. Bernd Wißner, Augsburg 1998, S. 65

4 Ebd., S. 65

5 Grimm, J. & Grimm, W.: *Deutsches Wörterbuch*. Leipzig 1885, zit. nach: Gembris, Heiner: *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*, 1998, S. 65

6 Winter, Andrea: *Früherkennung musikalischer Hochbegabung. Eine empirische Untersuchung zu Möglichkeiten der Erkennung von musikalischer Hochbegabung im Kindesalter*, Diplomarbeit Universität Wien, Wien 1995, S. 18

einherzugehen und gebräuchlicher zu werden⁷.

Generell war es in vergangenen Zeiten nicht so üblich wie heute, jemanden sofort in *musikalisch* bzw. *unmusikalisch* einordnen zu wollen⁸. (Interessanterweise wird scheinbar auch in anderen Kulturen in unserer heutigen Zeit, nicht die Unterscheidung zwischen *musikalisch* und *unmusikalisch* getroffen. Das Kategorisieren und Einordnen der Musiker in diese Begrifflichkeiten, scheint ein Phänomen unseres westeuropäischen Kulturkreises zu sein, wobei diese Einordnung eines Menschen gleichzeitig einen wertenden Beigeschmack erhält. *Musikalisch sein* gilt als positiv, *unmusikalisch sein* als negativ. Es scheint also auch „gut“ zu sein, als *musikalisch* zu gelten. Wahrscheinlich werden mit diesem Wort gleich Gedanken assoziiert wie „derjenige ist schlau und intelligent usw.“.)

Die Bedeutung des Wortes *musikalisch* hängt allerdings vom Gesamtzusammenhang des Gebrauchs ab. Das Adjektiv kann eine besondere Begabung für die Musik verdeutlichen oder auch darauf hinweisen, dass eine Sache zum Bereich der Musik gehört (zum Beispiel: das *musikalische* Programm von einem Abend)⁹.

Im allgemeinen Sprachgebrauch unter Musikern wird das Wort *musikalisch* oft genutzt um das Gegenteil von dem *technischen* Beherrschen eines Musikstückes zu beschreiben¹⁰. Dem Wort *musikalisch* wird in diesem Fall oftmals ein besonders positiver Stellenwert beigemessen¹¹. Bei Konzerten kommt es recht oft vor, dass man einen Vortrag gedankenlos als „technisch perfekt“ aber dennoch als „völlig unmusikalisch“ beurteilt. Oder auch umgekehrt: dass sich jemand *musikalisch* sehr gut ausgedrückt hat, aber „technisch“ völlig unzureichend agiert hat¹². In diesem Fall ist mit *musikalisch* die Wiedergabe einer musikalischen Interpretation, dem Wesen, dem Ausdruck eines Stückes gemeint. Der Begriff des *musikalisch seins* wird also oft als Gegenpol des rein technischen Könnens verstanden.

Gerade in unserer heutigen Zeit wird ein sehr großes Maß an Aufmerksamkeit auf diese technischen Details gerichtet und nicht selten gelten diese heute an den Musikuniversitäten

7 Gembris, Heiner: *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*, 1998, S. 65

8 Ebd., S. 65

9 Ebd., S. 65

10 Ebd., S. 65

11 Ebd., S. 66

12 Ebd., S. 65

als Grundvoraussetzung für einen *musikalischen* Menschen. Ellen Winner und Gail Martino bringen dieses Grundproblem anschaulich auf den Punkt: „[...] positive emotional experiences with music were one of the most important factors prompting them to become musicians, and that emotional aspects of music were often ignored in traditional conservatory training.“¹³ Sie verweisen also auf die Wichtigkeit der Emotionalität im Zusammenhang mit der Beschäftigung mit Musik und kritisieren dessen Nichtbeachtung in der heutigen Musikausbildung.

Das Wort „Talent“ bedeutet ursprünglich „Gabe“ oder „Begabung“ und meint damit eine gottgegebene Eigenschaft¹⁴. Der Begriff wurde von dem mittellateinischen Wort „talentum“ sowie von dem griechischen „tálanon“ abgeleitet¹⁵. Im griechischen ist dieses Wort ein Handelsbegriff und bedeutet „Waage“, „das Gebogene“, „das Gewicht“¹⁶.

Der Begriff des *musikalischen* Talenten ist besonders durch das in der Romantik entstandene und ihm noch stark anhaftende, geniehafte Künstlerbild gefärbt¹⁷. Wenn wir den Begriff im Alltag verwenden, meinen wir meist eine mehr oder weniger stark angeborene Fähigkeit. Meist wird in der Literatur in diesem Zusammenhang auf das soziale Umfeld und die Wichtigkeit der Förderung des Talenten eingegangen, ohne das sich diese Fähigkeit nicht vollständig ausbilden könne¹⁸.

Bezeichnet man einen Mensch als „Genie“, dann erfolgt dies meist vergleichend anhand von Lebensläufen, Erlebnissen und Hergängen bekannter Komponisten der klassischen Musik. Diese Beurteilung basiert meist nur auf subjektiven Kriterien. (Interessanterweise werden in dem Bereich der Musik tatsächlich ausschließlich Komponisten der vergangenen Epochen, wie Barock, Klassik und Romantik, sowie Interpreten der Werke ebendieser vergangenen Zeit, als Genie bezeichnet. Zeitgenössische Werke und Künstler bekommen

13 Heller, Kurt A., Mönks, Franz J., Sternberg, Robert J., Subotnik, Rena F.: *International Handbook of Giftedness and Talent*, Second Edition (Revised and Reprint), Elsevier Science Ltd., Amsterdam [u.a.] 2002, *Giftedness in Non-Academic Domains: The Case of the Visual Arts and Music*, Winner, Ellen, Martino, Gail, S. 105

14 Duden. *Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der Deutschen Sprache*, Zweite Auflage, Mannheim 1989, zit. nach: Gembris, Heiner: *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*, 1998, S. 66

15 Gembris, Heiner: *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*, 1998, S. 66

16 Ebd., S. 66

17 Ebd., S. 66

18 Ebd., S. 66; Der Einfluss des sozialen Umfeldes auf die Ausbildung der *Musikalität* wird sehr oft benannt. Eine gezielte Förderung des Kindes wird in der Literatur immer wieder als eine Grundvoraussetzung für die Entwicklung dessen *Musikalität* gesehen. Beispielsweise in: Bastian, Hans Günther: *Leben für Musik. Eine Biografiestudie über musikalische (Hoch-) Begabungen*, Schott-Verlag, Mainz 1989

scheinbar seltener die auszeichnende Bezeichnung des Genies.) Als Genies werden (auswahlweise) fast immer nur Bach, Beethoven, Mozart und Wagner bezeichnet. Als mittlere Genies werden beispielsweise Telemann oder Flotow eingeordnet und auf der untersten Stufe steht dann zum Beispiel Kuhlau¹⁹. Diese Bewertungen und Einstufungen sind rein subjektiv und können nicht als ernstzunehmender wissenschaftlicher Standpunkt gelten.

Im allgemeinen Sprachgebrauch wird der Begriff „Talent“ und „Begabung“ meist synonym gebraucht. In der Wissenschaft, besonders in der Begabtenforschung, wird allerdings oft zwischen beiden Worten unterschieden. Ich selbst halte diese Unterscheidung für nicht notwendig und werde die beiden Worte in dieser Arbeit auch synonym verwenden.

Schaut man dann noch über den eigenen Erfahrungsbereich hinweg und wirft einen Blick in einen anderen Sprachraum, dann kommt man ins Stocken, denn dort existieren eine Vielzahl von Begriffen und Übersetzungsvariationen, welche alle versuchen das Wort *Musikalität* zu beschreiben. Festzuhalten gilt es aber zunächst, dass es offenbar in einigen Sprachen (z. B. dem Französischen) das Wort an sich gar nicht gibt.

Musikalität wird im französischen mit *(le) sens musical* übersetzt²⁰, also anscheinend gleichbedeutend mit der deutschen Schlussfolgerung, dass mit *Musikalität* eine Art *Sinn* oder auch *Verständnis für Musik* einhergeht. Gleich daneben findet man den Ausspruch *eine musikalische Begabung besitzen* (frz.: *avoir du/le/un sens musical; être doué musicalement*)²¹. Offenbar wird *Musikalität*, unserem Verständnis nach, als eine bestimmte Art von Begabung beschrieben. Noch eine extra Übersetzung wird für *musikalische Begabung* angebracht, nämlich *don (m) de la musique*²². Nach meinem Verständnis beschreibt diese französische Erklärung aber eher das direkte und aktive *Ausführen* von Musik. In der Reihe der Bedeutungsvarianten schließt sich das *musikalische Gefühl* (frz.: *sentiment (m) musical*)²³ an, was darauf schließen lässt, dass *Musikalität* für uns auch mit einem emotionalen Aspekt verbunden wird. Offenbar kann man nicht *musikalisch* sein wenn man nicht das bestimmte Gefühl und die nötige Sensibilität für das Ausführen am

19 Gembris, Heiner: *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*, 1998, S. 66/67; siehe auch: Westphal, Kurt: *Genie und Talent in der Musik*, Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1977, S. 20

20 Plasger, Uwe: *Wörterbuch zur Musik*, K.G. Saur Verlag GmbH&CoKG, München 1995, S. 78f

21 Ebd., S. 78f

22 Ebd., S. 78f

23 Ebd., S. 78f

Instrument in sich trägt.

Damit sprechen wir über einen nicht wirklich fassbaren Aspekt, den man aber besitzen muss. Außerdem ist der Verweis auf die Übersetzung zu *musikalische Anlagen/~Begabung/~Veranlagung besitzen* (frz.: *avoir des dispositions musicales; être doué musicalement*)²⁴ gegeben. Scheinbar spielt also auch die Vererbung eine Rolle? Gibt es Menschen, die die nötige *musikalische Veranlagung* einfach mit der Geburt mitbekommen haben und deshalb *talentierter* sind als andere? In diesem Zusammenhang wird vom Autor dieses Lexikons, wie wir hier sehen, der Begriff *Begabung* auch mit *Veranlagung* gleichgesetzt, bzw. in dem gleichen Atemzug übersetzt. Letztendlich finden wir noch die Beschreibung von *musikalisch sein* (frz.: *être doué musicalement* oder *être musicien*)²⁵.

Schon dieser Einblick in die zahlreichen Übersetzungsmöglichkeiten lässt uns erahnen, auf welch gefährlichem und widersprüchlichen Terrain man sich bewegt, wenn man eine exakte Definition oder genauere Beschreibung des *Musikalitätsbegriffes* sucht. Und noch viel komplizierter und unübersichtlicher wird es, wenn man einen Blick auf den angloamerikanischen Sprachraum wirft. Das Adjektiv *musikalisch* wird schlicht mit *musical* übersetzt²⁶. Doch schon bei *Musikalität* tauchen Übersetzungen wie *musicality*, *musicalness*, *musicianship*, *musical capacity/mind*²⁷... auf. Jedes einzelne Beispiel dieser Übersetzung beschreibt ein anderes Detail der Musikausübung und einen anderen Aspekt von *Musikalität*. Dies führt dazu, dass dieser Begriff meist nicht einheitlich gebraucht wird.

Music ability bedeutet, nach Boyle²⁸, dass jeder Mensch, ganz allgemein, musikalische Fähigkeiten besitzt. Er äußert sich in dem Fall aber nicht, in welchem Grad diese Fähigkeiten angeboren oder mithilfe von Übung erworben worden sind. Man geht bei dieser Übersetzung jedoch davon aus, dass die Fähigkeit zur *Musikalität* mit einem bestimmten angeborenen Potential und dem Einfluss von Lernprozessen verändert werden kann²⁹.

24 Ebd., S. 78f

25 Ebd., S. 78f

26 Leuchtmann, Horst: *Wörterbuch Musik*, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart/Weimar 1998, S. 238

27 Ebd., S. 238

28 Boyle, J. D. *Evaluation of music ability*, in: Colwell, E. (Ed.), *Handbook of research on music teaching and learning*, Schirmer, New York 1992, S. 248-265, zit. nach: Gembris, Heiner: *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*, 1998, S. 67

29 Gembris, Heiner: *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*, 1998, S. 67

Bei der Übersetzung von *musikalische Begabung* in *music aptitude* äußert sich Gordon erklärend so dazu, dass dies quasi die Summe von angeborenen und durch Entwicklung und Reifung erlernten musikalische Fähigkeiten bildet³⁰. *Music capacity* beschreibt ausschließlich das angeborene und durch genetische Weiterentwicklung entstandene Verständnis von *Musikalität*³¹. Im Gegensatz dazu meint die Übersetzung *music achievement* ausschließlich jene Fähigkeiten, die durch Training und Üben erworben wurden³². Bedenken muss man bei der ganzen Sache aber, dass es generell sehr schwer ist zu unterscheiden, ob eine musikalische Fähigkeit angeboren war oder im Nachhinein erst erlernt wurde.

Der Begriff *musicality* meint hingegen eher vom Sinn her, eine gewisse Sensibilität für Musik³³. Genauso unklar ist die Übersetzung *musical talent*, welche zum Einen einen bestimmten Grad an Begabung bezeichnet oder auch bestimmte Komponente bzw. Teilbereiche der musikalischen Begabung benennt und zum Anderen, ein überdurchschnittlich gutes Beherrschen des Instrumentes oder der Stimme meint³⁴.

Dass Musikalität eine *Gabe* darstellt die einem *gegeben* wird, beschreibt die englische Bezeichnung *having a gift* (dt.: eine Gabe für etwas haben) bzw. die Bezeichnung *being talented*.³⁵

Eine weitere Möglichkeit, im englischen *musikalische Begabung* auszudrücken, ist der Begriff *musical intelligence*. Seashore vereinigt unter diesem Wort verschiedene Bedeutungen³⁶. Besondere Wichtigkeit legt er auf die Stärke des vorhandenen Interesses für Musik, die Reaktion des Menschen auf Klänge und auch den Vorrat an Wissen über Musik³⁷. Er scheint hier eher intellektuelle Fähigkeiten, wie die Reflexion über Musik, in den Vordergrund zu stellen³⁸.

30 Gordon, E. E.: *Musikalische Begabung. Beschaffenheit, Beschreibung, Messung und Bewertung*, Schott-Verlag, Mainz 1986, zit. nach: Gembris, Heiner: *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*, 1998, S. 67

31 Gembris, Heiner: *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*, 1998, S. 67

32 Ebd., S. 68

33 Ebd., S. 68

34 Ebd., S. 68

35 Hermelin, Beate: *Rätselhafte Begabungen. Eine Entdeckungsreise in die faszinierende Welt außergewöhnlicher Autisten*, Klett-Cotta Verlag, Stuttgart 2002, S. 35

36 Seashore, Carl. E.: *Psychology of music*, 1938, Reprint 1967, S. 8, zit. nach: Gembris, Heiner: *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*, 1998, S. 67

37 Ebd.

38 Ebd.

Der Zusammenhang von intellektueller Intelligenz und *musikalischer* Begabung, bzw. die Betrachtung der *Musikalität* als eigenständige Form der Intelligenz, wird auch sehr oft in der Literatur diskutiert³⁹. Später werde ich mich eingehender dazu äußern.

Wie anhand der unterschiedlichen Übersetzungsmöglichkeiten deutlich wurde, gibt es unzählige Definitionen des Begriffes *Musikalität*. Man könnte ein ganzes Buch darüber schreiben. Es würde allerdings nicht sehr sinnvoll sein, diese Definitionen alle zusammenzutragen. Vielmehr soll die Vielfalt und die Mehrdeutigkeit des Verständnisses des Begriffes *Musikalität* hervorgehoben werden.

(Es ist interessant, dass die Musik scheinbar immer in Bezug zu einer bestimmten Kultur existiert. Ist es dann nicht auch fraglich, ob es die *Musikalität an sich*, ohne den Bezug auf irgendeine Vorstellung von Musik, überhaupt gibt?)

Hanslick äußerte sich zum Begriff der *Musikalität* wie folgt: „Es ist von außerordentlicher Schwierigkeit, dies selbständige, dies spezifisch *Musikalische*⁴⁰ zu schildern. Da die Musik sein Vorbild in der Natur besitzt und keinen begrifflichen Inhalt ausspricht, so lässt sich von ihr nur mit trockenen technischen Bestimmungen, oder mit poetischen Fiktionen erzählen. Ihr Reich ist in der That „nicht von dieser Welt“.“⁴¹

1.2. *Musikalisch sein* – Definitionen und Verständnis über die Zeit hinweg

1.2.1. *Musikalitätsstudien* und Gedanken aus dem 18. und 19. Jahrhundert/ Historische Vorgeschichte der Begabungs- und *Musikalitätsforschung*

Schon zu Beginn habe ich erwähnt, dass sich der Begriff *Musikalität* erst ab dem 18. bzw. 19. Jahrhundert zu verbreiten und in den allgemeinen Sprachgebrauch überzugehen scheint. Vor dieser Zeit kommt der Begriff noch nicht vor und es wird nur vom *musikalisch*

³⁹Gardner, H.: *Abschied vom IQ. Die Rahmen-Theorie der vielfachen Intelligenzen*, Klett-Cotta Verlag, Stuttgart 1991, zit. nach: Gembris, Heiner: *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*, 1998, S. 68

⁴⁰Kursive Hervorhebung von Sophie Riedel

⁴¹Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Unveränderter reprografischer Nachdruck der 1. Auflage, Leipzig 1854, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1991, S. 34

sein gesprochen¹.

Robert Schumann (1810-1856) äußerte sich ganz interessant dazu, was zu seiner Zeit unter dem Wort *musikalisch* verstanden wurde:

„Singe fleißig im Chor mit, namentlich Mittelstimmen. Dies macht dich musikalisch. Was heißt denn aber musikalisch sein? Du bist es nicht, wenn du, die Augen ängstlich auf die Noten gerichtet, dein Stück mühsam zu Ende spielst; du bist es nicht, wenn du (es wendet dir jemand etwa zwei Seiten auf einmal um) stecken bleibst und nicht fort kannst. Du bist es aber, wenn du bei einem neuen Stück das, was kommt, ohngefähr ahnest, bei einem dir bekanntem auswendig weißt, - mit einem Worte, wenn du Musik nicht allein in den Fingern, sondern auch im Kopf und Herzen hast. Wie wird man aber musikalisch? Liebes Kind, die Hauptsache, ein scharfes Ohr, schnelle Auffassungskraft, kommt, wie in allen Dingen, von Oben. Aber es läßt sich die Anlage bilden und erhöhen. Du wirst es nicht dadurch, daß du dich einsiedlerisch Tage lang absperst und mechanische Studien treibst, sondern dadurch, daß du dich in lebendigem, vielseitig-musikalischem Verkehr erhältst, namentlich dadurch, daß du viel mit Chor und Orchester verkehrst.“²

In dieser sehr schönen anschaulichen Definition Schumanns kann man einige wichtige Merkmale vom Verständnis des *musikalischen* seiner Zeit herauslesen. Zum Einen lobt er das spontane und angstfreie Spiel, die Fähigkeit zu Improvisieren, sowie Töne und *musikalische* Verläufe voraus zu hören ohne den tatsächlichen Notentext gesehen zu haben. Wichtig zu erwähnen ist, dass er der Ansicht ist, dass die *Musikalität* „von Oben“ gegeben, also angeboren, ist³. Man kann diese Gabe durch Üben und Training verbessern aber das alleinige Üben ohne das vorherige Vorhandensein dieser Fähigkeit, bringt überhaupt nichts. Weiters ist er der Ansicht, dass man *musikalischer* wird, wenn man im geistig-sozialem Austausch und Kontakt zu seinen Mitmenschen steht⁴. Interessanterweise spricht er immer von dem Wort *musikalisch*, aber erwähnt nicht den Begriff *Musikalität*.

Im 18. Jahrhundert entwickelte sich etwas heran, was man in der Form vorher noch nicht kannte. Das Virtuositum. Mit dem stetigen Ansteigen des technischen Könnens auf dem Instrument und im Gesang entstand der Begriff des *Genies*, welcher vorher kaum eine Rolle gespielt hatte. Der damals sehr bekannte Philosoph Christian Garve (1742-1798) beschäftigte sich schon früh mit der Frage des Geniewesens⁵. 1774 übersetzte er die Schrift *An Essay on Genius* (in London erschienen) des aus Großbritannien stammenden

1 Gembris, Heiner: *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*, Verlegt bei Dr. Bernd Wißner, Augsburg 1998, S. 68

2 Schumann, Robert: *Musikalische Haus- und Lebensregeln*, in: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 4. Bd., Wigand's Verlag, Leipzig 1854, S. 299f, zit. nach: Gembris, Heiner: *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*, 1998, S. 69

3 Gembris, Heiner: *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*, 1998, S. 69

4 Ebd., S. 69

5 Ebd., S. 70

Philosophen Alexander Gerard (1728-1795) in die deutsche Sprache und veröffentlichte diese zwei Jahre später (1776) mit der Überschrift *Versuch über das Genie* in Leipzig⁶. So begann er im deutschsprachigen Raum die Diskussionen über das Phänomen des Genies anzuheizen⁷. Schon vorher schrieb er den Aufsatz *Versuch über die Prüfung der Fähigkeiten* worin er versuchte, wissenschaftliche Fähigkeiten objektiv zu überprüfen⁸.

Christian Friedrich Michaelis (1770-1834) griff den Gedanken auf und wendete Garves Ideen für die Überprüfung des Vorhandenseins von *musikalischen* Fähigkeiten, an. 1805 wird von ihm ein Artikel in der *Berlinischen Musikalischen Zeitung* veröffentlicht mit dem Titel *Über die Prüfung der musikalischen Fähigkeiten*. Eben dieser erscheint dann auch im Dezember 1813 in der *Wiener allgemeinen musikalischen Zeitung*.⁹

Schon bei den damaligen Studien und Aufsätzen lag das Augenmerk auf dem Gedanken, musikalische Begabung möglichst frühzeitig bei Kindern entdecken und fördern zu können¹⁰. Michaelis schreibt dazu:

„In der ersten Kindheit sind Anlagen und vorzügliche Fähigkeiten für Musik schwer zu entdecken, die seltenen Fälle ausgenommen, da die Natur ihren Günstlingen schon früh die Spuren des Genies offenbaret, wie etwa in den Bachen, in J. Haydn, W. A. Mozart und anderen. Ob Talent da sei oder nicht, ergibt sich gewöhnlich erst aus dem glücklichen oder unglücklichen Erfolge, mit welchem der musikalische Unterricht oder die Ausübung von Musik von Statten geht. Die Wahl ist meistens getroffen, meist durch äußere Verhältnisse bestimmt worden, ehe man über Fähigkeit oder Unfähigkeit ins Reine gekommen ist. Mancher lebt daher in der musikalischen Sphäre ohne inneren Beruf; Manchem aber gab die Natur alle Anlagen für Musik, dem sie nur ihre günstige Entwicklung oder die Gelegenheit und Situation zur Anwendung seiner Talente versagte. Zum Glück vereinigt sich in der Regel starke Neigung mit vorzüglicher Fähigkeit für eine Kunst, und dieser Drang des inneren Selbstgefühls besiegt auch meist die äußeren Hindernisse, welche sich der natürlichen Wahl so oft entgegensetzen.“¹¹

Um erkennen zu können ob ein Kind musikalisch ist, zählt Michaelis einige Merkmale auf, die für das Vorhandensein von *Musikalität* bei einem Menschen notwendig sind¹². Dazu zählt beispielsweise: der Spaß und die Aufmerksamkeit gegenüber Musik, der eigene musikalische Geschmack, das Wiedererkennen von Gehörtem, ein gutes Gehör (was bedeutet, die Fähigkeit zu haben, schnell zwischen hohen, tiefen, reinen und unreinen

6 Ebd., S. 70/74

7 Ebd., S. 70/74

8 Ebd., S. 70/74

9 Ebd., S. 69

10 Ebd., S. 70

11 Michaelis K. F.: *Über die Prüfung musikalischer Fähigkeiten*, in: *Berlinische Musikalische Zeitung*, hg. von Johann Friedrich Reichhard, Nrn., 56-58, 1805, S. 222, zit. nach: Gembris, Heiner: *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*, 1998, S. 70

12 Gembris, Heiner: *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*, 1998, S. 71

Tönen zu unterscheiden), wie gut man Gehörtes mit der Stimme oder dem Instrument wiedergeben kann und ob man dann auch noch in der Lage ist, seinem Vortrag einen eigenen individuellen Ausdruck zu verleihen¹³. Von ausschlaggebender Wichtigkeit ist auch das Eigenengagement des Schülers¹⁴. Wenn das Kind „selbst dem Musiklehrer im Fortschreiten der Kunst zuvoreilt, mehr lernt, als ihm aufgegeben war, nicht ängstlich in den Schranken bleibt, sondern aus eigener Phantasie seine Ideen auf dem Instrument oder dem Papier entwickelt; dann darf man für sein Talent Hoffnung fassen.“¹⁵

Wichtig scheint mir die Eigenschaft, dass einem Menschen anscheinend mehr *musikalische* Begabung beigemessen wird, wenn dieser in der Lage ist, aus einem inneren Antrieb heraus seine eigene Schüchternheit oder ein negatives Meinungsbild von außen, zu überwinden¹⁶.

Dass man ein gutes Gehör besitzen sollte um gut Musik machen zu können erscheint logisch. Doch er vertritt eigentlich die recht moderne Ansicht, das nicht das, was wir in der Lage sind wahrzunehmen, einen *musikalischen* Menschen ausmacht, sondern die Art und Weise wie wir mit dem Gehörtem umgehen¹⁷. Gemäß seiner Worte: „Das scharfe Gehör, welches die verschiedenen hohen und tiefen, reinen und unreinen Töne schnell zu unterscheiden, oder auch die leisen entfernten leicht zu verstehen vermag, ist noch kein musikalisches, giebt noch kein sicheres Kennzeichen des wahrhaft musikalischen Sinns und Talents...[...]... So günstig die Schärfe des Gehörs dem Musiktalent seyn mag [...], so kommt es doch weit mehr auf die Wirkung an, welche die äußeren Eindrücke auf das innere Gefühl und die Einbildungskraft machen, als auf die bloßen Sensationen selbst.“¹⁸

Bemerkenswert in Michaelis' Schriften ist die für uns heute ungewöhnliche Behauptung, dass eine notwendige Grundvoraussetzung für eine mögliche *musikalische* Begabung der Musikgeschmack darstellt¹⁹. Nach heutiger Ansicht ist dies kein ausschlaggebendes

13 Ebd., S. 71

14 Ebd., S. 71

15 Michaelis K. F.: *Über die Prüfung musikalischer Fähigkeiten*, in: Berlinische Musikalische Zeitung, hg. von Johann Friedrich Reichhard, Nrn. 56-58, 1805, S. 226, zit. nach: Gembris, Heiner: *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*, 1998, S. 71

16 Gembris, Heiner: *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*, 1998, S. 71

17 Ebd., S. 71

18 Michaelis K. F.: *Über die Prüfung musikalischer Fähigkeiten*, in: Berlinische Musikalische Zeitung, hg. von Johann Friedrich Reichhard, Nrn. 56-58, 1805, S. 224, zit. nach: Gembris, Heiner: *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*, 1998, S. 70

19 Gembris, Heiner: *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*, 1998, S. 72

Kriterium welches man anführen würde, um die *Musikalität* eines Menschen zu beurteilen. Es stellen sich automatisch die notwendigen, darauffolgenden Fragen: Was kann als „schöne“ Musik gelten? Was ist „hässlich“? Was ist „richtig komponiert“? Und was ist „falsch notiert“? Was kann man in „gute“ und was in „schlechte“ Musik einordnen? Das sind alles Fragen die, solange man zurückdenken kann, weitreichende ästhetische Grundsatzdiskussionen heraufbeschworen haben. Grundsätzlich ist es so, dass die eben aktuellen ästhetischen Kriterien des entsprechenden Jahrhunderts mit dem aktuellen „Schönheitsideal“ gleichgesetzt werden. Dies bildet den jeweils aktuellen Maßstab für das, was als „gut“ bzw. „schlecht“ eingestuft wird. Und nach dieser Idealvorstellung der Ästhetik, nach der Fähigkeit diese umzusetzen und *musikalisch* zu verwirklichen, richtet sich auch die Bewertung nach einer vorhandenen *Musikalität*²⁰.

Auch Johann Mattheson erörtert schon 100 Jahre früher in seinem Buch *Das neu-eröffnete Orchestre* (1713)²¹ die Frage des *musikalischen* Geschmacks. Es ist also offensichtlich, dass der subjektive Eindruck von Musik, ein ausschlaggebendes Kriterium vom 18. bis Mitte des 19. Jahrhunderts, in der Begabtenforschung darstellt²².

Ein anderer Aspekt, der von den Geschmacksdiskussionen gar nicht so weit entfernt ist, ist die Entdeckung der individuellen künstlerischen Persönlichkeit²³. Christian Wolff (1679-1754) hebt in seinem Buch *Psychologia empirica* (1732) die Begriffe *imaginatio* (Phantasie, Vorstellungskraft) und *ingenium* (Esprit, Witz), als Bezeichnung der Künstlerpersönlichkeit hervor²⁴.

Ein sehr interessanter Artikel von einem anonymen Autor wurde zu Beginn des 19. Jahrhunderts in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* veröffentlicht²⁵. Der Titel dieses Artikels lautet *Über ein physiologisches Kennzeichen des musikalischen Talents* worin behauptet wird, dass die Form des Schädels ein wichtiges Kriterium für das Vorhandensein von *musikalischer* Begabung darstellt²⁶. Schon in älterer Literatur aus dem medizinischen Bereich sind Abhandlungen über das Vorhandensein eines bestimmten

20 Ebd., S. 72/73

21 Ebd., S. 73

22 Ebd., S. 73

23 Ebd., S. 73

24 Ebd., S. 73

25 Ebd., H. Gembris weißt daraufhin, dass der anonyme Schreiber dieses Artikels, diesen nur mit der Abkürzung „Gr.“ unterzeichnet.

26 Ebd., S. 73

Organs im Gehirn zu finden, das ausschlaggebend für *Musikalität* sein soll²⁷. Besonders gern wurde die Gegend um die Schläfe als Zentrum von *musikalischer* Begabung und Empfindung bezeichnet²⁸. Möbius äußert sich in seiner Schrift *Über Kunst und Künstler* (1901) wie folgt: „Bei Nichtmusikalischen ist die Flachheit der unteren Schläfengegend sehr auffallend, und man kann getrost daraufhin die Diagnose der Amusie machen.“²⁹ Diese grotesken Aussagen waren aber schon damals sehr umstritten.

Selbst das Vorhandensein von *musikalischer* Begabung in der Tierwelt wurde untersucht³⁰. Zu dieser Thematik wurde 1814, ebenfalls in der *Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung* ein Aufsatz von D. C. Hohnbaum mit dem Titel *Von den Verschiedenheiten des musikalischen Talents* veröffentlicht³¹. Darin beschreibt er die in der Tierwelt vorkommenden verschiedenen Stufen von *Musikalität*, wobei der Mensch den höchsten Platz als das „*musikalischste*“ Wesen, erhält. Ausschlaggebend für die hohe Einstufung des Menschen ist die herausragende Fähigkeit, ein Instrument „bedienen“ zu können, sowie, mit menschlichen Empfindungsvermögen gekoppelt, zwischen verschiedenen Rhythmen, Melodien und Harmonien zu unterscheiden³².

Es wäre sehr interessant weitere Forschungen zum *Musikalitätsverständnis* im 18./19. Jahrhundert anzustellen aber hier an dieser Stelle würde es zu weit führen, wenn man noch mehr einzelne Quellen, die von den Anfängen der *Musikalitäts-* und Begabtenforschung zeugen, herausgreift.

1.2.2. 20./21. Jahrhundert – Neuere Definitionen von *Musikalität*

Mit Beginn des neuen Jahrhunderts verebbt das Interesse für die *musikalische* Begabung keineswegs. Interessant ist der Unterschied zwischen der europäischen und der amerikanischen Herangehensweise an die Untersuchung und Bestimmung von *Musikalität*.

²⁷ Ebd., S. 73/74

²⁸ Ebd., S. 74

²⁹ Schüssler, H.: *Das unmusikalische Kind. Ein Beitrag zur Psychologie der Begabung*, in: Zeitschrift für angewandte Psychologie, Bd. 11, S. 142, zit. nach: Gembris, Heiner: *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*, 1998, S. 74

³⁰ Gembris, Heiner: *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*, 1998, S. 74

³¹ Ebd., S. 74

³² Ebd., S. 74

In Europa versucht man dies mit einer relativ subjektiven, intuitiven und philosophischen Betrachtungsweise. Wohingegen in Amerika sehr schnell das Interesse dafür aufkam, objektive *Musikalitätstests* zu konstruieren.¹

Besonders in Europa herrschte der Gedanke vor, dass *Musikalität* „eine Gesamtheit der sichtbaren musikalischen Reaktionen“ sei und dessen „Operationen auf [die Existenz] einer „musikalischen Seele“ zurückgeführt“ werden könne. Diese Seele „verstand man als eine nichträumliche, unbestimmbare Wesenheit; daraus folgte, daß auch die musikalischen Reaktionen „geistiger“ und nicht-meßbarer Natur waren“.² Diesen Gedanken werde ich später in meiner philosophischen Abhandlung wieder aufgreifen.

Von Knies schreibt 1926 einen Aufsatz mit dem Titel *Wer ist musikalisch?*³. Er unterscheidet aufgrund verschiedener Merkmale zwischen verschiedenen „Typen“ von *Musikalität*. Beispielsweise nennt er zwei grobe Unterschiede⁴: die gefühlsmäßige und intellektuelle *Musikalität*, sowie die produktive und rezeptive *Musikalität*; wobei sich diese Eigenschaften für mich nicht gegeneinander ausschließen sondern vielmehr ergänzen. Grundsätzlich ist er der Ansicht, dass *Musikalität* eine natürliche Gabe ist, die man angeboren hat und nur in geringem Maße erlernt werden kann. Er scheint also den Einfluss von sozialem Umfeld und dem Lernen einen geringeren Stellenwert beizumessen. Die einzelnen Merkmale von *musikalischer* Begabung sieht er als weitgehend unabhängig voneinander.

Er schreibt:

„Sicher besteht zwischen den zahlreichen einzelnen Merkmalen der *Musikalität* eine weitgehende, wenn auch wohl nirgend eine ganz absolute Unabhängigkeit. Im Sinne einer Unabhängigkeit der einzelnen Merkmale der *Musikalität* spricht schon die große Mannigfaltigkeit der Erscheinungen, die wir antreffen. Die Erfahrung lehrt, daß tatsächlich der Eine in dieser, der Andere in jener Hinsicht *musikalischer* sein kann und daß in dieser Hinsicht das allerverschiedenste vorkommt. (...) Um jemandes *Musikalität* vollständig zu beschreiben, müßte man also den Grad seiner Begabung in all diesen Hinsichten so gut wie möglich quantitativ angeben.“⁵

Er meint also, dass jeder Mensch auf verschiedene Art und Weise *musikalisch* ist, bzw. dass jeder Mensch eine andere Fähigkeit mehr oder weniger stärker ausgeprägt hat, die für

1 Auhser, Margarete: *Faktorenstruktur der Musikalität*, Dissertation Universität Wien, Wien 1978, S. 2

2 Ebd., S. 3

3 Gembris, Heiner: *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*, 1998, S. 79

4 Ebd., S. 79

5 Kreis J. v.: *Wer ist musikalisch? Gedanken zur Psychologie der Tonkunst*, Springer Verlag, Berlin 1926, S. 122f., zit. nach: Gembris, Heiner: *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*, 1998, S. 80

das Vorhandensein von *musikalischer* Begabung von Wichtigkeit ist. Dabei wird die *Musikalität* in viele unterschiedliche Einzelfähigkeiten unterteilt. Er scheint auch schon empirische Versuche in Betracht zu ziehen, als er von der notwendigen quantitativen Angabe des vorhandenen Grades an *Musikalität* spricht.

Die empirischen Untersuchungen von *Musikalität* ließen nicht lange auf sich warten.

Einer der wichtigsten Vorreiter der objektiven Erforschung von *Musikalität* war C. E. Seashore, welcher bereits 1919, nach etwa zwanzigjährigem Experimentieren, einen bis heute gern genutzten *Musikalitätstest* entwarf („Measures of Musical Talents“). Dieser sollte begabte und unbegabte Kinder voneinander trennen.⁶

Auch 1939 wurden von Welleck zahlreiche Tests entwickelt und in ganz Deutschland durchgeführt, um den Grad an *Musikalität* eines Menschen festzustellen⁷. Die Untersuchungen beziehen sich unter anderem auf die Prüfung des relativen und absoluten Gehörs sowie auf die Tonähnlichkeitsempfindungen. Er unterschied im Laufe seiner Forschungen zwischen dem oft in Norddeutschland vorkommenden „linearen Typ“ und den mehr in Süddeutschland verbreiteten „polaren Typ“⁸. Das damals politisch vorherrschende System der Nationalsozialisten, unter dem diese Forschungen liefen, lassen diese Ergebnisse natürlich in einem fragwürdigem Licht erscheinen.⁹

Drey war ebenfalls der Ansicht, dass die *musikalische* Begabung eine gottgegebene Gabe sei und versuchte diese Auffassung ebenfalls mithilfe von Tests zu stützen. Er ließ die Testpersonen angefangene Melodien selbständig weiterschreiben mit der Vorhersage, dass diejenigen Menschen, die die Gabe bei Ihrer Geburt mitbekommen haben, auch ohne vorherige Ausbildung in diesem Fachbereich im Stande sind, automatisch und ohne Schwierigkeiten, die Melodie zu vollenden.¹⁰

Révész schreibt 1946 in seiner Schrift *Einführung in die Musikpsychologie*:

„Will man die Musikalität so definieren, dass sie alle Arten und Stufen des Sinnes für Musik, von Zeit und Kulturstufe unabhängig, in sich schliesst, dann muss man damit rechnen, dass die Definition jenes konkreten Inhalts entbehren wird, der Gesichtspunkte für die Bestimmung der

6 Auhser, Margarete: *Faktorenstruktur der Musikalität*, 1978, S. 2

7 Gembris, Heiner: *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*, 1998, S. 80

8 Ebd., S. 80

9 Siehe zu dieser Thematik auch das Kapitel „*Musikalität in der Zeit des Nationalsozialismus*“.

10 Ribke, J.: *Musikalität als Variable von Intelligenz, Denken und Erleben. Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft*, Bd. 3, Wagner Verlag, Hamburg 1979, S. 67ff, zit. nach: Gembris, Heiner: *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*, 1998, S. 80

Musikalität liefert. Von einem so universellen Standpunkt lässt sich die Musikalität folgendermassen definieren: Unter Musikalität im allgemeinen sind *das Bedürfnis und die Fähigkeit zu verstehen, die autonomen Wirkungen der Musik zu erleben und die musikalischen Äusserungen auf ihren ästhetischen Wert (Gehalt) hin zu beurteilen*^[11]. Diese Verbindung von Bedürfnis, Erlebnis und ästhetischer Urteilsfähigkeit charakterisiert aber die Musikalität genau so wie jede andere Form des Kunstsinnes. Da diese und alle derartigen Definitionen keine tiefere Einsicht in die Natur der Musikalität geben, wollen wir von einer Realdefinition des Begriffs Musikalität ganz und gar absehen und versuchen, den musikalischen Menschen im Hinblick auf seine Äusserungen und Verhaltensweisen gegenüber der Musik zu beschreiben, ohne einstweilen dabei die verschiedenen Stufen der Musikalität und die Übergangsformen zur Unmusikalität zu berücksichtigen. In diesem Sinn ist als eigentlich musikalisch zu bezeichnen, wer die Fähigkeit hat, seine musikalischen Erlebnisse in eine Sphäre zu verlegen, in der das *Kunstwerk* zum Gegenstand rein künstlerischer Betrachtung wird und seine spezifischen künstlerischen Wirkungen auf den produktiven und rezeptiven Menschen ausstrahlt. Nicht die Rührung, die Begeisterung, die Musikfreude, das warme Interesse für die Musik, sondern die *geistige Eroberung der Musik als Kunst kennzeichnet den musikalischen Menschen*^[12].¹³

Er bezeichnet einen Menschen also nur als „wirklich“ *musikalisch*, wenn dieser Imstande ist, die Musik vollkommen mit seinem Geist aufzunehmen und geistig tiefgründig durchdringen kann. Das emotionale Empfinden stellt er definitiv in den Hintergrund.¹⁴

Weiters beschreibt er die konkreten Charakteristika einer für ihn *musikalischen* Person:

„Der musikalische Mensch besitzt ein tiefes Verständnis für die musikalischen Formen und für den Aufbau des musikalischen Satzes; er hat einen fein ausgebildeten Sinn für den Stil und für die strenge Ordnung des musikalischen Ideenganges. Er ist befähigt, den Intentionen des Komponisten zu folgen, sogar gelegentlich voranzueilen. Zum musikalischen Menschen gehört es auch, dass er sich in die Stimmungen der Musik hineinversetzt und zu ihr eine Beziehung gewinnt, die auf die ganze seelische Beschaffenheit einwirkt. Er erlebt das Kunstwerk so innig und so tief, dass er sich dem Schaffenden ähnlich fühlt. Dieser >schöpferische< Akt ist dem musikalischen Menschen sowohl beim blossen ästhetischen Aufnehmen wie beim Interpretieren musikalischer Werke eigen. Der Besitz dieser Qualitäten äussert sich in dem Vermögen, Werke der Tonkunst hinsichtlich ihrer musikalischen Bedeutung zu beurteilen und zu würdigen. Die Musikalität, diese angeborene, aber entwicklungsbedürftige und auch entwicklungsfähige Eigenschaft, strahlt auf den ganzen Menschen aus und bildet demnach einen charakteristischen Zug der *ganzen*^[15] Persönlichkeit.“¹⁶

Der *Musikalitätsbegriff* wird bei Révész hauptsächlich durch das intellektuelle Wahrnehmen bzw. die Fähigkeit des Beurteilens von Musik geprägt. Wichtig erscheint für ihn auch das seelische „hineinfühlen“ in die Musik, bishin zu dem „nachfühlen“ der Absicht des Komponisten. Bemerkenswert ist die Hervorhebung des Ausstrahlens von

11 Hinweis von Gembris, Heiner, dass diese Worte im Original auch kursiv geschrieben sind.

12 Hinweis von Gembris, Heiner, dass diese Worte im Original auch kursiv geschrieben sind.

13 Révész, G.: *Einführung in die Musikpsychologie*, Francke Verlag, Bern 1946 (Neuaufgabe 1972), S. 163f, zit. nach: Gembris, Heiner: *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*, 1998, S. 81

14 Gembris, Heiner: *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*, 1998, S. 82

15 Hinweis von Gembris, Heiner, dass diese Worte im Original auch kursiv geschrieben sind.

16 Révész, G.: *Einführung in die Musikpsychologie*, Francke Verlag, Bern 1946 (Neuaufgabe 1972), S. 164, zit. nach: Gembris, Heiner: *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*, 1998, S. 82

Musikalität auf die gesamte Persönlichkeit des Menschen. Inwieweit diese Ausstrahlung sichtbar oder spürbar sein sollte, äußert er sich nicht. Dass Révész dem emotionalen Erleben eines musikalischen Ereignisses so wenig Wichtigkeit bemisst¹⁷, ist kein selten beobachtetes Charakteristikum in der Vielzahl der auffindbaren Definitionen des *Musikalitätsbegriffes*. Nicht zu Unrecht wird dies oft kritisiert¹⁸. Beispielsweise Schaub beschreibt *Musikalität* als einen komplexen Begriff, welcher „sich in mindestens drei Komponenten untergliedern lässt: die Komponente der musikalischen Leistung, die in herkömmlichen *Musikalitätsauffassungen* weitestgehend im Vordergrund stand (...), die Komponente der musikalischen Grundeinstellung, die den naheliegenden Gedanken berücksichtigt, daß Menschen, denen das Merkmal der hohen *Musikalität* zugesprochen werden kann (...), eine entsprechend intensive einstellungsbedingte Beziehung zur Musik haben, und schließlich die Komponente der musikalischen Erlebnisbreite.“¹⁹ Er trennt also nicht das Merkmal des Emotionalen von der Fähigkeit der *Musikalität* sondern sieht dies in einer Einheit einhergehend. Interessant finde ich den Gedanken, die „*musikalische Grundeinstellung*“ mit in die Definition einzubeziehen. Logischerweise hat ein *musikalischer* Mensch ein ausgeprägtes Interesse für Musik. Ich finde es schwer, dessen Einstellung von Musik zu bewerten. Bei dem Begriff der „*Grundeinstellung*“ weckt sich in mir automatisch der Bezug zum „*Musikgeschmack*“, denn jeder Mensch hat jeder Musik gegenüber eine andere Einstellung, egal ob dieser Mensch *musikalisch* ist oder nicht. Deshalb würde ich es kritisch sehen, den Aspekt der „*musikalischen Grundeinstellung*“ in einer Definition von *Musikalität* zu formulieren.

Eine weitere Annäherung und Meinung zu dem *Musikalitätsbegriff* aus jüngerer Zeit, kommt von Sloboda. Er sagt: „Musical ability is the ability to >make sense< of music.“²⁰ Damit meint er wohl, dass ein Mensch dann *musikalisch* ist, wenn dieser, einen *Sinn* in der

17 Gembris, Heiner: *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*, 1998, S. 82

18 Ebd., S. 82; der Autor verweist hier auf zusätzliche Literatur: Schaub, S.: *Methodenbeiträge zur Erforschung des Musik-Lernens. Die Erfassung musikalischen Erlebens und musikalischer Einstellungen und deren Bedeutung für das Konzept der Musikalität*, Schott-Verlag, Mainz 1984, S. 103ff; Rösing, H. & Maas, G.: *Musikpsychologie und Musikunterricht*, in: Bruhn, H., Oerter, R. & Rösing, H. (Hg.): *Musikpsychologie. Ein Handbuch*,rororo-Verlag, Reinbek 1993, S. 357

19 Schaub, S.: *Methodenbeiträge zur Erforschung des Musik-Lernens. Die Erfassung musikalischen Erlebens und musikalischer Einstellungen und deren Bedeutung für das Konzept der Musikalität*, Schott-Verlag, Mainz 1984, S. 111, zit. nach: Gembris, Heiner: *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*, 1998, S. 82

20 Sloboda J. A.: *Musical ability*. in: Bock, G. R. & Ackrill, K.: *The origins and development of high ability*, Wiley, Chichester 1993, S. 106, zit. nach: Gembris, Heiner: *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*, 1998, S. 82

Musik sieht. Als rational erfassbare Kriterien für *musical ability* setzt er folgende Fähigkeiten fest: Der *musikalische* Mensch kann die Musik aus seinem eigenen Kulturkreis schneller wiedererkennen als Musik von woanders her; Ein *musikalischer* Mensch erfasst nicht die einzelne Note sondern nimmt die Melodie, das *musikalische* Geschehen als Gesamtheit wahr und ist somit in der Lage, eventuell nicht gehörtes oder zu leise Noten, eigenständig gedanklich zu ersetzen; Und *musikalische* Personen können sofort erkennen, ob das Gehörte den *musikalischen* Grundregeln der eigenen Musikkultur entspricht oder nicht; Außerdem können sie schnell den gefühlsmäßigen Inhalt einer emotionalen Phrase beurteilen.²¹

Wenn man das Wort „sense“ simpel als „Sinn“ übersetzt, dann erscheint die Erklärung Slobodas, in welcher er den *Sinn* von Musik hervorhebt, nicht sehr klar definiert. Doch durch seine weiteren Erklärungen, spezifiziert er sich nicht nur auf den *Sinn*, sondern auch auf das *Verstehen* und das *Spüren* von Musik und hebt den emotionalen Aspekt der *Musikalität* klar hervor. Diese Dinge sind absolut subjektiv und ich denke, dass die ein und dieselbe Musik bei hundert Menschen hundert verschiedene Emotionen auslösen kann. Jeder Einzelne wäre der Überzeugung, dass sein eigenes Empfinden und Verständnis das „Richtige“ ist. Dennoch schließt er in dieser Definition durch die vielen Deutungsmöglichkeiten der Übersetzung, viele Bereiche die als Komponente der *Musikalität* gesehen werden können, ein. Es ist bemerkenswert, dass Sloboda nicht darauf abzielt, einzelne Elemente der Wahrnehmung bzw. die genaue gedankliche Abspeicherung und Reproduktion eines Werkes im Vordergrund zu stellen, sondern der Gedanke, dass der *musikalische* Mensch in der Lage sein sollte, der Musik eine *Bedeutung* beizumessen. Damit hebt er das persönliche Empfinden, das emotionale Erleben von Musik hervor²² und grenzt sich klar von anderen gängigen Meinungen ab. Er zielt eher auf diese subjektive Komponente als auf eine objektive und rationale Betrachtungsweise und bezieht daher den Menschen als Charakter mit in die Definition ein²³.

Der Musikethnologe John Blacking hat dieselbe Meinung, führt den Gedanken aber in eine andere Richtung weiter. Er sagt: „Musical intelligence is the cognitive and affective

21 Gembris, Heiner: *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*, 1998, S. 82/83

22 Ebd., S. 85

23 Ebd., S. 85

equipment of the brain with which people make musical sense of the world.”²⁴ Dass heißt, er sieht die physiologischen Gegebenheiten, das Vorhandensein unseres Gehirns, als Quelle unserer Wahrnehmungsfähigkeit. Ohne diesem wären wir körperlich überhaupt nicht in der Lage, irgendetwas wahrzunehmen. Dass heißt, wir müssen vorher so etwas wie einen Gedanken an Musik haben um diesen ausführen zu können. Dieser Gedanke an Musik, obwohl noch nichts erklingen ist, wird auch oft als *musical intelligence* bezeichnet.²⁵

Zum Schluss möchte ich noch einen Definitionsversuch aus unserer heutigen Zeit anführen. Lorek „vertritt die Ansicht, dass es eine Art musikalische Grundbegabung gibt, die an der Leistungsfähigkeit in den drei Musikalitätsbereichen Höranalyse, Performance bzw. Interpretation und Komposition beteiligt ist. Diese Grundbegabung wird durch verschiedene Spezialfähigkeiten ergänzt, so dass ein individuelles Musikalitätsprofil entsteht.“²⁶

Auch an dieser Definition sieht man, dass den Fähigkeiten des Gehörs als Komponente der Musikalität, ein wichtiger Stellenwert beigemessen wird. Kritisch würde ich es sehen, die Performance und die Interpretation in einem Atemzug zu nennen, da diese Begriffe ja doch völlig unterschiedliche Dinge beinhalten. Wenn Lorek hier von einer „Art musikalischen Grundbegabung“ spricht, welche dann individuell ausgebaut und entwickelt wird, deutet dies daraufhin, dass er die Annahme vertritt, diese Grundbegabung jedem Menschen, sozusagen als „Geburtsrecht“, zuzuschreiben.

Es ließen sich zahllose weitere Definitionen des Begriffes *Musikalität* aufzählen. Die hier angeführten Definitionsbeispiele sollen die Vieldeutigkeit und Komplexität des Wortes verdeutlichen und die Vielzahl der unterschiedlichen Meinungen aufzeigen. Interessanterweise kann keine Einzige der Definitionen den Begriff vollständig erfassen. Ein Großteil des inhaltlichen Verständnisses, der wirklichen Bedeutung, bleibt stets unbenannt und man kann nur erahnen, dass noch etwas fehlt. Das Wort, die Schrift, scheint als ungenügend, um solch einen großen Begriff fassen zu können.

24 Blacking J.: *Music in children's cognitive and affective development: Problems posed by ethnomusicological research*, in: Wilson, F. R. & Roehmann, F. L.: *Music and child development*, MMB Music, St. Louis 1990, S. 72, zit. nach: Gembris, Heiner: *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*, 1998, S. 83

25 Gembris, Heiner: *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*, 1998, S. 83

26 Lorek, R.: *Musikalische Hochbegabung bei Jugendlichen. Empirische Untersuchung zur Persönlichkeit und zum Umgang mit Musik*, Peter Lang Verlag, Frankfurt a. M. 2000, S. 42, zit. nach: Thalmann-Hereth, Karin: *Hochbegabung und Musikalität. Integrativ-musiktherapeutische Ansätze zur Förderung hochbegabter Kinder*, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2009, S. 68

1.3. *Musikalität* in der Zeit des Nationalsozialismus

Der Nationalsozialismus war einer der einprägsamsten Zeitabschnitte in der deutschen Geschichte und sollte aus diesem Grund kurz beleuchtet werden.

Auch in Zeiten dieser düsteren Politik spielte die Betrachtung des *Musikalitäts*begriffs eine Rolle.

Wie schon der Buchtitel *Die Vererbung der musikalischen Begabung. Schriften zur Erblehre und Rassenhygiene*, das Werk auf welches ich mich stütze¹ deutlich verlauten lässt, wurde *Musikalität* in dieser Zeit als etwas betrachtet, was man nur durch Vererbung erlangen kann. Dafür wurden zahlreiche Vererbungsstudien erstellt und unzählige Stammbäume erschlossen um diese zur Beweisnahme heranziehen zu können. Ganz bekannt ist das Beispiel der Familie Bach, welches in diesem Zusammenhang oft zitiert wird. In dieser Familie waren viele Menschen überdurchschnittlich musikalisch und es gab viele Musiker. Die Nationalsozialisten waren laut Mjøen der Überzeugung, dass die Begabung die Neigung hat, „sich innerhalb gewisser Sippen „anzuhäufen“².

Die Studie der *Rassen* beruht auf der Basisaussage, dass man den Menschen genau wie die Tiere, in verschiedene Stufen klassifizieren sollte. Der Mensch ist demnach ein Wesen, das nicht von Geburt aus gleich ist und auch nur im bedingten Maße durch die Umgebung, zum Beispiel durch *Erziehung*, verändert werden kann. Was ganz einfach bedeutet, wer als Sohn eines Kaufmannes geboren wird, wird auch Kaufmann werden oder zumindest nie eine höhere Position erlangen können. Wer *musikalisch* ist, der ist *musikalisch* und hat es nicht erlernt sondern hat diese Eigenschaft genetisch von seinen Eltern mitbekommen. Man kann den Menschen zwar in einem gewissen Maße formen und auf ihn Einfluss nehmen aber man wird aus einem schlechten Menschen niemals einen guten Menschen machen können. Der Erziehung wird im 3. Reich ein hoher Stellenwert beigemessen. Allerdings wird Erziehung nur als „Tropfen auf den heißen Stein“ betrachtet, denn der eigentliche Mensch besteht aus seinem eigenen Erbmaterial, welches letztendlich unveränderlich ist.

Die *Musikalität* wird im Nationalsozialismus als die einzige „psychische Eigenschaft“

1 Mjøen, Jon Alfred: *Die Vererbung der musikalischen Begabung. Schriften zur Erblehre und Rassenhygiene*, Alfred Metzner Verlag, Berlin 1934

2 Mjøen, Jon Alfred: *Die Vererbung der musikalischen Begabung*, 1934, S. 9

bezeichnet, die man meinte, messbar nachweisen zu können³. Dabei wurden einige Grundeigenschaften festgelegt, die ausschlaggebend für eine *musikalische* Begabung sein sollen. Diese Grundeigenschaften sind im Grunde die gleiche Basis für sämtliche *Musikalitätstests*, die es ab Anfang des 20. Jahrhunderts hin gab und unterscheiden sich bei den Untersuchungskriterien nicht von den *Musikalitätstests* der heutigen Zeit. Zu den vorhanden sein müssen Grundeigenschaften⁴ zählt beispielsweise die Unterscheidungsfähigkeit für Tonhöhen und Tonstärken, das absolute Gehör, Melodiegedächtnis, Unterscheidung von Taktarten, Unterscheidungsfähigkeit für Moll und Dur, Liedgedächtnis und viele mehr.

Nicht überraschend ist hierbei der starke Nationalstolz. Durch die Einschränkung des Tests auf die bloße Kenntnis der Dur-Moll-Tonalität wurden alle anderen Kulturen und Tonsysteme ausgeblendet und nicht beachtet. Auch bei der Durchführung von *Musikalitätstests* wurden Menschen ungewollter Nationalitäten übergangen und ausgeschlossen.⁵ Amüsant ist, dass die Kenntnis und das Wiedererkennen bekannter und nationaler Volkslieder, ein Zeichen für *musikalische* Begabung darstellen sollte.

Die Auswertung der Vererbungsdiagrammen und der Stammbäume erfolgte auf einem einfachen Weg. Wenn die Eltern *musikalisch* sind, sind es mindestens 50% der Kinder auch. Wenn die Eltern nicht *musikalisch* sind, dann können es die Kinder nie werden. Denn „man kann nur etwas zu Entwicklung bringen, was schon vorher vorhanden ist“⁶. Die Kinder, die musikalische Eltern haben aber selbst nach außen hin keine außergewöhnlich große Befähigung zur Musik zeigen, müssen nur im entsprechendem Maße gefördert und trainiert werden um ihre bereits genetisch schon erhaltenen Fähigkeiten zum Erblühen zu bringen. Das Vorhandensein der entsprechenden biologischen Grundlage, also der Gene, bildete in diesem Zeitraum der Geschichte die alleinige mögliche Erklärung und Voraussetzung für das Auftreten der Begabung.

Ein bekannter und sehr typischer Vertreter der *Musikalitätsforschung* in der Zeit des Nationalsozialismus, ist Albert Wellek. Er spinnt den Faden sogar noch weiter, indem er

3 Ebd., S. 10

4 Ebd., S. 14/15

5 Wellek, Albert: *Typologie der Musikbegabung im deutschen Volke. Grundlegung einer psychologischen Theorie der Musik und Musikgeschichte. Mit allgemeinspsychologischen Beiträgen zur "Tonhöhen"-Unterschiedsempfindlichkeit, Arbeiten zur Entwicklungspsychologie*, Krueger, Felix (Hg.), C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1939, S. 234

6 Mjøen, Jon Alfred: *Die Vererbung der musikalischen Begabung*, 1934, S. 46

gewisse regionale Unterschiede in der Ausprägung der *Musikalität* beobachtet haben will.⁷ Er betont unter anderem Unterschiede in der *Musikalität* Nord- und Süddeutschlands, welchen er als Nord- bzw. Südtyp bezeichnet.⁸ Interessanterweise verweist er auch auf dahinter liegende „geistig-seelische Tatsachen“.⁹ Dies ist für den damaligen Zeitraum höchst ungewöhnlich. Auch Wellek vertritt die Ansicht, dass die *Musikalität*, der spezielle „Typ“ *Musikalität*, erbbedingt ist.¹⁰

Durch die Ausschließung sämtlicher nichtdeutscher Kulturen bei den Untersuchungen zur *Musikalität* bzw. durch die zweifelhafte Meinungsbildung aufgrund des, zu dieser Zeit vorherrschenden politischen Regimes, sind die *Musikalitäts*forschungen der NS-Zeit, mit all seinen Ergebnissen und Schlussfolgerungen, für uns heute nicht mehr relevant und haben keinerlei wissenschaftlichen Stellenwert.

1.4. Die Kulturabhängigkeit des Begriffes *Musikalität*

„Der interkulturelle Vergleich zeigt, daß eine einzige naturgegebene Musik nicht existiert.“¹ Deshalb „[...] muß der Begriff Musik für jede Kultur eigens definiert werden. Ein Analogieschluß selbst von experimentell nachgewiesenen europäischen Musikvorstellungen, Hörweisen und Regelsystemen auf andere Musikkulturen ist ebenso wenig möglich wie naiv-empathisches Verstehen.“² Die Nachforschungen auf diesem Gebiet haben ergeben, dass „[...] jede Kultur gemäß ihrem soziokulturellem Kontext eine eigenständige Musikgeschichte herausgebildet“³ hat. Deshalb ist die Musik anderer Kulturen „[...] nur auf der Grundlage der innerhalb einer Kultur entwickelten Konzepte

7 Wellek, Albert: *Typologie der Musikbegabung im deutschen Volke*, 1939, S. 227

8 Ebd., S. 256

9 Ebd., S. 256

10 Ebd., S. 280

1 Brandl, R. M.&Rösing, H.: *Musikkulturen im Vergleich*, in: Bruhn, H., Oerter, R.&Rösing, H. (Hg.): *Musikpsychologie. Ein Handbuch*, rororo-Verlag, Reinbek, S. 71/75, zit. nach: Gembris, Heiner: *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*, 1998, S. 93

2 Brandl, R. M.&Rösing, H.: *Musikkulturen im Vergleich*, in: Bruhn, H., Oerter, R.&Rösing, H. (Hg.): *Musikpsychologie. Ein Handbuch*, rororo-Verlag, Reinbek, S. 72, zit. nach: Gembris, Heiner: *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*, 1998, S. 93

3 Ebd.

beschreibbar.“⁴

Diese Zitate von Brandl & Rösing beschreiben die problematische Situation sehr einleuchtend. Sie sagen weiterführend auch, dass es „eines jahrelangen Trainings zur Dekonditionierung eigener und Neukonditionierung fremder Hörweisen“⁵ bedarf, um eine uns unbekannte Musik verstehen zu können. „Spontane Einfühlung oder Selbsterfahrung führt ausnahmslos zu Missverständnissen und Fehlreaktionen.“⁶

Wenn wir von *Musikalität* sprechen müssen wir beachten, dass die Musik anderer Kulturen völlig verschiedene Fähigkeiten und Fertigkeiten erfordert, als wir es von unserem europäischen kulturellen System gewohnt sind. Oftmals ist die Ausführung der Instrumente verschieden bzw. nicht selten ist es sogar so, dass uns völlig unbekannte oder bei uns ungebräuchliche Instrumente verwendet werden. Die Klangfarbe, die Rhythmik, sowie die Auffassung was eine „schöne“ Melodie ist, variiert enorm. Da wir in unserem europäischen Kulturkreis geboren sind, denken wir auch meist in anderen Ton- und Intervallschemen, als wie es woanders gebräuchlich ist. Dies bedeutet, dass man, um diese fremden Musikformen zum Erklängen bringen zu können, völlig andere Techniken und Fähigkeiten benötigt als die, die wir für unser europäisches Musiksystem und unsere Instrumente auszuführen gewohnt sind.

Wenn wir also eine andere Kultur betrachten und die Musik versuchen nach unseren Maßstäben zu sehen, dann führt das zu sehr großen Missverständnissen. Das bedeutet auch, dass ein Mensch, der nach unserem Verständnis als sehr *musikalisch* eingestuft wird, vielleicht die Musik einer anderen Kultur absolut nicht verstehen kann⁷. Und ebenso schwer ist es für einen Menschen aus einem anderen Land, sich in unser Verständnis hineinzusetzen. Und ich frage mich: Wie kann man dann festlegen ob jemand *musikalisch* ist oder nicht? Welche Kriterien lassen einen Menschen überhaupt als *musikalisch* gelten?

Halten wir fest: Es ist also unmöglich, ein universell gültiges Verständnis von *Musikalität* zu erreichen. Und der Begriff der *Musikalität* muss in jedem unterschiedlichen Land, zu

4 Ebd.

5 Brandl, R. M.&Rösing, H.: *Musikkulturen im Vergleich*, in: Bruhn, H., Oerter, R.&Rösing, H. (Hg.): *Musikpsychologie. Ein Handbuch*, rororo-Verlag, Reinbek, S. 58, zit. nach: Gembris, Heiner: *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*, 1998, S. 93

6 Ebd.

7 Gembris, Heiner: *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*, 1998, S. 93/94

jeder Zeit, anders interpretiert werden.

Sogar innerhalb unserer westlichen Musikkultur gibt es sehr große Unterschiede, was die Bedeutung von „Musik“ betrifft. Es sind so viele verschiedene Musikstile im Umlauf, dass deren Ausführung, sehr unterschiedliche Anforderungen an den Musiker stellt. Auch das Publikum variiert sehr in den unterschiedlichen Kreisen. Fähigkeiten, wie beispielsweise der große Bereich der Improvisation, der hauptsächlich im Jazz seinen Platz hat, wird in dem klassischen Genre nahezu überhaupt nicht gefördert⁸. Ebenso wie das schriftliche Notieren und Festhalten von Musik quasi eine Tradition der Klassik darstellt, wird in anderen Musikstilen (z. Bsp. Rock), auf diese feste Fixierung der Noten oft verzichtet. Diese unterschiedlichen Vorgehensweisen erfordern gänzlich unterschiedliche Fähigkeiten von den ausführenden Musikern.

Fest steht aber, dass es in jeder Kultur, überall auf dem Erdball, Musik gibt. Es scheint also so, dass in dem Menschen, eine quasi „gottgegebene Veranlagung“ vorhanden ist, die ihn drängt, Musik zu machen. Vielleicht ist das vergleichbar mit der allgemeinen Fähigkeit und dem Drang, das Laufen oder eine Sprache zu erlernen⁹. Diese „allgemeine Fähigkeit“, unterliegt von der Kindheit an, gezwungenermaßen einer gewissen Prägung durch das soziale und kulturelle Umfeld. Schlussfolgernd, lässt sich der Grad von wirklich vorhandener *musikalischer Begabung* nur im Zusammenhang mit einer spezifischen Kultur betrachten¹⁰.

Logischerweise werden oft Kriterien unseres europäischen Musikverständnisses als Basis für eine Einteilung in *musikalisch* bzw. *unmusikalisch* genommen. Diese Vorgehens- und Denkweise, unser Musikverständnis als Maßstab und als das allein gültige anzusehen, halte ich für eine sehr egoistische und unwissenschaftliche Sichtweise.

Man muss wohl akzeptieren und annehmen, dass es *unterschiedliche Musikalitäten* gibt.

(Oder es gibt vielleicht gar keine *Musikalität*?! Und es existieren nur mehr oder weniger ausgeprägte Fähigkeiten die wir versuchen, mit *Musikalität* zu benennen?)

8 Ebd., S. 94

9 Ebd., S. 95

10 Ebd., S. 95

1.5. *Musikalität* heute

Ich habe in dem vergangenen Kapitel erläutert wie sich das Verständnis des *Musikalitäts*begriffes sowie die Betrachtungsweise dieses Wortes, besonders in den vergangenen Jahrzehnten, gewandelt hat. Die gesamte Art und Weise sich einer Komposition zu nähern ist eine Andere, ebenso wie die Umsetzung in Musik. Ob positiv oder negativ ist streitbar.

In der Vielzahl der aktuell auftretenden Musikrichtungen werden unterschiedliche Fähigkeiten benötigt um ein Stück zu produzieren. Die Instrumente der heutigen Unterhaltungs- und Popmusik verlangen ganz andere Spieltechniken als diese, die man im Orchestergraben findet und dem Genre der traditionellen sogenannten klassischen Musik angehören. Die Präsentation der Musik, das Konzert selbst, unterscheidet sich sehr innerhalb der verschiedenen Genres. Neue Medien bieten jetzt eine Vielzahl von Möglichkeiten die Musik zu verbreiten. Auch wächst die Anzahl von Möglichkeiten nie zuvor dagewesene, technische Klänge zu produzieren. Der Computer, das Mischpult sowie zahllose Musikbearbeitungsprogramme und täglich fortgeschrittenere Technologien sind in der aktuellen Musikproduktion nicht mehr wegzudenken.

Was hat das alles mit unserer *Musikalität* zu tun?

Meiner Meinung nach sind dies alles Aspekte, die nichts mit der *Musikalität* eines Musikers zu tun haben und ich stehe dieser Entwicklung rein vom *musikalischen* Standpunkt aus betrachtet, sehr kritisch gegenüber.

Kaum einer der aktuellen „Chartstürmer“ haben ihre Titel mit denen sie Erfolg haben, selbst geschrieben. Der Text wird meist von einem Produzenten vorgegeben oder von anderen Gruppen kopiert bzw. abgekauft. Die Melodie, die *musikalische* und instrumentale Untermalung wird in den meisten Fällen mit Hilfe eines Computerprogrammes zusammengesetzt. Dass heißt, die heutigen Melodien werden meist nicht neu erfunden, sondern im Grunde nur aus bereits bestehenden Klangbruchstückchen zusammengefügt, die natürlich alle im Computer abgespeichert sind und jederzeit abgerufen werden können. Diese sogenannten Patterns können je nach Wunsch variiert, gelöscht, eingefügt und verändert werden und da dies den geringsten finanziellen Aufwand erfordert, wird in der heutigen (Unterhaltungs-) Musikbranche fast ausschließlich so gearbeitet. Es müssen keine Musiker bezahlt werden, da alle Instrumente digital abgespeichert sind und je nach Bedarf

eingesetzt werden können. Das bedeutet, es ist heute kein technisches Beherrschen eines Instrumentes mehr notwendig um sich als „Musiker“ bezeichnen zu können.

Ich halte diese heutige Herangehensweise ein Musikstück zu erschaffen, nicht für *musikalisch*. (Abgesehen davon, dass wir immer noch nicht wissen was *musikalisch sein* bedeutet und bisher keine Kriterien dafür festlegbar sind.) Es handelt sich bei der „Herstellung“ dieser Musik nicht um eine besondere *Gabe*, die der Mensch haben muss. Jeder Mensch ist heute in der Lage, die einfachsten Musikbearbeitungsprogramme bedienen zu können. Eigenschaften wie Kreativität, Individualität und Emotion, die in der *Musikalität* als wichtige Komponente gesehen werden können, spielen eine untergeordnetere Rolle und können an einem technischen Arbeitsgerät nicht so zum Ausdruck kommen wie beim aktiven Spiel am Instrument.

In dieser Art von Musik, besonders in der aktuellen computererzeugten Popmusik und im Techno, sehe ich absolut keinen künstlerischen Wert und keine *musikalische Begabung*.

Selbstverständlich kann man über diese Position diskutieren.

Einen weiteren Kritikpunkt der heutigen Entwicklung der Musik gegenüber bringt Friedrich Klausmeier zu Sprache. Und zwar jenen, dass der Trend vorherrscht, nicht nur die bereitgestellten Medien (wie eben Computer usw.) zur Klangerzeugung zu nutzen und zu Hilfe zu nehmen, sondern die Tatsache, dass man beginnt, sich diesen Geräten anzupassen¹. Dies bedeutet aber, dass wir uns Gegenständen und Techniken anpassen die nicht imstande sind, Emotionen zu empfinden². Dabei ist doch gerade die Musik eine Kunst, die einen unheimlich großen emotionalen Wert in sich trägt. Er äußert sich wie folgt: „Der Wunsch (Trieb), sich emotional auszudrücken, ist zu allen Zeiten gleich. Wenn aber der Mensch einen Teil seiner Aktivitäten an technische Geräte delegiert, mindert sich seine Aktivität und damit die Möglichkeit zu emotionalen Ausdruck. Sein Verhalten zeigt dann ein Defizit in der emotionalen Balance, was als Mangel an emotionalem Ausdruck oder deutlicher als ein Verdrängen des Ausdruckswunsches zu definieren ist.“³

Er sieht also den Wunsch des Menschen, Musik zu machen, sich auf irgendeine Art und Weise ausdrücken zu wollen, zu jedem Zeitalter gleichbleibend. Doch durch die

1 Klausmeier, Friedrich: *Die Lust sich musikalisch auszudrücken. Eine Einführung in sozio-musikalisches Verhalten*, 1. Auflage, Rowohlt Verlag GmbH, Reinbek 1978, S. 13

2 Ebd., S. 13

3 Ebd., S. 13

Technisierung unseres Lebens und durch die damit einhergehenden Veränderungen im Umgang und an die Herangehensweise an Musik, verändert sich scheinbar auch unser emotionaler Zugang zur Musik. Das Zusammensetzen einer Melodie an einem technischen Gerät kann da natürlich lange nicht so viel Emotionalität beinhalten, als wie das ursprüngliche Komponieren durch Improvisation am Klavier. Und zusätzlich beschreibt er in diesen wenigen Sätzen auch den Zustand in unserer aktuellen Gesellschaft. Das „Verdrängen des Ausdruckswunsches“ kann man überall beobachten. Viele Menschen werden so erzogen, nach außen hin möglichst keine Gefühle zu zeigen. Eine öffentliche und ehrliche zur Schaustellung der eigenen wahren Gefühlswelt gilt fast schon als peinlich und ein Mensch der seine Emotionalität stark an einem Instrument zum Ausdruck bringt, als bewundernswert und sehr selten.

Meine gerade eben geäußerte Meinung, dass ich in diesem speziellen Genre des Techno keinen *musikalischen* Wert sehe, behalte ich bei. Aber es wäre überheblich und auch falsch zu behaupten, dass die klassischen Künstler und Komponisten von den letzten zweihundert Jahren *musikalischer* gewesen wären als heutige Menschen. Mit Sicherheit gibt es heute genauso viele *musikalische* Menschen wie damals. Ich sehe es nur problematisch, wie heute die Musik produziert wird, welche Hilfsmittel dazu verwendet werden und welches Niveau die Unterhaltungsindustrie vertritt.

Und noch etwas hat sich in unserem Gesellschaftsdenken manifestiert: Das Ausüben von Musik ist so etwas Außergewöhnliches geworden, dass man selbst schon ein natürliches, menschliches Interesse für Musik, als *Begabung* deutet⁴. Dieses Fehldenken entsteht anscheinend dadurch, dass man den ganzen Bereich der Musik dem Feld der genetischen Veranlagung zuordnet. Heinrich Jacoby sagt dazu:

„Wenn ein Kind Schwierigkeiten beim Laufenlernen oder beim Sprechenlernen hat, so erscheint jedem als das Nächstliegende, nach den Ursachen der Störung zu fragen. Daß es sich dabei um Störungen elementarer Funktionen handeln muß, ist uns in eben dem Maß selbstverständlich, in dem es uns selbstverständlich ist, dass jeder Mensch läuft und spricht. Und in eben diesem Maße ist es uns selbstverständlich, dass wir alles unternehmen um diese Störung zu beheben. Kann dagegen ein Mensch etwa nicht zeichnen, singen, tanzen, modellieren, kann er nicht „fremde“ Sprachen oder Mathematik „lernen“, so erklären wir kurzerhand, er sei dafür „unbegabt“. Wir begnügen uns mit der Feststellung, daß er diese Dinge nicht „kann“. Gar zu leicht ist man bisher bereit gewesen, für die Möglichkeit einer großen Zahl von Leistungen besondere „Anlagen“ als notwendig vorauszusetzen. Auf Grund übernommener Vorurteile werden Fähigkeiten, die in Wirklichkeit in

4 Jacoby, Heinrich: *Jenseits von »Musikalisch« und »Unmusikalisch«*. Die Befreiung der schöpferischen Kräfte dargestellt am Beispiele der Musik, Hrsg. von Sophie Ludwig, Hans Christians Verlag, Hamburg 1984, in: Zeitschrift für Psychoanalytische Pädagogik, Aufsatz: *Muß es Unmusikalische geben?*, Heft 2, Nov. 1926 und Heft 3, Jan. 1927, S. 88

jedem latent sind, „selbstverständlich“ als seltene Naturanlage missverstanden, - werden durch vorübergehende und behebbare Störungen geminderte Leistungen auf „angeborene Unbegabtheit“ zurückgeführt.“⁵

Weiter meint er: „Gerade groteske Verhältnisse haben sich dadurch im Bereich der sogenannten Künste herausgebildet. Dort sehen wir das Selbstverständliche, das, was an sich das Gewöhnliche sein könnte, als das „Ungewöhnliche“ an. Dort werten wir allzu häufig das nur „Gekonnnte“ schon als besondere „Kunstleistung“ und einen weniger gehemmten Gebrauch allgemeiner Fähigkeiten, nur weil er in unserem Kulturkreis zur Zeit verhältnismäßig selten anzutreffen ist, schon als Begabung!“⁶

Jacoby spricht hier ein ganz zentrales Thema an. Obwohl diese Äußerungen aus dem Jahre 1927 stammen, trifft er auch heute noch mit seinen Aussagen den Zahn der Zeit. Der Beruf „Musik“ hat in unserer westlichen Gesellschaft über die Zeit hinweg bis heute niemals einen hohen Stellenwert eingenommen. Über ausübende Musiker wird oft gelächelt, da dies „ja kein ordentlicher Beruf ist“, usw. Wenn sich jemand nun entgegen der allgemeinen öffentlichen Meinung dazu bekennt, klassische Musik in seinem Radiowecker zu hören, dann zieht man selbst schon mit so einer simplen Aussage die Blicke auf sich. Und wenn ein Jugendlicher tatsächlich Musik studiert, dann ist dieser eben *begabt*. Es herrscht besonders in unserer heutigen Gesellschaft der Trend vor, gar zu extrem zwischen dem *begabten* und dem *unbegabten* Mensch zu unterscheiden.

Das *Musikalische* ist somit keine normale und angenehme Eigenschaft mehr, sondern hat sich zu einer wertenden Begrifflichkeit entwickelt, was den *begabten* Menschen zu etwas Besonderem und Außergewöhnlichen erhebt und im Gegenzug dem vermeintlich *unmusikalischen* Menschen einen negativen Schein verleiht.

1.6. Der Begriff *Musikalität* im historischen Wandel

Anhand der vielen genannten Definitionsversuche, die durchaus eine große Anregung zur Diskussion geben, wird sehr klar, dass das Wort *Musikalität* keinen festen Zustand beschreibt, sondern eine wandelbare und sich stetig ändernde Größe ist. Das Verständnis von *Musikalität* ist den historischen Veränderungen unterworfen. Diese Änderung des

⁵ Ebd., S. 88

⁶ Ebd., S. 89

Musikalitätsverständnis ist eng mit den allgemeinen kulturellen Wandlungen verknüpft. In anderen Worten: mit den Veränderungen die die Zeit mit sich bringt bei den Menschen und in der Kultur, ändert sich auch die Sichtweise und das Verständnis von dem, was als *musikalisch* empfunden wird. Dieser kulturelle Umschwung geht dementsprechend nahe mit der logischen Weiterentwicklung der Umsetzung von Musik, einher.¹

Vielleicht macht gerade dieser stetige und ununterbrochene Wandel das Verstehen des Begriffes *Musikalität* so schwer. Oder vielleicht auch die Tatsache, dass man bei dem Wort *Musik* oft nicht unterscheidet, was genau gemeint ist. Denn es kann damit ein aktueller Popsong oder auch eine Beethovensymphonie gemeint sein. Und ist es denn *gleich musikalisch* (im Sinne von *gleich gut*) wenn man imstande ist, ein Weihnachtslied nachzupfeifen oder Tan Dun's Oper *Marco Polo* zu dirigieren? Die *musikalische Leistung* kann man unmöglich als dieselbe betrachten.

Zurück zu der historischen Entwicklung. Ebenso wie der historisch-kulturelle Wandel und die Weiterentwicklung der *musikalischen* Fähigkeiten, ändert sich selbstverständlich auch die ästhetische Betrachtungsweise über Musik. Vorweg sei erwähnt, dass das Interesse an der Messung von Begabung mithilfe von entworfenen Tests erst später aufkam, jedoch der Gedanke an einem Vorhandensein einer „besonderen“ bzw. „allgemeinen“ Begabung schon viel länger zurückreicht².

Schon in den 1870`er Jahren führte Carl Stumpf erste Experimente zur Untersuchung zum Vorhandensein von *Musikalität* bei Kindern durch³. Besonderen Wert legte er unter anderem auch auf das Erkennen von Intervallen und die Fähigkeit, eine Melodie in eine andere Tonart transponieren zu können⁴. Einige Jahre später, 1919, wurden die ersten *Musikalitätstests* von Seashore veröffentlicht⁵. Auch dort bildet das Erkennen von Rhythmen, Tonhöhen und Klangfarben, die Grundlage zur Erkennung einer *musikalischen* Begabung. Anhand dieser Auffassung merkt man schnell, dass unser Verständnis von „schöner“ Musik bzw. das Empfinden einer *musikalisch* gestalteten Melodie von unserem

1 Gembris, Heiner: *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*, Verlegt bei Dr. Bernd Wißner, Augsburg 1998, S. 87

2 Ewers, Michael: *Begabungstheorie, Gesellschaft und Erziehung*, Haag+Herchen Verlag, Frankfurt/Main 1978, S. 5

3 Ebd., S. 5

4 Gembris, Heiner: *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*, 1998, S. 87/88

5 Ebd., S. 87

dur-moll-tonalen System geprägt ist⁶. Wir sind sehr in unserer tonalen Kultur verankert. Das ist auch an jüngeren Äußerungen spürbar. Wellek schreibt 1975 folgendes: „Als >Maß< der >Gehörtüchtigkeit< - wie es, eindeutiger als >Musikalität<, heißen muß – ist die Erfassung der geläufigsten Akkorde und der bekanntesten Tonschritte und Zweiklänge unseres Musiksystems, (...) bis auf weiteres das beste, weil am wenigsten musikfremde.“⁷

Dieses Zitat zeigt ganz deutlich unser heutiges Musikverständnis. Unser tonales System wird als das Geeignetste betrachtet, weil wir damit aufgewachsen sind und nichts anderes näher kennengelernt haben. Andere Tonabfolgen erscheinen uns sofort fremd und werden schnell als „nicht schön“ klassifiziert. (Besonders auffällig ist hier natürlich Wellecks Reduzierung des *Musikalitäts*begriffes auf die bloße „Gehörtüchtigkeit“.)

Es lässt sich also feststellen, dass sich der Begriff *Musikalität* über die Jahrzehnte durch den Verlauf der Geschichte immer wieder verändert hat und einem nicht endenden Wandlungsprozess unterworfen ist. Im Vordergrund steht einmal der *musikalische* Geschmack, ein anderes Mal das genaueste Rezipieren eines Werkes und wieder zu einer anderen Zeit die akustische Hörfähigkeit. Zahllose Ergänzungen und Definitionsversuche sind an dieser Stelle möglich. Ausschlaggebend zum Verständnis aller Definitionen ist die Tatsache, dass zu jeder Zeit sehr eingeschränkt, nur die Musik aus unserem uns bekannten, tonalen Dur-Moll-System, betrachtet wird.

Doch in unserer Zeit haben sich sehr viele Wandlungen und Umbrüche ergeben⁸. Die Technik ist viel weiter fortgeschritten und die Musik hat sich, parallel zu der wissenschaftlichen Forschung, mit verändert. Heute gibt es Erscheinungsformen, die noch vor Jahrzehnten undenkbar gewesen wären. Auf dem Markt bewegen sich bitonale, polytonale, atonale Musik, Zwölfton- und serielle Musik, Jazz, Rock, Pop, Techno, Heavy Metal, Indie und sonstige Musik, nebeneinander. Diese Erscheinungsformen von Musik, welche unterschiedlicher nicht sein könnten, erfordern ein Umdenken im *Musikalitätsverständnis*. Neue Techniken in der Musikproduktion, gerade im Rock- und Popbereich, beispielsweise das soundsampling oder scratching, führt zu neuen Formen und

6 Ebd., S. 88

7 Wellek A.: *Musikpsychologie und Musikästhetik*, Zweite Auflage, Bouvier, Bonn 1975, S. 160, zit. nach: Gembris, Heiner: *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*, 1998, S. 88

8 Gembris, Heiner: *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*, 1998, S. 88ff

Möglichkeiten des *musikalischen* Ausdrucks⁹. Viele heutige Kompositionen in der Unterhaltungsmusik werden, ganz anders als im klassischen Bereich wo man doch eher am Schreibtisch oder am Instrument arbeitet, am Computer erstellt. Oft „schreibt“ nicht eine Person allein die Musik, sondern es arbeitet eine ganze Gruppe, eine Band, an dem neuen Vorhaben. Die Vorgehensweise und Herangehensweise an eine Komposition bzw. das Umsetzen in hörbare Musik hat sich radikal geändert. Durch diese neuen Technologien und Computerprogramme geht natürlich auch eine Veränderung der Klangfarbe, der gesamten Erscheinungsform von Musik, einher. Oft werden auch einfach Bruchstücke von schon vorhandenen Musiken und Melodien zu etwas „neuem“ zusammen gefügt bzw. bearbeitet. Dies ist eine völlig andere Form der Kompositionstechnik. Da man aber den Akt des Komponierens durchaus als *musikalische Begabung* betrachtet, stehen wir hier vor einer völligen Veränderung der herkömmlichen Arbeitsschritte, die zum Entstehen eines neuen Stückes notwendig sind. Und wenn man man diese Fähigkeiten, wie eben beispielsweise das Komponieren eines Werkes, welches herkömmlicherweise als Hinweis oder Kriterium für *Musikalität* gelten konnte, sich nun radikal ändert, dann wandelt sich höchstwahrscheinlich auch unser Verständnis von *Musikalität*.

Noch schwieriger wird es, wenn man auch die neu entstandenen Formen¹⁰ der Klangkunst in diese Diskussion mit einbezieht. Wie kann man Klanginstallationen, klingende Räume, Objekte und Architekturen mit den herkömmlichen „alten“ Werken und Kompositionen vergleichen?

Auffallend ist bei dieser Betrachtung, dass der Begriff der *Musikalität* einem ununterbrochenen Prozess unterworfen zu sein scheint. Die Entwicklung von „Neuem“ ist wohl noch lange nicht abgeschlossen und so wird das Wort *Musikalität* wahrscheinlich noch oftmals seine Bedeutung ändern solange es Musik, egal in welcher Form auch immer, gibt.

Seit Ende des 19. Jahrhunderts bzw. ab Anfang des 20. Jahrhunderts hat die Vielfalt und Entwicklung von neuen und bisher unbekannten Musikstilen¹¹ rasant zugenommen. Angelehnt an die bildenden Künste und die Malerei sei hier die Entstehung des Expressionismus, Impressionismus, Dodekaphonie, Futurismus, der Bereich der Rock-,

9 Ebd., S. 89

10 Ebd., S. 89

11 Ebd., S. 90

Pop-, Jazz-, Bluesmusik sowie der elektronischen Musik genannt. Auch die Verbreitung von Musik bzw. deren ununterbrochene Anwesenheit durch neue Medien und Technologien, ist eine Neuerung¹².

Schon hier wird klar, dass man *Musikalität* in unserer Zeit als eine äußerst komplexe Erscheinungsform betrachten muss.

Auch in dem klassischen Genre lassen sich radikale Veränderungen feststellen. Der Orchesterapparat vergrößert und erweitert sich stetig durch das Ansteigen der Anzahl an Instrumenten. Die Kompositionen und Partituren werden immer komplexer und verkomplizieren dadurch die Umsetzung einer erfolgreichen *musikalischen* Leistung. Für den ausübenden Musiker wächst der Druck, da sich neue spieltechnische Möglichkeiten und *musikalische* Ausdrucksmöglichkeiten herauskristallisieren, die natürlich beherrscht werden müssen. Auch der Anspruch des Publikums unterliegt einer stetigen Steigerung, der es gerecht zu werden gilt. Der Begriff der *Musikalität* hat sich in den vergangenen Jahrhunderten dementsprechend gewandelt und wurde dem aktuellen Zeitgeist angepasst, das heißt, er entspricht dem jeweiligen *musikalischen* „Schönheitsideal“, das gerade aktuell war.

Schon wenn man die gesamte Entwicklung der Musik in äußerst groben Zügen betrachtet kommt man darauf, dass beispielsweise die Musikhörer des Mittelalters über ganz andere Hörfähigkeiten verfügen mussten, als das heute der Fall ist. Deren Anspruch und Vorstellung von Musik war auch eine ganz andere. Das Bewusstsein für das präzise Erkennen einer Tonhöhe, sowie das Empfinden für Tondauer und Intervallrelationen oder das einfache, für uns selbstverständliche Vorhandensein einer festgelegten Notenschrift, war über die Jahrhunderte hinweg keine Selbstverständlichkeit, sondern hat sich erst in jüngster Zeit entwickelt.¹³

Wie schon vorher erwähnt, ist die akustische Wahrnehmungsfähigkeit und das „Empfinden“ von Musik ein sehr wichtiger Aspekt des Wortes *Musikalität*. Man kann nun sehr schlecht die Hör- und Erlebnisweise der Menschen der letzten Jahrhunderte rekonstruieren. Deshalb ist es sehr schwer, Vermutungen über den damaligen Zugang zu Musik aufzustellen. Dennoch ist die historisch-kulturelle Entwicklung nicht unbedeutend

¹² Ebd., S. 92

¹³ Ebd., S. 91

für die Herausbildung des heutigen Verständnisses von *Musikalität* und kann deshalb nicht vollständig außer Acht gelassen werden. Sichere Antworten stehen allerdings noch aus.

Trotz der rasanten Entwicklung der Musik, die wir gerade im letzten Jahrhundert erfahren haben, bedeutet es nicht, dass sich alles „weiter-“ entwickelt. Ebenso gehen Klänge, Spieltechniken oder auch Instrumente verloren oder veralten, da sie in der gängigen Musizierpraxis nicht gebraucht werden¹⁴. Die Musik kann man also nicht so betrachten, dass sie durch einen Wandel „besser“ würde. Sie verändert sich nur. Und genauso ist es auch mit der *Musikalität*. Wer hat denn das Recht zu behaupten, dass unsere Generation *musikalischer* ist als ein kleiner Komponist aus dem 12. Jahrhundert? Wir werden also über die Zeit hinweg nicht *musikalischer* oder *unmusikalischer*, sondern das Empfinden, was als *musikalisch* beurteilt wird, wandelt sich.

14 Ebd., S. 92

II. EINFLUSSFAKTOREN FÜR DIE AUSPRÄGUNG VON *MUSIKALITÄT*

2.1. Umwelt/Erziehung/Persönlichkeit/Vererbung /Training

Es gibt einige grundsätzliche Faktoren, die in der Literatur immer wieder als die wichtigsten Einflüsse zur Entwicklung und Ausbildung der *Musikalität* genannt werden. Anhand dieser, durch die Gesellschaft bzw. Wissenschaft erstellten Kriterien, wird in nahezu allen Fällen bemessen, ob ein Mensch als *musikalisch* oder *unmusikalisch* eingestuft werden kann. Diese Kriterien sind allerdings sehr schwammig, unterliegen meist einer sehr subjektiv und einseitig geprägten Beurteilung und lassen sich in den meisten Fällen nicht eindeutig nachweisen. Dennoch werden die nachfolgenden Stichwörter immer wieder als Grundlage zur Beurteilung für das Vorhandensein einer möglichen *Musikalität* herangezogen.

Als die wichtigsten Einflussfaktoren und Kriterien für eine vorhandene *Musikalität* werden heute festgelegt¹:

- die physiologischen Grundvoraussetzungen
- das Soziale Umfeld
- das Säuglingsalter und die Kindheit
- die Mutter-Kind-Beziehung
- die Persönlichkeit/Androgynie
- das Absolute Gehör
- das technische Beherrschen eines Instrumentes

Einige Fähigkeiten die als *musikalisch* gelten, werden anhand von *Musikalitätstests* gemessen. Dazu äußere ich mich auf den nächsten Seiten.

Das Kriterium des *Gefühls*, der Emotion, was unmittelbar im Menschen ausgelöst wird

¹ Gembris, Heiner, Kormann, Adam, Steinberg Reinhard: *Musikalität*, Musik in Geschichte und Gegenwart, (Hg.) Finscher, Ludwig, Sachteil, Band 6, 2. neubearbeitete Ausgabe, Bärenreiter-Verlag, Kassel (u. a.) 1999, Spalte 867-921

wenn man einen *musikalischen* Menschen hört, kann man meines Erachtens nicht aus dem Themenfeld heraushalten und betrachte ich ebenfalls gesondert in der Folge.

Das Kriterium der physiologischen Basis

Um Tonhöhen oder einen Melodieverlauf überhaupt wahrnehmen zu können, muss man selbstverständlich auch die körperlichen Anlagen dazu haben. Um überhaupt in der Lage sein zu können den Schall aufzunehmen und die Welleninformation in einen Klang umformen zu können, muss man einen vollständig und einwandfrei funktionierenden Hörapparat besitzen. Ein gesunder Mensch hat diese körperlich ausgebildeten Organe. In Ausnahmen ist der Hörapparat schon im Vorhinein geschädigt, möglicherweise von der Geburt an behindert. Dann hat man möglicherweise nur eine eingeschränkte Möglichkeit der Wahrnehmung. In solchen Fällen ist es dann natürlich beschwerlich, besondere Klänge, wie zum Beispiel sehr leise Töne, wahrzunehmen.

Aber um die Musik überhaupt so wahrnehmen zu können wie wir es tun, muss man wissen, dass sich die Musikwahrnehmung nicht nur im Hörzentrum, sondern ebenfalls in vielen Bereichen des Groß- und Kleinhirns abspielt. Dabei handelt es sich um normale organische Fähigkeiten, die bei jedem gesunden Mensch automatisch funktionieren. „Noten lesen“ oder „Musik hören“ sind keine Sachen, die eine Besonderheit darstellen. Es handelt sich hier um das rein visuelle Wahrnehmen von der Notenschrift, sowie um das schlichte Vermögen das Radio an zuschalten und die aktuellen Charts anzuhören. Ich sehe es kritisch, ein gesund ausgebildetes Ohr als grundsätzliche Voraussetzung dafür zu nennen, dass man eine *Musikalität* haben kann. Denn die letztendliche Wahrnehmung eines Tones bzw. Klanges lässt sich nicht für jeden Menschen vereinheitlichen. Und überhaupt: Wer legt fest, dass ein geschädigtes Hörorgan etwas „schlechter“ wahrnimmt als ein gesundes Ohr? Nicht leugnen kann man, dass man mit einem Gehörfehler sicherlich in einer gewissen Weise eingeschränkt ist und einige Klänge vielleicht nur bruchstückhaft, oder anders, oder überhaupt nicht wahrnehmen kann. Dennoch halte ich es für falsch, diejenigen Menschen die körperlich geschädigt sind, von der *Musikalität* auszunehmen.

Zudem gibt es auch noch eine andere Form der Wahrnehmung.

Die Wahrnehmung an sich ist eine nicht-fassbare Komponente. Sie ist subjektiv und bei jedem einzelnen Menschen auf diesem Erdball verschieden. Der Aufbau des Ohres ist bei

jeder Person gleich aber trotzdem „hört“ jeder Mensch unterschiedlich. Woher wollen wir auch wissen *was genau* der Sitznachbar im Konzert hört? Jeder Mensch ist körperlich gleich aufgebaut. Aber die Wahrnehmung von Musik ist absolut individuell.

Ich halte es deshalb für kritisch, einen gesund ausgeprägten Hörapparat als Grundlage für das Vorhandensein von *Musikalität* zu benennen. Das Wahrnehmen und das Hören von Tönen geht automatisch miteinander einher. Diese beiden Vorgänge lassen sich nicht trennen. Das Aufnehmen des Klangs ist bei jedem Menschen gleich. Doch dann scheiden sich die Geister. Kann man denn dann diese nicht-greifbare, nicht-bestimmbare Wahrnehmung als ein Kriterium für *Musikalität* festlegen? Eine Begrifflichkeit zur Untermuerung eines anderen Wortes dessen Bedeutung mindestens ebenso streitbar ist?

Wenn man den Bereich der Wahrnehmung so wenig definieren und festlegen kann, dann können auch nicht die physiologischen Hörorgane als Definitionskomponente und stützendes Kriterium für das Vorhandensein von *Musikalität* genannt werden.

Zu den physiologischen „Grundlagen“ eines jeden Menschen zählen natürlich auch unsere Erbanlagen. Über die Thematik der Vererbbarkeit eines Talentes, im speziellen der *musikalischen* Begabung, machte sich bereits Platon seine Gedanken². Die Problematik der Vererbbarkeit bestimmter Fähigkeiten bildet über die gesamte Zeit hinweg bis heute ein breites Feld für Diskussionen.

Schön sagt beispielsweise: „Musikalisches Talent ist hauptsächlich eine angeborene Kapazität. Musikalisch künstlerische Tätigkeit beruht hauptsächlich auf vererbter angeborener Ausstattung. Sie ist nicht etwas, das man im Laufe seines Lebens erwerben kann, sondern ein Mensch wird mit oder ohne ihr geboren.“³ Nicht zu vergessen ist Seashore, welcher, wie bereits in der Einleitung erwähnt, ein sehr überzeugter Vertreter der Vererbungstheorien ist. Außerdem vertritt man besonders in der Zeit des Nationalsozialismus die Meinung, dass *Musikalität* nur durch Vererbung weitergegeben bzw. erhalten werden kann.⁴

2 Ewers, Michael: *Begabungstheorie, Gesellschaft und Erziehung*, Haag+Herchen Verlag, Frankfurt/Main 1978, S. 4

3 Schön, M.: *The Psychology of Music*, 1940, S. 141, in: Lundin, R.: *An objective Psychology of Music*, New York 1967, S. 215, zit. nach: Javorszky-Wasner, Eva: *Unmusikalität-Musikalität. Eine empirische Untersuchung über den Zusammenhang von subjektiver und objektiver Musikalität*, Dissertation Universität Wien, Wien 1984, S. 15

4 siehe hierzu das Kapitel „*Musikalität in der Zeit des Nationalsozialismus*“

Auch Scheinfeld äußerte seine Gedanken dazu und erklärt, auf die Tatsache hin, dass *unmusikalische* Eltern komischerweise *musikalische* Kinder haben, dass diese Eltern wohl „Virtuosotalent-Gene“ in sich tragen müssen.⁵

Fakt ist aber, dass trotz jahrzehntelanger Stammbaum- und Ahnenforschung keine generell gültige Regel für die Vererbbarkeit von *Musikalität* gefunden werden konnte. Die Ergebnisse dieser Forschungen können nicht als definitiv verstanden werden denn kein Stammbaum verläuft regelmäßig⁶. Es gibt bei dem Vorkommen der *Musikalität* keine vorherstimmbare Regelmäßigkeit. Viel zu viele Ausnahmen treten darin auf, als dass sie als ein schlüssiger und gültiger Beweis für eine tatsächliche Vererbung gelten können. Zudem ist bis heute, weder in den Naturwissenschaften noch in der Medizin, kein Gen gefunden worden, was die Vererbbarkeit von *Musikalität* belegen würde, bzw. die Situation ist so, dass generell noch nicht alle menschlichen Gene medizinisch erkannt worden sind⁷. Die Vererbbarkeit von *Musikalität* kann deshalb bis heute medizinisch nicht bewiesen werden.⁸

Ein weiterer Aspekt, welcher die Wichtigkeit der Gene bei der Ausprägung einer Begabung dämpfen könnte, ist die neue Erkenntnis, dass wir imstande sind, unsere Genaktivität selbst beeinflussen und dementsprechend verstärken bzw. schwächen können⁹.

Im Gehirn hat man bereits so etwas wie ein „Zentrum“ für Musik lokalisiert. Dieses weist auch sichtbare Unterschiede zwischen Musikern und Nicht-Musikern auf. Aber auch diese Angaben beziehen sich eher auf motorische, vokale und akustisch wahrnehmbare Fähigkeiten. Diese Fähigkeiten lassen sich alle dem bezeichneten Bereich des Körperlichen zuordnen (siehe Kapitel: „Die menschliche physiologische Basis“). Die *Musikalität* ist aber, wie wir feststellen werden, eher eine *geistige* Komponente. Aber da wir bisher nicht viel über *Musikalität* wissen, ist es natürlich auch schwierig, sich der Thematik naturwissenschaftlich zu nähern.

5 Lundin, R.: *An objective Psychology of Music*, New York 1967, zit. nach: Javorszky-Wasner, Eva: *Unmusikalität-Musikalität*, 1984, S. 16

6 Vgl. Bastian, Hans Günther: *Leben für Musik. Eine Biografiestudie über musikalische (Hoch-) Begabungen*, Schott-Verlag, Mainz 1989, S. 20

7 Bamberger, Christoph Marcus: *Entdecken Sie Ihr genetisches Ich. Stärken erkennen, Risiken ausschließen*, Knaur Ratgeber Verlag, München 2009, S. 75

8 Siehe beispielsweise: Auhser, Margarete: *Faktorenstruktur der Musikalität*, Dissertation Universität Wien, Wien 1978, S. 55-63 und Ewers, Michael: *Begabungstheorie, Gesellschaft und Erziehung*, Haag+Herchen Verlag, Frankfurt/Main 1978, S. 23

9 Bamberger, Christoph Marcus: *Entdecken Sie Ihr genetisches Ich*, 2009, S. 56f

Und wie soll man dann etwas finden, von dem man bis jetzt noch nicht einmal sicher weiß, WAS es ist? Wenn die Kriterien für *Musikalität* so schwammig, undefiniert und unklar sind, dann weiß man ja im Grunde nicht, nach was man eigentlich überhaupt suchen soll.

Vielleicht kann die Nicht-Beweisbarkeit des Vorhandenseins von *Musikalität* in der Wissenschaft als Hinweis darauf genommen werden, dass eine schöpferische Kraft existieren muss, von der wir gewisse *Gaben* erhalten.

Wenn man kein Gen für die *Musikalität* gefunden hat, kann die genetische Basis auch nicht als Kriterium für eine eventuell vorhandene *Musikalität* genommen werden.

Die körperlichen Gegebenheiten, die man genetisch vererbt bekommen hat, die Hände, die Ohren usw., sind definitiv eine Grundlage des Menschen, sich überhaupt *musikalisch* ausdrücken zu können (mit einem geschädigten Ohr ist es beispielsweise sehr schwierig), dennoch gibt ein gesunder Körper keinen Hinweis auf eine tatsächlich vorhandene *Musikalität* und bildet keine Voraussetzung für dessen Vorhandensein.

Das soziale Umfeld

Wenn man sich mit der Literatur mit dem Begriff der *Musikalität* beschäftigt merkt man schnell, dass die soziale Umgebung als eines der ausschlaggebendsten Faktoren für die Entwicklung und Ausprägung der *Musikalität* gehandelt wird.

Was niemand leugnen kann ist die Tatsache, dass das Umfeld in dem wir aufwachsen, eine enorme Wirkung auf uns hat. Schon wenn man in eine andere Umgebung umzieht gewöhnt man sich langsam aber sicher an die möglicherweise anderen Sitten und Gebräuche. Man beginnt sich so zu kleiden und das zu essen wie die umgebende Gesellschaft das vorlebt. Der Lebensstil ist auch eine Gewohnheit. Wenn wir nun woanders, in einem für uns jetzt völlig fremden Land, aufgewachsen wären, dann hätten wir diese Sprache erlernt und würden uns mit einer völlig anderen Kultur identifizieren. Dann wäre uns unsere derzeitige westeuropäische Kultur völlig fremd und wir würden manche Gewohnheiten, was für uns jetzt völlig normal ist, nicht verstehen können.

Wie in dem Kapitel „Die Kulturabhängigkeit des Begriffes *Musikalität*“ schon angesprochen, kann man auch die *Musikalität* nicht an jedem Ort gleich definieren. Es ist lediglich so, dass wir einen unterschiedlichen Zugang zu Musik haben. Auch die Musik

selbst ist in einem anderen Land völlig unterschiedlich. Es gibt große Unterschiede in der Musizierpraxis, bei der Ausführung und Haltung der Instrumente bzw. manchmal werden sogar Instrumente benutzt, die uns bisher völlig unbekannt sind. Das gesamte kulturelle Leben ist vollkommen anders.

Wir verstehen uns in unserer westeuropäischen Kultur als *musikalisch*. Wenn aber jeder Kultur einfach nur *anders* und *unterschiedlich* ist, dann ist eigentlich jede Kultur *musikalisch*. Denn überall macht man Musik, in welcher Form auch immer. Nur der Zugang zu dieser Musik ist ein anderer. Es ist sehr naiv, davon auszugehen, dass unsere alleinige Kultur die einzig wahre und richtige Form der *Musikalität* verkörpert. Da auf der Welt viele unterschiedliche Kulturen existieren, gibt es dementsprechend viele Auffassungen von *Musikalität*. Und in jeder Kultur gibt es andere Kriterien die in der Musik als wichtig gelten. In einigen Musikformen dominiert das Gefühl für den Rhythmus, woanders ist ein gewisses Timbre in der menschlichen Stimme verlangt.

Das soziale Umfeld ist definitiv eine sehr prägende Komponente auf den Menschen. Aber dieses Umfeld ist unterschiedlich und variiert enorm von Mensch zu Mensch. Kein Ort auf der Welt gleicht dem anderen. Genauso zahlreich wie die verschiedenen Orte die es gibt, sind die existierenden Musikauffassungen.

Zurück zu dem eigenen Umfeld. Die Lebensumstände unter denen man aufwächst sollen auch einen starken Einfluss auf die Entwicklung der *Musikalität* haben.

Es ist selbstverständlich, dass ein Mensch, der in einer Familie aufwächst, deren Eltern Berufsmusiker sind, anders geprägt wird, als ein Mensch, der diesen Zugang nicht hat. Wenn man Musikerbiografien vergleicht, ist es öfters so, dass die entsprechenden Familien finanziell besser gestellt waren oder beispielsweise in der Stadt wohnten und ihren Kindern eine gute Ausbildung bieten konnten. Dieser oder Jener dieser Einflüsse mag förderlich für die Musikausbildung des Einzelnen sein, aber kann nicht als Basisvoraussetzung für eine Ausprägung von *Musikalität* genommen werden. Die pädagogische und rein technische Ausbildung am Instrument ist natürlich wichtig, aber ein guter Schulmusikunterricht oder das Treffen von wichtigen Kontaktpersonen die einer Karriere förderlich sein können, ist keine Bestätigung dafür, dass der Musiker *musikalisch* ist.

Auch der Einfluss und die spezielle Förderung des Kindes durch die Eltern wird in vorangegangener Literatur immer wieder betont. Aber was hat denn die eigene *Musikalität*

mit der Meinung umliegender Menschen zu tun? Die Eltern können dies oder jenes verbieten. Aber sie können ihrem Kind keine *Musikalität* geben und sie ihm auch nicht nehmen, wenn es *musikalisch* ist.

Das Problem besteht vielleicht darin, dass die *Musikalität* in unserer heutigen Gesellschaft als eine Begabung verstanden wird, die sich mit der Zeit *entwickeln* muss und „von Anfang an einem Interaktionsprozess zwischen dem Kind und der sozialen Umgebung“ erachtet wird¹⁰.

Ich wage es, die Behauptung aufzustellen, dass das Auftreten von *Musikalität* bei einem Menschen nichts mit dessen Umfeld oder dessen sozialen Gegebenheiten zu tun hat. Der Mensch kann in der besten Familie geboren sein und die fähigsten Lehrer gehabt haben, aber dennoch ist es nicht zwangsläufig so, dass der Mensch eine eigene *Musikalität* entwickelt.

Das soziale Umfeld ist eine durchaus prägende Komponente für unser Leben, aber in welche Richtung sich der Mensch entwickelt oder für was er sich interessiert, liegt allein in seiner eigenen Kraft. Daran kann auch nicht das Vorhandensein- oder Nichtvorhandensein von Schulen oder Geld etwas ändern.

Der Einfluss des sozialen Umfeldes auf den einzelnen Menschen kann man, ausgehend von meinem Standpunkt der Betrachtung, nicht als vollkommen ernste Grundvoraussetzung und Kriterium für die Entwicklung und Ausprägung von *Musikalität* nehmen.

Das Säuglingsalter und die Kindheit

In vielen Mütterratgebern¹¹ findet man den Hinweis, dass es gesund ist, dem Säugling bzw. Kleinkind viel Musik vorzuspielen. Am besten sollte man damit schon vor der Geburt beginnen. Meist wird ausdrücklich darauf verwiesen, dass man sich da aber primär an unsere sogenannte klassische Musik halten sollte. Es gab in jüngster Zeit wieder viele Fernsehberichte in denen gezeigt wurde, wie man mit speziellen Lautsprechern dem

10 Kummer, Katrin: *Diagnostik, Schulung und Ausbildung musikalisch Hochbegabter in Österreich*, Diplomarbeit Universität Wien, Wien 1995, S. 101

11 Bastian, Hans-Günther: *Musikalische Hochbegabung: Findung und Förderung. Dokumentation einer internationalen Expertenkonferenz*, B. Schott's Söhne, Mainz. 1991, *Begabungsdiagnostik und Persönlichkeitsforschung. Psychologische und pädagogische Perspektiven*, Nach einem Vortrag von Klaus-Ernst Behne: *Sieben Thesen zur Musikalitätsforschung*, S. 141ff

ungeborenen Kind die Musik zuführt. Meist wird in diesem Zusammenhang auf die positive Wirkung der Musik Mozarts verwiesen. Beweise für diese gesunde Wirkung von klassischer Musik gibt es bereits. (Später dazu mehr.)

Diese Töne und Klänge die das ungeborene Kind schon durchaus wahrnehmen kann¹², werden in dessen Erinnerung abgespeichert. Inwieweit dies aber einen Einfluss auf sein späteres Leben haben wird und ob dies das Kind *musikalischer* macht, kann man nicht überprüfen. Jedoch herrscht die gängige Meinung vor, dass „Lernprozesse [...], die zielgerecht und frühzeitig initiiert wurden, [...] [einen] großen Einfluß auf die Ausprägung von Eigenschaften, Einstellungen und Fähigkeiten [haben].“¹³ Außerdem werden Kindern, welche schon im Mutterleib mit Musik beschallt wurden um dessen Entwicklung positiv beeinflussen zu wollen, im Gegensatz zu anderen Kleinkindern, ein besseres Melodie- und Rhythmusgedächtnis, zugeschrieben¹⁴. Der Bereich der Wahrnehmung, besonders in dem Zeitraum vor der Geburt, ist allerdings noch weitgehend unerforscht und man kann keine Aussagen darüber treffen, was der Embryo tatsächlich wahrzunehmen imstande ist¹⁵. Diese Zuschreibung von bestimmten Fähigkeiten könnte auch nur durch die besonders geförderte Aufmerksamkeit der Umwelt auf diese Kinder, herrühren und würde vielleicht unter „normalen“ Umständen gar keine auffallende Fähigkeit darstellen¹⁶.

Eine oft genannte These ist, dass Kinder in einem jungen Alter (ab ca. 3 Jahren) deutlich schneller in der Lage sind, Dinge zu erlernen. In diesen jungen Lebensjahren setzt auch die Musikalitätsforschung an. Diese Untersuchungen basieren darauf, besonders in den ersten

12 Lesmeister, Ingeborg Maria: *Musikalische Intelligenz: ein integrativer Ansatz zur Operationalisierung*, Diplomarbeit Universität Wien, Wien 2005, S. 19f

Das ungeborene Kind ist bereits im Mutterleib in der Lage, Schalleinwirkungen wahrzunehmen. Die Gehörknöchelchen im Ohr sind schon sehr früh entwickelt und können Schallimpulse weiterleiten. Ausschlaggebend dafür, dass die Wahrnehmung einer akustischen Stimulation überhaupt möglich ist, ist ein gesund und normal entwickeltes Gehirn. Ohne dem Hirn ist der Mensch nicht in der Lage, akustische Reize wahrzunehmen.

13 Bastian, Hans Günther: *Leben für Musik. Eine Biografiestudie über musikalische (Hoch-) Begabungen*, Schott-Verlag, Mainz 1989, S. 33

14 Zeilinger, Bernadette: *Das Konzert im Mutterleib – Erinnerung an pränatale musikalische Elemente und deren Auswirkung auf postnatales Musikerleben und Musikalität*, Diplomarbeit Universität Wien, Wien 2007, S. 101

15 Beyer, Esther: *Musikalische und sprachliche Entwicklung in der frühen Kindheit*, Krämer Verlag, Hamburg 1994, S. 207; siehe auch: Zeilinger, Bernadette: *Das Konzert im Mutterleib – Erinnerung an pränatale musikalische Elemente und deren Auswirkung auf postnatales Musikerleben und Musikalität*, Diplomarbeit Universität Wien, Wien 2007, S. 109

16 Zeilinger, Bernadette: *Das Konzert im Mutterleib – Erinnerung an pränatale musikalische Elemente und deren Auswirkung auf postnatales Musikerleben und Musikalität*, Diplomarbeit Universität Wien, Wien 2007, S. 101

9 Lebensjahren viele musikalische Anregungen zu geben. Das 9. Lebensjahr wird als eine Grenze betrachtet, unterhalb derer die Fortschritte in der instrumentalen Entwicklung deutlich höher sind, wenn die Kinder entsprechende Anregungen erhalten haben.¹⁷ Das ist alles nicht falsch. Aber Tatsache ist, dass alle diese Kindheitsstudien zur *Musikalitätsforschung*, nur von dem pädagogischen Standpunkt des Erlernens von Musik ausgehen. Es zählt in diesen Studien nur die *instrumentale Entwicklung*, nicht aber die *musikalische (und emotionale)¹⁸ Entwicklung*!

Zeugt diese instrumentale Entwicklung der Kinder wirklich von *Musikalität*? Es ist selbstverständlich, dass man junge Menschen, gerade in diesem zarten und entwicklungsfähigen Alter, besonders prägen kann. Und es ist auch logisch, dass das familiäre Umfeld durchaus den ersten aktiven Zugang zur Musik fördern kann¹⁹.

(Laut dem aktuellen Forschungsstand scheint es bestätigt zu sein, dass sich eine Hochbegabung in einem bestimmten Fachgebiet schon in einem frühen Alter bemerkbar macht und erkannt werden kann.²⁰ Dies lässt bei mir den Gedanken aufkommen, dass dies ein Hinweis darauf sein könnte, dass die *Musikalität* dann tatsächlich eher einer *geistigen*, als einer körperlichen Ebene angehört. Denn in diesem jungen Alter kann man wohl kaum von einer technisch perfekten Instrumentalausführung ausgehen. Und in dem Moment erscheint es mir auch nicht richtig, die *Musikalitätsforschung* nur in den Sektor der Kindheit und Jugend zu fixieren und verschiedenste Trainingsprogramme zu erstellen. Zudem bedarf es bei dieser Thematik viel weitreichenderer Forschungen, um wirklich stichhaltige Aussagen über die *Musikalitätsentwicklung* bei Kindern, treffen zu können²¹. Zudem muss man wohl eine so frühe Kategorisierung in *musikalisch* und *unmusikalisch*

17 Bastian, Hans-Günther: *Musikalische Hochbegabung*, 1991, *Begabungsdiagnostik und Persönlichkeitsforschung. Psychologische und pädagogische Perspektiven*. Nach einem Vortrag von Klaus-Ernst Behne: *Sieben Thesen zur Musikalitätsforschung*. S. 141ff

18 Vgl. Hany, Ernst A., Nickel, Horst: *Begabung und Hochbegabung. Theoretische Konzepte - Empirische Befunde – Praktische Konsequenzen*, Verlag Hans Huber, Bern 1992, S. 2

19 Vgl. Bastian, Hans Günther: *Leben für Musik. Eine Biografiestudie über musikalische (Hoch-) Begabungen*, Schott-Verlag, Mainz 1989, S. 36

20 Bastian, Hans Günther: *Interdisziplinäre Aspekte und praktische Probleme der Begabungsforschung und Begabtenförderung*, Symposium *Interdisziplinäre Aspekte und praktische Probleme der Begabtenförderung* und das Projekt *Förder- und Beratungswochen für junge hochbegabte Musiker mit wissenschaftlicher Begleitung*, Schott-Verlag, Mainz 1996, Aufsatz von: Heller, Kurt, A.: *Aktuelle Trends, Paradigmen und Strategien der Hochbegabungsforschung unter besonderer Berücksichtigung der musikalischen Begabung*, S. 15

21 Beyer, Esther: *Musikalische und sprachliche Entwicklung in der frühen Kindheit*, Krämer Verlag, Hamburg 1994, S. 218

kritisieren. Man sollte vorsichtig sein, Kinder, welche noch am Anfang ihrer Entwicklung stehen, zu früh in eine Schublade einzuordnen²².

Das Kind *kann* in eine musikalische Richtung gewiesen werden, muss es aber nicht. Würde man den jungen Menschen in eine andere Richtung weisen, womöglich in die Naturwissenschaften, dann könnten sich auch in diesem Bereich herausragende Erfolge einstellen.

Meine Hauptkritik ist, dass bei diesen wissenschaftlichen Studien oftmals nicht genau zwischen dem *technischen* Können und dem *musikalischen* Können des Kindes unterschieden wird. Die meisten Studien gehen von dem alleinigen technischen Part der Musik aus. Es werden Statistiken darüber aufgestellt, wer wie schnell in welchem Alter dieses und jenes beherrscht. Es wird oftmals kein Wort darüber verloren, ob das Kind eine Phrasierung erkannte oder welche Gefühle es bei den verschiedenen Musikrichtungen zeigte. Und dieser Teil ist, wenn man von meiner Ausgangsdefinition ausgeht und die *Musikalität* als etwas seelisches und gefühlsmäßiges betrachtet, der wesentlich wichtigere um behaupten zu können, das Kind wäre *talentiert* und *musikalisch*.

Die technische Basis kann jeder erlernen, das ist das kleinste Übel auf dem Instrument. Der *unmusikalischste* Mensch kann das einfache „Handwerk“ ausüben. Jeder Mensch, jeden Alters. Doch eine Melodie nachzuempfinden, schon vom bloßen Hören oder Lesen der Noten die Musik zu erspüren, das ist das wahre Wesen der Musik und das kann man keinem Menschen zwanghaft beibringen, egal in welchem Alter dieser sich befindet. Da kann man dem Kind oder dem Baby so viel Musik vorspielen wie man will. Dies hat sicherlich Einfluss auf dessen musikalische *Ausbildung*, nicht aber auf dessen *Musikalität*.

Die Kindheit prägt den Menschen. Aber ähnlich wie ich es schon beim Kriterium des sozialen Umfeldes betont habe, kommt *Musikalität* von jedem Menschen selbst und nicht zwangsläufig von dessen Kindheitserlebnissen.

Und auf noch einen möglichen Kritikpunkt an der Annahme, dass Kinder nur bis zu einem bestimmten Alter Dinge leichter erlernen, möchte ich deutlich machen²³. Tatsache ist, dass sich die gesamte *Musikalitätsforschung* auf die Kindheit und Jugend fixiert. Dabei scheint

22 Vgl.: Hany, Ernst A., Nickel, Horst: *Begabung und Hochbegabung. Theoretische Konzepte - Empirische Befunde – Praktische Konsequenzen*, Verlag Hans Huber, Bern 1992, Aufsatz von Weinert, Franz E.: *Wird man zum Hochbegabten geboren, entwickelt man sich dahin oder wird man dazu gemacht?*, S. 200

23 Auch Westphal äußerte sich kritisch gegen diese viel verbreitete These. Westphal, Kurt: *Genie und Talent in der Musik*, Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1977, S. 93

man die möglicherweise vorhandene *Musikalität* bei einem erwachsenen Menschen zu vergessen. Grundsätzlich sagt man über Personen ab ca. einem Alter von 25 Jahren, dass alles, was man ab diesem Alter zu erlernen versucht, schwerer funktioniert. Dabei existieren noch nicht viele Untersuchungen, die diese These stützen können. Diese Studien stehen weitestgehend noch aus. Warum kommt man dann zu dem Schluss, sich bei der *Musikalitätsforschung* nur auf die Jugend zu spezialisieren? Kinder geben nur einen Bruchteil unserer Bevölkerung ab und wenn man die Aufmerksamkeit auf einen weiteren Personenkreis lenken würde, dann würde man wahrscheinlich, auch auf anderen Ebenen, erstaunliche Entdeckungen machen können. Der Begriff der *Musikalität* und insbesondere die *Musikalitätsforschung*, sollte sich also nicht nur auf eine bestimmte Altersspanne beziehen, sondern sollte das universelle Vorkommen dieses Phänomens beherzigen und jede Generation in die Forschungsuntersuchungen mit einbeziehen. Nur so können gültige Rückschlüsse auf den Forschungsgegenstand, in unserem Falle auf die *Musikalität*, gezogen werden.

Die Mutter-Kind-Beziehung

Besonders wichtig für die Entwicklung eines Menschen ist unwidersprechlich, die Beziehung des Kindes zu seiner eigenen Mutter.

Vielfach wird erwähnt, dass die Art und Weise wie die Mutter mit ihrem Kind spricht, die Empfänglichkeit des Kindes sensibilisiert. Es spielt dabei eine Rolle welchen Tonfall, welche Lautstärke, welche Tonhöhe und welche Rhythmik die Mutter wählt. Gerade bei Neugeborenen ist zu beobachten, dass die Rhythmik eine große Rolle spielt und gern von dem Baby nachgeahmt wird. Auch ein auf- oder absteigender Tonfall wird von dem kleinen Kind registriert und es reagiert darauf. Diese Rhythmik und diese Form der Phrasierung bildet eine ganz eigene Sprache zwischen der Mutter und ihrem Kind.

Es ist allerdings zweifelhaft, ob der Tonfall, die Rhythmik, diese eigene Sprache zwischen den Eltern und ihrem Kindes, die Entwicklung von *Musikalität* begünstigt. Wirklich bewiesene Studien gibt es auch bei dieser viel angebrachten These, dass die Mutter-Kind-Beziehung ein wichtiges Kriterium für die spätere Entwicklung von *Musikalität* darstellt, nicht.

Die Persönlichkeit/Androgynie

Noch ein vielfach diskutierter Ansatz ist das Vorhandensein einer bestimmten Persönlichkeitsstruktur bei besonders *musikalisch* geltenden Menschen.

Musikalische Menschen reagieren *sensibler*²⁴ auf Reize, sind *feinfühlicher*²⁵, *intelligenter*, *gewissenhafter*, *selbstsicherer*²⁶, *kreativer*²⁷ usw. Angeblich verhalten sich hochbegabte Frauen *männlicher* als ihre Mitkolleginnen und hochbegabte Männer sollen mehr *soziales* Engagement verspüren als der „Normalmann“²⁸. Generell sollen bei hochbegabten Menschen, egal in welcher Richtung sich diese Hochbegabung äußert, die Geschlechterunterschiede zwischen Jungen und Mädchen geringer als üblich ausfallen²⁹. Aber ist es nicht auffallend, dass alle diese Wörter wie *intelligent*, *kreativ* oder *sensibel*, Begriffe sind, die man zwar benennen kann, aber dessen eigentliche Bedeutung unklar und bis heute nicht eindeutig definierbar ist? Auch romantisierte Äußerungen wie diese folgende, findet man oft: Ein Musiker ist „ein Sich-berufen-Fühlender, ein ständig Ringender, der nicht selten dem Wahnsinn verfällt, der ob seiner dämonischen

24 Stapf A.&Stapf K. H.: *Zur kognitiven und motivationalen Entwicklung hochbegabter Kinder im Säuglings- Kleinkind- und Vorschulalter*, in.: Grawe, K., Hänni R., Semmer, N. & Tschan, F. (Hrsg.): *Über die richtige Art, Psychologie zu betreiben*, Verlag für Psychologie, Göttingen 1991, S. 386, zit. nach: Thalmann-Hereth, Karin: *Hochbegabung und Musikalität. Integrativ-musiktherapeutische Ansätze zur Förderung hochbegabter Kinder*, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2009, S. 45

25 Lorek, R.: *Musikalische Hochbegabung bei Jugendlichen. Empirische Untersuchung zur Persönlichkeit und zum Umgang mit Musik*, Peter Lang Verlag, Frankfurt a. M. 2000, S. 57, zit. nach: Thalmann-Hereth, Karin: *Hochbegabung und Musikalität*, 2009, S. 69

26 Bastian, Hans Günther: *Leben für Musik. Eine Biografie-Studie über musikalische (Hoch-) Begabungen*, Schott-Verlag, Mainz 1989, S. 44; Diese genannten Eigenschaften stellen nur einen Bruchteil dessen dar, was, laut Literatur, einen „kreativen Menschen“ charakterlich ausmachen soll. Ein weiteres typisches Persönlichkeitsbild eines Künstlers findet man beispielsweise beschrieben bei: Landau, Erika: *Mut zur Begabung*, Ernst Reinhardt Verlag, München/Basel 1999, S. 32

27 Heller, Kurt A., Mönks, Franz J., Sternberg, Robert J., Subotnik, Rena F.: *International Handbook of Giftedness and Talent*, Second Edition (Revised and Reprint), Elsevier Science Ltd., Amsterdam [u.a.] 2002, *The Study of Giftedness: Reflections on Where We Are And Where We Are Going*, Mönks, Franz J., Heller, Kurt A., Passow, A. Harry, S. 853-854

siehe auch: Deliège, Irène and Wiggins, Geraint A. (Editors): *Musical Creativity. Multidisciplinary Research in Theory and Practice*, Psychology Press, Hove and New York 2006, *Prelude: The spectrum of musical creativity*, Deliège, Irène an Richelle, Marc, S. 2; Die Autoren geben in diesem Artikel einen wichtigen Denkanstoß. Sie verweisen darauf, dass der Begriff Kreativität zwar immer benannt wird, aber eine genaue Spezifikation bezüglich der Fragen *Warum ist man kreativ?* bzw. *Inwieweit äußert sich Kreativität?* und *Was ist Kreativität?* gibt es bis heute nicht.

28 Thalmann-Hereth, Karin: *Hochbegabung und Musikalität*, 2009, S. 44

29 Stapf A.&Stapf K. H.: *Zur kognitiven und motivationalen Entwicklung hochbegabter Kinder im Säuglings- Kleinkind- und Vorschulalter*, in.: Grawe, K., Hänni R., Semmer, N. & Tschan, F. (Hrsg.): *Über die richtige Art, Psychologie zu betreiben*, Verlag für Psychologie, Göttingen 1991, S. 377-390, zit. nach: Thalmann-Hereth, Karin: *Hochbegabung und Musikalität*, 2009, S. 47

Besessenheit Probleme mit sozialen Beziehungen hat und am Ende seines Lebens verkannt, vereinsamt und elend in einer Dachkammer zugrunde geht [...] Das Künstlerstereotyp ist das Resultat einer Ästhetik, die die Kunst zum Religionsersatz macht und den Künstler als Propheten und Märtyrer erscheinen lassen musste.“³⁰ Die Aussagen steigern sich sogar bis hin zu der von Lange-Eichbaum formulierten These, „daß hohe und sehr hohe Intelligenz mit negativen physischen und psychischen Merkmalen korrelierte und, daß große Leistungen durchweg mit emotionalen Störungen verbunden seien, die zur Abnormität hin tendieren.“³¹ Bei der Beschreibung einer Künstlerpersönlichkeit wird auch gern auf einen übermäßigen Alkoholgenuss hingedeutet bzw. in eine Flucht in die Welt der Drogen verwiesen³². Schon beim Niederschreiben dieser „Fakten“ muss ich unwillkürlich lächeln.

Denn ich stelle mir die Frage: Was genau ist denn eine ausgeprägte Persönlichkeit? Charaktereigenschaften die als Musiker von Vorteil sind, wie beispielsweise ein gut ausgeprägtes Durchsetzungsvermögen und ein großes Maß an Sensibilität sind wiederum nur Dinge die man zwar benennen, aber nicht wirklich greifen kann. Die Menschen sind so unterschiedlich, dass man die da auftretenden Charaktereigenschaften kaum zusammenfassen kann. Und die Branche der Musikindustrie ist so groß, dass die darin geforderten Fähigkeiten sich auch weit voneinander unterscheiden. In den aktuell bestehenden Orchestern sitzen Menschen aus allen Ländern mit den unterschiedlichsten Kulturen und Charakteren. Jeder Musiker ist eine völlig andere Persönlichkeit als wie der nächste Musiker. Keiner gleicht dem Anderem. Auch in den Ergebnissen diverser Musikalitätstests konnte letztendlich kein Zusammenhang zu bestimmten Persönlichkeitsmerkmalen gezogen werden.³³ Einzig die beiden Aspekte der

30 De la Motte-Haber, Helga: *Handbuch der Musikpsychologie*, Laaber Verlag, 1985, S. 340, zit. nach: Bastian, Hans Günther: *Leben für Musik*, 1989, S. 43

31 Lange-Eichbaum, W., Kurth, W.: *Genie, Irrsinn und Ruhm. Genie-Mythos und Pathographie des Genies*, Reinhardt-Verlag, Basel 1967, zit. nach: Winter, Andrea: *Früherkennung musikalischer Hochbegabung. Eine empirische Untersuchung zu Möglichkeiten der Erkennung von musikalischer Hochbegabung im Kindesalter*, Diplomarbeit Universität Wien, Wien 1995, S. 10

32 Baisch, Helga: *Wahrsinn oder Wahnsinn des Genius?. Sinn und Grenzen der pathographischen und psychographischen Methodik in der Anthropologie des Genius*, Beihefte zur Zeitschrift für angewandte Psychologie und Charakterkunde, Klemm, Otto und Lersch, Philipp (Hrsg.), Beiheft 85, Verlag von Johann Ambrosius Barth, Leipzig 1939, S. 9 und S. 49-52

33 Siller, Friedrich: *Die Persönlichkeit musikalisch aktiver Menschen – Besondere Akzentuierung von Persönlichkeitsmerkmalen bei Amateurmusikern und Vollzeit-Musikstudenten*, Diplomarbeit Universität Wien, Wien 2003, S. 45

Empfindsamkeit und der *Selbstgenügsamkeit* werden als gesichert überprüft erachtet.³⁴ Demzufolge sind Musiker in ihrem Empfinden sensibler als Menschen die sich nicht, oder weniger, mit Musik beschäftigen. Und *musikalische* Menschen sind glücklicher mit sich selbst und ihnen scheint es nicht auszumachen, viel Zeit allein zu verbringen.

Ich stehe dieser Meinung sehr kritisch gegenüber. Auch Bastian spricht sich dafür aus, dass Musikausübende Menschen wohl eher von Ihrer Umwelt in ein bestimmtes Verhaltensschema gepresst werden und ihnen die Rolle des Sonderlings und Außenseiters quasi aufetikettiert wird.³⁵

Die beiden Bereiche, Persönlichkeit und *Musikalität*, sind zwei völlig verschiedene Dimensionen. Vielleicht kann man die *Musikalität* als ein Bestandteil der Persönlichkeit eines Menschen ansehen? Oder vielleicht ergibt sich die *Musikalität* aus der Persönlichkeit? Wenn man aber nicht weiß was *Musikalität* ist, dann ist es problematisch, die Persönlichkeit als Kriterium der Voraussetzungen für die Entwicklung von *Musikalität* zu nehmen.

Musikalität und Intelligenz

„Etymologisch gesehen ist es interessant, dass aus den zwei chinesischen Charakteren Tsung und Ming, welche eine außergewöhnliche Sehschärfe und Hörgenauigkeit verkörpern, das Wort abgeleitet wird, das 'intelligent' bedeutet.“³⁶

Immer wieder wird in der Literatur über die Musikausübung im Zusammenhang mit besonders hochbegabten Menschen diskutiert. Es existieren zahlreiche Aussagen wie folgendes Beispiel: „Während kaum jemand unter den Bürgern mit Volksschule ohne Lehre angibt, ein Instrument zu spielen, während der Anteil der Musizierenden an den

34 Ebd., S. 102

35 Bastian, Hans Günther: *Interdisziplinäre Aspekte und praktische Probleme der Begabungsforschung und Begabtenförderung*, Symposium *Interdisziplinäre Aspekte und praktische Probleme der Begabtenförderung* und das Projekt *Förder- und Beratungswochen für junge hochbegabte Musiker mit wissenschaftlicher Begleitung*, Schott-Verlag, Mainz 1996, Aufsatz von: König, Eckard/Höwelkröger, Bruno: *Hochbegabung und soziale Kompetenz*, S. 257

36 Urban, K. K.: *Vom Genie zum Hochbegabten*, in: Urban, K. K. (Hrsg.): *Hochbegabte Kinder. Psychologische, pädagogische, psychiatrische und soziologische Aspekte*, Schindele Verlag, Heidelberg 1982, S. 17, zit. nach: Thalmann-Hereth, Karin: *Hochbegabung und Musikalität*, 2009, S. 34
siehe auch: Heller, Kurt A., Mönks, Franz J., Sternberg, Robert J., Subotnik, Rena F.: *International Handbook of Giftedness and Talent*, Second Edition (Revised and Reprint), Elsevier Science Ltd., Amsterdam [u.a.] 2002, *The Study of Giftedness: Reflections on Where We Are and Where We Are Going*, Mönks, Franz J., Heller, Kurt A., Passow, A. Harry, S. 840

Volksschulabsolventen mit Lehre etwas unter den Durchschnitt liegt, scheint das Zupfen, Klimpern oder Fideln unter den Bürgern mit Abitur oder Studium gang und gäbe zu sein: Beinahe jeder zweite (46%) gibt an, zu musizieren.“³⁷

Sehr oft wird der soziale Stand und die Schulbildung mit der Musikausübung in Verbindung gebracht. Ich jedoch halte es nicht für sinnvoll, diese Zahlen und Statistiken als Basis für die Beurteilung einer womöglich vorhandenen *Musikalität* zu nehmen. Es ist wohl logisch, dass es „zum guten Ton gehört“, wenn jemand der aus einem finanziell besser gestellten Elternhaus stammt und sich eine Privatschule leisten konnte ein Instrument spielt. Dennoch halte ich es für falsch, die reichere Oberschicht als generell *musikalischer* als die ärmere Unterschicht zu bezeichnen. Das in der von mir als Unterschicht bezeichneten Gruppierung weniger Menschen das Instrumentalspiel erlernt haben liegt weniger in dessen mangelnder *Musikalität*, als vielmehr an dem Mangel an den notwendigen finanziellen Mitteln.

Als spezielles Beispiel der Verknüpfung von Intelligenz und *Musikalität* kann eine Definition Gardner's genannte werden, welcher diese schlicht und einfach als musikalische Intelligenz beschrieb, „welche nicht nur *musikalische*“³⁸ Kompetenzen i.e. S., sondern auch emotionale Aspekte (mood und emotion) einschließt“.³⁹

Diese Formulierung erscheint mir nicht ganz eindeutig da er den emotionalen Aspekt offensichtlich getrennt von den *musikalischen* Fähigkeiten betrachtet und diesen somit nicht vollständig in eine *Musikalität* einschließt. Durch die Trennung der Emotion von der *musikalischen* Kompetenz fixiert er sich zu sehr auf die rein körperlichen Aspekte. Das emotionale Erleben wird von ihm als eine getrennt betrachtete spezifische Fähigkeit verstanden, die mit dem körperlichen Beherrschen des Instrumentes, welche er als *musikalische* Kompetenz bezeichnet, in Verbindung steht.

Die Musik hat schon immer einen besonderen Stellenwert unter den Künsten. Wer Musik macht, gilt irgendwie als „besonders“, als „außergewöhnlich“, als „intelligent“. Jedoch konnte ein exakter Zusammenhang zwischen der Intelligenz eines Menschen und dessen

³⁷ Bastian, Hans Günther: *Leben für Musik*, 1989, S. 35

³⁸ Kursive Hervorhebung von Sophie Riedel

³⁹ Gardner, H.: *Frames of Mind. The Theory of Multiple Intelligences*, New York, Basic Books 1985, (dt.: *Abschied vom IQ. Die Rahmen-Theorie der vielfachen Intelligenzen*, Klett-Cotta Verlag, Stuttgart 1991, zit. nach: Bastian, Hans Günther: *Interdisziplinäre Aspekte und praktische Probleme der Begabungsforschung und Begabtenförderung*, 1996, S. 17

vorhandene *Musikalität* bis heute nicht bewiesen werden⁴⁰.

Verschiedene Studien⁴¹ versuchen Zusammenhänge zwischen diesen beiden Ebenen herzustellen, aber einen handfesten Beweis gibt es dafür nicht⁴². Begabung, Talent oder Musikalität, wie auch immer man es benennt, gibt es in allen Bevölkerungsgruppen. Egal ob arm oder reich, gebildet oder ungebildet. Auch die Tatsache, dass ein mögliches nicht vorhanden sein von *Musikalität* die Intelligenz eines Menschen nicht hemmt oder heruntersetzt⁴³, könnte ein weiterer Hinweis sein, dass diese beiden Komponenten doch nicht so eng miteinander verknüpft sind, als wie bisher immer angenommen wurde. Auch das Auftreten großartiger *musikalischer* Leistungen bei autistischen Menschen, deren Hirnleistungsfähigkeit nachweislich niedriger ist als bei gesunden Menschen⁴⁴, könnte uns zum Nachdenken bringen und eine Beeinflussung von Intelligenz und Musikalität ausschließen. Außerdem wird gern der Erfolg in der Musik versucht, mit einem überdurchschnittlichen mathematischen Verständnis in Verbindung zu bringen und man meint, zwischen den Fähigkeiten dieser beiden Bereiche, Gemeinsamkeiten feststellen zu können. Auch diese Behauptung beruht mehr auf Spekulation als auf nachweisbaren Tatsachen.⁴⁵

Behne äußert sich zu dieser gesamten Problematik treffend: „Daß Musizieren intelligenter mache, läßt sich heute mit größerer Gewißheit behaupten als in den 60er Jahren, man ist

40 Thalmann-Hereth, Karin: *Hochbegabung und Musikalität. Integrativ-musiktherapeutische Ansätze zur Förderung hochbegabter Kinder*, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2009, S. 77

siehe auch:

Brand, Helga: *Die Entwicklung des Begabungsbegriffs von Heinrich Roth bis heute und ihre Bedeutung für die Schule*, Diplomarbeit Universität Wien, Wien 1992, S. 127;

Grandy, Tobias: *Untersuchung des Zusammenhangs zwischen Musikalität und allgemeiner Intelligenz. Eine Vergleichsstudie zwischen Musikern und Nichtmusikern hinsichtlich allgemeiner Intelligenz*, Diplomarbeit Universität Wien, Wien 2006, S. 77/86;

Sperlich, Sylvia: *Eine Prüfung des musikalischen Langzeitgedächtnisses. Eine Gegenüberstellung musikalisch ausgebildeter Probanden, Personen mit Ausfällen im Bereich der verbalen Merkfähigkeit und vergleichbaren Kontrollgruppen*, Dissertation Universität Wien, Wien 1974, S. 118 (Wie im Titel schon bezeichnet, geht es hier im speziellen um das Testen des *musikalischen* Langzeitgedächtnisses. Dennoch finde ich die experimentell gewonnenen Ergebnisse interessant, welche keinen Zusammenhang zwischen einer Intelligenz und einer *Musikalität* ausmachen können.)

41 Thalmann-Hereth, Karin: *Hochbegabung und Musikalität*, S. 77; vgl. Lorek, R.: *Musikalische Hochbegabung bei Jugendlichen. Empirische Untersuchung zur Persönlichkeit und zum Umgang mit Musik*, Peter Lang Verlag, Frankfurt a. M. 2000, S. 145ff und 186

42 Kritik an der Annahme, dass Intelligenz und *Musikalität* in Verbindung stehen, besonders in der Verknüpfung von Intelligenz und (Hoch-)Begabung, üben mehrere Autoren. Beispielsweise: Hany, Ernst A., Nickel, Horst: *Begabung und Hochbegabung. Theoretische Konzepte – Empirische Befunde – Praktische Konsequenzen*, Verlag Hans Huber, Bern 1992, S. 1-2

43 Thalmann-Hereth, Karin: *Hochbegabung und Musikalität*, 2009, S. 66

44 Hermelin, Beate: *Rätselhafte Begabungen. Eine Entdeckungsreise in die faszinierende Welt außergewöhnlicher Autisten*, Klett-Cotta Verlag, Stuttgart 2002, S. 35

45 Fischer, Katharina: *Der Zusammenhang von musikalischer und mathematischer Intelligenz*, Diplomarbeit Universität Wien, Wien 2005, S. 220

jedoch noch weit davon entfernt, diesen Transfer zu spezifizieren oder erklären zu können.“⁴⁶ Es ist eben doch bisher bloß eine Behauptung ohne einer entsprechenden Basis.

Das Absolute Gehör

Zu den anderen oft genannten Kriterien der *Musikalität*, zählt auch meist das Vorhandensein eines absoluten Gehörs. Wenn man diesen Begriff wortwörtlich aus dem englischen übersetzt, heißt er „perfect pitch“ perfekte/vollendete Tonhöhe. Dieses Kriterium wurde allerdings in jüngster Zeit schon mehrmals widerlegt. Nur der Vollständigkeit halber führe ich es an.

Mithilfe von Studien und Forschungen bei Jugendlichen konnte man belegen, dass man sich das absolute Hören mit einem gewissen Maß an Übung bzw. mit einem guten Lehrer, antrainieren kann. Die rein akustische Wahrnehmung, das Unterscheiden von Tonhöhen, das exakte Hören und Unterscheiden von Konsonanzen, Dissonanzen und Tonarten, sowie verschiedenster Intervallen, kann man durch Übung erlernen. Selbstverständlich lernt der Eine schneller und der Andere langsamer. Aber letztendlich ist das nur eine Sache des Trainings.

Das Absolute Gehör kann man also nicht als Kriterium für eine vorhandene *Musikalität* benennen.

Das technische Beherrschen eines Instrumentes

Sehr oft bewertet man das Können eines Musikers an seiner vorhandenen technischen Basis. Natürlich sind diese technischen Grundvoraussetzungen eine Notwendigkeit, um Musik auf dem Instrument ausdrücken zu können.

In der heutigen Instrumental Ausbildung ist das Perfektionieren der Technik ein absolutes Muss. Wenn man auf dem Instrument Höchstleistungen vollbringen möchte, dann muss dieses Handwerk jeder Mensch üben. Ohne Übung ist dies nicht möglich. Es verhält sich einfach so wie Lorek es treffend formulierte: „ Auch das größte ‚Talent‘ bedarf der

⁴⁶ Behne, Klaus- Ernst: *Begabtenförderung – Forschungsförderung – Kulturförderung*, in: *Musik und Bildung*, November 1985; auch in: Deutscher Musikrat (Hrsg.): *Musikalische Begabung finden und fördern. Materialien und Dokumente*, Kieler Woche 1985, Regensburg 1986, S. 59, zit. nach: Bastian, Hans Günther: *Leben für Musik*, 1989, S. 278

fachgerechten Förderung, wenn es sich in konkreten Leistungen niederschlagen soll.“⁴⁷ Auch in diesem Bereich der Musikausübung wurden schon viele Tests durchgeführt, die das Erlernen bestimmter Spieltechniken betrifft. Und dabei hat man herausgefunden, dass jeder (!) Mensch in der Lage ist, die technischen Griffe auf den Instrumenten zu erlernen. Es handelt sich dabei um eine bloße Ausführung des Handwerkes. Dabei gibt es wiederum Unterschiede in der Geschwindigkeit des Lernens des Einzelnen. Manche Menschen verstehen einen Griff schneller und sind mit den Händen geschickter, andere brauchen im Vergleich, viel länger um eine Sache zu verstehen. Aber letztendlich ist das reine technische Beherrschen eines Instrumentes für jeden Menschen, in einem kürzeren oder längeren Zeitraum, erlernbar. Dabei vergisst man oft, dass Musik nicht nur aus Übungen und technischer Vervollkommnung besteht. Man muss bei dem heutigen Entwicklungstrend aufpassen, dass man das rein technische Ausüben eines Instrumentes nicht überbewertet. Denn die „Disziplinierung [der Technik des Instrumentalspiels] [...] hat sich selbst nahezu ganz zerstört, indem sie zu viel wollte, und *nur die Kontrolle ist übrig geblieben*.“⁴⁸

Und bedeutet diese technische Perfektion, die reine Fixierung auf die Kontrolle und das „perfekte“ Wiedergeben von Musik denn gleichzeitig *Musikalität*? Ganz so einfach kann das nicht sein, sonst würde man sich mit der Begrifflichkeit des *musikalischen* nicht so schwer tun. Man kann also davon ausgehen, dass hinter der *Musikalität* noch mehr als das richtige Greifen der Töne, stecken muss. Man kann auch ganz einfach von der eigenen Erfahrung ausgehen. Jeder lernt die technischen Grundlagen. Jeder Musiker ist in der Lage, ein Werk genauso im Stile eines Anderen nachzuspielen. Dies beeindruckt das Publikum für kurze Zeit. Aber wenn alle 20 Studenten einer Klasse das Gleiche machen, ohne eine eigene Interpretation beizusteuern, dann ist man schnell gelangweilt und bemängelt automatisch die „fehlende *Musikalität*“.⁴⁹

47 Lorek, R.: *Musikalische Hochbegabung bei Jugendlichen. Empirische Untersuchung zur Persönlichkeit und zum Umgang mit Musik*, Peter Lang Verlag, Frankfurt a. M. 2000, S. 165, zit. nach: Thalmann-Hereth, Karin: *Hochbegabung und Musikalität*, 2009, S. 72

48 Bundschuh, Johanna: *Individualisierung – Disziplinierung? Der globale Trend zur Individualisierung als Verfeinerung der Foucaultschen Disziplinar- und Kontrollmacht unter besonderer Berücksichtigung von Foucaults Analysen des Subjekts*, Diplomarbeit Universität Wien, Wien 2000, S. 100

49 Heller, Kurt A., Mönks, Franz J., Sternberg, Robert J., Subotnik, Rena F.: *International Handbook of Giftedness and Talent*, Second Edition (Revised and Reprint), Elsevier Science Ltd., Amsterdam [u.a.] 2002, *Giftedness in Non-Academic Domains: The Case of the Visual Arts and Music*, Winner, Ellen, Martino, Gail, S. 107

Musikalitätstests

Wie zu Beginn dieses Kapitels schon angesprochen, werden, um das Vorhandensein von *Musikalität* zu überprüfen, sehr gern *Musikalitätstests* zurate gezogen und durchgeführt. Die wohl bekanntesten sind: Seashore: *Measures of Music Talent*; Gordon: *Musical Aptitude Profile*; Gordon: *Primary Measures of Musical Audiation*; Gaston: *Gaston Test of Musicality*; Darke: *Darke Musical Aptitude Test*; Bentley: *Measures of Musical Abilities*; Hever, Seashore, Landsbury: *Oregon-Music-Discrimination-Test*; Kwalwasser und Dykema: *Kwalwasser-Dykema Music Test*; Farnum: *Farnum Music Test*,⁵⁰ *Wing Standardized Tests of Musical Intelligence*⁵¹; usw.

Diese Tests überprüfen die Fähigkeit Tonhöhen zu unterscheiden, Intervalle zu bestimmen, kurze Melodien zu komponieren usw. Das sind, ganz schlicht und kurz gesagt, alles Sachen die man erlernen kann.

Trotz der Vielfalt an *Musikalitätstests* gibt es keinen einzigen, der *Musikalität* wirklich nachweisen kann. Alle Fähigkeiten die da gefordert werden sind trainierbar. Von jedem Menschen. Und einseitig. Denn oftmals werden kreative Komponenten nicht in die Betrachtung mit eingeschlossen.

Zudem muss man die *Musikalitätstests* insofern kritisieren, als dass sie nur überwiegend das *musikalische* Gedächtnis und die grundlegendsten Wahrnehmungsleistungen testen⁵², bzw. sich nur auf sensorische und perzeptive Fähigkeiten spezialisieren⁵³.

„So stellen die in *Musikalitätstests* gemessenen Fähigkeiten wie Hörgenauigkeit und musikalisches Gedächtnis keine ausreichend exakten Prädiktoren für späteren Erfolg in späteren musikalischen Tätigkeiten dar, da viele andere musikalische Teilbegabungen und Faktoren wie musikalisches Interesse und Vorstellungskraft außer Acht gelassen werden.“⁵⁴ Auch Lorek kommt nach langen Untersuchungen der einzelnen *Musikalitätstests* zu dem

50 Kummer, Katrin: *Diagnostik, Schulung und Ausbildung musikalisch Hochbegabter in Österreich*, Diplomarbeit Universität Wien, Wien 1995, S. ii

51 Javorszky-Wasner, Eva: *Unmusikalität-Musikalität. Eine empirische Untersuchung über den Zusammenhang von subjektiver und objektiver Musikalität*, Dissertation Universität Wien, Wien 1984, S. 2

52 Kummer, Katrin: *Diagnostik, Schulung und Ausbildung musikalisch Hochbegabter in Österreich*, Diplomarbeit Universität Wien, Wien 1995, S. 86

53 Auhser, Margarete: *Faktorenstruktur der Musikalität*, Dissertation Universität Wien, Wien 1978, S. 3

54 Siller, Friedrich: *Die Persönlichkeit musikalisch aktiver Menschen – Besondere Akzentuierung von Persönlichkeitsmerkmalen bei Amateurmusikern und Vollzeit-Musikstudenten*, Diplomarbeit Universität Wien, Wien 2003, S. 45

Schluss, dass es bis heute keinen Test gibt, der *Musikalität* fassen kann⁵⁵. Busemann fasst es wie folgt zusammen: „die „Begabung“ eines Schülers ist uns unsichtbar, auch mittelbar nur vermutungsweise erschließbar“⁵⁶.

Aber anhand welcher Kriterien soll man auch so einen Test gestalten? Wenn man nicht weiß was *Musikalität* ist, dann kann man dies auch nicht messen oder bestimmen.

Conclusio

Zusammenfassend kann man feststellen, dass alle vorherig genannten Kriterien und Voraussetzungen nicht für das Vorhandensein von *Musikalität* garantieren können.

Die physiologischen Grundvoraussetzungen sind bei jedem Menschen (mehr oder weniger) gleich. Das soziale Umfeld hat zwar einen Einfluss auf uns aber es kann uns nicht zu einer bestimmten Entwicklung drängen. Inwieweit man Säuglinge und Neugeborene wirklich beeinflussen kann, ist im Grunde noch unklar. Die besonders starke Aufnahmefähigkeit von Kindern unter der kritischen Altersgrenze ist bewiesen, aber bei diesen Untersuchungen handelt es sich immer um das rein technische Erlernen eines Instrumentes. Der Einfluss der Mutter ist wichtig aber auch bei einer ausgezeichneten Mutter-Kind-Beziehung lassen sich keine Beweise zu einem Zusammenhang mit einer möglichen stark ausgeprägten *Musikalität* feststellen. Die Persönlichkeit eines Jeden ist so unterschiedlich wie es Sandkörner am Meer gibt. Das Absolute Gehör ist Erlernbar. Und das technische Beherrschen eines Instrumentes ebenfalls.

Alle Bereiche die in der Literatur als die ausschlaggebenden Kriterien für das Vorhandensein von *Musikalität* angebracht werden, sind bei genauerer Betrachtung nicht haltbar.

Da stellen sich mir die Fragen: Gibt es bei *Musikalität* gar keine festlegbaren Kriterien? Und gibt es *Musikalität* überhaupt? WO kommt *Musikalität* dann her?

55 Thalmann-Hereth, Karin: *Hochbegabung und Musikalität. Integrativ-musiktherapeutische Ansätze zur Förderung hochbegabter Kinder*, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2009, S. 68

56 Busemann, Adolf: *Höhere Begabung. Vorgesandten zur Begabtenauslese*, Aloys Henn Verlag, Ratingen 1955, S. 106

2.2. Empfindung, Gefühl und Emotion

Musik ist etwas, was man *fühlen* muss. Das betrifft sowohl den Komponisten, den ausführenden Sänger bzw. Instrumentalisten, als auch den Zuhörer im Publikum. Der Musiker braucht eine große Sensibilität um eine Melodiefolge wirklich *empfinden* zu können. Und dann noch die *Gabe*, dies in seinem Instrumentalspiel ausdrücken und für den Hörer erkennbar und verständlich machen zu können. Das bringt alles nichts wenn der Hörer nicht ebenfalls die nötige Sensibilität für diese Musik empfindet bzw. ein gewisses Wissen über die Musik mitbringt. Es kann also logischerweise passieren, dass der Musiker ein Stück *anders empfindet* als der Mensch der ihm oder ihr gegenüber sitzt. Fakt ist: Wenn wir einen wirklich *musikalischen* Menschen hören, dann sind wir unglaublich berührt und die Musik hat eine starke Wirkung auf unseren gesamten Körper.

Wie man sieht, ist das Thema *Gefühl* eine sehr vage und nicht-fassbare Einheit, die viel Diskussionsstoff auswirft, jedoch bei den meisten Definitionsversuchen unbeachtet blieb oder bewusst ausgeklammert wurde, die aber im Begriff *Musikalität* eine der wichtigsten, wenn nicht sogar die stärkste Komponente ausmacht. Denn wir *fühlen Musikalität*. Wir können den Begriff an sich nicht klären und haben etliche Seiten vorher verschiedenste Meinungen und Definitionsmöglichkeiten aufgezeigt und doch wissen wir nicht, was *Musikalität* ist. Aber wir *fühlen* dass sie bei einigen Menschen *da* ist.

Unweigerlich drängt sich auch die Frage auf: Warum *empfinden* wir überhaupt etwas wenn wir Musik hören? Warum empfinden wir bei Rockmusik etwas anderes als bei Mozarts klassischer „Kleinen Nachtmusik“? Sind „die wirklich großen Komponisten“ wie Mozart *musikalischer*, als beispielsweise die aktuell angesagte Rockband Metallica?

Die Musik ist ein Auslöser von einer ganzen Reihe an Dingen in unserem Körper. Dies ist ein Teil der *Musikalität*, den wir nicht außen vor lassen können. Denn die Musik *löst etwas in uns aus*. Kaiser bezeichnet es wie folgt: „*Musikalische*¹ Erfahrungen sind eben keineswegs *nur* musikalische Erfahrungen, sondern Einschlüsse in einem Geflecht von miteinander interagierenden *nicht* musikbezogenen Erfahrungen!“²

1 Diese kursive Hervorhebung stammt von Sophie Riedel. Die beiden anderen kursiv geschriebenen Wörter sind original so übernommen worden.

2 Kaiser, Hermann Josef: *Meine Erfahrung – Deine Erfahrung?! oder: die grundlagentheoretische Frage nach der Mittelbarkeit musikalischer Erfahrung*, in: *Musikalische Erfahrung – Wahrnehmen, Erkennen, Aneignen*, (Musikpädagogische Forschung Bd. 13), Blaue Eule-Verlag, Essen 1992, S. 108, zit. nach: Rolle, Christian: *Musikalisch-ästhetische Bildung. Über die Bedeutung ästhetischer Erfahrung für musikalische*

Dieser kleine Exkurs soll uns nur zum Nachdenken anregen und einige weitere Fragen aufwerfen. Ziel dieses Einschubs ist es, die Wichtigkeit *des Gefühls* bei dem *Fühlen* der *Musikalität* hervorzuheben.

WAS und WARUM fühlen wir bei Musik?

Das Phänomen der musikalischen Wirkungskraft

Anhand der vorhandenen großen Anzahl an Literatur ist zu beobachten, dass diese Fragestellung oder dieser Sachverhalt die Menschen schon seit Jahrhunderten beschäftigt und in Atem hält. Doch was macht die Musik so faszinierend? Nicht verleugnen kann man, dass Musik auf jeden Menschen eine Wirkung hat. Diese kann sowohl positiv als auch negativ sein. In seltenen schlimmen Fällen fühlen sich Menschen sogar unwohl beim Hören von Musik. (Sind diese Menschen *unmusikalisch*?) Aber die meisten Menschen auf diesem Erdball sind fasziniert von ihr und nicht wenige schwören auf ihre Kraft und Wirkung.

Auch Mozart äußerte sich der Musik sehr liebevoll gegenüber. Er schrieb 1787: „[...] es [gibt] eine Musik, die aufrichtet, was am Boden liegt, heilt, was verletzt ist, Schwachheit in Stärke verwandelt, Angst und Kleinmut entlarvt, die aufmuntert zu lieben, Mittel und Wege dazu gibt und den Schlüssel dazu liefert.“³

Da wir uns ja hier hauptsächlich mit dem Instrumentalspiel beschäftigen, bringe ich an dieser Stelle noch einen kurzen Kommentar von dem bekannten Biologen Portmann. Er liefert mit seiner Theorie einen entscheidenden Grund, warum der Mensch sich gern mit Musik befasst. Er sagt: „Wer das besondere des spielenden Menschen erfassen möchte, sollte sich mit dem Leben der Tiere vertraut machen. Denn erst dieser Vergleich gibt die Maßstäbe für unser Urteil.“⁴ Klausmeier führt weiter aus:

„Dies ist eine der wichtigen vorsozialen Bedingungen des menschlichen Spiels: Die Freiheit von elementaren Triebzielen und, in unmittelbarem Zusammenhang hiermit, die Fähigkeit zur Sublimierung. Die Psychoanalyse versteht unter Sublimierung die menschliche Fähigkeit, Triebwünsche von unmittelbaren Triebzielen weg auf andere soziokulturell zweckmäßigere und

Bildungsprozesse, Gustav Bosse GmbH, Kassel 1999, S. 73

3 Ringenbach, Reginald: *Gott ist Musik. Theologische Annäherung an Mozart*, dt. Fassung von Stölzl-Grimaldi, Ingrid und Ringenbach, Reginald, Kösel-Verlag, München 1986, S. 77 (Das französische Original ist 1983 in der Reihe „Essais“ in Les Éditions du Cerf unter dem Titel *Dieu est musique* erschienen)

4 Portmann, A.: *Entläßt die Natur den Menschen? Gesammelte Aufsätze zur Biologie und Anthropologie*, München 1970, S. 232, zit. nach: Klausmeier, Friedrich: *Die Lust sich musikalisch auszudrücken. Eine Einführung in sozio-musikalisches Verhalten*, 1. Auflage, Rowohlt Verlag GmbH, Reinbek 1978, S. 111

genehmere Ziele zu verschieben, in unserem Fall auf das Instrumentalspiel. Auf diese Weise werden die Ziele frei und damit auch die Handlungen und die Bewegungsabläufe. Zielfreie Aktivität kann so durch Spiel ausgelebt werden. Es folgt daraus, daß alles Spiel um so lustvoller ist, je mehr Energie abgeführt wird. Entsprechend wirkt Instrumentalspiel um so lustvoller, als es ausdrucksstark ist, gleichgültig ob Freude oder Schmerz ausgedrückt wird.“⁵

Wenn wir einen musikalischen Menschen musizieren hören, empfinden wir etwas mächtiges. Und es ist interessant, dass bei dem Empfinden von Musik, egal ob die Melodie traurig, melancholisch oder anregend ist, das empfundene Gefühl, durch die *Musikalität* ausgedrückt, als eine positive Tatsache wahrgenommen wird.

Hanslick meint: „Die Darstellung eines Gefühls oder Affektes liegt gar nicht in dem eigenen Vermögen der Tonkunst.⁶ [...] Nur das Dynamische derselben. Sie vermag die Bewegung eines psychischen Vorganges nach den Momenten: schnell, langsam, stark, schwach, steigernd, fallend nachzubilden. Bewegung ist aber nur eine Eigenschaft, ein Moment des Gefühls, nicht dieses selbst.“⁷ Er vertritt also die Meinung, dass die Bewegung im Melodieverlauf, das Tempo, die eigentliche Empfindung auslöst.

Die Wahrnehmung

Eine Empfindung, eine Emotion und ein Gefühl muss wahrgenommen werden. Aber die Betrachtung des Wortes Wahrnehmung ist ein schwieriges Unterfangen.

Das Wahrnehmen unterscheidet sich sehr von Mensch zu Mensch. Generell muss man aber zwischen zwei verschiedenen Wahrnehmungsformen unterscheiden. Denn man kann etwas über die Augen („theoreo“ = sehen) oder über die Ohren („aisthanomai“ = mit den Sinnen wahrnehmen, primär ist hier das Gehör gemeint) wahrnehmen.⁸ Jörg Büchli beschreibt die Wörter sprachgeschichtlich sehr anschaulich:

„*Theoreo* ist abgeleitet von *theoros*, das im klassischen Griechisch den Festteilnehmer bezeichnet, der im Auftrag eines befreundeten Staates ein Fest in einer anderen Stadt besucht. Das Verb bedeutet daher ... *sich einen Festumzug anschauen, zuschauen, sich etwas ansehen* ... und dann allgemeiner *sehen, wahrnehmen, entdecken, erkennen*. In der Philosophie, und zwar durch den bestimmenden Einfluss von PLATON, bedeutet es dann (*im geistigen Sinn*) *anschauen, betrachten, erwägen, untersuchen*. Diese Bedeutung geht dann über in die modernen Fremdwörter. Für den Griechen ist dabei die *theoria* immer das Höhere gegenüber der Praxis, wie das besonders bei ARISTOTELES

5 Klausmeier, Friedrich: *Die Lust sich musikalisch auszudrücken*, 1978, S. 112/113

6 Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Unveränderter reprografischer Nachdruck der 1. Auflage, Leipzig 1854, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1991, S. 13

7 Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen*, 1991, S. 16

8 Thalmann-Hereth, Karin: *Hochbegabung und Musikalität*, 2009, S. 75

zum Ausdruck kommt ... *Aisthanomai* meint zunächst *mit den Sinnen wahrnehmen*, und zwar meist mit dem Gehör (da das Verb stammverwandt ist mit lat. *audire*). Doch kann es auch *riechen, sehen, fühlen* bedeuten. Im übertragenen Sinn meint das Verb (wieder bei PLATON) *wahrnehmen, einsehen* im Bereich des Ethischen ... Was das Verhältnis der Griechen zur Sinneswahrnehmung anbelangt, so sind sie außerordentlich den Sinnen zugetan, wobei der Sehsinn ganz eindeutig überwiegt ... Auch die griechische Sprache mit ihrer Fähigkeit, die sinnliche Wirklichkeit genau nachzubilden, geht eigentlich immer auf das Anschauliche.“⁹

Wir sehen also, dass die Wahrnehmung nicht nur das Gehör beschreibt, sondern sämtliche körperlichen und auch geistigen Sinne umfasst.

Die Wirkung von Musik auf den Körper

Schon zum damaligen Forschungsstand zur Zeit Billroths hat man die Untrennbarkeit von Körper und Seele verstanden.¹⁰ Er sagt sogar: „ Und doch ist die Seele abhängiger vom Körper als der Körper von der Seele.“¹¹

Wenn man die Sache des Musik Hörens rein physikalisch betrachtet sprechen wir hier von Wellen und Schwingungen, die, vom Lautsprecher oder Instrument, auf unseren Organismus treffen und in unserem Ohr in Töne bzw. Geräusche umgewandelt werden. Das ist ein natürlicher physikalischer bzw. biologischer Vorgang.

Aber viel zu oft vergessen wir, dass auch unser menschlicher Körper von Schwingungen und Wellen umgeben ist. In vielen Büchern wird dies auch als Aura bezeichnet. Doch diese Aura ist nicht nur eine vage Bezeichnung für irgendetwas was man nicht sehen kann. Diese Aura und diese Schwingungen existieren. Es gibt dafür zahlreiche naturwissenschaftliche Beweise. Es erscheint logisch, dass mit uns etwas passieren muss, dass wir etwas fühlen müssen, wenn akustische Wellen auf unsere, um unseren Körper herum verlaufende Bahnen, treffen.

An dieser Stelle bringe ich ein kurzes Fallbeispiel.

Vor kurzer Zeit traf ich eine gute Bekannte von mir in Deutschland und sie erzählte mir, wie Musik ihr geholfen hatte.

„Ich hatte einen ganz guten Kontakt zu einer russischen Sängerin. Wir sind seit vielen Jahren befreundet. Als sie mal wieder in Deutschland zu Gast war trafen wir uns. Sie erkannte sofort, dass

9 Thalmann-Hereth, Karin: *Hochbegabung und Musikalität*, 2009, S. 76, Kursiv auch im Original

10 Billroth, Theodor: *Wer ist musikalisch?*, Hrsg. von Eduard Hanslick, Verlag von Gebrüder Paetel, Berlin 1912, S. 73

11 Ebd., S. 74

ich Bauchprobleme hatte. Seit Monaten hatte ich starke Schmerzen im Unterbauch. Sie riet mir, ihr Konzert an dem Abend zu besuchen und meinte, dass es mir gut tun würde und dass sie mir helfen könne. Ich sagte zu und besuchte das Konzert am Abend. Es war ein wundervoller Kulturschmaus und ich fühlte mich einfach gut ihrem Gesang zuzuhören. Doch plötzlich verstummte sie und schaute mich an. Sie stimmte ein neues Lied an und ließ mich dabei nicht aus den Augen. Ich spürte, wie sie plötzlich die Macht über meinen Körper hatte. Vom Bauch aus jagten Hitze- und KälteWellen durch meinen ganzen Körper. Von Kopf bis Fuß spürte ich ein starkes Kribbeln. Nach dem Lied waren meine Schmerzen weg. Das restliche Konzert tat mir auch gut und nach diesem Abend konnte ich schmerzfrei nach Hause gehen.“¹²

Dieser Erfahrungsbericht zeigt uns, was für eine starke Ausdruckskraft die Musik haben kann. Das Lied, bei dem sie so starke körperliche Empfindungen gehabt hatte, war ein russisches Volkslied, das sie vorher noch nicht kannte und dessen Namen sie mir leider nicht mehr sagen konnte. Wichtig zu wissen ist noch, dass diese Frau in ihrem Leben kaum (professionellen) Kontakt zu Musik hatte und darüber nicht mehr weiß als der durchschnittliche Bürger. Sie ist also völlig unvoreingenommen und mit wenigen Erfahrungen vorbelastet in diese Vorstellung gegangen.

Berichte dieser Art gibt es viele, doch von der Wissenschaft wird diesen leider kaum Beachtung geschenkt und schnell als spiritueller Schwachsinn verbucht. Aber sind es nicht gerade diese Erfahrungen mit der Musik, die diese so spannend sein lassen? Vielleicht kann sich der Mensch deshalb nicht gedanklich von diesen Begebenheiten und Empfindungen distanzieren, die man ja auch tatsächlich erlebt hat, so dass man sich seit Jahrhunderten immer wieder die gleiche Frage stellt: Wie wirkt Musik eigentlich? Und warum wirkt Musik?

Und Vorallendingen braucht man die *Gabe*, die *Musikalität*, um imstande zu sein, die Musik so wirken lassen zu können. Einige körperliche Reaktionen auf akustische Wellen sind, wie schon angesprochen, normal und natürlich. Doch es gibt auch etwas in uns was man nicht benennen kann, was nur die Musik auslösen kann. Und das kann nur ein *musikalischer* Mensch auslösen. Nicht jeder Mensch der Musik macht, kann mit seinem Instrument oder seiner Stimme, diese Wirkung bei anderen Menschen erzielen.

Die Schwingungen der Musik dringen in die Schwingungen unseres Körpers ein. Musik ist auch eine bestimmte Art von Energie die sich mit unserer Energie koppelt. Einleuchtend also, dass das Hören von Musik bzw. auch das eigene aktive Spielen von Musik, Gefühle in den Menschen auslöst und sogar heilend wirken kann wenn es richtig eingesetzt wird.

¹² Gesprächsprotokoll vom 22.08.2009, privat

Musik und Materie

Es ist also nicht überraschend, dass Musik durchaus Einfluss auf den Menschen hat. Wie und warum, darin sind sich die Forscher nicht sicher und die Ansichten gehen weit auseinander. Trotzdem möchte ich nun noch einen Schritt weiter gehen.

Es gibt zudem noch Studien, und deren Ansichten teile ich ebenfalls, die beweisen, dass Musik nicht nur auf so genannte „lebende“ Organismen wie Menschen oder Tiere einwirkt, sondern auch auf, von der Wissenschaft als „tot“ befundene Dinge.¹³ Damit meine ich beispielsweise Steine oder auch Kristalle. In den Studien des japanischen Forschers Dr. Masaru Emoto geht es im Speziellen um das Wasser. Er bewies, dass Wasser lebt und die Fähigkeit hat, Informationen und Gefühle aufzunehmen und zu speichern. Dieser Gedanke könnte uns verstehen helfen, warum wir bei dem Hören von Musik etwas fühlen.

Er sagt dazu:

„Mehr als drei Jahre quälte mich die Frage: »Warum kann Wasser heilen?« Urplötzlich hatte ich die Antwort! Es geschah in der Hitze des Sommers 1994, als ich beim Durchstöbern verschiedener Bücher plötzlich die verschlüsselte Antwort lesen konnte. Da stand: »Es gibt keine zwei identischen Schneeflocken.« Wie Schuppen fiel es mir von den Augen! Ich verfolgte die Kette des Wassers in meinen Gedanken. Schnee ist gefrorener Wasserdampf. Wasserdampf ist verdunstetes Wasser. Es war immer das gleiche Wasser nur in anderen Zustandsformen. Die Information ist aber an das Wasser gebunden, deshalb gibt es auch keine identischen Schneekristalle - das hatte ich zwar bereits in der Grundschule gelernt, diese Erkenntnis bekam in diesem Augenblick, da mir diese Gedanken durch den Kopf schossen, jedoch eine vollkommen neue Bedeutung. Wenn es unterschiedliche Formen für die Kristalle des Wassers gibt, dann muss auch das, was das Wasser »In-form-iert«, einen anderen Informationsgehalt haben.«¹⁴

Damit kommt unser bisheriges Weltbild ziemlich ins Schwanken. Die Studien dieses Forschers beweisen, dass die Wissenschaft die Materie noch lange nicht vollständig erfasst hat.

Mit Hilfe von sehr starken Mikroskopen und einer Hochgeschwindigkeitskamera, untersuchte er gefrorenes Wasser in einem sehr kalten Raum und fand heraus, dass sich im gefrorenen Zustand des Wassers zwei verschiedene Formen von Wasserkristallen bilden. Bei „gesundem“ Wasser (zum Beispiel reines Quellwasser) bilden sich sechseckige Kristalle und bei „krankem“ Wasser bilden sich keine schönen ebenmäßigen Kristalle oder es passiert sogar gar nichts. Als „krankes“ Wasser wurden unter anderem fast alle

13 Jan van Helsing/Dr. Dinero: *das eine millon! euro buch*, Ama Deus Verlag, Fichtenau 2009, S. 140ff

14 Integralis, Nr. 3, 2001, zit. nach: Jan van Helsing/Dr. Dinero: *das eine millon! euro buch*, Ama Deus Verlag, Fichtenau 2009, S. 140ff

Leitungswasser, Wasser aus Mikrowellen und vergifteten Seen, diagnostiziert. Außerdem ist es interessant, dass Dr. Emoto auch zum Beispiel mit emotionalen Wörtern auf dem Wasserglas, wie *Liebe* oder *Hass*, die Form der Kristalle verändern konnte. Verblüffend ist dabei das Experiment, in dem er das Wasser mit Musik beschallte. Angeführt wird das Beispiel von Heavy-Metal-Musik und von Mozart. Im Falle von Heavy-Metal-Musik wurde das Wasser „krank“ und unter dem Einfluss Mozart formten sich die Kristalle sehr hübsch und gleichmäßig.¹⁵

Es übersteigt unsere Vorstellungskraft, wenn wir bedenken, dass Wasser (bzw. generell alle Materie) so beeinflussbar ist, und unser Planet mit ca. 70% mit Wasser bedeckt ist und unser Körper zu dreiviertel aus Wasser besteht. Oder nehmen wir als Beispiel unser Gehirn. Es hat von unseren inneren Organen eins der höchsten Wasseranteile. Und wenn die Qualität des Zellwassers gering ist, dann sind sämtliche Abwehrkräfte des Körpers im Ungleichgewicht. Wenn wir nun wissen wie Wasser durch Musik beeinflussbar ist, dann erscheint es uns logisch, dass wir, indem wir bestimmte Musik hören, den Befindlichkeitszustand unseres Körpers maßgeblich beeinflussen können. Nicht umsonst hat man das *Gefühl* entspannt zu sein beim Hören von klassischer Musik. Oder man ist völlig überdreht, extrem wach und vielleicht sogar aggressiv wenn man sich einen Abend lang in einer Punkdiskothek aufhält. Dr. Masaru Emoto geht also davon aus, dass wir, je nachdem welcher Musik wir uns aussetzen, die Qualität des in unserem Körper befindlichen Wassers nachhaltig beeinflussen und verändern können. Und je nachdem wie wir es verändern, so fühlen wir uns. Es ist kaum vorstellbar wie wir unseren Körper auch durch „negative“ Beschallung ins Negative verändern können. Es kann für unser Gehirn einfach nicht gut sein, es solchen negativen Schwingungen, wie Hardrock-Musik, auszusetzen. Man darf gar nicht darüber nachdenken wie manche Menschen mit ihrer Gesundheit umgehen.

Dass Musik eine kraftvolle und einflussreiche Wirkung auf unseren Organismus hat, haben wir nun ausführlich besprochen.

Je nachdem was wir erreichen wollen mit dem Hören und Spielen von verschiedenartiger Musik, reagiert unser Körper darauf, egal ob in einer positiven oder negativen Form.

Es ist natürlich auch Tatsache, dass Musik nun auch bewusst eingesetzt werden kann um

¹⁵ Jan van Helsing/Dr. Dinero: *das eine million! euro buch*, Ama Deus Verlag, Fichtenau 2009, S. 142

einen oder mehrere Menschen in irgendeiner Hinsicht zu beeinflussen. Das geschieht in der Musiktherapie wo man mit dem positiven Aspekt der Musik arbeitet, als auch in einem ganz allumfassenden und uns alle betreffenden Bereich wie zum Beispiel in der Werbebranche.

Dieser kleine Exkurs in die Wirkungsweise von Musik ist sinnvoll gewesen um die *gefühlsmäßige* Komponente der *Musikalität* verständlich zu machen.

Musik machen ist eine ungeheuer sensible Angelegenheit und die Meinung dessen, was als *musikalisch* gilt, ist sehr Streitbar. Aber der gesamte Sachverhalt der *Musikalität* ist ein Phänomen was durch das aktive Produzieren von Musik erst in Frage gestellt wird. Die Frage nach der *Musikalität* stellt sich erst, wenn man tatsächlich Musik hört. Und diese in der Folge eine dementsprechende Wirkung beim ausübenden Künstler als auch beim Publikum, auslöst.

Diese Wirkung ist sehr unterschiedlich und subjektiv aber durchaus reell! Und bedurfte deshalb einer eindringlicheren Betrachtung. Denn erst durch das Phänomen der musikalischen Wirkungskraft ergibt sich die Frage nach der *Musikalität*.

Wenden wir uns nun wieder den vorher entstandenen Fragen zu. Denn auch dieser Exkurs konnte nicht klären OB es denn *Musikalität* überhaupt gibt bzw. WOHER wir *Musikalität* dann haben?

III. GIBT ES *MUSIKALITÄT*?

WO KOMMT *MUSIKALITÄT* HER? - Philosophischer Exkurs

3.1. *Musikalität* – ein Konstrukt?

Obwohl schon sehr viel über das Phänomen der *Musikalität* nachgedacht, diskutiert und philosophiert wird und wurde, ist man sich selbst heute nicht einig, WAS *Musikalität* bzw. *musikalisch sein* eigentlich bedeutet.

Wie in dieser Arbeit angedeutet gibt es sehr viele verschiedene Versuche diesen Begriff zu fassen. Aber es ist niemandem vollständig gelungen. Man kann bei jedem Erklärungsversuch nur erahnen was noch zur Vollständigkeit fehlt und die meisten Erklärungen kann man recht schnell widerlegen. Man spürt nur, dass man mit dem eigenen schwachen Versuch, eine Definition für diese Begrifflichkeit zu finden, immer mehr im Dunkeln tappt und sich in seinen eigenen Gedanken verliert.

Während ich über die Begrifflichkeit *Musikalität* nachgedacht habe, ist mir ein letzter, und vielleicht der diskussionsreichste, Gedanke gekommen. Ich habe in meinen Beiträgen gemerkt, dass *Musikalität* in dem Sinne vielleicht *gar nicht existiert*. Vielleicht ist *Musikalität* ein Konstrukt, eine Beschreibung von etwas, was man sich nicht erklären kann und unvollständig mit *Musikalität* umschreiben kann? Wenn man seit undenkbarer Zeit, unzählige Menschen über dieses Wort nachdenken, aber keiner eine vollständige und schlüssige Erklärung zu diesem Begriff finden kann, dann zweifelt man bald an deren Existenz¹.

Und doch gibt es da etwas. Man kann es nicht erklären, aber es ist da. Man *spürt* es wenn man Musik hört.

Es gibt einfach Menschen, die von einer höheren Macht eine *Gabe* von Geburt an mitbekommen haben. Manche Menschen nutzen und finden diese, andere nicht. Wieder andere Menschen konnten die Erinnerungen aus einem vorherigen Leben abrufen und sind dementsprechend schneller in der Lage, eine Sache zu erlernen. Auf dem Instrument ist es allerdings so, dass man alle Techniken, alle Griffe, erlernen kann. Das kann jeder Mensch.

¹ Mit diesem Gedanken stehe ich nicht allein. Auch zeitgenössische Psychologen fragen sich, aufgrund der fehlenden Erklärung, ob das Phänomen der Begabung wohl ein Mythos sein könnte. Vgl.: Hermelin, Beate: *Rätselhafte Begabungen. Eine Entdeckungsreise in die faszinierende Welt außergewöhnlicher Autisten*, Klett-Cotta Verlag, Stuttgart 2002, S. 37

Man darf den Begriff der *Gabe* nicht mit dem natürlichen Bedürfnis, Musik machen zu wollen verwechseln. Denn dieses Bedürfnis, in irgendeiner Art und Weise mehr oder weniger mit Musik zu tun haben zu wollen, haben alle Menschen.

Was das besondere an der Musik ist, ist dass sie den Menschen „berühren“ kann. Sie kann ihn „fesseln“ und „faszinieren“ und „traurig“ oder „wütend“ oder „glücklich“ machen. Sie kann den Menschen „verändern“, ins positive und auch ins negative. An dieser Stelle sei hier nochmal auf das Kapitel „Empfindung, Gefühl und Emotion“ verwiesen.

Und dieses „berühren“, wirklich ins Innere des Menschen vordringen, das können nur die Musiker, denen diese Gabe *gegeben* worden ist. Man kann sich diese *Gabe* nicht erarbeiten und sie ist auch nicht genetisch nachzuweisen. Man kann sie nur *empfangen*.

Dieses „berühren“ ist ein Phänomen, welches an keine Kultur gebunden ist. Auch wenn man die Musikform einer fremden Kultur nicht sofort versteht, merkt man sofort, dass ein, in dieser Kultur als besonders *begabter* Mensch, etwas besonderes in uns bewirken kann.

Auch unsere westeuropäische sogenannte klassische Musik „bewirkt“ etwas in den Menschen anderer Kulturen. Die positive Wirkung von „sehr gut“ gespielter Mozartmusik ist bereits erwiesen. Diese Wirkung zeigt sich auch bei Menschen anderer Kulturen, nicht nur in Europa mit unserem Musikverständnis.

Diese bloße Wirkung der Musik auf den Menschen, das Auftreten von Gefühlen in uns während wir Klänge wahrnehmen, kann vielleicht auch als Beweis dafür genommen werden, dass es eine *Musikalität* gibt. Die Wahrnehmung ist subjektiv. Aber nur weil sich kein Mensch erklären kann was *Musikalität* ist, heißt es nicht, dass diese Besonderheit nicht existiert. Man kann es nur nicht ausreichend erklären. Dafür fehlt dem Mensch das Verständnis für die Wunder Gottes.

Auf alle Fälle scheint so etwas wie eine *Gabe* zu existieren. Diese kann man aber auch nur beschränkt erklären. Ich denke, es gibt eine *Gabe*, die man von einer höheren Macht *empfangen* hat und ausweichend mit *Musikalität* bzw. mit *musikalisch sein* beschreiben kann. Diese *Gabe* kann allerdings so unterschiedlich sein und auch völlig andere außermusikalische Themengebiete, wie zum Beispiel die Mathematik, betreffen, sodass man *Musikalität* trotzdem terminologisch nicht mit der *Gabe* gleichsetzen kann.

Das Wort *Musikalität* ist demnach nur ein Hilfsmittel der genaueren Unterscheidung und

Beschreibung des Begriffes Gabe. Aber WAS man gegeben bekommen hat und warum man bei musikalischen InstrumentalistInnen und SängerInnen etwas besonderes fühlt, ist nachwievor ungeklärt und die *Musikalität* ist weiterhin ein unklares Mysterium.

Ich möchte vorwarnen, dass meine auf den nächstfolgenden Seiten getroffenen Aussagen nicht den gängigen Denkmustern entsprechen und ich bin mir dessen bewusst, dass diese sicher die eine oder andere Gegenmeinung heraufbeschwören werden.

3.2. Die physiologische Basis

Um meinen nächstfolgenden Gedankengang nachvollziehen zu können, müssen wir uns in den Bereich der Physik vor wagen.

Klar ist, dass alles, Steine, Wasser, Menschen, Pflanzen, Instrumente, alle Gegenstände und Elemente, sowie alle Aggregatzustände, aus winzigsten Teilchen bestehen, aus Atomen. In den Größendimensionen eines Atoms lassen sich allerdings keine festen Bestandteile mehr feststellen, sondern die Atome bestehen nur noch als *Energie*. Das bedeutet, wenn alle Dinge aus Atomen bestehen, dass Materie dann letztendlich nur eine Form der *verdichteten Energie* darstellt. Die Wissenschaft hat zudem schon bewiesen, dass selbst ein Atom aus noch viel kleineren Teilchen besteht, kleinere als Neutronen und Protonen und Elektronen, die sogenannten Quarks und Swivels. Und diese sind letztendlich auch wieder aus noch viel kleineren Teilchen zusammengesetzt.¹

Dies würde bedeuten, dass alles, wir, sowie eine Pflanze, ein Tier, ein Buch, ein Stein, das Wasser, die Luft usw., letztendlich aus denselben Teilchen bestehen!

Die ähnliche Ansicht teilt auch der Wissenschaftler Dr. Rupert Sheldrake². Er meint ebenfalls, dass alles, egal ob Mensch oder Tier, Materie oder Elemente, durch ihre identische Grundbeschaffenheit, in einer Verbindung zueinander stehen³.

¹ Helsing, J. van/Dr. Dinero: *das eine million! euro buch*, Ama Deus Verlag, Fichtenau 2009, S. 140

² Prof. Dr. Rupert Sheldrake wurde am 28. Juni 1918 in Nottinghamshire geboren. Er studierte an der Universität Cambridge Biochemie und Biologie und promovierte 1967 in dem Fach der Biochemie. An dem dortigen Clare College war er bis ins Jahr 1973 Forschungsleiter für die Biochemie und Zellbiologie. Außerdem studierte er noch an der Harvard Universität Philosophie. Derzeit lehrt er am Institute of Noetic Sciences in Sansalito (Kalifornien, USA). Seine Hypothesen, die meist nicht dem allgemeinen gesellschaftlichen Verständnis entsprechen, werden in der Naturwissenschaft meist ignoriert.

³ Helsing, J. van/Dr. Dinero: *das eine million! euro buch*, 2009, S. 143

Wenn man diese Tatsache durchdenkt, dann stellt man fest, dass demnach alle Menschen letztendlich aus denselben Teilchen „zusammengesetzt“ sind. Die physiologische „Grundbasis“, das Bestehen des Menschen aus Atomen ist dieselbe. Die „Grundstruktur“ des Menschen ist also gleich und entscheidet sich nicht voneinander.

Aber wir bestehen nicht nur aus dieser „Grundbasis“.

Und an dieser Stelle komme ich zu dem Schluss, dass eben nur die, die eben von mir so bezeichnete „Grundstruktur“ jedes Menschen, identisch ist, nicht aber die feinstoffliche Ebene, welche wir so gern als Gefühl, Empfindung, Charakter oder Ausstrahlung, den Geist des Menschen, bezeichnen.

Dies unterscheidet sich enorm von Mensch zu Mensch. Diese Ebene ist bei keinem Menschen identisch. Aber diese Ebene macht den Menschen aus. Denn nicht das, aus was der Mensch besteht, die „Grundstruktur“, bezeichnet den Mensch als Mensch wie er ist, sondern das, was er letztendlich tut. Unsere Entscheidungen, unser Handeln machen uns zu dem was wir sind. Und das Handeln ist geprägt durch die Gedanken, welche vor jeder ausgeführten Handlung stehen. Und diese Gedanken kommen aus unserem bisherigen Erfahrungsfeld und aus unserem Geist, was beides unvergleichlich und individuell ist und niemals einem anderen Mensch gleicht.

Die körperliche Grundbasis eines jeden Menschen ist also von Geburt an gleich. Alle Menschen bestehen tatsächlich aus denselben Grundbestandteilen. Das Denken, das Handeln, der Geist, welcher uns zu dem einzigartigen Mensch macht der wir sind, ist individuell und unterscheidet sich sehr voneinander.

Wie kann man in diese Gesamtheit die *Musikalität* einordnen?

Von meiner ganz subjektiven Ansicht heraus und bestehend auf der Tatsache dass es kein Organ oder Zentrum für *Musikalität* in unserem Körper gibt, würde ich die *Musikalität* unserem geistigen Bereich zuordnen. Wir wissen, dass man *Musikalität* nicht messen und nicht lokalisieren kann. Deshalb scheint dies etwas zu sein, was in unserer geistigen unsichtbaren Ebene mitschwingt.

Diese Fähigkeit ist selbstverständlich mit einem großen Maß an körperlichem Können, dem technischen Beherrschen des Instrumentes bzw. der Stimme untermauert und kann nur damit seinen „richtigen“ Ausdruck bekommen. Eventuell kann man ohne diesem Können

die *Musikalität* nicht vollständig ausführen.

Aber auch ohne dem Vorhandensein dieser technischen Grundbasis kann der Mensch *musikalisch* sein. Denn ist es nicht so, dass man *Musikalität* sofort bei einem *talentierten* Menschen erkennt, auch ohne dass dieser eine vorherige instrumentale bzw. stimmliche Ausbildung genossen hat? Diese Frage kann man intuitiv mit *Ja* beantworten. (Ich meine, wie oft sagt man einem kleinen Kind „Oh, du bist sehr *musikalisch*!“ mit dem durchaus vorhandenen Hintergrundwissen, dass dieser Mensch noch nicht alles auf seinem Instrument spielen kann.)

Bedeutet dies, dass man *Musikalität* vielleicht in zwei getrennte Bereiche unterteilen muss? In einen Bereich, welcher das technische und rein körperliche Auseinandersetzen mit dem Instrument beschreibt (das Beherrschen der Griffe, die optimale Körperhaltung, das Hören der genauen Intonation usw.). Und in den nicht-fassbaren und individuellen Bereich des menschlichen Geistes, welcher die *Musikalität* ergänzt?

An dieser Stelle lehne ich mich weit aus dem Fenster und behaupte, dass *Musikalität* nichts mit dem körperlichen Bereich zu tun hat sondern man diese Eigenschaft der rein geistigen Sphäre zuschreiben muss.

Die menschliche „Grundstruktur“ ist gleich. Wir bestehen alle aus denselben Teilchen (wie auch immer man diese benennen mag). Die rein technische Ausbildung ist selbstverständlich den Sitten und Gebräuchen und Richtungen der entsprechenden Kultur unterworfen, aber die körperliche Ausführung, das Bewegen des Zwerchfells beim Singen, das richtige Greifen des Fingers auf die Violinsaite, ist identisch. Der körperliche Bereich ist bei jedem Menschen gleich. Jeder Musiker streicht sein Cello, zupft seine Harfe, schlägt auf die Trommel und bewegt beim Singen seine Lippen. Bei allen diesen körperlichen Ausführungen entstehen Töne. Diese Töne sind laut, leise, schnell oder langsam. Aber der *Inhalt* dieser Töne, wieder eine nicht klar beschreibbare, nicht-messbare und absolut subjektive *Empfindung*, ist grundverschieden. Die Töne sind nicht nur laut oder leise, sie sind auch zärtlich, vorsichtig, aggressiv, antreibend, aufwühlend, beruhigend usw. Es gibt zahllose Wörter mit denen man die Musik beschreiben kann.

Wir wissen, dass Töne diese Eigenschaften haben können. Täglich schreiben wir dieser oder jener Melodie eine Bedeutung zu. Dieses Wissen um die mögliche *Bedeutung*, den möglichen *Inhalt* der Töne, haben wir intuitiv. Jeder Mensch hat diese Intuition. Jeder

Mensch spürt, wenn jemand *musikalisch* ist. Aber Fakt ist, dass wir nicht jedem Menschen eine *Musikalität* zuordnen! Scheinbar ist nicht jeder Mensch *musikalisch*. Die *Musikalität* ist anscheinend ein rein geistiger Aspekt, welcher nicht in dem Geist eines jeden Menschen verankert ist.

Unweigerlich drängt sich mir nun die Frage nach der Herkunft dieser *geistigen Fähigkeit* auf.

Nicht jeder Mensch hat die *Musikalität*. Aber woher haben die Menschen, die mit *Musikalität* gesegnet sind, sie her?

Wenn die *Musikalität* ein rein geistiges Phänomen sein soll, dann gehört dieses Können nicht in den körperlichen Bereich den man erlernen kann. Sie muss also woanders herkommen. Woher?

3.3. Die Gabe – Musikalität ist nicht erlernbar

»Der Künstler wendet sich an jenen Teil
unseres Wesens ... an das in uns, was Gabe, nicht Errungenschaft
und daher von weit beständigerer Dauer ist.«

Joseph Conrad, *Der Nigger von der »Narzissus«*¹

Um meine Gedanken weiterführen zu können, denke ich, dass es einer ausführlicheren Betrachtung des Wortes *Begabung* bedarf.

Die *Gabe* kann man unmittelbar von dem Wort *Begabung* ableiten. Die Begriffe *Gabe* und *Begabung* beinhalten die schlichte Bedeutung, dass dem Menschen etwas *gegeben* wird! Interessanterweise wird in den Künsten wie Musik, Malerei, Tanz, Schauspiel usw. immer von einer *Begabung* gesprochen. Man geht also davon aus, dass man etwas *erhalten* hat,

¹ Hyde, Lewis: *Die Gabe. Wie Kreativität die Welt bereichert*, S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main 2008, S. 13

was ein anderer Mensch nicht bekommen hat. Scheinbar haben also nicht alle Menschen die *Begabung erhalten*. Den Gedanken an die Existenz einer Macht die über uns steht, können wir bei dem *Musikalitätsbegriff* nicht außen vor lassen.

Wie in dem vorherigen Kapitel „Die menschliche physiologische Basis“ schon angedeutet ist die *Musikalität* eine *Fähigkeit* oder auch ein *Talent*, die ich eher in den geistigen, als in den körperlichen Bereich einordnen würde. Das, was wir von unserem Schöpfer *erhalten*, sind nicht-messbare Dinge, Fähigkeiten wie die *Musikalität*, die wir nicht erklären können. Der Begriff *Begabung* drückt damit aus, dass wir in einem unmittelbaren Kontakt zu unserem Schöpfer stehen.

Wir haben unsere *gegebenen* Eigenschaften direkt von *Ihm bekommen*.

Dies würde bedeuten, dass es sich bei der *Musikalität* um eine Eigenschaft oder Fähigkeit handeln muss, die man bereits bei der Geburt schon besitzt und nicht in den frühen Lebensjahren bzw. in seinem späteren Lebensverlauf erlernen kann. Aber es würde auch nicht die Möglichkeit ausschließen, dass man die *Musikalität* noch irgendwann später in seinem Leben *erhält*.

(Ich möchte betonen, dass ich die Meinung vertrete, dass wir nicht in der Lage sind, uns die *Musikalität* trotz straffem Trainings und einer starken Willenskraft anzueignen oder uns von jemandem abzuschauen. Vermehrtes Üben bzw. ein guter Lehrer ist natürlich notwendig und hilfreich diese entsprechende Fähigkeit zu fördern und stärker auszuprägen. Aber wenn man diese entsprechende *Gabe* nicht *gegeben* bekommen hat, kann man diese im Nachhinein nicht erlernen!)

Dass heißt, entweder man *hat Musikalität* oder man *kann sie bekommen*.

Kann dann jeder Mensch *musikalisch* sein?

Zurück zum *Begabungsbegriff*.

Eine Gabe kann ein bestimmtes „Talent“ sein. Von „Talent“ sprechen wir, wenn uns etwas außerordentlich leicht fällt, wenn es „wie von allein“ geht und wir sehr wenig Übung benötigen um etwas ausführen zu können.

Aber der Begriff des „Talentes“ allein reicht nicht aus um das Phänomen der *Musikalität* erfassen zu können. Denn erst wenn das „Talent“ das Herz berührt und unsere Seele bewegt, wenn wir uns in irgendeiner positiven Form von Musik *berührt* fühlen, dann hat

der Mensch der diese Klänge produziert hat, eine *Gabe*. Dass heißt, er besitzt eine außerordentliche Fähigkeit die stärker ausgeprägt ist als wie bei allen anderen Menschen. Diese *begabten* Menschen erahnen oft nicht, was sie mit ihrer Fähigkeit, sich ausdrücken zu können, in anderen Menschen bewirken. Meist ist es ihnen gar nicht bewusst, dass sie gerade eben einen nicht-wiederkehrenden Moment geschaffen haben, für den das Publikum ewig dankbar sein wird.

Billroth hebt im Speziellen das *Verstehen* von Musik hervor². Dieses innerliche, uns auch nicht fix bestimmbare *Verständnis* ist quasi eine Voraussetzung dafür, dass uns etwas *berühren* kann. Vielleicht kann man das *Verstehen* von Musik mit unserer Intuition gleichsetzen.

Die Gabe ist also etwas, was uns innerlich *bewegt*. Es bewirkt etwas in uns wenn wir einen *begabten* Menschen auf einem Instrument spielen hören. Diese Gabe ist eine Begrifflichkeit die außerhalb unserer messbaren Möglichkeiten liegt, die wir absolut nicht objektiv bestimmen können und die, wie oben schon erwähnt, in den, von mir so bezeichneten, *geistigen* Bereich gehört. Es ist eine rein gefühlsmäßige und subjektive Empfindung bzw. Wahrnehmung. Man kann die *Gabe* nur ausführen. Man kann sie fühlen und subjektiv darüber urteilen. Aber man kann sie nicht fassen und festhalten um sie endgültig bestimmen zu können.

Das Wort *Gabe* kommt an dieser Stelle meinem eigenen Verständnis von *Musikalität* am nächsten. Aber da wir nicht wissen was *Musikalität* eigentlich ist und das Wort *Gabe* terminologisch auch außermusikalische Fähigkeiten und Sachverhalte bezeichnen kann, kann ich die Begriffe nicht auf einer Verständnisebene gleichsetzen. Vielleicht kann man *Musikalität* als eine spezifizierte Bezeichnung der *Begabung* bzw. *Gabe* verstehen.

3.4. *Musikalität* hat nicht jeder Mensch

Im vorangegangenen Kapitel „Die Gabe – *Musikalität* ist nicht erlernbar“ hat sich eine interessante Frage herausgebildet.

Ich war zu dem Schluss gekommen, dass die *Musikalität* eine Fähigkeit ist, die man nicht

² Billroth, Theodor: *Wer ist musikalisch?*, Hrsg. von Eduard Hanslick, Verlag von Gebrüder Paetel, Berlin 1912, S. 230

erlernen kann sondern *erhalten* muss. Aber wann *erhält* man diese Fähigkeit? Bekommt man diese bei seiner Geburt mit? Oder kann man sie auch noch im Laufe seines Lebens *bekommen*? Später dazu mehr.

In dem Kapitel „Die menschliche physiologische Basis“ sprach ich kurz über die Intuition. Die Intuition (ebenfalls nicht fass- und messbar) ist eine *Fähigkeit* die jeder Mensch hat. Ich traf die Aussage, dass jeder Mensch *hören* und *spüren* kann ob jemand *musikalisch* ist oder nicht. Dabei liegt meine hauptsächliche Betonung auf dem *spüren*. Die Töne und Klänge kann jeder Mensch hören. Aber auch den Inhalt, die Bedeutung dieser Töne, kann jeder Mensch wahrnehmen wenn er sich dem öffnet. Jeder Mensch ist in der Lage, recht schnell einen *musikalischen* Menschen zu erkennen, hat diese Fähigkeit der *Musikalität* aber vielleicht selbst nicht. Aber er hat die nötige angeborene Intuition, *Musikalität* zu spüren und zu erkennen.

Und ich denke, dass jeder Mensch der eine Intuition hat (und das hat jeder Mensch) und *Musikalität* bei jemandem *spüren* kann, selbst auch *musikalisch sein kann*! Unterstützung bekomme ich von Heinrich Jacoby, welcher auch von der Schöpferkraft eines jeden Menschen überzeugt ist¹.

Das ist ein sehr wichtiger Gedanke!

Jeder Mensch *kann musikalisch* sein. Aber scheint so zu sein, dass nicht jeder Mensch es ist.

Somit muss ich meine Anfangsthese vom Beginn der Arbeit korrigieren. Ich behauptete, dass nicht jeder Mensch *musikalisch* ist. Diese These ist nicht falsch, aber muss grundlegend erweitert werden. Denn anscheinend kann jeder *musikalisch* sein. Aber nicht alle Menschen haben diese Fähigkeit.

Musikalität ist also etwas was man *haben kann* aber nicht zwangsläufig sicher *hat*.

Aber was ist dann mit der Existenz der doch scheinbar so unmusikalischen Menschen? Jacoy hat sich diese Frage auch gestellt. Er arbeitete mit sehr vielen Menschen aller Alters- und Berufsgruppen zusammen und stellte fest, dass diejenigen die nach außen hin besonders *unmusikalisch* wirkten, beim Singen einfach nur nervös oder gehemmt waren bzw. das in diesen Fällen einfach ein „nicht bewußter Mangel an Bereitschaft zum

¹ Jacoby, Heinrich: *Jenseits von »Musikalisch« und »Unmusikalisch«. Die Befreiung der schöpferischen Kräfte dargestellt am Beispiele der Musik*, Hrsg. von Sophie Ludwig, Hans Christians Verlag, Hamburg 1984, darin: *Die Tat. Monatszeitschrift für die Zukunft deutscher Kultur. Heinrich Jacoby-Grundlagen einer schöpferischen Musikerziehung*. Sonderdruck aus dem Märzheft 1922, Verlag Eug. Diederichs, Jena, S. 10

Versuch² erkennbar war.³

Überwanden diese Menschen ihre falsche Grundeinstellung, dann hatten sie plötzlich das „richtige Ohr“ und waren zu vielem fähig was sie selbst nicht von sich erwartet hatten. (Ausgenommen sind hier natürlich Menschen, dessen Gehör organisch nicht korrekt ausgebildet war oder deren Atemzentrum gestört ist. Solche Behinderungen sind dann der Grund dafür, das der Mensch seine *Musikalität* nicht gut ausdrücken kann.) Aber die Arbeit mit all diesen Menschen beweist doch, das im Grunde jeder Mensch, der bereit ist sich mit Musik zu befassen, sich die nötigen Grundvoraussetzungen für den möglichen Ausdruck seiner *Musikalität* erarbeiten kann. „Der Grund für das Versagen [des einzelnen Menschen] ist in einem nicht bewußtem Mangel an Bereitschaft, *gelassen zu hören, empfangen*⁴ zu können, zu finden.“⁵ und ⁶ Jacoby spricht an dieser Stelle zwei sehr wichtige Punkte an: Zum einen die Gelassenheit und zum anderen das Empfangen.

Denn ich behaupte, *Musikalität* ist etwas was man *erhält*.

Denn Bezug zu einer höheren, uns übergeordneten Macht habe ich schon in dem Kapitel „Die menschliche physiologische Basis“ mit der Frage nach der Herkunft der *Musikalität* angedeutet und in dem Kapitel „Die Gabe – *Musikalität* ist nicht erlernbar“ mit der genaueren Betrachtung des *Begabungsbegriffes*, fixiert.

Die Frage nach der Existenz eines Gottes, einer Allmacht, ist wohl seit dem Bestehen der Menschheit eine viel diskutierte Thematik.

Da *Musikalität* ebenso ein Thema ist, wo wohl so viele Meinungen existieren wie es Menschen auf dem Erdball gibt, nehme ich mir in meiner Arbeit das Recht heraus, eine göttliche Macht als existent anzuführen. Diese Meinung ist rein subjektiver Natur.

Die letzten wichtigen Thesen waren, dass nicht jeder Mensch *musikalisch* ist, aber es *sein könnte* sowie die Frage, ob *Musikalität* schon von Geburt aus im Menschen *drin* ist, oder ob der Mensch eine *Gabe* auch noch in seinem späteren Lebensverlauf *erhalten* kann.

2 Ebd., S. 15

3 Ebd., S. 14/15

4 Kursiv auch im Original

5 Ebd., S. 15

6 Da wir keine Kriterien haben, *Musikalität* endgültig in einer Definition zu fixieren, erkennt man vielleicht bei manchem Menschen dessen *Musikalität* nicht sofort. Eventuell ist dieser Mensch nicht *musikalisch*, einfach weil dieser Mensch diese Gabe in seinem Leben nicht braucht und auf andere Sachen fixiert ist, wofür man andere Fähigkeiten benötigt. Aber vielleicht ist er auch *musikalisch* und wir verstehen dessen *Musikalität* einfach nicht und wagen uns in vorschnellen Beurteilungen und Einteilungen dessen, was wir als „schön“, „gut“ oder „schlecht“ bzw. für „richtig“ oder „falsch“ erachten.

Die Frage geht hier einen bedeutenden Schritt weiter. Ist der Mensch ein Wesen welches einer göttlichen Macht untergeordnet ist oder eine selbst denkende und selbst schöpferisch aktive Wesenheit?

Bei beiden Annahmen könnte man davon ausgehen, dass man die *Musikalität* erhalten kann. Würde ein liebender Gott einem Wesen den Willen zur *Musikalität* verwehren? Bzw. ist der Mensch selbst, durch Kreativität, Ehrgeiz und der unablässigen Beschäftigung mit der Thematik nicht selbst in der Lage, sich die *Musikalität* erschaffen?

Damit kann man alles *erhalten*, auch die *Musikalität*. Denn jeder Mensch erhält von unserem Schöpfer das, was er sich wünscht. Wenn dieser Wunsch die Gabe der *Musikalität* ist, dann wird der betreffende Mensch diese *Gabe erhalten*. Der Mensch muss sich nur dem Schöpfer zuwenden und sozusagen auf seine *göttliche Stimme hören*, eben die der Intuition (die jeder Mensch hat).

Somit *kann jeder Mensch musikalisch sein wenn er es möchte*.

(Auch sehr bekannte Komponisten wie Mozart, waren davon überzeugt, dass wir *die Musik* direkt von unserem Gott erhalten.⁷ Dies würde das *Erhalten* der *Musikalität* natürlich nicht ausschließen.)

Diese simple Gesetzmäßigkeit könnte auch eine mögliche Antwort auf die Frage geben, wann der Mensch seine *Musikalität erhält*. Im Grunde ist nach diesem Lebensgesetz jeder Zeitpunkt für das *Empfangen* von *Musikalität* möglich. Von der Geburt an und das gesamte Leben hindurch.

Musikalität kann man also *jederzeit empfangen*.

Bastian führt den Gedanken sehr gut weiter indem er schreibt: „[...] das Geheimnis sei offenbar *eine nahezu religiöse Hingabe*.“⁸ Das Vorhandensein einer großen Motivation in dem Menschen, ist wohl eine der treibendsten Antriebskräfte die man hat. Immer wieder wird in der Literatur über den starken inneren Willen eines Künstlers gesprochen.⁹ „Die Selbstwirksamkeit, d. h. *der Glaube*¹⁰ an eigene Fähigkeiten als wohl wichtigste Determinante des eigenen Verhaltens wird überdurchschnittlich oft bekräftigt, und diese vergrößert sich vor allem dann, wenn Fähigkeiten und Erfolge als persönliches Verdienst

7 Ringenbach, Reginald: *Gott ist Musik. Theologische Annäherung an Mozart*, dt. Fassung von Stölzl-Grimaldi, Imgard und Ringenbach, Reginald, Kösel-Verlag, München 1986, S. 77

8 Bastian, Hans Günther: *Leben für Musik. Eine Biografie-Studie über musikalische (Hoch-) Begabungen*, Schott-Verlag, Mainz 1989, S. 47

9 Beispielsweise: Bastian, Hans Günther: *Leben für Musik*, 1989, S. 265-268

10 Kursive Hervorhebung von Sophie Riedel

(etwa intensives Üben und Vorbereiten) angerechnet werden können.“¹¹

Der Wille ist hier die entscheidende Komponente! Kaum ein Musiker gibt an, den Erfolg den er erzielt hat, ohne hartes Training erreicht zu haben. Und diese Kraft, sich jeden Tag von neuem stundenlang mit der Musik und dem Instrument zu beschäftigen, schöpft man von innen heraus. Der Wille, die Motivation, uneingeschränktes Selbstvertrauen und die intensive Beschäftigung mit einer Sache führt gezwungenermaßen zum Erfolg¹². Diese Feststellung, dass die Motivation, die Hingabe zu einer Sache, zu großen Leistungen führt, ist nichts anderes, als auch die Grundaussage spiritueller Abhandlungen. Das Schlagwort ist „die Aufmerksamkeit“. Ein einfaches grundsätzliches Lebensgesetz bildet sich aus der Tatsache, dass alles, egal ob positiv oder negativ, nach dem Maß nach dem man seinem Ziel seine Aufmerksamkeit schenkt, in dem eigenen Leben manifestiert und bewahrheitet wird¹³. Schenkt man seiner Aufgabe nur 50% Aufmerksamkeit, so wird das Ergebnis auch nur 50% betragen. Widmet man sich dagegen seinem Ziel mit ganzer Kraft, so wird man all das erreichen was man möchte. Es ist also nur logisch, dass Menschen die jeden Tag stundenlang üben, arbeiten und sich eingehend mit ihren Zielen und Vorstellungen beschäftigen, großartige Leistungen erreichen. Die Zielgerichtetheit der Aufmerksamkeit richtet sich sowohl auf das körperliche Üben, als eben auch auf die gedankliche Ebene, die Stärke des Willens.

3.5. Mensch-Gott – die menschliche Schöpferkraft

Wir haben uns nun etliche Seiten über das Wort *Musikalität* Gedanken gemacht. Und immer noch wissen wir nicht wovon wir eigentlich sprechen, wenn wir über die *Musikalität* philosophieren.

Ich habe bereits mehrmals in diesem Zusammenhang den Gedanken an einen Gott geäußert und speziell für die Herkunft von *Musikalität*, diesen als Quelle bezeichnet, von welcher wir unsere *Gabe* erhalten. Damit bewege ich mich an einer schwierigen Grenze der

¹¹ Bastian, Hans Günther: *Leben für Musik*, 1989, S. 277

¹²In der Literatur werden viele Charaktereigenschaften genannt, die jeder erfolgreiche Mensch hat. Die Lernfreude, der starke eigene Wille, die Zielstrebigkeit, das intensive ausdauernde Interesse an der Sache die man erreichen will und letztendlich der Fleiß, sind nur eine der vielen Eigenschaften die immer wieder benannt werden und daher wohl als geltende Parameter für einen Erfolgsmensch genommen werden können. Vgl.: Busemann, Adolf: *Höhere Begabung. Vorgesandten zur Begabtenauslese*, Aloys Henn Verlag, Ratingen 1955, S. 81 und Landau, Erika: *Mut zur Begabung*, Ernst Reinhardt Verlag, München/Basel 1999, S. 33

¹³Cooper, Diana: *Der spirituelle Lebens-Ratgeber. Im Einklang mit dem Universum fühlen, denken, handeln*, Ansata Verlag, München 2000, S. 69/70

Wissenschaft, denn die Existenz Gottes ist, über die Zeit hinweg bis heute aktuell, ein umstrittenes Themenfeld, welches fast nur von Glaubensanhängern der verschiedenen Religionen beleuchtet und vertreten wird. Und doch beruft man sich schnell auf *ihn* wenn man sich eine Sache nicht genau erklären kann. Diesen Kritikpunkt möchte ich gern umgehen. Der Gott-Gedanke soll mir nicht nur als Erleichterung dienen, irgendeine Erklärung gefunden zu haben, welche ich aber nicht beweisen kann. Es scheint fast zu simpel zu behaupten, einige Menschen bekämen die *Musikalität* von einer hohen Macht, andere nicht. In dem Kapitel „*Musikalität* hat nicht jeder Mensch“ spreche ich die Tatsache an, dass der Mensch eine unglaubliche Kraft in sich trägt, sich die Dinge die er sich selbst wünscht, zu erfüllen und in die Realität zu holen. Wir sollten auch nicht vergessen, dass wir Menschen es sind, die die Musik ausüben. Tagtäglich beschäftigen wir uns mit ihr, pflegen unsere Instrumente, komponieren neue Werke und bringen diese zur Aufführung. Wir sind Wesen, die eine starke Kraft in sich tragen und täglich neue Dinge schöpfen. Wir selbst sind es die Kontakte zu anderen Menschen schließen, sich den Beruf auswählen und jeden Tag aufs Neue, wichtige Entscheidungen fällen. Wir sind somit selbst für unsere Entwicklung zuständig. Wir schaffen uns selbst unser Leben, unsere Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Wir haben somit einen ganz großen Anteil von Gott selbst in uns. Es wäre vielleicht zu provokant, in dieser wissenschaftlichen Arbeit zu sagen, dass wir selbst Gott sind, dennoch möchte ich darauf hinweisen, dass nicht nur ich auf diesen Gedanken gekommen bin, sondern dass auch dazu Literatur¹ existiert, welche dieselbe Grundaussage vertritt.

Diesen Gedanken möchte ich noch kurz weiterführen.

Wir sind schöpferische Wesen, die imstande sind, sich allmögliche Dinge zu erschaffen. Wir sind im Bezug zu der *Musikalität*, zu dem Schluss gekommen, dass jeder Mensch, mit genügend Motivation, Wille und Hingabe, *musikalisch* werden kann. Auf der anderen Seite habe ich das technische Erlernen eines Instrumentes streng von dem geistigen und gefühlsmäßigen Empfinden der *Musikalität* getrennt. In Bezug auf die Ausführung der Instrumentaltechnik habe ich jedoch ebenfalls festgestellt, dass diese von jedermann erlernbar ist. Was bedeutet das für uns? Vielleicht sollte man das technische Vorgehen, das bloße Spielen der Töne und Ausführen der notwendigen Bewegungen nicht allzu strikt von

¹ Weinberg, Steven Lee: *Ramtha. Das weiße Buch*, In der Tat Verlag, 7. überarbeitete und erweiterte Auflage, Aus dem Amerikanischen übersetzt von Herpers, Gabriele und Oswald, Satora, Peiting 2003

dem geistigen Erleben abgrenzen. Denn beides scheint gleichermaßen erlernbar zu sein und ergänzend aufeinander einzuwirken. Das gefühlsmäßige Empfinden von Musik kann man ohne die entsprechende instrumentale technische Basis nicht ausdrücken. Und die reinen perfekte Ausführungen am Instrument sind nicht viel wert ohne das geistige Verständnis für die Musik.

3.6. Vererben-Erlernen

Wir haben uns in dieser Arbeit mit den Fragen der Vererbung von Musikalität bzw. mit dem Erlernen von desselben beschäftigt. Das Ergebnis jahrelanger Diskussionen ist ernüchternd, denn im Grunde hat man keine Antworten bekommen, sondern durch die Fragestellung unendlich viele neue Fragen aufgeworfen. Nach der genaueren Betrachtung der Vererbung von Musikalität, im zweiten Abschnitt dieser Arbeit und der eingehenderen Verdeutlichung des geistigen Aspektes von Musikalität, erscheint diese ganze jahrhundertelange Debatte um das Erlernen und Vererben einer Begabung als nicht stichfest und überflüssig. Nach all meinen getroffenen Aussagen, scheint der Begriff des Erlernens von Musikalität seine gewisse Daseinsberechtigung zu haben. Die Vererbung kann allerdings nicht mehr als ernsthafter Argumentationsgegenstand akzeptiert werden. Doch auch bei dem Wort des Erlernens würde ich mich gern letztendlich lieber, um terminologisch deutlich zu bleiben, auf erarbeiten, festlegen wollen. Der Mensch muss etwas tun, um musikalisch zu werden. Erlernen kann man nicht direkt sagen, denn es ist nicht möglich, sich die Musikalität von jemandem abzuschauen. Jeder Mensch muss sich um sich selbst kümmern und auf sich selbst hören, wenn er musikalisch sein möchte. Das kann man von niemandem lernen, sondern das muss man sich selbst, mithilfe der notwendigen Beschäftigung mit der Materie und dem Verstehen und Akzeptieren der eigenen Gefühle, erschaffen.

IV. ZUSAMMENFASSUNG

Am Beginn dieser Arbeit habe ich meine eigene Definition des Begriffes *Musikalität* festgehalten und 3 wesentliche Thesen über diese Begrifflichkeit formuliert.

Ich habe *Musikalität* als einen seelischen, uns übergeordneten Wesenszug beschrieben, den nicht jeder Mensch hat und den man auch nicht im Laufe seines Lebens erlernen kann. Wir haben festgestellt, dass die *Musikalität* scheinbar wirklich eher einer geistigen als einer körperlichen Ebene zuzuordnen ist. Fraglich ist aber, ob diese geistige Sphäre ein uns übergeordneter Aspekt darstellt, oder ob der Mensch als kreatives und durchaus schöpferisches Individuum imstande ist, sich die *Musikalität* selbst zu erschaffen. An der Meinung nicht jeder sei musikalisch, halte ich nach meinen Ausführungen fest. Offensichtlich gibt es Menschen, denen das Verständnis oder auch das Gefühl für die Musik fehlt. Dessen Unmusikalität unterliegt aber deren eigener Verantwortung. Bei wahrer Hingabe in die Musik und ehrlicher Wissbegierde, ist das Erlangen einer *Musikalität*, eines *musikalischen* Verständnisses, unumgänglich. (Wieder spreche ich hier ausschließlich von dem gefühlsmäßigen Verständnis.) Damit wäre auch meine Anfangsthese widerlegt, welche besagte, dass man die *Musikalität* nicht erlernen kann.

Die moderne Wissenschaft ist nicht imstande *Musikalität* nachweisen zu können. Was auch unmöglich ist, wenn man sich bis heute nicht darüber einig ist, nach welchen Kriterien ein Mensch als *musikalisch* gelten darf. Die modernen *Musikalitätstests* können in ihrer eingeschränkten Sicht *Musikalität* zu beurteilen und zu überprüfen, nicht die *gesamte Bedeutung* bzw. den *wahren Inhalt* dieser schwachen Umschreibung einer großartigen *Gabe* erfassen. Man kann es der Menschheit auch nicht übel nehmen, dass sie einfach keine zutreffende Erklärung für so etwas *Göttliches* und *Gottgegebenes* findet, wie die *Musikalität*.

Dieses Wort wird wohl noch einige Zeit ein ungeklärtes Mysterium bleiben.

Abstract

Die Arbeit „*Musikalität* - ein philosophischer Exkurs über Ursprung und Herkunft“ beschäftigt sich mit dem Begriff der *Musikalität*. Die Basisthesen auf welche die ganze Arbeit aufbaut sind, dass *Musikalität* ein uns übergeordneter Wesenszug ist, dass *Musikalität* nicht erlernt werden kann und dass nicht jeder Mensch *Musikalität* besitzt.

Im ersten Teil der Arbeit wird die Problematik und Vieldeutigkeit, sowie die unterschiedlichen Verständnisebenen und Definitionsversuche vom Beginn des Auftauchens dieser Begrifflichkeit bis in die heutige Zeit, betrachtet. Es wird deutlich, dass bis heute keine umfassende Definition für dieses Wort gefunden werden konnte. Dieses Faktum über die Unwissenheit über diesen Begriff bildet die Basis, um meine Gedanken tiefergehender weiterführen zu können.

Die letztendliche Grundaussage und Schlussfolgerung dieser Arbeit lässt sich wie folgt formulieren: *Musikalität* ist eine Gabe die man von Gott erhält. Doch wir sind selbst schöpferische Wesen und tragen sozusagen Gott in uns. Das bedeutet, wir erschaffen uns unsere Wirklichkeit, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, unsere Kunst und Kultur, unsere *Musikalität* selbst! Die Problematik und Diskussion um das Erlernen bzw. Vererben von *Musikalität* wird somit völlig entkräftet.

Musikalität kann jeder haben denn jeder kann aus seiner göttlichen Kraft schöpfen. Aber nicht jede Person ist *musikalisch* weil jeder Mensch seine Schöpferkraft, seine Motivation, seinen Willen auf ein anderes Ziel konzentriert.

Nicht klären kann diese Arbeit, WAS *Musikalität* ist. Das wird auch in der Zukunft noch viele Denker beschäftigen.

Meine Basisthesen können am Schluss alle mit Ergänzungen bestätigt werden.

LITERATUR- UND QUELLENVERZEICHNIS

Auhser, Margarete: *Faktorenstruktur der Musikalität*, Dissertation Universität Wien, Wien 1978

Baisch, Helga: *Wahrsinn oder Wahnsinn des Genius?. Sinn und Grenzen der pathographischen und psychographischen Methodik in der Anthropologie des Genius*, Beihefte zur Zeitschrift für angewandte Psychologie und Charakterkunde, Klemm, Otto und Lersch, Philipp (Hrsg.), Beiheft 85, Verlag von Johann Ambrosius Barth, Leipzig 1939

Bamberger, Christoph Marcus: *Entdecken Sie Ihr genetisches Ich. Stärken erkennen, Risiken ausschließen*, Knaur Ratgeber Verlag, München 2009

Bastian, Hans Günther: *Leben für Musik. Eine Biografie-Studie über musikalische (Hoch-) Begabungen*, Schott-Verlag, Mainz 1989

Bastian, Hans Günther: *Musikalische Hochbegabung: Findung und Förderung. Dokumentation einer internationalen Expertenkonferenz*, Schott-Verlag, Mainz 1991

Bastian, Hans Günther: *Interdisziplinäre Aspekte und praktische Probleme der Begabungsforschung und Begabtenförderung*, Symposium *Interdisziplinäre Aspekte und praktische Probleme der Begabtenförderung und das Projekt Förder- und Beratungswochen für junge hochbegabte Musiker mit wissenschaftlicher Begleitung*, Schott-Verlag, Mainz 1996

Beyer, Esther: *Musikalische und sprachliche Entwicklung in der frühen Kindheit*, Krämer Verlag, Hamburg 1994

Billroth, Theodor: *Wer ist musikalisch?*, Hrsg. von Eduard Hanslick, Verlag von Gebrüder Paetel, Berlin 1912

Brand, Helga: *Die Entwicklung des Begabungsbegriffs von Heinrich Roth bis heute und ihre Bedeutung für die Schule*, Diplomarbeit Universität Wien, Wien 1992

Bundschuh, Johanna: *Individualisierung – Disziplinierung? Der globale Trend zur Individualisierung als Verfeinerung der Foucaultschen Disziplinar- und Kontrollmacht unter besonderer Berücksichtigung von Foucaults Analysen des Subjekts*, Diplomarbeit Universität Wien, Wien 2000

Busemann, Adolf: *Höhere Begabung. Vorgedanken zur Begabtenauslese*, Aloys Henn Verlag, Ratingen 1955

Cooper, Diana: *Der spirituelle Lebens-Ratgeber. Im Einklang mit dem Universum fühlen, denken, handeln*, Ansata Verlag, München 2000

Deliège, Irène and Wiggins, Geraint A. (Editors): *Musical Creativity. Multidisciplinary Research in Theory and Practice*, Psychology Press, Hove and New York 2006

Ewers, Michael: *Begabungstheorie, Gesellschaft und Erziehung*, Haag+Herchen Verlag, Frankfurt/Main 1978

Fischer, Katharina: *Der Zusammenhang von musikalischer und mathematischer Intelligenz*, Diplomarbeit Universität Wien, Wien 2005

Gembris, Heiner: *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*, Verlegt bei Dr. Bernd Wißner, Augsburg 1998

Gembris, Heiner, Kormann, Adam, Steinberg Reinhard: *Musikalität, Musik in Geschichte und Gegenwart*, (Hg.) Finscher, Ludwig, Sachteil, Band 6, 2. neubearbeitete Ausgabe, Bärenreiter-Verlag, Kassel (u. a.) 1999

Gesprächsprotokoll vom 22.08.2009, privat

Grandy, Tobias: *Untersuchung des Zusammenhangs zwischen Musikalität und allgemeiner Intelligenz. Eine Vergleichsstudie zwischen Musikern und Nichtmusikern hinsichtlich allgemeiner Intelligenz*, Diplomarbeit Universität Wien, Wien 2006

Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Unveränderter reprografischer Nachdruck der 1. Auflage, Leipzig 1854, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1991

Hany, Ernst A., Nickel, Horst: *Begabung und Hochbegabung. Theoretische Konzepte - Empirische Befunde – Praktische Konsequenzen*, Verlag Hans Huber, Bern 1992

Heller, Kurt A., Mönks, Franz J., Sternberg, Robert J., Subotnik, Rena F.: *International Handbook of Giftedness and Talent*, Second Edition (Revised and Reprint), Elsevier Science Ltd., Amsterdam [u.a.] 2002

Helsing, J. van/Dr. Dinero: *das eine million! euro buch*, Ama Deus Verlag, Fichtenau 2009

Hermelin, Beate: *Rätselhafte Begabungen. Eine Entdeckungsreise in die faszinierende Welt*

außergewöhnlicher Autisten, Klett-Cotta Verlag, Stuttgart 2002

Hyde, Lewis: *Die Gabe. Wie Kreativität die Welt bereichert*, S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main 2008

Jacoby, Heinrich: *Jenseits von »Musikalisch« und »Unmusikalisch«. Die Befreiung der schöpferischen Kräfte dargestellt am Beispiele der Musik*, Hrsg. von Sophie Ludwig, Hans Christians Verlag, Hamburg 1995

Javorszky-Wasner, Eva: *Unmusikalität-Musikalität. Eine empirische Untersuchung über den Zusammenhang von subjektiver und objektiver Musikalität*, Dissertation Universität Wien, Wien 1984

Klausmeier, Friedrich: *Die Lust sich musikalisch auszudrücken. Eine Einführung in sozio-musikalisches Verhalten*, 1. Auflage, Rowohlt Verlag GmbH, Reinbek 1978

Kummer, Katrin: *Diagnostik, Schulung und Ausbildung musikalisch Hochbegabter in Österreich*, Diplomarbeit Universität Wien, Wien 1995

Landau, Erika: *Mut zur Begabung*, Ernst Reinhardt Verlag, München/Basel 1999

Lesmeister, Ingeborg Maria: *Musikalische Intelligenz: ein integrativer Ansatz zur Operationalisierung*, Diplomarbeit Universität Wien, Wien 2005

Leuchtmann, Horst: *Wörterbuch Musik*, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart/Weimar 1998

Mjøen, Jon Alfred: *Die Vererbung der musikalischen Begabung. Schriften zur Erblehre und Rassenhygiene*, Alfred Metzner Verlag, Berlin 1934

Plasger, Uwe: *Wörterbuch zur Musik*, K.G. Saur Verlag GmbH&CoKG, München 1995

Ringenbach, Reginald: *Gott ist Musik. Theologische Annäherung an Mozart*, dt. Fassung von Stölzl-Grimaldi, Irmgard und Ringenbach, Reginald, Kösel-Verlag, München 1986 (Das französische Original ist 1983 in der Reihe „Essais“ in Les Éditions du Cerf unter dem Titel *Dieu est musique* erschienen)

Rolle, Christian: *Musikalisch-ästhetische Bildung. Über die Bedeutung ästhetischer Erfahrung für musikalische Bildungsprozesse*, Gustav Bosse GmbH, Kassel 1999

Schüler, Nico: *Zu Problemen der „Heroen“- und der „Genie“-Musikgeschichtsschreibung*, Von Bockel-Verlag, Hamburg 1998

Schiessl, Ingeborg: *Die musikalisch-rhythmische Erziehung. Darstellung und Durchleuchtung einer pädagogischen Erfindung*, Dissertation Universität Wien, Wien 1956

Siller, Friedrich: *Die Persönlichkeit musikalisch aktiver Menschen – Besondere Akzentuierung von Persönlichkeitsmerkmalen bei Amateurmusikern und Vollzeit-Musikstudenten*, Diplomarbeit Universität Wien, Wien 2003

Sperlich, Sylvia: *Eine Prüfung des musikalischen Langzeitgedächtnisses. Eine Gegenüberstellung musikalisch ausgebildeter Probanden, Personen mit Ausfällen im Bereich der verbalen Merkfähigkeit und vergleichbaren Kontrollgruppen*, Dissertation Universität Wien, Wien 1974

Thalmann-Hereth, Karin: *Hochbegabung und Musikalität. Integrativ-musiktherapeutische Ansätze zur Förderung hochbegabter Kinder*, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2009

Weinberg, Steven Lee: *Ramtha. Das weiße Buch*, In der Tat Verlag, 7. überarbeitete und erweiterte Auflage, Aus dem Amerikanischen übersetzt von Herpers, Gabriele und Oswald, Satora, Peiting 2003

Wellek, Albert: *Typologie der Musikbegabung im deutschen Volke. Grundlegung einer psychologischen Theorie der Musik und Musikgeschichte. Mit allgemeinspsychologischen Beiträgen zur „Tonhöhen“-Unterschiedsempfindlichkeit*, Arbeiten zur Entwicklungspsychologie, Krueger, Felix (Hg.), C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1939

Westphal, Kurt: *Genie und Talent in der Musik*, Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1977

Winter, Andrea: *Früherkennung musikalischer Hochbegabung. Eine empirische Untersuchung zu Möglichkeiten der Erkennung von musikalischer Hochbegabung im Kindesalter*, Diplomarbeit Universität Wien, Wien 1995

Zeilinger, Bernadette: *Das Konzert im Mutterleib – Erinnerung an pränatale musikalische Elemente und deren Auswirkung auf postnatales Musikerleben und Musikalität*, Diplomarbeit Universität Wien, Wien 2007

Lebenslauf

Persönliche Daten

Geburtsdatum	17. August 1987
Geburtsort	Zittau (Deutschland, Bundesland Sachsen)
Staatsangehörigkeit	deutsch

Ausbildung

1997 – 2005	Christian – Weise – Gymnasium in Zittau
2005 - 2010	Diplomstudium der Musikwissenschaft an der Universität Wien
seit 2009	Diplomstudium Violine Konzertfach am Vienna Konservatorium

Tätigkeiten

2007 - 2008	Beschäftigung in der Sammlung alte Musikinstrumente des Kunsthistorischen Museum Wien als Führerin
2008	Praktikum bei den Darmstädter Residenzfestspielen (Kulturmanagement, Künstlerbetreuung, Pressearbeit und Koordination) und Mitarbeit bei verschiedensten Festivals (u.a. Wien Modern)
2008 - 2009	Organisation eines internationalen wissenschaftlichen Symposiums am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien (09.-11.10.2009)
seit 2009	Anstellung in der Merchandising-Abteilung im Wiener Musikverein

Zahlreiche Konzerttätigkeit in Kammermusik und Orchester im In- und Ausland (u.a. Bühnenmusik im Wiener Burgtheater).

Wien, 2010