

Martina Mörth

**Berufsbiografieforschung:
Erfolgsfaktoren in Sänger- und
Sängerinnenkarrieren**

Reihenherausgeber:

Prof. Dr. phil. Gerd Jüttemann
Institut für Psychologie und Arbeitswissenschaft
Fachgebiet Klinische Psychologie/ Gesundheitspsychologie
Technische Universität Berlin
Sekt. FR 3-8
Franklinstr. 28/29
10587 Berlin

Basisliteratur:

G. Jüttemann (2009): Komparative Kasuistik. Die psychologische Analyse spezifischer Entwicklungsphänomene. Lengerich: Pabst Science Publishers

Informationen über die Schriftenreihe sind abrufbar unter:
<http://www.univerlag.tu-berlin.de/>

Ursprünglicher Titel der vorliegenden Arbeit (sofern abweichend):
Berufsbiographien von Sängern und Sängerinnen populärer und klassischer Musik

Originalform (Diplom-Arbeit; Dissertation; Projektbericht) und Jahr:
Diplom-Arbeit, 2000

Darauf bezogene eigene Veröffentlichungen:

Mörth, M., Söller, I. (2005): Handbuch für die Berufs- und Laufbahnberatung. Vandenhoeck & Ruprecht.

Mörth, M. (2009): Berufsbiografieforschung: Erfolgsfaktoren in Sänger- und Sängerinnenkarrieren. In: Jüttemann, G., Komparative Kasuistik. Die psychologische Analyse spezifischer Entwicklungsphänomene. Lengerich: Pabst Science Publishers.

ISBN 978-3-7983-2120-5

Vertrieb/ Universitätsverlag der TU Berlin
Publisher: Universitätsbibliothek
Fasanenstr. 88 (im VOLKSWAGEN-Haus), D-10623 Berlin
Tel.: (030)314-76131; Fax.: (030)314-76133
E-Mail: publikationen@ub.tu-berlin.de
<http://www.univerlag.tu-berlin.de/>

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	5
2.	Stand der Forschung	7
2.1	Der Beruf des Sängers	7
2.1.1	Aufgaben und Tätigkeitsfelder von Sängern	7
2.1.1.1	Der Bühnensänger an Theatern	8
2.1.1.2	Der klassische Konzertsänger	8
2.1.1.3	Sänger im Bereich populärer Musik	9
2.1.2	Berufslage und –aussichten	9
2.1.3	Wege in den Beruf	11
2.2	Die Biographieforschung	13
2.2.1	Überblick	13
2.2.2	Genetische Persönlichkeitspsychologie	15
2.3	Die Berufswahl- und Laufbahnforschung	17
2.3.1	Der Begriff des Berufs	17
2.3.2	Psychologische Berufswahl- und Laufbahnentwicklungstheorien	19
2.3.2.1	Zuordnungstheorien	20
2.3.2.1.1	Differentialpsychologische Ansätze	20
2.3.2.1.2	Die Selbstkonzepttheorie von D.E. Super	20
2.3.2.1.3	Die Kongruenztheorie von Holland	21
2.3.2.1.4	Allokationstheorien	22
2.3.2.1.5	Entscheidungstheoretische Ansätze	22
2.3.2.2	Die Theorie der Laufbahnentwicklung von D.E. Super	22
2.3.2.2.1	Stadien der Berufslaufbahn	22
2.3.2.2.2	Individuelle und gruppenspezifische Laufbahnmuster	24
2.4	Musikalische Begabung und Sozialisation	25
2.4.1	Begabung und Höchstbegabung	25
2.4.2	Musikalische Sozialisationsforschung	27
2.5	Psychologische Forschung zum Thema Singen	28
3.	Fragestellung	29
4.	Methoden	31
4.1	Komparative Kasuistik	31
4.1.1	Phänomenanalyse und Homogenitätskriterien	34
4.2	Erhebungsmethoden	35
4.3	Auswertungsmethoden	36
4.4	Gütekriterien	37

5.	Auswahl der Interviewpartner und Untersuchungsdurchführung	39
5.1	Auswahl der Interviewpartner	39
5.2	Untersuchungsdurchführung	41
6.	Ergebnisse	42
6.1	Portraits der einzelnen Sänger	43
6.1.1	Barbara L.:“Wenn du Wasser finden möchtest, mußt du ein Loch bohren, und du wirst irgendwann auf Wasser stoßen.“	43
6.1.2	Angela S.:“Ich möchte ja nicht stagnieren, schon irgendwo nach den Sternen greifen.“	48
6.1.3	David N.:“Man ist permanent in diesem Produktionszwang, weil der Erfolg nur für kurze Zeit hält.“	51
6.2	Vergleichende Auswertung der Interviews	56
6.2.1	Biographie	57
6.2.1.1	Singen und Musik haben schon immer Freude bereitet	57
6.2.1.2	Schlüsselerlebnisse	58
6.2.1.3	Musikunterricht, Sologesang und Berufsentscheidung	60
6.2.1.4	Unterstützung durch die Eltern	62
6.2.1.5	Das eigene musikalische Genre	64
6.2.1.6	Gesangslehrer: Beziehung, Technik und musikal. Gesetze	66
6.2.1.7	Berufseinstieg	69
6.2.1.8	Berufskarriere	71
6.2.1.9	Höhen und Tiefen	74
6.2.1.10	Ein Umfeld schaffen, in dem Singen problemlos möglich ist	79
6.2.2	Berufsalltag	80
6.2.2.1	Unterrichten	80
6.2.2.2	Finanzen	81
6.2.2.3	Anstrengender Alltag - Vorbereitung auf Konzerte	83
6.2.2.4	Zeit für Erholung	84
6.2.3	Rund um die Singstimme	84
6.2.3.1	Beschreibung	84
6.2.3.2	Entwicklung der Singstimme	85
6.2.3.3	Üben – Stimmprobleme – Hilfsmittel	85
6.2.4	Der Beruf	88
6.2.4.1	Schöne Seiten	88
6.2.4.1.1	Kollegen und Gemeinschaft	88
6.2.4.1.2	Publikum	89
6.2.4.1.3	Sich ausleben und genießen können	89
6.2.4.1.4	Freiberuflichkeit – Sicherheit	90
6.2.4.2	Negative Seiten	91
6.2.4.2.1	Auf die Bühne müssen oder das Konzert absagen	91
6.2.4.2.2	Permanenter Leistungsdruck	92

6.2.4.2.3	Älter werden	92
6.2.4.2.4	Auswirkungen von Marktanforderungen a. d. eigene Arbeit	93
6.2.4.3	Management, Agenturen und Engagements	95
6.2.4.4	Gefühle bei der Aufführung	97
6.2.4.5	Ein guter Sänger, eine gute Sängerin	98
6.2.4.6	Zu Erfolg gelangen	99
6.2.4.7	(Nächste) Ziele	99
6.2.4.8	Den selben Beruf noch einmal	101
6.3	Zusammenfassende Darstellung der Ergebnisse	101
7.	Diskussion und Ausblick	106
8.	Zusammenfassung	110
9.	Literaturverzeichnis	112
10.	Anhang	116

- Abbildungsverzeichnis

Abb.1:	Determinanten der Berufswahl	19
Abb.2:	Das Spiralenmodell der Komparativen Kasiistik	33

- Tabellenverzeichnis

Tab.1:	Soziodemographische Daten	42
Tab.2:	Unterschiede zwischen den Sänger/inne/n populärer und klassischer Musik	102 103
Tab.3:	Gemeinsamkeiten aller interviewten Sänger/innen	104 105

1. Einleitung

Diese Diplomarbeit entstand im Rahmen eines größeren Forschungsprojektes der Technischen Universität Berlin zu Untersuchungen von Berufsbiographien.

Angeregt durch Einblicke in das Berufsleben von Sängern und durch Kontakte zu Vertretern dieses Berufsstandes aufgrund meines eigenen Gesangsunterrichtes wollte ich mich den individuellen Einstellungen, Sichtweisen und Zielvorstellungen von professionellen Sängern und Sängerinnen im Zusammenhang mit der Ausübung ihres Berufs zuwenden. Dabei interessierten mich die von den Sängern als wichtig erlebten Aspekte in ihrer Vergangenheit genauso wie die für die Berufsausübung notwendigen persönlichen, sozialen etc. Bedingungen und Sichtweisen in der Gegenwart.

Es wurden nur solistisch tätige Sänger und Sängerinnen mit langjähriger Berufserfahrung (mind. 10 Jahre oder mehr) als Interviewpartner und –partnerinnen ausgewählt, weil man davon ausgehen kann, daß sie über einen reichen Erfahrungsschatz aus dem Berufsalltag verfügen und Experten in ihrem Gebiet sind. Um Unterschieden und Gemeinsamkeiten von Sängern verschiedener musikalischer Genres auf die Spur zu kommen, wurden drei Vertreter des klassischen Gesanges und drei von diversen Richtungen innerhalb der populären Musik ausgewählt. Über einen Vergleich der einzelnen Interviews sollen interviewübergreifende Aussagen zur Beschreibung des Sängerberufes erlangt werden.

Im Kapitel 2 wird der theoretische Bezugsrahmen abgesteckt: Angefangen bei einer Beschreibung der Tätigkeitsfelder und derzeitigen Berufslage von Sängern, wird darauffolgend auf die Biographieforschung eingegangen. Im dritten theoretischen Teil wird die Berufswahl- und Laufbahnforschung beschrieben und im Anschluß daran der Fokus auf die musikpsychologische Begabungs- und Sozialisationsforschung gelegt.

In Kapitel 3 wird die Fragestellung präzisiert.

Kapitel 4 beschäftigt sich mit den Erhebungs- und Auswertungsmethoden. Vor dem Hintergrund der Komparativen Kasuistik von Jüttemann wurden die Daten mittels halbstrukturierten Interviews erhoben und in Anlehnung an die Methode des 'Zirkulären Dekonstruierens' nach Jaeggi & Faas ausgewertet.

In Kapitel 5 wird die Untersuchungsdurchführung erläutert: es wird die Auswahl der Stichprobe beschrieben und auf Schwierigkeiten und Umstände im Laufe der Erhebungsphase eingegangen.

In Kapitel 6 folgen zuerst die Zusammenfassungen der einzelnen Interviews und dann die vergleichende thematische Auswertung.

Im letzten Kapitel, Kapitel 7, werden die Ergebnisse diskutiert. Es werden Bezüge zu psychologischen Theorien hergestellt und weitere mögliche Fragestellungen sowie Kritikpunkte aufgezeigt.

In Kapitel 8 ist eine Zusammenfassung der vorliegenden Untersuchung zu finden.

In einem gesonderten Anhang sind die Hilfsmittel der Datenerhebung zu finden: das Anschreiben, der Kurzfragebogen und der Interviewleitfaden. Desweiteren sind dort die transkribierten Interviews sowie die dazugehörigen Kontextprotokolle zu finden. Die umfangreiche Komparationstabelle kann ebenfalls in Band 2 eingesehen werden.

2. Stand der Forschung

Um einen Einblick in den Beruf von Sängern zu erhalten, werden zuerst die Tätigkeitsfelder und die derzeitige Berufslage beschrieben. Da es sich bei den Erhebungsdaten um biographische Interviews handelt, wird im zweiten Abschnitt die Biographieforschung dargestellt. In dieser Untersuchung interessiert insbesondere jener Teilbereich der Biographie, der mit dem Beruf in Zusammenhang steht, weshalb im dritten theoretischen Teil auf die Berufswahl- und Laufbahnforschung vor allem aus psychologischer Sicht eingegangen wird.

2.1 Der Beruf des Sängers

Singen ist eine der elementarsten Äußerungen des Menschen überhaupt. Soweit Überlieferung verfolgt werden kann, ist Singen Bestandteil täglichen Lebens, in der Arbeit, in der Gestaltung von Festen und Feiern. Kult- und Kunstformen haben sich in allen Kulturkreisen entwickelt, die zu vielfältigen beruflichen Aufgaben eines Sängers geführt haben. Es gibt Sänger, solange es Musik gibt (Bundesanstalt für Arbeit [BfA], 1986).

Besonders im westlichen Kulturkreis fand ca. ab dem 17. Jahrhundert eine Spezialisierung und Differenzierung des Sängerberufes statt, der sich aufteilt in solistische und chorische, darstellende und konzertante Bereiche, in vollberufliche, teilberufliche und reine Liebhaber-Tätigkeit. Die Tätigkeit als Pädagoge darf ebenfalls nicht vergessen werden. Durch die Etablierung der technischen Mittler Funk, Fernsehen, Schallplatte, Film etc. und die Kommerzialisierung der Musik hat sich der Beruf abermals verändert. Sänger haben sich mit neuen Anforderungen z. B. dem Perfektionsanspruch und dem Wandel ästhetischer Vorstellungen auseinanderzusetzen. Andererseits wurden durch die technischen Mittler auch neue Betätigungsfelder – vor allem im Bereich der populären Musik – geschaffen.

2.1.1 Aufgaben und Tätigkeitsfelder von Sängern

Die Tätigkeitsfelder von Sängern sind sehr vielfältig, wobei sie sich gegenseitig nicht ausschließen. In den Blättern zur Berufskunde (BfA, 1986) wird angegeben, daß oft erst nach Beendigung des Studiums und den schwierigen „Anfängerjahren“ die endgültige Wahl der Berufsform aus Neigung, Eignung und Spezialbegabung deutlich wird. Die Ausbildung spielt dabei selbstverständlich auch eine Rolle.

Die am häufigsten angestrebte Form des Sängerberufes ist die des Solisten – im Bereich populärer Musik der „Popstar“ und in der Klassik der berühmte Opernsänger. Eine solch große Beliebtheit und ein allgemeines Interesse wie für Vertreter des Sängerberufes, ist seitens der Öffentlichkeit nur für sehr wenige andere Berufe in gleichem Maße zu finden.

Die Bereiche, in denen Sänger beruflich tätig sind, sind das Musiktheater (Oper, Operette und Musical), der (klassische) Konzertbereich sowie verschiedenste Bereiche der populären Musik. Auch Tätigkeiten bei Funk, Fernsehen, Film oder im Tonstudio (Schallplatte) sind möglich.

2.1.1.1 Der Bühnensänger an Theatern

Die Fülle und Verschiedenheit der Aufgaben eines Bühnenkünstlers führten im Laufe der Entwicklung der Oper zu einer breit gefächerten Aufgliederung der verschiedenen Rollen- und Stimmfächer. Die einzelnen Stimmgattungen (Sopran, Mezzosopran, Alt, Tenor, Bariton und Baß) werden hinsichtlich der Qualität, des stimmlichen Umfanges, des Volumens sowie der gesanglichen und darstellerischen Anforderungen in sog. „Fächern“ aufgegliedert. Zwischen lyrischen und dramatischen Stimmen bzw. Fächern wird hinsichtlich Qualität und Volumen unterschieden. Dementsprechend werden lyrische Stimmen eher in Spiel- und Buffoopern, dramatische hingegen in dramatischen Opern eingesetzt. Für die Spielfächer wird zusätzlich eine besondere Fähigkeit erwartet, Beweglichkeit und Lebendigkeit darstellen zu können. Die Grenzen sind jedoch nicht immer klar bestimmt.

Es gibt erste Versuche, die Musicalrollen ähnlich den Opernrollen systematisch zu unterteilen. Hier stellen sich allerdings andere Anforderungen an den Darsteller: Er muß als Sänger, Schauspieler und Tänzer gleichermaßen ausgebildet sein. Bislang gibt es keine Unterteilung in Stimmfächer.

2.1.1.2 Der klassische Konzertsänger

Sänger im klassischen Konzertbereich treten freiberuflich in eigenen Lieder- und Arienabenden auf, singen solistisch bei Veranstaltungen von Konzert- und Oratorienvereinen sowie bei kirchlichen Veranstaltungen. Besonders die Musik des 20. Jahrhunderts setzt mit der Verwendung extremer Stimmlagen und „unsanglicher“ Intervalle eine außergewöhnliche Beherrschung der Stimme voraus. Außerdem stellen sich neue Anforderungen an die musikalische Vorbildung, die Ausbildung des Gehörs und die rhythmische Schulung des Sängers.¹

¹ Die beschriebenen Anforderungen werden selbstverständlich an alle Sänger gestellt, die sich zeitgenössischer Musik zuwenden.

2.1.1.3 Sänger im Bereich populärer Musik

Der Bereich der populären Musik ermöglicht Sängern, in einer Vielzahl musikalischer Gattungen und unterschiedlicher Veranstaltungformen tätig zu sein. Aufführungsorte können kleine Clubs und Theater, große Konzerthallen u.v.m. sein. Häufig findet man – laut den Blättern zur Berufskunde (BfA, 1986) – Sänger und Sängerinnen mit geringer stimmlicher und künstlerischer Vorbildung. In Abhängigkeit von der musikalischen Gattung spielen wesentliche außermusikalische Gesichtspunkte wie Bühnenpräsenz und eigene Ausdrucks- und Gestaltungsfähigkeiten eine wichtige Rolle. Neben den wichtigsten Interpretationsformen von Pop, Rock, Jazz, Chanson und Schlager sind noch eine Reihe anderer z. B. Techno, Tango oder Obertongesang zu finden.

In dieser Untersuchung wurden eine Chansonsängerin und zwei Jazzsängerinnen interviewt, die sich allerdings nicht nur auf eine musikalische Sparte beschränken lassen. Das Chanson wird von Wicke Ziegenrucker & Ziegenrucker (1997, S. 100) beschrieben als „ein instrumental begleitetes Vortragslied, das ein literarisch formuliertes poetisches Anliegen im Text musikalisch umsetzt und transportiert“. Oft sind die Texte skurril, ironisch oder melancholisch und von einer an Zwischentönen reichen Sprache. Zum modernen Chanson seit Charles Trenet (geb. 1913) und Edith Piaf (1915 –1963) gehört unabhömmlich ein Interpretationsstil dazu, welcher auf der persönlichen Ausstrahlungskraft des Interpreten beruht.

Im Jazzgesang hingegen spielt gerade der Text oftmals eine untergeordnete Rolle bzw. dient mehr oder weniger als Ausgangsbasis für Improvisationen. Bei der Gesangsform des Scat werden „anstelle des Textes zusammenhanglose, lautmalerisch improvisierte Silben gesungen“ (Wicke, Ziegenrucker & Ziegenrucker (1997, S. 469). Einen Höhepunkt erlebte das Scat-Singen beispielsweise mit Ella Fitzgerald, die als Vokalistin quasi ein Instrument imitierend, mit dem Instrumentalisten wetteiferte. Die musikalisch-stilistisch günstigste Silbenwahl ist eine Frage des Gefühls.

2.1.2 Berufslage und –aussichten

In diesem Kapitel wird die momentane Beschäftigungssituation mit ihren Schwierigkeiten und Chancen – wie sie von der Bundesanstalt für Arbeit eingeschätzt wird – wiedergegeben.

Grundsätzlich wird angesichts der heutigen, wirtschaftlichen Aussichten nur Personen mit einer ganz besonderen Begabung eine Gesangsausbildung mit dem Ziel einer späteren solistischen Tätigkeit empfohlen. Dr. Büttner, Sänger, Gesangspädagoge und wissenschaftlicher Mitarbeiter im Institut für Musik und Musikpädagogik an der Universität Potsdam, rät z. B. nur demjenigen zum Sängerberuf, der zweifelsfrei und

mit ganzem Herzen Sänger und nichts anderes werden will. Ansonsten sollte man sich sehr genau überlegen, ob man den Anforderungen des Berufes gewachsen sein werde (persönl. Mitteilung, Nov. 1999).

Die Besucherzahlen bei Vorstellungen der öffentlichen und privaten Theater sowie der Festspielaufführungen und Konzertveranstaltungen der städtischen und staatlichen Orchester sind zwischen den Spielzeiten 1990/91 und 1996/97 um 5 Mio. gestiegen (Deutscher Musikrat, 1999). Dennoch ist in aller Munde, daß der Rotstift die Kulturhaushalte prägt. Einsparungen im Personalbereich sind die Folge. Nach den statistischen Erhebungen des Deutschen Bühnenvereins (zitiert nach Bundesanstalt für Arbeit [BfA], in Druck) ist die Zahl der solistischen Sänger an den deutschen Bühnen mit festem Ensemble zwischen den Spielzeiten 1992/93 und 1997/98 um 18,1 % von 1934 auf 1583 gesunken.

Die Berufsaussichten für *Bühnensänger* (Oper, Operette, Musical) werden von der Bundesanstalt für Arbeit als wesentlich schwieriger als noch vor einigen Jahren eingeschätzt. Die Möglichkeiten, an einer Bühne einen Festanstellungsvertrag zu bekommen, sind derzeit sehr gering. Üblich geworden ist vielmehr, daß Sänger nur noch mit sog. „Stückverträgen“, d. h. für eine bestimmte Anzahl von Vorstellungen innerhalb einer Gesangspartie verpflichtet werden. Dadurch fällt es den Bühnen leichter, flexibel auf die Anforderungen des Spielbetriebes zu reagieren und im Personalbereich effizient zu arbeiten. Die Situation an großen, privaten Musicalbühnen, die statistisch nicht erfaßt sind, wird ähnlich eingeschätzt. Von selbst ergibt sich die Tatsache, daß die Existenz des Bühnensolisten ständig durch einen starken Unsicherheitsfaktor bedroht ist.

Auch der Beruf des *Opernchorsängers* kann nicht mehr – wie in den vergangenen Jahren – als aussichtsreich eingeschätzt werden. Hier war im o. a. Zeitraum ein Rückgang von 10,3 % der Beschäftigten zu beklagen.

Die beruflichen Möglichkeiten des klassischen *Konzertsängers* verringerten sich durch gesellschaftliche Veränderungen im Laufe der letzten Jahrzehnte enorm, wobei die Nachfrage von „Liederabenden“ und Kammerkonzerten immer stärker zurückging. Rundfunk, Fernsehen, CD, Video und andere technische Mittler machten es möglich, jederzeit nach eigener Wahl die besten Sänger mit einwandfreier Qualität hören bzw. sehen zu können. Aus diesem Grund wird der Beruf des Konzertsänger heutzutage in der Regel nicht mehr als selbständiger Beruf, sondern in Verbindung mit dem des Pädagogen oder Bühnenkünstlers ausgeübt.

Ein völlig falsches Bild machen sich junge Sänger im allgemeinen von den Berufsmöglichkeiten im Bereich der *Unterhaltungsmusik*. Annahmen darüber, daß Erfolg zu haben leistungsmäßig mühelos und finanziell attraktiv sei, werden von der Bundesanstalt für Arbeit (in Druck) dementiert. Nur einige wenige

„Sonderbegabungen“ haben Aussicht, zu länger dauerndem Erfolg zu gelangen. Genauere Angaben über die Bedarfssituation werden von der BfA ohne Angabe von Gründen leider nicht gegeben.

Um den Bedarf an Solosängern bei *Rundfunk, Fernsehen, Film und in der Schallplattenindustrie* zu decken, wird laut Einschätzung der Bundesanstalt für Arbeit (in Druck) meistens auf Spitzenkräfte aus den o. g. Bereichen zurückgegriffen. Nur der Rundfunk bildet eine Ausnahme, der sich in gewissem Umfang gern des Nachwuchses annimmt. Für die Schallplattenindustrie gilt letzteres in kleinerem Umfang, wobei vor einer Überschätzung der Möglichkeiten gewarnt wird.

Allein die Chancen für junge Chorsänger, in den sieben Rundfunkchören Deutschlands Fuß zu fassen, werden bei ausgezeichneter stilistischer Schulung und stimmlicher Anpassungsfähigkeit wirtschaftlich und künstlerisch als günstig bewertet.

2.1.3 Wege in den Beruf

„Unser Publikum interessiert sich weder für Titel, Zeugnisse noch sonstige Bescheinigungen: Es will die Leistung des Augenblicks. Und daß er diese Leistung erbringen kann, darauf muß sich der Solist verlassen können.“ (Maria Stader²)

In Deutschland gibt es keine formalen Zulassungsvoraussetzungen zum Sängerberuf. Es bestehen verschiedene Ausbildungsmöglichkeiten für angehende Sänger:

1. Ein Studium an Musikhochschulen, Fachhochschulen, Fachakademien oder Konservatorien, wo neben den klassischen Studienrichtungen des Opern- und Konzertgesanges sowie des Chorgesanges mittlerweile auch verschiedene Möglichkeiten bestehen, Musical-Show und Populärmusik (Rock/Pop/Jazz) zu studieren.
2. Gesangsunterricht bei privaten Pädagogen. Die Kosten dafür sind schwierig zu bestimmen, da die mittleren Honorare der in Frage kommenden Lehrer zwischen 70,-- DM und 150,-- DM pro Unterrichtsstunde liegen.
3. An öffentlichen oder privaten Musik- bzw. Gesangsschulen.

Der Unterricht bei privaten Pädagogen und an Musikschulen wird allerdings meistens nur im Hauptfach Gesang erteilt. Die ergänzenden Fächer Gehörbildung, Musiktheorie, Formenlehre, Musikgeschichte etc. müssen entweder gesondert bezahlt oder in Form eines „Gaststudiums“ an einer Musikhochschule belegt werden.

² Zitiert nach Brüner (1985)

Die Studienpläne der einzelnen öffentlichen Ausbildungsstätten unterscheiden sich. Im allgemeinen erhalten Studenten in folgenden Fächern Unterricht:

a) Opern- und Konzertsänger:

Hauptfach Gesang, Korrepetition, Pflichtfach Klavier, Gehörbildung, Formenlehre, Musiklehre und –theorie, Rhythmik, Musikgeschichte, Operngeschichte bzw. Literaturkunde (Lied, Oratorium), Instrumentenkunde, Sprecherziehung, Italienisch, Chor. Für Opernsänger ist auch szenischer Unterricht, Bühnenfechten und Kostümkunde obligatorisch.

b) Gesangssolist Populärmusik/Jazz:

Hauptfach Gesang, Korrepetition, Pflichtfach Klavier, Pflichtfach Percussion, Tonsatz („klassischer Grundkurs“), Jazz-Tonsatz, Gehörbildung, Formenlehre, Musikgeschichte, Instrumentenkunde, Ensemblemusizieren und Improvisation, Hochschulchor, Präsentation, Jazztanz/Bewegung, Jazz- und/oder Chansoninterpretation, Stimmphysiologie.

c) Musicaldarsteller:

Die Musicaldarsteller werden zu gleichen Teilen in Gesang/Musik, Schauspiel und Tanz ausgebildet. Sie müssen über eine sehr gute körperliche Kondition verfügen.

d) Gesangslehrer:

Die Beruf des Gesangslehrers entwickelt sich im allgemeinen aus der Laufbahn eines langjährig erfahrenen Sängers, weil eine Übersicht über das gesamte Stoffgebiet erwartet wird. Es besteht aber auch die Variante, Gesangspädagogik in Kombination beispielsweise mit Elementarer Musikpädagogik, Musiktheorie oder Chor- und Ensembleleitung zu studieren und als Lehrer an Musikschulen oder in Jugendfreizeiteinrichtungen tätig zu sein.

2.2 Die Biographieforschung

Das Wort Biographie stammt aus dem Griechischen und kann mit `Lebensbeschreibung´ übersetzt werden. `Bios´ bedeutet `das Leben´ und `graphein´ heißt `schreiben, beschreiben´. Der Gegenstand der Biographieforschung ist die Analyse von Lebensgeschichten. Im folgenden wird ein Überblick über biographische Forschungsansätze gegeben.

2.2.1 Überblick

Im Gegensatz zur traditionell-quantitativen Forschung stehen in der biographischen Forschung das Individuum und seine Subjektivität im Mittelpunkt. Fuchs (1984, S. 9) faßt unter biographischer Forschung alle Forschungsansätze zusammen, „die als Datengrundlage (oder als Daten neben anderen) Lebensgeschichten haben, erzählte bzw. berichtete Darstellungen der Lebensführung und der Lebenserfahrung aus dem Blickwinkel desjenigen, der sein Leben lebt“.

Es gibt jedoch keine einheitliche Biographieforschung bzw. einheitliche Methoden, die für alle Biographieforschung betreibenden Disziplinen gelten, sondern unterschiedliche Konzeptionen sowohl zwischen als auch in den einzelnen Disziplinen wie Soziologie, Ethnographie, Philosophie, Erziehungs- und Geschichtswissenschaft, Psychiatrie und Psychologie (Jüttemann, 1998, S. IX). Trotz der Vielfältigkeit lassen sich Gemeinsamkeiten hinsichtlich dreier Punkte feststellen: Phänomene sozialer, kultureller, historischer, psychologischer etc. Art werden möglichst umfassend untersucht. Die historische Dimension wird berücksichtigt (Prozeßorientierung). Der Schwerpunkt liegt auf „subjektiven Erlebens- und Vorstellungsweisen und ihrer oft deutlichen Abweichungen von sozialen, historischen oder physischen Realitäten“ (Jüttemann, 1998, S. X).

Zwischen biographischer Alltagskommunikation und wissenschaftlicher Biographieforschung liegen nach Lamnek (1989) noch andere biographisch orientierte Vorgehensweisen: das literarisch-(auto)biographische Portrait sowie semi-wissenschaftliche, journalistische Darstellungen: Zu erstem zählen sog. Lebensgeschichten des „einfachen Mannes“, in denen Literaten eine Figur in einem gewissen sozialen Rahmen beschreiben und handeln lassen, die „*stellvertretend für in ähnlichen Bedingungen lebende Menschen*“ [Herv. i. Orig.] steht (Lamnek, 1989, S.331). In Biographien berühmter Persönlichkeiten werden die Lebensumstände von Künstlern, Politikern, Wissenschaftlern etc. insoweit beleuchtet als daraus die Bedingungen und Einflüsse deutlich werden sollen, welche zur Entstehung von bedeutsamen Werken, Taten, Ideen etc. (positiv oder negativ) beigetragen haben. In Autobiographien legen berühmte Personen ihr Leben und Wirken aus eigener Sicht dar.

Journalistische, semi-wissenschaftliche Lebensgeschichten zeigen in authentischen Darstellungen zwar die „soziale[n] Bedingtheit individuellen Lebens“ auf, lassen jedoch die „wissenschaftliche Verarbeitung der gefundenen lebensgeschichtlichen Entwicklung“ vermissen (Lamnek, 1989, S. 335).

Biographieforschung muß nach Lamnek (1989) über die Beschreibung des individuellen Lebenslaufes hinausgehen und darf nicht dem Leser selbst die Identifikation soziologisch oder psychologisch relevanter Tatbestände überlassen. Der Unterschied zwischen soziologischer und psychologischer Biographieforschung liegt darin, daß in der Soziologie die im einzelnen Lebenslauf enthaltenen typischen sozialen Handlungsmuster herausgearbeitet werden und die Psychologie an allgemeinen Prozessen innerhalb des Individuums interessiert ist.

Lebensgeschichtliche Daten eines Individuums finden sich in Tagebüchern, Briefen, Memoiren, Akten, Adreßbüchern, Biographien und Autobiographien. Auch in der Arbeits- und Berufswelt haben lebensgeschichtliche Daten eine große Bedeutung. „Der Chef bzw. das Personalbüro möchte aus lebensgeschichtlichen Daten prognostizieren, ob der Bewerber die Position erfolgreich ausfüllen wird.“ (Fuchs, 1984, S. 27)

Das in der psychologischen Forschung eingesetzte biographische Interview macht sich nach Legewie (1987, S. 138) „die Alltagskompetenz des Erzählens der eigenen Lebensgeschichte zunutze, um Aufschluß über den Lebenslauf des Befragten und die damit verbundene Entwicklung seiner Selbst- und Weltansicht zu gewinnen“. Der Forscher verwendet dafür eine Interviewtechnik, die „nicht im Abfragen biographischer Daten besteht, sondern dem Befragten durch thematische Erzählansätze die Freiheit einräumt, seine eigene Sicht auf sein bisheriges Leben oder einen Lebensabschnitt als `Lebensgeschichte´ darzustellen“ (ebd., S. 138).

Die Berufswahl und das anschließende Berufsleben nehmen einen großen Teil im Leben eines Menschen ein und sind wichtige Untersuchungsfelder der Biographieforschung.

Biographische Forschung richtet sich ... auf das `ganze Leben´ des Subjekts; es ist der ideale Fokus auch dort, wo ein Teilabschnitt davon ... empirisch im Vordergrund steht. Subjektive Erfahrung und subjektives Handeln rückt damit ins Zentrum der Aufmerksamkeit; in diesem Sinn kann man sagen, daß die Biographieforschung die umfassendste Thematisierung von Subjektivität ist. (Kohli & Robert, 1984, S. 4)

Nach Thomae (1987) sind die Anfänge der Verwendung biographischer Methodik in der Psychologie bei Johann Gottfried von Herder im 18. Jahrhundert zu finden. Besondere Anstöße erfuhr die biographische Methode durch die Entwicklung der Psychoanalyse und der Individualpsychologie. In der Entwicklungspsychologie wurde die biographische Vorgehensweise insbesondere durch Charlotte und Karl Bühler mit

der Konzeption einer ‚Lebenslaufpsychologie‘ auf biographischer Basis vorangetrieben, worin die Entwicklungsphasen des Kindes- und Jugendalters auf das Erwachsenenalter ausgeweitet wurden. Die verschiedenen Berkley-Studien (um 1930) und die Bonner Gerontologische Längsschnittstudie von Thomae und Lehr stellen weitere Etappen biographischer Forschung in der Entwicklungspsychologie dar. In der Persönlichkeitspsychologie sind biographisch orientierte Arbeitsansätze mit den Namen H. A. Murray, G. W. Allport, H. Thomae sowie N. Miller und J. Dollard in Zusammenhang zu bringen. Dennoch blieb die biographische Perspektive bis heute ein Stiefkind der psychologischen Forschung.

Wiedemann (1986, S. 101) formuliert: „Lebenslaufforschung hat mehr im Sinn, als nur die Stationen aufzulisten, die in einem Leben anfallen – sie zielt auf die persönliche Geschichte, den Zusammenhang der Lebenserfahrung und die individuelle Sinndeutung der Person ab.“

2.2.2 Genetische³ Persönlichkeitspsychologie

1995 wurde von Jüttemann ein Programm zur Neukonzeption einer empirisch-geisteswissenschaftlichen Persönlichkeitstheorie publiziert, in dem die Notwendigkeit eines solchen mit der Zuständigkeit der psychologischen Wissenschaft für „die mächtige Inhaltlichkeit des Seelischen“ (Dilthey) begründet wird, weil die vorhandenen experimentalpsychologischen und psychometrischen Modelle aufgrund ihrer operationalistischen Methodik nur willkürlich ausgewählte Meßgrößen erforschen, nicht aber den gesamten Gegenstand abdecken. (Jüttemann, 1995, S. 118)

Der geläufige Satz „Intelligenz ist das, was der Intelligenztest mißt“ täuscht nicht über die Schwierigkeiten hinweg, das wirkliche Phänomen zu fassen.

Ein weiterer Kritikpunkt Jüttemanns an der etablierten wissenschaftlichen Psychologie wie auch an den zahlreichen Therapieschulen mit ihren je eigenen Persönlichkeitsmodellen und Menschenbildern ist die inadäquate Lösung der Anthropologieproblematik. Erstere klammert das Thema durch Rückzug auf die Methodologie aus, letztere setzt anthropologische Kernannahmen, die zwar relativ beliebig in Bezugnahme auf philosophische Richtungen zustande kommen, jedoch für die Theoriekonzeption dann als Postulate gelten. Jüttemann konstatiert bei allen scheinbar unvereinbar nebeneinander stehenden Ansätzen Systemimmanenz.

Ziel wäre ein übergeordnetes Persönlichkeitsmodell, in dem mehr oder weniger die bestehenden Modelle auf der Basis einer synoptischen, psychologischen Anthropologie

³ Das Wort „genetisch“ ist in der vorliegenden Arbeit auf das Substantiv „Genese“ und nicht auf „Genetik“ zu beziehen.

integriert werden können, um „wesentliche und wirklichkeitsgerechte Aussagen über die personale und seelische Beschaffenheit des Menschen zu machen“.

Um dies zu realisieren, macht Jüttemann (1995) den Vorschlag, auf ähnliche Weise wie bei der Klassifikation von Störungsphänomenen vorzugehen, die in ICD 10⁴ oder DSM III⁵ differenziert dargestellt sind – allerdings hinsichtlich aller Phänomene, negativer, positiver oder neutraler Art, die „Menschen in ihrer Grundsituation und in ihrem Wesen kennzeichnen“.

Jüttemann (1998) betont, daß die Thematik der Psychologie das „Subjektsein des Menschen“ ist und will die Aspekte Prozeß, Genese, Thematik und Inhaltlichkeit in den Mittelpunkt einer Persönlichkeitstheorie anstelle von Struktur und Beschaffenheit stellen, um an der Alltagsnähe und Handlungsrelevanz zu bleiben.

Die Inhaltlichkeit des Seelischen könnte sich nach Jüttemann (1998) in einer Hierarchie von „Konzepten“ äußern, die ungefähr das beinhalten, was Sartre „Entwurf“ bzw. Bude „Lebenskonstruktion“ nennt. Auch Thomaes und Eriksons Beschreibungen thematisch akzentuierter Lebensabschnitte könnten unter diesem Begriff gefaßt werden.

Für dieses Vorhaben der Intensivierung einer genetischen Persönlichkeitsforschung könnte vor allem die psychologische Biographieforschung eine Unterstützung bieten. „Um die inhaltlichen Aspekte jedes einzelnen Lebenslaufs in ihrer ganzen Komplexität zu erfassen und erkennbare Kontinuitäten der Entwicklung“ darzustellen, soll zuerst auf interindividuelle Vergleiche verzichtet und erst im zweiten Schritt aufgrund von Ähnlichkeiten zu überindividuellen Aussagen gelangt werden (a.a.O., S. 140). Näher wird darauf in Kap. 4 eingegangen.

⁴ Abk. für *International Classification of Diseases*, internationale Klassifikation der WHO als Diagnoseschlüssel für psychiatrischer Krankheiten (10. Revision).

⁵ Abk. für *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*.

2.3 Die Berufswahl- und Laufbahnforschung

Durch die zentrale Bedeutung, welche die Berufswahl und die berufliche Arbeit für den Menschen haben, ergibt sich die Relevanz dieses Forschungsfeldes. Die Berufswahl- und Laufbahnforschung dient insbesondere dazu, einzelnen bei der Berufswahl, der beruflichen Weiterentwicklung und Umorientierung wissenschaftlich fundierte Hilfe zu leisten (Seifert, 1988).

2.3.1 Der Begriff des Berufs

Im Ethymologischen Wörterbuch der deutschen Sprache von Kluge (1995) ist unter `Beruf` folgende Erklärung zu finden:

Beruf *m.* (< 17. Jh.) Ableitung von **berufen** im geistlichen Sinne (*^Berufung^*): Gott läßt seinen Ruf an die Menschen ergehen. [...] Luther gebraucht das Wort auch im weltlichen Sinn für `Amt, Stand` und führt so zur heutigen Bedeutung.

Dennoch hat die mystische Dimension ihren Einfluß auf das Verständnis des Begriffes bis heute nicht ganz verloren.

Der Begriff des Berufes wird von verschiedenen Blickwinkeln unterschiedlich definiert. Jede Definition nennt charakteristische Merkmale für ein Verständnis des Begriffes.

Seifert (1986, S. 98) definiert Beruf als eine bestimmte Kombination von ähnlichen, spezifischen und spezialisierten Arbeitsaufgaben und Arbeitsverrichtungen.

Die klassisch-ökonomische Definition sieht Berufe einerseits als Mittel zur Beschaffung von Arbeitskräften und andererseits als Dienstleistungen gegen Entgelt für die Volkswirtschaft, die letztlich für das Individuum die Grundlage einer kontinuierlichen Versorgungs- und Erwerbschance bildet (Weber, 1925, zitiert nach Seifert 1986, S. 98).

Die soziologische Definition stellt den Aspekt der sozialen Rolle in einer arbeitsteilig organisierten Gesellschafts- und Wirtschaftsordnung in den Mittelpunkt. Diese beinhaltet spezifische Handlungsmuster und Interaktionsfelder. Berufe fungieren als „planvoll konstruierte Muster zur Qualifizierung und zum Tausch von Arbeitskraft“ (Hesse, 1972, zitiert nach Seifert, 1986, S. 98).

Aus psychologischer Sicht (Super & Bohn, 1970, zitiert nach Seifert 1986, S. 99) sind Berufe Muster von Aufgaben und Rollenerwartungen zur Befriedigung materieller und

geistiger Bedürfnisse, deren Ausübung auf individuellen Erfahrungen, Fähigkeiten und Interessen basieren.

In der klassischen Berufspädagogik (Scharmann, 1956, zitiert nach Seifert, 1986) findet man die Aspekte der freien Berufswahl, die aufgrund von Eignung und Neigung geschehen soll. Die Forderung der kontinuierlichen und lebenslangen Berufsausübung, die sowohl der persönlichen Qualifizierung und Spezialisierung als auch der Persönlichkeitsentwicklung und der Selbstverwirklichung dienen soll, geht auf den Neuhumanismus zurück. Diese im letzten Satz genannten Forderungen werden zunehmend als nicht mehr mit der Realität übereinstimmend und als ideologisch überhöht kritisiert. Ein Berufsverständnis, das der heutigen Zeit angemessener ist, müsste stattdessen die Bereitschaft und Fähigkeit zur beruflichen Mobilität und zum ständigen Weiterlernen miteinbeziehen (Seifert, 1986, S.99).

Mit den o. g. Definitionen der Einzeldisziplinen sind bereits die Wissenschaftszweige genannt, die sich um Forschungsansätze der Erklärung und Vorhersage des beruflichen Verhaltens bemühen. Dennoch verfügen wir noch nicht über eine umfassende Theorie, in der die vielen Faktoren, die eine Berufsentwicklung bestimmen, systematisch aufeinander bezogen werden.

Seifert (1988) hat ein Rahmenmodell der Berufswahl in einer Übersicht zusammengestellt (siehe Abb. 1), in dem die komplexe psychologische, soziale und ökonomische Bedingtheit dieses Vorganges deutlich wird. Scheller (1976) fordert, für eine integrierende Theorie auch noch die Aspekte der Zeit- und Kulturabhängigkeit zu berücksichtigen, womit gleichzeitig auch die Schwierigkeiten eines solchen Vorhabens deutlich werden. Er empfiehlt für einen integrativen Forschungsansatz „beispielsweise die vergleichende Analyse von Berufsbiographien“ (ebd. 1976, S. 88).

Mit dieser Arbeit soll versucht werden, ausgehend von einem psychologischen Blickwinkel sowie unter Berücksichtigung von soziodemographischen und beschäftigungspolititsch relevanten Daten weitere Aspekte miteinzubeziehen.

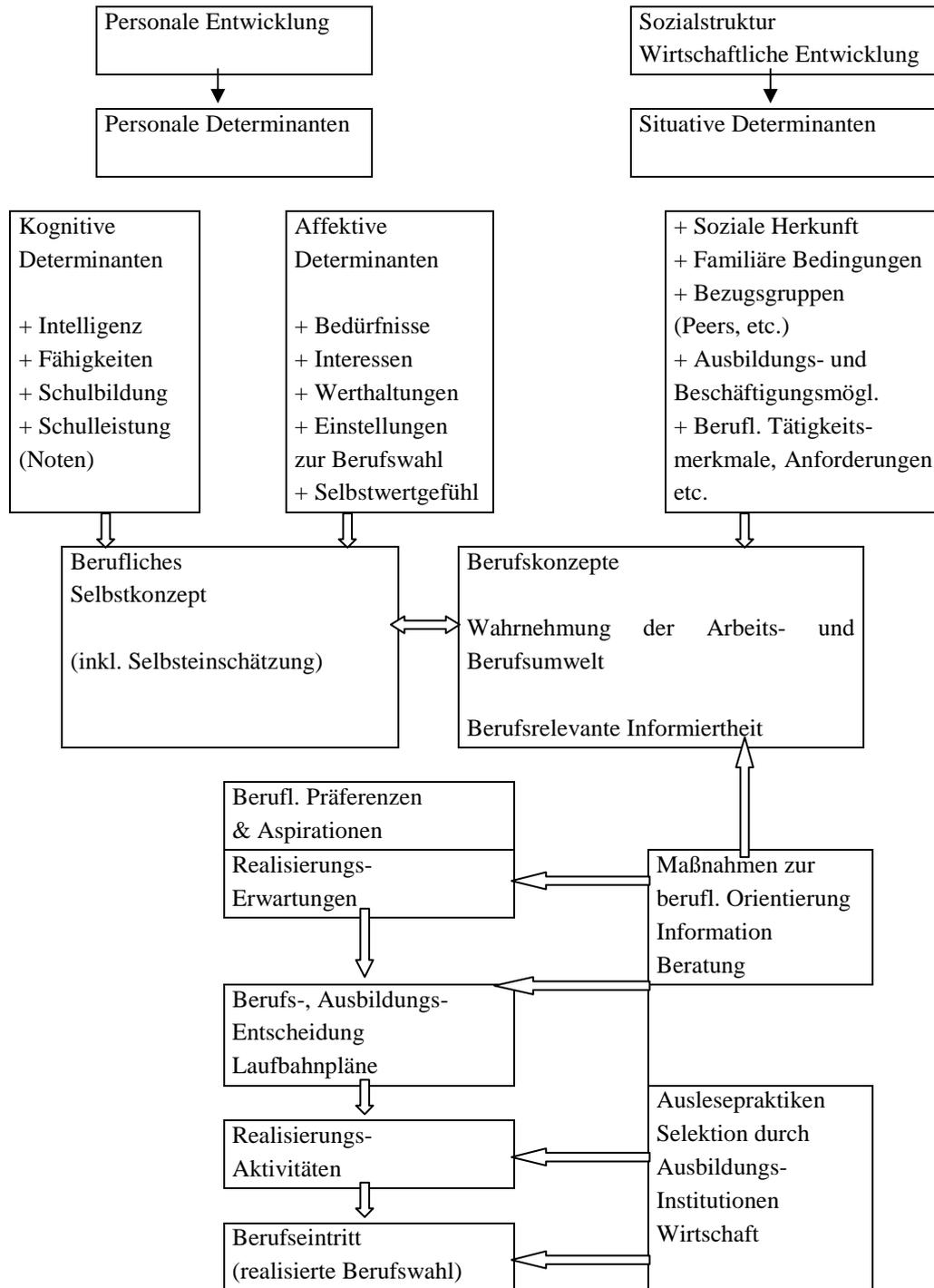


Abb. 1: Determinanten der Berufswahl, zit. n. Seifert (1988, S. 189)

2.3.2 Psychologische Berufswahl- und Laufbahnentwicklungstheorien

Wie bereits unter Kap. 2.3.1 erwähnt, gibt es keine umfassende Theorie des beruflichen Verhaltens. Die im folgenden erläuterten Theorien oder Modellkonzeptionen haben zumindest für bestimmte Aspekte der Berufswahl und Laufbahnentwicklung Gültigkeit.

2.3.2.1 Zuordnungstheorien

In den Zuordnungstheorien wird die Berufswahl als Zuordnung von Personen zu Berufen verstanden, die ihren psychologischen oder soziologischen Merkmalen entsprechen.

2.3.2.1.1 Differentialpsychologische Ansätze

Der sog. „trait-and-factor“-Ansatz geht auf den Begründer der Berufsberatung, Frank Parsons, zurück. Der Ansatz basiert nach Seifert (1988) auf den Annahmen, daß jeder Mensch eine gewisse Kombination an Eigenschaften aufweist und jeder Beruf eine bestimmte Kombination von Eigenschaften erfordert. Die Berufswahl wird als rationaler Prozeß beschrieben, in dem die individuellen Persönlichkeitsmerkmale den Merkmalen der Berufe zugeordnet werden und der am besten passende Beruf gewählt wird. Die Chance, erfolgreich zu sein, wäre im am besten passenden Beruf am größten.

Trotz vieler Schwächen wie z. B. der Annahme der Unveränderlichkeit von Persönlichkeitsmerkmalen hat sich der Ansatz in der Entwicklung der Eignungsdiagnostik und z. T. auch in der Berufsberatung sowie in der Methodik der Personalauswahl bewährt.

2.3.2.1.2 Die Selbstkonzepttheorie von D. E. Super

Der Begriff des „Selbst“ wird in der psychologischen Literatur nicht einheitlich verwendet. Von Super und seinen Mitarbeitern wurde der Begriff des „Selbstkonzeptes“ in die Berufspsychologie eingeführt (Super 1957, 1981 b, Super, Starishevsky, Martin et al. 1963). Darunter wird die Art und Weise verstanden, in der sich eine Person selbst wahrnimmt und bewertet, und zwar - wie von Super (1970, zitiert nach Seifert, 1977) beschrieben - hinsichtlich

- der körperlichen Erscheinungsform
- den eigenen Fähigkeiten und Interessen
- den Intentionen bezüglich der in der Realität gegebenen Handlungsmöglichkeiten
- der Wahrnehmung und Beurteilung der eigenen Erfahrungen
- der beruflichen Erwartungen und Präferenzen und
- der beruflichen Handlungsweisen und der Zufriedenheit.

Für die Berufswahl bedeutsam ist nach Super (a.a.O) die vermeintliche Übereinstimmung des Selbstkonzeptes mit den antizipierten Anforderungen in verschiedenen Berufsrollen. Eine Person wählt jenen Beruf, von dem sie glaubt, daß die

in ihm gestellten Anforderungen und benötigten Fähigkeiten ihrer selbst, ihren Fähigkeiten und ihren beruflichen Erwartungen entsprechen.

Nach der Theorie von Super (1957, zitiert nach Seifert, 1988) ist dieser Vorgang ein dynamischer Prozeß. Tiedemann & O'Hara beschrieben 1959, daß sich das berufliche Selbst in jeder beruflichen Entscheidungssituation modifizieren könne. Während jedes Entscheidungsvorganges laufen Differenzierungs- und Integrationsprozesse ab, die den zuvor erreichten Zustand der Ich-Identität in Frage stellen und sie wieder neu gewonnen werden müßte. Daß dieser Charakter eines dynamischen Gleichgewichtes der Ich-Identität zweifelsohne für die Stufen der Exploration und Konsolidierung relevant ist, nicht aber für die der Erhaltung, ergänzt Super (1970).

Als Mangel dieser Theorie kann allerdings die Annahme gelten, daß bei allen Menschen eine subjektive Wertschätzung der Arbeit und des beruflichen Engagements vorhanden ist. Von der Theorie abweichende Ergebnisse von Untersuchungen an Haupt- und Sonderschülern sind auf die ungenügende Wichtigkeit diesbezüglich zurückzuführen.

Außerdem wird die Mißachtung der ökonomischen und sozialen Einflüsse hier genauso kritisiert wie bei jeder anderen, vom Individuum ausgehenden Theorie. Ein Fehlen von Lehr- oder Ausbildungsplätzen im präferierten Beruf beeinflußt die Berufswahl in ähnlichem Ausmaß wie Werte der Bezugsgruppe.

2.3.2.1.3 Die Kongruenztheorie von Holland

Holland (1966, 1973, 1985, zitiert nach Seifert, 1988) hat die Selbstkonzepttheorie von Super weiterentwickelt. Personen wählen jenen Beruf bzw. jene berufliche Umwelt, in der sie ihre Fähigkeiten und Fertigkeiten einsetzen sowie ihre Einstellungen und Werte ausdrücken können. Holland klassifiziert die Menschen in sechs Typen: den realistischen, intellektuellen, sozialen, konventionellen, unternehmerischen und künstlerischen Typ, die jeweils durch bestimmte Interessen, Einstellungen und soziale Kompetenzen gekennzeichnet sind. Die beruflichen Umwelten werden entsprechend den in ihnen vorherrschenden Persönlichkeitstypen und Umweltgegebenheiten auf die gleiche Weise klassifiziert. Sind also die individuelle Persönlichkeitsstruktur und die Struktur des beruflichen Umfeldes bekannt, können – mit Hilfe intermittierender Variablen – die Berufswahl, das berufliche Verhalten und die berufliche Leistung vorhergesagt werden. Das Modell hat sich wegen der klaren und einfachen Annahmen als fruchtbar erwiesen.

2.3.2.1.4 Allokationstheorien

Die Berufswahl wird von Daheim (1967, 1977, zitiert nach Seifert, 1988) als soziale und prozessuale „Zuweisung einer Berufsposition an ein Individuum“ umschrieben. Die Allokationstheorien weisen vor allem auf die ungleichen Beschäftigungschancen verschiedener sozialer Schichten hin und betonen die Einschränkungen in der Berufswahl und den Beschäftigungsmöglichkeiten aufgrund der sozialen Herkunft und des Bildungsganges. Die Familie, das Schulsystem, das Ausbildungssystem und die Selektionsmaßnahmen der Arbeitgeber steuern Berufswahl und Entwicklung in größerem Maße als individuelle Neigungen und Bestrebungen.

2.3.2.1.5 Entscheidungstheoretische Ansätze

Berufliche Entwicklung erfordert immer wieder Entscheidungen, besonders bei den Übergängen zwischen einzelnen Lebensphasen (siehe Kap. 2.3.2.2.1). Es wird unterschieden zwischen präskriptiven und deskriptiven Ansätzen. Erstere untersuchen die Entscheidungsregeln bei der Berufswahl, letztere beschreiben den Berufsverlauf. Grundsätzlich wird angenommen, daß berufliche Entscheidungen sequentielle Problemlösungsvorgänge seien (Seifert, 1988).

2.3.2.2 Die Theorie der Laufbahnentwicklung von D. E. Super

Nachdem Super den Begriff der Berufswahl durch den der Laufbahnentwicklung ersetzt hat, um zu verdeutlichen, daß beruflich relevante Entscheidungen über das gesamte Leben hinweg zu tätigen sind, sollen nun die typischen Sequenzen der lebensgeschichtlichen, beruflichen Entwicklung nach der Theorie von Super (Super & Bohn, 1970, Jordaan, 1974, Super 1976, Watts, 1981, zitiert nach Seifert, 1986, S. 104) dargestellt werden.

2.3.2.2.1 Stadien der Berufslaufbahn

a) Wachstumsstadium (ca. 0 – 14 Jahre):

In der Kindheit und während des frühen Jugendalters entwickelt das Kind durch die sachlichen und sozialen Anforderungen der Familie und des schulischen Umfeldes beruflich relevante Interessen, Fähigkeiten und Werthaltungen. Durch Identifikation mit Schlüsselpersonen entstehen Grundzüge des beruflichen Selbstkonzeptes. Außerdem werden dem Kind erste allgemeine Berufsbegriffe und Berufsvorstellungen deutlich.

Die Berufswünsche dieses Stadiums sind allerdings überwiegend bedürfnisbestimmt, noch sehr instabil und wenig realistisch.

b) Explorationsstadium (ca. 15 – 24 Jahre)

Im Jugend- und frühen Erwachsenenalter muß das Individuum durch zunehmende Differenzierung seines Selbstkonzeptes berufliche Vorlieben entwickeln und sich für einen Beruf oder Ausbildungsgang entscheiden. Es folgen die Suche nach einem passenden betrieblichen oder schulischen (universitären) Ausbildungs- oder Arbeitsplatz und schließlich die Übernahme einer Berufsrolle. In dieser Phase werden die Berufswelt und die eigenen beruflichen Möglichkeiten in zunehmendem Maße und mit stärker werdendem Selbstbezug erkundet. Sie werden auch auf die eigenen Fähigkeiten, Interessen und Werthaltungen hin überprüft, wobei sich eine erweiterte Zukunftsperspektive entwickelt und die Chancen und Risiken in immer realistischerer Weise eingeschätzt werden. Hinsichtlich des Wissens von der Arbeitswelt, der beruflichen Entscheidungskompetenz und des Ausmaßes der Planungs- und Explorationsbereitschaft bestehen allerdings große interindividuelle Unterschiede.

c) Etablierungs- bzw. Konsolidierungsstadium (ca. 25 – 44 Jahre)

Dieses Stadium ist nach einer eventuellen Versuchsphase, in der sich ein Berufs- oder Stellenwechsel als notwendig erweist, durch zunehmende Festlegung und Bindung an einen Beruf gekennzeichnet, der den eigenen Fähigkeiten, Interessen und Plänen entspricht. Desweiteren strebt man nach einer als angemessen erlebten stabilen, beruflichen Position. Die eigenen Berufs- und Lebensziele werden dabei an die realen Möglichkeiten angepaßt. Je mehr sich ein Individuum in seinem Beruf weiterentwickeln und etablieren kann, desto größer werden im allgemeinen die berufliche Sicherheit und Zufriedenheit. Andererseits können schwerwiegende berufliche Krisen auftreten, die u. U. zu einer Neubewertung der beruflichen Ziele und einer Wiederholung des Explorations-Konsolidierungs-Erhaltungs-Zyklus der ersten Lebenshälfte führen.

d) Erhaltungsstadium (ca. 45 – 64 Jahre)

Die Sicherung der beruflichen Position z. B. durch Auseinandersetzung mit neuen Entwicklungen im eigenen Fachgebiet oder durch Übernahme einer Führungsposition sind hier vorherrschend. Ebenso wichtig sind eine konstante Beschäftigung und die Aufrechterhaltung der erworbenen Fähigkeiten, damit diese Periode eine fruchtbare und keine frustrierende, resignative wird. Gegen Ende dieser Phase wird das Thema des Ausscheidens aus dem Berufsleben und der weiteren Lebensplanung relevant.

e) Stadium des Rückzugs (ab ca. 65 Jahren)

Das Stadium der Pensionierung geht bekanntlich mit großen Veränderungen in den Einstellungen zur beruflichen Arbeit und in der allgemeinen Daseinsaktivität einher. Völlig neue Rollen müssen entwickelt werden: zuerst die des selektiven Teilnehmers am Arbeitsleben und dann die des passiven Beobachters. Die Lebensaktivität wird in den Privat- und Freizeitbereich verlagert.

2.3.2.2 Individuelle und gruppenspezifische Laufbahnmuster

Während über die allgemeine Laufbahnentwicklung bei regulärer und ununterbrochener Berufstätigkeit und die dabei ablaufenden psychosozialen Prozesse schon weitgehend Klarheit besteht (Seifert, 1989), darf daraus nicht der Schluß gezogen werden, daß sich jedes Individuum beruflich kontinuierlich weiter und höher entwickelt. Infolge äußerer und innerer Einflüsse treten Abweichungen in unterschiedlichem Ausmaß hinsichtlich Kontinuität und Stabilität des Laufbahnverlaufs, dem Zeitpunkt des Erreichens eines bestimmten Stadiums bzw. dessen Dauer sowie des Anfangs- und Endniveaus und der Art und Häufigkeit des Stellen- bzw. Berufswechsels auf. Arbeitslosigkeit, schwere Erkrankungen, die Geburt eines Kindes u. a. können eine länger dauernde Unterbrechung herbeiführen, die u. U. eine Umorientierung und den Start einer neuen Laufbahn nach sich ziehen, wobei die Entwicklungsphasen erneut durchlaufen werden müssen (Seifert 1988).

Als generell bedeutsam können zur Zeit lediglich die von Super (1957, 1970) im Anschluß an Miller & Form (1954, 1964, zit. nach Seifert 1989) beschriebenen Laufbahnmuster gelten:

- a) Das *konventionelle Laufbahnmuster*: Nach einer Anfangsphase des Erprobens einiger präferierter Tätigkeiten oder Berufe stabilisiert sich die Laufbahn allmählich und führt zum Streben nach Etablierung.
- b) Beim *stabilen Laufbahnmuster* entfällt das Erprobungsstadium, statt dessen ist ein konsistentes Verfolgen der Laufbahn von Anfang an zu erkennen.
- c) Das *instabile Laufbahnmuster* manifestiert sich darin, daß die eingeschlagene Laufbahn immer wieder aufgegeben und in eine neue Laufbahn übergewechselt wird, so daß es zu keiner Etablierung in einem lebenslang ausgeübten Beruf kommt.
- d) Das *Laufbahnmuster der multiplen Veränderungen* ist gekennzeichnet durch einen unsystematischen Beschäftigungswechsel, so daß es nicht einmal zu einer Stabilisierung, geschweige denn zu einer Etablierung kommt.

Das *Drei-Phasen-Muster* und das *doppelgleisige Laufbahnmuster* sind zunehmend bei berufstätigen Frauen zu finden (Super, zit. nach Seifert 1986). Ersteres bedeutet, daß eine Tätigkeit im Haushalt sich an die Berufsausbildung bzw. die erste Phase des beruflichen Tätigseins anschließt und von einer Rückkehr ins Berufsleben wieder abgelöst wird. Bei letztgenannter Variante werden Beruf und Kindererziehung bzw. Hausarbeit nebeneinander gemeistert.

Abweichungen von der allgemeinen Laufbahn werden von ökonomischen, sozialen, institutionellen und psychologischen Einflußfaktoren bestimmt.

2.4 Musikalische Begabung und Sozialisation

Begabung ist im allgemeinen Sprachgebrauch die Voraussetzung für eine Tätigkeit als Musiker bzw. Sänger, die jemand entweder hat oder nicht hat. Auch bei der Aufnahmeprüfung in eine Musikhochschule wird ebenso eine musikalische Begabung gefordert. Hier sollen nun die wichtigsten Forschungsergebnisse der musikpsychologischen Begabungsforschung skizziert, um dieser „mysteriösen“ Bedeutung näher zu kommen. Im zweiten Teil dieses Kapitels wird auf die musikalische Sozialisationsforschung eingegangen.

2.4.1 Begabung und Höchstbegabung

Üblicherweise geht man von der Vorstellung aus, eine musikalische Begabung sei eine isolierbare, d. h. nicht im Zusammenhang mit anderen Fähigkeiten stehende, angeborene, neurologische Fähigkeit, die vergleichsweise geringer externer Anregung zur Entwicklung bedarf (Winner 1982, zitiert nach Sloboda, 1997, S. 566). Die musikalische Leistungsfähigkeit könnte nach Winner (ebd.) mit der körperbezogenen Fähigkeit zu laufen oder der Fähigkeit, die Syntax einer Sprache zu bewältigen, verglichen werden. Der Unterschied besteht jedoch darin, daß Laufen und Sprechen von (fast) jedem erlernt werden, die Fähigkeit, Musik zu machen, jedoch nicht.

Wendet man sich der Frage zu, wie musikalische Begabung definiert oder gemessen wird, so stößt man darauf, daß grundlegende Geschicklichkeiten wie die schnelle und genaue Reproduktion von kurzen Tönen und Rhythmen ihre Indikatoren sein könnten. In Musikalitätstests werden vorwiegend diese Auffassungsgaben gemessen. Allerdings schneiden Musiker gegenüber Laien in experimentellen Situationen nicht besser ab, wenn es darum geht, willkürlich oder zufällig hergestellte Klangereignisse zu reproduzieren (Deutsch, 1980, zitiert nach Sloboda, 1987). Insofern scheint ein effektives Gedächtnis, in dem Muster und Strukturen wiedererkannt und langfristig

gespeichert werden, ausschlaggebend für die Ausführung der Geschicklichkeit zu sein. Jene verbessert sich um so mehr, je mehr über die Strukturen, die in der Musik zu erwarten sind, gelernt wurde. Musikalisches Lernen geschieht vor allem bei Kindern inzidentell.

Die Frage nach der neurologischen Isoliertheit der musikalischen Fähigkeiten von anderen Fähigkeiten kann nach Sloboda (1997) z. B. aus Studien zu Hirnverletzungen und denen zu 'Idiot-savants' als gesichert angesehen werden.

Damit die Annahme der angeborenen Musikalität Sinn macht, müßten allerdings die Unterschiede musikalischer Fähigkeiten auf Unterschiede in den neurologischen Grundlagen zurückführen sein. Dazu gibt es derzeit jedoch keine Hinweise. Musikalische Fähigkeiten verändern und entwickeln sich über das ganze Leben hinweg, weshalb spezielle Fähigkeiten nicht als angeboren gesehen werden können.

Außerdem müßten sich angeborene Fähigkeiten relativ unabhängig von äußeren Einflüssen entwickeln. Ähnlich wie bei der intellektuellen Entwicklung zeigen sich jedoch eine Reihe von Umweltfaktoren als einflußreich für die musikalische Entwicklung. In vielen Studien konnte gezeigt werden, daß sich Personen gleichen Alters lediglich aufgrund der Dauer des Musikunterrichtes in der musikalischen Leistungsfähigkeit unterscheiden (z. B. Morrongiello, 1989, zitiert nach Sloboda, 1997). Sloboda stellt eindeutig fest, daß für die Entwicklung außergewöhnlicher musikalischer Fähigkeiten geringe externe Anregung *nicht* ausreicht. Der Entwicklungsfortschritt und das endgültige Leistungsniveau sind wie z. B. beim Erlernen der Sprache davon bestimmt, was mit dem Individuum während der Entwicklung geschieht.

Zur Identifikation von Hochbegabung sei zuerst gesagt, daß sie sich nur innerhalb eines bestimmten Kulturkreises oder eines historischen Kontextes definieren läßt. Als Erklärung für Hochbegabung bot sich nach Sloboda (1997) allein die soziale Herkunft der Eltern an: Die überwiegende Mehrheit der Hochbegabten stammten aus einem Elternhaus mit hohem Einkommen und hohem Sozialstatus. Der Zusammenhang ist so zu erklären, daß erst durch den sozialen Status und die finanzielle Lage der Eltern für das Kind bestimmte Gelegenheiten, Ermutigungen und Möglichkeiten entstehen.

Zur Bedeutung des Übens für eine außergewöhnliche Leistung stellt Sloboda fest, daß die summierten Übezeiten eine einfache Möglichkeit zur Vorhersage von Hochbegabung zu sein scheinen. In einer viel beachteten Studie von Ericsson u. a. (1991, zitiert nach Sloboda) wurden die Übezeiten von Geigern unterschiedlicher Niveaus⁶ über einen längeren Zeitraum erfaßt. Das Ergebnis zeigt, daß die „besten“ Geiger mit Studienbeginn gewissermaßen gegenüber den „guten“ – beide Studenten von

⁶ Von 40 untersuchten Geigern waren 10 sog. „beste“ Studenten und wurden von ihren Professoren als mögliche internationale Solisten bezeichnet; zehn „gute“ Geiger stammten ebenfalls aus den Geigen-Soloklassen; zehn weitere studierten Schulmusik und die vierte Gruppe bestand aus „Professionellen“.

Soloklassen – einen Vorsprung von ca. 2000 Übestunden aufwiesen, der schwer aufzuholen sein wird. Demgemäß scheint es ein Fehlschluß zu sein, den langsameren Fortschritt der „guten“ Gruppe auf eine geringere Begabung zurückzuführen. Allerdings ist derzeit noch unverständlich, aus welchem Grund so umfangreiche Übezeiten eingeleitet und über lange Phasen des Lebens aufrecht erhalten werden.

2.4.2 Musikalische Sozialisationsforschung

Untersuchungen lassen vermuten, daß das musikalische Umfeld sich bereits auf das ungeborene Kind im Mutterleib auswirkt, obwohl darüber noch keine näheren Aussagen gemacht werden können. Nach Shyter-Dyson (1997) steht jedoch außer Frage, daß sehr junge Kinder bereits kurz nach der Geburt verschiedene musikalische Fähigkeiten besitzen. Sie verschwinden allerdings wieder, wenn sie von der Umgebung nicht unterstützt werden. Im anderen Falle können sie die „Basis für eine ´tönende Bindung´ an die Mutter darstellen, wenn die Mutter dem Kind vorsingt und die Laute des Kindes echoartig nachmacht“ (Fridman, 1988, zitiert nach Shyter-Dyson 1997). Damit wird sozusagen dem Kind geholfen, die Klangmöglichkeiten der Welt zu erforschen, was sehr wichtig sein könnte, da Kinder von frühestem Alter an aktiv die Richtung ihrer eigenen Entwicklung mitbestimmen (Shyter-Dyson, 1997).

Die enorme Wichtigkeit des familiären Einflusses auf die musikalische Leistungsfähigkeit konnte Brand (1986) mit einem nach Shyter-Dyson (1997, S.306) „ausgezeichneten Instrument zur Erhebung der Familiensituation in bezug auf die Musik“ nachweisen. Folgende Aspekte sind eng mit der musikalischen Leistung des Kindes verknüpft:

- Eltern singen zusammen mit dem Kind und helfen ihm, Lieder zu lernen;
- Das Kind erhält Kinderschallplatten und Spielsachen, mit denen es Musik machen kann;
- Die Eltern machen zusammen mit dem Kind Musik;
- Sie gehen mit ihm in Konzerte;
- Das Kind darf selbständig Tonbänder/Schallplatten abspielen.

Aufgrund einer Studie von Sergeant & Thatcher kann nach Shyter-Dyson (1997, S. 307) angenommen werden, daß es eine „lineare Beziehung zwischen den musikalischen Leistungen und den musikbezogenen Bedingungen im Elternhaus, dem sozio-ökonomischen Status der Familie und dem Intelligenzquotienten des Kindes“ gibt. Shyter-Dyson weist darauf hin, daß – unabhängig vom Ausmaß der Begabung des Kindes – es für das Kind wichtig ist, Liebe zur Musik zu entwickeln. „Kinder brauchen die persönliche Freiheit, Musik zu machen und sich spontan emotional mit Musik ausdrücken zu können. Die musikalische Interaktion zwischen Eltern und Kindern bringt für beide große Befriedigung“ (ebd., S. 313).

2.5 Psychologische Forschung zum Thema Singen

Recherchen in allen mir zu Verfügung stehenden Quellen hinsichtlich psychologischer Forschung im Zusammenhang mit Singen und Stimme erbrachten nur wenige Ergebnisse.

Der Psychologe Adamek (1990, 1996) untersuchte die Auswirkung des Singens auf das psychische Wohlbefinden, indem er Laiensänger mittels Fragebogen untersuchte. Darauf basiert eine Theorie des Singens, worin wichtige Aspekte des Singens mittels einer Formel in Beziehung gesetzt wurden und die Wirksamkeit von Singen als Bewältigungsstrategie deutlich gemacht wird.

In einer Diplomarbeit an der Technischen Universität Berlin beschäftigte sich Langhagel (1998) mit den Auswirkungen von Gesangsunterricht auf die Persönlichkeitsentfaltung von Gesangschülern.

Weitere Publikationen sind auf dem Gebiet der Musiktherapie und Gesangspädagogik zu finden, worauf in diesem Rahmen nicht eingegangen werden kann.

3. Fragestellungen

Welche Einflüsse sozialer und persönlichkeitspezifischer Art haben dazu geführt, daß eine Person sich langjährig erfolgreich in dem Beruf des Sängers behaupten kann?

Welche Einstellungen, Sichtweisen, persönlichen und sozialen Aspekte sind potentiell funktional relevant für die langjährige, erfolgreiche Berufsausübung als Sänger oder Sängerin?

In welchen Aspekten unterscheiden sich Sänger/innen populärer und klassischer Musik?

Nun sollen diese sehr globalen, umfangreichen Fragestellungen in Unterfragestellungen präzisiert werden:

Aufgrund der Ergebnisse der musikalischen Begabungs- und Sozialisationsforschung könnte angenommen werden, daß das Erleben von Musik im familiären Umfeld von den Sängern als wichtig erlebt wurde. Es wird auch angenommen, daß niemand erst als Jugendlicher herausfindet, daß er gerne singt, sondern daß die Ausdrucksmöglichkeit über die Singstimme bereits früher entdeckt wurde.

Welche entwicklungsbedingten Einflüsse spielten in der Biographie eine Rolle, um eine Affinität zum Singen und zu dem Beruf zu entwickeln? Wie wichtig sind Vorbilder wie der Gesangslehrer, Eltern und Freunde, die Unterstützung vermitteln und Möglichkeiten zum gemeinsamen Singen schaffen?

Wodurch kam die Vorliebe für das eingeschlagene musikalische Genre zustande? Inwiefern wirkt sich die Art des musikalischen Umfeldes der Familie / der Schule darauf aus? Ist die Wahl zwischen klassischer und populärer Musik auf die Möglichkeiten der Stimme zurückzuführen? Inwiefern spielt eine sog. `Naturstimme` eine Rolle?

Wie kam die Entscheidung zustande, den Beruf zu wählen?

Über welche Stationen verlief die Karriere bis zur Gegenwart?

Welche Einflüsse bestimmten den Einstieg in den Beruf und die weitere berufliche Entwicklung? Ist es, die richtigen Leute zu kennen, Glück zu haben, hervorragende Leistungen zu erbringen oder sich durchsetzen zu können?

Welche Situationen im Laufe der Karriere werden von Sängern als Höhe- bzw. Tiefpunkte erlebt?

Welche Aspekte sozialer, organisatorischer und persönlicher Art sind im Berufsalltag von Relevanz?

- Üben, Proben, Auftritte
- Organisation, Management, Engagements, Agenturen
- Bühne, Beifall
- Lebensunterhalt
- Singen des Geldes wegen – aus welchen Gründen sonst?

Wie ist das „richtige Umfeld“, sind die Aufrechterhaltungsbedingungen, die für eine erfolgreiche Berufsausübung eine Rolle spielen, zustande gekommen, und welche sind es? (Konsequenz im Üben, Gesang als Ausdruck von Gefühlen, ständige Präsenz auf der Bühne, Bühnenangst).

Was macht einen guten Sänger, eine gute Sängerin aus?

Welche Einstellung haben Sänger zu Erfolg?

Um zu erforschen, was einen Beruf attraktiv macht, stellt sich die Frage nach den schönen bzw. negativen Momenten im Berufsleben?

Desweiteren wurde erfragt, ob jemand noch einmal den selben Beruf ergreifen würde, wenn er als Jugendlicher noch einmal wählen könnte. Wenn man davon ausgeht, daß die Berufszufriedenheit bei einer hohen Kongruenz des Selbstkonzeptes und des Berufskonzeptes hoch ist, so müßte man aus dieser Frage Rückschlüsse auf die Berufszufriedenheit ziehen können.

Ein weiterer Themenblock dreht sich um das Thema Stimme: eine Naturstimme, keine Naturstimme, eine gute, entwicklungsfähige Stimme, ein guter Lehrer, der richtige Lehrer, die richtige Technik oder psychische Faktoren wie Entspannung, Streß - was wird als wie wichtig für eine singfähige Stimme beschrieben?

Auf welche Weise wird die Entwicklung der Singstimme wahrgenommen? Durch Technik erlernt oder durch Lebensumstände bedingt? Inwieweit wurde Stimmentwicklung erlernt? Welche Voraussetzungen wurden mitgebracht? Woher?

Eine Karriere als Instrumentalmusiker ist kaum möglich, wenn nicht schon in der Kindheit mit dem Instrument begonnen wurde bzw. im Erwachsenenalter nicht regelmäßig geübt wird. Wie sieht es mit dem Instrument Stimme aus? Ist ein Beginn der Ausbildung in der Kindheit zwingend? Wird kaum oder häufig geübt? Welche sind die Auswirkungen des Übens und Schonens der Stimme auf die soziale Umgebung, die Partnerschaft, auf eigene Kinder?

4. Methoden

4.1 Komparative Kasuistik

Da sich die Komparative Kasuistik für vorliegende Untersuchung besonders eignet, soll sie an dieser Stelle kurz skizziert werden.

Die Komparative Kasuistik wird von Jüttemann (1990, S. 23) als eine „iterative Such- und Prüfstrategie zur Generierung funktional relevanter Hypothesen“ u. a. zum Zwecke der Erklärung von Entstehungs- und Verursachungszusammenhängen bestimmter entwicklungsspezifischer Phänomene definiert. Sie dient ebenfalls der Strukturierung und Konstruktion empirisch begründeter Theorien mit hoher Gegenstandsangemessenheit.

Jüttemann (1990, S. 22) kritisiert die Einseitigkeit der „theorientestend-empirisch vorgehenden, inferenzstatistisch orientierten Forschungspraxis“ der traditionellen Psychologie, bei der die Entstehung einer Theorie einem „einsame[n] schöpferische[n] Akt“ eines Wissenschaftlers entspringe und die daraufhin auf ihre Richtigkeit hin getestet werde, statt den notwendigermaßen gegebenen engen Zusammenhang von Empirie und Theorie bereits bei der Theorieentwicklung zu berücksichtigen, um zu gegenstandsangemessenen Theorien zu gelangen. „Es [ist] schließlich wichtiger, möglichst `gute´ Theorien zu entwickeln als `schlechte´ Theorien immer wieder auf ihre Brauchbarkeit hin zu testen“ (ebd.). Außerdem soll durch eine streng gegenstandsangemessene Theorieentwicklung der „Systemimmanenz“ vorgebeugt werden, die nach Jüttemann (1990, S.6)

„dadurch erzeugt [wird], daß Forschung innerhalb künstlich isolierter `Systeme´ stattfindet, deren relative Autonomie durch ein Menschenbild-Implikat definiert ist, das entweder aufgrund einer einseitigen Methodenanwendung oder im Zusammenhang mit der Konstruktion eines Persönlichkeitsmodells `eingeführt´ wird“.

Als Beispiel für ersteres soll an dieser Stelle der absolute Vorrang der Methoden und die Mißachtung der Frage nach der anthropologischen Grundausstattung des Menschen in der traditionellen Psychologie genannt sein (Seele als „black box“), und für zweiteres z. B. die psychoanalytische Schule, die ihre Persönlichkeitstheorie und die daraus abgeleiteten Therapierichtungen nach Jüttemann auf konstruierte Menschenbildannahmen aufbaut.

Ziel der Komparativen Kasuistik ist jedenfalls eine optimierte Annäherung an eine als gegenstandsadäquat zu beurteilende Theorie.

Für die theorievorbereitende Forschung wird der Anspruch einer Ursachenforschung im weiteren Sinne erhoben, da „entwicklungstypische Aussagen“, womit innere und äußere Ereignisse gemeint sind, die als Schaltstellen oder Wendepunkte in einer Entwicklung auftreten, einen unmittelbaren Erklärungswert für ein entwicklungspezifisches Phänomen besitzen. Man nimmt an, daß die aufgrund von „Übereinstimmung“ von vergleichenden Fällen formulierten überindividuellen, phänomenspezifischen Hypothesen in der individuellen Entwicklung von funktionaler Bedeutung sind.

Es handelt sich bei der Komparativen Kasuistik um einen Kleingruppenansatz, bei dem ausgehend von detaillierten Einzelfallanalysen durch einen interindividuellen Vergleich eine Gruppenanalyse zustande kommt, wodurch eine Synthese von idiographischer und nomothetischer Forschung geleistet wird.

Theoretisch steht die Komparative Kasuistik den Aussagen von Cronbach (1975, in Jüttemann 1990, vgl. Westmeyer 1981 u.a.) nahe, der die Hoffnung auf Aussagen von großer Geltungsbreite in der Psychologie für unrealistisch hält und nur Annahmen der Kontextspezifität der Hypothesen als angemessen erachtet. Auch zu der von Glaser & Strauss (1967) vorgestellten „Discovery of Grounded Theory“ besteht eine enge Verbindung, da für die Komparative Kasuistik ebenfalls der Anspruch an empirische Begründetheit ihrer durch feldnahe Forschung erzielten Aussagen erhoben wird.

Jüttemann hat 1990 den Untersuchungsablauf der Komparativen Kasuistik in folgendem Schema dargestellt (siehe Abb. 2).

Die skizzierte Variante der Komparativen Kasuistik bringt Ergebnisse zu Tage, die in *durchgängigen* und *deutlich gehäuften Übereinstimmungen* zwischen den untersuchten Personen hervortreten und als Hypothesen formuliert werden. Sie bilden eine Vorform der gesuchten Theorie. Durch mehrmalige Untersuchungen (Spiralenmodell) lassen sich die Hypothesen mehr und mehr präzisieren und vollständig erfassen. Die Entwicklung einer adäquaten Theorie geschieht hiermit auf dem Wege eines „Annäherungsprozesses [...], der als eine `aufsteigende` Reihe von Theorie-Vorformen“ zu sehen ist (Jüttemann, 1990, S. 30). Die Theorie-Vorformen der Komparativen Kasuistik können auch aus mehr oder weniger losen `Bündeln` von Hypothesen bestehen.

Da die vorliegende Untersuchung im Rahmen einer Diplomarbeit von nur einer Person geleistet wird und sich der Bearbeitungszeitraum auf sechs Monate erstreckt, kann nur ein Durchgang des Untersuchungsprozesses realisiert werden.



Abb. 2: Das Spiralenmodell der Komparativen Kasuistik (zit. nach Jüttemann, 1990)

4.1.1 Phänomenanalyse und Homogenitätskriterien

In Anlehnung an Cronbachs Äußerungen (1975) über eine weitgehende Kontextspezifität von psychologischen Aussagen, sollte bei der Anwendung der Komparativen Kasuistik von vornherein darauf geachtet werden, möglichst eng definierte psychologische Phänomene zu untersuchen, weil bei der theorievorbereitenden Arbeit zur Erklärung derselben in der Regel ohnehin sehr komplexe Strukturen zu analysieren sind. Eine Phänomenanalyse ist dann abgeschlossen, wenn die Erwartung besteht, daß *„die Erklärung des zu untersuchenden `entwicklungsspezifischen Phänomens´ aufgrund einer einzigen, in sich geschlossenen psychologischen Theorie möglich ist“* [Herv. i. Orig.] (Jüttemann, 1990, S.27).

In unserem Fall wurden professionelle, solistisch tätige Sänger und Sängerinnen mit langjähriger Berufserfahrung (ca. 10 Jahre) untersucht, deren Identität durch die gesangliche Tätigkeit bestimmt ist, auch wenn der Lebensunterhalt aus finanziellen Gründen in anderen Bereichen verdient werden muß.

Eine weitere unabkömmliche Forderung für die Anwendung der Komparative Kasuistik ist die phänomenspezifische Homogenität der Untersuchungsgruppe, von der sich eine weitere Parallelgruppe in möglichst nur einem Teilbereich des Phänomens unterscheidet.

Die Untersuchungsgruppe beinhaltet professionelle Sänger und Sängerinnen aus den Bereichen Jazz und Chanson. Da dieses Berufsfeld keinerlei vorgegebene Laufbahn bietet, es vielmehr sogar sehr schwierig ist, überhaupt längere Zeit darin bestehen zu können, ist es von Interesse, welche persönlichen Strategien, Einstellungen und soziale Einflüsse dazu geführt haben, in dieser Berufssparte erfolgreich sein zu können bzw. die Aufrechterhaltung des Status sichern.

Als Parallelgruppe fungieren klassische Sänger und Sängerinnen aus den Bereichen Opern- und Konzertgesang. Wie in Kap. 2.1.2 beschrieben, werden immer weniger feste Stellen an Opern besetzt, die Arbeit auf Basis von Gastverträgen nimmt zu und das Tätigkeitsfeld des Konzertsängers wird mangels Verdienstmöglichkeiten gar nicht mehr als eigenständiges Berufsfeld gesehen bzw. nur im Zusammenhang mit Operngesang an Ausbildungsstätten gelehrt. Insofern unterscheiden sich die beiden Gruppen, die gegenseitig als Kontrollgruppen fungieren sollen, nur hinsichtlich der musikalischen Richtung.

Die spezifischen Fragestellungen und möglicherweise relevanten Hypothesen wurden bereits in Kap. 3 erläutert. Der Interviewleitfaden ist im Anhang (Band 2) zu finden. Auf eine nähere Beschreibung der Interviewpartner sowie das Zustandekommen der Kontakte etc. wird in den folgenden Kapiteln ebenso eingegangen wie auf die Auswertungsmethoden.

4.2 Erhebungsmethoden

Bei der Erhebungsmethode handelt es sich um ein halbstrukturiertes Interview, das sich nach Kruse & Schmitt (1998) besonders für biographische Interviews eignet, in denen subjektive Kategorien und Bedeutungszuordnungen von einzelnen Situationen, Ereignissen und Entwicklungen im Lebenslauf von Interesse sind.

Mittels eines halbstrukturierten Interviews wird versucht, „spezifische Situationen, Ereignisse und Entwicklungen – ausgehend von deren Repräsentanz im subjektiven Erleben des Gesprächspartners – möglichst ganzheitlich und authentisch zu erfassen“ (Kruse, A. & Schmitt, E., 1998, S. 162). Dies geschieht, indem der Interviewer einen Interviewleitfaden mit bestimmten Themen sowie prototypische Fragen „in Wortlaut und Reihenfolge flexibel an die jeweils bestehende Kommunikationssituation anzupassen und gegebenenfalls zusätzliche, zum Verständnis der Aussagen seines Gesprächspartners notwendige Ergänzungs- und Erläuterungsfragen zu stellen“ (a.a.O.) hat. Der Interviewer hat außerdem darauf zu achten, daß alle Themenbereiche besprochen werden, wobei von ihm spezifische Kompetenzen dahingehend verlangt werden, die zum Teil „verstreuten“ und impliziten Informationen wahrzunehmen und zu integrieren.

Der Leitfaden ermöglicht, daß ähnliche Aspekte in jedem Interview angesprochen werden, damit sich die Interviews miteinander vergleichen lassen. Durch die variable Gestaltung des Interviewverlaufs bleibt dem Interviewten viel Raum für seine eigene Darstellungsweise.

Als weitere Techniken der Datenerfassung wurden zudem ein Kurzfragebogen zur Erfassung der soziodemographischen Daten, ein Tonbandgerät und ein Kontextprotokoll (Postskriptum) verwendet. Der Kurzfragebogen wurde nach Flick (1995) an das Ende des Interviews gestellt, damit sich die Frage-Antwort-Struktur nicht auf den Dialog im Interview auswirkt. Von der Autorin wurde nach jedem Interview ein Kontextprotokoll mit Eindrücken im Zusammenhang mit der Interviewsituation angefertigt. Die Kontextprotokolle sind im Anhang (Band 2) einzusehen.

Der Interviewleitfaden wurde teilweise aufgrund von Beschäftigung mit den wissenschaftlichen Arbeiten zu den Themen des Theorieteils sowie teilweise angeregt durch Gespräche mit Sängern, der Gesanglehrerin der Autorin sowie persönlichen Beobachtungen der Autorin erstellt. Er ist im ebenfalls im Anhang zu finden und beinhaltet folgende Themen:

1. Biographie: - Berufswunsch Sänger/in - Reaktion des Umfeldes - Gesangslehrer - Musikalisches Umfeld	4. Singstimme: - Robustheit - Technik - Stimmstörungen
2. Berufskarriere: - Stationen - Höhepunkte, Tiefpunkte	5. Der Beruf an sich: - Positive und negative Seiten - gut und erfolgreich sein - Engagements - Geld - Ziele
3. Beruflicher Alltag: - Anstrengende und schöne Tage - Üben	

4.3 Auswertungsmethoden

Da in dieser Untersuchung die individuelle Sichtweise („kognitive Repräsentanz“) interessiert, ist es nicht möglich, bei der Datenauswertung vorgefertigte Kategoriensysteme zu verwenden. Diese müssen aus den vorliegenden Daten extrahiert werden. Für solch ein Erkenntnisinteresse gibt es keine alternativen standardisierten Verfahren.

In dieser Untersuchung soll außerdem versucht werden, „das Bezugssystem der untersuchten Person im Sinne einer natürlichen, theoretisch nicht vorgeformten Beschreibung abzubilden“ (Kruse & Schmitt, 1998, S. 163). Daten werden also nicht interpretiert und vor einem persönlichkeits-theoretischen z. B. tiefenpsychologischen Hintergrund beleuchtet, um so dem „dahinter liegenden Verborgenen“ auf die Schliche zu kommen, stattdessen wird der Interviewte als „Experte“ (a.a.O.) gesehen. Ziel von halbstrukturierten Interviews ist also zuerst die Beschreibung individueller Perspektiven, die in weiterer Folge verallgemeinert werden können.

Die Auswertung der Daten erfolgte in Anlehnung an die Methode von Jaeggi und Faas (1991), dem „Zirkulären Dekonstruieren“. Dadurch können die Daten der einzelnen Interviews auf ein überschaubares Maß reduziert und in Kategorien zusammengefaßt werden, die aus dem Text stammen.

Nach der Transkription der Interviews auf Basis der Transkriptionsregeln von Legewie & Paetzold-Teske (1996) (siehe Anhang) wurden folgende Schritte vollzogen.

Zuerst wurden alle Interviews einzeln ausgewertet. Jaeggi & Faas (1991, S. 6) schlagen vor, zuerst ein Motto zu formulieren, das „die emotionale Auseinandersetzung“ erleichtern und einen ersten Zugang zum Text schaffen soll.

Für drei Interviews wurde im nächsten Schritt eine zusammenfassenden Nacherzählung angefertigt, was der Autorin in weiterer Folge allerdings nicht mehr als besonders gewinnbringend für die Entwicklung der Kategorien erschien, so daß für die folgenden drei Interviews gleich mit dem Stichwortkatalog, dem dritten Schritt, weitergemacht wurde. Gehaltvolle Aussagen werden darin chronologisch aufgelistet. Dieser wird darauffolgend zu einem Themenkatalog reduziert, wobei themengleiche Stichworte zusammengefaßt werden. Im letzten Schritt der Einzelauswertung wurden themenübergreifende Kategorien gebildet.

Darauf folgte die Erstellung einer Synopsis (siehe Anhang), in der die Kategorien der Einzelauswertung vergleichend dargestellt wurden. Aufgrund der Kategoriengewinnung direkt aus dem Text, erforderte das Erstellen der Synopsis (Komparationstabelle) weitere Reduktions- und Ergänzungsschritte (vgl. Kruse & Schmitt, 1998), um die Interviews sinnvoll vergleichen zu können. Während des gesamten Auswertungsprozesses wurde versucht, sehr nah am Text zu bleiben und zu viel Interpretationen zu vermeiden, weshalb die Komparationstabelle mit zahlreichen Beispielen versehen ist. Der folgende Schritt war die komparative Paraphrasierung, welche die Gemeinsamkeiten, die in der Komparationstabelle sichtbar wurden, benannte und im Ergebnisteil darstellte. Um den Bezug zum Ausgangsmaterial zu illustrieren, wurden bei der Darstellung vielfältige Zitate verwendet, die „analog der Funktion von Signifikanzen in quantitativen Untersuchungen zu sehen“ sind (Jaeggi & Faas, 1991, S.25).

4.4 Gütekriterien

Die klassische Meßtheorie der sozialwissenschaftlichen Methodenlehre unterscheidet die Maße der Objektivität, Reliabilität und Validität. Inwieweit alternative Vorschläge für qualitative Daten anzuwenden sind, wird im folgenden diskutiert.

Legewie (1987, S. 144) fordert eine „Neufassung der Gütekriterien für die diagnostische bzw. wissenschaftliche Brauchbarkeit von Interviewdaten“, weil das Interview ein Verständigungsprozeß zwischen zwei Personen ist.

Das Kriterium der Objektivität bezeichnet die Unabhängigkeit des Verfahrens von der Person des Untersuchers und der spezifischen Situation, in der die Daten gewonnen werden. Diese Standardisierung wird z.B. durch die Fragebogenmethode erreicht. In der Gesprächssituation eines Interviews, in der das Individuum als Subjekt im Mittelpunkt steht und der Forscher auf dieses eingehen soll, kann eine Forderung nach Objektivität nicht sinnvoll sein. Die Transparenz des Verfahrens und die Offenlegung des Forschungsprozesses sind nach Lamnek (1988) wichtiger als die Objektivität.

Unter Reliabilität versteht man, daß die angewandte Methode zuverlässig sein und auch bei wiederholter Anwendung des Verfahrens zu den gleichen Ergebnissen führen sollte. Dieses Kriterium erscheint nach Legewie (1987, S. 144) unangemessen, weil das Interview ein „unwiederholbares lebensgeschichtliches Ereignis“ darstellt. Dennoch ist die Frage der zeitlich überdauernden Konstanz der Aussagen eine wichtige und muß im Zusammenhang mit der Validität gesehen werden.

Das Kriterium der Validität scheint nach Legewie (1987) und nach Lamnek (1988) bei qualitativen Daten bedeutsam zu sein. Man versteht darunter den Wahrheitsgehalt, die Gültigkeit der Daten und Ergebnisse. Legewie (1987) unterscheidet die Validität der Interviewäußerungen und die der Datenanalyse dieser Äußerungen. Wichtige Voraussetzungen für valide Interviewäußerungen sind die Kommunikationsfähigkeit der Interviewpartner, teilweise ähnliche Lebenswelten, die Freiwilligkeit der Teilnahme am Interview und das Fehlen von Abhängigkeitsverhältnissen. Ähnlich wie bei einer biographischen Erzählung in der alltäglichen Kommunikation werden an das biographische Interview die Geltungsansprüche der Verständlichkeit, Wahrheit, der sozialen Angemessenheit und Aufrichtigkeit der Aussagen gestellt. Dabei darf nicht außer acht gelassen werden, daß es sich um retrospektive Daten handelt, welche der „Färbung aus dem Heute“ (Fuchs, 1984, S. 63) unterliegen und subjektive Rechtfertigungen und Erklärungen für vergangenes Verhalten beinhalten.

Die Validität der Datenanalyse soll durch die Diskussion der Ergebnisse mit anderen Forschern oder mit dem Interviewten selbst erreicht werden.

5. Auswahl der Interviewpartner und Untersuchungsdurchführung

In diesem Abschnitt wird zuerst beschrieben, nach welchen Kriterien die Interviewpartner ausgewählt wurden, auf welche Art die Kontakte zustande kamen und wie sich die Zusammensetzung der Stichprobe gestaltet. Im zweiten Teil wird näher auf die Untersuchungsdurchführung und auf aufgetretene Schwierigkeiten eingegangen.

5.1 Auswahl der Interviewpartner

Um Parallelgruppen von klassischen Sängern und Sängern der populären Musik bilden zu können, fordert Jüttemann (1990) eine möglichst exakte Trennung zwischen den Gruppen, weshalb Künstler, die sich in beiden Bereichen zu Hause fühlen, als Interviewpartner nicht in Frage kamen. Die gruppeninterne Zusammensetzung sollte nach Jüttemann möglichst heterogen sein.

Das ursprüngliche Anliegen dieser Studie war, Sänger im klassischen Bereich mit Jazz- oder Chansonsängern zu vergleichen. Jazz und Chanson als Genres bzw. Gattungen der populären Musik, die sich in ihrem künstlerischen Anspruch von anderen populären Richtungen wie Schlager oder Popmusik unterscheiden. Diese Eingrenzung mußte einerseits vorgenommen werden, weil das Feld der Populärmusik dermaßen weit reicht (siehe Kap. 2.1.1), und ist andererseits auf persönliche Interessen der Autorin zurückzuführen. Da sich aus den Interviews ergeben hat, daß keine der drei Sängerinnen, die der Autorin ursprünglich als Jazz- bzw. Chansonsängerinnen bekannt waren, sich nur einem Genre angehörig fühlen, sondern sich relativ vielfältig innerhalb der populären musikalischen Genres und Gattungen bewegen, werden in weiterer Folge die Bezeichnungen „Sängerinnen der populären Musik“ und „Jazz- oder Chansonsängerinnen“ synonym für diese Gruppe verwendet.

In der Gruppe der klassischen Sänger befindet sich ein Konzertsänger, der sich vorwiegend für das Kunstlied sowie für neue und alte Musik interessiert, eine Sängerin, die Konzerte und Opern singt und eine in einem Staatstheater seit langem fest angestellte Opernsängerin.

Es wurden insgesamt sechs solistisch tätige Sänger interviewt, von denen sich drei eindeutig der klassischen Musik zugehörig fühlen und drei der populären Musik. Die von Jüttemann (1990) für die Anwendung der Komparativen Kasuistik wichtige Unterscheidung der beiden Parallelgruppen hinsichtlich eines Merkmales ist hiermit

gegeben. Wichtig war, daß die Personen ihre beruflichen Identität aus dem Gesang zogen, auch wenn sie nicht zur Gänze ihren Lebensunterhalt mit Singen verdienen.

Wesentlich war außerdem eine langjährige solistische Tätigkeit, worunter in der vorliegenden Untersuchung eine ca. 10-jährige Berufserfahrung verstanden wird. Aufgrund dieses Kriteriums kann einerseits vermieden werden, daß „Eintagsfliegen“ oder junge Sänger, die sich ihres beruflichen Weges noch nicht sicher sind, in die Untersuchung einbezogen werden, andererseits wird auf diese Weise gewährleistet, daß Personen in der Mitte ihres Berufslebens bereits aus einem reichen beruflichen Erfahrungsschatz schöpfen können und andererseits auch noch vielschichtige berufliche Perspektiven haben. Aus letzterem Grund und dem Grund der Vergleichbarkeit wurden Personen mit mehr als ca. 16 Jahren Berufserfahrung nicht in die Untersuchung einbezogen.

Insgesamt wurden sechzehn Einladungen an potentiell innerhalb der Auswahlkriterien liegende Frauen und Männer verschickt, die die Autorin entweder selbst auf der Bühne gesehen hatte und einordnen konnte oder die ihr von Freunden und Bekannten empfohlen wurden. Auf zwei trafen die definierten Kriterien leider nicht zu. Eine Sängerin erschien zu zwei verabredeten Terminen nicht, so daß das Interview nicht zustande kam. Die restlichen acht teilten mehr oder weniger freundlich am Telefon oder über die jeweilige Kontaktperson mit, daß sie entweder keine Zeit oder kein Interesse hätten oder waren überhaupt nicht erreichbar.

Vier der interviewten Sänger hat die Autorin in Konzerten gesehen, so daß ein Teil ihres musikalischen Schaffens bekannt war und im Anschreiben darauf Bezug genommen werden konnte. Bei zweien konnten Bezüge zu Empfehlungen aus dem Bekanntenkreis hergestellt werden. Diese konkrete Bezugnahme auf ein Konzert oder auf Bekannte der Sänger erleichterte möglicherweise die Zusage.

Im Anschreiben, das als Einladung zur Teilnahme an einem Interview zum Thema „Berufsbiographien von professionellen Sängern und Sängerinnen“ konzipiert war (siehe Anhang), wurden die Untersuchung kurz skizziert und Rahmen und Umstände des Interviews erläutert. Den eingeladenen Sängern blieb die Möglichkeit, sich freiwillig bei der Autorin zu melden oder einige Tage nach Erhalt des Schreibens telefonisch kontaktiert zu werden. Drei der Interviewteilnehmer meldeten sich selbständig, drei weitere sagten beim Anruf der Autorin sofort zu. Dadurch kann davon ausgegangen werden, daß die Freiwilligkeit der Teilnahme gewährleistet war.

Da sich die Kontaktaufnahme aufgrund der Auswahlkriterien und Absagen nicht einfach gestaltete, konnte die angestrebte Gleichverteilung von Männern und Frauen auf beide Gruppen nicht eingehalten werden. In der Gruppe der Populärmusikerinnen befinden sich drei Sängerinnen. Ein Mann und zwei Frauen bilden die Gruppe der klassischen Sänger.

5.2 Untersuchungsdurchführung

Die Interviews fanden im Zeitraum zwischen Ende September 1999 und Mitte Januar 2000 statt und dauerten jeweils 70 bis 90 Minuten. Fünf der Interviewpartner wurden in ihren Wohnungen, die gleichzeitig auch Übungsräume waren, interviewt. Bei einem fand das Interview in einem externen Übungsraum statt. Die Gespräche wurden auf Tonband aufgenommen, weshalb fast alle Sänger sich an Interviewsituationen mit Journalisten erinnert fühlten.

Den Interviewten wurde der Datenschutz schriftlich zugesichert, wogegen die klassischen Sänger nichts einzuwenden hatten, zwei der Jazz- und Chansonsängerinnen hingegen genauso gut oder lieber die Öffentlichkeit bevorzugt hätten. Eine Sängerin, der aufgrund eben genannter Erfahrung die Wahl zwischen Anonymität und Öffentlichkeit gelassen wurde, wollte sich im Falle eines öffentlichen Interviews aus verständlichen Gründen das Recht der Korrektur einräumen, weshalb gemeinsam ebenfalls die Anonymität gewählt wurde.

Ein Grund für die Absage von manchen der angeschriebenen Sänger könnte in der im Anschreiben angekündigten Anonymität zu finden sein. Dadurch wurde ein Marketingeffekt für die Sänger von vorne herein ausgeschlossen. Andererseits interessierten in der Untersuchung nicht die Verkaufsstrategien, sondern die Höhen und Tiefen des beruflichen Alltags u.v.m., was eventuell im Rahmen öffentlicher Interviews nicht in authentischer Weise zum Ausdruck gekommen wäre.

Im Anschluß an das Interview sollten die Sänger einen soziodemographischen Kurzfragebogen ausfüllen, der in einem Falle aus Zeitmangel ein paar Tage später zurückgesendet und in einem anderen Falle auf dem Postweg hin und retour geschickt wurde, weil das Interviews aufgrund der vorangeschrittenen Zeit und Gesangsschüler, die an der Tür klingelten, in einem allgemeinen Tumult endete.

6. Ergebnisse

Zuerst eine kurze Übersicht über die Ergebnisse des Kurzfragebogens. Sie dient einem ersten Vergleich der interviewten Sänger und Sängerinnen.

Name	Alter	Familienstand	Gesangsbildung	andere Ausbildungen	Tätigkeiten zur Finanzierung des Lebensunterhaltes: Konzerte	Unterricht	Sonstiges
Sängerinnen populärer Musik							
Barbara L.	35 Jahre	verheiratet	privat, Universität in USA	Schauspiel, Tanz	40 % Konzertsäle, Festivals, Jazz-Clubs, Galabereich	Privat, MHS, Seminare 50 %	Textdichtung, Komposition 10 %
Sandra F.	31 Jahre	ledig/Partner	privat 6 J., Musikhochschule (MHS) 6 J.	keine	30 % Clubs, Privatveranstaltungen, kleinere Festivals	privat 70 %	
Claudia C.	34 Jahre	ledig/Partner / 1 Kind	Musikschule 7 J., Musikgymnasium 4 J., Musikhochschule 5 J.	Chorleiter 2 J., Facharbeiter für Spielzeuggestaltung	80 % Kleine + große Bühnen Cabarets, Theater	privat 5 %	Textdichtung 15 %
Sänger und Sängerinnen klassischer Musik							
Angela S.	34 Jahre	verheiratet, 2 Kinder;	Musikhochschule 6 J.	keine	100 % Oper, Liederabende	privat	
David N.	40 Jahre	ledig, Partnerin 2 Kinder	Musikhochschule 4,5 J., Inst. Funktionelles Stimmtraining 1-2 J.	Techn. Kaufmann, Lehramt für Musikerz. u. Deutsch	10 % Oratorien, Kirchenkonzerte, Liederabende	privat, MHS, Seminare 90 %	Stimmtherapeut. Tätigkeit
Rita K.	39 Jahre	ledig	Musikhochschule 5 J.	keine	80 % Staatstheater (festangestellt), Gastspiele	privat 20 %	

Tab. 1 Soziodemographische Daten

6.1 Portraits der einzelnen Sänger

In diesem Abschnitt sind Zusammenfassungen von drei Interviews zu finden, die dem Leser eine Vorstellung der jeweiligen Personen ermöglichen. Die übrigen drei Interviewpartnerinnen sind an dieser Stelle leider nicht dargestellt. Der Grund dafür liegt einzig und allein in der zeitlichen Begrenztheit der Diplomarbeit, weswegen die drei zuletzt ausgewerteten Interviews in diesem Kapitel nicht ausführlicher beschrieben werden konnten. Die Interviews können im Anhang eingesehen werden. In die vergleichende Auswertung im folgenden Kapitel sind alle sechs Interviews *in gleichem Maße* eingeflossen.

6.1.1 Barbara L.: „Wenn du Wasser finden möchtest, mußt du ein Loch bohren, und du wirst irgendwann auf Wasser stoßen.“

Barbara L. wurde vor 35 Jahren in den USA geboren. Seit 1984 ist sie solistisch als Sängerin in verschiedenen Bereichen der Populärmusik tätig. Ich habe sie in einem bis auf den letzten Stehplatz gefüllten Jazzclub neu arrangierte Jazzstandards und Eigenkompositionen singen hören, wobei mir vor allem ihre vielfältigen, stimmlichen Ausdrucksmöglichkeiten und Nuancen ein großartiges Konzerterlebnis bescherten. Auf mein Anschreiben reagierte sie von sich aus und erklärte sich nach ihrem Urlaub zum Interview bereit. Sie ist viel kleiner als sie auf der Bühne wirkte und empfing mich freundlich in einem lockeren, weiten Kleid. Während sie etwas zu trinken holte, sang sie im Nebenraum vor sich hin. Das Gespräch fand in einem lichtdurchfluteten Übungszimmer in ihrer hellen Altbauwohnung statt.

Barbara Ls. Großeltern sind professionelle Musiker. Ihre Familie mütterlicherseits hat sehr viel mit klassischer Musik zu tun, so daß „*wir ... als Kinder sehr natürlich immer gesungen und verschiedene Instrumente gelernt*“ haben und „*ich ... immer in Chören [war] und Soli gesungen*“ habe. Barbara L. wollte Schauspielerin werden. „*Wir hatten immer Musik gehabt. Das war ganz normal und äh Theater war nicht so normal.*“ Sie hat an der Universität „*sehr viel Theater und Film gemacht und nebenbei natürlich als gute Schauspielerin Gesangunterricht ... weiter genommen und Musicals gemacht und Liederabende gemacht und alles Mögliche*“ .

Der erste Gesangunterricht war ein klassischer - mit 14 Jahren -, den sie als klar geregeltes Vokalisieren von Tonleitern bezeichnet. Sie gibt an, mit Klassik und Jazzmusik aufgewachsen zu sein.

Durch die Schauspielausbildung kam sie mit Körpertechniken wie „Feldenkrais“ und „Alexander-Technik“ in Berührung und lernte von Regisseuren die „*Suche nach*

authentischen Darstellungen“. Lange Zeit fühlte sie sich zum Musical hingezogen. Sie verehrte die großen Stimmen von Sängerinnen wie Barbra Streisand, Liza Minelli, Judy Garland u. a., die Musicalsongs auf ihre Weise interpretierten und damit eine Brücke zum Jazz schlugen.

Ein Erlebnis bei einem Konzert von Alberta Hunter⁷, die mit 86 Jahren mit einem Pianisten und einem Kontrabassisten Tausende von Leute begeistern konnte, hat sie unheimlich berührt. Diese pure Musik und die Authentizität im Jazz hat im Vergleich zur Rolle im Musical *„sehr viel Raum gelassen für die Person, die da vorne war“*. Das Interesse für den wirklichen Menschen auf der Bühne mit einem authentischen Stimmklang und einer eigenen Ausdrucksweise im Gegensatz zum Spielen einer Rolle beeinflusste ihren Weg als Sängerin und als Lehrerin sehr.

Die Entscheidung, den Gesang zum Beruf zu machen, erfolgte allerdings durch den Umzug nach Berlin, da sie mangels deutscher Sprachkenntnisse hier nicht schauspielern konnte. *„Dann hab ich ein anderes Talent, was ich schon hatte, Gesang, einfach meinen Fokus darauf gelegt ... Letztendlich sag ich, es ist mein Weg. Aber als ich achtzehn war oder so, war es mir einfach nicht bewußt.“*

Die Karriere in Deutschland begann vor 10 Jahren durch die Zusammenarbeit mit einem brasilianischen Gitarristen, woraus zwei Platten mit gemeinsamen Kompositionen und Texten von Barbara L. sowie sehr viele Konzerte hervorgingen. Nachdem dieses Duo auseinander gebrochen war, hat sie an kleineren Studioprojekten gearbeitet, ist bei verschiedenen Anlässen solistisch aufgetreten, hat bei mehreren CD-Aufnahmen für andere Projekte mitgewirkt, z. B. für New-Age-Platten oder klassische Musikstücke, die für ihre Stimme umgeschrieben waren. Weiters sang sie Jazzstandards und Musicalsongs, machte Werbung und suchte nach dem *„berühmten `Who I am?´“*, bis sie 1997 die nächste Platte mit fast ausschließlich eigenen Kompositionen herausbrachte, was *„so ein wunderschöner, großer Sprung“* war, *„einfach diese Erfahrung zu machen, wie das so ist, einfach Musiker zusammenzubringen und deine eigenen Träume zu realisieren“*. Momentan arbeitet sie an ihrem nächsten Soloprojekt.

Seit etwa 6 Jahren hat sie einen festen Stamm von etwa acht Musikern, die ihre Arbeit kennen, und bei jedem Konzert vier Plätze in der Band zu besetzen. Eine feste Anstellung der Musiker, sagt sie, sei leider nicht möglich.

Sie schätze, der Höhepunkt der Karriere werde noch kommen. Sie habe bisher viele schöne Erlebnisse gehabt und werde immer klarer. Ihre Hoffnung sei, daß die nächste Platte der Höhepunkt wird und daß es danach noch weiter geht. Sie meint, daß ihre Arbeit in Deutschland und international immer mehr die Anerkennung bekomme, die

⁷ Alberta Hunter (1895 – 1984), amerikanische Jazzmusikerin

sie verdiene. Daß die Leute ihre Arbeit, ihre Stimme und ihre Texte schätzen, sei ein großer Wunsch von ihr.

Als Tiefpunkt beschreibt sie Erlebnisse mit „*dem Markt da draußen*“, der verlange, sich in eine Sparte einzuordnen. „*Mein Problem und mein Geschenk war, daß ich so viele Sachen singen KONNTE*“. Man könne sie nicht einordnen, weshalb der kommerzielle Markt sie nicht unterstütze. „*Als Künstlerin muß man immer ENTSCHEIDEN, ob man geschäftlich arbeiten möchte ... oder ob man als Künstlerin leben möchte. ... Es ist eine Illusion, das ist wie jedes Theater, jeder Film, man braucht finanzielle Ressourcen.*“

Auch sei die Organisation von Konzertabenden gerade bei der letzten Platte sehr aufwendig gewesen, zumal sie keinen Manager hat. „*Wenn man so eigentlich sich der Musik widmet, hat man keine Zeit fürs Geschäft, wenn man überleben möchte als Künstlerin, hat man SO WENIG ZEIT eigentlich für die Musik leider. Und das ist irgendwie, was viele Leute nicht verstehen, daß für zwei Stunden Konzert [... es] STUNDEN von Proben und Vorbereitung und Interviews [gibt] und Postkarten raus schicken und äh Sachen organisieren und Noten schreiben und Sachen, die eigentlich nichts mit diesem reinen Gefühl von wie das ist, auf der Bühne zu stehen, zu tun haben [...] Ein Musiker braucht einen Notenständer oder er braucht eine Klavierbank, und dann gleichzeitig auf die Bühne zu gehen und als Sängerin zu arbeiten, ... das war ein großer Lernprozeß irgendwie, die linke und rechte Gehirnhälfte zusammen zu kriegen, und das zu schaffen.*“

Manchmal sei sie dabei verzweifelt und habe gedacht, lieber auf dem Land in einem Chor singen zu wollen. Die Freude einer Schülerin am Gesangunterricht habe sie von diesem Schritt jedoch abgehalten und ihr gezeigt, daß ihre Unterrichtsarbeit eine sehr kostbare sei.

Barbara L. hat insgesamt 35 Schüler und gibt Seminare und Workshops, weshalb sie sich gut organisieren muß, um Zeiträume für Proben am Stück frei zu haben. Anstrengend sind für sie die Tage, an denen sie vormittags probt, nachmittags unterrichtet und am Abend einen Galaauftritt hat, was ca. zwei Mal im Monat vorkommt. Sie versucht, sich den Tag frei zu halten, wenn abends ein Auftritt ansteht. Da das oft nicht gelingt, möchte sie ihren Schülern eindringlich beibringen, daß man eine gute Technik braucht, um trotz Streß, viel Sprechen und Aktivitäten tagsüber abends gute Konzerte singen zu können.

Das Ziel ihrer Lehrtätigkeit ist beeinflusst von dem Bestreben der Regisseure der 60er und 70er, nämlich die „*Masken fallen zu lassen*“. Auch bei ihren Schülern möchte sie den jeweils eigenen Stimmklang, die Stimmfarbe ausbilden und nicht einen bestimmten z. B. klassischen oder besonders gefragten Klang nachahmen. „*Und das verlang ich auch von mir selbst, und man kann nur dazu kommen, wenn man authentisch lebt.*“

In der Woche unseres Interviews kam sie gerade vom Urlaub zurück und war besonders guter Laune. Schüler brachten ihr Blumen mit und drückten damit ihre Zuneigung aus. Sie konnte an ihrer Produktion weiterarbeiten und etwas Neues kreieren, weshalb sie diese Woche als positiv beschrieb.

Ihre Stimme beschreibt Barbara als ausdrucksvoll, groß, mit vielen Klangmöglichkeiten sowie als sehr klar, sehr flexibel und sehr schön. Sie sei immer groß gewesen und habe viele Klangmöglichkeiten gehabt. Mit 14 Jahren versuchte sie, ihre Lehrerin zu imitieren, weshalb die Stimme ein wenig gedrückt gewesen wäre, aber dennoch ein schönes Vibrato gehabt hätte. Durch die Umstellung und den Umzug nach Stadt A verlor ihre Stimme an Ausdruck und sei eine Zeit lang weniger strahlend geworden. Daraufhin begann sie, die Stimme zu erforschen, und merkte, daß *„dieser wunderschöne Satz `Stimme – Spiegel meiner Seele`“* wahr sei. Sie beschäftigte sich mit der Physiologie und mit Klangbildern der verschiedenen Stilrichtungen Gospel, Country, Blues und Klassik. Durch diese verschiedenen Stimmuster, die sich integrierten, wurde ihre Stimme sehr flexibel. Ihre jetzige Stimme habe sie sich selbst erarbeitet.

Seit einem Jahr tauscht sie mit einem Lehrer und Sänger Stunden aus: sie lernt mehr über die Stimmphysiologie und den klassischen Gesang, während er von ihr verschiedene Klangmuster aus dem populären Bereich lernt. *„Das finde ich kostbar, [...] selber Unterricht zu bekommen“*, zumal *„es schwer [ist], wenn du selber so weit bist als Sängerin, jemanden zu finden, der dich unterstützt, weiter dich zu finden und weiter deine Stimme auszubilden, ohne etwas drauf zu setzen“*.

Auch durch die Fehler ihrer Schüler lerne sie viel, indem sie ihre neuesten Erkenntnisse an ihnen ausprobieren. *„Eine gute Lehrerin darf nicht, wir dürfen nie denken auch als Künstlerin, daß wir die Antworten, daß etwas vollendet ist“*.

Die schönsten Seiten an dem Beruf seien die Gestaltungsfreiheit des eigenen Lebens und das Wissen, *„jeden Tag ist es neu, und du kannst hin gehen, wo du möchtest“*. Sie wäre in einem Angestelltenverhältnis mit festem Gehalt nicht glücklich. Die Selbständigkeit mit ihren Höhen und Tiefen habe ihren Reiz. *„Man kriegt ein großes Konzert rein und auf einmal ist man super reich, und man denkt: wow, und dann gibt's vielleicht einen Monat, wo man dann in Urlaub geht, und als Selbständiger wird man nicht bezahlt, und man denkt: wow, ich muß auch jetzt kreativ Linsen kochen und so.“* Ihre Musiker und deren Loyalität schätzt sie genauso wie das gemeinsame Musizieren mit Menschen auf der Bühne, die sie danach nie vergesse.

Abwechslungsreich und spannend sei ihr Leben, sie sei mit wunderbaren Menschen zusammen, *„die alle träumen und suchen und verlangen und möchten und ja und hart arbeiten“*.

Als negative Seiten des Berufes nennt sie „*sehr viel Konkurrenz und Neid, `the survival of the fittest`*“ und die Macht und finanzielle Abhängigkeit der konsumorientierten Industrie. Sehr viele gute Musiker, die eine Chance haben sollten, würden von den risikoscheuen Produzenten nicht unterstützt, wenn sie keinen Mainstream (Techno, Pop oder Schlager) machen. Da die Industrie auch entscheidet, was im Radio gespielt wird, werde den Menschen viel zu wenig die Möglichkeit gegeben, andere Harmonien und Klänge wie die der Weltmusik oder des Jazz zu hören.

Agenturen würden hauptsächlich für den Mainstream vermitteln, wozu sie sich nicht zählt. Gute Agenturen in Deutschland würden nur um die ganz großen Stars wie Whitney Houston oder Udo Jürgens kümmern und nebenbei nicht auch noch – wie in Amerika – junge Sänger aufbauen, sondern „*einfach ein schnelles Technolied machen*“ wollen, für die der Sänger nur als Unterstützung der Produktion benutzt wird. „*Dann puschen die irgendwie diese zwei jungen Menschen für irgendwie drei Monate, und dann, wenn es läuft, toll, und wenn es nicht läuft, sind sie weg*“.

Alle Sänger, die sie kennt, managen sich selbst. Engagements bekommt sie über ihren Bekanntenkreis oder von Leuten, die sie nach Konzerten ansprechen. Sie arbeitet oft für die gleichen Veranstalter, da das Organisieren von Tourneen alleine zeitmäßig nicht zu schaffen ist. Durch die nächste Plattenproduktion erhofft sie sich, einen guten Manager zur Unterstützung zu finden. Mit sieben Managern hat sie bereits gearbeitet, doch die „*waren alle nicht professionell*“.

Erfolgreich werde jemand, so Barbara L., wenn er Durchhaltevermögen zeige und ständig in die selbe Richtung arbeite. Der klügste Weg sei, Mainstream zu produzieren. Ihrer ist es nicht, denn „*die GROSSEN Künstler, und ich hoffe irgendwann * die Chance zu haben, mich dazuzuzählen, DIE bleiben sich selbst treu*“. Sie singt keine Schlager, weil sie sich mit ihren Liedern identifizieren möchte, um die Zuhörer berühren zu können. Gute Sänger seien berührbar, offen und verwundbar. Zentriert sein im eigenen Körper, alle Gefühlswelten anzuerkennen und ein sehr gutes Instrument zu haben, seien Charakteristika für einen guten Sänger, der sie gleichzeitig als Mensch faszinierte.

Im Galabereich, wo die Musik nicht primär auf zuhörende Gäste gerichtet ist, sondern den Hintergrund bildet, läßt sie sich überwiegend des Geldes wegen engagieren. Der Kontakt, die Intimität mit den Zuhörern sei nicht so gegeben wie bei reinen Konzerten, „*und das muß man natürlich bezahlen, na, so da zu stehen*“. Außerdem könne sie auf einer Gala auch nicht vorwiegend ihre eigenen Stücke, sondern müsse normale Jazzstandards singen. Für sich selbst als Künstlerin möchte sie jedoch herausfinden, was ihre eigene Musik, ihre eigenen Texte sind.

Die meisten Veranstalter, für die sie arbeitet, haben Geld. Sie unterstützt aber auch außergewöhnliche Projekte, für die es wenig oder kein Geld gibt oder teilt z. B. die Kosten bis zur Veröffentlichung, *„wenn jemand mir ein schönes Arrangement oder Komposition geben würde, und es würde eine schöne Arbeitsatmosphäre sein, ähm würde ich das natürlich machen“*.

Sie könne sich im Moment gar kein anderes Leben vorstellen und würde genau wieder den selben Weg gehen. Vielleicht würde sie anders handeln. Da es sie hierher gebracht habe und sie jetzt merke, daß alles gut laufe, habe es durch die Höhen und Tiefen irgendwie „etwas Positives“ gehabt.

Anmerken möchte sie im Zusammenhang dieser Arbeit, bei der es um den Bereich der Persönlichkeitspsychologie geht, daß Persönlichkeit das ist, was die Gesellschaft einem Menschen aufdrückt, sie aber auf der Suche nach der Essenz eines Menschen sei.

6.1.2 Angela S.: „Ich möchte ja nicht stagnieren, schon irgendwo vielleicht nach den Sternen greifen.“

Angela S. ist 34 Jahre alt, hat eine lyrische Sopranstimme und ist seit 1989 im klassischen Bereich als Konzert- und Opernsängerin tätig. Einige Tage nachdem ich ihr die Einladung geschickt hatte, rief ich an, und wir vereinbarten den Interviewtermin gleich für den selben Nachmittag. Sie lebt mit ihrem Mann und den beiden Söhnen in einem Haus mit Vorgarten am Stadtrand. Derzeit hat sie einen Gastvertrag für ein Stück an einer Oper. Zwei Voraufführungen sind bereits gut gelaufen. Einen Tag nach unserem Interview findet die Premiere statt.

Angela S. berichtet von ihrem ersten Theatererlebnis mit fünf oder sechs Jahren, wo sie *„irgendwie total verzaubert“* gewesen war. Ihre Eltern hörten vorwiegend klassische Musik. Mit der Schulklasse kam sie im Alter von zwölf oder dreizehn in die Oper zu *„Carmen“*, wovon sie abermals so angetan war, daß sie *„richtig aus dem Bauch raus“* den Wunsch hatte: *„Ja, das will ich auch machen“*. Da sie ihren Eltern gegenüber *„nicht locker gelassen“* habe, bekam sie ein Klavier. Sie begann mehr in Schul- und Kirchenchor zu singen und kleine Soli zu übernehmen. Mit fünfzehn oder sechzehn riet ihr ein Lehrer, mit dem Gesangunterricht noch zu warten, weshalb Angela S. in Ruhe die Schule beendete. Sie trat ohne Gesangunterricht zur Aufnahmeprüfung an der Musikhochschule an, wo sie zwei Lieder *„so euphorisch gesungen“* und selbst *„total Spaß dabei“* hatte, *„das jetzt endlich loslassen zu können“*, daß sie sofort aufgenommen wurde.

Ihren ersten Gesangslehrer an der Musikhochschule beschreibt sie als sehr launisch hinsichtlich der Beurteilung ihres Singens. Er konnte kaum positiv unterstützen, was sie

in große Zweifel brachte und von der Klassik entfernte. Sie studierte ein Semester Schauspiel und hatte alsbald kleine Erfolge im Musicalbereich, die sie darin bestärkt haben, daß Singen doch ihr „*Ding*“ sei.

Nach der Heirat und einer Babypause kehrte sie wieder zur Klassik zurück und fand einen „*ganz tollen Lehrer*“, auf dessen Unterricht sie heute noch aufbauen könne. Wichtig in einer Lehrer-Schüler-Beziehung sei, „*’ne Übertragung auf ’ner anderen Ebene noch*“, um ein gewisses Körpergefühl zu verstehen. Außerdem müsse man „*die Autorität des Lehrers*“ anerkennen und den „*Eigensinn auch manchmal zurücknehmen*“.

Kurz nach dem ersten wurde der zweite Sohn geboren, weshalb sie ihr Studium unter großen Anstrengungen beendete. Ihr Mann machte eine Chirurgenausbildung und hatte wenig Zeit. Der Einstieg in den Opernbereich gelang zur Zeit des Abschlusses mit der „*Elegie für junge Liebende*“ von Henze, woraufhin sie ein Angebot von einem Theater ablehnte, weil sich ein Umzug in eine andere Stadt mit den Kindern nicht vereinbaren ließ.

Nach einer Weile zu Hause „*vor sich hin üben*“ begann sie, zu Dirigenten im Konzertbereich Kontakt aufzunehmen. Sie sang zuerst in einem Ensemble für neue Musik, wodurch das Üben effektiver wurde und sie vom Blatt singen lernte. In Meisterkursen bei berühmten Leuten wollte sie lernen, „*den Text, die Bedeutung, die Gefühle*“ zu transportieren, so daß „*das möglichst beim Zuhörer ankommt, und eben nicht nur irgendwelche perfekten Töne*“ abgeliefert werden. Durch die Kritik von einer berühmten Sängerin im Rahmen eines Meisterkurses kam sie abermals an den kritischen Punkt, ihre Fähigkeiten in starkem Maße zu hinterfragen. Daraus ging die bis heute anhaltende Erkenntnis hervor, daß „*es doch noch Etliches gibt, woran man arbeiten kann*“, immer noch. Als Erfolgserlebnisse gelten für Angela S. die Teilnahme an Abschlußkonzerten von Meisterkursen z. B. in der Staatsoper einer Großstadt.

„*Höhepunkte gibt es immer wieder*“, sagt Angela. Würde man den Höhepunkt an dem Bekanntheitsgrad der Leute messen, mit denen man singe, wäre ein Konzert mit den Philharmonikern unter der Leitung eines berühmten Dirigenten ihr Höhepunkt gewesen. Allerdings habe sie dort nur eine Strophe von einem Lied gesungen. Die Erwartung, das könne der Durchbruch sein, hätte sich nicht erfüllt. Um wirklich nur mehr mit namhaften Orchestern und Dirigenten singen zu können, brauche man jemandem im Hintergrund, der Kontakte in entsprechende Regionen unterhalte, meint Angela S. Die Möglichkeit, bei großen Agenturen vorsingen zu dürfen, wäre ohne Vitamin B sehr gering. Allerdings erhielt sie durch die Teilnahme an Wettbewerben Kontakt zu einer sehr guten Agentur, die sie auch weitervermittelt habe.

Angela S. beschreibt sich als sehr geduldig und sieht ein, daß man eine Karriere schlecht forcieren kann. Bei der ersten Voraufführung der Oper, an der sie gerade

beteiligt ist, ist sie für einen kurzen Moment nervös gewesen, weil die Aufregung vor der „großen Bühne“ zum Vorschein getreten sei. Durch die zahlreichen Proben fühle sich jetzt sicher und versucht, ganz bewußt in dem drin zu sein, was sie tut. *„Es macht dann riesig Spaß, in dem Moment zu musizieren und wirklich was Schönes zu schaffen“.*

Als das Schönste an ihrem Beruf nennt Angela S. ein tolles Körpergefühl während des Singens und die Reaktion des Publikums, wenn ihre Mitteilungen ankommen. Anstrengend seien Tage, an denen sie sich körperlich nicht ganz fit fühle. Ein einziges Mal habe sie ein Konzert abgesagt. Ansonsten versuche sie, wenn die Stimme funktioniert, geduldig mit Summübungen und dem gelernten Einsatz der Bauchmuskeln trotz Erkältung zu singen. Ihre Übungen seien fast wie Meditation - sie sehe diese *„schon so als Lebensweg, so'n bißchen“* - und komme damit auch über eine *„etwas angeknackste Psyche“* hinweg. Antibiotika nehme sie aufgrund der Nachwirkungen nicht mehr. Singen trotz aller Freude als Arbeit zu betrachten findet sie sehr wichtig, weil sonst die Gefahr bestehe, daß man sich zu sehr selbst genieße und nichts mehr zum Publikum transportiert würde. Das unangenehme Gefühl, auf der Bühne in Streß zu geraten, erlebte sie bei der Aufführung der c-moll-Messe von Mozart, bei der *„dieses Ehrfürchtig-an-diese-Arie-Denkens“* sie daran gehindert hatte, diese wirklich frei zu gestalten und zu genießen.

Bei den alltäglichen Proben in der Oper herrscht vor der Premiere eine *„irrsinnig angespannte“* Stimmung, weshalb auch verletzende Kritik von Regisseur oder Dirigent zu vernehmen ist, was Angela S. *„einfach wegsteckte“* und *„nicht persönlich“* nehme. *„Alle sind so am Ende ihrer Nerven“*, weil man bei neuer Musik sehr konzentriert mitzählen müsse und kaum Freiheiten habe. Da sie als Gast bei dieser Produktion dabei sei, überwiege die Freude, diese Chance zu haben. *„Das Resultat ist entscheidend, nützt ja nichts, wenn immer nur gute Stimmung ist und vielleicht kommt dann nicht so viel bei raus.“*

Angela S. hat eine lyrische Sopranstimme und kann auch Koloraturen singen. Sie hatte aber bislang noch nicht so viel Gelegenheit, ihre fachtypischen Rollen wie z. B. die „Pamina“ aus der `Zauberflöte` zu singen. „Lucia di Lammermoor“ sang sie in Mittelamerika, was ihr sehr großen Spaß gemacht hat.

Sehr wichtig, um gut zu sein, findet Angela S., daß *„man mit sich selbst ganz gut im Einklang ist und sich wirklich auf das konzentrieren kann, was man möchte“*. Es gehe nicht darum, sich selbst zu präsentieren, sondern die Musik auszudrücken. Die beste Perfektion nützte nichts, wenn der *„Ursinn der Musik“*, die Berührung, fehle.

Für die Familie ist klar, daß Singen Angelas Arbeit ist. Nur wenn sie bei der Hausarbeit ständig vor sich hin singt, kritisieren ihre Kindern sie manchmal.

Bislang singt Angela S. eher in Projekten, worauf sie Lust hat, es aber relativ wenig Geld gibt. Das Singen im Ensemble beendete sie trotz Verdienstmöglichkeiten, weil sie künstlerisch nicht mehr weiter gekommen war und sich nicht mehr den Ansichten des Dirigenten fügen wollte. Angela S. könnte vom Singen leben, muß aber nicht, da ihr Mann als Chirurg genug verdient und sie für die Kinder da sein will.

Ihre nächsten Ziele sind, ein paar schöne Konzerte aufzuführen und Dirigenten wie Claudio Abbado oder Daniel Barenboim vorzusingen. Sie möchte nicht stagnieren und „gucken, ob sie deren Qualitätsansprüchen eventuell genügen könnte“. Sehr gerne würde sie auch ihre fachtypischen Rollen wie `Gilda` aus Rigoletto oder `Pamina` aus der Zauberflöte singen, wozu sie noch keine Gelegenheit hatte.

Angela S. würde noch einmal den selben Beruf ergreifen. Sie meint, daß sie sich „immer mit Musik und Singen irgendwie beschäftigen“ werde. Mehr und mehr macht ihr auch das Unterrichten Spaß.

6.1.3 David N.: „Man ist permanent in diesem Produktionszwang, weil der Erfolg nur für kurze Zeit hält.“

David N. ist 40 Jahre alt und hat eine Baßstimme. Er ist im klassischen Konzertbereich tätig und unterrichtet Gesang an einer Musikhochschule. Sein Interesse gilt besonders den physiologischen Vorgängen der Stimme, auf deren Basis er eine Gesangsmethode weiterentwickelt. Wir kannten uns bereits vor dem Interview vom Sehen, weil wir uns im Warteraum vor seinem Übungszimmer ein paar Mal über den Weg gelaufen sind. Singen hörte ich ihn in einem Konzert, in dem er mit einem Soloquartett Brahms-Lieder sang, was mir sehr gefiel. Meine Einladung wurde ihm durch eine Bekannte übergeben, woraufhin er mich zurückrief. Wir vereinbarten einen Termin einen Monat später, wenn er wieder in die Stadt käme. Als ich zum verabredeten Termin eintraf, probte er noch mit einem Tenor für eine Uraufführung eines modernen Stückes ein paar Tage darauf, zu der er mich gleich zu Beginn einlud.

David Ns Mutter sang in einem Chor, klassische und Kirchenmusik, und hat „uns da irgendwie immer mal mit hin geschleppt“. Er sang Jahre lang bei den Domsingknaben in Stadt A und hat „das einfach dort so zu [seinem] Hobby gehabt“. Des weiteren hatte er in der Knabenzeit bereits solistisch Arrangements, machte bei Rundfunk- und Schallplattenaufnahmen mit und hat „dann irgendwann mal gedacht: Ja, das möchte ich beruflich machen“. Im Alter von zehn Jahren erhielt er die erste Einzelstimm- bildung.

Der Berufswunsch hatte mit der Idee zu tun, sich darstellen zu wollen, sagt er. Diese Idee sei schon als Kind da gewesen, er habe sie sich zu dem Zeitpunkt jedoch noch nicht erlaubt. Sein beruflicher Weg führte ihn zuerst zur Ausbildung zum technischen

Kaufmann, dann über ein Lehramtstudium für Deutsch und Musik – als „*Legitimation irgendwie für meine Eltern*“ –, wo er bereits als Hauptfach Gesang wählte, schließlich zum selbst gewählten Gesangstudium.

Ein Professor für Liedbegleitung habe seine musikalische Richtung sehr beeinflusst, weil David N. bereits während des Studiums in dessen Meisterkursen – es gab sehr wenig Männerstimmen - die gesamte musikalische Literatur mitsingen mußte. Dies habe ihn damals sehr gestreßt, aber auch sehr geprägt, weil er deshalb auch zum Kunstlied gekommen sei. Seine Professorin für Gesang sang sehr viel alte Musik, viel zeitgenössische Musik und trat häufig als Liedsängerin auf. Sie habe ihn gefördert, die gleiche Musik zu singen. Opernarien zu singen war an der Hochschule zwar gang und gäbe gewesen, sei jedoch nie so sein Ding gewesen, „*weil es mit der Größe der Stimme dann zu tun*“ habe und „*mit der Durchschlagkraft*“.

Mit dem an der Hochschule Gelernten war David N. nicht zufrieden. Er wurde zwar mit viel musikalischer Literatur vertraut, habe aber die technische Seite des Gesanges nicht gut handhaben gelernt, so daß er bei Auftritten manchmal „*raus ging und dachte: Oh, hoffentlich geht das jetzt*“. Er litt darunter, daß man bei der Ausbildung „*einfach da bestimmte Modelle serviert bekommen hat, die traditionell sind, die für MICH nicht gepaßt haben [...]. Vielleicht auch die Diskrepanz, ich war bei einer Lehrerin, ich war 'ne Männerstimme.*“

Diese Unzufriedenheit ließ ihn nach dem Studium etwas suchen, wo er das technische Defizit aufarbeiten konnte. Er ging zu einem Institut für „funktionales Stimmtraining“, wo er Stimmphysiologie und Unterrichtsarbeit studierte und sich bis heute professionell damit beschäftigt.

In der Regel ist es so, sagt David N., daß die Stimmstruktur und die Persönlichkeitsstruktur von Lehrer und Schüler übereinstimmen müssen, damit eine Ausbildung mit herkömmlichen Methoden funktioniert. In seiner heutigen physiologischen Arbeit spiele diese Übereinstimmung keine Rolle mehr, weil universale, physikalische oder physiologische Gesetzmäßigkeiten seine Arbeit bestimmen. Die Ebene von Timbre und Persönlichkeit kämen natürlich noch dazu ebenso die Stilistik von einzelnen musikalischen Sparten.

Schon während seines Studiums begann eine länger dauernde Mitwirkung in einem Kammerchor mit lauter professionellen Sängern, und nahm an vielen internationalen Tourneen bis nach Asien und Amerika teil. „*Wir [haben] vorwiegend romantische Chormusik gemacht und Barockmusik. [...] Das waren so drei Leute pro Stimme ... Im Umgang mit äh stilistischen Dingen*“ habe er von den erfahrenen Sängern sehr viel lernen können. „*Das hat mich einfach mitgezogen dann*“.

Die Proben mit dem Kammerchor und die Teilnahme an den Tourneen mußte er aufgrund der Ausbildung an dem Institut für Stimmbildung beenden. Er sang auch wieder mehr solistische Konzerte, hauptsächlich Barockmusik und Stücke mit altem Instrumentarium.

Der Höhepunkt seiner Karriere war, zum ersten Mal einen ganzen Liederabend, nämlich die `Winterreise`, aufzuführen. Man brauche 80 Minuten Durchhaltevermögen. Das war „so `n Punkt, wo ich gesagt hab: `Also wenn ich das schaff,“ und das in Vergleich setze mit `ner Opernpartie, bei der die reine Singzeit vielleicht eine Viertelstunde betrage, „dann hab` ich wirklich irgendwie auch was in den Griff bekommen“. Auf die Frage, wie er das geschafft habe, antwortet David N. „Ich weiß nicht“ und lacht. „Ich bin einfach animiert worden dazu“.

Als unangenehmstes Erlebnis schildert er ein dreiteiliges Kirchenkonzert, bei „knallevoller“ Kirche und schlechter Akustik. Er mußte über Chor und Orchester „brüllen“, und ein Tenor neben ihm hat ihn „vollkommen niedergebrüllt, so daß ich so `ne Ohnmacht gespürt und gedacht hab, `es hört mich überhaupt niemand. ... Ich mach `ne Pantomime da vorne“.

Anstrengend seien Tage, an denen nach vielen Unterrichtsstunden noch Proben anstehen, weil „die Sprecherei macht mit der Stimme auch was ..., man kann die Konzentration dann nicht aufrecht erhalten“. Die Stimme werde müde, besonders bei neuer Musik, bei der man sich auf die Töne, den Rhythmus, die Sprache und noch auf die Technik konzentrieren müsse.

Sänger seien überlastet, meint er, weil man ein Projekt binnen kurzer Zeit aus dem Boden stampfen müsse, da jeder noch anderen Tätigkeiten nachgehe. Man sei oft an der Erschöpfungsgrenze angelangt, wenn das Konzert schließlich stattfinde. Viel Vorbereitung zu Hause sei beim Solosingen im Gegensatz zum Singen in professionellen Chören angesagt, wo es große Probenphasen gebe, so daß man bei Konzerten sicher sein könne, „da passiert nix“. Ausnahmen bilden bestimmte Oratorien wie das `Weihnachtsoratorium` oder Kantaten, die sehr oft gesungen werden. „Der Streß ist diese Koordination dann in kurzer Zeit, ... das Singen an sich nicht“, wobei „die Stimme dann eben deswegen [oft] nicht geht, weil das Außenrum anstrengend ist“. Um dennoch singen zu können, müsse man sehr viel Idealismus aufbringen, oft „die Zähne zusammenbeißen und zum Dok rennen und irgendwelche Sachen einwerfen“ - von homöopathischen Mitteln bis Cortison -, um Schwellungen wegzubringen, wobei die Stimme danach „auf`n Hund“ sei.

Schön an dem Beruf des Sängers sei das Zusammentreffen mit interessanten Leuten, Literatur kennenzulernen und die Reaktion des Publikums, „wenn man`s geschafft [hat] und den Leuten es gefallen hat, es sei denn, es ist so, ist natürlich toll, wenn da was zurückkommt oder wenn jemand sagt, ja es hat mich berührt oder so“. Beim

Unterrichten erfahre er auch die selbe Bestätigung. Es sei ein großer Antrieb, sich da vorne hinzustellen, weil das Publikum es schön fände, oder zu sehen, daß sich jemand dafür interessiere.

Das Negative an dem Beruf sei der „*Kampf so mit gesundheitlichen Geschichten*“ und das Muß, ständig präsent zu sein. David N. relativiert die letzte Aussage, weil diese mehr auf Sänger zutreffe, die nur vom Singen leben, was bei ihm nicht Fall ist. Er singt Konzerte, auf die er Lust habe, keine des Geldes wegen. Er verdiene seinen Lebensunterhalt hauptsächlich mit seiner physiologischen Arbeit und mit Seminaren. In Berlin verdiene man mit Konzerten sehr wenig, in der Schweiz z. B. komme seitens der Industrie mehr Sponsoring.

Auch das Management sei meistens selbst zu machen. Es gebe bestimmte Aufführungsorte, wo Auftritte immer wieder ohne Miete zu bezahlen möglich seien. Zu Engagements komme er in erster Linie über Kollegen, mit denen er gerne singt. Agenturen für freiberufliche Konzertsänger gebe es nur „*auf allerhöchster Ebene, so Philharmonie aufwärts*“. Er mache auch keine Vorsingtourneen, weil der Zeitaufwand zu groß sei. Sogar Konzerte müßten bereits ein halbes Jahr oder Jahr im vorhinein geplant sein.

Gute Sänger, sagt David N., könne man aufgrund von physiologischen Kriterien, die sich im Stimmklang manifestieren, beurteilen. Dies hänge wiederum nicht mit den Empfindungen des Zuhörers zusammen. Letztlich zähle das Urteil der Zuhörer, doch deren Gehör sei durch den Medienkonsum verstellt. Im zweiten Schritt räumt David N. ein, daß „*das Wahre auf einer anderen Ebene*“ liege, nämlich darin, berühren zu können, auch wenn „*irgendwelche Patzer drin waren*“.

Um als Sänger erfolgreich zu sein, brauche man „*´n bißchen Stimme ... und ´ne ganze Portion Frechheit*“. Man müsse sich professionell verkaufen können. „*Das hört sich jetzt alles sehr schlimm an, aber ich denke, es ist so.*“

Vor Konzerten übe er viel. Ansonsten hänge das Übungspensum davon ab, wieviel er unterrichte. Wenn er viel unterrichte, übe er leider sehr wenig. Was das Üben zu Hause betreffe, habe er sich „*nach einem kleinen Häuschen umgesehen, in dem ich einfach singen kann*“. Außerdem habe er die Möglichkeit, Übungsräume in der Musikhochschule in Stadt C zu benutzen.

David N. sagt, im Moment keine großen sängerischen Ziele zu haben. Diese werden quasi an ihn herangetragen, und er integriere sie in sein sonstiges Leben. Im zweiten Anlauf meint er, seine Ziele seien, weitere Liederabende zu machen, auch im Soloquartett bzw. mit Kammerchor, alte Musik zu singen, und dies in Zusammenarbeit mit bestimmten Sängern, also gemeinsam Projekte zu entwickeln. Schwierig sei auch

die Koordination der Mitwirkenden und das Organisieren von mehreren Aufführungsstätten für ein Programm, vor allem für weniger gängige Musik.

Die heute üblichen Live-Mitschnitte von Konzerten, die zur Erinnerung auf CD gepreßt werden, brächten zusätzlich Streß. Publikum wie Sponsoren würden live aufgeführte Musik immer mit produzierter vergleichen. David N. arbeitete auch schon als Toningenieur und weiß, daß das Ergebnis natürlich weitaus besser werde, wenn man *„jeden Kiekser und jede Intonationsschwäche rausschneidet und durch ´ne richtige ersetzt“*. Es entspreche jedoch nie der Realität.

Wenn er noch einmal die Wahl hätte, würde er wieder Sänger werden. Er würde sich aber wünschen, früher technische und physiologische Dinge zu wissen. Man brauche eine *„ganze Weile, um zu erkennen, daß man doch in ´ner gewissen Weise durch Erziehung fremdgesteuert sei, daß man bestimmte Dinge nicht darf oder nicht soll oder durch Ästhetik, daß man über die Medien Vorbilder vorgeführt bekommt.“* Wenn er aufgrund äußerer Umstände nicht mehr singwillig sei, mache ihm das Singen auch keinen Spaß. *„Es ist dann auch ´n Job wie jeder andere, wo bestimmte Dinge abgearbeitet werden müssen.“* Er habe erst ein Mal ein Konzert abgesagt, als klar war, daß für das Projekt jemand anderes gefunden wurde. Bei ganz neuer Musik wie dem anstehenden Konzert sei es unmöglich, einen Ersatz zu finden, weil der Probenaufwand zu hoch war. Dieses Wissen verursacht Streß.

Für David N. ist das Gefühl bedeutsam, etwas zu schaffen und dann Anerkennung von den Zuhörern zu bekommen. Das entschädigt ihn für den Streß davor. Außerdem werde er gefordert, etwas zu machen, *„was nicht so wäre, wenn ´s nicht gefiele“*. Er befindet sich in einem Zwiespalt: Das letzte Konzert sei immer das beste, weil nur die letzte Leistung zähle. Es nützte nichts zu sagen, man wäre vor drei Jahren gut gewesen. Und das verursache einen permanenten Produktionszwang, welcher ihn wiederum auch aufrecht halte.

6.2 Vergleichende Auswertung der Interviews

Ziel der vorliegenden Untersuchung ist, aufgrund einer vergleichenden Auswertung von Einzelfällen zu überindividuellen, phänomenspezifischen Kategorien zu gelangen, so daß Hypothesen gebildet werden können, die dafür funktional relevant sein könnten, daß jemand langjährig, erfolgreich den Beruf eines professionellen Sängers oder einer professionellen Sängerin ausübt.

Mit Hilfe der Methode des „Zirkulären Dekonstruierens“ von Jaeggi und Faas (1991) wurden für jedes der sechs Interviews themenspezifische Kategorien gebildet, die in Form einer interviewübergreifenden Synopsis im Anhang einsehbar sind. Da die Interviews zwar anhand eines Leitfadens, aber mit viel Spielraum für Erzählungen geführt wurden und die interviewspezifischen Kategorien direkt aus dem jeweiligen Text gewonnen wurden, sind nicht alle Kategorien in jedem Interview vorhanden, sondern treten mehr oder weniger häufig bzw. einige nur in einem Interview auf.

Im folgenden werden Themenbereiche, die von mehreren Sängern benannt wurden, vergleichend dargestellt.

Die Zitate sind durch Kursivschrift kenntlich gemacht. Grammatikalische Ungereimtheiten wurden zugunsten der authentischen Darstellung in Kauf genommen. Die Verweise am Ende jedes Zitates ermöglichen, diese im Originaltext im Anhang, Band 2, einzusehen. Der Textverweis (Rita K., Z. 645) bedeutet z. B., daß das Zitat im Interview von Rita K. in Zeile 645 zu finden ist.

In jedem Kapitel wird auch ein Vergleich zwischen den Sängerinnen von Populärmusik und jenen Sängerinnen und Sängern der Klassik vorgenommen. In Kapitel 6.3 sind die Ergebnisse in einer gruppenvergleichenden Tabelle zusammengefaßt.

6.2.1 Biographie

6.2.1.1 Singen und Musik haben schon immer Freude bereitet

Alle sechs Sänger nennen als Wurzeln für ihren Beruf Erlebnisse mit Musik in ihrer Kindheit und haben als Kinder immer schon gesungen. Bei fünf wurde der Bezug zur Musik bzw. zum Singen über die Familie vermittelt, indem entweder – wie bei Barbara L., Sandra F. und David N. – ein oder mehrere Familienmitglieder selbst gesungen oder Musik gemacht oder - wie bei Claudia C. und Angela S. – die Eltern sie sehr früh in die Oper mitgenommen hatten, wodurch Schlüsselerlebnisse entstanden. Claudia Cs. Eltern ermöglichten ihr außerdem sehr früh Musikunterricht. Die Eltern von Angela S. hörten selbst oft Musik. Nur Rita K. meint,

„das kam durch die Schule, gar nicht mal durch meine Eltern, weil ich aus keinem künstlerischen Elternhaus stamme, und ich habe als Schulkind immer schön fleißig im Chor gesungen und fiel dem Schuldirektor in der sechsten oder siebten Klasse auf“ (Rita K., Z. 12).

Die Aussagen der anderen fünf Sänger zeigen, daß Singen bzw. Musik „schon immer“ mit anderen Familienmitgliedern gemeinsam erlebt wurde und Spaß machte.

Die ganze Familie mütterlicherseits von Barbara L. hatte viel mit Musik zu tun. Ihre Großeltern waren professionelle Musiker.

„Wir haben immer Musik gemacht (I: ja)⁸, immer gesungen, und ich war immer in Chören und hab Solos gemacht, Soli gesungen, aber es war so natürlich für mich, daß ich überhaupt nicht daran gedacht habe, daraus eine Karriere zu machen (I: ja), sagen wir so: (I: ja) Es war einfach äh die Natur zu singen.“ (Barbara L., Z. 50)

Der Vater von Sandra F. spielte eine Zeit lang hobbymäßig Kontrabaß in einer Jazzband, und sie hat „immer schon Musik gemacht“ (Sandra F., Z. 83) und als Kind auch „unheimlich gerne Blockflöte gespielt, nicht nur so dieses Muß“ (Z. 88). Auch zu Platten „hab ich immer schon wahnsinnig viel mitgesungen im Auto und sonstwie, egal wo: es hat mir immer schon wahnsinnig Spaß gemacht“ (Sandra F., Z. 12).

David N. bezeichnet das Mitsingen im Knabenchor als sein Hobby:

Meine Mutter hat im Chor gesungen und hat uns da irgendwie immer mal mit hin geschleppt, und es gab in Stadt A, wo ich ja herkomme, gibt es so ein äh

⁸ Der Ausdruck „I:“ in wörtlichen Zitaten steht für Interviewer.

solche Domsingknaben und bei denen war ich dann immer ganze Jahre und hab das einfach dort so zu meinem Hobby gehabt. (David N., Z. 19)

Da die Eltern von Claudia C. daran interessiert waren, „*daß wir ah musikalisch und allumfassend gebildet wurden*“ (Claudia, C., Z. 69), erhielt sie von der ersten Klasse an Unterricht in mehreren Instrumenten und Gesang, was ihr sehr viel Spaß bereitete. Außerdem erinnert sie sich,

daß ich mich mit irgendwelchen imaginären Mikrofonen neben irgendwelche Musik also unsere Anlage na Gott halt ´n Plattenspieler und so ´n Radio war (I: ja) gestellt hab und äh ähm und mitgesungen hab und äh auch äh Märchenplatten hab laufen lassen und die mitgespielt hab. Also es war schon immer, daß mich das gereizt hat. (Claudia C., Z.171)

„*Die klassische Musik hat mich schon immer sehr interessiert, und das hab` ich sehr gemocht*“ (Angela S., Z. 33). Sie sang auch im Kinderchor und spielte zeitweilig Blockflöte, ohne jedoch einen Bezug zum Beruf herzustellen.

Aufgrund der Ergebnisse läßt sich die Hypothese aufstellen, daß eine Freude am Singen und an Musik dadurch zustande kommt, daß Singen und Musik in der Kindheit mit den Eltern erlebt, geteilt und in den Lebensalltag integriert waren. Dies könnte eine grundlegende Erfahrung sein, die als Basis für die spätere Berufsausübung gelten könnte. Keiner der Sänger berichtet von einer durch Pflicht oder Druck verursachten Beschäftigung mit Musik oder von einer Einschränkung des eigenen musikalischen Ausdruckswillens. Rita K. allerdings bringt ihre Musikalität nicht mit ihrer Familie in Zusammenhang. Sie berichtet aber auch nicht von Einschränkungen beim Singen. Sie sang als Schulkind fleißig im Chor, was auch auf eine Freude beim Singen hindeutet.

6.2.1.2 Schlüsselerlebnisse

Alle Sänger berichten von mindestens einem intensiven Erlebnis bei einem Konzert, in denen Sänger beteiligt waren oder das – bei David N. - er selbst beim Singen im Chor erlebt hatte. Alle waren fasziniert, begeistert und hatten das Gefühl, auch so etwas machen zu wollen. Konkret an den Sängerberuf dachten nur drei davon. Claudia C. und Angela S. erinnern sich an ganz frühe Erlebnisse aus der Vorschulzeit. Die anderen waren Teenager.

Angela S. spricht von einer Faszination, in der Oper zu sein, die sie schon als Kind hatte. Mit fünf oder sechs Jahren nahm ihre Mutter sie zum ersten Mal ins Staatstheater zu „Hänsel und Gretel“ mit. „*Ich war irgendwie total verzaubert*“. (Angela S., Z. 32)

Claudia C. hatte mit 4 Jahren ein Schlüsselerlebnis in der Oper „Madame Butterfly“, in der ein Kind mitspielte. Danach sagte sie zu ihrem Vater: *„Ich werde Sängerin“* (Claudia C., Z. 57). Dieser entgegnete: *„Naja, wart erst mal ab“* (Claudia C., Z. 59).

Rita K. nahm mit 11 Jahren am DDR-Wettbewerb junger Rezipitoren teil, wobei sie eine vier Jahre ältere Sängerin kennenlernte, die gleichzeitig an einem Gesangswettbewerb teilnahm und sie faszinierte.

David N. sang ebenfalls solistisch bei den Domsingknaben und machte bei Rundfunk- und Schallplattenaufnahmen mit, was etwas sehr besonderes war. Dabei kam ihm irgendwann der Gedanke: *„Ja, das möchte ich beruflich machen“* (David N., Z. 27).

Ein Opernbesuch von „Carmen“ mit der Schulklasse hat Angela S. dermaßen begeistert, daß sie dachte: *„Ja, also so was WILL ich machen, richtig aus´m Bauch raus sozusagen“* (Angela S., Z. 53). Sie war 12 oder 13 Jahre alt. *„Und da hab´ ich dann aber angefangen, zu Hause Streß zu machen, hab´ gesagt: `Ich muß Klavierunterricht jetzt kriegen!´ so. Hmm. (LACHT)“* (Angela S., Z. 61). Sie begann daraufhin auch, mehr in Schul- und Kirchenchor zu singen und kleine Soli zu übernehmen.

Mit 17 Jahren besuchte Sandra F. ein Konzert einer afrikanischen Band und hat im Anschluß daran

- ich als Kleene, ich war echt noch so halb fast Kind -, ähh dann gefragt, ob sie eine Hintergrundsängerin brauchen (I: ja?) nach dem Konzert (I: ahhh) (BEIDE LACHEN). Also ich wußte gar nicht, was ich da, ich hatte das nicht geplant oder so. Danach war ich soo begeistert, vielleicht brauchen die ´ne Backgroundsängerin (BEIDE LACHEN). Das war für mich der Traum, das wär das Tollste für mich gewesen, da jetzt mitzusingen einfach so im Hintergrund. (Sandra F., Z. 31)

Diese Frage hörte ein Pop-Schlagzeuger, dessen Band eine Sängerin suchte, weshalb er sie daraufhin ansprach, in den Proberaum mitzukommen. *„Das war wirklich der Anfang von allem, weil von da aus hab ich dann meinen Gesanglehrer kennengelernt“* (Sandra F., Z. 124).

Auch Barbara L. berichtet von einem Konzerterlebnis, das sie sehr berührt hatte: Alberta Hunter bei ihrem Comeback mit 86 Jahren konnte mit einem Pianisten und einem Kontrabassisten Tausende von Leuten in Schwung bringen.

Es läßt sich die Hypothese aufstellen, daß das intensive Erleben von Konzerten mit Sängern einen wichtigen Impuls dafür gibt, zu wissen, daß man dieses Gefühl wiedererleben bzw. selbst herstellen können möchte. Drei geben an, während des

Konzertes bereits an einen Beruf gedacht zu haben, drei überhaupt nicht. Es lassen sich keine Unterschiede zwischen den beiden Gruppen finden.

6.2.1.3 Musikunterricht, Sologesang und Berufsentscheidung

Alle haben als Jugendliche solistisch in Chören oder in einer Band gesungen und sind aufgetreten. Außer Angela S., die ihren ersten Gesangsunterricht an der Musikhochschule erhielt, hatten alle vor Beginn der konkreten Berufsausbildung bereits Gesangsunterricht oder Stimmbildung.

Den Berufswunsch, Sänger zu werden, hatten Angela S. und David N. bereits mit ca. 13 Jahren. Angela S. aufgrund ihres Schlüsselerlebnisses in der Oper 'Carmen' (siehe oben) und David N. durch das Singen bei den Domsingknaben. Angela S. unternahm daraufhin konkrete Schritte. David N. hatte auch schon in der Knabenzeit den Wunsch, Sänger zu werden, jedoch geht aus dem Interview nicht die Annahme hervor, daß er bereits konkret darauf hin gearbeitet hatte.

David N. meint, daß der Berufswunsch sehr viel mit dem Wunsch nach Selbstdarstellung zu tun hätte, die er sich damals noch nicht erlaubte, weswegen er zuerst eine Ausbildung zum technischen Kaufmann und ein Lehramtstudium für Deutsch und Musik absolvierte. Dort wählte er bereits das Hauptfach Gesang und studierte danach Gesang weiter. Er erhielt im Alter von 10 Jahren die erste Einzelstimmbildung bzw. Stimmbildung in Gruppen zu zweit oder dritt.⁹

Barbara L. nahm mit 14 Jahren ihren ersten klassischen Gesangsunterricht und wollte Schauspielerin werden. „*Meine Mutter hat immer wir hatten immer Musik gehabt. Das war ganz normal und äh Theater war NICHT so normal.*“ (Barbara L., Z. 57). Und nebenbei, ohne dabei an eine Karriere zu denken, hat sie

„sehr, sehr viel gesungen und sehr viel dann in der Universität sehr viel Theater und Film gemacht und nebenbei natürlich als gute Schauspielerin ähm Gesangsunterricht weiter studiert oder weiter genommen und äh Musicals gemacht und Liederabende gemacht und alles Mögliche.“ (Barbara L., Z. 19)

Die Entscheidung, als Sängerin zu arbeiten, kam mit dem Umzug von Amerika nach Deutschland, weil sie hier aufgrund sprachlicher Schwierigkeiten nicht mehr schauspielern konnte.

Claudia C. erhielt von der ersten Klasse an Gesangsunterricht in einer Musikschule. Mit 14 Jahren bestand sie die Aufnahmeprüfung in ein Musikgymnasium und sang im zur

⁹ siehe David N., Z. 34

Schule gehörenden Rundfunkjugendchor. Da sie nicht klassischen Gesang studieren wollte, die Stimme dafür auch nicht gereicht hätte, und sie nicht wußte, daß Unterhaltungsmusik / Gesang als Studienfach etabliert war, wollte sie Schauspielerin werden, doch der Staat (die DDR) ließ ihre Immatrikulation nicht zu. Sie machte eine Ausbildung zum Facharbeiter für Spielzeuggestaltung und übernahm in diesem Betrieb die musikalische Leitung eines Ensembles. In diesem Zusammenhang erfuhr sie von einem Chanson-Festival, an dem sie teilnahm und einen Preis gewann, und von der Möglichkeit, Populärmusik / Gesang studieren zu können. Sie bewarb sich und wurde sofort aufgenommen.¹⁰

Mit 13 Jahren fiel Rita K. dem Schuldirektor im Schulchor auf, so daß dieser ihren Eltern die Empfehlung gab, ihre Tochter in die Musikschule zu schicken. Als junge Gesangsschülerin begann sie, nur mehr solistisch zu singen und trat z. B. bei Jugendweihen oder Rentnerveranstaltungen als Sängerin auf. Allerdings wußte sie mit 17 Jahren noch nicht, ob Gesang ihr Beruf werden sollte.

Sandra F. spielte als Kind sehr gerne Flöte und als Jugendliche immer größere Flöten bis zur Querflöte und war sehr von afrikanischer, rhythmischer, folkloristischer Musik begeistert. Sie erhielt Unterstützung durch ihren privaten Gesanglehrer, mit dem sie gemeinsam nach dem Abitur den Versuch plante, Gesang als Beruf auszuprobieren.

Es läßt sich feststellen, daß für zwei Sängerinnen die Unterstützung von Schuldirektor bzw. Lehrer wesentlich zur eingeschlagenen Karriere beigetragen hat. Beide geben an, bis kurz vor dem Abitur keinen konkreten Berufswunsch gehabt zu haben.

Es läßt sich feststellen, daß für die zwei zuletzt genannten Sängerinnen die Unterstützung von Schuldirektor bzw. Lehrer wesentlich zur eingeschlagenen Laufbahn beigetragen hat. Beide waren sich bis kurz vor dem Abitur nicht sicher, Sängerinnen werden zu wollen.

Bei einer Sängerin – Angela S. – war mit 12, 13 Jahren der Berufswunsch da, den sie konsequent verfolgte. David N. hatte auch ca. im selben Alter diese Idee, doch kam er erst über Umwege zum Beruf. Barbara L. und Claudia C. haben sehr viel Musik gemacht, ohne an einen Beruf zu denken und zum Zeitpunkt der ersten Berufswahl – nach dem Abitur – eine Schauspielausbildung angestrebt bzw. absolviert. Rita K. entschied sich in der elften Klasse für den Beruf, weil sie sich an der Musikhochschule bewerben mußte. Da sie die Zulassung bekam, nahm sie diese an. Sandra F. entschied sich zur Zeit des Abiturs für eine intensive, private Gesangsausbildung.

¹⁰ siehe Claudia C., Z. 345

Es läßt sich die Tendenz feststellen, daß klassische Sänger bereits in jüngerem Alter Singen mit Beruf in Verbindung bringen, Sänger populärer Musik das Singen hingegen längere Zeit intensiv als Hobby betreiben, ohne an einen Beruf zu denken.

Drei der Sängerinnen begannen direkt nach dem Abitur mit einer Gesangsausbildung, welche auch ihre einzige blieb. Angela S. und Rita K. an einer Musikhochschule und Sandra F. bei einem Privatlehrer.

Eine über den normalen Musikunterricht an der Schule hinausgehende stimmliche bzw. musikalische Bildung in Musikschule, Musikgymnasium oder bei privaten Lehrern begann bei allen spätestens einige Jahre vor dem Abitur. Fünf geben an, als Jugendliche bereits solistisch gesungen zu haben. Von Claudia C. gibt es dazu keine Angabe. Da sie allerdings ein Musikgymnasium besuchte und im Alter von ca. 20 Jahren ein Chanson-Festival gewann, kann man annehmen, daß alle sechs bereits als Jugendliche solistisch gesungen haben.

6.2.1.4 Unterstützung durch die Eltern

Manche berichten von einer anfänglichen Skepsis seitens der Eltern, als diese vom Berufswunsch ihrer Kinder erfuhren. Diese wandelte sich jedoch nach kurzer Zeit. Nur David N. gibt an, daß er zuerst als Legitimation für seine Eltern ein Lehramtsstudium für Deutsch und Musik absolvierte und erst, als er alt genug war, um selbst Entscheidungen zu treffen, ein Gesangstudium aufnahm. In der Familie von Barbara L. haben ohnehin „immer alle“ Musik gemacht und gesungen – sie absolvierte während des Schauspielstudiums eine Gesangsausbildung – und die anderen vier bekamen für ihre Gesangsausbildung Unterstützung durch ihre Eltern. Man kann annehmen, daß David Ns. Eltern keine prinzipielle Abneigung gegen ein Musikstudium ihres Sohnes hatten, weil er immerhin das Lehramtsstudium für Deutsch und Musik aufnehmen durfte. Es scheint, als hätte bei David Ns. Eltern eher der berufliche Sicherheitsaspekt dabei eine Rolle gespielt, ihn zum Lehramtsstudium zu animieren.

Sandra F. erzählt von einer anfänglichen Skepsis ihrer Eltern, weil man vom Singen nicht leben könne. Als sie jedoch sehr bald ein wenig Geld durch ihre Auftritte mit der Popband verdiente, akzeptierten sie, daß sie sich zumindest einmal intensiv damit beschäftigte, weswegen sie es entspannt machen konnte.¹¹

Rita K. beschreibt, daß ihre Mutter zuerst dagegen, ihr Vater dafür gewesen wäre; da zu DDR-Zeiten allerdings ein Arbeitsplatz als Sängerin sicher war, wurden ihr keine Steine in den Weg gelegt. Sie betont noch ein zweites Mal, daß, obwohl ihre Eltern nicht

¹¹ siehe Sandra F., Z. 185 und Z. 280

stundenlang Oper hören, sie bei ihren Auftritten immer dabei gewesen wären. „Da gab’s kein Dagegenspiel.“¹²

Nach ihrem Schlüsselerlebnis in der Oper hat Angela S. mit ihrem Berufswunsch nicht nachgegeben, so daß auch die Großeltern finanziell beisteuerten und sie ein Klavier und Unterricht bekam.¹³

Da alle bereits vor der eigentlichen Gesangsausbildung privat oder an Musikschulen Unterricht in Gesang und /oder Instrumenten erhielten, und diese musikalische Bildung nicht ohne finanzielle Unterstützung zu realisieren ist, kann man annehmen, daß eine wohlgesinnte Einstellung seitens der Eltern zur musikalischen Ausbildung ihrer Kinder Voraussetzung für die Berufsausübung ist.

Sandra F. und Rita K. beschreiben, daß den Eltern der Sicherheitsaspekt des Berufes ihrer Kinder am Herzen lag, weswegen zuerst Skepsis vorhanden war. Als sie jedoch sahen, daß Sandra F. gleich damit Geld verdienen konnte und Rita K. eine Stelle haben würde – viele Theater und zu wenige Talente – stimmten sie zu.

Was die Unterstützung seitens der Eltern für die Berufswahl betrifft, sind keine Unterschiede zwischen den beiden Gruppen festzustellen. In beiden Gruppen waren manche Eltern im ersten Moment skeptisch, was sich aber alsbald wandelte, grundsätzlich jedoch dem Musizieren und Singen ihrer Kinder gegenüber positiv eingestellt.

Von keinem der Interviewten wurde angegeben, daß die Eltern sehr gegen die Berufsentscheidung ihrer Kinder eingestellt gewesen wären. Wie in vorangegangenen Ergebnissen sichtbar, läßt sich dies eventuell mit deren eigener positiver Beziehung zu Musik erklären.

Es kann die Hypothese aufgestellt werden, daß eine Unterstützung seitens der Eltern die Aufnahme eines Gesangstudiums auf alle Fälle erleichtert, daß aber – auch wenn die Eltern nicht unbedingt zustimmen wie bei David N., jedoch vorher schon viel musikalische Bildung ermöglichten – die Entscheidung für den Sängerberuf und deren Realisierung auch ohne elterliche Unterstützung möglich ist. Eine wichtige Voraussetzung dürfte in jedem Fall die Unterstützung einer musikalischen Bildung in der Jugendzeit sein.

¹² siehe Rita K., Z. 76, Z. 181

¹³ siehe Angela S., Z. 72

6.2.1.5 Das eigene musikalische Genre

Eine Fragestellung dieser Arbeit lautete, wie Sänger zu ihrem musikalischen Genre kommen und ob sich ein Einfluß der Musik, die im Elternhaus gehört wurde, auf die Vorliebe für eine musikalische Richtung feststellen läßt.

Die Ergebnisse lassen annehmen, daß bei beiden Gruppen, Populärmusikern und Klassikern, eher die musikalische Richtung, mit der sie aufgewachsen sind, beibehalten wurde bzw. nach Umwegen zu ihr zurückgekehrt wurde.

Eine Jazz-Sängerin, Sandra F., ist ein Kind der 68er Generation und wuchs mit Rock, Blues und Jazz auf. Die Eltern von Claudia C., der Chansonsängerin, hörten gängige Schlager, ein bißchen Klassik und Operette und ihre ältere Schwester 70er, 80er Jahre Hits. Und Barbara L. ist mit klassischer Musik und Jazz aufgewachsen. In der Gruppe der Populärmusikerinnen gibt es also niemanden aus einem rein klassischen Elternhaus, zwei mit einem (fast nur) populärmusikalischen Hintergrund und eine, die mit Klassik und Jazz vertraut wurde. Interessant ist auch, daß Sandra F. und Barbara L., die heute beide Jazz singen, auch angeben, mit Jazz aufgewachsen zu sein und Claudia C., deren Eltern Schlager hörten, selbst auch keinen Jazz, sondern Chansons singt.

Bei zwei klassischen Sängern findet sich ein (rein) klassischer Hintergrund in der Herkunftsfamilie. Die Eltern von Angela S. haben, wenn sie Musik gehört haben, klassische gehört, und David Ns. Eltern hörten ebenfalls vorwiegend klassische Musik sowie viel Kirchenmusik. Andere Musik, sagt er, „*war nicht weniger wert, sondern nur nicht so angesagt*“.

Die einzige Ausnahme bildet Rita K., deren Eltern nur Schlager mögen. Sie ist die einzige, die angibt, daß sie sich die Vertrautheit mit Operngesang richtig erarbeiten mußte.

*„das ist auch ´n bißchen ´n Manko * dann gewesen (I: mhm), weil man mußte sich erst Reinhören und war mit vielen Dingen überhaupt nicht vertraut, was andere, die par exemple aus Künstlerfamilien kamen, einfach schon intus hatten (I: ja). Ich hab es also nicht eingepflicht bekommen. Ich mußte mir dann auch manches einfach erarbeiten. * Es ist aber heute noch so, daß meine Eltern, also gut, bei Oper nicht unbedingt abschalten, aber es also auch im Fernsehen nicht stundenlang ertragen (LACHT).“ (Rita K., Z. 150)*

Es kann die Annahme gemacht werden, daß häufig jene musikalische Richtung, mit der jemand aufwächst, beibehalten wird. Dies könnte darauf zurückgeführt werden, daß – wie oben gezeigt – mit eben diesem musikalischen Genre schon seit jeher schöne Erlebnisse verbunden wurden. Das Beispiel von Rita K. zeigt allerdings auch, daß die eben aufgestellten Hypothesen nicht zwingende Voraussetzung für die Wahl eines Genres sein müssen.

Bei der konkreten Frage nach dem Zustandekommen der Genrewahl, geben die Sängerinnen der Populärmusik durchweg an, wie wichtig es ist, sich selbst als Persönlichkeit musikalisch zeigen und ausdrücken zu können, ohne durch eine Rolle eingeschränkt bzw. auf eine Stimme beschränkt zu werden.

Barbara L. war während des Schauspielstudiums im Musicalbereich tätig, wobei sie – wie im Theater auch – eine Rolle spielen mußte. Jazz hat auf der Bühne viel mehr Raum für die Person gelassen. Ihr Interesse galt dem Menschen auf der Bühne, was der zu sagen hat, weniger der Rolle. Dieses Interesse brachte sie zum Jazz.¹⁴

Claudia C. findet klassischen Gesang langweilig, weil nur die Stimme und kaum die Persönlichkeit im Vordergrund steht. Sie wollte nicht auf eine Stimme beschränkt werden. An anderer Stelle räumt sie allerdings ein, daß ihre Stimme für den klassischen Weg auch nicht gereicht hätte.¹⁵

Sandra F.s. erste Band war eine „brave“ Popband. Am Jazz reizen sie die Möglichkeiten zu experimentieren.¹⁶ Durch zwei Lehrerinnen erhielt sie auch klassischen Gesangunterricht, braucht aber die klassische Musik nicht unbedingt für ihren Ausdruck, „nur mehr so als Technik“, sagt sie zum Abschluß des Interviews.

Auffallend ist auch, daß alle drei sich sehr vielfältig innerhalb der populären Musik im Laufe der Zeit bewegt haben und die Zuordnung zu einem Genre, sei es Jazz oder Chanson alleine nicht ausreichen.

Bei zwei der klassischen Sänger wurde eher durchwegs eine klare Linie eingehalten. Rita K. berichtet, daß sie über die klassische Ausbildung an der Musikhochschule zur Oper gekommen sei. „Man studierte Gesang und wußte, man wird Opernsängerin“.¹⁷

David N. meint, die Frage ob Oper oder Konzert hänge mit der Größe und Durchschlagkraft der eigenen Stimme zusammen. Er sei aufgrund seiner Gesanglehrer zum „Kunstlied“ gekommen. Oper habe nie sein Interesse erwecken können.

Angela S. wollte ursprünglich Opernsängerin werden, beschäftigte sich zwischenzeitlich mit dem Musical und kehrte dann wieder zur klassischen Musik zurück. Sie kam zum Konzertgesang, weil sie aufgrund der Lebensumstände – zwei kleine Kinder – den Umzug an das Theater einer anderen Stadt nicht machen wollte, welcher notwendig gewesen wäre, um dort als Opernsängerin engagiert zu werden.

¹⁴ siehe Barbara L., Z. 201

¹⁵ siehe Claudia C., Z. 145, Z. 1659

¹⁶ siehe Sandra F., Z. 342

¹⁷ siehe Rita K., Z.187

Bezüglich der Gründe, die für die Wahl des musikalischen Genres angegeben wurden, unterscheiden sich die beiden Gruppen. Die Sängerinnen populärer Musik geben durchweg an, sich selbst als Persönlichkeit musikalisch auszudrücken und zeigen zu wollen, während bei der Entscheidung für die Wahl des klassischen Genres kein einheitliches Motiv zu finden ist.

6.2.1.6 Gesangslehrer: Beziehung, Technik und musikalisches Genre

Mit dem Thema Gesangslehrer werden folgende Aspekte von mehreren Sängern in Zusammenhang gebracht: die Gesangstechnik, die Beeinflussung der Laufbahnrichtung durch Lehrer, als Persönlichkeiten zusammenzupassen und bei den beiden Sängerinnen, die aus der DDR stammen, die Mitentscheidung des Lehrers, in welches musikalische Genre der Weg führen soll.

Wie wichtig ein gutes persönliches Verhältnis zu einem Lehrer ist, wird besonders bei Angela S. deutlich, die mit ihrem ersten Lehrer an der Musikhochschule sehr negative Erfahrungen machte. Er konnte nicht positiv verstärken und ermutigen, „*eher das Gegenteil, und äh * dann war das dann alles erst wieder einmal in Frage gestellt nach ´ner Weile (I: mhm), also ich war mir dann gar nicht mehr so sicher, ob es überhaupt so mein Weg wird*“ (Angela S., Z. 159)

Wenn er dann schlecht drauf war, waren alle Schüler schlecht an dem Tag. Also nach ´ner Weile kriegte man das auch mit, aber das hat einen trotzdem sehr ja niedergeknüppelt manchmal na? Einfach weil es immer so abhängig war von seiner Disposition und man konnte sich gar nicht so richtig selber einschätzen lernen. (Angela S., Z. 227)

Ihren zweiten Lehrer beschreibt sie als wunderbaren Menschen und sehr guten Lehrer, auf dessen Unterricht sie heute noch aufbauen kann. Er konnte positiv verstärken und unterstützen.

„Ja, also ich denk mal, man muß vom Typ zueinander passen (I: ja) und man muß sich auch verstehen (I: ja), weil grade um diese Dinge zu erklären, die man eben nicht sehen kann, da brauchst ´ne Übertragung von ja irgendwie auf ´ner anderen Ebene noch.“ (Angela S., Z. 261)

Auch Sandra F. hatte ein sehr enges, freundschaftliches Verhältnis zu ihrem ersten Privatlehrer, bei dem sie 7 Jahre Unterricht nahm.

*Das war schon irgendwie so ein Motor, ´n bißchen so einer, der einen immer so ´n bißchen * provoziert (I: ja) und * das war sehr, sehr wichtig für mich, (I: aha), weil er mich wirklich SEHR bestärkt hat auch, und wir hatten dann auch,*

das war dann ´ne Freundschaft irgendwie auch immer, also wir kannten uns sehr gut gegenseitig.“ (Sandra F., Z. 202)

Zweifel, ob Jazz das richtige ist, hat ein Lehrer an der Musikhochschule ausgelöst, der sie während eines Bandkurses quasi zum Improvisieren zwang, berichtet Sandra F.:

„Also es war ´n total gutes Training. Es war nur manchmal hart, weil dann irgendwie dann war der Sound schlecht, ich war irgendwie schlecht drauf, und dann mußten wir, hab ich dann gesungen irgendein Stück, tierisch schnell und laut war alles, und dann hab ich irgendwann aufgehört: `Ach das wird überhaupt nichts. Ich hör überhaupt nichts. Das ist ja schrecklich´, und dann der Dozent: `Jetzt sing, you have to sing. Weiter, weiter, weiter.´ Und dann hat der mich getriezt, und mit Tränen in den Augen hab ich dann immer weiter gesungen“. (Sandra F., Z.1271)

Mehr um Unterstützung und Beeinflussung der Lehrer, eine bestimmte Laufbahnrichtung einzuschlagen, geht es bei Rita K., David N. und Claudia C.

Rita K. erhielt Unterstützung von einem Abteilungsleiter der Musikhochschule, als es darum ging, ob sie Choristin werden oder eine Sololaufbahn einschlagen sollte. Dies wurde von den Lehrern am Ende des zweiten Semesters entschieden. Sie sollte eigentlich Choristin werden, hatte jedoch während dieses Entscheidungsprozesses ihr solistisches Debut an einer Staatsoper.

Ja, und da konnten sie dann nicht mehr umhin, und der Abteilungsleiter der Musikhochschule, der, wobei der immer für mich war, der sagte: `Das ist ´ne Solistin. Allein schon so vom Auftreten und Typ´ (I: mhm, mhm). Also das andere entwickelt sich. Der hat das einfach gehnt, denn wir hatten ja sehr viele Lehrer an der Musikhochschule, die also wie ich immer böse dann behauptet habe, das Theater nie von hinten betreten hatten. (Rita K., Z. 340)

David N. ist durch seinen Professor an der Musikhochschule stark in der Wahl seines musikalischen Genres beeinflusst worden.

„Da muß ich immer mit seinen Meisterschülerinnen, also der hat Meisterklassen gehabt, äh – es gab sehr wenig Männer, sehr wenig Männerstimmen – da muß ich einfach das ganze, die ganze Literatur immer singen (I: mhm), was mich sehr gestreßt hat zu dem damaligen Zeitpunkt, aber es hat mich einfach auch geprägt in die Richtung.“ (David N., Z. 121)

Auch eine Professorin, die selbst sehr viel alte und neue Musik und Liederabende gesungen hat, förderte dies in ihm.¹⁸ Er war jedoch mit dem Gelernten nicht sehr zufrieden, weil er wiederum die technische Seite nicht gut genug handhaben konnte. „*Da hab ich drunter gelitten, daß man einfach da bestimmte [Gesangs]Modelle serviert bekommen hat, die traditionell sind, die für MICH nicht gepaßt haben*“. (David N., Z. 405). Die persönliche Ebene zum Lehrer, die vorhanden war, reichte nicht aus.

„*Das was ich von der interpretatorischen Seite und so gelernt hatte, daß ich das irgendwie auch fühlen konnte irgendwie dann, daß ich wußte, was muß ich eigentlich machen, wenn ich da stehe, (I: ja), also es gab zu der Zeit also auch so Situationen, wo ich auch raus [auf die Bühne] ging und dachte: Oh, hoffentlich geht das jetzt, ne?*“ (David N., Z. 201)

Er ist der Ansicht, daß es eine große Rolle spielt, ob die Stimmstruktur und die Persönlichkeitsstruktur von Lehrer und Schüler ähnlich sind, damit eine Ausbildung funktioniert.¹⁹

Die Lehrer von Claudia C. meinten nach dem ersten Jahr an der Musikhochschule, daß sie weder Schlager- noch Jazzsängerin werden könne. Da anderes nicht gelehrt wurde, wurde ihr in Form eines Sonderstudienplans eine Zusatzausbildung in Schauspiel ermöglicht und „*über meine Schauspiellehrerin kam ich dann schon immer mehr zu Richtung zu Richtung Chanson, also eigene Titel zu interpretieren*.“ (Claudia C., Z. 391)

Barbara L. erhielt ebenfalls durch ihre Schauspielausbildung Anstöße für ihre gesangliche Tätigkeit. Regisseure und Schauspieler versuchten durch Körperarbeit

„*dann irgendwie die Masken fallen zu lassen und tiefere, authentischere Darstellungen zu bekommen. Und das war eine Arbeit, die letztendlich denk ich mir sehr meinen Weg auch in der Musik beeinflusst hat (I: mhm), weil ich genauso als Sängerin das anstrebe. Nicht etwas draufzusetzen ja*.“ (Barbara L., Z. 77)

Zwei klassische Sänger – David N. und Angela S. – bezeichnen eine Übereinstimmung von Lehrer und Schüler in der Ausbildung der Stimme als sehr wichtig. Angela S. betont den persönlichen Aspekt und David N. den technischen Aspekt. Die beiden Sängerinnen aus der ehemaligen DDR wurden von den Lehrern in Bezug auf eine Laufbahnrichtung beeinflusst. Sandra F. wurde sehr intensiv von ihrem Lehrer unterstützt und gefördert.

¹⁸ Siehe David N., Z. 285

¹⁹ Siehe David N., Z. 307

Es lassen sich keine konkreten Unterschiede zwischen Sängern klassischer und populärer Musik im Hinblick auf die Art des Einflusses der Lehrer ausfindig machen. Lehrer sind auf unterschiedlichen Ebenen sehr wichtig bzw. auch behindernd für angehende Sänger: für eine gute Beziehung, die alleine nicht ausreicht (David N.), ebenso wie für die richtige Technik, die ohne guter Beziehung nichts wert ist (Angela S.). Sie sind daran beteiligt, ihren Schülern Anstöße für eine bestimmte Laufbahnrichtung zu geben (Claudia C. und Rita K.) bzw. bei negativen Erfahrungen Zweifel hinsichtlich der Richtigkeit des musikalischen Genres aufkommen zu lassen (Sandra F., Angela S.). Lehrer helfen durch eine starke Förderung und Unterstützung bei der Realisierung der beruflichen Anforderungen (Sandra F.). Auch gaben Schauspiellehrer Barbara L. und Claudia C. Anstöße für den Beruf als Sängerin.

6.2.1.7 Berufseinstieg

Die Sänger und Sängerinnen klassischer Musik unterscheiden sich gegenüber denen populärer Musik in Bezug auf die Angabe des Berufseinstieges.

Aus den Interviews mit den drei klassischen Sängern geht hervor, daß alle drei gegen Ende des Studiums in guten, professionellen Gruppen außerhalb des universitären Rahmens mitgewirkt haben. Zwei davon geben selbst als Beginn ihrer solistischen Tätigkeit die Zeit gegen Ende des Studiums an. Vom dritten fehlt die konkrete Datumsangabe.

Früher hingegen liegt der Berufseinstieg bei den drei Sängerinnen populärer Musik. Alle drei geben als Beginn ihrer solistischen Tätigkeit einen Zeitpunkt vor oder zu Anfang des Studiums an. Alle drei haben vor und während des Studiums in verschiedenen Bands bzw. Projekten gesungen.

Man kann annehmen, daß ein Hochschulstudium im populären Bereich eine andere Bedeutung für die Sängerinnen hat als im klassischen Bereich. Aufgrund der Daten könnte man annehmen, daß das Studium für die Sänger klassischer Musik als Voraussetzung für die Berufsausübung gesehen wurde und für die Sängerinnen populärer Musik nicht als Voraussetzung, sondern als „Lernfeld“ (Sandra F.).

Bei zwei klassischen Sängern, Angela S. und David N., gestaltete sich der Übergang vom Studium zum Beruf mit Zwischenfällen: Angela S. wollte wegen der Kinder nicht die Stadt wechseln und David N. fühlte sich mit der gelernten Technik nicht sicher genug. Nur Rita K. trat sofort nach dem Studium eine Stelle als Opernsängerin an.

Eine Populärmusikerin, Claudia C., fand aufgrund der veränderten Beschäftigungsverhältnisse im Osten kurz nach der Wende keine passende Stelle. Bei Sandra F. ging es mit Studienende fließend weiter wie zuvor. Barbara L. entschloß sich

durch einen Umzug nach Deutschland, den Beruf der Sängerin zu ergreifen, was sie vorher „nebenbei“ gemacht hatte.

Bei drei Sängern traten Zwischenfälle auf, weshalb sie nicht direkt nach dem Studium in den Beruf einsteigen konnten. Bei den anderen drei funktionierte der Berufseinstieg fließend.

Hier nun einige Beispiele:

Angela S. sang während ihres Studienabschlusses in zwei Opernproduktionen, in einer davon sogar die Rolle der `Elisabeth` in Hans Werner Henzes `Elegie für junge Liebende`. Von dieser Produktion wurde auch eine Platte herausgebracht, doch dann

„sang ich ´n paar Leuten vor und unter anderem auch in Stadt I für das Theater, weil die wollten auch diesen Henze machen, und äh, nun hatte ich aber so viel durchgepowert und hatte jetzt meine immer noch sehr kleinen Kinder – die waren so drei und viereinhalb – (I: mhm) ziemlich um mich rum, so daß mir ´n bißchen die Luft ausgegangen ist da in diesem ganzen Kraftakt. Also hatte ich dann eigentlich gedacht: Nee, also ich muß jetzt erst mal ´ne Pause machen, erst mal nichts, dann kam zwar das Angebot aus Stadt I dorthin zu gehen, aber ich konnte mir überhaupt nicht vorstellen, wie ich das (LACHT) schaffen soll, und hab´ das dann auch erst mal abgelehnt.“ (Angela S., Z. 383)

Ihr Mann machte eine Chirurgenausbildung und arbeitete „Tag und Nacht“. Da sie die Kinder nicht irgend jemandem überlassen wollte, dachte sie: *„Also Oper muß ich erst mal kürzer treten, und hatte nach ´ner Weile überlegt, daß ich dann halt mehr Konzerte machen möchte und das, das ging eigentlich sehr gut dann“.* (Angela S., Z. 413)

David N. sang bereits als Student in den Meisterklassen seines Professors, aufgrund eines Mankos an Männerstimmen. Ebenfalls während seines Studiums begann eine längere Mitwirkung in einem Kammerchor mit 25 professionellen Sängern, mit denen er Tournéen bis nach Asien und Amerika machte und vorwiegend romantische Chormusik und Barockmusik sang.²⁰ Dennoch war er mit dem Gelernten nicht so zufrieden, weil er die technische Seite nicht gut handhaben konnte und ging anschließend noch ca. 2 Jahre lang auf ein Institut für physiologische Stimmbildung.

Rita K. hatte ihr Debut an einer großen Bühne, wo sie während des dramatischen Unterrichts gesungen und der Chefregisseur auf sie aufmerksam wurde, weil sie für eine zu besetzende Rolle passend erschien. Weitere Praktika hat sie sich im letzten Studienjahr selbst besorgt und sich daraufhin an einem anderen Staatstheater beworben, wo sie alsbald angestellt wurde.

²⁰ siehe Interview David N., Z. 226

Claudia C. machte ihr Examen einen Tag vor der Währungsunion.

*„Dadurch mußte ich die Musiker nicht auszahlen. Wir sind dann tierisch essen gegangen, weil was hätten die mit dem Geld machen sollen? (LACHT) Da war alles total konfus, und dann hatte ich also praktisch mein Examen gemacht und ahm aahhhmmm war dann fertig mit meinem Studium und hab´ dann eigentlich zu Hause gegessen mit meinem * fast einjährigen Kind und hab gedacht: Ich (2 SEK. UNV.), weil also so wie das ja im Osten so gesagt also gefordert wurde und wie´s als Beruf eigentlich etabliert war, so was begegnete mir hier nicht, und dann hab´ ich drei Monate lang bei Schlecker an der Kasse gegessen, hab´ da gearbeitet, weil ich mußte irgendwie Geld verdienen, also zum Sozialamt zu laufen, war mir zuwider“.* (Claudia C., Z. 431)

Aufgrund einer Annonce bewarb sie sich bei einem Regisseur, der eine Schauspielerin suchte, *„genauso einen Typ wie mich: rote Haare und irgendwie ´n bißchen verrückt und ´n bißchen * anstrengend“* (Claudia C., Z. 453). Sie bekam die Rolle in einem Zwei-Personen-Stück und spielte 2 ½ Jahre Theater.

Barbara L. begann ihre Laufbahn als Sängerin in den USA, obwohl sie Gesang nur neben der Schauspielausbildung absolvierte. Sie sang in Musicals und auf Liederabenden. Die bewußte Entscheidung, als Sängerin zu arbeiten, fiel mit dem Umzug nach Deutschland, weil sie mangels deutscher Sprachkenntnisse nicht schauspielern konnte. Hier begann die Zusammenarbeit mit einem brasilianischen Gitarristen, mit dem sie gemeinsam komponierte, ihre Texte vertonte, zwei Platten herausbrachte und viele, erfolgreiche Konzerte hatte.²¹

Bei Sandra F. ergänzten sich Ausbildung und Beruf von Anfang an. Sie sang seit ihrem 17. Lebensjahr immer in Bands und ging auf die Bühne. Ihre erste Band war eine Popband. Nach einer 6 Jahre langen Ausbildung bei einem Privatlehrer schloß sich ein 6jähriges Studium an, das sie vor ca. 1 ½ Jahren abschloss. Ihre Laufbahn in dieser Zeit wird im folgenden Kapitel beschrieben.

6.2.1.8 Berufskarriere

Die Berufslaufbahnen von allen Sänger/innen weisen eine große Vielfältigkeit innerhalb der jeweiligen musikalischen Richtung (Klassik oder Populärmusik) auf. Die drei Sängerinnen populärer Musik wirkten bei ganz unterschiedlichen musikalischen Projekten, zwei Sängerinnen auch in Musicals, mit. Die klassischen Sänger/innen sind wiederum innerhalb der Kunstmusik sehr breit gefächert. Rita K. sang 52 Opern- und

²¹ siehe Interview Barbara L., Z. 233

Operettenrollen in den Stimmfächern Koloratursopran, Soubrette und ein wenig auch lyrisch. David N. hat sich auf vielfältige Weise im Konzertbereich bewegt: alte und neue Musik, Lieder, Kammerchor etc. Neben seiner Konzerttätigkeit befaßt er sich intensiv mit der Weiterentwicklung einer Gesangsmethode, die auf der Physiologie der Stimme aufbaut und veröffentlicht Bücher darüber. Angela S. ist im Opern- und Konzertbereich beheimatet.

Barbara L. erzählt:

„Ich habe dieses Projekt gemacht mit Ravels `Bolero´ äh, wo ich, wo die ganzen Flöten und Saxophone umgeschrieben sind für meine Stimme zum Beispiel. Das war sehr klassisch und sehr mit Sinfonie, und dann hab ich Musicals gemacht, und dann hab ich Werbung gemacht und dann hab ich Jazzlieder gemacht, und dann hab ich irgendwelche New-Age-Platten gemacht.“ (Barbara L., Z. 365)

Claudia C. beschreibt die einzelnen Stationen ihrer Laufbahn sehr ausführlich. Nach einer Tätigkeit als Schauspielerin war sie 2 ½ Jahre lang Backgroundsängerin in einer Rockband, die vor Tausenden Leuten spielte und bis zu 6-wöchige Tourneen machte. Ihre Aufgabe war, mitzusingen und die Leute zum Tanzen zu bringen. Gleichzeitig hatte sie eine eigene Band, mit der sie eigene Chansons im Rockstil aufführte. Danach bekam sie eine Hauptrolle in einem Musical, woraus ihre heutige Chanson-Formation entstand. Sie produzierte ein eigenes Studioprojekt, *„das läuft so in Richtung `Enya´, also sehr chorlastig, also ich singe die ganzen Chöre mit Liedern von mir“* (Claudia C., Z. 767); dazwischen war sie ein halbes Jahr lang in einer Revue tätig, wo sie täglich Vorstellungen hatte.²²

Besonders Claudia C., Sandra F. und Angela S. geben an, daß jedes neue Projekt eine Herausforderung darstellte, wobei sie viel lernen konnten. Sobald sie jedoch an einen Punkt gekommen waren, wo es keine Lernmöglichkeiten mehr gab oder die Anstrengungen zu groß wurden, verabschiedeten sie sich selbstbestimmt und suchten nach neuen Projekten. Man kann sagen, daß das Nein-Sagen und Aussteigen-Können wichtig ist, um sich Entwicklungsmöglichkeiten zu schaffen, auch wenn diese Möglichkeiten in dem Moment noch nicht klar in Sicht sind.

Meine ganze Laufbahn bisher ist charakteristisch, daß ich wirklich von Band zu Band gehüpft bin. Also wir machen auch parallel Bands natürlich, aber es war immer so, daß ich eine Hauptband hatte, und immer so: Wenn ich das Gefühl hatte, ähh es bleibt so ´n bißchen stehen, hab ich mich schon wieder neu orientiert und dann blup bin ich wieder hab mich umorientiert so, und ich kam immer weiter dadurch bisher, weil es war immer so ´n bißchen andere Leute,

²² siehe Claudia C., Z. 489 ff, Z. 611, Z. 593, Z. 652, Z. 764, Z. 1129

andere Musik, ´n bißchen eine Herausforderung, bessere Leute. (Sandra F., Z. 1109)

Nur eine einzige Band, in der Sandra F. singt, ´Jazz-Band-J´, gibt es schon seit zehn Jahren. Die Konstellation zwischen den Mitgliedern sei so gut, daß alle daran festhalten, auch wenn sie manchmal denkt, daß in anderen Bands dieses oder jenes schon viel schneller gehe. Eine zusammenklingende, eingespielte Band hat ihren Reiz.

Claudia C. berichtet vom Ende ihrer Mitwirkung in einer erfolgreichen Rockband:

„Also es war ´ne harte Zeit teilweise und es war halt so, daß ich zum Schluß fünfzehn Kilo zugenommen hatte, weil ich dann sehr viel ge// Frust gegessen und Frust gesoffen hatte, und da hab´ ich mir dann irgendwann gesagt, jetzt, jetzt ist jetzt muß ich aufhören. (I: mhm) Und daaa ist die Band dann auch zerfallen. Er hat mit Soloprojekten weitergemacht, Vladislav Tristan, die aber nicht jetzt LÄNGST nicht den Erfolg haben wie (die Rockband)“ (Claudia C., Z. 570)

Der Entwicklungsaspekt wird im Interview von Angela S. sogar mehrfach angesprochen. *„Ich war natürlich sehr bemüht, meine sängerischen Qualitäten immer zu verbessern und hab´ dann angefangen, Kurse bei berühmten Leuten zu machen.“* (Angela S., Z. 495) Sie ist im Opern- und Konzertbereich beheimatet, singt ´Lucia di Lammermoor´ genauso gerne wie neue Musik oder das ´Requiem´ von Mozart.

Rita K. ist seit 16 Jahren an einem Staatstheater festangestellt und dort sehr im Spielplan integriert. Sie singt große bis kleine Rollen. Für sie ist es eine Abwechslung, von anderen west- und ostdeutschen Theatern zum Gastieren eingeladen zu werden, meistens um Krankheitsfälle zu vertreten. Während der Sommerpause singt sie seit zwei Jahren auf einem Kreuzfahrtschiff. Sie erwähnt ebenfalls, daß es in ihrer Karriere bisher immer weiter gegangen ist, sie immer anspruchsvollere Rollen bekam. Jetzt ist sie an einem Punkt angelangt, wo sich die Partien bereits wiederholen, es nicht mehr so viel Neues für sie gibt, was ihr große Probleme bereitet.

Das Bestreben, weiterzukommen, sich ein Umfeld mit Entwicklungsmöglichkeiten zu suchen, wird bei Sängern populärer und klassischer Musik deutlich. Es scheint auch wichtig zu sein, trotz Nachteilen für die zurückgelassenen Gruppenmitglieder aus laufenden Projekten aussteigen und Nein sagen zu können, um sich neu zu orientieren. Das Finden neuer Aufgaben wird von den Populärmusikerinnen eher dem Glück zugeschrieben.

6.2.1.9 Höhen und Tiefen

Bezüglich der Erlebensqualität beruflicher Höhepunkte gibt es Unterschiede zwischen den Sängern populärer und klassischer Musik. Bei den einen gab es „viele schöne Erlebnisse“, „tolle Auftritte“. Sie schätzen es jedoch so ein, daß der berufliche Steigerungen indes noch kämen. Letztere sagen, Höhepunkte gebe es „*immer wieder*“ (Angela S., Z. 623). „*Das letzte Konzert ist immer das schönste (I: ja?), wenn´s geklappt hat*“ (David N., Z. 434). Desweiteren werden bei den klassischen Sängern auch die Zusammenarbeit mit berühmten Dirigenten und Orchestern sowie Auftritte auf großen Bühnen und natürlich schwierige Partien oder sehr anspruchsvolle Liederabende, die gemeistert wurden, als Höhepunkte genannt.

*„Als ich zum ersten Mal ´n ganzen Liederabend geschafft #hab# (I: #mhm#). Das war für mich schon so ´n Höhepunkt, * weil das war schon ´n großes Bibbern, weil die `Winterreise` in einem Stück ist einfach lang, fast achtzig Minuten. Das einfach auch zu schaffen und das wieder in den Vergleich zu setzen zum Beispiel zu ´ner Opernpartie (I: ja) ist natürlich so, daß ´n Opernsänger was weiß ich seine zwei, drei Arien hat am Abend – die Oper ist ganz lang für die Zuschauer oder Zuhörer erscheint es auch wow, es ist wahnsinnig lang -, aber die reine Singzeit ist natürlich in so ´ner Geschichte nicht so intensiv oder auch wenn man ´n großes Oratorium singt oder so. Da hat man zwei, drei Arien und zwei Rezitative: das ist reine Singzeit von ´ner Viertelstunde.“ (David N., Z. 445)*

Bezogen auf den Bekanntheitsgrad des musikalischen Umfeldes, wäre ein beruflicher Höhepunkt von Angela S. z. B. gewesen,

„daß ich einmal tatsächlich auch mit ´m Philharmonischen Orchester (LACHT) unter Dirigent P beim `Freischütz´ gesungen habe (I: haben Sie?) ja, hab`ich (I: ja) also eine Brautjungfer, das ist natürlich sehr wenig, das sind so eine Strophe von ´nem Lied sozusagen, aber trotzdem na, da könnte man sich ja jetzt schon was drauf einbilden, hatt´ ich am Anfang auch gedacht, dacht´ ich: ah TOLL Wahnsinn, das ist der Durchbruch! Aber es es war er eben nicht, ne?“ (Angela S., Z. 627)

„Die künstlerischen Höhepunkte habe ich doch eigentlich hier in Stadt A. Und das war jetzt vor eineinhalb Jahren die `Zerbinetta´ in `Ariadne auf Naxos´, wo ich ja so tolle Kritiken hatte und Bravo-Rufe, die nicht enden wollten nach dieser berühmten Arie.“ (Rita K., Z. 846)

Rita Ks. Karriere begann mit einem beruflichen Höhepunkt, nämlich in der Staatsoper einer großen Stadt singen zu dürfen. Einen weiteren erlebte sie, als sie als Gast mit der

Staatsoper zu einem Festival in den Westen reisen durfte - wegen des Berufes und nicht durch Einladung einer Tante o.ä.

Für zwei Sängerinnen des Populärbereiches war die Aufführung von eigenen Projekten und Stücken u. a. etwas Besonderes. Das

„war für mich so ein wunderschöner, großer Sprung äh selbst. Die erste Platte hab ich auch teilweise selbst produziert, aber äh diese letzte Platte siebenundneunzig war wirklich so mein Projekt (I: mhm) sozusagen, und äh fast alle Titel außer einem waren von mir, (I: ja) und äh ja einfach diese Erfahrung zu machen, wie das so ist, einfach Musiker zusammenzubringen und deine eigenen Träume zu realisieren.“ (Barbara L., Z. 255)

Sandra F. erzählt von der Aufführung ihrer ersten eigenen Kompositionen

„in ´ner riesigen Halle, und da waren auch viele Leute da, und ich hab dann da gesungen so zwei, drei Stücke, und da war ´ne riesige Bühne, ganz toller Sound und die Publikumsreaktion war so wahnsinnig positiv, und das machte so unheimlich Spaß mit der Band, und es war so ´n ganz tolles Gefühl, und danach kam das noch im Fernsehen, und das war so ein ganz tolles Gefühl, so: WOW, das ist ja wahnsinnig toll so aufzutreten, irgendwie da eigene Musik so war und da klappt das auch.“ (Sandra F., Z. 916)

Auch Claudia C. nennt die Premiere des eigenen Programms in der Reihe wichtiger Ereignisse, meint aber, es gab keinen beruflichen Höhepunkt, sondern

„das war wie eine Leiter (I: mhm), also das Theater war wichtig, [die bekannte Rockband] war der nächste Schritt, danach das Musical, ah das [Chanson-Programm M]. DA die Premiere zu erleben, wie die lief und wie ich mich jetzt eigentlich im Chanson-Bereich manifestiert habe jetzt schon“. (Claudia C., Z. 739)

Als weitere Punkte werden von den Sängerinnen populärer Musik sowohl die Anerkennung der eigenen Arbeit, als auch die in der Zusammenarbeit mit anderen erfahrene Wertschätzung genannt.

Erfolge immer wieder zu erleben, könnte für alle Sänger eine wichtige Voraussetzung sein, um in dem Beruf bestehen zu bleiben. Hinsichtlich der beruflichen Höhepunkte unterscheiden sich die Angaben der Sänger beider Gruppen. Die Sängerinnen populärer Musik sehen die Produktion oder Aufführung ihrer eigenen Musik als Höhepunkte. Allerdings geben sie an, den Karrierehöhepunkt noch nicht gehabt zu haben. Für Sänger und Sängerinnen klassischer Musik sind Höhepunkte, an großen Bühnen u.o. mit

berühmten Dirigenten auftreten zu dürfen sowie schwierige Gesangspartien erfolgreich zu bewältigen.

Zwei Sängerinnen (Sandra F. und Rita K.) geben an, keine ganz schlimmen Tiefpunkte erlebt zu haben und nennen Beispiele von anderen, denen Schlimmeres widerfahren ist. Orientierungsphasen, in denen man sich selbst in Frage stellt und keine klaren Ziele hat bzw. von anderen stark in seinen Vorhaben kritisiert wird, sind für drei Sängerinnen (Barbara L., Claudia C. und Angela S.) Tiefpunkte gewesen. Barbara L. und Claudia C. geben an, „*immer wieder*“ bzw. „*manchmal auch Monate*“ lang Tiefpunkte gehabt zu haben. Angela S. nennt zwei.

Auch Zweifel, ob man gar nicht so gut ist wie man denkt, treten besonders dann auf, wenn Konzerte nicht so gut angekommen sind, was vor allem von zwei Populärmusikerinnen (Sandra F. und Claudia C.) als frustrierend erlebt wurde.

Von zwei klassischen Sängern (David N. und Angela S.) wurden Konzerterlebnisse, die mit Ohnmachtsgefühlen und Ängsten einher gingen, als sehr unangenehm erfahren. Für Rita K. bedeutete die Wende einen Einschnitt. Sie wurde Anfang der Neunziger nicht mehr zum Gastieren eingeladen, „*weil plötzlich alles, was aus dem Westen kam, angeblich besser sein sollte*“. (Rita K., Z. 780) Ansonsten sagt Rita K. zum Thema Tiefpunkte im Beruf:

„* *Haben wir irgendwo Holz? Toi, toi, toi hatte ich nicht (I: Hatten Sie nicht?). Ne, also so ´n Tiefpunkt, wo man sagt: So, jetzt geht´s nicht weiter oder der will mich rausschmeißen oder gesundheitlich, Stimme läuft nicht oder so. So was hatt´ich nicht.*“ (Rita K., Z. 918)

Das schlimmste Erlebnis von Sandra F. war die Vorbereitung auf eine Zwischenprüfung in klassischem Gesang in der Musikhochschule, bei der sie von einer „*Koryphäe*“ begleitet wurde, „*der mit den besten klassischen Sängern*“ arbeitete. Ihr eigener klassischer Ansatz, der ohnehin auf wackeligen Beinen stand, versagte dabei völlig:

„*mit so´nem Typen, der sich so, der auch einfach in dieser Musik soo drin ist, und ich hab auch gedacht: Was für eine Anmaßung, daß ich da jetzt da singen will. Ich hab doch keine Ahnung. Ich hab doch gar kein richtiges Gefühl zu. Ich kam mir dann also wirklich sehr fehl am Platz vor.*“ (Sandra F., Z. 833)

Sandra F. hat noch nicht so richtig viele Tiefpunkte erlebt und vergleicht sich dabei mit einer Freundin, „*die hat z. B. viel mehr Tiefpunkte erlebt also Tiefpunkte so, daß ihr Leute dann sagen: `Hör lieber auf zu singen´, so ´n Kram, oder Publikum reagiert überhaupt nicht, oder du wirst ausgebuht, und so was hab ich noch nie erlebt*“. (Sandra F., Z. 1247)

Anders bei Barbara L., für die Entscheidungen schwierig sind, in welche Richtung sie angesichts der äußeren Umstände, des Musikmarktes, gehen möchte.

*„Ja doch, ich glaube, es gibt immer Tiefpunkte, ähm ** weil ich denke, ich denke, als Künstlerin muß man immer ENTSCHEIDEN, ob man einfach die Geschäft// geschäftlich arbeiten möchte, ob man auf dem Markt Erfolg haben möchte und oder ob man als Künstlerin leben möchte. Ich glaube, das ist irgendwie, man muß immer entscheiden. Es ist äh wie sagt man, es ist eine Illusion, das ist wie jedes Theater, jeder Film, man braucht Unterstützung, man braucht finanzielle (I: ja) Ressourcen #sozusagen# (I: #mhm#), und der Markt ist sehr kommerziell so. Natürlich gab's Tiefpunkte, wo ich selber gedacht hab: Was möchte ich?“ (Barbara L., Z. 347)*

Auch Claudia C. berichtet von großen Tiefpunkten, nachdem eine Sache abgeschlossen und unklar war, wie ihr Leben weiter gehen würde.

„Ja klar, ja klar, mehrmals. Der Tiefpunkt war, das waren manchmal auch Monate, also so wie nach dem Examen halt, bis ich diese diese drei Monate 'Schlecker' (I: ja) da bin ich ja fast gestorben, also ich hab' ja gedacht, ich sterbe, oder auch nachdem ich bei [der bekannten Rockband] raus war. Das waren ja auch noch mal ein Viertel Jahr, bis ich dann dieses diese Geschichte mit dem Musical, das sind drei, vier Monate. Die muß man erst mal durchstehen, ohne jetzt irgendwie blöde zu werden, verrückt zu werden.“ (Claudia C., Z. 805)

Unerwartet heftige Kritik erntete Angela S. von einer Sängerin, die sie sehr verehrt und bei der sie einen Meisterkurs besuchte, was große Zweifel in ihr auslöste.

Hier wurde mir immer gesagt: Ja, ich sing so schön und toll und so (LACHT), und dann kam ich da hin und hab' eben 'n ganz anderes Kaliber da kennengelernt, (I: OH!) und äh sie war also jetzt zwar nicht ganz abgeneigt, sie hat mich immerhin auch im Kurs behalten (I: mhm), aber sie hat mir schon einige Sachen wohl auch ziemlich direkt gesagt, so daß ich da manchmal erst mal arg schluckte und äh jaaa doch wirklich auch wieder ins Grübeln kam, ob ich überhaupt so gut bin. (Angela S., Z. 505)

Claudia C. erwähnt auch die Verantwortung für ihr Kind, das sie in manchen Phasen auch alleine versorgte

*„und da fragt man sich schon *, ob das alles so seinen * richtigen Werdegang hat oder nicht, und da zweifelt man dann manchmal auch (I: mhm). Man hat ja auch mal Konzerte, die nicht so ankommen, wo man denkt: Um Gottes Willen, vielleicht biste gar nicht so gut oder so.“ (Claudia C., Z. 853)*

Von einem Ohnmachtsgefühl während einer Konzertsituation berichtet David N.

„durch das, daß die Kirche so voll war, gab´s keine Akustik mehr, (I: mhm) und der Chor hat auch gebrüllt, das Orchester hat gespielt, und ich stand da irgendwo auf so ´ner einsamen Kanzel oben und mußte irgendwelche griechischen Tech//Texte rezitieren, und ich hab´ das Gefühl gehabt: Es hört mich überhaupt niemand, was ich dort mache. Ich mach ´ne Pantomime da vorne, und das war natürlich schon ´n ziemlicher Schlag.“ (David N., Z. 506)

Aber, tröstet er sich, *„das haben alle schon so hinter sich gebracht“ (David N., Z. 520).*

Die Bewältigung von Niederlagen wird ebenfalls auf sehr unterschiedliche Weise gelöst: Drei Sänger (Sandra F., Barbara L.²³ und David N.) berichten von Unterstützung durch andere: *„das war halt so, aber so wird das dann ja nicht immer sein. Pech, wir kennen das alle und auch die Stars kennen das“ (Sandra F., Z. 1321).* Claudia C. ist von den Eigenschaften ihres Sternzeichens überzeugt und wird in Krisensituationen kreativ²⁴ und Angela S. gewinnt Einsichten darüber, welche Einstellungen sie ändern kann.²⁵

Claudia C. erwähnt auch einen Knoten auf den Stimmbändern, der einen Rückschlag bedeutete, und die Auseinandersetzung mit einem Konzertveranstalter, der ihr aufgrund ihrer Schwangerschaft verbieten wollte, *„Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt“* zu singen.

Zwei Sängerinnen populärer Musik berichten von häufigen Tiefpunkten, die mit ihrer beruflichen Perspektive im Zusammenhang stehen, wobei sie sich auch selbst in Frage stellen. Von den klassischen Sängern werden Ohnmachts- und Angstgefühle in Konzertsituationen sowie Rückschläge und Selbstzweifel, die durch Kritik ausgelöst wurden, in Bezug auf die berufliche Perspektive genannt.

Es konnten keine deutlichen Unterschiede zwischen den beiden Gruppen hinsichtlich Art und Anzahl der Tiefpunkte in der Berufslaufbahn genannt werden. Offensichtlich wurde, daß Unklarheiten über den weiteren Werdegang und die berufliche Perspektive zu Selbstzweifel führen können. Sänger populärer Musik, die selbst komponieren und texten, werden immer wieder vor die Entscheidung gestellt, welchen Weg sie weitergehen wollen. Die Entscheidung liegt (fast nur) bei ihnen allein. Sänger des klassischen Genres müssen sich seltener alleine für die Wahl der Musik, die sie singen wollen, entscheiden, weil Angebote von außen kommen und sie stärker von einem Ensemble abhängig sind als Sänger, die ihre eigene Band leiten.

²³ siehe Barbara L., Z. 421

²⁴ siehe Claudia C., Z. 896

²⁵ siehe Angela S., Z. 520

6.2.1.10 Ein Umfeld schaffen, in dem Singen problemlos möglich ist

Alle sechs Sänger haben sich ein Umfeld geschaffen, in dem Singen problemlos möglich ist. Die Partner von Claudia C., Sandra F. und Rita K. kommen ebenfalls aus der Musikbranche. Der Mann von Angela S. ist Chirurg. Die Berufe der Partner von David N. und Barbara L. wurden im Interview nicht erwähnt.

Sandra F. und ihr Freund, ein Gitarrist, haben lange eine Wohnung mit einem Pufferzimmer gesucht, so daß sie sich gegenseitig beim Musizieren nicht hören. *„Es ist wirklich, der eine schläft und der andere unterrichtet“* (Sandra F., Z. 1549).

Claudia C. ist auch mit einem Gitarristen befreundet, so daß *„es hier relativ normal äh also völlig“* (Claudia C., Z. 1569) ist, wenn sie singt oder unterrichtet. Ihr Sohn macht die Übungen manchmal nach. Ansonsten kümmert es niemanden.

David N. hat sich *„nach einem kleinen Häuschen umgesehen, in dem ich einfach singen kann“* (David N., Z. 1026). Wenn man mit Nachbarn Schwierigkeiten hat und nur bei Zimmerlautstärke singen darf, *„wird man neurotisch“* (David N., Z. 1037).

Rita R. wohnt derzeit alleine, nur 10 Min. vom Theater entfernt, und übt auch dort. Ihre Wohnung ist zum Singen zu hellhörig. Sie berichtet, daß sie in Beziehungen mit Musikern keine Probleme wegen ihres Berufes hatte – sie war lange mit einem liiert und ist jetzt wieder mit einem Sänger befreundet -, sich aber von einem Ex-Freund, der nicht aus der Musikbranche war, u. a. deshalb trennte, weil er nicht eingesehen hatte, daß sie z. B. am Nachmittag vor anspruchsvollen Partien Ruhe braucht und stattdessen *„immer nur die Höhepunkte [sah], wenn `Bravo´ gebrüllt wird und dann `Ja, die gehört zu mir´ so etwa. Also da gibt´s Konsequenzen. (LACHT) * Naja.“* (Rita K., Z. 1310).

Eine klassische Rollenverteilung findet sich bei Angela S. Sie lernte ihren Mann bereits im zweiten Studienjahr kennen. Er machte eine Chirurgenausbildung, arbeitete Tag und Nacht, und sie kümmerte sich um die beiden Kinder.

„Also ich kann mir das oft zum Glück leisten, na, das kommt dazu, wie gesagt, daß ich so ganz am Anfang (I: ja) schon sagte (I: ja): Ich könnte sicherlich davon leben, aber ich MUSS es nicht, und dadurch, daß ich ja die Kinder hatte, habe ich auch nicht jetzt um jeden Preis alles machen wollen und eben auch nicht so Sachen, daß ich dann für ein Engagement weit weg gehen wollte.“
(Angela S., Z. 1340)

Wenn sie bei der Hausarbeit einfach vor sich hin singt, sagen die Kinder manchmal, daß sie doch nicht den ganzen Tag singen müsse. Ansonsten geht sie ins Wohnzimmer, in

dem der Flügel steht, und „*wenn ich übe, mache ich die Tür zu und übe, und es ist * es ist meine Arbeit, so, fertig*“ (Angela S., Z. 1273).

Ein Zuhause, in dem ohne Einschränkungen und Rücksicht musiziert werden kann, oder eine nahegelegene Übungsmöglichkeit scheint für das alltägliche Singen und Unterrichten wichtig zu sein.

Daß Musiker Beziehungen zu Musikern suchen, trifft hier bei drei Personen zu. Ein Verständnis für die Eigenheiten des Berufes könnte in Beziehungen bei Musikern eher vorhanden sein.

6.2.2 Berufsalltag

6.2.2.1 Unterrichten

Für alle Sänger gehört die unterrichtende Tätigkeit zum Beruf, jedoch in unterschiedlichem Ausmaß. Zwei Interviewpartner – ein klassischer Sänger und eine Jazzsängerin – unterrichten Gesang privat, an einer Musikhochschule und halten zusätzlich Workshops und Seminare ab. Die anderen vier geben nur privat Unterricht. Die beiden zuerst genannten unterrichten jeweils sehr viele Schüler. Barbara L. ca. 35 und David N. nennt zwar keine Zahl, lebt aber zu 90 % vom Unterrichten bzw. von Seminaren über Stimmphysiologie und bezeichnet diese Tätigkeit als sein Hauptstandbein. Auch Sandra F. lebt zu 70 % von der unterrichtenden Tätigkeit und unterrichtet derzeit 14 Schüler.

Rita K. gibt 5 Stunden Unterricht pro Woche. Angela S. erzählt von 2 Gesangsschülern. Claudia C. hat den gewöhnlichen Gesangsunterricht mittlerweile sehr eingeschränkt und bietet derzeit vor allem Frauen eine Art `musiktherapeutische´ Hilfe an.

*Aber so mit jemandem zu arbeiten, und [über die Stimme] so die Persönlichkeit einfach mithelfen freizulegen und da Programme draus zu machen, aus schlimmen Erlebnissen demjenigen zu helfen, sich davon zu befreien, das ist was, was mir einfach auch gegeben zu sein scheint. Ich hab´ da also mmm * einfach auch ´ne Intuition für Situationen.* (Claudia C., Z. 1186)

Nicht für alle Sänger hat die unterrichtende Tätigkeit die gleiche Bedeutung. Barbara L. und David N., die beide auch Dozenten an Musikhochschulen sind, beschreiben ihre unterrichtende Tätigkeit detaillierter als die anderen Sänger und erzählen von der Weiterentwicklung ihrer Unterrichtsmethoden. David N. baut seine Stimmarbeit auf objektive, physiologische und physikalische Gesetzmäßigkeiten auf. Deshalb, sagt er, spiele es keine Rolle mehr, ob die Stimmstruktur und die Persönlichkeitsstruktur von Lehrer und Schüler ähnlich seien oder nicht. Es spiele auch keine Rolle, welches Genre

jemand singe. „Es kommt darauf an, was man für ´ne Technik unterrichtet, ... also ich muß nicht unbedingt Oper singen können, um mit ´nem Opernsänger zu arbeiten.“ (David N., Z. 340)

Für Rita K. ist es wichtig, Gesangsunterricht nur nebenbei zu geben, „aber mich jetzt hier an die Musikschule zu setzen und mit Dreizehnjährigen oder Sechszehnjährigen ´mom, mom, mom´ zu machen, also ** das ist auch noch nicht so meine Welt, na? * Wie gesagt, wenn ich ´s MAL zwei Stunden am Tag mache, ist ´s o.k., aber das reicht dann wieder.“ (Rita K., Z. 1128)

In Bezug auf die Bedeutung, die das Unterrichten im Berufsleben von Sängern einnimmt, gibt es keine Unterschiede zwischen den beiden Gruppen. In beiden Gruppen gibt es Sänger, die gerne Lehrer sind, und andere, die nur wenige Stunden Unterricht geben wollen.

6.2.2.2 Finanzen

Vier Sänger geben an, für wenig Geld zu singen, aus Lust und Freude daran und für den persönlichen Gewinn. Drei davon tun dies sehr oft, eine Sängerin, Barbara L., hin und wieder, weil die meisten ihrer Veranstalter – glücklicherweise – Geld haben. Sie unterstützt manchmal Musiker, indem sie Kosten für eine Produktion bis zur Veröffentlichung teilen läßt, unter der Voraussetzung, daß ihr eine interessante Komposition gezeigt wird und die Arbeitsatmosphäre angenehm ist.

„Wenn jemand einen Traum hat von irgendeiner Harfe zusammen mit einem * Kontrabaß und einem Trambon ... und Stimme! (BEIDE LACHEN). Mein Gott, ich meine, er muß erst einmal ein paar Tausender bezahlen für Studiokosten, und dieses Stück wird leider nie durch die Industrie ... Unterstützung finden.“ (Barbara L., Z. 1412)

„Ja, es kommt manchmal ´n bißchen Geld dabei raus, aber nicht so, daß es sich jetzt wegen des Geldes lohnt. Es ist wirklich eher nur aus Freude an der Musik (LACHT), aus Freude am Miteinander-Machen, sich weiterentwickeln.“ (Sandra F., Z.1449)

„Also meine physiologische Arbeit und Seminare und alles, was ich mache, das ist mein Hauptstandbein, und ich leiste mir sozusagen den Luxus dann irgendwann mal was Schönes zu machen oder was Außergewöhnliches zu machen, wo ich denke, das bringt mir jetzt ´n Gewinn einfach für mich. Also finanziell ist es einfach sehr schwierig.“ (David N., Z. 757)

Angela S. erzählt, daß sie z. B. das Ensemble-Singen aufgegeben hat, weil sie das Gefühl hatte, sich künstlerisch nicht mehr weiterentwickeln zu können, obwohl ihr die Konzerte Geld gebracht haben.

Ich kann mir das aber oft zum Glück leisten, na, das kommt dazu, wie gesagt, daß ich so ganz am Anfang schon sagte: Ich könnte sicherlich davon leben, aber ich MUSS es nicht, und dadurch, daß ich ja die Kinder hatte, habe ich auch nicht jetzt um jeden Preis alles machen wollen. (Angela S., Z. 1339)

Die Chansonsängerin Claudia C. hat sich mittlerweile den Status erarbeitet, daß sie sich sagt, „*nur das zu tun, was man mit dem Herzen tut, weil ich bin der Meinung, nur dann kann es gut werden*“ (Claudia C., Z. 788).

Sänger beider Gruppen beteiligen sich häufig an Konzerten, die nicht gut bezahlt werden, weil es ihnen Freude bereitet, ein persönlicher Gewinn dabei zu erwarten ist, die Atmosphäre angenehm und die Musik interessant sind.

Zwei Populärmusikerinnen berichten von ähnlichen Erlebnissen mit dem `Mucken´, d.h. bei Veranstaltungen live, aber eher leise im Hintergrund zu singen, was sich im Gegensatz zu Clubgagen finanziell lohnt – ca. DM 600 pro Abend pro Person²⁶ – und von den Sängerinnen des Geldes wegen angenommen wird. Beide, Sandra F. und Barbara L., beschreiben auch sehr unangenehme Seiten davon: Man müsse sehr leise spielen,

„aber es soll trotzdem live sein. Es geht nur um Dekoration, eben so dieses Image-Ding, und dann diese reichen Kerle dann da, und dann hat mir mal einer – das war dann schon ´n Tiefpunkt auf ´ne Art – da hat mir dann so ´n Typ mal ´n Fünfzig-Mark-Schein ins Dekolté gesteckt, und da bin ich ausgerastet irgendwie. Dem hab ich fast irgendwie in A... getreten, und dann hab ich den Schein irgendwie zerflettert und irgendwie so: Ich geh, ich kann nicht mehr! Das kann doch wohl nicht wahr sein! Das ist wirklich Prostitution, was wir hier machen!“ (Sandra F., Z. 1386)

Barbara L. erzählt, daß sie oftmals diesen Zwiespalt gespürt hat: einerseits Konzerte mit ihrer Musik aufzuführen und andererseits solche des Geldes wegen. Eine Zeit lang sagte sie sich: „*Ich nehme nichts an, was mich nicht selber berührt*“ (Barbara L., Z. 1294). Mittlerweile meint sie, wenn sie mit ihren Musikern auftreten könne und nicht alleine in einer Ecke mit einer Karaoke-Kassette stehen müsse, fühle sie sich nicht mehr so frustriert, sondern habe die Erfahrung gemacht, daß das Publikum sehr berührt sei und sie gebeten habe, dieses und jenes zu singen. „*Wenn du einfach präsent bist, egal was*

²⁶ siehe Sandra F., Z. 1363

du machst, kann es eine schöne Erfahrung sein, wenn du es schaffst, irgendwie diesen Spalt abzubauen.“ (Barbara L., Z. 1310)

Auch Sandra F. hat einen Weg gefunden, diesen Zwiespalt abzubauen, indem sie nicht zu oft solche Engagements annimmt:

„Erst mal trag ich jetzt auch immer nur ´n Anzug zum Beispiel und so. Das macht dann gar nichts mehr aus. Da komm ich auch nicht mehr in die Situation, daß mich da irgendwelche anlallen, während ich da immer singe. Das ist dann auch nicht mehr dieses Frauchen-Ding, und wenn man das mal macht, dann kann man einfach das Geld einstecken und wunderbar, aber man muß eben trotzdem seine Sachen haben, für die man, wo das Herzblut drin hängt.“ (Sandra F., Z. 1416)

Rita K., die Opernsängerin, hat kein Problem damit, als Hintergrundsängerin in Veranstaltungen aufzutreten. Es bedeutete einen Einbruch für sie, daß sie nach der Wende einige Jahre lang fast keine Aufträge bekam.

Drei Sängerinnen singen auch Konzerte nur des Geldes wegen, was bei den zwei Populärmusikerinnen sehr negative Erlebnisse mit sich gebracht hatte. Beide haben im Laufe der Zeit eine neue, für sie passende Art und Weise gefunden, damit umzugehen. Es könnte angenommen werden, daß `Mucken´ im Umfeld von klassischer Musik etwas anderes bedeutet als im Bereich populärer Musik, weshalb von Rita K. nur Positives daran gesehen wird.

6.2.2.3 Anstrengender Alltag – Vorbereitung auf Konzerte

Die Zeit vor Premieren wird von den Sängern beider Gruppen als besonders anstrengend erlebt.

Klassische Sänger geben an, daß in der Zeit vor Premieren am Theater *„immer alle irrsinnig angespannt“* (Angela S., Z.1050) sind, im Konzertbereich ebenfalls, weil binnen sehr kurzer Zeit ein Projekt *„aus dem Boden gestampft“* werden muß (David N., Z. 581).

Für Jazz- oder Chansonsängerinnen fallen vor Konzerten, besonders vor Premieren oder Konzerten eigener Programme sehr viele Managementaufgaben und Promotionstermine an, die als sehr anstrengend empfunden werden.

Entspannung und Schlaf dienen den Sängern als Vorbereitung für Konzerte. Rita K. beschreibt, daß sie, wenn sie abends nur eine kleine Rolle zu singen habe, tagsüber wegfahren könne, Fenster putzen etc. Bei schwierigen Partien hingegen singe sie sich

am Vormittag ein, schlafe am Nachmittag eine Stunde, beschäftigte sich noch einmal mit ihrer Gesangspartie, brauche viel Ruhe und könne keinen Besuch ertragen.²⁷ Claudia C. und Sandra F. achten darauf, vor Konzerten genügend zu schlafen und sich zu schonen.²⁸ Barbara L. versucht, tagsüber frei zu haben, wenn am Abend ein Konzert ansteht. Es gelingt ihr aber nicht immer.

Außerdem wird die Zeit, in der viele Proben stattfinden, von den Sängern als anstrengend erlebt. Dadurch wird die Zeit, in der Schüler untergebracht werden, kürzer. Unterrichten, Proben und eventuell noch Auftreten an einem Tag ist für alle Sänger sehr anstrengend. Fast jeden Tag am Vormittag und Abend proben bzw. am Abend eine Vorstellung zu haben – ohne Ruhepause seit 1 ½ Jahren – ist für eine Opernsängerin sehr anstrengend.

Neue Musik erfordert viel mehr Konzentration auf Rhythmus, Töne und Sprache als z. B. ein Stück von Mozart und wird von klassischen Sängern deshalb als grundsätzlich anstrengender erlebt.

6.2.2.4 Zeit für Erholung

In den Interviews mit den drei Sängerinnen populärer Musik wurde auch über besonders schöne Tage im Berufsalltag gesprochen, wobei das Thema Erholung / Entspannung von allen dreien an erster Stelle genannt wurde. Die Sängerinnen berichten einstimmig von „*Sonntagen, wo mal gar nichts ist*“ (Claudia C., Z. 1098), die sie sehr genießen. „*Ich bin kein Arbeitstier*“ und entspanne mich sehr gerne, sagt Sandra F. (Z. 1515). Die Zuneigung seitens der Schüler und Zeit zu haben, um am eigenen Projekt weiterschaffen zu können, werden von Barbara L. zusätzlich genannt.²⁹

Die Autorin hatte den Eindruck, daß zumindest zwei klassische Sänger (Rita K. und David N.) zur Zeit der Interviews sehr gestreßt waren, weil sie über sehr viel Arbeit klagten. Die konkrete Frage nach schönen Tagen im Berufsalltag wurde hier allerdings nicht gestellt.

6.2.3 Rund um die Singstimme

6.2.3.1 Beschreibung

Es sind Unterschiede der beiden Gruppen in der Beschreibung der Singstimme zu sehen. Die klassischen Sänger definieren ihre Stimme nach einem Stimmfach wie z. B.

²⁷ siehe Rita K., Z. 1231

²⁸ siehe Claudia C., Z. 1581

²⁹ siehe Barbara L., Z. 535

die Sopranistin Angela S. „*lyrisch und ich kann auch Koloraturen singen*“ (Angela S., Z. 1151), die Sängerinnen populärer Musik beschreiben sie nach vielfältigen Eigenschaften: „*ausdrucksvoll, * groß, * ah sehr viele Klangmöglichkeiten (I: mhm) und sehr klar*“ (Barbara L., Z. 714).

6.2.3.2 Entwicklung der Singstimme

Hinsichtlich der Frage nach der Entwicklung der Singstimme muß zuerst festgestellt werden, daß alle Interviewten Gesang an einer Musikhochschule studiert haben (Barbara L. gibt an, dies neben eines Schauspielstudiums an der Universität und privat absolviert zu haben). Von zwei Sängerinnen populärer Musik wird die Entwicklung der Singstimme vorrangig mit den persönlichen Lebensumständen und –erfahrungen in Zusammenhang³⁰ gebracht und weniger mit einer gelernten Technik oder einem Gesangslehrer. Sandra F. bildete allerdings eine Ausnahme. Sie gibt an, daß ihre Stimme durch die Übungen mit ihrer Lehrerin an Höhe gewonnen habe.³¹

Von einer klassischen Sängerin wird der Entwicklungsaspekt aufgrund des Alters genannt.³² Für alle drei klassischen Sänger/inne/n war das Erlernen einer Technik – die wiederum bei jedem unterschiedlich sein mag – ausschlaggebend. „*Ich bin nicht die Sängerin, die mit dem Gold in der Kehle nun erwacht ist oder geboren worden ist, und wo dann ein Lehrer nur noch was versauen kann. Nein, nein, so war’s nicht. Ich brauchte schon noch ´ne Ausbildung.*“ (Rita K., Z. 267)

6.2.3.3 Üben – Stimmprobleme – Hilfsmittel

Zwei Sängerinnen, Sandra F. und Rita K., geben an, keine Probleme mit der Stimme zu haben. Zwei klassische Sänger, David N. und Angela S., sprechen von häufigeren Beeinträchtigungen der Stimme. David N. nennt zwei Gründe: äußerliche stressige Anforderungen, die sich auf die Psyche niederschlagen, und Erkältungen.

„*Ganz oft passiert es eben, daß die Stimme dann eben deswegen nicht geht, weil das Außenrum anstrengend ist ... ´s ist einfach ´n psychologischer Faktor, und die Stimme reagiert sofort auf irgendwelche * Dinge, die im Untergrund passieren, oder dann halt Erkältungen in der Heizungszeit. Das ist halt immer wieder na?*“ (David N., Z. 622)

Angela S. kann sich bei körperlichen und psychischen Beeinträchtigungen durch ihre Technik helfen und auch trotz Erkältung singen – wenn die Stimme nicht beeinträchtigt

³⁰ siehe Barbara L., Z.789

³¹ siehe Sandra F., Z. 2043

³² siehe Rita K., Z. 259

ist. Durch Summübungen, Atemübungen und Gymnastik der Bauchmuskeln kann sie dieses Training als eine Art Meditation genießen.

*Wenn ich dieses Programm durchziehe, dann äh * brauch ich also dann muß das schon SEHR, SEHR schlimm kommen, daß ich da nicht über eine etwas angeknackste Psyche wegkomme. Natürlich ist man nicht jeden Tag super drauf oder so, aber eigentlich kann mir das zum Glück toi, toi, toi (KLOPFT AUF HOLZ) nichts mehr anhaben, also wenn ich singe, dann sing ich, so. Dafür hab ich das ja gelernt sozusagen. (Angela S., Z.919)*

Die Populärmusikerinnen üben wenig, brauchen es auch nicht. Die klassischen Sänger haben eher den Wunsch, mehr Zeit zu haben, um an der Stimme arbeiten und üben zu können. Dies wird bei David N. und Rita K. deutlich.

Das meint ich erst, daß ich einfach wieder mal ´ne Phase brauch, wo ich für MICH was tun kann, wo ich wirklich auch mal wieder an meiner Stimme arbeiten kann, wo ich mal Arien oder Lieder lernen kann, die nicht im Repertoire sind. ... bei sieben Stunden Proben und Alltag, den man ja doch noch zu bewältigen hat und Schüler und so, das schaff ich nicht. (Rita K., Z. 1622)

David N. leidet auch darunter, daß er wenig Zeit für die Stimme aufbringt – vor allem, wenn er viel unterrichtet. Vor Konzerten ist er disziplinierter, übt und arbeitet an der Stimme,

wenn man´s schafft, wenn die Zeit es erlaubt, daß man sich richtig einsingt, daß man nicht gleich schon nach ´ner Stunde irgendwie dann schon Ermüddungserscheinungen hat, aber es klappt auch nicht, na? Also ich bin in Stadt A in` Zug gestiegen am Dienstag und bin sieben Stunden gefahren und ´ne halbe Stunde später hatten wir dann Probe, also das ist dann auch nicht gut. (David N., Z. 996)

Claudia C. berichtet von einer erlebten Ausnahmesituation, als sie ein Mal einen Knoten auf den Stimmbändern bekommen hatte, der erst durch logopädische Behandlung beseitigt werden konnte. Normalerweise tut sie fast gar nichts für ihre Stimme.

Ich bin ein fauler Sack, was das betrifft. Also sagen wir´s mal so: Wenn ich sehr gestreßt bin oder sehr müde bin, äh und ich muß irgendwas tun in Richtung Gesang, dann versuch ich schon einige logopädische Übungen zu machen. Ich sing mich äh vor Konzerten ein ... vielleicht acht Minuten oder so (BEIDE LACHEN), ansonsten mach ich eigentlich gar nichts, also außer Lieder proben. (Claudia C., Z. 1519)

Zu Medikamenten wie Antibiotikum und Cortison wollen Sänger Abstand halten. Damit verschwindet zwar eine Schwellung sofort, man braucht jedoch lange Zeit, um den dadurch entstandene Stimmschaden zu reparieren.³³

Rita K. hat eine robustere Natur.

*Stimmprobleme eigentlich nicht. Ich meine, wenn man erkältet ist, kann man nicht singen. Das kommt auch nicht Gott sei Dank nicht oft vor. Ich bin also jedoch, für mich ´n Gast zu holen, ist sehr, sehr selten, also ich bin * selten krank. Ja, das kann sich alles mal ändern, das kann man nicht beschreiben, also bis jetzt war´s so. Ich hab da eigentlich keine stimmlichen Probleme. (Rita K., Z. 944)*

Sandra F. sagt zum Thema Stimmprobleme ebenfalls: „*Eigentlich nicht so ... daß sie nicht raus will oder ne, hab ich Glück. Also ich kümmer mich ja kaum um meine Stimme*“ (Sandra F., Z. 1934). Sie macht manchmal tagelang keine Übungen. Wichtig sei nur, daß sie überhaupt einmal am Tag singe, denn wenig singen tue ihr nicht gut.

Barbara Ls. Lösung für die stimmlichen Anforderungen des Berufes ist auch eine gute Technik.

Deswegen sag ich meinen Schülern immer: `Es ist so wichtig, äh ´ne gute Technik zu haben`, wobei die Wahrheit ist, äh man MUSS manchmal sehr viel sprechen oder unterrichten oder Interviews geben oder man sitzt in einem Zug oder wenn, um diesen Beruf einfach wirklich erfolgreich zu machen, ist man einfach sehr aktiv. Man kann, weiß nicht, ob es so in den anderen Sparten, aber im Jazz, Populärmusik, ich meine in unserer oder wo ich arbeite, äh man kann einfach nicht schlafen bis drei Uhr nachmittags und wunderschön Obst essen und ein bißchen inhalieren und dann ähm eine Stunde singen. Also es kommt auch, daß man irgendwie unterwegs ist und dann Bus oder Reise oder in einem Flugzeug und verspätet ist und in Streß kommt, und man muß lernen mit, ja mit Streß und trockener Luft und äh fünf Stunden Unterricht davor und alles immer noch super Konzerte zu geben. So ist das. (Barbara L., Z. 500)

Die Ergebnisse lassen annehmen, daß Sänger populärer Musik sich weniger um ihre Stimme kümmern, weniger Stimmübungen machen müssen und auch weniger mit Beeinträchtigung der Stimme durch Krankheiten zu kämpfen haben. Sänger klassischer Musik würden eher gerne mehr Zeit zum Üben und für die Stimmarbeit aufbringen als sie zur Verfügung haben.

³³ siehe Angela S., Z. 851 und David N., Z. 675

6.2.4 Der Beruf

6.2.4.1 Schöne Seiten

Das Publikum, nette Menschen, sich ausleben können und bei den Jazz- oder Chansonsängerinnen auch die freie Gestaltungsmöglichkeit aufgrund der Freiberuflichkeit, werden von mehreren als die schönsten Seiten des Berufes bezeichnet. Sie werden im folgenden präzisiert: von einer Person, Claudia C., wird besonders betont, daß sie in ihrem Beruf ihre „Berufung“ gefunden hat. Sie habe das Gefühl hat, den Beruf gefunden zu haben, in dem sie am besten sei.

*Jeder Mensch ist ähm * also Gott zu sagen, ist vielleicht falsch, aber ist von jemandem auf die Welt, von irgendwas auf die Welt ge// berufen worden, um dort etwas zu können, was den anderen nützt. Und viele finden das gar nicht im Laufe ihres Lebens und werden deshalb sehr, sehr unglücklich, was IHRE Berufung ist. Und ich glaub, das ist meine Berufung, vielleicht nicht für immer, aber jetzt in diesem Moment ist es so. (Claudia C., Z. 1427)*

Inwieweit die Gewißheit oder der Glaube von einer anderen Macht mit Fähigkeiten ausgestattet worden zu sein und gelenkt zu werden eine Unterstützung bietet, daraus eine Sicherheit und Kraft für die eigene Karriere abzuleiten, könnte Gegenstand weiterer Untersuchungen sein.

6.2.4.1.1 Kollegen und Gemeinschaft

Verschiedene Aspekte in der Beziehung zu Kollegen werden als wichtig empfunden: Das Kennenlernen von vielen interessanten Leuten³⁴, gemeinsam mit anderen etwas Neues schaffen, besonders beim Improvisieren mit anderen „auf ´ne Reise“ (Sandra F., Z. 1588) zu gehen und der Zusammenhalt von Musikern, wenn es um eine Aufführung geht. „Es ist eine Liebe einfach, die da passiert, und auch wenn man Kollegen vielleicht zehn Jahre nicht sieht, ist das immer etwas, wenn man auf der Bühne zusammen war.“ (Barbara L., Z.962)

Sowohl im klassischen Bereich als auch unter Populärmusikern könnte das positive Erleben einer Gemeinschaft mit anderen Musikern und ein Zusammengehörigkeitsgefühl mit gleichgesinnten Künstlern, „die alle träumen und suchen und (BEIDE LACHEN) verlangen und möchten und ja und hart arbeiten“ (Barbara L., Z. 969), ein Aspekt sein, der sich darauf auswirkt, Freude an dem Beruf zu empfinden und darin zu bleiben.

³⁴ siehe David N., Z. 707

6.2.4.1.2 Publikum

Besonders zwei Aspekte werden von den Sängern und Sängerinnen im Zusammenhang mit dem Publikum genannt: anderen etwas Schönes geben zu können und selbst eine Bestätigung zu erfahren.

Die Möglichkeit, dem Publikum etwas geben zu können, es zu berühren, wenn „die Leute das SCHÖN finden“ (Angela S., Z. 801), wird von allen Sängern als große Freude erlebt. Sogar der Wunsch nach einer Intimität mit dem Publikum wird von einer Sängerin geäußert. *„Wenn jemand * sehr, sehr nah zuhört, ist es eine Intimität, was passiert zwischen Publikum und Sängerin, wo du anfängst, richtige Gespräche zu haben.“* (Barbara L., Z. 1357)

Positive Reaktionen, Applaus oder Bravo-Rufe des Publikums während oder nach dem Konzert, sind ein *„großer Antrieb natürlich, sich da hinzustellen“* (David N., Z. 734). Auch Rita K. liebt es *„doch mal im Mittelpunkt zu stehen, nicht jeden Tag also irgendwohin zu gehen und gar nicht aufzufallen“* (Rita K., Z. 1413). Sie ist in ihrer Stadt bekannt und kann deswegen *„überhaupt nichts anstellen“* (Rita K., Z. 1361). Auf der anderen Seite empfindet es als schön, *„wenn jemand grüßt und ich sag `hmm, ich weiß nicht, wer das war`“* (Rita K., Z. 1369).

Einerseits das Gefühl zu haben, dem Publikum etwas geben zu können und andererseits selbst vom Publikum belohnt zu werden, werden sowohl von klassischen als auch von Sängern der Populärmusik als sehr schöne Seiten des Berufes genannt.

6.2.4.1.3 Sich ausleben und genießen können

Das Singen bzw. Darstellen auf der Bühne ermöglicht, Emotionen auszuleben, und wird als ein schönes, befreiendes, positives Gefühl beschrieben. Sandra F. schildert dies folgendermaßen: *„Ich kann eben auch meine Emotionen ausleben so ´n bißchen auf der Bühne und beim Singen auch. Das ist sehr angenehm. Es bleibt nicht so stocken, sondern man kann das so ´n bißchen raus lassen. Das ist ´n sehr schöner Zustand einfach.“* (Sandra F., Z. 1598)

Für Rita K. ist das Schöne am Beruf, *„daß man doch jeden Abend irgendwie * ´ne andere Person ist, also * sich darstellt, immer anders, sich auch ausleben kann“* (Rita K., Z. 1318) und vergleicht ihre fast allabendlichen Auftritte mit dem, was für andere Menschen Fasching bedeutet: sich verkleiden und jemand anderes sein zu können.

„Also ganz egoistisch gesagt ist es einfach ein tolles Körpergefühl, wenn das so aus einem rausströmt und klingt, und also ich genieß das selber auch sehr gerne.“ (Angela S., Z. 793)

Es kann festgestellt werden, daß das Singen und sich auf der Bühne darstellen, eine Möglichkeit bietet, sich auszuleben und auszudrücken, was Sänger als positiv erleben. Diese Erlebnismöglichkeiten werden von Sänger/innen beider Gruppen berichtet.

6.2.4.1.4 Freiberuflichkeit – Sicherheit

Das Leben selbst gestalten und einteilen zu können wird von zwei Populärmusikerinnen explizit als sehr schöne Seite des Berufes genannt, von der dritten als zum Beruf gehörig akzeptiert³⁵. Die dafür in Kauf genommene finanzielle Unsicherheit wird von Barbara L. sogar als Herausforderung erlebt.

Ich würde nicht glücklich sein, glaube ich, in einem Beruf von neun bis fünf, der selbe Platz am Tag, das selbe Gehalt, ich meine, man kann immer irgendwie das Gehalt kann sich erhöhen. Man kriegt auf einmal ein großes Konzert rein, und auf einmal ist man superreich, und denkt man: wow, und dann vielleicht gibt's einen Monat, wo man dann in Urlaub geht, und als Selbständiger wird man nicht bezahlt, und man denkt: Wow, ich muß auch jetzt kreativ (LACHT) äh Linsen kochen und so. (Barbara L., Z. 919)

Der finanziellen Absicherung bzw. Sicherheit eines festen Arbeitsplatzes wird von den drei klassischen Sängern eine größere Bedeutung beigemessen. Rita K., die seit Jahren an einem Staatstheater fest angestellt ist, präzisiert: „Ich bin froh, das ist so einfach mein Typ, also ich als Typ lieber * fest und verzichte eben auf das eine oder andere, aber ich hab lieber so jeden Tag, weiß immer lieber, was nächsten Tag ist“ (Rita K., Z. 908). Angela S. ist finanziell durch ihren Ehemann abgesichert und David N. äußert sich mehrmalig froh darüber, sein Hauptstandbein durch seine physiologische Arbeit und die Unterrichtstätigkeit zu haben.

Die Ergebnisse legen die Hypothese nahe, daß Sängerinnen von Jazz oder Chanson (finanzielle) Risiken und Überraschungen eher als Herausforderung sehen und klassische Sänger mehr Wert auf die (finanzielle) Absicherung ihres Lebens zu Lasten von Gestaltungsspielräumen legen.

Bis vor kurzem war es auch so, daß klassische Sänger im Opernbereich fest angestellt sein konnten oder man davon ausgehen konnte, in einem Konzertchor eine mögliche Berufsalternative zu finden. Angela S. sagt, sie könnte von ihrem Beruf leben – z.B.

³⁵ siehe Sandra F., Z. 2192 ff und Claudia C., Z. 1118

durch Aufführungen mit Konzertchören, die sie abgelehnt habe, weil sie finanziell nicht darauf angewiesen sei. Im Bereich der Populärmusik gibt es kaum Möglichkeiten für eine Festanstellung. Auch die Tatsache, daß Konzertsänger kein eigenständiges Berufsbild mehr ist, verweist auf die Notwendigkeit, sich Ausweich-Ressourcen zu bilden, so daß dies Bemühen eventuell auch zur Berufsentwicklung beigetragen hat.

6.2.4.2 Negative Seiten

Die in den Interviews erwähnten negativen Aspekte weisen eine große Vielfältigkeit auf. Immer auf die Bühne zu müssen, der Druck, ständig produzieren zu müssen, die Konkurrenz zwischen den Sängern, neben der Musikindustrie bestehen zu können und das Älterwerden v. a. bei Frauen werden mehrfach genannt. Ebenfalls negativ am Beruf wird die ständige Auseinandersetzung mit sich und seiner Zukunft³⁶, der Kampf um die Gesundheit³⁷ und die Schwierigkeit als erfahrene Sängerin einen unerfahrenen Regisseur als Vorgesetzten zu haben³⁸ empfunden.

6.2.4.2.1 Auf die Bühne müssen oder das Konzert absagen

Zu einem bestimmten Termin sich in der Öffentlichkeit präsentieren und singen zu müssen, erleben Sänger als Streß oder Druck.

Daß man ja immer nach außen gehen muß, selbst wenn man sich vielleicht auch gar nicht danach fühlt. Man fühlt sich natürlich nicht die ganze Zeit nach Auftreten. Also ich fühl mich manchmal furchtbar oder bin auch ´n launischer Mensch. Manchmal geht´s mir einfach nicht so gut, und richtig phasenweise einfach, und dann fühl ich mich auch eher so. Ich kann gar nichts geben, denk ich. Manchmal steh ich auf der Bühne, und denke so: Ich KANN jetzt gar nichts geben. Acchhh laßt mich doch alle in Frieden. (Sandra F., Z. 1617)

David N. erklärt, daß gerade bei neuer Musik oder Uraufführungen, wofür man lange proben muß, es nicht möglich ist, einen Ersatz zu finden.

Man muß da durch, egal was passiert ... und das bringt einen dann wieder irgendwie in Zwangssituationen, daß man halt dann irgendwie was machen muß, um nicht das ganze Projekt zu schmeißen, also ganz oft erleb´ ich auch, daß Sänger lieber totkrank ein Konzert singen, als das irgendwie abzusagen. (David N., Z. 1510)

³⁶ siehe Claudia C., Z. 1379

³⁷ siehe David N., Z. 743

³⁸ siehe Rita K., Z. 1469

Es könnte angenommen werden, daß die Fähigkeit, über seinen eigenen Schatten zu springen und trotz widriger Umstände Konzerte zu singen dazu beiträgt, erfolgreich in dem Beruf zu sein, weil Verlässlichkeit nötig ist. Es wird kein Unterschied zwischen den beiden Sängergruppen deutlich.

6.2.4.2.2 Permanenter Leistungsdruck

In den Interviews wird von äußeren, von der Gesellschaft geforderten und von inneren, von einem selbst verlangten Druckgefühlen gesprochen. Beide werden als sehr belastend empfunden.

Von dem Druck, immer Neues produzieren zu müssen, um „am Ball zu bleiben“³⁹ berichten Claudia C. und David N, weil der Erfolg immer nur für kurze Zeit hält.

Es nützt auch nichts zu sagen: `Ich war gut vor drei Jahren`, also für den Veranstalter noch für sonst was, also es zählt immer nur das, was als letztes abgeliefert worden ist, und es bringt einen natürlich permanent immer wieder in diesen Produktionszwang. (David N., Z. 1585)

Sandra F. spricht von einem extremen Druck. „Für sich selber muß man schon so das Gefühl haben, man kommt weiter. Man muß natürlich, man darf, wo ich jetzt bin, das darf jetzt nicht alles gewesen sein, na, und das bedeutet: Man kann sich eigentlich niemals zur Ruhe setzen“ (Sandra F., Z. 2182), sondern ist ständig mit seinem Selbstbewußtsein und seinen Ansprüchen konfrontiert.

Es gibt keine Unterschiede zwischen den beiden Gruppen hinsichtlich des Leistungsdrucks.

6.2.4.2.3 Älter werden

Von weiblichen Sängerinnen der Klassik (Rita K.) wie auch des Chansons wird der Druck aufgrund des Älterwerdens als negativ erlebt.

*Den Druck des Alters hat man auf sich, so oder so. Man setzt sich damit ja als Frau ja auch auseinander, ** diese ganzen Seiten, die von der Öffentlichkeit her auch ´ne Rolle spielen, von einem selber dann wieder gar nicht so, aber man wird ja dann ständig damit wieder konfrontiert. (Claudia C., Z.1386)*

³⁹ siehe Claudia C., Z. 1385

6.2.4.2.4 Auswirkungen von Marktanforderungen auf die eigene Arbeit

Als Folgen der am Musikmarkt so mächtigen Musikindustrie werden die Konkurrenz unter den Sängern, die wachsenden Ansprüche des Publikums an Live-Musik, die Gewöhnung des Gehörs an perfekte Musik und die Einschränkung der musikalischen Vielfaltigkeit genannt.

Der harte Kampf um wenige Produzenten bzw. Veranstalter wird von Jazz- oder Chansonsängerinnen als auch vom klassischen Konzertsänger als negativ geschildert.

*„Für viele Leute, um zu überleben, ähm * müssen die leider ähm * gehen die leider in sehr viel Konkurrenz oder in Neid rein, was vielleicht normal ist, `survival of the fittest` irgendwie.“ (Barbara L., Z.976)*

Die Perspektive, daß es aufgrund weniger „Kassenfüller“ wie „Messias“ oder „Weihnachtsoratorium“ im klassischen Konzertbereich nur wenig Veranstalter gibt, die potentiell einen Sänger engagieren, zeigt David N. auf:

Naja, ich denke einfach die, es gibt sehr viele Sänger, die singen wollen, und es gibt wenige Veranstalter, und es gibt vor allen Dingen wegen, weil das Publikum mittlerweile auch sehr eingeschränkt ist in seinen Hörgewohnheiten und seinem Geschmack, gibt es einfach im Oratorienbereich noch fünf oder sechs Dinger, die ziehn, und alles andere – da geht man dann schon nicht mehr hin. (David N., Z.1447)

Sänger, deren Musik nicht dem Geschmack der Massen entspricht, kämpfen neben der konsumorientierten Musikindustrie ums Überleben bzw. darum, mehr Unterstützung bei der Vermarktung zu erlangen. Das wird als sehr schwierig beschrieben und ist mit sehr starken negativen Emotionen beladen. Vor allem bei den Jazz- oder Chansonsängerinnen wird auf der einen Seite die Abhängigkeit von der Macht der Musikindustrie deutlich und auf der anderen Seite der Wunsch, die eigene Musik mit ihren speziellen Qualitäten zu etablieren.

Claudia C. plädiert in jedem Interview, welches sie gibt, dafür, daß das Chanson als Genre in den Medien mehr Beachtung finden sollte und *„die Medien die Aufgabe der Volksverdummung mal nicht so ernst nehmen“* (Claudia C., Z. 1850) sollten. Sie ist der Meinung,

daß der Anspruch in den Medien immer mehr sinkt, die Reportagen immer schlechter werden, die Themen idiotischer, wenn man mal ´n Fernseher anmacht, geht´s doch wirklich nur mehr um Gewalt und um schlimme Dinge, die einfach da propagiert werden. Es gibt kaum noch Dinge, die beachtet werden,

das Zwischenmenschliche einfach zu fördern, und das ist also was, was ich halt auf der Bühne VERSUCHE, also darauf hinzuweisen. (Claudia C., Z. 1872)

Projekte, die finanziell ertragreich sind, sind gleichzeitig sehr konsumorientiert, konstatiert Barbara L.

Es gibt so SEHR gute Musiker, die draußen sind, die super spielen, äh sehr viel Musik, die da eine Chance haben sollte, ähm an die Öffentlichkeit zu kommen, und ins Radio zu kommen, und sehr wenig Produzenten, die den Mut haben, zu riskieren, diese Projekte zu machen. (Barbara L., Z. 1006)

Heutzutage wird Musik dermaßen überproduziert, daß man nicht einmal mehr aufgrund der Klangfarbe der Stimme den Sänger identifizieren kann. Barbara L. bedauert, daß die Industrie auf dem Markt eine solche Macht besitzt und bestimmen kann, was im Radio gesendet wird. Die Menschen „verblöden“, weil sie „nicht andere Harmonien und Strukturen hören, außer diese ganz kleine Schicht von Leuten, die Weltmusik hören, die Jazzmusik“ (Barbara L., Z. 1064) hören. Andere würden vielleicht bereichert sein.

Die unterschiedlichen Herstellungsbedingungen von produzierter Musik und Live-Musik wird von den Zuhörern nicht richtig eingeschätzt. Bei Studioproduktionen „kommt sehr viel mehr raus dabei natürlich ne, wenn man jeden Kieker und jede Intonationsschwäche rausschneidet und durch ´ne richtige ersetzt“ (David N., Z. 1279), was aber nichts mit der Realität zu tun habe. Durch die Gewohnheit, produzierte Musik zu hören, erwarten die Zuhörer und auch die Sponsoren die selbe Qualität bei Live-Aufführungen.

Das passiert immer wieder, daß die Leute dann sagen im Konzert: `Na ja, da hab´ ich ´ne CD zu Hause, die ist aber besser´ oder auch, wenn´s um Eintrittspreise geht ... da sagen die Leute: `Ach naja, dafür krieg ich doch ´ne CD davon!´ Das ist die Argumentation, die einem um die Ohren schlägt, und dann sag ich auch immer: `Naja, dann kauf dir halt ´ne CD, na? (David N., Z. 1245)

Deshalb wird im Konzertbereich versucht, spezielle Live-Effekte zu schaffen, indem z.B. der Sänger durch die Reihen geht und den Leuten etwas ins Ohr flüstert. „Das ist halt die Frage, ob man sich dem Live-Erlebnis aussetzen will oder ob man´s lieber zu Hause macht, na?“ (David N., Z. 1317)

Die Sänger resignieren jedoch nicht, sondern versuchen, auf ihr Genre aufmerksam zu machen (Claudia C.), bauen auf ihre Fähigkeiten und ihren Willen, sich auf dem Markt durchsetzen zu können (Barbara L.) oder lassen sich spezielle Live-Effekte einfallen, um dem Publikum andere Erlebnisse zu bieten als eine CD (David N.).

Es kann nicht gesagt werden, daß die Musikindustrie auf Jazz- oder Chansonsänger einen anderen Einfluß hätte als auf klassische Sänger. Popstars auf der einen Seite, die „drei Tenöre“ auf der anderen – durch die Musikindustrie unterstützte Stars sind überall zu finden.

6.2.4.3 Management, Agenturen und Engagements

Einen guten Manager zu finden, beschreiben alle drei Populärmusikerinnen als sehr schwierig. Barbara L. und Sandra F. würden sich jemanden wünschen, der sie wirklich unterstützt, einen Namen aufzubauen und nicht nur Konzerte arrangiert. Das eigene Management verbleibt als Notlösung.

Im klassischen Bereich werden Angela S. und Rita K. durch Agenturen vertreten. Beide schildern die Schwierigkeiten des Einstiegs: Angela S., weil man einflußreiche Personen im Hintergrund finden muß und Rita K., weil sie aus dem Osten kam und für weniger gut gehalten wurde. David N. macht keine Vorsingtourneen und kommt durch Mundpropaganda und Kollegen zu seinen Engagements, hat aber auch nicht das Ziel, mit berühmten Orchestern oder Dirigenten aufzutreten.

Angela S. berichtet von großen Anstrengungen, in eine gute Agentur aufgenommen zu werden, um mit Orchestern wie den Philharmonikern und namhaften Dirigenten singen zu können, weil man dafür auch eine Empfehlung von jemandem braucht.

*Also das ist wirklich sehr schwierig: Ich hab lange Jahre versucht, guten, großen Agenturen vorzusingen, hab Sachen, meine Unterlagen hingeschickt, und die Erfahrung ist einfach, daß äh * da entweder gar keine Antwort kam (I: ja) oder – daß wohl auf mein Hinterfragen, weil ich hab´ dann nach `ner Weile auch immer angerufen –, die sagen: `Na, wir haben so viele Leute, wir können niemanden mehr aufnehmen.´ Und es wurde FAST, also bei den meisten noch nicht mal der Vorschlag angenommen, daß man doch mal unverbindlich vorsingt. (Angela S., Z. 649)*

Eine andere Möglichkeit, sich einflußreichen Personen vorzustellen, ist die Teilnahme an Wettbewerben, was Angela S. auch bis zu ihrem 30. Lebensjahr, dem Alterslimit für eine Wettbewerbsteilnahme, getan hat. Durch die verschiedenen Konzerte und Wettbewerbe, die sie gesungen hat, bekam sie letztendlich Kontakt „zu ´ner sehr guten Agentur, die mich dann auch weiter vermittelt hat, (I: mhm, mhm), also DAS geht dann doch.“ (Angela S., Z. 701)

David N. bemüht sich nicht um Vorsingen bei Agenturen, weil diese für freiberufliche Sänger im Konzertbereich „nur so auf allerhöchster Ebene, na so irgendwie Philharmonie aufwärts, da gibt´s das dann auch , aber so in dem in dem ganz normalen

Bereich funktioniert es eigentlich sehr primär über diese Mundpropaganda“ (David N., Z. 864). Hat man einmal Kontakte, läuft es weiter.

Rita K. bekommt regelmäßig Aufträge von Agenturen, bei denen sie sich nach der Wende vorgestellt hat, um Krankheitsfälle an Theatern zu vertreten. Die Schwierigkeit lag zuerst darin, daß angeblich *„alles, was aus dem Westen kam, besser sein sollte“*. Erst seit 94/ 95 wird sie wieder öfter angefragt.

„Ich habe ungefähr sieben Manager gehabt, (I: ja) und die waren alle nicht professionell, leider.“ (Barbara L., Z. 599) Management für Sänger sei momentan eine Marktlücke, sagt Barbara L. Wirklich gute managten nur Stars wie Whitney Houston oder Michael Jackson. Die Agenturen, die Sänger für Eröffnungsfeiern oder Hochzeiten etc. vermitteln,

das kommt für mich nicht in Frage normalerweise mit meiner eigenen Musik. Das würde nur, wenn ich ein Projekt mitmachen würde, und die würden zum Beispiel eine große Gala machen, da natürlich würde ich durch eine Agentur gebucht, aber meine eigene Band macht solche originellen Sachen, daß normalerweise eine Agentur solche Sachen nicht vermittelt, weil die vermitteln für die Massen, die Industrie. (Barbara L., Z. 617)

Barbara L. hat Kontakte. Sie arbeitet oft für die gleichen Veranstalter.

Auch Claudia C. und ihre Band haben die Suche aufgegeben und machen das gesamte Management selbst. Sie haben

jetzt noch keines gefunden, wo ich sage, dem geb ich ruhigen Gewissens jetzt alles in die Hände, was wir sonst machen (I: ja, ja). Das ist also schwierig. [...] Mittlerweile haben wir's aufgegeben, vielleicht läuft uns noch mal zufällig jemand übern Weg, aber also wir haben mal ´ne ganze Zeit ganz rigoros gesucht, die letzten anderthalb Jahre eigentlich, und haben keinen gefunden. Na ja, (LACHT) dann mach ´mas wieder selber. (Claudia C., Z. 1038)

Sandra F. hat bisher mehr mitgesungen. In jeder Band gab es andere, die die Band besser verkaufen konnten als sie. Spätestens wenn sie ihr eigenes Projekt mit einer eigenen Band auf den Markt bringen will, läuft nichts, wenn nicht sie das Management übernimmt. Deshalb trainiert sie die Rolle der Geschäftsfrau:

Ich hab das jetzt mal probiert so mal so ´n bißchen, daß ich dann auch telefonier, auch selbst wenn ich mir grade (UNV. ETWA: das Gefühl mach): Ah, ist ja alles doof im Leben oder so. Dann ran ans Telefon und mit irgend einem Veranstalter reden. Aber dann wirklich so: `Ja, ich hab was Tolles, und es ist wirklich ´ne interessante Sache, ´ne tolle Formation, und wir machen das und das (I: mhm).

Ja, haben Sie denn nicht ´n Plätzchen frei für uns, so. Wie? So wenig Gage? Das geht dann natürlich nicht, da muß ich dann ...`, oder so, äh dieses Spiel eben.
(Sandra F., Z. 1715)

Aufgrund der Notwendigkeit eines Managements für eine Band und den Schwierigkeiten, die geschildert werden, einen externen Manager zu finden, könnte man annehmen, daß die Fähigkeiten, organisieren und sich verkaufen zu können, relevant dafür sind, um im Beruf bestehen zu können. Darin unterscheiden sich Populärmusikerinnen nicht von den klassischen Sängern. Ein Unterschied besteht dahingehend, daß alle, die ihre eigene Musik, eigene Projekte machen auch besonders darin gefordert scheinen, diese auch selbst zu vermarkten. Rita K., die ein festes Engagement hat, verdeutlicht diesen Aspekt. Sie hatte sich an anderen Theatern vorgestellt, um eventuell einen Gastvertrag für ein Stück zu bekommen, was aber gar nicht möglich ist, weil sie von ihrem Stammhaus keine Freistellung bekommt und daher nicht weg kann.

6.2.4.4 Gefühle bei der Aufführung

Manche Konzerte, die stimmlich leicht zu bewältigen sind oder bereits oft gesungen wurden, werden von den Sängern mit Gelassenheit über die Bühne gebracht. Schwierige Partien erfordern technische Höchstarbeit, Konzentration und bringen Anspannung bzw. eine kribbelnde Euphorie mit sich.

Barbara L. berichtet von Galaauftritten, wo sie nicht ihre eigenen Stücke, sondern *„normale Musical- und Jazzstandards und ein paar Poptitel wie `You´ve got a friend`“* (Barbara L., Z. 1323) singt, was sie sehr gelassen nimmt.

*Es ist schön manchmal, es ist für mich sehr entspannend * manchmal, * so zu singen, weil ich bin überhaupt nicht so, was kann man, was kann man mit `The man I love` irgendwie falsch machen? Man kann´s nicht, oder `My funny Valentine` oder Gershwin.* (Barbara L., Z. 1331)

Auch Rita K. singt Konzerte, bei denen sie kein Lampenfieber spürt. *„Wenn ich Operette singe oder es ist das zwanzigste Mal `Nacht in Venedig`, da geh ich hin und ** (I: und?) (BEIDE LACHEN) und GESTALTE es und geh wieder nach Hause.“* (Rita K., Z.972)

Anders bei Grenzpartien wie der *`Zerbinetta`* in *`Ariadne auf Naxos`*,

wo schon mal was passieren könnte, das heißt, da gibt´s zwei ganz hohe Töne und die sind schon heikel, aber in den siebzehn Vorstellungen, die ich gesungen habe, ist mir da nie was passiert, ist mir auf Proben mal passiert, daß er

weggebrochen ist, aber in Vorstellungen nie dann. Da kommt immer der richtige Adrenalinstoß und dann sind sie da. Aber das ist eben so was, worauf ich nicht gerne baue. Alle anderen Rollen gehe ich auf die Bühne und weiß, es kann nichts passieren, stimmlich, außer ich schmeiße, singe falsch, komm mal raus oder so, aber daß mir jetzt Töne wegbrechen, das passiert mir nicht. (Rita K., Z. 956)

Claudia C. singt Titel, bei denen sie manchmal das Gefühl sehr stark überkommt, wobei sie auf ihre Stimme achten und die Technik richtig einsetzen muß.

Also währenddessen acht ich da schooon SEHR drauf, auch auf die Höhen, wie ich die ansetze und so, noch dazu, daß ich die Lieder empfinde, also das ist dann schon, also das ist dann schon mehr die Höchstarbeit bei mir, also da ist es sehr intensiv. (Claudia C., Z. 1612)

Angela S. war bei der ersten Voraufführung in einem großen Opernhaus einen kurzen Moment lang nervös. In der Regel bereitet ihr das Singen eine große Freude. Jetzt, vor der Premiere, fühlt sie sich sicher und es

*macht einfach dann Spaß. Man macht das in dem Moment, und ich versuch dann eben auch, ganz drin zu sein in dem, was ich tue, und dann ist man nicht nervös, sondern dann ist es eher so ´ne kribbelnde Euphorie, daß man jetzt auch so gerne das mal ablassen will, und guckt, wie das Publikum drauf reagiert und so, also es geht mir bei den Konzerten eben auch * ALLERmeistens so. (Angela S., Z. 768)*

Dennoch plädiert sie dafür, nicht vor lauter Genuß die Konzentration zu vergessen, damit beim Publikum auch etwas ankommen kann. Singen „ist trotz allem ´ne Arbeit“ (Angela S., Z. 980).

Es läßt sich kein Unterschied zwischen den beiden Gruppen ausfindig machen: Ein Genuß und eine Leichtigkeit, manche Stücke zu singen, wechseln sich ab mit höchster Konzentration und Arbeit.

6.2.4.5 Ein guter Sänger, eine gute Sängerin

Ein guter Sänger ist jemand, der die Zuhörer berühren kann, wobei sogar kleine technische Mängel in Kauf genommen werden. Darin sind sich Sänger beider Gruppen einig.⁴⁰ Die Sängerinnen der Populärmusik halten es auch für wichtig, sich selbst mit Stärken und Schwächen auf der Bühne einzubringen. Von einer klassischen Sängerin

⁴⁰ siehe Komparationstabelle 5.13

hingegen wird genannt, daß es wichtig ist, nicht sich selbst zu präsentieren, sondern versuchen zu wollen, den Sinn der Komposition auszudrücken.

Eine gute Beherrschung des Instrumentes `Stimme´ wird von den Populärmusikerinnen gefordert. David N., als Konzertsänger, meint, daß es physiologisch richtiges und falsches Singen gäbe. Beides könne vom Zuhörer als gut empfunden werden. Letztendlich zähle das Urteil des Zuhörers.

Desweiteren werden genannt, eine Kontinuität in seiner Leistung zu erreichen, Selbstdisziplin zu üben (Rita K., Z. 1601), mit sich selbst im Einklang zu sein und sich in dem bestimmten Moment konzentrieren zu können (Angela S., Z. 1198), sowie sich mit anderen Instrumenten in Zusammenhang zu bringen statt „autistisch an den schönen Vibrationen berauscht zu sein“ (Sandra F., Z. 1787).

6.2.4.6 Zu Erfolg gelangen

Als wichtig wird eingeschätzt, sich selbst gut verkaufen zu können (Sandra F. und David N.) und seine Eigenarten hervorzubringen (Sandra F.) bzw. über ein bißchen Stimme zu verfügen (David N.). Barbara L. meint, wichtig sei, ausdauernd zu sein und ständig am eigenen Ziel zu arbeiten. Leichter wäre es, Mainstream zu produzieren. Sie möchte jedoch sich selbst treu bleiben. Sängerinnen populärer Musik glauben an die Wichtigkeit, bestimmte Eigenarten hervorbringen zu müssen. Beide Gruppen sind der Meinung, daß man „sich gut verkaufen können“ muß.⁴¹

6.2.4.7 (Nächste) Ziele

In einem Punkt sind sich die drei Populärmusikerinnen einig: jede will ihr nächstes, eigenes Projekt herausbringen: bei Barbara L. ist es eine eigene Produktion, bei Claudia C. ein neues Bühnenprogramm, das sie eventuell mit einem Regisseur zusammen erarbeiten will sowie die Vermarktung einer bereits produzierten CD, und Sandra F. bereitet gerade ihr erstes, wirklich eigenes Projekt mit selbst komponierter Musik und eigenen Texten vor. Die Suche danach, herauszufinden, welche Musik man machen, welche Texte und welche Instrumente man verwenden will, beschreiben Barbara L. und Sandra F. als ein wichtiges Ziel. Desweiteren wollen die beiden schwangeren Frauen, Barbara L. und Claudia C., gesunde Kinder auf die Welt bringen. Für Claudia C. käme noch der Filmbereich und eine Weiterbildung zur Musiktherapeutin in Frage.

Folgende Gemeinsamkeit läßt sich bei den Zielen der klassischen Sänger feststellen: Sie wissen konkret von schönen Konzerten, die sie singen werden. Bei David N. ist es ein

⁴¹ siehe Komparationstabelle 5.14

modernes Stück und ein Konzert, in dem eine ganze Bachmesse von einem Soloquartett aufgeführt wird. Er hat keine großen sängerischen Ziele, dies oder jenes singen zu wollen. Sein Ziel ist vielmehr auf die Zusammenarbeit mit einem bestimmten Personenkreis gerichtet, „mit dem ich das machen will und die auch äh so dieselbe Schiene fahren. Also es gibt, die kristallisieren sich auch immer wieder raus, ne, man trifft sich ja auch und man findet sich und dann entstehen da draus neue Projekte“ (David N., Z. 1126).

Angela S. will es schaffen, bestimmten Dirigenten wie Claudio Abbado und Daniel Barenboim spätestens im nächsten Jahr vorzusingen,

„weil ich einfach fasziniert bin von dem Können und äh schon irgendwo vielleicht nach den Sternen greife, aber denke, ja, wenn ich jetzt denke, ach geht ja wunderbar so und dann, ich möchte ja nicht stagnieren, sondern ich will ja schon weitergucken und sehen, ob ich diesem Qualitätsanspruch eventuell genügen könnte.“ (Angela S., Z. 1396)

Außerdem möchte sie ihre fachtypischen Rollen wie die `Pamina` aus der `Zauberflöte`, `Sophie` aus dem `Rosenkavalier` oder `Gilda` aus `Rigoletto` gerne singen, wozu sie bislang noch nicht die Gelegenheit hatte.

Rita K. problematisiert, in ihrem Beruf keine ansprechende Perspektive mehr zu sehen.

*„Ich hab alles gesungen, fast alles. Natürlich gibt's noch ein paar Rollen, aber ich hab wirklich was gut und teuer ist in meinem Stimmfach gesungen. Na und das ist jetzt problematisch, es kommen schon Wiederholungen ... also das sind so so die Gründe, daß man natürlich dann jetzt irgendwo an ´nem Level ist und sagt: `Ja, und nun * fängt's langsam an bergab zu gehen. * Noch nicht bei mir, aber in vier, fünf Jahren kann's passieren. * Und davor hab ich ´n bißl Angst. Ich möchte am Theater eigentlich nicht alt werden, aber ich seh keine Perspektive, * weil man hat ja nur Gesang studiert.“* (Rita K., Z. 1109)

Sie sieht bei ihren 60jährigen Kolleginnen, die früher das erste Fach gesungen haben und jetzt z. B. dem König ein Glas Wasser bringen, daß „wo andere im Zenit sind, bei uns es runtergeht, grad bei Frauen“ (Rita K., Z. 1157). Ein Stimmfachwechsel sei problematisch und ein Wechsel ins Konzertfach schwierig, denn auch da gibt es jüngere Konkurrentinnen. Wahrscheinlich werde sie am Theater bleiben, aber nicht mehr die große Freude daran haben. „Ich muß noch ´n Millionär finden“ (Rita K., Z. 1192).

Die Sängerinnen populärer Musik haben untereinander ähnlichere Wünsche als die klassischen Sänger und Sängerinnen. Die zuerst genannten wollen vor allem ihre eigene Musik kreieren und verbreiten und die an zweiter Stelle genannten zwar alle konkrete Konzerte singen, sie unterscheiden sich aber sehr in anderen, sehr wichtigen Zielen.

6.2.4.8 Den selben Beruf noch einmal

Fünf Sänger sagen eindeutig, daß sie noch einmal den selben Beruf wählen und den selben Weg gehen würden.⁴² Zwei davon meinen, daß sie dabei gerne früher bestimmte Erfahrungen machen würden, die wichtig waren. Eine Sängerin, Rita K., stellt die Richtigkeit ihres Weges in Frage, weiß aber auch nicht, welcher Beruf sonst für sie in Betracht käme. Das Darstellen komme ihr zwar schon entgegen, doch die Tatsache, daß es in der Mitte der Berufszeit bergab gehe, lasse – jetzt im Kapitalismus – Zweifel aufkommen.⁴³

6.3 Zusammenfassende Darstellung der Ergebnisse

Die Ergebnisse, die in Kap. 6.2 ausführlich und mit vielen Beispielen dargestellt wurden, sind im nun folgenden noch einmal tabellarisch zusammengefaßt. Die in Klammern angegebenen Nummern in den Tabellen beziehen sich auf die Unterkapitel von Kapitel 6.2.

Die Ergebnisse werden in Kap. 7 diskutiert und auf Theorien und Fragestellung bezogen.

⁴² siehe Barbara L., Z. 1432 ff, Claudia C., Z. 1798 ff, Sandra F., Z. 2167 ff, Angela S., Z. 1423 ff, David N., Z. 1327 ff;

⁴³ siehe Rita K., Z. 1669 ff

Unterschiede	
Jazz- oder Chansonsängerinnen	Sänger/innen klassischer Musik
<p><u>Biographie:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Singen wird eher längere Zeit als Hobby gesehen (6.2.1.7). - Berufseinstieg vor oder zu Beginn des Studiums; Studium als Lernfeld neben der beruflichen Tätigkeit (6.2.1.7). - Wahl des Genres, um eigene Persönlichkeit musikalisch auszudrücken (6.2.1.5). - Der Höhepunkt der Laufbahn wird noch erwartet; die Präsentation von eigener Musik hatte eine große Bedeutung (6.2.1.9) - Tiefpunkte: immer wieder Entscheidungen darüber treffen müssen, wie es weiter gehen soll, welche Musik man machen will. Man ist allein verantwortlich (6.2.1.9). <p><u>Berufsalltag:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Singen für Geld (‘Mucken’) hat viele negative Seiten; eigene Strategie finden, um mit wenig Frust an das Geld zu kommen (6.2.2.2). - Erholsame Tage sind vorhanden und werden sehr genossen (6.2.2.4). 	<ul style="list-style-type: none"> - Singen wird eher bereits in jüngerem Alter (ca. 14 J.) mit einem späteren Beruf in Zusammenhang gebracht (6.2.1.7). - Berufseinstieg gegen Ende oder mit Ende des Studiums; Studium an Musikhochschule als Voraussetzung für die Berufsausübung (6.2.1.7). - kein einheitliches Motiv für die Genrewahl (6.2.1.5). - Höhepunkte sind, auf großen Bühnen oder mit berühmten Leuten zu singen, schwierige Gesangspartien zu meistern (6.2.1.9). - Es liegt nicht allein am klassischen Sänger, welche Musik gewählt wird. Er ist Teil eines Ensembles (6.2.1.9). <ul style="list-style-type: none"> - Singen für Geld (‘Mucken’) ist eine positive Möglichkeit, Geld zu verdienen. Wird allerdings nur von einer Sängerin gemacht (6.2.2.2). - Im Zeitraum rund um das Interview eher sehr viel Arbeit und Mangel an Erholungsmöglichkeiten (6.2.2.4).

<p><u>Beruf an sich:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Finanzielle Überraschungen aufgrund der Freiberuflichkeit gelten eher als Herausforderung (6.2.4.1.4). - Ein guter Sänger bringt sich selbst mit Stärken und Schwächen ein (6.2.4.5). - Gute Beherrschung des Instrumentes 'Stimme' wird von allen verlangt (6.2.4.5). - Einheitlicher Wunsch: Ziel ist, eigene Musik zu kreieren und zu verbreiten (6.2.4.7). - Die Band selbst managen ist eine Notlösung (6.2.4.3) - Um Erfolg zu haben, muß man seine Eigenarten hervorbringen (6.2.4.6) <p><u>Stimme:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Eher pflegeleichte Stimme: wenig Stimmübungen und Arbeit an der Stimme notwendig (6.2.3.3). - Entwicklung der Singstimme wird einerseits den Lebenserfahrungen zugeschrieben, andererseits mit einer selbst gefundenen oder durch Lehrer gelernten Technik in Zusammenhang gebracht (6.2.3.2). 	<ul style="list-style-type: none"> - Auf finanzielle Absicherung wird eher mehr Wert gelegt als auf weitere gesangliche Karrieremöglichkeiten (6.2.4.1.4). - Ein guter Sänger verleiht der Musik eine Würde (6.2.4.5). - Verschiedene Aspekte werden genannt: Kontinuität in Leistung, mit sich selbst im Einklang sein, physiologisch richtig singen etc. (6.2.4.5) - Gemeinsamkeit: bestimmte Konzerte, die anstehen, singen zu wollen. Ansonsten sehr verschiedene Ziele (6.2.4.7). - Agenturen helfen bei der Vermittlung auf höherer Ebene; es ist wichtig, die richtigen Leute zu kennen (6.2.4.3) <ul style="list-style-type: none"> - Wunsch nach mehr Zeit als zur Verfügung steht, um an der Stimme zu arbeiten (6.2.2.3). - Alle sprechen von der Wichtigkeit, von Lehrern an der Musikhochschule bzw. durch die Beschäftigung mit Physiologie an einem Institut eine richtige Technik gelernt zu haben (6.2.3.2).
--	--

Tab. 2: Unterschiede zwischen den Sänger/inne/n populärer und klassischer Musik

Gemeinsamkeiten aller interviewten Sänger/innen

Biographie:

- Singen und Musik bereiteten schon immer Freude und wurden meistens mit den Eltern gemeinsam erlebt (6.2.1.1).
- Intensive Konzerterlebnisse geben den Impuls dafür, das gleiche wiedererleben bzw. selbst herstellen zu wollen (6.2.1.2).
- Als Jugendliche bzw. schon als Kinder stimmliche/musikalische Bildung in Musikschulen, Musikgymnasium oder bei privaten Lehrern; solistische Auftritte als Kinder bzw. Jugendliche; bei zweien wichtige Unterstützung seitens der Lehrer (6.2.1.3).
- Wohlgesinnte, fördernde Einstellung der Eltern zur musikalischen Bildung ihrer Kinder (6.2.1.4).
- Zustimmung der Eltern zur Berufswahl erleichtert die Aufnahme einer Gesangsausbildung; die Berufswahl ist allerdings auch ohne Zustimmung der Eltern möglich, wenn bereits vorher eine musikalische Bildung des Kindes unterstützt wurde (6.2.1.4).
 - Gute und schlechte Erfahrungen mit Lehrern in verschiedenen Bereichen (6.2.1.6).
 - Übergang von Studium zu Beruf mit / ohne Zwischenfälle(n) (6.2.1.7).
- Laufbahn ist gekennzeichnet durch aktives Sich-entwickeln, Weiterkommen-wollen und der Suche nach neuen Anforderungen; Sehr vielfältige musikalische Tätigkeit innerhalb der populären bzw. klassischen Musik (6.2.1.8).
- Präferenz jener musikalischen Richtung, mit der man als Kind vertraut wurde (6.2.1.5).
 - Schöne Konzerte immer wieder zu erleben (6.2.1.9).
 - Berufliche Orientierungsphasen lösen Selbstzweifel aus (6.2.1.9)
- Ein Umfeld schaffen, in dem Singen problemlos möglich ist – häufiger und leichter mit Musikern als Partner (6.2.1.10)

Berufsalltag:

- Unterrichten gehört zum Berufsalltag; Streuung von Sängern, die gerne und viel unterrichten, bis zu solchen, die nur wenig Unterricht geben wollen (6.2.2.1).
- Motivation für die Teilnahme an vielen Projekten ist ein persönlicher Gewinn, nicht der finanzielle Aspekt (6.2.2.2).

Anstrengend ist die Zeit vor Premieren, weil mehr Proben anfallen und dennoch Schüler unterrichtet werden müssen (6.2.2.3)

Entspannung und Schlaf dienen, wenn möglich, der Vorbereitung auf Konzerte (6.2.2.3)

Beruf an sich:

- In Gemeinschaft mit anderen Künstlern musizieren zu können, ist eine sehr schöne Seite (6.2.4.1.1).
- Dem Publikum etwas geben zu können und von ihm belohnt zu werden (6.2.4.1.2).
- Sich durch Singen und Darstellen ausdrücken und ausleben zu können, ist positiv (6.2.4.1.3).
 - Fähig zu sein, trotz widriger Umstände auftreten zu können (6.2.4.2.1).
 - Ständig vorhandenes Druckgefühl, Neues zu produzieren (6.2.4.2.2).
 - Frauen haben Probleme damit, älter zu werden (6.2.4.2.3).
- Schwierigkeiten, mit nicht kommerzieller Musik gegen die Musikindustrie anzukämpfen; Entwicklung besonderer Strategien, um auf die eigene Musik aufmerksam zu machen (6.2.4.2.4).
- Auftritte können Freude und Genuß bedeuten, aber auch Höchstarbeit sein (6.2.4.4).
- Gut ist jemand, der Berührung schaffen kann, auch wenn kleine technische Mängel vorhanden sind (6.2.4.5).
 - Um Erfolg zu haben, muß man sich u. a. gut verkaufen können (6.2.4.6).
 - Zufriedenheit mit der Wahl des Berufes (6.2.4.8).

Tab. 3: Gemeinsamkeiten aller interviewten Sänger/innen

7. Diskussion und Ausblick

Die reichhaltigen Ergebnisse werden nun auf den Theorieteil (Kap. 2) sowie auf die Fragestellungen (Kap. 3) bezogen und kritisiert.

Ziel dieser Untersuchung war es, individuelle, soziale etc. Bedingungen ausfindig zu machen, für welche die begründete Annahme gemacht werden kann, daß sie relevant dafür gewesen sind bzw. es immer noch sind, daß jemand langjährig den Sängerberuf erfolgreich ausübt. Die Einteilung der Interviewpartner und –partnerinnen in zwei Gruppen diene einerseits dazu, Unterschiede ausfindig zu machen, die dazu geführt haben, daß sich Sänger zur klassischen bzw. populären Musik hingezogen fühlen, andererseits sollten durch Gemeinsamkeiten in Aussagen von Vertretern beider Gruppen Hypothesen über den Sängerberuf allgemein gemacht werden können.

In den Untersuchungen zur musikalischen Begabung und Sozialisation (Kap. 2.4) wird eindeutig die Wichtigkeit von musikalischen Anregungen durch die Umwelt hervorgehoben. Deutsch (1980, zitiert nach Sloboda, 1987) kam zu dem Ergebnis, daß ein effektives musikalisches Gedächtnis Voraussetzung für die Ausführung von Geschicklichkeiten im Zusammenhang mit der Musik sei. Je mehr über die musikalischen Strukturen, die in der Musik zu erwarten sind, gelernt werde, um so besser sei das musikalische Gedächtnis. Die Ergebnisse dieser Untersuchung zeigen, daß den Sängern Singen und Musizieren schon in der Kindheit viel Freude bereitet hat und sie sich gerne damit beschäftigt haben. Aus fünf von sechs Interviews geht deutlich hervor, daß mit den Eltern gemeinsam Musik gemacht bzw. Konzerte erlebt wurden. Daraus kann die Hypothese abgeleitet werden, daß die interviewten Sänger bereits frühzeitig und spielerisch Strukturen, die in der Musik auftreten, gelernt haben und Freude an der auditiven Welt entwickeln konnten. Dies könnte eine wesentliche Grundlage dafür bilden, einen musikalischen Beruf zu ergreifen.

Die Untersuchung von Shyter-Dyson (1997) ergab, daß Kinder nach der Geburt verschiedene musikalische Fähigkeiten besitzen, die – wenn Mütter ihren Kindern vorsingen oder ihre Laute echoartig nachmachen – dem Kind Anreize geben können, sich für Klangmöglichkeiten der Welt zu interessieren. In einem Elternhaus, in dem Musik und Singen einen Wert darstellen und selbstverständlich sind, ist die Wahrscheinlichkeit sehr groß, daß die Fähigkeit, Klänge und Musik differenziert wahrzunehmen, in einem Kind entwickelt wird. Da in den Biographien der interviewten Sänger und Sängerinnen von sehr viel externer Anregung die Rede ist, erübrigt sich die Notwendigkeit der Annahme von einer angeborenen musikalischen Begabung. Die Sänger selbst geben übereinstimmend an, daß sie „immer schon“ Spaß und Freude mit Musik und Singen erlebt hätten.

Die Ergebnisse zeigen desweiteren, daß alle Interviewpartner während der Schulzeit eine zusätzliche musikalische Bildung genossen haben (siehe 6.2.1.3) und darin von den Eltern unterstützt wurden (siehe 6.2.1.4), was als sehr wichtig erlebt wurde. Rita K., die angibt, nicht aufgrund ihres Elternhauses Sängerin geworden zu sein, sang jedoch auch gerne im Schulchor. Ihre Eltern befürworteten ebenso, daß Rita K. in der Musikschule Gesangunterricht erhielt. Es könnte die Hypothese aufgestellt werden, daß einerseits musikalische Anregungen seitens der familiären Umgebung vorhanden sein müssen und andererseits eine freudige, ungezwungene Atmosphäre wichtig dafür sind, eine Liebe zur Musik zu entwickeln. Intensive Konzerterlebnisse geben bei fast allen den Anstoß, solch ein Erlebnis selbst herstellen können zu wollen.

Die interviewten Sänger sind alle zwischen 31 und 40 Jahre alt und befinden sich somit in dem von Super (Kap. 2.3.2.2.1) beschriebenen Etablierungs- und Konsolidierungsstadium. Nach Super kann es zu Beginn dieser Phase, noch zu einem Wechsel in der eingeschlagenen Richtung kommen. Die interviewten Sänger berichten von vielfältigen musikalischen Tätigkeiten während des Studiums und in den ersten Jahren der beruflichen Tätigkeit, die im Sinne des Explorationsstadiums gesehen werden können, und sind nun dabei, ihre musikalische Nische zu finden bzw. haben sie bereits gefunden. Allerdings werden Unterschiede vor allem zwischen der 31jährigen Sandra F. und der 39jährigen Rita K. deutlich. Die eine arbeitet an der Produktion ihrer ersten wirklich eigenen Musik, und die andere spricht bereits vom Ende ihrer Karriere. Nach Super strebt ein Individuum in dieser Phase nach Etablierung und beruflicher Sicherheit. Es wäre interessant, der Frage nachzugehen, welche Möglichkeiten für Opernsängerinnen über 45 Jahren bestehen, um über die berufliche Krise hinwegzukommen.

Es ist auffällig, daß – abgesehen von Rita K. – alle sich im Umfeld eines Genres bewegen, mit dem sie in der Kindheit vertraut wurden, was eventuell darauf zurückzuführen sein könnte, daß eben diese musikalische Richtung seit jeher große Freude bereitete. Eine weitere Untersuchung könnte sich dem Thema der Bevorzugung eines bestimmten musikalischen Genres in Abhängigkeit von der musikalischen Vorliebe im Elternhaus und der erlebten Beziehung zu den Eltern widmen.

Aufgrund der Ergebnisse kann die Hypothese aufgestellt werden, daß die Entscheidung für eine bestimmte musikalische Richtung von den Sängern nicht auf die stimmlichen Beschaffenheit zurückgeführt wird.

Bei den Jazz- oder Chansonsängerinnen steht die Entwicklung eines eigenen künstlerischen `Entwurfes´ im Vordergrund. Der eigene Entfaltungsaspekt ist das Motiv für die Bevorzugung einer populärmusikalischen Richtung. Bei den klassischen Sängern wird ein objektiver, intersubjektiv vergleichbarer Qualitätsanspruch angestrebt. Es wird versucht, einem gewissen Ideal zu entsprechen. Die klassischen Sänger müssen sich innerhalb eines Rahmens von Organisationsstrukturen und vorgegebenen

Karrieremustern i. S. v. Auftritten mit berühmten Dirigenten und in großen Opernhäusern bewegen. Die Sänger populärer Musik scheinen sehr viel mehr Freiraum für Variationen zu genießen.

Die mit der Freiberuflichkeit in Zusammenhang stehende Unsicherheit wird von den Populärmusikerinnen nicht als bedrohlich erlebt. Für die klassischen Sänger, die zum Teil auch freiberuflich tätig sind, ist die finanzielle Absicherung im Hintergrund hingegen sehr bedeutend (6.2.4.1.4).

Auch in Bezug auf die Singstimme läßt sich ein Unterschied festmachen. Die klassische Stimme soll einem bestimmten Ideal entsprechen, eine Popularstimme bleibt naturbelassener, was auch weniger Beeinträchtigungen mit sich bringt (6.2.3). An dieser Stelle könnten sich Folgeuntersuchungen anschließen, die stärker auf die Entwicklung der Singstimme fokussieren, um die beschriebenen, erlebten Einflüsse eventuell in Form einer Evaluation eines Stimmbildungsprozesses näher zu untersuchen. Genauere Aussagen hinsichtlich der Stimmbildung können aus dieser Untersuchung nicht gemacht werden, da das Thema in den verschiedenen Interviews unterschiedlich und wenig ausführlich behandelt wurde. Interessant wäre auch, Sänger aus verschiedenen Gesangsschulen z. B. einer herkömmlich klassisch ausgerichteten, einer an Körperarbeit orientierten und einer den physiologischen Gesetzen verpflichteten, hinsichtlich Handhabbarkeit und Leistungsfähigkeit der Stimme im Berufsalltag zu untersuchen.

Ein weiteres Ergebnis der Untersuchung zeigt, daß die unterrichtende Tätigkeit – wenn auch in unterschiedlichem Maße – sozusagen zum Sängerberuf gehört. Damit wird ein Widerspruch zu den von der Bundesanstalt für Arbeit beschriebenen Voraussetzungen für die Tätigkeit als Gesangspädagoge deutlich (siehe Kap. 2.1).

Als sehr schöne Seite des Berufes sehen die Sänger, in Gemeinschaft mit anderen musizieren zu können, nette Menschen zu treffen, dem Publikum etwas geben zu können und von ihm belohnt zu werden sowie sich durch Singen und Darstellen ausdrücken und ausleben zu können. Besonders von zweien wird problematisiert, daß das Auftreten nicht immer zur Tagesverfassung passe und deshalb anstrengend sein könne (Kap. 6.2.4.2.1). Eine weitere Untersuchung könne sich damit befassen, Sänger bzw. darstellende Künstler, die Auftritte öfter als Anstrengung erleben, von anderen zu unterscheiden, die meistens sehr gerne auftreten. Gibt es eventuell einen Zusammenhang zu den Persönlichkeitsdimensionen Intro- und Extraversion?

In der vorliegenden Untersuchung wurden sechs Sänger bzw. Sängerinnen interviewt. Fünf davon würden den selben Beruf wieder wählen, die Opernsängerin Rita K. ist sich darüber nicht ganz im klaren. Da sie allerdings diejenige ist, die seit 16 Jahren an einer Oper festangestellt ist, kann davon ausgegangen werden, daß die Kriterien der Phänomenanalyse eingehalten wurden: Alle Interviewpartner und –partnerinnen beziehen ihre berufliche Identität aus der gesanglichen Tätigkeit. Es sind jedoch

Unterschiede zwischen den Sängern und Sängerinnen bezüglich der Schwerpunktsetzung von singender bzw. unterrichtender Tätigkeit vorhanden. Desweiteren muß hinzugefügt werden, daß zwar die drei interviewten Vertreter klassischer Musik sehr heterogene Berufsfelder abdecken, die Sängerinnen populärer Musik hingegen nicht den gesamten Bereich der Populärmusik repräsentieren, sondern sich eher in Feldern am Rande bzw. außerhalb des Mainstream bewegen. Aus diesem Grunde können die Ergebnisse nur mit Vorsicht auf Sänger populärer Musik im allgemeinen übertragen werden.

Die Strategie der Komparativen Kasuistik kann für die vorliegenden Fragestellungen als Strategie der Wahl angesehen werden. Die Möglichkeit, ausgehend von Einzelfallauswertungen zu überindividuellen Aussagen zu gelangen, hat sich als fruchtbar erwiesen, da vielfältige Hypothesen extrahiert werden konnten. Aufgrund der geringen Anzahl von Interviews und der zeitlichen Begrenzung dieser Arbeit konnte noch keine Theorie formuliert werden. Die Ergebnisse sind als Bündel von Hypothesen mit wahrscheinlicher Relevanz für eine langjährige Berufstätigkeit in dem Sängerberuf zu verstehen, die weiterer Forschung bedürfen.

8. Zusammenfassung

Thema der vorliegenden Untersuchung ist die Erforschung von Entstehungs- und Aufrechterhaltungsbedingungen, die für eine langjährige, erfolgreiche Ausübung des Sängerberufes relevant sein könnten. Desweiteren interessierten die Unterschiede in den Einstellungen und Sichtweisen zwischen Sängern und Sängerinnen populärer bzw. klassischer Musik im Zusammenhang mit ihrem Beruf.

Zuerst werden mögliche Tätigkeitsfelder von Sängern und Sängerinnen dargestellt und die derzeitige Berufslage beschrieben. Da der Sängerberuf von der Bundesanstalt für Arbeit als ein Beruf beschrieben wird, in dem die Unsicherheit, sich langfristig etablieren zu können, besonders groß ist, interessierten Strategien und Einstellungen von professionellen Sängern und Sängerinnen, die mindestens zehn Jahre in ihrem Beruf tätig sind.

Der Darstellung des Sängerberufes folgt eine Übersicht über die Biographieforschung, in der das Subjekt in den Mittelpunkt des Erkenntnisinteresses gestellt wird. Im nächsten Teil werden die wichtigsten Ansätze der Berufswahl- und -laufbahnforschung dargestellt. Die Berufslaufbahnforschung legt ihren Fokus auf die lebenslange Berufsentwicklung, die ein Schwerpunkt der Untersuchung war. Aus dem Kapitel über die musikalische Begabungs- und Sozialisationsforschung werden Ergebnisse präzisiert, die Art und Ausmaß von familiären und sozialen Einflüssen auf die Entwicklung der Musikalität eines Menschen beschreiben.

Es wurde die Forschungsstrategie der Komparativen Kasuistik angewandt, bei der mittels vergleichender Einzelfallauswertung überindividuelle, phänomenspezifische Kategorien gebildet werden. Diese wiederum sind „Bündel“ von Hypothesen, die nach Jüttemann (1990) in der Entwicklung eines Individuums von funktionaler Relevanz sind.

Mittels eines halbstrukturierten Interviews nach Kruse & Schmitt (1998) wurden fünf Sängerinnen und ein Sänger interviewt. Die Auswertung der Interviews erfolgte in Anlehnung an die Methode des ‚Zirkulären Dekonstruierens‘ von Jaeggi & Faas (1991). Es wurde Wert darauf gelegt, die Kategorien direkt aus dem Interviewtext zu entwickeln und nicht vorgefertigte Kategorien mit dem Text zu füllen.

Von drei Interviewpartnern wurden Portraits angefertigt, die einen Einblick in individuelle Verläufe ermöglichen. Die vergleichenden Ergebnisse sind mit zahlreichen Zitaten unterlegt, die zur Veranschaulichung beitragen sollen.

Die Ergebnisse, die die Biographie betreffen, stützen eindeutig die Erkenntnisse der Begabungs- und Sozialisationsforschung. Von allen Interviewpartnern wird angegeben, „schon immer“ gerne gesungen bzw. musiziert zu haben. Bis auf eine Sängerin, bei der die Art der musikalischen Anregung seitens der Familie nicht offensichtlich wird, sind alle in einer Umgebung mit reicher musikalischer Anregung aufgewachsen. Die Interviewpartner berichten auch davon, daß ihre Eltern selbst in irgendeiner Weise Musik gemacht, gesungen oder sehr gerne Musik gehört hätten. Desweiteren unterstützten oder förderten sie im Kindes- bzw. spätestens im Jugendalter eine über den normalen Schulmusikunterricht hinausreichende musikalische bzw. gesangliche Bildung ihrer Kinder. Es kann die Annahme gemacht werden, daß die soeben genannten Faktoren als eine Basis für eine spätere Berufsausübung gesehen werden können. Die Berufswahl ist auch ohne Zustimmung der Eltern möglich, leichter jedoch mit. Alle sangen bereits als Jugendliche solistisch in Chören oder einer Band. Vor allem für Sängerinnen populärer Musik wurde dies als Hobby betrieben, ohne dabei an einen Beruf zu denken.

Die Freude am Singen und an der Musik, die seit der Kindheit besteht, ist allen Sängern gemein. Für die klassischen Sänger bildet ein Studium an der Musikhochschule die Voraussetzung für ihr Berufsverständnis. Die Sängerinnen populärer Musik bringen Singen und Beruf bereits vor oder zu Beginn des Studiums in Zusammenhang, was darauf hinweist, daß das Studium für klassische Sänger eine andere Bedeutung hat als für Sänger populärer Musik.

Für die Vertreterinnen populärer Musik stehen besonders die Gestaltungsmöglichkeiten des eigenen musikalischen `Entwurfes´ im Mittelpunkt des beruflichen Tuns, die klassischen Sänger und Sängerinnen hingegen streben danach, einem intersubjektiven Ideal gerecht zu werden. Von den Sängerinnen populärer Musik wird die Unsicherheit, freiberuflich tätig zu sein, eher als Herausforderung angesehen, bei den klassischen Sängern läßt sich vielmehr ein grundlegendes Sicherheitsbedürfnis feststellen, weswegen auch persönliche Gestaltungsspielräume nicht immer ausgeschöpft werden. Sängerinnen populärer Musik geben eher an, eine `pflegeleichte´ Stimme zu haben, deren Entwicklung nur zum Teil einem Lehrer zugeschrieben wird, zum anderen Teil persönlichen Erfahrungen oder der selbständigen Entwicklung. Klassische Sänger würden gerne mehr Zeit als zur Verfügung steht für die Arbeit an ihrer Stimme verwenden. Sie sprechen außerdem von der Wichtigkeit, eine richtige Technik gelernt zu haben.

Als schöne Seiten des Berufes werden folgende Punkte in Übereinstimmung genannt: die Gemeinschaft mit andern Künstlern, dem Publikum etwas geben können und selbst belohnt zu werden sowie sich durch Singen und Darstellen ausleben zu können. Negative Seiten sind der ständig vorhandene Leistungsdruck, trotz widriger Umstände auftreten zu müssen sowie vor allem bei Frauen das Älterwerden. Sich selbst `gut verkaufen´ und managen zu müssen, scheint für alle Sänger relevant zu sein.

9. Literaturverzeichnis

Adamek, K. (1990). Elemente der Selbstorganisation des Singens. Musik-, Tanz- und Kunsttherapie. Zeitschrift für künstlerische Therapien, 3, 125 – 132.

Adamek, K. (1996). Singen als Lebenshilfe. Zu Empirie und Theorie von Alltagsbewältigung. Plädoyer für eine „Erneuerte Kultur des Singens“. Münster: Waxmann.

Brand, M. (1986). Relationship between home environment and selected musical attributes of second-grade children. Journal of Research in Music Education, 34, 111 – 120.

Brünner, R. (1985). Gesangstechnik. Regensburg: Feuchtinger & Gleichauf.

Bundesanstalt für Arbeit (Hrsg.). (1986). Blätter zur Berufskunde, 2 – XI C 04.

Bundesanstalt für Arbeit (Hrsg.). (in Druck). Blätter zur Berufskunde.

Deutsche Gesellschaft für Psychologie (Hrsg.). (1987). Richtlinien zur Manuskriptgestaltung. Göttingen: Hogrefe.

Deutscher Musikrat (Hrsg.). (1999). Musikalmanach 1999/2000. Daten und Fakten zum Musikleben in Deutschland. Kassel: Bärenreiter, Gustav Bosse.

Dorsch Psychologisches Wörterbuch (1994). Bern: Hans Huber.

Ericsson, K. A., Krampe, R. T. & Tesch-Römer, C. (1991). The role deliberate practice in the acquisition of expert performance. Technical Report, 91 – 106.

Flick, U. (1995). Qualitative Forschung. Theorie, Methoden, Anwendung in Psychologie und Sozialwissenschaften. Reinbek bei Hamburg: Rohwolt.

Fuchs, W. (1984). Biographische Forschung. Eine Einführung in Praxis und Methoden. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Holland, J. L. (1966). The psychology of vocational choices. Englewood Cliffs: Prentice Hall.

Holland, J. L. (1973, 1985 2nd ed.). Making vocational choices. Englewood Cliffs: Prentice Hall.

Jaeggi, E. & Faas, A. (1991). Denkverbote gibt es nicht. Berlin: Technische Universität.

Jüttemann, G. (Hrsg.). (1990). Komparative Kasuistik. Heidelberg: Asanger.

Jüttemann, G. (1995). Persönlichkeitspsychologie. Perspektiven einer wirklichkeitsgerechten Grundlagenwissenschaft. Heidelberg: Asanger.

Jüttemann, G. & Thomae, H. (Hrsg.). (1987). Biographie und Psychologie. Berlin: Springer.

Jüttemann, G. & Thomae, H. (Hrsg.). (1998). Biographische Methoden in den Humanwissenschaften. Weinheim: Psychologie Verlags Union.

Kluge, F. (1995): Ethymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Berlin: de Gruyter.

Kohli, M. (1973). Studium und berufliche Laufbahn. Über den Zusammenhang von Berufswahl und beruflicher Sozialisation. Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag.

Kohli, M. & Robert, G. (Hrsg.). (1984). Biographie und soziale Wirklichkeit. Neue Beiträge und Forschungsperspektiven. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.

Kruse, A. & Schmitt, E. (1998). Halbstrukturiertes Interview. In G. Jüttemann & H. Thomae (Hrsg.), Biographische Methoden in den Humanwissenschaften, 161 – 174. Weinheim: Psychologie Verlags Union.

Lamnek, S. (1988). Qualitative Sozialforschung. Methodologie. Bd. 1. München: Psychologie Verlags Union.

Lamnek, S. (1989). Qualitative Sozialforschung. Methoden und Techniken. Bd. 2. München: Psychologie Verlags Union.

Langhagel, I. (1998). Gesangsunterricht als Medium der Persönlichkeitsentfaltung. Diplomarbeit. Berlin: Technischen Universität.

Legewie, H. (1987). Interpretation und Validierung biographischer Interviews. In G. Jüttemann & H. Thomae (Hrsg.), Biographie und Psychologie (138 – 150). Berlin: Springer.

Mayring, P. (1990). Einführung in die qualitative Sozialforschung. Eine Anleitung zu qualitativem Denken. München: Psychologie Verlags Union.

Morrongiello, B. A., Ross, C. R. & Donelley, F. (1989). Children's perceptions of musical patterns. Effects of music instruction. Music Perception, 6, 447 – 462.

Oerter, R. & Bruhn, H. (1998). Entwicklung grundlegender Fähigkeiten. In H. Bruhn & H. Rösing (Hrsg.), Musikwissenschaft. Ein Grundkurs (330 – 348). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Scheller, R. (1976). Psychologie der Berufswahl und der beruflichen Entwicklung. Stuttgart: W. Kohlhammer.

Seifert, K. H., Eckhardt, H.-H. & Jaide, W. (Hrsg.). (1977). Handbuch der Berufspsychologie. Göttingen: Hogrefe.

Seifert, K. H. (1986). Berufliche Laufbahnentwicklung. In W. Sarges & R. Fricke (Hrsg.), Psychologie für die Erwachsenenbildung / Weiterbildung. Ein Handbuch in Grundbegriffen (103 – 108). Göttingen: Hogrefe.

Seifert, K. H. (1988). Berufswahl und Laufbahnentwicklung. In D. Frey, C. Hoyos, A. Graf & D. Stahlberg (Hrsg.), Angewandte Psychologie. Ein Lehrbuch (187 – 204). München: Psychologie Verlags Union.

Seifert, K. H. (1989). Berufliche Entwicklung und berufliche Sozialisation. In E. Roth, H. Schuler & A. B. Weinert (Hrsg.), Organisationspsychologie. Enzyklopädie der Psychologie (608 – 630). Göttingen: Hogrefe.

Shuter-Dyson, R. (1997). Einfluß von Peers, Elternhaus, Schule und Medien. In H. Bruhn, R. Oerter & H. Rösing (Hrsg.), Musikpsychologie. Ein Handbuch (305 – 316). Übers. H. Bruhn. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt.

Sloboda, J. A. (1997). Begabung und Hochbegabung. In H. Bruhn, R. Oerter & H. Rösing (Hrsg.), Musikpsychologie. Ein Handbuch (565 – 578). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Super, D. E. (1953). Psychology and careers. New York: Harper & Row.

Super, D. E. (1976). Career education and the meanings of work. Washington.

Super, D. E. & Bohn, M. J. (1970). Occupational Psychology. Belmont: Wadsworth Publishing.

Super, D. E., Starishevsky, R., Martin, N. & Jordaan J. P. (1963). Career development. Self concept theory. New York: College Entrance Examination Board.

Thomae, H. (1987). Zur Geschichte der Anwendung biographischer Methoden in der Psychologie. In G. Jüttemann & H. Thomae (Hrsg), Biographie und Psychologie (3 – 25). Berlin: Springer.

Thomae, H. (1991). Biographische Methoden in der Psychologie. In U. Flick (Hrsg.), Handbuch Qualitative Sozialforschung (249 – 253). München: Psychologie Verlags Union.

Tiedemann, D. V. & O'Hara, R. P. (1963). Career development choice and adjustment. New York: College Entrance Examination Board.

Wicke, P., Ziegenrücker, K.-E. & Ziegenrücker, W. (1997). Handbuch der populären Musik. Atlantis Musikbuch-Verlag, Schott.

Wiedemann, P. M. (1986). Erzählte Wirklichkeit. Zur Theorie und Auswertung narrativer Interviews. München: Psychologie Verlags Union, Beltz.

10. Anhang

Themen der Komparationstabelle:

1. Kindheit / Jugend

- 1.1 Musikalischer Hintergrund
- 1.2 Berufswunsch, wichtige Ereignisse
- 1.3 Erster Gesangsunterricht
- 1.4 Vorbereitung auf den Beruf
- 1.5 Aufnahmeprüfungen
- 1.6 Entscheidung für den Sängerberuf
- 1.7 Andere Ausbildungen
- 1.8 Reaktion der Eltern
- 1.9 Vorbilder
- 1.10 Musikalisches Genre im Elternhaus
- 1.11 Wahl des eigenen Genres
- 1.12 Partnerschaft & Musik
- 1.13 Gesangslehrer/innen
- 1.14 Krise / Wende in der Ausbildung

2. Berufslaufbahn

- 2.1 Berufseinstieg
- 2.2 Laufbahn
- 2.3 Grenzen überwinden wollen
- 2.4 Weiterkommen wollen
- 2.5 Höhepunkte
- 2.6 Tiefpunkte
- 2.7 Ausweg aus Krisen
- 2.8 Derzeitige Tätigkeit

3. Berufsalltag

- 3.1 Unterrichten
- 3.2 Anstrengender Alltag
- 3.3 Situation vor Premieren
- 3.4 Tagesablauf
- 3.5 Schöne Tage
- 3.6 Ruhe vor dem Auftritt
- 3.7 Singen für Geld
- 3.8 Singen für wenig Geld

4. Die Singstimme

- 4.1 Entwicklung
- 4.2 Üben / Stimmpflege
- 4.3 Krankheit / Stimmprobleme
- 4.4 Beschreibung der Singstimme
- 4.5 Weiterbildung

5. Der Beruf an sich

- 5.1 Schöne Seiten
- 5.2 Freiberuflichkeit – Sicherheit
- 5.3 Publikum
- 5.4 Negative Seiten
- 5.5 Leistungsdruck
- 5.6 Musikindustrie / Medien
- 5.7 Veränderung im Laufe der Zeit
- 5.8 Eigenes Management
- 5.9 Manager, Agenturen, Wettbewerbe
- 5.10 Weg zu Engagements
- 5.11 Ansprüche gegenüber Veranstaltern
- 5.12 Ziele
- 5.13 Ein guter Sänger / eine gute Sängerin
- 5.14 Erfolgreich sein
- 5.15 Ziel der eigenen Darbietung
- 5.16 Konzertsituation
- 5.17 Noch einmal den selben Beruf

6. Sonstige Kategorien

- 6.1 Komponieren / Texten
- 6.2 Macht der Theaterleitung
- 6.3 Doppelbelastung: Kind & Beruf
- 6.4 Freisingen von belastenden Erfahrungen
- 6.5 Stimme vs. andere Instrumente
- 6.6 Soziales Umfeld
- 6.7 Sologesang oder Chor
- 6.8 Vergleich mit berühmten Sängern
- 6.9 Erwartungen an einen Regisseur
- 6.10 Schlußbemerkung