
Günter Kleinen (Bremen)

Entmythologisierung des autodidaktischen Lernens

Vom Mythos des autodidaktischen Lernens

In der Popszene ist viel und oftmals reichlich nebulös vom autodidaktischen Lernen die Rede. Das Englische verwendet wesentlich nüchterner den Begriff des 'Self taught learning': da bringen sich die Musiker/Innen eben selbst etwas bei. Im Mythos schwingt mit, dass diese Art des Lernens im Kern nicht erklärbar und am liebsten auch *untouchable* ist. Dabei weiß jeder, dass bestimmte Griffe oder Spielweisen direkt von einem Vorbild oder aus den Medien abgesehen sind. Auch unter Freunden und in der Gruppe lernt man wechselseitig voneinander.

Das Besondere beim autodidaktischen Lernen liegt darin, dass keine außenstehende Autorität, zumeist die Instrumentallehrkraft, sagt, wo es längs geht, sondern dass die Autoritäten selbst gewählt sind. Daher trägt das autodidaktische Lernen in einem entscheidenden Ausmaß zur Ich-Identität und zum musikalischen Selbstkonzept bei. Dass dies besonders in der Statuspassage Jugend von Bedeutung ist, hat allgemeine, außerhalb der Musik liegende Gründe. Aber dass gerade die Musik diese Möglichkeit der Identitätsbildung an die Hand gibt, dürfte mit zum hohen Stellenwert der Musik unter den Freizeitaktivitäten beitragen. Und das autodidaktische Lernen scheint deswegen so einflussreich, weil es unmittelbar umgesetzt wird in ein signifikantes, persönlich bedeutungsvolles Lernen.

Jimi Hendrix als Beispiel einer Pop-Ikone

In den Medien, die für die Jugendlichen allgemein wie auch insbesondere für angehende Profi-Musiker wirkungsmächtige Leitbilder verbreiten, werden Biographien von Stars zu Prototypen des

Erfolgs stilisiert. Autodidaktisches Lernen einschließlich fehlender Notenkenntnisse ist für zahlreiche Popmusiker selbstverständlich und bedeutet alles andere als ein Handikap, da sie über das autodidaktische Lernen ihren eigenen Stil, ihre musikalische Identität und Unverwechselbarkeit finden (können).

Ein besonders markantes Beispiel ist Jimi Hendrix, vielfach als Popikone bezeichnet, da viele ihm nacheiferten und sich bis in die Gegenwart auf ihn berufen. Seine ersten musikalischen Gehversuche unternahm er auf selbstgebaute Instrumenten, dann schenkte sein Vater ihm eine Ukulele. Wie der Vater berichtet, entwickelte sein Sohn beim Erlernen der Anfangsgründe eine regelrechte Besessenheit: "Es lag nur an ihm, ob er spielte. Er fühlte das. Es war kein Job, es machte Freude. Er gewöhnte sich an, ganz oft zu üben. Richtige Gitarrenstunden hatte er nie. Wenn ich von der Arbeit kam, dann saß er da und es ging nur plunk, plunk, plunk. Wenn ich ihn störte, dann ging er ins Schlafzimmer, und dann klang es von da plunk, plunk, plunk.... Ich musste mich daran gewöhnen, es ständig zu hören" (Hüttenrauch 1989, S. 85). Mit 12 Jahren konnte Hendrix sich die erste 'richtige' Gitarre kaufen und er begann, Rock'n'Roll-Songs aus dem Radio nachzuspielen. "Als er auf der Ukulele gut war, kaufte er einem Freund für fünf Dollar eine einfache akustische Gitarre ab. [...] Irgendwann hatte ich dann aber mal so viel Geld beiseite gelegt, dass ich ihm eine elektrische Gitarre kaufen konnte. Für den Verstärker reichte das Geld nicht, so dass er zu Hause übte und dann zu einem Freund ging, der einen Verstärker hatte" (ebd., S. 90). Mit 17 gründete er seine erste Band, spielte in der Folgezeit in einer Vielzahl von Cover-Bands, zunächst als Bassist, wenig später aber wieder an der Gitarre. Nach dem Militärdienst vollzog Hendrix den Schritt zum Berufsmusiker. Seinen Lebensunterhalt verdiente er zunächst als Backing-Musiker für andere Stars, Verdienstmöglichkeiten ergaben sich aber auch bei ersten Recording-Sessions. Mit 22 Jahren schloss er sich der populären Band THE ISLEY BROTHERS an, verließ diese Formation aber rasch wieder, um mit einer Vielzahl von Stars zu spielen (Ike & Tina Turner, Sam & Dave, Little Richard u.a.). Zwei Jahre später gründete er in New York die erste eigene Band, JIMMY JAMES & THE BLUE FLAMES. Deren Repertoire bestand hauptsächlich aus Blues- und Rock'n'Roll-Stücken. Außerdem wurden Songs von Bob Dylan interpretiert, was Hendrix die Scheu vor dem Leadgesang genommen haben soll. Mit den BLUE FLAMES avancierte er im Sommer 1966 zum 'Geheimtip' der New Yorker Clubszene. Die BEATLES, die

STONES und viele andere prominente Musiker, auch die ANIMALS, kamen, um 'ihn' zu hören. Chas Chandler, Bassist der ANIMALS, holte Hendrix im Herbst 1966 nach London, was die entscheidende Wende in seiner Biographie einleitete.

Ich breche die biographische Schilderung an dieser Stelle ab. Für Hendrix' musikalische Entwicklung bis zu diesem Zeitpunkt ist das autodidaktische Lernen von zentraler Bedeutung, und sie ist geradezu prototypisch für zahlreiche andere Musikerbiographien (James Brown, Joan Baez, Bob Dylan etc.). Die musikalische Entwicklung lässt sich jedoch nicht nur auf das autodidaktische Lernen, sondern zugleich auf die Prinzipien der 'oral tradition' zurückführen. Diese Mischung ist typisch für viele Bereiche der Musik, für die Volksmusik und das Lernen in traditionellen Musikkulturen, speziell in Afrika und der Karibik, insbesondere für das weite Feld der populären Musik.

Pädagogisierung des autodidaktischen Lernens?

In unterrichtlichen Situationen ist per definitionem kein Raum für das autodidaktische Lernen. Gleichwohl wird die Pädagogisierung versucht. Da soll ein Freiraum gegeben werden ohne angeblich motivationstötende Vorgaben. Ein Jazzler und Pädagoge äußert: "Ich bin ein glühender Verfechter des autodidaktischen Lernens. Ich pflege es als Prinzip, das ich auf mein eigenes Unterrichten anwende" (aus der BACKDOOR-Studie; vgl. Hemming u. Kleinen 2000). Auf einer ähnlichen Linie, aber bezogen auf den schulischen Musikunterricht, liegen Äußerungen wie: Das Spielen soll dem Lernen vorangehen. Im Spielen könne im wörtlichen Sinne begriffen werden, was Dur oder Moll, was ein Fis oder Cis usw. sei. Die musiktheoretische Erklärung lasse sich einfach nachreichen und werde dann ohne weiteren Widerstand geschluckt. Die Formel lautet:

"Erst spielen, dann lernen".

Das kann im Bereich des schulischen Musikunterrichts sinnvoll sein – hier gehören Phasen des selbst initiierten oder auch des inzidentellen (belläufigen) Lernens zum methodischen Repertoire –, wirkt im Kontext der Instrumentalbildung aber eher widersprüchlich. Für einen derartigen methodischen Ansatz braucht man das auto-

didaktische Lernen nicht zu bemühen. Wie ich noch zeigen möchte, ist die Reichweite des autodidaktischen Lernens wesentlich weiter.

Allerdings entnehme ich der pädagogischen Diskussion (vgl. z.B. Terhag 1996) einen nützlichen Hinweis, der für das Phänomen des Autodidaktischen typisch ist. Man muss nicht erst ein Mindestniveau erreicht haben, um "richtig" musizieren zu können. Wer autodidaktisch lernt, empfindet zuweilen schon bei geringen Fortschritten eine große innere Befriedigung. Da ist eben keine externe Instanz, die urteilt oder Zensuren erteilt.

Inhaltsanalyse aus der Tagebuchstudie unter Mitgliedern von Schülerbands aus BACKDOOR

Was ist aber autodidaktisches Lernen? Dass man sich selbst etwas beibringt, ist so selbstverständlich, dass man dafür keinen eigenen Terminus wählen müsste. Nach den neueren, vom Konstruktivismus beeinflussten Lern- und Entwicklungstheorien besitzen die selbst erfundenen Strategien für die Eroberung oder Aneignung der Welt den Vorrang gegenüber dem offiziellen Lernen oder auch gegenüber der Sozialisation (in welcher Form auch immer, auch einschließlich der technischen Medien). Was das autodidaktische Musik-Lernen bedeutet, hängt daher zweifellos von der Stilrichtung ab, in der Musik gemacht wird. Im Jazz bedeutet es etwas anderes als in der Volksmusik, in einer Rockgruppe etwas anderes als beim individuellen Spiel auf einem Instrument, für das Mitglied eines Barbershop-Chores etwas anderes als für einen DJ, der mit Turntables hantiert. Dieses Lernen bezieht sich nicht nur auf traditionelle Spielweisen, sondern auch auf die Elektronik einschließlich Verstärkern, Effektgeräten, Computern mit Sequenzerprogrammen und anderer Software.

Das autodidaktische Lernen ist eine in der Alltagserfahrung übliche und selbstverständliche Art des Lernens. Wir alle lernen aus Erfahrungen, ohne dass wir dazu unbedingt einer Unterweisung bedürften. Offenbar können wir Erfahrungen und Erkenntnisweisen aus anderen Zusammenhängen in einen neuen Bereich trans-

ferieren. Die Motivationen hierfür beziehen wir aus der Sache selbst, es handelt sich also um ein intrinsisches Lernen. Dieser hohe Motivierungsgrad ist ein deutliches Unterscheidungsmerkmal zum pädagogisch veranstalteten Lernen. Auch ist der Schwierigkeitsgrad der Aufgaben, denen sich das autodidaktische Lernen stellt, so bemessen, dass die Aussicht auf Erfolg deutlich höher ist als die Angst vor Versagen.

In der Musik bezieht sich das autodidaktische Lernen vor allem anderen auf den Fertigkeitserwerb beim Musikinstrumentenspiel. Die hohe intrinsische Motivation hilft, zahlreiche Schwierigkeiten und Hürden, die sich dem Erlernen eines 'neuen' Musikinstruments in den Weg stellen, zu überwinden. Aber manchen Problemen weicht man auch aus, übt zum Teil fehlerhafte Abläufe ein, die später schwierig zu korrigieren sind. Deshalb gibt es in der traditionellen Instrumentaldidaktik diesbezüglich starke Vorbehalte. Dabei wird jedoch übersehen, dass das autodidaktische Lernen durch die starke Motivation zur Eigenaktivität, ein großes Potential zur Kreativität und zum Selbstausdruck, die gruppenspezifische Wirkung, die individuelle Stilfindung usw. an der Bildung des Selbstkonzepts sowohl eines Individuums als auch einer musikalischen Gruppenformation beteiligt ist. Unter der Voraussetzung, dass die Musik in das Zentrum eines individuellen Selbstkonzepts rückt, wird das musikalische Ausdrucksbedürfnis zur entscheidenden Triebfeder für seine Handlungsweisen. Daraus speist sich die Kraft zu einem selbstbestimmten, selbst veranlassten und der eigenen Kontrolle unterstellten Musikhandeln.

Man kann das autodidaktische Lernen in eine Perspektive zur musikalischen Begabung stellen: Wenn musikalische Begabung so etwas wie das Potential zu einer späteren beruflichen Laufbahn darstellt, dann zählt in den beiden Genres Jazz und Rockmusik das autodidaktische Lernen auf jeden Fall dazu. Für einige musikalische Stilrichtungen (wie Rap, HipHop und House-Musik) gibt es bisher überhaupt keinen professionellen Unterricht; sie existieren nur auf der Basis des autodidaktischen Lernens, was übrigens generell für neue Stilrichtungen gilt. Bisherige Studien zur musikalischen Begabung verweisen denn auch auf die hohe Relevanz des autodidaktischen Lernens in den Biographien von Jazz- und Rockmusikern (Berliner 1994, Campbell 1995, Füser u. Köbbing 1997, Grim-

mer 1991, Kleinen u. Schmadtke 1995, Kleinen 1997, Niketta u. Volke 1993, Rosenbrock 1999, Terhag 1996 und 1997, Westerhoff 1997). Es ist zu erwarten, dass man aus den hier gefundenen Erkenntnissen auch für die Klassikspähre Gewinn ziehen kann.

Die Vorstudie aus dem Hamburger Modellversuch Populärmusik (vgl. Kleinen u. Schmadtke 1995) zeigte bereits, dass das Erlernen des 2. und 3. Instrumentes im Entwicklungsalter der Pubertät und hauptsächlich autodidaktisch erfolgt. Diese Ergebnisse finden sich in zahlreichen Studien bestätigt (u.a. Rosenbrock 1999, Fuser u. Köbbing 1997). Man eignet sich eben die Instrumente, die in der Band erforderlich sind (E-Bass, E-Gitarre, Drums, Leadgesang), aus eigener Initiative und aus eigenen Kräften an. Die quantitative Auswertung der Tagebuchstudie unter Mitgliedern von Schülerbands (Hemming u. Kleinen 2000) macht diesen Trend evident.

Liest man Schülertagebücher, so treten allerdings weitere Gesichtspunkte in den Vordergrund, die für das persönlich bedeutsame oder signifikante Lernen von zentraler Bedeutung sind. Sie umfassen Gesichtspunkte der Motivation ebenso wie die der persönlichen Freiheit, der individuellen Stilfindung und schließlich der Bildung eines Selbstkonzepts, das sich als zeitlich überdauernde Kraft fortan durch die gesamte Biographie zieht. Das autodidaktische Lernen kann als Voraussetzung einer hohen intrinsischen Motivation, für selbst initiierte und verantwortete Eigentätigkeit, für die persönliche Stilfindung, die Entwicklung eines musikalischen Selbstkonzepts und einer musikbezogenen Identität gelten.

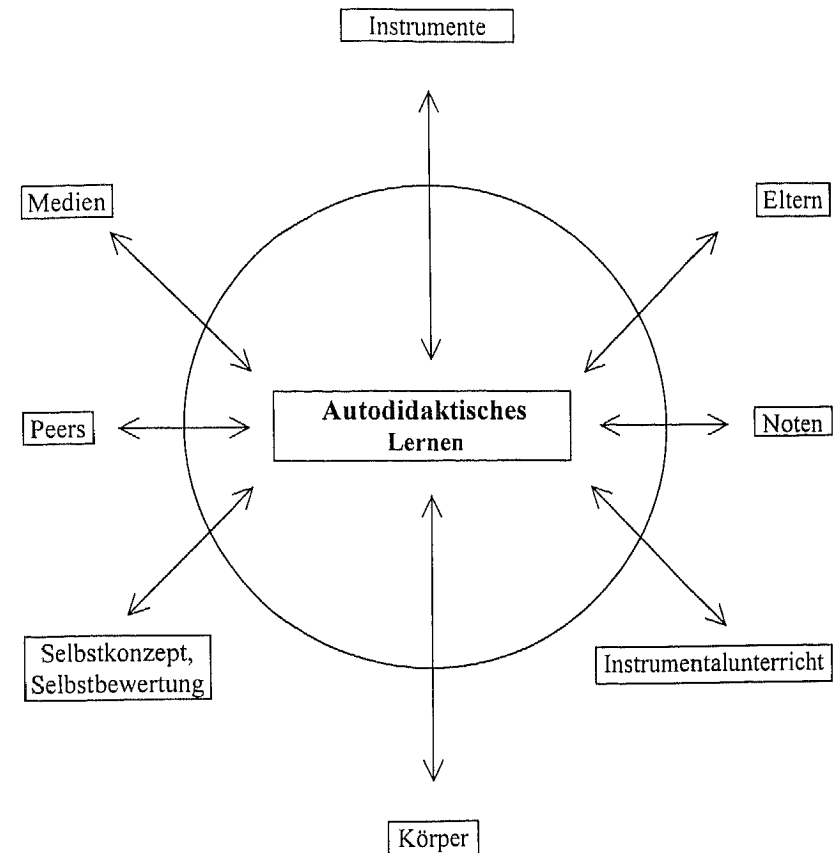
Zitate aus Schülertagebüchern (TB)
(sämtliche Unterstreichungen vom Autor)

- (1) *Autodidaktisches Lernen* (TB 4):
Wie selbst erlebt, sind die Chancen autodidaktischen Lernens gar nicht schlecht. Vorteilhaft erscheint mir hier insbesondere das gesteigerte Maß an Individualität, das der Musiker in seinen Stil einbaut. Er hat die Chancen und Freiheiten, das zu tun, was ihm beliebt und sinnvoll erscheint. Ebenso läuft er allerdings Gefahr, sein Spielen mit technischen Fehlern zu verstümmeln, die ihm selber als solche gar nicht auffallen (z.B. Probleme beim Ansatz und der Atemtechnik des Saxophonisten).

- (2) *Beim autodidaktischen Lernen ist die Motivation besser als die Technik* (TB 14):
Viele Techniken lernt man nicht so sauber. Aber mit Motivation geht es. Bei Jimi Hendrix hat es auch geklappt.
- *Motivation* (TB 26):
(Im autodidaktischen Lernen) sehe (ich) keine Nachteile. Die Vorteile sind: Man hat mehr Lust das Instrument zu spielen. Es ist kein Muss (wegen der nächsten Unterrichtsstunde). Man ist gerade beim Komponieren 'freier'.
- *Die Motivation des eigengesteuerten Lernens ist höher als der planmäßige Unterricht durch einen Lehrer* (TB 8):
In der Band hat man sich gegenseitig gezeigt, wie ein Stück gespielt wird, man hat voneinander gelernt. Im Musikunterricht lernten wir von einer 'Autoritätsperson'. Das war einfach nicht so ein Spaß beim Lernen und Spielen wie in der Band, obwohl wir einen sehr netten Musiklehrer hatten.
- (TB 20):
Ich finde Übe-/Lernformen besser, die keinem Druck von außen (Lehrer, Eltern, etc.) unterliegen. Damit geht der Spaß verloren. Wenn man selber Spaß an der Sache hat und nicht zum Üben 'geprügelt' werden muss, übt man gerne und viel. Irgendwann kommt dann noch eine Art Routine auf und auch die Effektivität steigt. Und das alles 'von selbst' und ohne Druck.
- (3) *Spielen nach Noten gegen Improvisation* (TB 4):
Ich habe mich als Musiker über Jahre hinweg sowohl mit angeleiteter Lernen eines Songs nach Noten als auch mit dem autodidaktischen Weg nach Gehör auseinandergesetzt (Klavier ↔ Gitarre) und habe beide Formen sowohl schätzen als auch verabscheuen gelernt. Das Spiel nach Noten macht für mich Sinn, solange es darum geht komplizierte harmonische Zusammenhänge nachzuvollziehen und kreativ zu gestalten. Das trifft für mich zu auf virtuose klassische Musik und auf sorgfältig arrangierten Jazz im Stile des Mahavishnu Orchestras. Im Bereich Rock und Pop macht das Spiel nach Noten keinen Sinn, da es zur Sterilität verleitet und die Emotionalität zu Gunsten des starren Blickes aufs Notenblatt eingedämmt wird.
- *Sorge, dass man beim Spiel nach Noten das Gefühl für die Musik verliert* (TB 8):
Nach Gehör lernen und üben, jammen, liegt mir sehr gut. Nach Noten zu spielen kann ich nicht beurteilen, weil ich keine lesen kann. Aber ich denke, dass dabei vielleicht das Gefühl für die Musik fehlt.

Bewertung der Einflussfaktoren im Interview

- (4) *Ein wichtiger Vorteil des autodidaktischen Lernens liegt in der Entwicklung eines eigenen Stils (TB 2):*
 Also, ich habe alle meine Instrumente (Klavier, Keyboard, Gitarre) ohne Unterricht gelernt. Die Möglichkeiten sind gut, wenn man das Instrument besitzt oder ausleihen kann. Die Theorie lernt man gut aus einem Fachbuch, aber die Praxis sollte von erfahrenen Personen beigebracht werden. Vorteile: Entwicklung des eigenen Stils. Nachteil: keiner, der einem Details oder nebensächliche Spielweisen beibringt/erklärt.
- (TB 28):
 Grundkenntnisse und ständiges Üben sind sehr wichtig. Improvisieren und autodidaktisches Erarbeiten von Spieltechniken fördern die Unabhängigkeit (eigener Stil) und ermöglichen ein kurzweiliges Üben von Stücken des eigenen Geschmacks.
- (5) *Das autodidaktische Lernen hat Vor- und Nachteile (TB 24):*
 Ich habe mir das E-Gitarrenspiel autodidaktisch beigebracht, hatte da aber schon eine gute Grundlage durch das klassische Gitarrenspiel. Komplette bei Null anzufangen und sich ein Instrument ohne Lehrer selbst beizubringen, geht meistens schief. Die Vorteile meiner Methode liegen darin, dass ich einen etwas eigenen Ansatz für das E-Gitarrenspiel entwickeln musste. Das sind gleichzeitig auch die Nachteile.
- (6) *Noten sind wirklich nicht nötig, vielleicht ist es eine Prestigesache, ohne Noten auszukommen (TB 26):*
Die Verwendung von Noten prangern wir an. Es werden nur Akkorde genannt, und ab dann muss es sich nur gut anhören. Wir schreiben nur selber. Es fängt alles zuhause mit einer Akustikgitarre an und nimmt dann seinen Lauf.
- (7) *Aus den CDs lassen sich Inspirationen ziehen (TB 22):*
 Ja, am meisten hat mich das Hören der verschiedenen CDs weitergebracht, aus denen man wieder neue Ideen zum Ausprobieren ziehen kann ... Ja, ich habe wie immer die verschiedensten neuen CDs auf dem Markt gehört, und es sind echt ein paar sehr gute rausgekommen ...



Die Graphik gibt die Einflussfaktoren wieder, die nach den Äußerungen der Gesprächspartner wichtig für das autodidaktische Lernen sind. Die Pfeile zeigen Wechselwirkungen an, die unterschiedlich stark ausgeprägt sein können.

Bei Eltern, Noten und Instrumentalunterricht sind die Ambivalenzen und Widersprüche in den Äußerungen unübersehbar! Die Ambivalenz betrifft nicht zuletzt das Autodidaktische Lernen selbst.

Eine Inhaltsanalyse fördert Aussagen zu folgenden Aspekten des autodidaktischen Lernens zutage:

- Instrumentenspiel, -lernen (einschließlich Gesang)
- Emotionalität, Motivation
- das Covern
- das Spiel nach Noten
- die Erfindung eigener Songs.

Instrumentenlernen und Entwicklung

Wilfried Ribke (1993) hat ein Modell des Lernens am Instrument entwickelt, das eher mit Blick auf den systematischen Unterricht als auf das autodidaktische Lernen konzipiert worden ist. Es setzt den Schemabegriff an eine zentrale Stelle zur Erklärung der Gedächtnis- und Lernstrukturen und weist zudem der Klangvorstellung eine wichtige Rolle bei der Steuerung des Gesamtgeschehens zu. Wahrnehmungen und Denkopoperationen beeinflussen die Klangvorstellungen, die über Vorausdenken und Probehandeln sowie sensomotorisches Handeln mit dem Wahrnehmungssystem rückgekoppelt sind. Instrumentenspiel und Singen müssen als ein komplexes Geschehen betrachtet werden, bei dem multiple Prozesse koordiniert ineinander greifen müssen (vgl. Ribke 1993, S. 551).

Unter der Voraussetzung, dass mit diesem Modell das musikalische Lernen einigermaßen zutreffend erfasst wird, kann man folgern, dass sich Lernfortschritte als Resultat multipler Prozesse, nicht aber eines systematischen, elementarisierten und linearen Vorgehens einstellen. Moderne Lerntheorien, für die neben anderen Ribke beispielhaft stehen kann, werfen ein kritisches Licht auf die hergebrachte Auffassung, dass man nach fortschreitendem Schwierigkeitsgrad und Schritt für Schritt auf einem linear voranschreitenden Weg lernt. Statt dessen gibt es einige Evidenz dafür, dass man auf eher verschlungene, labyrinthische, komplexe Art lernt. Entsprechend ist unter Jazz- und Poplehrern eine kontroverse Debatte darüber ausgebrochen, welche Art Curriculum richtig sei, ein lineares oder ein labyrinthisches. Vieles spricht für das komplexere Vorgehen, wenn man beispielsweise Anwendungen der Chaostheorie auf musikalisches Lernen in den Blick nimmt oder die Diskussion über die Wahrnehmung als einem konstruktiven Prozess oder über die Verlagerung vom intentionalen (also pädagogisch veranstalteten) Lernen zum inzidentiellen oder funktionalen Lernen (in Lebenszusammenhängen, unter Einschluss der Medien) oder über den angewachsenen Anteil des autodidaktischen Lernens oder schließlich und mit der größten Entschiedenheit über

den Einfluss der technischen Medien. Das alles erfordert ein neues musikalisches und musikwissenschaftliches Denken. Bis heute sind wir weit entfernt von einer integrativen musikalischen Lerntheorie, die den Herausforderungen durch das Genre der populären Musik und modernen Aspekten des Lernens und der Entwicklung Rechnung trägt. Das autodidaktische Lernen hat einen hohen Stellenwert erlangt, und es erfordert eine größere Beachtung. Insbesondere von den Pädagogen als äußeren Autoritäten, die das künstlerische und kreative Potential der Lernenden nicht selten unterschätzen.

Bis auf Ausnahmen ist das autodidaktische Lernen im Lebenslauf eines Musikers an einer insgesamt äußerst sensiblen wie bedeutsamen Statuspassage platziert. Meistens geht es mit dem autodidaktischen Lernen los, zunächst für sich allein, bald aber mit Freunden, in einer Gruppe, ergänzt durch Vorbilder, die in der Szene agieren, auch durch Vorbilder aus den Medien. Aber das autodidaktische Lernen setzt sich keineswegs am Punkt Null in Bewegung, und häufig wird es durch systematische Unterweisung, auch in einer formalisierten Ausbildung an einer entsprechenden Institution fortgeführt. Und es ist keine Frage, dass das eigenständige Lernen im weiteren Verlauf einer professionellen Musikerkarriere einen hohen Stellenwert behält. Das bezeichnet man dann nicht mehr ausdrücklich als autodidaktisch, es ist es aber der Sache nach.

Identitätsbildung und Selbstkonzept

Das Selbstkonzept als "der Inbegriff mehr oder weniger überdauernder selbstbezogener Kognitionen" ist ein "Konstrukt zur Beschreibung, Vorhersage oder Veränderung menschlichen Verhaltens und Erlebens" (Mummendey 1979, S. 171). Erfasst wird es durch Verfahren der Selbsteinschätzung, der Zuweisung von Eigenschaften oder Fähigkeiten ("Selbstattribution"), der Bewertung personenbezogener Statements (nach der 'Ähnlichkeit mit der eigenen Person'), des Eigenschaften-Ratings, des semantischen Differentials, mittels Persönlichkeitsfragebogen, Interviews oder projektiven Verfahren (vgl. ebd. 1979). Sigrun-Heide Filip stellt die Selbstkonzept-Forschung in den Kontext der Verstehenden Psy-

chologie und einer 'Psychologie des reflektierenden Subjekts' unter zwei Prämissen: "Menschen sind in der Lage, sich selbst zum Gegenstand ihrer Aufmerksamkeit und Wahrnehmung zu machen und zwischen ihren Erfahrungen und ihrer Person einen sinndeutenden (Rück)Bezug herzustellen. Menschen verfügen über kognitive Repräsentationen ihrer eigenen Person ('interne Selbstmodelle') und gewährleisten dadurch im raum-zeitlichen Beziehungsgefüge das Erlebnis personaler Existenz und Kontinuität" (Filip 1979, S. 129). Jeder Mensch weiß um seine personale Existenz und Kontinuität. In den naiven Handlungstheorien, die jeder sich zurechtlegt, gibt es ein Wissen über die eigene Person, das die Fähigkeiten und Begrenzungen einschließt. Als internes Selbstmodell wird "die geordnete Menge aller im Gedächtnis gespeicherten selbstbezogenen Informationen" (ebd., S. 142) umschrieben.

Selbstkonzept und Selbsteinschätzung basieren auf Erfahrungen und können als Resultat menschlicher Informationsverarbeitung umschrieben werden. Die Selbstattributionen werden keineswegs regelhaft aus den Fremdattributionen, also aus dem sozialen Umfeld, abgeleitet. "Wahrnehmungsergebnisse stellen gerade nicht den passiven Spiegel der äußeren Welt dar, und entsprechend sind Selbstattributionen nicht das schlichte Abbild vorgängiger Fremdattributionen" (Filip 1979, S. 133). Vielmehr ist der Mensch als informationsverarbeitendes System ein aktiver Konstrukteur seines Wissens. Wie eine Person sich beispielsweise hinsichtlich der eigenen Begabung einschätzt, ist im wesentlichen davon abhängig, an welcher Bezugsgruppe sie sich orientiert (orientieren muss) und "welche Referenzpersonen oder -populationen eine Person selbst frei als Urteilsanker wählt" (ebd., S. 136). Welche selbstbezogenen Informationen ausgewählt und zum Maßstab genommen werden, wird indes kontrovers diskutiert. Die Konsistenztheorien gehen davon aus, dass Informationen dann als selbstbezogen kodiert und als zutreffend akzeptiert werden, wenn sie mit bereits gespeicherten selbstbezogenen Informationen übereinstimmen. Die sogenannten Selbstwerttheorien dagegen postulieren, dass nur jene Informationen aufgenommen und verarbeitet werden, die zu einer Erhöhung des Selbstwertgefühls beitragen. Sigrun-Heide Filip zeigt hat aufgezeigt, wie die vermeintlich kontroversen Theorien miteinander verbunden sind: Wenn eine Person "in einem bestimmten Merkmalsbereich bereits über klar artikulierte Selbstschemata verfügt und sich ihrer Selbsteinschätzungen hierbei sehr sicher ist" (ebd., S. 142), wird sie nach dem Konsistenzprinzip verfahren,

im anderen Fall wird sie nach dem Kriterium der Selbstwerterhöhung selektieren.

Begreift man Menschen als naive Handlungstheoretiker, dann hat das interne Selbstmodell die Funktion, ihre Handlungsweisen anzuleiten. Selbst wenn die selbstbezogenen Kognitionen in den Gedanken, die eine Person über sich selbst anstellt, nicht manifest sind, sind Selbstschemata für das Verhalten relevant und bedeutsam. "Kognitive Strukturen und Schemata [führen] jeweils immer auch im Sinne von 'Hintergrundschemata' zu generalisierten Orientierungsreaktionen und -handlungen, ohne daß sich die Person dessen bewußt zu sein braucht" (Filip 1979, S. 146). Umso stärker können die Auswirkungen im affektiven und motivationalen Bereich sein. "Nicht umsonst wird in der Selbstkonzeptforschung sehr häufig eine [...] Gleichsetzung von 'Selbstkonzept' und 'Selbstwertgefühl' oder ein globale Dichotomisierung von 'positiven' vs. 'negativen' Selbstkonzepten vorgenommen. Ihre Bedeutung für menschliches Erleben und Handeln erhalten selbstbezogene Kognitionen unter diesem Aspekt als wesentliche Quelle von Emotionen und als Determinante affektiver Reaktionen" (ebd., S. 147). Darüber hinaus besitzen selbstbezogene Kognitionen "für das Individuum instrumentellen Wert, indem sie zur Planung, Vorhersage, Erklärung und Kontrolle von Ereignissen und Handlungen in der jeweiligen Situation erlebnismäßig beitragen" (ebd., S. 148).

Für das autodidaktische Lernen sind Selbstbezug oder Selbstreferentialität grundlegend. Auch wenn für das Selbstlernen kurzzeitig das überlegene Können und die Autorität von Kollegen oder Vorbildern in Anspruch genommen wird, ist die Autorität letztlich in der lernenden Person selbst verankert. Das Selbst wird als Handlungszentrum ('agency') aufgefasst und bildet die Grundlage des Handelns. "Bei der Betrachtung der Aktualgenese von Handlungen interessieren die Prozesse der Zielbildung, der Volitionsprozess zur Entscheidung der Durchführung einer Handlung, die Mittelwahl und schließlich die notwendigen Handlungsregulationen bis zum Erreichen des Ziels. Grundlage dieser Prozesse ist die kognitive und affektive Verarbeitung der jeweiligen Handlungserfahrungen bei der Handlungsauslösung, im Handlungsverlauf und bei der abschließenden Handlungsbeurteilung" (Krewer u. Eckensberger 1991, S. 593). Das Selbst wird hier also als 'agency', d.h. als personbezogenes Handlungszentrum begriffen. Im Selbstkonzept sind die zentralen kognitiven und affektiven Strukturen, die Motivationen, Informationsverarbeitungsprozesse und das affektive Erleben zusammengefasst und werden als in sich stimmig, als konsistent erfahren.

Forschungsperspektiven

Die Grenzen der Tagebuchstudie sind offenkundig. Die diversen Techniken des Übens werden zwar erwähnt und lassen sich nach ihren Häufigkeiten auflisten. Wie aber wird tatsächlich geübt, wie weit führen unter den gegebenen Zielsetzungen die unterschiedlichen Formen des Übens, welcher Zugewinn lässt sich aus ihnen schöpfen, was lässt sich bei anderen abgucken bzw. was kann man sich zeigen lassen, zu welchen Zeitpunkten bzw. in welchen Stadien ist ein Feedback notwendig oder hilfreich, in welchen Formen machen Feedbacks Sinn, wie verhält es sich mit der Relation vom individuellen zum sozialen Lernen usw. – das alles sind offene Fragen.

In der Studioarbeit wäre das autodidaktische Lernen in drei prototypischen Situationen zu analysieren:

1. Wie werden bekannte Poptitel eingeübt (das sogenannte Covern)?
2. Wie entstehen neue Titel (kreativer Prozess)?
3. Was läuft beim Jammen ab, also beim Spielen ohne besondere Absichten?

Im Einzelnen geht es dabei um Länge und Eigenart der Arbeitsstadien, um das gruppenspezifische Geschehen, um individuellen Lernfortschritt, um eine Erfassung der für den Prozess wesentlichen Faktoren.

Folgerungen aus derartigen empirischen Studien zum autodidaktischen Lernen führen unter anderem zu einer Revision gängiger Theorien der musikalischen Begabung. Ich gehe dabei von einer Kritik aus, die jüngst Nicholas Cook gegenüber der akademischen Musikwissenschaft artikuliert hat. Gleichzeitig mit der Wissenschaft haben wir ein musikalisches Denken entwickelt, das auf den ästhetischen Prämissen der klassischen Tradition basiert, speziell auf dem, was Cook als Beethoven-Kult diskutiert. Cook erläutert die gegenwärtige Situation hinsichtlich ihrer Glaubwürdigkeit als 'credibility gap', als eine Art Kluft zwischen der Musik und den auf sie bezogenen Denkweisen (Cook 1998, p. VI), die er durch folgende Kategorien charakterisiert:

- die Entstehung der bürgerlichen Subjektivität (man kann auch sagen 'Erschütterung'), in der Beethovens Musik (und die Musik der anderen berühmten Genies, die von den Marmorsockeln auf uns herabblicken) erlebt wird;
- die göttliche Autorität des Komponisten und der anderen Künstler, die an der Anerkennung des Urhebers partizipieren wie Dirigenten, Sänger, Pianisten, andere Solisten etc.;
- im Zusammenhang mit dem Beethoven-Mythos werden die musikalischen Objekte aus ihren originalen Bedingungen des Gebrauchs und der Wertzuweisung herausgelöst und statt dessen nur mehr nach einem einzigen, universalen Kriterium bewertet, nämlich nach ihrer 'intrinsischen Schönheit' (Cook 1998, S. 31);
- die Errichtung eines imaginären Museums, das mit einem Standardrepertoire angefüllt ist (mit dem Kanon);
- die Entwicklung von ästhetischen Standards wie 'Stimme der Natur', 'Erbauung' etc.

Es scheint an der Zeit, das Konstrukt der musikalischen Begabung in diesen kulturellen Komplex einzubeziehen und sich zu vergegenwärtigen, dass es keineswegs eine Universalie ist, sondern vielmehr an die klassische Hemisphäre der westlichen Musik gekoppelt ist. Es gibt neue Standardrepertoires, speziell auf dem Feld der populären Musik oder im Bereich der ethnischen Musik (vgl. Bergeron u. Bohlman 1992). Die Qualifikationen, die für professionelle Musiker heutzutage erforderlich sind, sind wesentlich vielfgestaltiger, als es die enge Definition erlaubt, die in der musikwissenschaftlichen Diskussion gegen Ende des 19. Jahrhunderts entwickelt worden ist. Schon bei Theodor Billroth (1895) finden wir die grundlegenden Fähigkeiten benannt, die wenig später in die Tests von Carl Seashore eingegangen sind und mit geringfügigen Modifikationen in den Weiterentwicklungen bei Herbert Wing, Arnold Bentley und Edwin Gordon tradiert werden. Die Wurzeln der Tests reichen zurück in die Zeit, in der der Beethovenkult in das Zentrum des Musiklebens des Bildungsbürgertums rückte, das heißt, sie gründen auf der Ästhetik Eduard Hanslicks. Auch Begabung wird dabei immanent definiert als in der Sache selbst Enthaltenes, aus dem musikalischen Kunstwerk hergeleitetes Bündel von Fähigkeiten.

In der musikalischen Gegenwart kommen die maßgebenden Inspirationen vielleicht aus dem Bildenden Künsten, der Popart, dem Minimal, dem 'Ready made'. Mit den BEATLES, STONES, mit Michael Jackson, mit DJ Bobo, um nur einige zu nennen, aber auch durch die moderne Technik, die Distribution der Musik über technische Medien, durch die ökonomischen Interessen usw. sind heute völlig andersartige Bezugspunkte gesetzt. Zu guter Letzt erhält dadurch auch die musikalische Begabung eine neue Definition und einen veränderten Stellenwert.

Literatur

- Bergeron, Katherine und Philip V. Bohlman (Hg.) (1992): *Disciplining Music. Musicology and its Canons*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Berliner, Paul (1994): *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*. Chicago, London: University of Chicago Press.
- Billroth, Theodor (1895): *Wer ist musikalisch? Nachgelassene Schrift*, herausgegeben von Eduard Hanslick. Berlin: Paetel.
- Campbell, Patricia Shehan (1995): *Of Garage Bands and Song-getting. The Musical Development of Young Rock Musicians*. In: *Research Studies in Music Education*, H. 4, S. 12-20.
- Cook, Nicholas (1998): *Music. A Very Short Introduction*. Oxford: University Press.
- Filip, Sigrun-Heide (Hg.) (1979): *Selbstkonzept-Forschung*. Stuttgart: Klett.
- Frith, Simon (1998): *Performing Rites. Evaluating Popular Music*. Oxford [etc.] : Oxford Univ. Press.
- Füser, Martin und Martin Köbbing (1997): *Musikalische Werdegänge von Unterhaltungsmusikern. Biographische Untersuchung*. Essen: Die Blaue Eule.
- Grimmer, Frauke (1991): *Wege und Umwege zur Musik. Klavierausbildung und Lebensgeschichte*. Kassel: Bärenreiter.
- Hemming, Jan und Günter Kleinen (2000): *Aus dem Forschungs-Projekt BACKDOOR. Tagebuchstudie unter Schülerbands*. In: *Musikpsychologie*, Band 15. Göttingen: Hogrefe (im Druck).
- Hüttenrauch, Oliver (1989): *Jimi Hendrix & Co. Rastatt*.
- Kleinen, Günter und Harry Schmadtke (1995): *Talent and Biography in the Field of Jazz and Rock Music. Abstracts of the VIIIth European Conference on Developmental Psychology*. Kraków.
- Kleinen, Günter (1997): *Die biographische Dimension musikalischer Begabung – Jazz- und Rockmusik als Untersuchungsgebiet*. In: Gembris, Heiner, Rudolf-Dieter Kraemer und Georg Maas (Hg.): *Musikpädagogische Forschungsberichte 1996. Singen als Gegenstand der Grundlagenforschung*. Augsburg: Wißner, S. 257-266.
- Krewer, Bernd und Lutz H. Eckensberger (1991): *Selbstentwicklung und kulturelle Identität*. In: *Neues Handbuch der Sozialisationsforschung*, hg. von Klaus Hurrelmann und Dieter Ulich. 4. Aufl. Weinheim: Beltz, S. 573-594.
- Mummendey, Hans-Dieter (1979): *Methoden und Probleme der Messung von Selbstkonzepten*. In: *Filip 1979*, S. 171-189.
- Niketta, Reiner und Eva Volke (o.J. [1993]): *Rock und Pop in Deutschland. Ein Handbuch für öffentliche Einrichtungen und andere Interessierte*. o.O. [Bielefeld, Bochum].
- Ribke, Wilfried (1993). *Üben*. In: Bruhn, Herbert, Rolf Oerter und Helmut Rösing (Hg.): *Musikpsychologie. Ein Handbuch*. Reinbek: Rowohlt, S. 546-557.
- Rosenbrock, Anja (1999): *Autodidaktinnen und Instrumentalunterrichtete in Populärmusikbands (Manuskript; Jahrestagung des Arbeitskreises Musikpädagogische Forschung [AMPF], Magdeburg)*.
- Terhag, Jürgen (Hg.) (1996): *Populäre Musik und Pädagogik Bd. 2. Grundlagen und Praxismaterialien*. Oldershausen: Lugert.
- Terhag, Jürgen (1997): *Der andere Umgang mit Musik. Möglichkeiten und Grenzen des schulischen Umgangs mit Populärer Musik*. In: *MUSIK UND UNTERRICHT*, 8. Jg., H. 46, S. 4-8.
- Westerhoff, Sabine (1997): *Musikalische Werdegänge von Jazzmusikern – Eine Untersuchung anhand biographischer Interviews*. In: Kraemer, Rolf-Dieter (Hg.): *Musikpädagogische Biographieforschung. Fachgeschichte – Zeitgeschichte – Lebensgeschichte*. Essen: Die Blaue Eule, S. 201-217.