

Themenschwerpunkt Musikerpersönlichkeit

Neuere Forschungen zur Musikerpersönlichkeit (Personality: the source of new insights into the psychology of the musician)¹

Anthony Kemp

Zusammenfassung

Dieser Artikel ist das Ergebnis umfassender Studien zur Persönlichkeitsstruktur von Musikern. Er versucht, ein umfassendes Verständnis weniger der kognitiven Aspekte der Struktur des Musikerdaseins als der psychologischen Anforderungen, die die Musik an die Ausführenden stellt, zu vermitteln. Er vertritt die Ansicht, daß Musiker nicht nur durch das, was sie wissen und was sie können, zu Musikern werden, sondern auch durch das, was ihre Persönlichkeit ausmacht. Durch die Untersuchung der Rolle von Introversion, Unabhängigkeit, Angst und Sensibilität in der Entwicklung des Musikers und der Art und Weise, in der diese sich vom Zeitpunkt der Pubertät an manifestieren, zeigt der vorliegende Artikel, daß diese Faktoren, wenn man sie eingehender betrachtet, nicht nur die Anforderungen an die musikalische Ausbildung und das Leben als Berufsmusiker reflektieren, sondern auch weitere Einblicke ermöglichen in musikalische Prozesse an sich.

Abstract

This paper, which is the outcome of extensive research into the musician's personality structure attempts to provide a wider understanding of the less cognitive aspects of musicianship and the psychological demands that music makes on its practitioners. It takes the view that it is not merely what

1 Übersetzung: Marion Kohlmeier/Günter Kleinen

people know and can do that makes them musicians, it is also what they are. By examining the role of introversion, independence, anxiety, and sensitivity in the musician's development, and the ways and levels that these become manifest from puberty onwards, the paper shows how that these, viewed at deeper levels, not only reflect the demands of music training and professional life but also offer insights into musical processes themselves.

Einleitung

Bis vor kurzem war das Thema Persönlichkeit eher eine Randerscheinung in der Musikpsychologie. Dafür gibt es möglicherweise verschiedene Gründe. Persönlichkeitstheorien sind offenkundig kompliziert. Zudem litten viele frühere Forschungen an Musikern unter methodischen Problemen. Außerdem vertraten Sozialpsychologen sehr lange veraltete Standpunkte zur Persönlichkeitsforschung, die weitgehend durch Mischels (1968) heftige Kritik an Theorien über Persönlichkeitszüge (*personality research theories*) verursacht worden sind. Deshalb ist es kein Wunder, daß meine früheren Veröffentlichungen (Kemp 1971, 1978, 1981a & b) für ungefähr zwei Jahrzehnte unbeachtet geblieben sind.

Auch Persönlichkeitstheoretiker haben ihrer Sache nicht weiter geholfen. Das Gebiet war und ist in gewissem Grade noch immer in zahlreiche und häufig dürftig ausgearbeitete Bestandsaufnahmen von fragwürdiger Zuverlässigkeit und Richtigkeit zerstückelt, die alle von verschiedenen strukturierten Theorien ausgingen. Das Erscheinen der ‚*big five*‘-Theorie (Costa & McCrae 1985), die von Deary und Matthews (1993) als endgültige Lösung des Konflikts verkündet wurde, wurde sowohl von Cattell (1995) als auch von Eysenck (1992a) heftig kritisiert. Dies blieb bis zu ihrem jüngsten Verschwinden so. Mit der Zeit dürfte es sich als richtig erweisen, daß sie eine theoretische Struktur abgelehnt haben, die offenkundig eine Anzahl von Problemen unbeantwortet läßt.

Für die Forschung an Musikern schien Cattells Inventar am besten geeignet. Ungeachtet seiner andauernden Suche nach einer ‚einfachen Lösung‘ in seinen Faktorenanalysen, einschließlich der wiederholten Veränderung seiner *second-order structure* (Cattell et al. 1970; Cattell 1973; Cattell & Kline 1977), muß sein lobenswerter Versuch, eine umfassende Beschreibung der menschlichen Persönlichkeit zu entwickeln, anerkannt werden. Im Gegensatz hierzu hat Eysenck dies nie zu erreichen versucht, da er einen sparsameren Ansatz bevorzugt und sich auf zwei und später drei Hauptdimensionen konzentriert (Eysenck & Wilson 1991).

Jedoch war es nicht ausschließlich Cattells umfassenderer Zugang zur Persönlichkeit, der sich für die Erforschung von Musikern als angemessen erwiesen hat. Weil seine Theorie auf zwei Ebenen wirksam wird – Persönlichkeitszüge auf einer primären oder Quellen-Ebene (*primary- oder source traits*) und Faktoren auf einer zweiten Ebene (*second-order factors*), die sich aus den Interkorrelationen der zuerst genannten ergeben –, bie-

tet sie jedem, der die erschöpfende Beschreibung einer Berufsgruppe wünscht, genauere Informationen. Eysenck (1967) kritisierte Cattells *primary factors* häufig als unsicher, da sie behaupten, daß die *higher-order structure* die beste Konsistenz über verschiedene Stichproben sicherstellt. Dies ist gut möglich, und aus diesem Grund offenbart Cattells Struktur vielleicht gerade deshalb ihre Stärke, wenn die Forschung die Persönlichkeitsbeschreibung einer hoch spezialisierten Gruppe wie die der Musiker leisten muß. Die Forschung, die hier beschrieben werden soll, zeigt zweifellos, daß Cattells *primary factors* mit Musikern anders zusammenhängen als mit der allgemeinen Bevölkerung. In anderen Worten kann gesagt werden, daß die Entwicklung und das berufliche Leben sowie der musikalische Erfolg die Aneignung einer speziellen Kombination von *primary factors* unter Ausschluß von anderen erfordern, was in Widerspruch zu Cattells sekundärer Faktorenbildung (*second-order factorisation*) in bezug auf die allgemeine Bevölkerung steht. Würden in der Forschung die Eysenckschen Skalen übernommen, entstünde das Versäumnis, diese wesentliche Information hervorzuheben.

Die Forschung übernahm außerdem ein zweites und sehr unterschiedliches Persönlichkeitsinventar, den *Myers-Briggs Type Indicator* (Myers & McCaulley 1985), der bis in die späten 1980er Jahre außerhalb der USA weitgehend unbekannt war. Die Auswahl dieses Tests geschah auf der Basis, daß ein Großteil der früheren Literatur über die kreative Persönlichkeit (z. B. Barron 1957, 1963; MacKinnon 1962) ihre Effektivität bei der Identifizierung von kreativen Typen beweist. In den dazwischen liegenden 20 Jahren ist der Test besonders in der Arbeitspsychologie international bekannt und anerkannt worden, so daß ich mich entschieden habe, meine Daten sozusagen in der Retrospektive zu veröffentlichen (Kemp 1996).

Zugegebenermaßen sind die Forschungen, auf denen dieses Papier beruht, ein wenig veraltet. Jedoch enthielt dieses Papier bis zum Zeitpunkt der Veröffentlichung die umfassendste Datenlage, die man über ausübende Musiker erhalten konnte. Die Forschung konzentriert sich auf drei große Gruppen von Musikern: Schulkinder im Alter von 13 bis 18 Jahren; Vollzeit-Musikstudierende und professionelle Musiker. Vergleichsgruppen, die sich aus Personen zusammensetzen, die angeblich wenige oder keine musikalischen Interessen haben, wurden für die ersten zwei Gruppen von Musikern gebildet. Die Daten der professionellen Musiker wurden mit den Normen der allgemeinen Bevölkerung (und zwar im gehobenen Sozialstatus) verglichen.

Was als Ergebnis dieser Vergleiche herauskam, soweit Einflüsse von Alter, Geschlecht, Bildungsstand und dem gesellschaftlichen Status (*socio-economic status*) nachgewiesen werden konnten (S. B. G. Eysenck & Eysenck 1969), war die Vorstellung, daß Musiker aufgrund von sehr bezeichnenden Unterschieden in bezug auf eine Anzahl von Merkmalen charakterisiert werden können. Entweder traten diese gleichmäßig verteilt über die gesamte Altersspanne auf, die durch die drei Gruppen von Musikern

vertreten wurde, oder alternativ durch Merkmale, die an verschiedenen Punkten im Entwicklungsprozeß wirksamer zu sein schienen. Lassen Sie uns der Reihe nach einen Blick auf jede dieser beiden Möglichkeiten werfen, um Überlegungen über ihre Funktion in der Arbeit und im Lebensstil von Musikern anstellen zu können.

Introversion und Lebenswelt (*inner mental life*)

Einer der auffallendsten Aspekte der Musikerpersönlichkeit ist die ausgeprägte Introversion, die in allen drei Gruppen nachweisbar war. Aus dem oben genannten Grund gibt es eine kontroverse Debatte diese Behauptung betreffend: Musiker zeigen nicht alle primären Merkmale der Introversion. Während sie zwei der wichtigeren Komponenten der Introversion zeigen: einen signifikant hohen Grad an kritischer Zurückhaltung und Unabhängigkeit, blieben sie in bezug auf Ernsthaftigkeit und Schüchternheit in hohem Maße zwiespältig (Kemp 1981a). Dies kann interpretiert werden, indem man davon ausgeht, daß Musiker die eher zu beneidenden Charakteristiken des introvertierten Menschen – die innere Stärke von Entschlossenheit und Autonomie – verkörpern, während sie von der sozialen Ängstlichkeit introvertierter Menschen weitgehend verschont bleiben. Während Musiker als getrennt von der normalen Bevölkerung und zurückhaltend in ihrem sozialen Umfeld angesehen werden können, kann dies ebenso gut auf ihre gut verborgenen Prioritäten in bezug auf Stärke und Begeisterung zurückzuführen sein. In sehr frühen Forschungen von Drevdahl und Cattell (1958) ist dieses Charakteristikum bei kreativen Menschen identifiziert worden. Drevdahl und Cattell prägten den Begriff des mutigen Introvertierten (des ‚*bold introvert*‘), der sehr gut die Neigung von Musikern zu einer verinnerlichten Autonomie verdeutlicht.

Eine Entdeckung, die die Vermutung verstärkt, daß Introversion der hier beschriebenen Art positiv mit den Standards einer musikalischen Aufführung verbunden ist, zeigte sich an einer Gruppe von Schülern einer Schule für musikalische Hochbegabungen ebenso wie an einer Gruppe von Musikstudenten, die sich auf Auftritte spezialisieren (Kemp 1996). Beide Gruppen weisen einen signifikant höheren Grad an Introversion auf als ihre Altersgenossen. Mit anderen Worten: ein hohes instrumentales Leistungsniveau scheint vom inneren Einfallsreichtum (*inner resourcefulness*) und von der Beharrlichkeit (*single mindedness*) des Introvertierten abhängig zu sein.

Die Tatsache, daß Musiker, besonders Instrumentalisten, zurückhaltende Charaktere sind, wird niemanden absolut überraschen: seit der Kindheit dürften ihre selbst auferlegten Übungsgewohnheiten ein integraler Teil ihres Arbeitsumfeldes gewesen sein. Ausgedehnte Perioden der Isolation in Übungsräumen setzen voraus, daß der junge Musiker sich in dieser Umgebung angemessen wohlfühlt, während eher kontaktfreudige Menschen den Unterricht abbrechen werden. Des weiteren wird angenommen,

daß die regelmäßige Verpflichtung zum individuellen Üben Zurückhaltung und Eigenständigkeit verstärkt. Auch Eysencks (1967) Arbeit auf dem Gebiet der Erregungstheorie (*arousal theory*) kann einen Beitrag zur Erklärung des Grads an Introversion bei Musikern liefern. Weil Introvertierte hinsichtlich des *arousals* höhere Erholungszustände als Extravertierte besitzen, sind sie bei Aufgaben überlegen, die eine große Konzentration erfordern (wie wiederholtes Üben in abgesonderter Umgebung). Extravertierte können diese Aufgaben hingegen als eintönig und langweilig wahrnehmen. In diesem Zusammenhang könnten Leser den Wunsch danach verspüren, weiter Überlegungen darüber anzustellen, daß sich Streicher als am stärksten introvertiert herausgestellt haben, während Blechbläser und Sänger im Vergleich zu allen anderen Musikern am wenigsten introvertiert sind (Kemp 1981c).

Obwohl wir wahrscheinlich weiter über die Rolle der Introversion im Musikerdasein spekulieren müssen, gibt es einige Gesichtspunkte diese Frage betreffend. Zuerst einmal betonten sowohl Cattell (1973) als auch Jung (1923) die ‚*living inwards*‘ Definition der Introversion, und Cattell prägte sogar den Begriff ‚*invia*‘, um dies hervorzuheben. Diese Tendenz introvertierter Menschen, ihre Energien nach innen zu leiten und sich in einer persönlichen und internen Welt subjektiver Erfahrungen aufzuhalten, ist ein Grundzug aller Künstler. In Musikern nimmt sie die Form einer reichen inneren Welt von Klängen an, die, weil es an der Greifbarkeit von Farbe und Ton fehlt, zum Beispiel dazu zwingt sich auf ‚*audiation*‘ (Gordon 1993) einzulassen – auf einen Prozeß, bei dem man sich den Klang nur vorstellt, wodurch er in der Vorstellung ständig erneuert werden kann.

Seashore (1967) verstand dies intuitiv und drückte es mit dem Ausdruck ‚*mind's ear*‘ aus. Er fügt hinzu: „obgleich dies noch nicht gründlich untersucht worden ist, werden Fallstudien zu den motorischen Vorstellungen (motor imagery) wahrscheinlich zeigen, daß dies ein herausragendes Merkmal ist, durch das ein musikalisches Temperament auf eine musikalische Situation reagiert“ (ebd., S. 169).

Hieraus ergibt sich ein weiterer Schlüsselaspekt der Introversion von Musikern, und zwar die Kinästhetik. Seashore konnte nicht wissen, in welchem hohem Maß seine Schriften einen prophetischen Charakter hatten. Musikpsychologen und –erzieher interessieren sich in zunehmendem Maß für das, was als einer der wichtigsten Aspekte musikalischer Verarbeitung (*musical processing*) verstanden werden kann. Die Pionierarbeit von Jacques-Dalcroze trug viel dazu bei, die Vorstellung einer Beziehung zwischen Muskel- und akustischer Sinneswahrnehmung (*muscular and aural sensation*) (Bachmann 1991, S. 170) zu schaffen, was unsere Beurteilung der komplexen inneren Welt von Musikern weiter bereichert. Die Fähigkeit, eine reiche innere Welt aus mit Klängen beladenen Impulsen zu entwickeln, in der das Individuum in seiner Vorstellung und Kreativität vollkommen unabhängig sein kann, kann als Beweis dafür verstanden werden, daß dies die Grundlage von musikalischen Kompositions- und Interpretationsprozessen ist (Kemp 1983, 1990; Galavo und Kemp, in Druck). Die

Fähigkeit von Musikern, die Noten in Musik umzusetzen (*‘to lift the music off the page’*), mit ihr zu leben und sie als ihr eigenes zu betrachten, sich mit ihr auf einer Ebene von akustischen Anreizen zu beschäftigen, so daß dadurch ein untrennbarer Teil der Persönlichkeit geformt wird, ist der wesentliche Bestandteil des Interpretationsprozesses. Zweifellos sind Komponisten, die mit ihrer reichen inneren Welt als introvertierter als alle anderen Musiker erscheinen (Kemp 1981b), durch eine ganz besondere Form dieser Prozesse charakterisiert.

Unabhängigkeit und Wahrnehmungsstil

Es ist interessant zu bemerken, daß die Dimension der Extraversion der *‘big five’*-Persönlichkeitstheorie (McCrae & Costa 1989), auf die vorhin Bezug genommen wurde, Selbstständigkeit einzuschließen scheint. So würde wiederum, wenn dieses Inventar auf Musiker angewendet wird, die negative Beziehung, die bei voll ausgebildeten Musikern zwischen den zwei *second-order*-Faktoren von Cattell begegnet, verborgen bleiben. Des weiteren würden andere Feinheiten, die hier diskutiert werden müssen, verschleiert.

Unabhängigkeit, soweit sie sich auf Berufsmusiker bezieht, ist etwas komplexer als die Rolle der Introversion, die sich, wie wir gesehen haben, im Verlauf der Entwicklung zeigt. Bevor die musikalische Reife erreicht ist, funktioniert Unabhängigkeit nicht als ein Teil der Musikerpersönlichkeit. Junge Musiker im Schulalter zeigen sich als ausdrücklich abhängig, wie auch die meisten Musikstudenten. Die einzige Ausnahme scheinen die extrem talentierten Musikstudenten zu bilden, die eindeutig das Profil, das bei professionellen Musikern auftaucht, vorwegnehmen.

Bei diesem Muster zeigt sich die fortschreitende Entwicklung der Unabhängigkeit und untermauert gleichzeitig die Idee des *‘bold introvert’* besonders bei den Berufsmusikern; dies ist leicht zu interpretieren: die Bereitschaft zur Unterordnung (*submissiveness*) der noch eher weniger professionellen Musiker offenbart ihr Vertrauen ihren Lehrern gegenüber, von denen sie abhängig sind, um sich eine gute Arbeitseinstellung und Disziplin beibringen zu lassen. Offensichtlich kann der Instrumentalunterricht besonders in frühen Stadien darüber hinausgehen, so daß junge Musiker zu einer Zeit, in der sie beginnen müßten, einen bestimmten Grad an musikalischer Unabhängigkeit zu entwickeln, in Fragen der Interpretation übertrieben abhängig von den Anweisungen ihrer Lehrer werden können. Die Form, die Unabhängigkeit bei Berufsmusikern annimmt, bestätigt dies. Neben den Primärmerkmalen der Dominanz und einem bestimmten Grad des Mißtrauens, weist ihr Profil ebenfalls das Element der Phantasie auf, das bedeutsam für die Entwicklung einer autonomen Einstellung zur Interpretation ist. Natürlich würde eine Langzeitforschung, falls diese möglich wäre, aufklären, ob dieser Übergang zum einen durch einen Drop-out oder durch Auswahl derer, denen es an Motivation oder Talent

fehlt, verursacht wird oder zum anderen allmählich ein eher entwicklungsbedingter Wechsel abläuft. Das erstere ist wahrscheinlicher oder vielleicht auch eine Kombination von beidem.

Ziemlich getrennt von der oben aufgeführten erzieherischen Perspektive, auf die wir später zurückkommen werden, existieren mehrere andere Wege, mit deren Hilfe die Unabhängigkeit von Berufsmusikern interpretiert werden kann. Beispielsweise wird von dem ‚*openness*‘-Faktor der ‚*big five*‘-Theorie, der ebenfalls für die Unabhängigkeit des Denkens steht, behauptet, daß dieser Phantasie, Kreativität und einen analytischen Zugang zur Wahrnehmung von Erscheinungen verbindet. Dies mag in Bezug stehen zu Witkins (1965) Theorie psychologischer Differenzierung, in der er zwei kontrastierende Arten von Individuen beschreibt: *field dependent* und *field-independent types*. Cattell (1973) behauptet, daß es einen Zusammenhang zwischen Witkins *field independence* und seinem eigenen *second-order factor* der Unabhängigkeit gibt, wobei die erste Theorie sich mehr auf die Wahrnehmungsart von autonomen Personen konzentriert. Wie auch immer, Witkins Theorie entwickelt den Gedanken etwas weiter, indem er feldunabhängige Personen als Besitzer einer Kenntnis von Bedürfnissen, Gefühlen und Eigenschaften beschreibt, die ziemlich unabhängig von ihrer Umwelt sind (Witkin et al. 1975). Einige Studien unterstützen die Idee, daß Berufsmusiker feldunabhängiger sind, wodurch ihre Wahrnehmungsart und ihre Neigung, die Elemente der Musik zu analysieren, zu extrahieren und neu zu gestalten, betont wird (Schmidt & Lewis, 1987). Des weiteren wird behauptet, daß Hörfähigkeit, Blattsingen und -spielen sowie die Fähigkeit, sich über Musik unterhalten zu können, in einem positiven Verhältnis zur *field-independence* stehen (King 1983; Schmidt 1984; Schmidt & Sinor 1986; Matson 1978).

Interessanterweise identifiziert der *Myers-Briggs Type Indicator*, der entwickelt worden ist, um die Stellung der Wahrnehmungsart unter den anderen persönlichen Präferenzen zu messen, den ausübenden Musiker nicht als besonders wahrnehmungsbetonten Typ (*perceptive types*) im Vergleich zum wertenden Typ (*judging types*) (Kemp 1996). Der kritische Unterschied zwischen den beiden Polen ist, daß der erste durch Flexibilität, Neugier und Toleranz charakterisiert ist, wohingegen der letztere Entschlossenheit, Bestimmtheit und organisatorisches Geschick aufweist. Kompositionsstudenten scheinen deutlich wahrnehmungsbezogen zu sein, obgleich dieses Merkmal bei professionellen Komponisten nicht so deutlich hervortritt.

Sensibilität und Gefühlsleben

Es ist wichtig anzumerken, daß wir uns in der Diskussion über die Sensibilität (*sensitivity*) von Musikern auf einen Faktor von erheblich größerer Breite als die bloße Hörempfindlichkeit oder sogar die soziale Einfühlung beziehen, obgleich beide beteiligt sein können. Auf dem *second-order level*

übernimmt Cattell die Neologismen *pathemia* und *cortertia* als gegenteilige Pole (Cattell et al., 1970). Die Pathemie kann normalerweise mit einem entspannten und eher nachsichtigen Gefühlsleben assoziiert werden; das Individuum erscheint als leidenschaftlich, empfindsam und zu Tagträumen neigend. Die Cortertia bezieht sich, wie der Name verrät, auf ein hohes Maß an geistiger Wachsamkeit (*cortical alertness*), wobei Gefühle gut unter Kontrolle gehalten werden. Die signifikanten Grade an Gefühlen bei Musikern, wie sie durch den *Myers-Briggs Type Indicator* identifiziert wurden, stehen in engem Bezug zu Cattells Pathemie-Faktor in der allgemeinen Bevölkerung. Gardner (1983) faßt den Zusammenhang zwischen den beiden gut auf, wenn er vorschlägt, „daß Musik als Weg der Gefühlsauffassung, als Wissen über Gefühle oder als Wissen über Gefühlsarten (*forms of feeling*) und deren Vermittlung vom ausübenden Musiker zum aufmerksamen Zuhörer dienen kann. Die neurologischen Prozesse, die diese Assoziation ermöglichen oder erleichtern, sind durchaus noch nicht aufgeklärt. Außerdem lohnt es sich darüber nachzudenken, daß musikalische Kompetenz nicht ausschließlich von Methoden der geistigen Analyse (*cortical analytic methods*) abhängig ist, sondern ebenso von den unterbewußten Strukturen, die zentral für Gefühl und Motivation sind“ (ebd., S. 124).

Natürlich spekulierte auch Cattell (1973) über den Einfluß der tiefer liegenden Hirnstrukturen auf kreative Menschen und ging davon aus, daß Personen, die durch ein hohes Maß an Pathemie (*pathemia*) gekennzeichnet sind, dazu neigen, stärker auf der Ebene des Hypothalamus zu leben (S. 185). Immer wenn Pathemie in Verbindung mit einem hohen Grad an Intelligenz auftritt, wie bei Musikern der Fall, funktionieren sie nach Cattells Beobachtung in Umgebungen, in denen ‚kulturelle Mythen‘ überwiegen, besser als in eher mechanischen und gefühllosen Situationen.

Bevor man die Diskussion über die Pathemie von Musikern fortsetzt, ist es wichtig, nochmals anzumerken, daß der Musiker die zweite Ebene in Cattells Faktorenmodell offenkundig durcheinanderbringt. Gewiß zeigen Musiker beträchtliche Werte des Primärfaktors Empfindsamkeit, der zur Pathemie beiträgt, und dies ist mit einem signifikanten Grad an Vorstellungskraft (*imagination*) verbunden. Obwohl der dritte mitwirkende (zugegebenermaßen unbedeutendere) Faktor die Offenheit (*outgoingness*) ist, wird diese von Musikern in bestimmten Entwicklungsstadien, wie wir gesehen haben, in ihr Gegenteil, nämlich die Zurückhaltung (*aloofness*) verkehrt. Demgemäß können wir wie bereits im Zusammenhang mit der Introversion feststellen, daß Musiker die Struktur des *second-order factors* erfolgreich neu definieren.

Es gibt einen wichtigen Unterschied zwischen der Neustrukturierung von Introversion und der Pathemie durch die Musiker. Wie oben festgestellt wurde, kommen zwei Primärfaktoren in ihrer Art der Introversion nicht vor. Bei der Pathemie erscheint ein Primärfaktor in bedeutenden Stadien in Form seines Gegenteils. Mit anderen Worten scheint Zurückhaltung in hohem Maße gegensätzlich zu dem signifikanten Level von

Empfindsamkeit und Phantasie zu sein, die zusammengenommen die Pathemie ausmachen. Wir sind deshalb gezwungen, die Definition von Pathemie in bezug auf Musiker zu berichtigen. Eine andere Betrachtungsweise ist die, daß die Introversion von Musikern und ihre Pathemie in bezug auf den Faktor Zurückhaltung unvereinbar sind. Das ist selbstverständlich das, was wir durch die Kombination ihrer Unabhängigkeit und Introversion herausgefunden haben: zwei *second-order factors*, die in der Durchschnittsbevölkerung normalerweise in einem negativ aufeinander bezogen sind.

Wir müssen überlegen, was genau diese ungewöhnliche Kombination von Primärfaktoren uns über den Musiker sagt, besonders weil sie während der gesamten Entwicklungsspanne nachweisbar ist. Es muß beachtet werden, daß jedes ungewöhnliche Muster dieser Art, das im Zusammenhang mit einer bestimmten Berufsgruppe auftritt, etwas über die besonderen Aufgabenanforderungen verrät. Während es erforderlich ist, daß der Musiker die Merkmale Empfindsamkeit und Phantasie aufweist, um die Rolle der Pathemie in seinem Temperament zu erfüllen, sind die Aspekte des Eifers und der Beteiligung, die normalerweise mit Pathemie assoziiert werden, durch eine Gleichgültigkeit und eine kritische Haltung ersetzt, die eher mit der Cortertia in Verbindung gebracht werden. Dies zwingt uns, unsere Ansicht über die Pathemie von Musikern dahingehend zu modifizieren, daß das Temperament von Musikern bis zu einem bestimmten Grade eine größere Kombination von geistiger Wachsamkeit (*cortical alertness*) mit Formen der Verarbeitung widerspiegelt, die normalerweise mit den Aktivitäten der niederen Hinareale assoziiert werden.

Es ist wichtig, die Pathemie der Musiker im Vergleich zu ihrer Introversion zu sehen, weil diese uns zusammengenommen helfen, die psychologische Ausstattung (*psychological make-up*) der Musiker zu verstehen. Im täglichen Leben hat ihre Introversion häufig zur Folge, daß sie das, was ihnen am meisten bedeutet, verstecken und ihren wahren Enthusiasmus nur dann enthüllen, wenn sie ihn mit anderen Musikern teilen können. Ihre Qualitäten der Empfindsamkeit und der Phantasie sind im allgemeinen gut vor der Öffentlichkeit verborgen und werden innerlich in ihrem reichen und symbolischen geistigen Leben mobilisiert. Was häufig nach außen hin in Erscheinung tritt, ist eine geheimnisvolle und kritische Zurückhaltung, die nur in dem Moment aufgegeben wird, wenn sie mit einer Aufführung beginnen.

Es gibt zwei Gruppen von Musikern, die nicht in dieses Muster passen: Sänger, die die Pathemie in ihrer Gesamtheit an den Tag legen, Offenheit eingeschlossen, und Bläser, die deutliche Tendenzen zur Cortertia zeigen (Kemp 1981c). Weil der Raum eine detaillierte Analyse dieser Ausnahmefälle nicht erlaubt, muß es genügen zu sagen, daß Sänger deswegen im Vergleich zu Instrumentalisten einen höheren Grad an Extravertiertheit aufweisen, weil sie ein Musikerdaseins führen, das nicht durch die Zwänge des Übens am Instrument während der gesamten Kindheit geprägt ist. Soweit Blechbläser betroffen sind, zeichnet ihr niedrigeres Niveau an Vor-

stellungskraft und Intelligenz gekoppelt mit merklicher Nüchternheit (*‘tough-mindedness’*) ein Bild, das von dem aller anderen Gruppen an Musikern abweicht. Der Leser mag über die Gründe hierfür nachdenken.

Fördernde und schwächende Effekte der Angst

Angst fesselt die Aufmerksamkeit von Musikern aus bekannten Gründen weit mehr als jeder andere Persönlichkeitsfaktor. Die Literaturlage hierzu ist umfangreich und bezieht sich zum großen Teil auf den Umgang mit der Angst in Auftrittssituationen und vermittelt Wege, mit den mit den zugehörigen Problemen umzugehen. Sie wird normalerweise als Zustandsangst (*state anxiety*) bezeichnet, deren Grad von Situation zu Situation in Abhängigkeit von den Anforderungen, die an den Ausführenden gestellt werden, schwankt. Ein großer Teil der psychologischen Forschungen, die sich mit dieser Form der Angst beschäftigen, sind nicht unerwartet behavioristischer Natur (siehe z. B. Wilson 1997) und bewegen sich als solche außerhalb des Gebietes der Persönlichkeitsstudien.

Eine andere Form ist Angst im Sinne eines Persönlichkeitszugs (*trait anxiety*). Sie bezieht sich auf die Prädisposition zum Ängstlich-Sein; sie ist ein kaum veränderbares Phänomen und wird ohne Zweifel im täglichen Leben als ein ausschlaggebender Gesichtspunkt für den Charakter eines Menschen verstanden. Obwohl die Unterscheidung zwischen *‘state’* und *‘trait anxiety’* eine nützliche ist, sind die beiden Formen von Angst nicht so verschieden, wie man annehmen könnte. Ein Musiker, der ständig unter Angst leidet, weil sein Kalender mit Aufführungen anspruchsvoller und komplizierter Musik angefüllt ist, wird zwangsläufig ein ständiges Gefühl der Angst entwickeln, das zu einem ständigen Charakterzug werden kann.

Allgemein kann man sagen, daß Angst unter jungen Musikern nicht in Erscheinung tritt (Kemp 1981a). Die einzige Ausnahme stellen junge Musiker dar, die Spezialschulen für musikalische Hochbegabungen besuchen; bei ihnen sind deutliche Anzeichen der Angst zu beobachten (Kemp 1996). Während des Studiums und im Verlauf des Berufslebens werden deutliche Grade an emotionaler Labilität und nicht entladener Energie evident. Letzteres offenbart sich in Anspannung und einer Triebbehinderung (*frustration of drive*). Zusätzlich können bei weiter fortgeschrittenen Musikern andere Aspekte der Angst auftreten, wie Mißtrauen, Neid, Lauenhaftigkeit und ein geringes Selbstwertgefühl.

Andere Forscher haben signifikante Grade von Angst in bestimmten Gruppen von Musikern ausgemacht. Beispielsweise fand Martin (1976) heraus, daß Hochschulstudenten in einem hohen Maß ängstlich sind; Will und Cooper (1983) entdeckten hochgradigen Neurotizismus (eine ziemlich umfassende Form der Angst) bei bekannten Musikern; und Haycox und Wilson (1992) fanden heraus, daß Musiker besonders zynisch, resigniert und des Lebens überdrüssig sind (S. 1065). Steptoe (1989) beobachtete ebenfalls die Lebensmüdigkeit in seiner Gruppe von professionellen

Musikern und schloß daraus, daß dies den stressigen Aspekten ihres Berufsalltags entspricht.

Es wäre falsch anzunehmen, daß Angst in der Persönlichkeit des Musikers eine ausschließlich negative Funktion hat. Hamann und Sobaje (1983) behaupteten, daß Angst in Auftrittssituationen bis zu einem gewissen Grad eine fördernde Wirkung auf Musikstudenten haben kann. Auch wenn die Autoren sich hauptsächlich auf die ‚*state anxiety*‘ konzentriert haben, konnten sie zeigen, daß die Aufführungsqualität von Studenten in Situationen mit viel Streß besser waren als in weniger stressigen Situationen. Dieser Effekt zeigte sich besonders bei Studenten, die die am weitesten fortgeschrittenen Interpreten waren. Später zeigte Hamann (1985), daß die Musiker mit hoher ‚*trait anxiety*‘, die gleichzeitig die größte Erfahrung besaßen, am meisten von den fördernden Effekten des ‚*state anxiety*‘ profitierten.

Hieraus kann geschlossen werden, daß eine umgekehrt U-förmige Beziehung zwischen Angst und Erfolg bei einer Musikdarbietung existiert. Trotzdem wäre es unklug, die fördernden Effekte der Angst überzubetonen. Gaudrey und Spielberger (1971) behaupteten, daß bei Auftritten die negativen Auswirkungen der Angst viel größer seien als die positiven. Weil introvertierte Menschen in extremen Stress-Situationen ihr Optimum in bezug auf die Gefühlsregung eher erreichen als extravertierte Menschen, ist es ein Widerspruch in sich, daß der introvertierte Musiker dazu neigt, den kritischen Punkt des Wechsels von positiven zu negativen Effekten eher zu erreichen als extravertierte Menschen. Somit ist der introvertierte Mensch in extremen Stress-Situationen weniger gut auf den Umgang mit Angst vorbereitet. Die Ergebnisse des *Myers-Briggs Type Indicator* laufen darauf hinaus, vorzuschlagen, daß das niedrige Selbstbewußtsein einiger Musiker durch Minderwertigkeitsgefühle charakterisiert ist, die zu Konzentrationsproblemen führen und viel Energie verbrauchen, um die Kontrolle über jedes Detail zu erreichen. Das Individuum fühlt sich, als würde niemand helfen oder sich sorgen; alles erscheint negativ. Andere Personen bewirken, daß der Leidende sich komplett unfähig fühlt und glaubt, daß die ganze Welt zu wissen scheint, daß dies der Fall ist, was das Schlimmste ist (Quenk 1993).

Sterotypisierung der Geschlechterrollen

In älteren Studien, bei denen auf verschiedene kreative Gruppen Persönlichkeitsinventare mit bipolaren Männlichkeits-Weiblichkeits-Skalen angewandt wurden, zeigten sich unerwartete Muster. Forschungen von Barron (1957), MacKinnon (1962), Hall und MacKinnon (1969) lieferten den Nachweis, daß kreative Erwachsene mehr Merkmale des anderen Geschlechts zeigen, als als normal angesehen wurde. Entsprechend hat die Persönlichkeitsforschung auf ähnlichem Weg begonnen, verschiedene Muster der Geschlechtsunterschiede innerhalb bestimmter Gruppen von Mu-

sikern zu identifizieren (Garder 1955; Martin 1976; Sample & Hotchkiss 1971), und das Phänomen erforderte deutlich weitere Forschungen. In Stichproben aus der Durchschnittsbevölkerung waren Geschlechtsunterschiede in bezug auf die Persönlichkeit gut dokumentiert (Saville & Blinkhorn 1976). Was zu klären war, war die Tatsache, daß unter beiden Einflüssen auf die Persönlichkeit – Geschlecht und Musikerdasein – das Musikerdasein das Geschlecht offensichtlich in den Schatten stellte (*„musicianship seemed to override gender“*). Mit anderen Worten haben die Merkmale, die mit dem Musikerdasein in Verbindung gebracht werden und die zugleich mit dem Geschlecht zusammenhängen, wie z.B. Zurückhaltung, Sensibilität und Unabhängigkeit, einige interessante Wechselwirkungen zeigten, bei denen die Geschlechtsunterschiede reduziert, wenn nicht sogar umgekehrt wurden (Kemp 1982a).

Eine Studie von Bem (1974) zog die Unterschiede der Geschlechterrollen in Zweifel und stellte die Hypothese auf, daß Männlichkeit und Weiblichkeit in Wirklichkeit zwei unabhängige Dimensionen seien: Menschen können sowohl männlich und weiblich sein. Deshalb war das Geschlechter-Inventar der Autorin so konzipiert, daß jede Person einer der folgenden vier Gruppen zugewiesen werden konnte: männlich, weiblich, androgyn (gleichermaßen männlich und weiblich) oder geschlechtsfrei. Bem behauptete, daß die Personen psychisch am gesundesten waren, die als androgyn eingestuft wurden, soweit sie alle Verhaltensweisen und Gefühle beherrschten, die erforderlich sind, um mit einer großen Anzahl unterschiedlicher Situationen, die einem im täglichen Leben begegnen können, fertig zu werden, wobei sämtliche als männlich oder weiblich klassifizierten Verhaltensweisen als angemessen angenommen werden.

Deshalb scheint es angebracht zu sein, das Bem-Inventar auf eine kleine Gruppe von Musikern anzuwenden, um mehr Klarheit in einigen Kernpunkte zu bringen, die frühere Forschungen aufgeworfen haben. Sollten Musiker bestimmte Charakteristika aufweisen, die eher mit dem anderen Geschlecht in Verbindung gebracht werden, muß die Frage geklärt werden, ob sie als androgyn oder als geschlechtslos zu verstehen sind. In einer Studie wurde eine Gruppe von 80 Musikstudenten genommen und mit einer Gruppe aus Nicht-Musikstudenten verglichen. Beide Gruppen bestanden aus der gleichen Anzahl von Männern und Frauen (Kemp 1985). Während die Musikerinnen weiblicher und männlicher erschienen (androgyn) als die Nicht-Musikstudentinnen, fand man heraus, daß die männlichen Musiker weiblicher, aber weniger männlich als ihre Vergleichsgruppe zu sein schienen. Da diese Forschung innerhalb einer Institution durchgeführt wurde, ist es denkbar, daß die Ergebnisse den in dieser Institution vorherrschenden Geist wiedergeben. Anschlußforschungen von Wubbenhorst (1994) mit einer amerikanischen Stichprobe haben in der Tat gezeigt, daß sowohl Musiker als auch Musikerinnen überwiegend androgyn sind.

Zwei Punkte, die Androgynität von Musikern betreffend, müssen angenommen werden. Zum einen üben die Anforderungen, die Musik an die

Menschen stellt, einen Einfluß aus, wie er bereits beschrieben wurde. Diese können als zielbezogene Persönlichkeitszüge (*task-linked traits*) verstanden werden, wie sie von Csikszentmihalyi und Getzels (1973) beschrieben wurden, als sie behaupteten, daß die Persönlichkeit von Menschen mit stärker kreativen Eigenschaften „durch die Zielsetzung erklärt werden kann, das volle Spektrum der kognitiven und emotionalen Reaktionen ungeachtet der mit den Geschlechtern verbundenen Erwartungen einzusetzen“ (ebd., S. 102). Zum anderen werden kreative Menschen in der Folge von der Außenwelt als sexuell entgegengesetzter Typ wahrgenommen ungeachtet ihrer sexuellen Orientierung.

In jüngerer Zeit hat Bem (1981) den Schwerpunkt ihrer Theorie modifiziert und ihre Geschlechterschema-Theorie (*Gender Schema Theory*) entwickelt, die davon ausgeht, daß Kinder vom Säuglingsalter an nachdrücklich ermutigt werden, ein Verhalten an den Tag zu legen, das als geschlechterübergreifend wahrgenommen wird. Dies hat Einfluß auf das Spielzeug, das Kinder zum Spielen bekommen, auf das Spielzeug, das sie sich selbst zum Spielen aussuchen, die Fächer, die sie in der Schule mögen, ihre außerschulischen Interessen usw. Dies wird Einstellungen beeinflussen, die sich auf solche Aktivitäten wie die Musik auswirken, die häufig als unmännlich angesehen werden, und ebenso auf die Instrumentenwahl, wie Forschungen gezeigt haben, in denen die Musikinstrumente an sich als geschlechtsbezogen betrachtet werden (Griswold & Chrobak 1981; O'Neill & Boulton 1996).

Hierin besteht so etwas wie ein Paradoxon. In diesem Artikel ist behauptet worden, daß Musiker eine unabhängige, sich selbst genügende und autonome Gruppe sind. Auf der anderen Seite deutet vieles darauf hin, daß sie in vielerlei Hinsicht angreifbar und empfindlich in bezug auf Mißbrauch (*abuse*) sind. Storr (1976) geht bei der Diskussion des Geschlechterschemas kreativer Menschen beispielsweise davon aus, daß ihre „gegengeschlechtliche Seite stärker an der Oberfläche liegt, offensichtlicher ist und weniger stark vermieden wird, als dies unter Personen in der Normalbevölkerung der Fall ist“ (ebd., S. 243). Er vermutet, daß dies für den eher feinen Identitätssinn von kreativen Menschen angemessen ist, wohingegen das Gefühl, eindeutig männlich oder weiblich zu sein, ein wichtiger Teil des Selbstkonzepts der meisten anderen Menschen ist.

Musik kann einen guten Zufluchtsort für diejenigen bieten, die sich wünschen, ihrem inneren Leben, ihren inneren Werten und Standards treu zu bleiben. Storr (1976) behauptete, daß dies viele persönliche Konflikte, Schwierigkeiten und Angst zur Folge hat. Des weiteren kann Musik der Sinn sein, dessentwegen diese inneren Konflikte durchgestanden werden und mit denen man sich während des musikalischen und kreativen Schaffens aussöhnt. Die Kunst des Komponisten besteht darin, musikalische Teile (*fragments*) und kontrastierende oder gegensätzliche Ideen, die unbewußt persönliche innere Kämpfe symbolisieren, in einen Einklang zu bringen, während dessen das Individuum versucht, aus einem Durcheinander eine Kohärenz herzustellen (Kemp 1996).

Erziehung und Ausbildung

Eine grundsätzliche Frage, die von der ganzen obigen Forschung nicht aufgeklärt werden konnte, bezieht sich auf Ursache und Wirkung. Es ist einfach, den Standpunkt, der in diesem Artikel entwickelt wurde, zu vertreten, daß die Aspekte der Musikerpersönlichkeit ihren Sinn darin haben, daß sie den Prozeß unterstützen, ein Musiker zu werden und als erfolgreicher Musiker zu arbeiten. Die veröffentlichten Forschungen, die hier angeführt wurden, zeigen eindeutig, daß es eine Gesamtheit von Persönlichkeitszügen gibt, die offenbar in Beziehung zu der angesammelten musikalischen Expertise stehen. Menschen sind der Musik wegen der Dinge verpflichtet, die sie ihnen im Hinblick auf ihre emotionalen und symbolischen Bedürfnisse anbietet, die tief in ihrer psychologischen Aufmachung (*psychological make-up*) liegen. Von denjenigen, die, wie in diesem Artikel beschrieben wurde, besonders zu diesem leicht erregbaren Typ hin tendieren, wird angenommen, daß sie stärker als andere motiviert sind, der Musik nachzugehen, um ihre Bedürfnisse zu befriedigen.

Einige Leser, die sich mit der oben aufgeführten Sichtweise unwohl fühlen, können sich vielleicht mit einer alternativen Idee anfreunden. Die Lernumgebung, die von Instrumentallehrern und den Anforderungen, die sie an ihre Schüler stellen, bestimmt wird, kann ihre Persönlichkeitsentwicklung durchaus in einem zyklischen Prozeß belasten. Je mehr ein Individuum von der Musik angezogen wird, um so mehr Prozesse werden erfahren, die allmählich eine Entwicklung der Art von Persönlichkeit bewirken, die bereit ist, sich mit wachsender Verbindlichkeit mit Musik zu beschäftigen. Als eine (eventuell unbewußte) Folge wird der junge Musiker introvertierter und entwickelt beispielsweise Formen der inneren Selbstprüfung, Formen der Phantasie und der Empfindsamkeit, die es ihm oder ihr erlauben, mit wachsendem Verständnis und Engagement zu arbeiten. Hier wird nicht nahegelegt, daß diese beiden Prozesse Alternativen sind oder im Gegensatz zueinander stehen. Beide können gleichzeitig während des Ausbildungsprozesses wirksam werden und beide können bei denjenigen Ausfälle (*drop-outs*) bewirken, die die Anforderungen von Musik als unangenehm empfinden oder die nicht länger motiviert sind, weiterzumachen.

Es wäre sicherlich falsch, die obige Diskussion auf die *nature-nurture* Debatte (die Diskussion über Anlage und Umwelt) zu reduzieren. Obwohl die Persönlichkeitsfaktoren, die bezüglich des Musikerdaseins diskutiert wurden, bis zu einem bestimmten Grade entwicklungsbedingte Wurzeln zu haben scheinen, ist genauso nachgewiesen worden, daß sie durch die Umgebung beeinflusst werden (Cattell 1973). Folglich wäre es falsch anzunehmen, daß jede charakterliche Neigung zu Musik im wesentlichen genetisch vorherbestimmt ist. Es sind nicht nur Faktoren und Eigenarten der Erziehung (*upbringing exercises*), die ursächliche Folgen haben (Davidson et al. 1996). Der Standpunkt, der hier vertreten wird, ist der, daß jede Verwicklung in die Musik (*musical involvement*) an sich zur Persönlichkeitsentwicklung beiträgt.

Bei dem Versuch, ein klareres Bild von Entwicklungstrends zu entwickeln, wurde eine weitere Analyse der ursprünglichen Ergebnisse vorgenommen (Kemp 1995), die Cattells Faktor zweiter Ordnung, der mit ‚*up-bringing*‘ bezeichnet wird, übernimmt. Obgleich Cattell u. a. (1970) diesen Faktor ursprünglich als ‚*super-ego strength*‘ bezeichnet haben, wurde er später umbenannt, um den „Eindruck einer guten Erziehung und guter Manieren“ (Cattell, 1973. S. 187) hervorzuheben. Obwohl wir uns wünschen, nicht in eine Diskussion über angemessene Arten der Erziehung hineingezogen zu werden, muß es genügen zu sagen, daß das, was Cattell als gute Erziehung bezeichnet hat, sich auf elterliche Kontrolle und die Durchsetzung von Disziplin bezieht. Hier muß betont werden, daß Cattells Schlußfolgerung durch den Versuch entstanden ist, die besondere Kombination von Merkmalen in bezug auf diesen Faktor zweiter Ordnung zu interpretieren. Diese Faktoren waren Gewissenhaftigkeit gegen Angemessenheit, ausgeprägtes Selbstempfinden gegen geringes Selbstempfinden, Unterordnung gegen Dominanz und Ernsthaftigkeit gegen Oberflächlichkeit.

Durch den Rückbezug auf die ursprünglichen Daten der drei Gruppen von Musikern – Schüler, Studenten und Berufsmusiker – war es möglich, ein Bild der Wege zu entwickeln, auf denen sich diese Charakterzüge an jedem Punkt der Entwicklung manifestieren. Auf diesem Wege wäre es möglich, auf die Bedeutung des elterlichen Einflusses und bis zu einem bestimmten Grade des Einflusses des Lehrers auf die musikalische Entwicklung zu schließen. Das Ergebnis der Analyse demonstrierte in der Tat die Auswirkung einer gefühlsbetonten, stützenden und strukturierten Förderung. Dies war besonders ausgeprägt bei einer Gruppe von Kindern, die am Samstagmorgenunterricht in der Jugendabteilung eines Konservatoriums teilnahmen. Dies hat sicherlich eine tiefere Bedeutung: der Besuch solcher Institutionen ist angewiesen auf eine beträchtliche Opferbereitschaft der Eltern im Angebot eines Programms der kontinuierlichen Förderung. Wie Howe und Sloboda (1991) meinen, bedeutet dies eine große Investition von Zeit, Transport und Geld, häufiges Chauffieren zu und von den Institutionen. Interessanterweise zeigten die Schüler, die überwiegend Internatsschüler an Spezialschulen für musikalische Begabungen waren, keine dieser Merkmale, was die Annahme bestätigt, daß diese Eigenschaften stärker mit dem elterlichen Einfluß als mit dem musikalischen Leistungsniveau verbunden sind. Bei den Studenten setzte sich dieses Muster fort, was daran erinnert, daß sie Empfänger von Elternliebe und Förderung durch die Eltern sowie eines hohen Grades an Kontrolle waren, die zu der Entwicklung von guten Arbeitsgewohnheiten und eines stetigen Fortschritts geführt haben.

Wie auch immer, nach diesem Punkt im Entwicklungsprozeß ereignet sich eine dramatische Umkehrung dieses Musters. Die Studenten, die sich auf Auftritte spezialisierten, mit anderen Worten die talentierteren Musiker, zeigten sich von Verhaltensmustern einer toleranteren Erziehung beeindruckt, die wenig von den Eltern kontrolliert wurde, sie tendierten zu

Ungehorsam, und sie reagierten weniger auf Konformitätsdruck. Dieses Muster trat noch deutlicher bei den Kompositionsstudenten hervor und wiederum mehr bei den Berufsmusikern.

Wie können diese Ergebnisse interpretiert werden? Mit Sicherheit haben in den frühen Phasen, in denen die Einschärfung von guten Übege-
wohnheiten wichtig ist, die Eltern (und wahrscheinlich auch Lehrer) eine Schlüsselrolle bei der Versorgung mit Ansporn und Unterstützung inne. Im großen und ganzen scheint diese Abhängigkeit unter Musikstudenten von fortdauernder Wichtigkeit zu sein. Es wird angenommen, daß Konser-
vatorien eine strukturierte Lernumgebung anbieten müssen, in der eine gute Arbeitseinstellung und ein zielstrebiges Verhalten gefördert werden. In den übrigen Gruppen scheinen die Schüler eine mehr und mehr auto-
nome Disposition entwickelt zu haben, die, obgleich sie einen Mangel an Disziplin und Kontrolle unterstellt, zugleich anzeigen könnte, daß keine Kontrolle von außen mehr benötigt wird. Mit anderen Worten haben diese reifen Musiker ihre Werte und Regeln in einem solchen Ausmaß verinnerlicht, daß sie eine autonome Kontrolle über ihr eigenes Schicksal genießen.

Natürlich taucht die rückläufige Frage hier erneut auf. Zu welchem Grad lassen diese Ergebnisse auf das Vorhandensein einer durch Auswahl und ‚drop-out‘ entstandenen Population oder alternativ einer Population, die an sich Änderungen in der Persönlichkeit durchläuft, schließen? Wir können darüber nur spekulieren. Obwohl die erstere wahrscheinlicher zu sein scheint, sollten wir die Behauptungen, die beständig aufgestellt werden, daß Musikunterricht auf die Schüler einwirkt und sie unabhängiger und disziplinierter macht, nicht übergehen. Ein Ergebnis dieser Forschungen ist die Stärkung der Idee, daß Eltern mit musikalischen Kindern diesen alle erdenkliche Förderung zukommen lassen, zugleich aber bedenken müssen, daß der Punkt kommt, an dem ein allmählicher Übergang stattfindet: den jungen Leuten müssen immer mehr Möglichkeiten eingeräumt werden, ihre eigenen Entscheidungen im Hinblick auf ihre Arbeitsge-
wohnheiten zu treffen, so daß die Motivation vollkommen verinnerlicht wird. Die Trennungslinie ist schwierig zu bestimmen, und Eltern müssen selbst entscheiden, von welchem Punkt an sie sich weniger einmischen, damit das Individuum mehr Verantwortung für ihr bzw. sein Schicksal übernehmen kann. Roes (1967) Aphorismus, daß zuviel Liebe und zuwenig Vernachlässigung kein kreatives Kind hervorbringen, scheint hier von besonderer Bedeutung zu sein.

Schlußfolgerungen

Es ist selbstverständlich, daß die Vorstellung des Wunderkindes (*child prodigy*) als Mythos zurückgewiesen werden kann (Sloboda 1990a). Junge Musiker erben keineswegs eine Begabung, sondern sie müssen an ihrer Kunst arbeiten und sich selbst über einen langen Zeitraum Mühe geben. In den frühen Stadien dieses Prozesses bedürfen die jungen Musiker der

Unterstützung und Förderung durch ihre Eltern und Lehrer, damit sich die geeigneten Arbeitsmuster und Einstellungen entwickeln können. Folglich kann gesagt werden, daß Umweltfaktoren den Erziehungsprozeß von jungen Musikern beeinflussen. Gleichwohl gibt es einen anderen Zusammenhang mit dem Prozeß, um dessen Beschreibung sich dieser Artikel bemüht hat. Das Musikerdasein drückt sich in Form einer notwendigen Kombination von Persönlichkeitsmerkmalen aus. Diese scheinen neben den Umweltfaktoren zu wirken und zum Teil die Entwicklung des Musikerdaseins und der Motivation zu fördern. Jedes der beschriebenen Persönlichkeitsmerkmale ist auf seine Art für die Förderung eines zentralen Aspekts musikalischen Verhaltens und der Musikausübung verantwortlich. Aber sie machen noch mehr. Dieser Artikel hat versucht, die Idee zu entwickeln, daß jedes Merkmal, das mit dem Musikerdasein in Verbindung gebracht wurde, einen tieferen Einblick in musikalische Prozesse und die endgültige Definition von dem, was Musik ist, ermöglichen kann.

Zum Schluß dieser Abhandlung möchte ich Musikpsychologen und Erzieher dazu ermutigen, ein umfassenderes Bild vom Prozeß der Wahrnehmung und dem Verständnis der Musik zu entwickeln. Individuelle Motivation und Reaktionen liegen viel tiefer in der Psyche als die Kognitionspsychologie (*cognitive science*) ergründen kann. Eine stärkere Dynamik im Zugang zu diesen Fragen könnte einen Anfang machen in einer Erklärung der Wege, auf denen Musik uns nachhaltig beeindruckt und tiefgreifende Reaktionen hervorruft – allerdings, ohne daß wir ein konzeptionelles Verständnis der eigentlichen Gründe hätten. Menschen auf der ganzen Welt haben eine natürliche Neigung, sich mit Musikmachen und Musikhören zu beschäftigen, was ein tiefes menschliches Bedürfnis nach musikalisch-ästhetischen Erfahrungen anzeigt, das nicht notwendigerweise über das Denken (*‘by cognition’*) befriedigt wird. Kürzlich (Kemp 1992) habe ich begonnen, die weniger kognitiven, weil unbewußten Prozesse, in denen wir uns von der Musik angesprochen fühlen, zu untersuchen, was jedoch ein Thema für einen weiteren Artikel ist. Während die Untersuchung der Persönlichkeitszüge uns erlaubt hat, die Einsichten, die in diesem Artikel aufgezeigt wurden, zu entwickeln, können sie uns nur bis zu dem Punkt bringen, an dem uns weiterführende Fragen ergreifen – sie sind lediglich stark genug, um die Spitze des Eisberges zu erforschen. Mit der Zeit wird eine dynamischere Zugangsweise uns erlauben, die tieferen Gründe unserer inneren Erfahrungen zu erforschen.

Literatur

- Bachmann, M-L. (1991). *Dalcroze today: an education through and into music* (trans. D. Parlett). Oxford: Clarendon.
- Barron, F. (1957). Originality in relation to personality and intellect. *Journal of Personality*, 25, 730–42.
- Barron, F. (1963). *Creativity and psychological health: origins of personal vitality and creative freedom*. Princeton, New Jersey: Van Nostrand.

- Bem, S. L. (1974). The measurement of psychological androgyny. *Journal of Consulting and Clinical Psychology*, 42, 155–62.
- Bem, S. L. (1981). Gender schema theory: a cognitive account of sex typing. *Psychological Review*, 88, 354–64.
- Cattell, R. B. (1973). *Personality and mood by questionnaire: a handbook of interpretive theory, psychometrics, and practical procedures*. San Francisco: Jossey-Bass.
- Cattell, R. B. (1995). The fallacy of the five factors in the personality sphere. *The Psychologist*, 8, 207–8.
- Cattell, R. B., Eber, H. W., and Tatsuoka, M. M. (1970). *Handbook for the sixteen personality factor questionnaire* (16 PF). Campaign, Illinois: Institute for Personality and Ability Testing.
- Cattell, R. B. and Kline, P. (1977). *The scientific analysis of personality and motivation*. New York: Academic.
- Costa, P. T. Jr. and McCrae, R. R. (1985). *The NEO personality inventory manual*. Odessa, Florida: Psychological Assessment Resources.
- Csikszentmihalyi, M. and Getzels, J. W. (1973). The personality of young artists: an empirical and theoretical exploration. *British Journal of Psychology*, 64, 91–104.
- Deary, I. J. and Matthews, G. (1993). Personality traits are alive and well. *The Psychologist*, 6, 299–311.
- Drevdahl, J. E. and Cattell, R. B. (1958). Personality and creativity in artists and writers. *Journal of Clinical Psychology*, 12, 21–6.
- Eysenck, H. J. (1967). *The biological basis of personality*. Springfield, Illinois: Thomas.
- Eysenck, H. J. (1992a). Four ways five factors are not basic. *Personality and Individual Differences*, 13, 667–73.
- Eysenck, H. J. and Wilson, G. D. (1991). *The Eysenck Personality Profiler*. London: Corporate Assessment.
- Eysenck, S. P. G. and Eysenck, H. J. (1969). Scores on three personality variables as a function of age, sex and social class. *British Journal of Social and Clinical Psychology*, 8, 69–76.
- Galvao, A. and Kemp, A. E. (In press). Kinaesthesia and instrumental music instruction. *Psychology of Music*, 30.
- Garder, C. E. (1955). Characteristics of outstanding high school musicians. *Journal of Research in Music Education*, 3, 11–20.
- Gardner, H. (1983). *Frames of mind: the theory of multiple intelligences*. New York: Basic Books.
- Gaudrey, E. and Spielberger, C. D. (1971). *Anxiety and educational achievement*. Sydney: Wiley.
- Gordon, E. E. (1993). *Learning sequences in music: skill, content, and patterns*. Chicago, Illinois: G. I. A.
- Griswold, P. A. and Chroback, D. A. (1981). Sex-role associations of music instruments and occupations by gender and major. *Journal of Research in Music Education*, 29, 57–62.
- Hall, W. B. and MacKinnon, D. W. (1969). Personality inventory correlates of creativity among architects. *Journal of Applied Psychology*, 53, 322–6.
- Hamann, D. L. (1985). The other side of stage fright. *Music Educators Journal*, 71(8), 26–7.
- Hamann, D. L. and Sobaje, M. (1983). Anxiety and the college musician: a study of performance conditions and subject variables. *Psychology of Music*, 11, 37–50.

- Howe, M. J. A. and Sloboda, J. A. (1991). Young musicians' accounts of significant influences in their early lives. 1. The family and their musical background. *British Journal of Music Education*, 8, 39–52.
- Jung, C. G. (1923). *Psychological types* (trans. H. G. Baynes). London: Routledge and Kegan Paul.
- Kemp, A. E. (1971). *A pilot study of the personality pattern of creative music students*. Unpublished MA dissertation, University of Sussex.
- Kemp, A. E. (1979). *The personality structure of composers and performing musicians*. Unpublished D. Phil thesis, University of Sussex.
- Kemp, A. E. (1981a). The personality structure of the musician. I. Identifying a profile of traits for the performer. *Psychology of Music*, 9 (1), 3–14.
- Kemp, A. E. (1981b). The personality structure of the musician. II. Identifying a profile of traits for the composer. *Psychology of Music*, 9 (2), 69–75.
- Kemp, A. E. (1981c). Personality differences between the players of string, woodwind, brass and keyboard instruments, and singers. *Council for Research in Music Education Bulletin*, 66–67, 33–8.
- Kemp, A. E. (1983). *Considering the mind's ear*. Romford: Curwen Institute.
- Kemp, A. E. (1985). Psychological androgyny in musicians. *Council for Research in Music Education Bulletin*, 85, 102–8.
- Kemp, A. E. (1990). Kinaesthesia in music and its implications for developments in microtechnology. *British Journal of Music Education*, 7, 223–9.
- Kemp, A. E. (1992). Music education and psychodynamic theory: The manifestation of separation and loss in music. In *Music education: sharing musics of the world* (ed. H. Lees), pp. 119–26. Proceedings of the 20th world conference of the International Society for Music Education held in Seoul, Korea. Christchurch, New Zealand: University of Canterbury.
- Kemp, A. E. (1995). Aspects of upbringing as revealed in the personalities of musicians, *Quarterly Journal of Music Teaching and Learning*, 5 (4), 34–41.
- Kemp, A. E. (1996). *The musical temperament: psychology and personality of musicians*. Oxford: Oxford University Press.
- King, D. (1983). Field dependence/field independence and achievement in music reading. *Dissertation Abstracts International*, 43, 2534A.
- McCrae, R. R. and Costa, P. T., Jr (1989b). More reasons to adopt the five factor model. *American Psychologist*, 44, 451–2.
- MacKinnon, D. W. (1962). The nature and nurture of creative talent. *American Psychologist*, 17, 484–95.
- Marchant-Haycox, S. E. and Wilson, G. D. (1992). Personality and stress in performing artists. *Personality and Individual Differences*, 13, 1061–8.
- Martin, P. J. (1976). *Appreciation of music in relation to personality factors*. Unpublished PhD thesis, University of Glasgow.
- Matson, D. L. (1978). Field dependence–independence in children and their response to musical tasks embodying Piaget's principle of conservation. *Dissertation Abstracts International*, 39, 4798A.
- Mischel, W. (1968). *Personality and assessment*. New York: Wiley.
- Myers, I. B. and McCaulley, M. H. (1985). *Manual: a guide to the development and use of the Myers–Briggs Type indicator* (2nd edn). Palo Alto, California: Consulting Psychologists Press.
- O'Neill, S. and Boulton, M. J. (1996). Boys' and girls' preferences for musical instruments: a function of gender? *Psychology of Music*, 24, 171–183.
- Quenk, N. L. (1993). *Beside ourselves: our hidden personality in everyday life*. Palo Alto, California: Consulting Psychologists Press.

- Roe, A. (1967). *Parent-child relations and creativity*. Paper prepared for conference on child-rearing practices for developing creativity. Macalester College, MN, November 2–4.
- Sample, D. and Hotchkiss, S. M. (1971). An investigation of relationships between personality characteristics and success in instrumental study. *Journal of Research in Music Education*, 19, 307–13.
- Saville, P. and Blinkhorn, S. (1976). *Undergraduate personality by factored scales: a large scale study on Cattell's 16PF and the Eysenck Personality Inventory*. Windsor: National Foundation for Educational Research.
- Schmidt, C. P. (1984). The relationships among aspects of cognitive style and language-bound-optional perception to musicians' performance in selected aural discrimination tasks. *Journal of Research in Music Education*, 32, 159–68.
- Schmidt, C. P. and Lewis, B. A. (1987). Field-dependence/independence, movement-based instruction and fourth graders' achievement in selected musical tasks. *Psychology of Music*, 15, 117–27.
- Schmidt, C. P. and Sinor, J. (1986). An investigation of the relationships among music audiation, musical creativity, and cognitive style. *Journal of Research in Music Education*, 34, 160–72.
- Seashore, C. E. (1967). *The Psychology of Music* (Original edition 1938). New York: Dover.
- Sloboda, J. A. (1990a). Musical excellence – how does it develop? In: *Encouraging the development of exceptional skills and talents*, ed. by M. J. A. Howe), pp. 165–78. Leicester: British Psychological Society.
- Steptoe, A. (1989). Stress, coping and stage fright in professional musicians. *Psychology of Music*, 17, 3–11.
- Storr, A. (1976). *The dynamics of creation*. Harmondsworth: Penguin.
- Wills, G. and Cooper, C. L. (1988). *Pressure sensitive: popular musicians under stress*. London: Sage.
- Wilson, G. D. (1997). Performance anxiety. In D. H. Hargreaves and A. North (eds.) *The social Psychology of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Witkin, H. A. (1965). Psychological differentiation. *Journal of Abnormal Psychology*, 70, 317–36.
- Witkin, H. A., Lewis, H. B., Hertzman, M., Machover, K., Meissner, P. B., and Wapner, S. (1975). *Personality through perception*. Westport, Connecticut: Greenwood.
- Wubbenhorst, T. (1994). Personality characteristics of music educators and performers. *Psychology of Music*, 22, 63–74.

Nachbemerkung: sowohl der Myers-Briggs-Typenindikator als auch der von Costa und McCrae entwickelte Test zur Erfassung der ‚Big Five‘ sind im Hogrefe-Verlag, Göttingen, in deutschen Bearbeitungen veröffentlicht worden (MBTI, seit 1995, 2. Aufl.); NEO-FFI (seit 1993).