

Inhalt

I.	Annäherung an das Untersuchungsgebiet	7
	Ein erster Blick auf die Musiker-Instrumenten-Beziehung: Der »Fall« Marina Zwetajewa	8
	Anregungen aus dem »Fall« für das Forschungsvorhaben	12
II.	Die Musiker-Instrumenten-Beziehung als Forschungs- gegenstand	15
	Herkömmliche Gegenstände der Musikpsychologie	15
	Der Instrumentalist in der musikpsychologischen Forschung - ein Überblick	17
	Psychoanalyse und Musiker	27
	Beitrag der vorgestellten Forschungen zum Aufbau eines theoriegeleiteten Vorverständnisses von der Musiker- Instrumenten-Beziehung	36
III.	Auswertung von Instrumentalisten-Autobiographien: Methodik	40
	Differenzierung statt Generalisierung	40
	Warum gerade Autobiographien?	41
	Welche und wieviele Autobiographien?	43
	Typen von Instrumentalisten-Autobiographien	48
	Wie und in welchem Umfang behandeln die Musiker die Beziehung zu ihrem Instrument in ihren Autobiographien?	50
	Beschreibung und Begründung des methodischen Vorgehens	56
IV.	Vergleichende Auswertung von 41 Instrumentalisten- Autobiographien	63
	Liebe auf den ersten Ton? Wie Musiker zu ihren Instrumenten kommen	63
	»Der Kauf einer Geige ist wie eine Heirat« - Das Instrument als Lebenspartner	85

Hintergründe der Musiker-Instrumenten-Beziehung	93
Prophezeiungen und Erfolgsverheißung	94
Elternopfer und Erfolgsverpflichtung	102
Leichtigkeit und Erfolgszuversicht	107
»Es kommt darauf an, eins mit dem Instrument zu werden« - Instrument und Körperbild	114
Subjektive Theorien der Instrumentalisten über die Beziehungen zu ihren Instrumenten	130
Die Überdeterminiertheit des Instruments	148
Typen der Musiker-Instrumenten-Beziehung	149
V. Ergebnisse: Vier Einzelfälle	162
Pablo Casals (Cellist; 1876 - 1973)	162
James Galway (Flötist; geb. 1939)	179
Gidon Kremer (Geiger; geb. 1947)	199
Jan I. Paderewski (Pianist; 1860 - 1941)	214
Die Einzelfälle als Kontrolle der vergleichenden Untersuchung	230
VI. Schlußbemerkung	237
Literaturverzeichnis	239
Anhang	251

I. Annäherung an das Untersuchungsgebiet

Will man erfahren, was ein Musiker seinem Instrument gegenüber empfindet, wie er es sieht, was es ihm bedeutet, kurz: was sich ihm alles in diesem Gegenstand symbolisch verdichtet, dann reicht es nicht, seinem Spiel zuzuhören, obwohl darin die Antwort - und mehr als das - auf diese Frage enthalten ist. Es reicht nicht, weil die »Sprache« der Musik zu vieldeutig ist, die Interpretation zu subjektiv wäre. Worte müssen also ersetzen, was der Musiker in Klang zu fassen gewohnt ist - aber welche Worte?

Da es sich bei dieser Frage um etwas Persönliches, ja Intimes und leicht Flüchtliges handelt, greift man gerne auf »aus dem Inneren« kommende, möglichst persönliche Dokumente zurück wie etwa Tagebücher, Autobiographien, Briefe. Ich habe mich für mein Vorhaben schließlich für Autobiographien entschieden und es vorgezogen, aus den eigenen Worten der Musiker abzuleiten, was aus ihnen abzuleiten möglich ist (vgl. Kap. III).

Das Wort ist aber eben gerade nicht das eigentliche Ausdrucksmedium des Musikers. So ist es als ein besonderer Glücksfall anzusehen, daß es eine Frau gibt, die erst Pianistin und dann Dichterin wurde, und daß diese musikalische Wortkünstlerin außerdem noch das Verhältnis zu ihrem Instrument auf eindringliche Weise zum Aussagezentrum einer Erzählung gemacht hat. Marina Zwetajewas literarische Erkundungen sollen daher den Auftakt zu meiner Untersuchung bilden.¹

¹ Zwar ist die Musiker-Instrumenten-Beziehung ebenfalls Hauptthema in Patrick Süskinds bekanntem Einakter »Der Kontrabaß« (1984), der alle Facetten einer tragi-komischen Musiker-Instrumenten-Mesalliance in satirischer Überspitzung vorführt. Hier steht jedoch die Satire im Vordergrund; der Text um die Leiden des Bassisten mit seinem sperrigen Instrument ist hinreißend komisch, aber letztlich um der witzigen Effekte willen zu weit von der Realität entfernt, als daß er sich für eine Themenführung geeignet hätte.

Ein erster Blick auf die Musiker-Instrumenten-Beziehung: Der »Fall« Marina Zwetajewa

Marina Zwetajewa, die mit sechs Jahren ihre ersten Gedichte schrieb, gilt als eine der bedeutendsten russischen Lyrikerinnen des 20. Jahrhunderts. Im Pariser Exil beginnt sie 1933, autobiographische Prosa zu verfassen, darunter die Erzählung »Mutter und die Musik«. Der Text thematisiert den Konflikt zwischen innerer Berufung und äußerer Talentforcierung, denn bereits mit der Geburt Marinas steht für die Mutter, eine leidenschaftliche, aber auf Haushalt und Familie beschränkte Pianistin, fest: Wenn ihre Erstgeborene schon nicht der ersehnte Sohn Alexander ist, dann soll aus ihr »wenigstens« eine Pianistin werden.

»Die Mutter quälte mich mit der Musik« (S. 21), heißt es in der Erzählung, und:

»Die Mutter überschwemmte uns mit Musik..., überflutete uns mit der ganzen Bitterkeit ihrer nichtverwirklichten Berufung, ihres nichtverwirklichten Lebens, überflutet uns mit Musik wie mit Blut, dem Blut einer zweiten Geburt... Von Geburt an hörte ich das Allerschönste, das man überhaupt hören kann...« (S. 24).

Die Mutter nimmt den Klavierunterricht Marinas - deren erstes Wort »Gamma« (Tonleiter) sie als Zeichen besonderer Musikalität wertet - in ihre eigenen Hände. Erfolge werden belobigt, Anzeichen von Desinteresse oder Ermüdung rufen heftige Enttäuschung hervor: »Nein, du liebst die Musik nicht, sagte meine Mutter verärgert (von Grund auf verärgert!) über mein schamlos ehrliches seliges Hochspringen von Hocker, auf dem ich zwei Stunden gegessen hatte« (S. 23). Das stimmt jedoch nicht. Marina sieht es so: »Die Musik - liebte ich. Nur meine Musik liebte ich nicht« (S. 23). Der Grund dafür:

»Wie sollte ich mir nach der unerträglichen Magie dieser allabendlichen Ströme (dieser undinischen, erlköniglichen »Perlenläufe«) mein eigenes, ehrliches, trauriges, angestregtes »Spiel« - mit Zählen und Metronomschlägen - anhören wollen? Wie sollte ich es nicht verabscheuen?« (S. 24)

Bis zu ihrem sechsten Lebensjahr übt Marina täglich vier Stunden, zwei Stunden morgens, zwei abends. Danach beginnt der Unterricht auf einer Musikschule, und schließlich kommt die ca. 14jährige auf ein Konservatorium. In dieser Zeit stirbt ihre Mutter. Zwetajewa betont:

»Hätte die Mutter länger gelebt, so hätte ich wahrscheinlich das Konservatorium beendet und wäre eine ordentliche Pianistin geworden - denn das Zeug dazu besaß ich. Doch

gab es das andere, das *Aufgetragene*, das mit der Musik nicht zu vergleichen war...« (S. 45).

So hört Marina nach dem Tod der Mutter allmählich mit dem Klavierspiel auf. »Zu ihren Lebzeiten mühte ich mich, aus Furcht und um ihr Freude zu bereiten« (S. 44).

Zwetajewa beschreibt das Klavier aus der kindlichen Perspektive. »Mit dem Klavier ... freudente ich mich schnell an. Meine Hand erwies sich als erstaunlich spreizbar...« (S. 8). Die Mutter lobt ihre großen Hände und auch Füße, wobei in Marina der Wunsch entsteht, auch einmal mit den Füßen zu spielen, ein Gedanke, den sie jedoch schnell verwirft, denn »Das Klavier ist das ›Heiligtum‹, aufs Klavier legt man nichts, weder Füße noch Bücher« (S. 9). Die Noten liebt Marina nicht, empfindet sie wie Stolpersteine, die zwischen sie und die Töne gelegt werden, aber: »Die Tasten jedoch liebte ich, wegen ihrer Schwärze und Weiße..., einer Schwärze, die so offen, einer Weiße..., die so heimlich traurig ist« und wegen vieler anderer Vor- und Nachteile, die die kindliche Phantasie in ihnen entdeckt, und auch »weil diese Glätte der Tasten verräterisch ist, bei der ersten Berührung bereit, zu erklingen und einen zu verschlingen« (S. 15 f.). Aber das Klavier hat auch ganz andere Seiten: Da

»werden die Tasten zu Zähnen, zu riesigen Zähnen in einem riesigen kalten Rachen, der bis zu den Ohren reicht. Und das Klavier ist es, das zum zähnefletschenden Spötter wird, nicht Andruschas Nachhilfelehrer...« (S. 17).

Das Pedal wird der kleinen Marina verboten; sie soll lernen, durch den Anschlag Pedalwirkung zu erzielen. Um so anziehender wirkt das Pedal auf sie: Er kommt ihr einerseits wie ein »Goldschuh« vor - andererseits wie »der Plattfuss von Aschenbrödel!« (S. 32), lockend, verboten. Ganz anders als ein anderes Accessoire, der Klavierhocker, »ein Ding ohne seinesgleichen und verhext« (S. 32 f.), ihr »Marterstuhl« (S. 32), »verlangte er doch als einziger, daß ich stillsaß, während er selber - sich drehte!« (S. 33).

Im übrigen betont Zwetajewa, daß das Klavier für sie keinesfalls ein einziger, unveränderlicher Gegenstand gewesen ist, sondern daß es in ihrer Kindheit - wie in »jeder spielenden Kindheit« - mindestens vier, wenn nicht fünf Klaviere gegeben habe:

»Erstens das, an dem man sitzt (schmachtet und so selten brilliert!). Zweitens jenes..., an dem die Mutter sitzt, und das heißt: man ist stolz und genießt.... Das dritte und vielleicht längste Klavier ist jenes, unter dem man sitzt: das Klavier von unten, die

Unterwasser-, die Unterklavierwelt. Submarin ist's ... wegen der Musik, die auf einen herabströmt... Das vierte Klavier ist jenes, über dem man steht: man schaut, und während man schaut, dringt man ein...Man schaut, und während man schaut, schaut man sich an...Und schon steigt aus dem tiefen Grund ein fünfjähriges wißbegieriges Gesicht auf, ohne ein Lächeln und selbst durch die Schwärze hindurch rosig... Das Klavier war mein erster Spiegel... Und schließlich das letzte Klavier, jenes, in das man hineinschaut: das Klavier von innen...Pandoras Klavier...Das Klavier der Festtage, der Kutschen und Rotunden..., das Klavier der mächtigen vierhändigen Wettkämpfe...« (S. 35 - 40).

Die Gestalt des Klaviers erinnert das Kind an ein »versteinertes Tierungeheuer« (S. 41); dem etwas älteren Mädchen kommt es wie »eine ältere Männergestalt aus den 1830er Jahren« vor, »wohlbeleibt«, doch »trotz des Umfangs graziös«, oder auch wie ein Dirigent: »Tiefschwarz, schwebend, ohne Gesicht, weil man immer nur den Rücken sieht, und voller Charme.« Entferne man sich vom Klavier, sei es »elegant wie die Libelle im Flug«, doch aus der Nähe, beim Spielen, wie ein Gebirge:

»und die einzige Möglichkeit, sich von ihnen (den Bergen, K. N.) zu befreien, ist: weggehen oder sie erklimmen. Erklimme das Klavier. Erklimme es mit den Händen. Wie die Mutter es erklommen hat« (S. 41 f.).

Soweit Marina Zwetajewas eigene Aussagen.

Marina entstammt einer Musikerfamilie, allerdings nur mütterlicherseits. Der Vater wird als vollkommen unmusikalisch geschildert. Ihre erste Lehrerin ist die Mutter, und der Wunsch der Mutter, aus der Tochter das zu machen, was sie selbst hat nicht verwirklichen können, ist unübersehbar. Marina ist außerordentlich konzentrationsfähig und bereit, viel zu geben, fleißig, unzweifelhaft talentiert und leidenschaftlich musikliebend. Warum wird aus ihr dennoch keine Pianistin?

Folgende Gründe gibt Zwetajewa selbst hierfür an: Zum einen den Ehrgeiz der Mutter, der so überbordend ist, daß er - zunächst stummen - Widerwillen gegen das Spielen hervorruft. So hält sie ihrer Mutter nachträglich vor, daß sie »nicht das forderte, was dem Maß meiner Kräfte und Fähigkeiten entsprach« (S. 21). Außerdem habe der Vater literarischen Interessen gelebt, so daß sich das Kind Marina zwei sehr unterschiedlichen »Blutströmen« ausgesetzt sieht: dem »melodischen, lyrischen« Blut der Mutter und dem »philologischen« des Vaters:

»Nach einer solchen Mutter blieb mir nur eines übrig - Dichter zu werden. Um mich von ihrem Vermächtnis zu befreien, das mich sonst erstickt ... hätte« (S. 14) und: »Eine geborene Musikerin hätte sich überwunden. Ich aber war keine geborene Musikerin« (S. 24).

Jedoch erst nach dem Tod der Mutter kann Marina den so sehr vorgebahnten Weg der Pianistinnenkarriere verlassen. Der Verlust der Mutter noch während ihrer späteren Kindheit, die Identifikation mit dem Vater, der als Philologe das Reich der Worte repräsentiert und dadurch ein Gegengewicht zum mütterlich-mächtigen Reich der Musik bildet, und schließlich das starke Gefühl ihrer Berufung zur Dichterin »retten«, so wirkt es, Zwetajewa davor, als pianistische Wunscherfüllerin der Mutter zu leben.

Damit wäre grob der lebensgeschichtliche Hintergrund umrissen, vor dem sich die Beziehung der jungen Musikerin zu dem Instrument, auf dem sie ihre Erfolge erringen soll, herausbildet.

Das Klavier ist für sie ein mächtiges, vielgestaltiges Objekt mit hoch ambivalentem Aufforderungsgehalt: Für das kleine Kind je nach Standort und Stimmung ein Schiff, ein Ungeheuer, ein Gebirge. Für das Mädchen, das die Mutter beim Spielen betrachtet, auf Festen etwa, strahlt es faszinierende Eleganz aus, da erhöhen sich Mutter und Klavier gegenseitig; ja, das Klavier erlangt eine Aura von Heiligkeit. Für das Mädchen als Spielerin dagegen, das sich in der Rivalität mit der Mutter hoffnungslos unterlegen fühlt, kann es zum verschlingenden, zähnefletschenden Monster werden, zum schwer erklimmbaren Gebirge, das die unerreichbare Leistungsanforderung symbolisiert, zur unheilbringenden Pandora-Büchse. Dem etwas älteren Mädchen, das bereits auf dem Weg ist, eine tüchtige Pianistin zu werden, wird das Klavier ab und an auch schon zu einem begehrenswerten Objekt, zu einer Art Backfisch-Liebe, wenn sie in dem Instrument die Gestalt eines umschwärmten Dirigenten entdeckt. Schließlich sei noch auf die Spiegel-Funktion des Klaviers für die Spielerin hingewiesen. Bei Zwetajewa zunächst ganz wörtlich gemeint, kann man sich doch des Eindrucks nicht erwehren, daß das Klavier auch symbolisch zu einem spiegelnden Objekt wird, einem Alter Ego, das zurückgibt, was das Mädchen in es hineinblickt und -sehnt.

Bei all diesen sehr unterschiedlichen Bedeutungen dominiert als Grundzug die »Schwärze«, die den Schilderungen eine traurig-dunkle Gefühlstönung verleiht: Das Instrument ist über weite Strecken ein Folterinstrument, der Hocker ein Marterstuhl, der die Expansivität des Kindes so drastisch einschränkt. Die Klänge locken, aber in der Verlockung lauert ein Abgrund, die Gefahr, verschlungen zu werden, überströmt, mitgerissen ...

Es zeigt sich, daß das Klavier, dessen Klänge die zukünftige Pianistin quasi mit der Muttermilch einsaugt, unmittelbar in den Mutter-Tochter-Konflikt um Autonomie, in den Kampf um das Leben und Entwickeln des je »Eigenen« verstrickt ist. Die Gefahren, die von ihm drohen, sind eigentlich die übergroßen Wünsche der Mutter, mit denen sie das Kind zu ersticken droht. Die Verheißungen sind mit ödipalen Wünschen und Rivalitätsängsten verwoben: Wird »Aschenbrödel« mit seinem »PLATT-FUSS« je den »Goldschuh« der Mutter anziehen, wird sie der Mutter je den berühmten Dirigenten abspenstig machen können?

Das Klavier scheint also in seiner heterogenen Symbolik unlösbar einerseits mit Repräsentanzen des mütterlichen Primärobjekts, andererseits mit Selbstrepräsentanzen verbunden. Man könnte die Deutung wagen, es werde so zur Projektionsfläche des Ich-Ideals, jener Konfiguration des Über-Ich, das die introjizierten Gebote und Verheißungen der Primärobjekte im Sinne des »So sollst du sein!« (Freud, 1923) enthält. Damit könnte verständlich werden, wieso es einerseits einen idealisierten Gegenstand symbolisiert, mit einer Aura von Heiligkeit umgeben, gleichzeitig aber auch zur Verkörperung einer vernichtend kritischen Instanz (zum »zähnefleischenden Spötter«), vor der das Real-Selbst der sich mit der Mutter messenden Tochter nicht bestehen kann.

Anregungen aus dem »Fall« für das Forschungsvorhaben

In Marina Zwetajewas Überlegungen und Phantasien zu ihrem Instrument überwiegen problematische, konfliktreiche Seiten, was nicht verwunderlich ist, fühlt sich doch die Spielerin zu anderem berufen als zur Musikerin. Insofern in meinem Forschungsvorhaben Musiker untersucht werden, die zu den unbestrittenen Meistern ihres Fachs gehören, ist anzunehmen, daß sie ihrem Instrument ganz andere Seiten abgewinnen können. Dennoch scheint es mir möglich, dem »Fall« Zwetajewa eine ganze Reihe themenrelevanter Fragen zu entnehmen, denn die Autorin hält ausdrücklich und unmißverständlich fest, daß sie Pianistin geworden wäre, wäre ihre Mutter nicht gestorben. Solche Fragen sind:

1. Wenn - was anzunehmen ist - die meisten Musiker wie Zwetajewa zu ihren Instrumenten bereits im Kindesalter kommen, erhalten auch sie als eine Art unvermeidlicher Beigabe Eltern- oder Lehrerwünsche mit auf den Weg? Und wie beeinflußt diese »Beigabe« ihr Verhältnis zur Musik

und zu dem Instrument? Welche inneren und äußeren Prozesse spielen sich ab, bis sie das Instrument ganz zu dem »ihren« machen können?

2. Kommen die Musiker aber aus freien eigenen Stücken zu dem Instrument - warum gerade zu dem gewählten? Was sehen sie darin, was zieht sie daran? Bestehen Zusammenhänge zwischen dem Selbstbild des Musikers und seiner Vorstellung von seinem Instrument? Führen bestimmte Selbstbilder (oder die Phantasien, die die Eltern von ihren Kindern, den zukünftigen Instrumentenspielern, haben) zur Auswahl bestimmter Instrumente bzw. zum Umsatteln von einem auf das andere? Gibt es »Rückwirkungen« vom Bild, das der Musiker im Verlaufe der Zeit von seinem Instrument entwickelt (und das auch beeinflusst wird durch Aussagen und Einstellungen anderer dazu), auf sein Selbstbild?

3. Welche Rolle spielen das Instrument bzw. der Erfolg mit dem Instrument bei dem intrapsychischen Ausgleich von Selbstwertschwankungen? Gibt es zum Beispiel Instrumente, die per se durch ihr besonderes »Image« (Schlagwort: erste Geige) Personen mit bestimmten Ich-Ideal-Konfigurationen ansprechen? Oder hängen mögliche Selbstwertaspekte weniger mit dem Instrument als solchem zusammen als vielmehr mit anderen Faktoren, wie zum Beispiel der Bestätigung und Stärkung durch Fortschritte beim Üben, Vorspielen etc.? Und fällt hierbei mehr die Selbst-Bestätigung als die Anerkennung durch andere oder beides ins Gewicht? Wieso gelingt einigen Spielern die Selbstbestätigung leichter, anderen schwerer?

4. Was ermöglicht das Instrument dem Musiker eigentlich? Dient es mehr einem fundamentalen Ausdrucksbedürfnis oder narzißtischen Zielen? Oder beidem? Lassen sich beispielsweise einige Instrumente von ihrer Art her eher in den Dienst der Selbstbestrafung als der Selbstverwirklichung stellen? Oder kann das mit jedem Instrument geschehen? Und wenn nicht so etwas Krasses wie Selbstbestrafung - finden sich Instrumente, die eher mit Libidinösem, solche, die eher mit Aggressivem und solche, die mit ganz anderem oder beidem besetzt werden?

5. Verhilft das Instrument zur narzißtischen Komplettierung? Und ist das so von Anfang an, oder entspringt dies einer Eigendynamik, die dadurch in Gang kommt, daß das Spielen einen immer größeren Raum im Leben des Musikers einnimmt? Kurzum: Haben Musiker gehäuft »narzißtische Probleme«, oder dienen ihnen vielmehr das Spielen und das Instrument zur Regulierung völlig normaler Selbstwertschwankungen wie anderen Menschen ihre beruflichen Erfolge?

6. Und schließlich: Welche Rolle kommt der Musiker-Instrumenten-Beziehung in der Gestaltung der alltäglichen Lebenswirklichkeit des Instrumentalisten zu? Zieht diese Beziehung alle Energie an sich, isoliert sie den Spieler, wie Zwetajewa es im Zusammenhang mit ihren Übequalen betont, laugt sie ihn aus, nagelt ihn auf Phantasiewelten fest, oder führt sie ihn mit anderen zusammen? Wenn letzteres - nur mit anderen Musikern? Wodurch wird sie zum Ärgernis, Hindernis für andere und anderes, wodurch zum Ausdruck vitaler Interessen und Vorlieben?

Die Reihe der Fragen ließe sich sicherlich noch fortsetzen, scheint aber ausreichend für einen ersten Blick auf ein recht komplexes Untersuchungsgebiet, das sowohl den psychischen Binnenraum (Phantasien über die eigene Person und das Instrument), die Gewordenheit (Verwobenheit der Instrumentalistenidentität mit der von Bezugspersonen) und das soziale Umfeld (Instrumentenbeziehung vs. andere Beziehungen) der Musiker umfaßt.

II. Die Musiker-Instrumenten-Beziehung als Forschungsgegenstand

Herkömmliche Gegenstände der Musikpsychologie

Betrachtet man die Inhaltsverzeichnisse älterer wie neuerer Überblickswerke zur Musikpsychologie² oder die der musikpsychologischen Zeitschriften³, so muß man zu dem Schluß gelangen, Musik sei im wesentlichen eine Sache der Wahrnehmung. Untersuchungen zu der Frage, wie Tonhöhe, Tondifferenzen und Rhythmus perzipiert werden, machen das Gros musikpsychologischer Forschung aus. Darüber hinaus werden Bereiche wie Musikalität und ihre Entwicklung (schwerpunktmäßig finden sich hier Untersuchungen zum absoluten Gehör), soziale Bewertung und Funktion von Musik und ihre Rolle im Kulturbetrieb, neue Musik und ihre Rezeption, musikalische Kreativität und die therapeutischen Einsatzmöglichkeiten von Musik untersucht.

Den Besonderheiten musikalischen Schaffens, insbesondere denen des aktiven Musizierens werden erst in den neueren Musikpsychologien eigene, wenn auch meist recht kurze Kapitel oder Kapitelabschnitte gewidmet: z. B. in Deutsch (1982) schreibt Sloboda über »Musical Performance«, in de la Motte-Haber (1985) gibt es einen Abschnitt betitelt »Die Künstlerpersönlichkeit« und bei Bruhn u. a. (1985) ein Kapitel »Lernvorgänge beim Instrumentalspiel«.

Vereinzelte finden sich Aussagen zu Instrumentalisten noch etwa im Rahmen von Untersuchungen zu Lampenfieber, Wunderkindern oder Funktion und Wirkung musikalischer Früherziehung. Der von Sloboda (1988) unter dem vielversprechenden Titel »The Psychology of Performance« herausgegebene Sammelband ist einseitig kognitionspsychologisch orientiert und enthält i. w. Beiträge, die Modelle kognitiver Strategien beim Üben, beim Improvisieren, beim Zusammenspiel und Komponieren vorstellen.

Insofern Instrumentalisten Künstler sind, kommt die Kreativitätsforschung als Quelle von Denkanstößen in Betracht. Es ist allerdings

² Etwa von Seashore, 1919 und 1938, bis Bruhn u. a., 1985.

³ Psychology of Music, seit 1973, Jahrbuch Musikpsychologie, seit 1984.