

RESEARCH

Tasos Zembylas •
Martin Niederauer

Praktiken des Komponierens

Soziologische, wissenstheoretische und
musikwissenschaftliche Perspektiven

 Springer VS

Inhaltsverzeichnis

Danksagung.....	5
Inhaltsverzeichnis.....	7
Abbildungsverzeichnis.....	9
Einleitung.....	11
1 Topografie von Kompositionsprozessen.....	23
1.1 Rahmenbedingungen und Ressourcen.....	26
1.2 Peers und Non-Peers.....	33
1.3 Materielle Gegenstände: Musikinstrumente, Computer und Schreibmaterialien.....	49
1.4 Immaterielle Gegenstände.....	60
2 Die Prozesshaftigkeit des Komponierens.....	75
2.1 Erkunden – Verstehen – Werten – Tun.....	79
2.2 Die Einheit prozessimmanenter Aktivitäten.....	83
2.3 Künstlerische Schaffensprozesse als zeitliche Verkettung von Handlungen.....	96
3 Die Orchestrierung verschiedener Wissensformen.....	101
3.1 Manifestationsformen des künstlerisch-praktischen Wissens.....	104
3.2 Die Zentralität des Lernens.....	117
3.3 Wissensformen im Kompositionsprozess – eine interpretative Ordnung.....	122
4 Musikwissenschaftliche Perspektiven auf den Kompositionsprozess.....	133
4.1 Perspektiven auf den Kompositionsprozess – ein historischer Abriss.....	135
4.2 Aktuelle Beobachtungen zu den Konstituenten kompositorischer Praxis und deren Wechselbeziehungen.....	150
Literaturverzeichnis.....	181

Einleitung

Zahlreiche zeitgenössische KomponistInnen beschreiben, analysieren und reflektieren ihre Schaffensprozesse, um so der Öffentlichkeit ihre musikalische Arbeit zu vermitteln. Solche Selbstbetrachtungen sind zweifellos für Musikinteressierte erhellend und für die Musikforschung wichtig – aber zugleich ergänzungsbedürftig. Denn jede Selbstbeschreibung ist potenziell irrtumsanfällig. Zudem können Selbstanalysen die Grenzen der eigenen Reflexion nicht überschreiten. „Blinde Flecken“ zeugen jedoch nicht unbedingt von mangelnder Reflektiertheit, sondern weisen oft auf etwas hin, das unreflektierbar ist: mit anderen Worten auf etwas, das im Tun *implizit* ist. Der Fachbegriff dafür ist *tacit knowing* (dt. stummes Wissen oder stumm wissend). Diesem Thema geht vorliegende Publikation nach. Im Vordergrund stehen dabei weder einzelne KomponistInnen noch ihre Werke, sondern kompositorische Schaffensprozesse. Die Selbstbeschreibungen der KomponistInnen beziehungsweise ihre Ich-Perspektiven werden durch eine soziologisch und wissenstheoretisch inspirierte Perspektive erweitert, um Inhalte herauszuarbeiten, die sonst im Hintergrund der situativen Aufmerksamkeit bleiben. Unser Interesse richtet sich weiter auf jene Komponenten und Bedingungen, die künstlerische Handlungsfähigkeit (agency) konstituieren. Mit diesem Erkenntnisinteresse wendet sich diese Publikation an interessierte Personen aus Soziologie, Musik- und Kunstwissenschaften, Musik- und Kreativitätspsychologie sowie an KomponistInnen, Lehrende, Studierende wie auch KünstlerInnen allgemein, die künstlerisch-praktisches Wissen nicht bloß als Beiwerk ihrer Arbeit, sondern als genuines Produkt ihrer Praxis auffassen. Unsere Ausführungen verstehen sich über den konkreten empirischen Bereich hinaus auch als Bausteine zur Weiterentwicklung einer Soziologie künstlerischer Praktiken (vgl. Zembylas 1997, 2004, 2013, 2014a; Zembylas/Dürr 2009; Niederauer 2014).

Ausgangslage und Forschungsinteresse

Empirische Studien über künstlerische Schaffensprozesse sind der Gefahr ausgesetzt, durch reduktionistische Abstraktionen der Partikularität und Vielfalt künstlerischer Praktiken nicht gerecht zu werden. Denn auf der einen Seite heben individualistische wie auch psychologische Erklärungsansätze persönlichkeitsbezogene und kognitive Eigenschaften hervor, die ein kreatives Subjekt wesensmäßig charakterisieren sollen. Dadurch setzen manche Untersuchungen das Genie-Narrativ des 18. Jahrhunderts unterschwellig fort. Auf der anderen Seite betonen manche soziologische Erklärungsansätze die zentrale Rolle von musikbetrieblichen Strukturen, von „gatekeeping“, von Traditionen, Diskursen oder Ideologien, um aus ihnen Wertungs- und Anerkennungsprozesse zu erklären. Der eigentliche Schaffensprozess wird jedoch entweder als „black box“ oder als ein zu vernachlässigender Aspekt betrachtet. In dieser Publikation entwickeln wir einen anderen Zugang zur Erforschung von künstlerischen Schaffensprozessen.

Ausgangspunkt für unser Unternehmen ist folgende Position: Wir betrachten künstlerische Praktiken im Zusammenhang mit verschiedenen, jeweils sehr konkreten Aufgabenstellungen und spartenspezifischen Herausforderungen. Eine Trennung zwischen künstlerischen Fähigkeiten und Zielvorstellungen einerseits sowie materiellen und betrieblichen Bedingungen andererseits mag aus analytischen Gründen sinnvoll sein. Aber diese Aspekte müssen stets in ihrem Zusammenwirken und ihrer Wechselbezüglichkeit betrachtet werden. Daher verstehen wir künstlerische Praktiken als sozial generierte und verteilte Handlungsweisen, die gesellschaftlich vorstrukturiert sind und eine praktische Gerichtetheit (um...zu) aufweisen. Zahlreiche partikuläre Handlungskontexte, unvorhersehbare Ereignisse und auch personengebundene Komponenten, die in ihrer Gesamtheit kaum fassbar und analysierbar sind, sorgen für die breite phänomenale Vielfalt und ständige Modifikation der künstlerischen Praxis. Somit ist Handlungsfähigkeit in all ihren Zügen sozial bedingt und basiert auf Partizipation und Anerkennung. Partizipation an einem Tätigkeitsfeld ermöglicht praxisgebundene Erfahrungen und praxisrelevantes Wissen. Beides ist für die Formation jener notwendigen Könnerschaft entscheidend, die es braucht, um in diesem Tätigkeitsfeld kompetent zu handeln und Anerkennung durch andere zu erlangen. Zugleich – und das muss hier unterstrichen werden – ist Handlungsfähigkeit zwar sozial geteilt, aber nicht unpersönlich oder anonym. Sie ist vielmehr an jene Personen gebunden, die

die relevanten Lernerfahrungen gemacht, Fertigkeiten eingeübt und sich genau diejenigen Fähigkeiten angeeignet haben, die für ihr Tun wichtig sind.

„Handlungsfähigkeit“ ist ein abstrakter, theoretischer Begriff. Ältere Theorien erklärten Handlungsfähigkeit, indem sie sich auf das Denkvermögen von Individuen (Rationalität, Verstand) beriefen. Neuere Theorien beziehen sich ebenso auf das nicht-planmäßige, spontane und improvisierte Handeln in variierenden Situationen. Daher berücksichtigen sie neben bewussten auch nicht-reflexiv zugängliche Komponenten, wie zum Beispiel inkorporierte und in der Handlungssituation aktivierte Fähigkeiten.¹ Zudem wird Handlungsfähigkeit mit einem praktischen Sinn in Verbindung gesetzt, also ein unmittelbares, direktes Wissen oder Gespür über die Richtung, den Modus und die Effekte einer Handlung. Handlungsfähigkeit wird somit von vielen zeitgenössischen Theorien nicht mehr individualistisch gedacht. Die sozialen Interaktionen von AkteurInnen generieren einen geteilten, praktischen Denk- und Handlungsstil. Da in vielen Fällen Handelnde auf die Mitwirkung anderer Personen und Gegenstände angewiesen sind, um eine Handlung vollbringen zu können, wird Handlungsfähigkeit folgerichtig als verteilte Disposition (*distributed agency*) aufgefasst. Wir konkretisieren den Begriff Handlungsfähigkeit, indem wir uns auf einen bestimmten künstlerischen Tätigkeitsbereich beziehen. Nachdem wir in der Vergangenheit andere Bereiche beforscht haben (vgl. bildende Kunst in Zembylas 1997; Literatur in Zembylas/Dürr 2009; Jazz in Niederauer 2014, 2015), widmen wir uns hier Kompositionsprozessen im Bereich der zeitgenössischen Kunstmusik. Unsere Aufmerksamkeit richtet sich auf das Was, Wie und Warum² des konkreten kompositorischen Tuns. Dabei vermeiden wir bewusst den Kreativitätsbegriff, der aktuell inflationär verwendet wird (vgl. Hargreaves/Miell/MacDonald 2012: v; Deliège/Richelle 2006: 2), weil er

-
- 1 Die neurowissenschaftliche Forschung der letzten 25 Jahre hat die Kognitionspsychologie wesentlich mitbeeinflusst, sodass Kognition mittlerweile in ihrer fundamentalen Verankerung im Körper – so die „*embodiment thesis*“ (vgl. Gallagher 2014) – neu interpretiert wird. Kognitive Aktivitäten sind zudem situativ eingebettet – so die „*embedding thesis*“ (vgl. Robbins/Aydede 2009 – und werden daher stärker in ihrer sozialen Bedingtheit gesehen – so die „*extension thesis*“ (vgl. Aizawa 2014).
 - 2 Die Warum-Frage markiert die Unterscheidung zwischen intentionalem und nicht-intentionalem Handeln (vgl. Anscombe 1957/1963: 9). Allerdings ist diese Unterscheidung nicht strikt, denn es gibt Graustufen zwischen beiden Polen. Zudem ist der Intensionsbegriff ein interpretatives Konstrukt, sofern „*we do not experience our intentions as causing our bodily movements; rather, in skillful coping we experience the situation as drawing the movements out of us*“ – wie Hubert Dreyfus (2002: 380) anmerkt.

künstlerische Leistungen meist als Ergebnis innewohnender, persönlichkeitsbezogener Dispositionen und Problemlösungskompetenzen erklärt. Selbst die Rückkopplung der Kreativität an gesellschaftliche Bedingungen (vgl. Amabile 1996; Csikzentmihalyi 1996) verändert nicht seine tradierte individualistische Grundausrichtung und vermag nicht zu beschreiben, *wie* Menschen handeln (vgl. Coulter 1989: 104–111).

Mit dieser praxistheoretischen Grundposition konzipieren wir menschliches Handeln nicht als die Umsetzung von bloß präformierten Bewusstseinsinhalten oder verinnerlichten Handlungsschemata. Handelnde können sich zwar im Zuge einer Selbstbeschreibung auf ihre Ziele, Überlegungen, Pläne, Entscheidungen und Routinen berufen. Dennoch dürfen wir als ForscherInnen dabei nicht vergessen, dass introspektive und retrospektive Deutungen in der Regel bestimmte Erklärungs- und Rechtfertigungszwecke erfüllen. Selbst in einem Fall, wo eine Person ein vorgegebenes Handlungsschema über eine konkrete Tätigkeit befolgt – man denke etwa an Kochbücher oder an Elternratgeberliteratur –, muss sie über Geschick, Flexibilität und ein Minimum an Improvisationssicherheit verfügen, um eine nicht-triviale Aufgabe kompetent auszuführen. Kunst als „process of doing or making“ und Können im Sinne von „skilled action, ability in execution“ (Dewey 1934: 47) sind niemals nur durch Anleitungen, Schemata oder Regelwerke zu erlernen. Während Handlungsanleitungen und Regelwerke meistens sprachlich verfasst werden, ist Tun ein koordinierter körperlicher Vollzug in einer konkreten Situation, eingebettet in einer Praxis. Der Unterschied zwischen beiden ist kategorial. Denn Anleitungen, Pläne und Regeln erfassen primär das „Was“ der Handlung, während das „Wie“, also das kunstvolle Können undarstellbar bleibt (vgl. Polanyi 1958: 50; vgl. Neuweg 2015: 19–42). Entsprechend betrachten wir Kompositionsprozesse nicht bloß als Anwendung und Resultat von Wissen, Erfahrung und Training – auch wenn Wissen, Erfahrung und Training in der Tat eine konstitutive Rolle dabei spielen. Komponieren ist eine Praxis, weil es etwas Kontingentes schafft; sprich etwas, das auch anders hätte sein können und weil es durch nicht-explizierbare und nicht vollständig fassbare Aspekte charakterisiert ist. Diese Auffassung wurde bereits in den Werken von Ludwig Wittgenstein, John Dewey, Martin Heidegger, Gilbert Ryle und Michael Polanyi ausgearbeitet und dabei die Bedeutung von praktischem Wissen hervorgehoben. Auf ihren Denkansätzen baut diese Publikation auf.

Die Begriffe Wissen, Erfahrung, Gespür und Können mögen häufig positive Bedeutungsassoziationen wecken. Karl Marx, Friedrich Nietzsche, Karl Mannheim und Michel Foucault betonen jedoch, dass die Phänomene, auf die

diese Begriffe verweisen, mit Ideologien und Machtkonstellationen verflochten sind. John Dewey bringt eine weitere epistemische Überlegung ins Spiel, die diesen Begriffen jede Unschuld nimmt: Im Prozess der Entstehung von Wissen, Erfahrung, Gespür und Können sind Wertungen und somit auch Interessen und Präferenzen involviert. Somit ist die Normativität von epistemischen Phänomenen wie Wissen, Erfahrung u.a. und den damit assoziierten praktischen Vollzügen konstitutiv mitenthalten (vgl. Brandom 1994: 54). Zudem wurden Wissen, Erfahrung und Können mit transzendentalen Fundamenten (z.B. Ich, Leib, Zeitgeist, Vernunft) in Verbindung gebracht, um ihnen so einen ‚sicheren‘ und universellen Status zuzuschreiben (vgl. Taylor 1987/1995).

Kompositionsprozesse – und generell künstlerische Schaffensprozesse – werden in dieser Publikation folglich unter mehreren sich ergänzenden theoretischen Perspektiven untersucht:

Kontingenz: Kompositionsprozesse entfalten sich unter der direkten und indirekten Mitwirkung mehrerer Personen in vorgegebenen, informellen (individuelle zeitliche Ressourcen, materielle Gegenstände, Netzwerke) und institutionalisierten (Kulturorganisationen und Finanzierungsstrukturen, Vertrags- und Urheberrecht, Diskurse) Rahmenbedingungen. Diese weisen eine große Variabilität auf und können von Fall zu Fall unterschiedliche Pfade nehmen. Daraus ergeben sich mannigfaltige Möglichkeitsräume, die unterschiedliche Handlungsalternativen generieren.

Teleoaffektivität: Hierbei ist nicht an eine strikte, strukturbedingte oder gar metaphysische Teleologie zu denken. Berufliche Tätigkeiten gehen mit Aufgaben einher, haben ein Arbeitsobjekt und weisen Zielbezüge auf. Affektgebunden sind solche Tätigkeiten, weil sie subjektivierende Komponenten aktivieren, wie Emotionen, Gespür, Ahnung und das praktische Engagement der involvierten Personen.

Wirkung: Jede künstlerische Tätigkeit hat ein Arbeitsobjekt. Im Kontext der Kunstmusik wird beim Komponieren in der Regel ein Werk geschaffen, um es öffentlich aufzuführen. Die Generierung von Kunsterfahrung – was auch immer die Beteiligten darunter verstehen – ist meistens die Wirkung (nicht immer und nicht die alleinige), die KomponistInnen und ZuhörerInnen anstreben beziehungsweise erwarten. Das Erreichen dieser Wirkung stellt häufig ein wichtiges Kriterium für das Gelingen künstlerischer Bemühungen dar.

Diese Perspektiven werden in diesem Buch integriert und durch weitere Dimensionen ergänzt: Die soziale und materielle Dimension kompositorischer Praktiken wird durch die Rolle von mehreren Mitwirkenden, Personen und

Gegenständen verdeutlicht. Die zeitliche Dynamik von Kompositionsprozessen wird thematisiert, um die inhärente Wechselbezüglichkeit der einzelnen Arbeitsschritte aufzuzeigen. Die kognitive und zugleich körperliche Dimension der kompositorischen Arbeit wird durch die Wirkung mehrerer Wissensformen dargelegt, die aus der Beschreibung und Analyse des Tuns interpretativ herausgearbeitet werden.

Empirische Grundlagen und Forschungsdesign

Im November 2013 begannen wir mit einem zweijährigen Forschungsprojekt mit dem Titel „Tacit Knowing in der musikalisch-kompositorischen Arbeit“. Zu unserem Team an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien zählten: Andreas Holzer (Musikwissenschaft), Annegret Huber (Musikwissenschaft), Martin Niederauer (Soziologie), Rosa Reitsamer (Soziologie) und Tasos Zembylas (Kulturbetriebslehre/Philosophie). Diese interdisziplinäre Zusammensetzung war notwendig, um die primären Forschungsziele zu erreichen: erstens, die Dokumentation, Beschreibung und Analyse komplexer, mehrmonatiger Kompositionsprozesse; zweitens, die Untersuchung der Komponenten und Bedingungen künstlerischer Handlungsfähigkeit.

Angesichts der vorhandenen Forschungsressourcen haben wir folgende praktische Entscheidung getroffen: Um eine gewisse Vergleichbarkeit des empirischen Datenmaterials zu gewährleisten, beschränkten wir uns auf den Bereich der zeitgenössischen Kunstmusik. Wir kontaktierten professionelle KomponistInnen im Alter von etwa 35 bis 55 mit einer Berufserfahrung von 10 bis 30 Jahren. Alle Personen leben und arbeiten in Österreich und sind mit ähnlichen musikbetrieblichen Rahmenbedingungen konfrontiert. Um eine Binnendifferenzierung im Datenmaterial zu generieren, haben wir KomponistInnen mit unterschiedlichen kompositorischen Herangehensweisen kontaktiert. Somit hatten wir in unserem Sample KomponistInnen, die instrumentale oder elektronische Werke (oder solche in gemischter Form) komponierten, sowie KomponistInnen, die mit konkretem akustischem Material arbeiteten.

Das ‚empirische Herz‘ der Studie bildeten fünf Fallstudien von Kompositionsprozessen *in actu*. Die Dokumentation erfasste den *gesamten Zeitraum* des jeweiligen Kompositionsprozesses, das heißt von der ersten Idee bis zur Uraufführung. Die Tatsache, dass die Dokumentation nicht retrospektiv stattfand, unterscheidet unser Forschungsprojekt von anderen musikwissenschaftlichen und musikpsychologischen Untersuchungen von Kompositionsprozessen.

sen, die in den meisten Fällen versuchen, die Entstehung eines bereits abgeschlossenen Werks anhand von Skizzen, Aufzeichnungen und weiterem Material rückblickend zu rekonstruieren. Diese sind mit der Gefahr konfrontiert, Schaffensprozessen eine Zielbestimmung beziehungsweise eine rationale Struktur zuzuschreiben. Zudem untersuchen vor allem musikpsychologische Studien nicht den gesamten Schaffensprozess, sondern beschränken sich auf einzelne Arbeitsschritte. Und in den wenigen Ausnahmen, in denen MusikwissenschaftlerInnen doch den gesamten Schaffensprozess thematisieren, untersuchen sie die Genese von nur einer bestimmten Komposition. Ihnen fehlt somit oft die vergleichende Analyseperspektive (vgl. Kapitel 4). Unsere Dokumentationsstrategie basierte auf einem nicht-invasiven Konzept. Ein permanentes Beschatten von KomponistInnen in ihrem Arbeitsalltag wäre nicht tolerierbar, weil es als störend empfunden werden und die Ungezwungenheit des Handelns bedrohen würde. Die fünf ausgewählten KomponistInnen wurden daraufhin gebeten, sämtliche während des Kompositionsprozesses entstandene Notate, Konzepte, Zeichnungen und gegebenenfalls auch elektronische Audiodateien aufzubewahren, ein mündliches oder schriftliches Arbeitstagebuch zu führen³ sowie uns für Interviews zu unterschiedlichen Zeitpunkten des Kompositionsprozesses zur Verfügung zu stehen. Zudem konnten wir in zwei Fällen die Proben mit den Ensembles beobachten und videografieren. Die KomponistInnen unserer Fallstudien und die dazugehörigen Kompositionen⁴ waren:

- Marko Ciciliani: „LipsEarsAssNoseBoobs (Gloomy Sunday)“; UA am 6.4.2014 in Köln/Deutschland durch das Ensemble „Bakin Zub“.
- Karlheinz Essl: „Herbecks Versprechen“; UA am 10.3.2014 in Wien/ Österreich durch Karlheinz Essl.
- Clemens Gadenstätter: „Les cris des lumières“; UA am 19.11.2014 in Wien/ Österreich durch das Ensemble „Ascolta“.

3 Dabei erhielten sie detaillierte Empfehlungen, was sie festhalten bzw. thematisieren sollten, etwa Tagesablauf, Zeitressourcen, Störungen bzw. längere Unterbrechungen der kompositorischen Arbeit, Materialsammeln und Recherchen, das Ordnen des Materials, Einfälle, die aufgenommen oder verworfen wurden, Bezüge zu anderen Kompositionen oder Werken, partikuläre technische oder künstlerische Kompositionsprobleme, Auslassungen, Löschungen, Korrekturen usw.

4 Einige Werke sind auf unserer Projektwebseite zu hören:
<http://www.mdw.ac.at/ims/kompositionsprozesse>

- Katharina Klement: „peripheries“; UA von „peripheries-piece nr. 3 & 5“ am 22.5.2015 in Besenello/Italien durch Katharina Klement. Weitere Teile der Komposition sind im Entstehen.
- Joanna Wozny: „some remains“; UA am 23.5.2014 in Rottweil/ Deutschland durch das Ensemble „Aventure“.

Parallel zu den Fallstudien haben wir 23 einmalige Interviews mit KomponistInnen (11 Frauen und 12 Männer) geführt und sie zu ihrer künstlerischen Ausbildung, ihren Arbeitsprozessen und ihren wichtigsten KooperationspartnerInnen befragt. Eine weitere Materialquelle ergab sich durch einen dreiwöchigen Forschungsaufenthalt von Martin Niederauer am Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique in Paris während des Festivals „ManiFeste 2015“. Im Rahmen von Workshops, Ensembleproben und kooperativen Interaktionen zwischen KomponistInnen, MusikerInnen, DirigentInnen, ToningenieurInnen und SoftwareentwicklerInnen ergaben sich zusätzliche Beobachtungen. Insgesamt hatten wir etwa 750 Seiten transkribierte Interviews, 92 Seiten Arbeitstagebücher, 62 Seiten Beobachtungsnotizen und eine große Anzahl von Skizzen und Notenmaterial. Rückblickend können wir sagen, dass die Fallstudien zwar einen tieferen Einblick in Kompositionsprozesse ermöglichten, aber dass die einmaligen Interviews die Breite des Blickfeldes maßgeblich geprägt haben.

Die Auswertung begann bereits während der Datenerhebungsphase und orientierte sich an der Grounded Theory (vgl. Strauss/Corbin 1996; Strübing 2008; Mey/Mruck 2011). In mehreren Arbeitsschritten wurden aus dem empirischen Material 15 Kodes⁵ formuliert und sukzessiv jene gegenstandbezogenen Konzepte entwickelt, die die Bauelemente der Buchkapitel ausmachen. Im Zuge der Auswertung standen empirisches Material, bereits gewonnene Erkenntnisse aus vorangegangenen Forschungsprojekten über Schaffensprozesse sowie konkrete theoretische Überlegungen in einem dialogischen Verhältnis zueinander, sodass wir weder von einer rein induktiven noch deduktiven Analyse sprechen können. Wir gingen in der Materialanalyse behutsam vor, um eine möglichst große Offenheit zum Untersuchungsgegenstand über einen längeren Zeitraum aufrecht zu erhalten. Die finale Interpretation, die auch Vergleiche und Kontrastierungen der Fallstudien enthielt, konzentrierte

5 Die 15 entwickelten Kodes – Arbeit, Ausbildung, Bezug zu anderen Künsten, geschlechtsbezogene Äußerungen, Recherchen und Ideen, immaterielle Gegenstände, Komponieren, künstlerische Beteiligte, künstlerisches Selbstverständnis, materielle Gegenstände, musikalische Referenzen, Publikum, Raum, vorgegebene Rahmenbedingungen, Wissen – wurden teilweise weiter ausdifferenziert.

sich auf die Bewahrung und Wiedergabe der phänomenalen Vielfalt kompositorischer Praktiken und nicht auf definierende Abstraktionen (vgl. Geertz 1987: 26).

Unsere Haltung zu den KomponistInnen beeinflusste sicherlich unseren Umgang mit dem empirischen Material. Da wir erfahrene KomponistInnen als ExpertInnen beziehungsweise als Gewährsleute mit profundem Wissen über Kompositionsprozesse betrachteten, begegneten wir ihren Aussagen mit hohem Vertrauen. Zugleich mussten wir berücksichtigen, dass sie Sachverhalte und Erfahrungen nach sozial geteilten diskursiven Darstellungs- und Interpretationsmustern beschreiben (vgl. Donin 2015). Auskünfte von KomponistInnen über intertextuelle Bezüge, Bewertungen, Arbeitsschritte, Emotionen und Wünsche sind für uns jenseits der Klassifikation ‚subjektiv‘ oder ‚objektiv‘ zu betrachten, denn sie entwickeln, modifizieren und validieren sich durch die konkrete Zusammenarbeit mit anderen sowie durch die Teilnahme an einer öffentlich zugänglichen und gemeinschaftlichen musikalischen polymorphen Praxis.

Diese Haltung spiegelt sich auch im Spannungsverhältnis zwischen unserem wissenschaftlichen Selbstvertrauen, das auf forschungspraktischen Erfahrungen basiert, und einer methodischen Skepsis gegenüber den eigenen Konzepten und Voraussetzungen wider.⁶ Nach dem Abschluss der Datenerhebungsphase haben wir folglich den Kontakt zu einzelnen KomponistInnen sowie zu anderen FachkollegInnen aufgenommen und mit ihnen Auswertungsergebnisse diskutiert. Mit dieser Strategie, die eine Vertrauensbeziehung und reziproke Anerkennung der verschiedenen Kompetenzen voraussetzt, konnten wir, so hoffen wir zumindest, eine fruchtbare Reflexionsschleife in Gang halten.

6 Wissenschaftshistoriker wie Ludwik Fleck, Georges Canguilhem oder Michel Foucault betonten, dass Beobachtungsdaten durch Urideen, Episteme und Diskurse vorstrukturiert werden. Zugleich lehrten uns andere Wissenschaftstheoretiker wie Michael Polanyi, Thomas S. Kuhn und Frederic L. Holmes, dass Beobachtungsdaten vorhandene Urideen, Episteme und Diskurse immer wieder herausfordern und transformieren können. Diese Wechselwirkung fand auch in diesem Forschungsprojekt statt.

Kapitelübersicht

Das erste Kapitel, „Topografie von Kompositionsprozessen“, thematisiert die Vielzahl von Relationen zwischen Menschen, Artefakten und Ressourcen, die zeitgenössische kompositorische Praktiken charakterisieren. Im Fokus der Analyse stehen die vorgegebenen Rahmenbedingungen (Aufführungsort, Aufführungsdatum, Stücklänge, Ensemble), die Arbeitszeitressourcen und der Arbeitsort, der informelle Austausch und die formelle Kollaboration mit anderen MusikerInnen sowie die Rolle von materiellen Gegenständen (Schreibwerkzeuge, Musikinstrumente, Computer, technische Apparaturen) wie auch immateriellen Gegenständen (Notationssysteme, Algorithmen, ästhetische Diskurse). Das Zusammenwirken dieser Aspekte variiert fallweise, sodass jeder Kompositionsprozess eine partikuläre Situation repräsentiert. Dennoch erhebt dieses Kapitel einen Verallgemeinerungsanspruch hinsichtlich westlich geprägter kompositorischer Praktiken im Bereich der zeitgenössischen Kunstmusik. Komponieren ist voraussetzungsvoll und daher nur möglich, wenn eine Teilnahme an einer gemeinsamen musikalischen Praxis existiert, wenn ein Wissensaustausch mit anderen Personen stattfindet und wenn ein geschickter Umgang mit materiellen und immateriellen Gegenständen erlernt wurde.

Das zweite Kapitel, „Die Prozesshaftigkeit des Komponierens“, nimmt sich der zeitlichen Ebene an und stellt folgende basale Fragen voran: *Was* machen KomponistInnen beim Komponieren? *Wie* machen sie es? Und *wann* tauchen bestimmte Arbeitsschritte auf? Kompositionsprozesse *in actu* zu studieren, macht ihre grundsätzliche Offenheit und Fragilität sichtbar. Sie sind offen, da die Gestalt des angestrebten Endprodukts erst im Arbeitsprozess generiert wird. Bis dorthin gibt es unzählige Scheidewege. Kompositionsprozesse sind fragil, weil sie störungsempfindlich sind und die Möglichkeit des Scheiterns implizieren. Der Begriff Entscheidung ist meist ungeeignet, um kreative Prozesse zu erklären. Ebenso wenig greifen wir auf Phasenmodelle zurück, sondern konzentrieren uns auf die Analyse des empirischen Materials. Daraus erkennen wir eine Interdependenz verschiedenster prozessimmanenter Aktivitäten, die wir in vier Gruppen unterteilen: Erkunden, Verstehen, Werten und Tun. Diese Aktivitätsgruppen können wir zwar aus analytischen Gründen auseinanderhalten, aber ihre volle Bedeutsamkeit erlangen sie nur in ihrer Einheit und Verzahnung.

Das dritte Kapitel, „Die Orchestrierung verschiedener Wissensformen“, geht davon aus, dass die bisherige soziologische, musikwissenschaftliche wie

auch psychologische Forschung von Kompositionsprozessen durch eine wissenschaftstheoretische Konzeptualisierung der künstlerischen Handlungsfähigkeit erweitert werden muss. Am Anfang des Kapitels nehmen wir eine analytische Differenzierung des Wissensbegriffs vor. Anstatt in tradierten binären Begriffsoptionen verhaftet zu bleiben – „knowing how“ versus „knowing that“, explizites versus implizites Wissen, theoretisches Erkennen versus praktisches Handlungswissen –, identifizieren wir eine Vielzahl von unterschiedlichen Wissensformen. Dabei wird die Bedeutung schaffensrelevanter Fähigkeiten und in der Folge die Bedeutung der Erfahrung, des Körpers (inklusive der Sinneswahrnehmung) und der Feinanpassung auf partikuläre Situationen hervorgehoben. Zugleich wird die Rolle von allgemein-propositionalen Wissensinhalten thematisiert, denn reflexive Momente sind integrierte Aktivitäten in der kompositorischen Praxis. Die empirische Analyse offenbart erstens die Kopplung und Synergie verschiedener Wissensformen und zweitens, dass der Wechsel zwischen Handlungsfluss und bewusster Distanzierung vom musikalischen Material ein typisches Merkmal für komplexe und langanhaltende Tätigkeiten ist.

Im vierten Kapitel, „Musikwissenschaftliche Perspektiven auf den Kompositionsprozess“, widmet sich unser Kollege Andreas Holzer der Frage nach der Wechselbeziehung zwischen Ideen, Erkundungen und Notaten. Diese spezifische Fokussierung erklärt sich durch den Stellenwert der Skizzenforschung innerhalb der Musikwissenschaften, also der Rekonstruktion der Werkgenese aus der Analyse von hinterlassenen Dokumenten. Daher eröffnet Andreas Holzer dieses Kapitel mit einem historischen Abriss der musikwissenschaftlichen Erforschung von Kompositionsprozessen. Er benennt die Grundprobleme beim Versuch, die Handlungen und Denkbewegungen von KomponistInnen anhand von Skizzenmaterialien, Interviews und Selbstauskünften zu erfassen. In der zweiten Hälfte des Kapitels konzentriert sich der Autor auf drei empirische Fallstudien. Entlang verschiedener Haltungen und der damit verbundenen praktischen Arbeitsweise der einzelnen KomponistInnen, der partikulären kompositorischen Situation, der Beschaffenheit des musikalischen Materials sowie der konkreten ästhetischen Zielsetzungen erarbeitet Holzer mittels komparatistischer Interpretation fallspezifische Unterschiede. Folgerichtig hinterfragt er den Sinn von generalisierenden Theorien und Methoden und plädiert für einen sensiblen Umgang mit komplexen Partikularitäten.

Kompositionsprozesse generieren zwei unterschiedliche Ausgangsleistungen: das komponierte Werk und ein realisiertes künstlerisch-praktisches Wissen. Während MusikwissenschaftlerInnen ihre Aufmerksamkeit eher auf

die produzierten Werke (Partituren wie auch Aufführungen) richten, eröffnet diese Publikation eine komplementäre Perspektive auf Wissenskomponenten, genauer gesagt auf das künstlerisch-praktische Wissen, das in unseren Augen kein vernachlässigbares Beiwerk des Kompositionsprozesses ist. Diese spezifisch epistemische Perspektive ergibt sich daraus, dass künstlerisch-praktisches Wissen der Schlüssel für das Verständnis künstlerischer Handlungsfähigkeit ist.