



EUROPA-UNIVERSITÄT
VIADRINA
FRANKFURT (ODER)

Band 19

Viadrina-Schriftenreihe zu Mediation und Konfliktmanagement

Hans-Peter Achberger

Der Ohr-an-Ohr-Konflikt

Störungsmuster in der musikalischen Interaktion



Wolfgang Metzner Verlag



Cartoon: Samuel Schuhmacher

Band 19

Viadrina-Schriftenreihe zu Mediation und Konfliktmanagement

Viadrina-Schriftenreihe zu Mediation und Konfliktmanagement

Herausgegeben von

Dipl.-Psych. Nicole Becker, M. A.

Prof. Dr. Ulla Gläßer, LL. M.

Dipl.-Psych. Kirsten Schroeter

Dr. Felix Wendenburg, M. B. A.

Hans-Peter Achberger

Der Ohr-an-Ohr-Konflikt

Störungsmuster in der musikalischen Interaktion



Wolfgang Metzner Verlag

Master-Studiengang Mediation
und Konfliktmanagement
Masterarbeit
Studiengang 2018/2019



EUROPA-UNIVERSITÄT
VIADRINA
FRANKFURT (ODER)

© Wolfgang Metzner Verlag, Frankfurt am Main 2020

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der Freigrenzen des Urheberrechts ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-96117-061-6

ISSN 2365-4155

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

INHALT

VORWORT 5

1. Einleitung 7

1.1. Begrifflichkeiten 10

1.1.1. Musik und Orchester 10

1.1.2. Konflikt 11

1.1.3. Störung 12

1.2. Zusammenfassung 13

1.3. Gliederung 13

2. Theoretische Hintergründe 15

2.1. Die Klassische Musiksoziologie und Alfred Schütz 15

2.2. Die soziale Beziehung des gemeinsamen Musizierens 18

2.2.1. Das gemeinsame Musizieren als Interaktionsritual 18

2.2.2. Das gemeinsame Musizieren als Ohr-an-Ohr Interaktion 20

2.3. Die Konfliktsoziologie 22

2.3.1. Lewis A. Coser und die ambivalente Störung 23

2.3.2. Randall Collins und die emotionale Energie 25

2.3.3. Die Störung des emotionalen Energiezuwachses 28

2.4. Zusammenfassung 30

3. Methodik 32

3.1. Datenerhebung 33

3.1.1. Untersuchungsfeld 33

3.1.2. Sampling 36

3.1.3. Ausrichtung und Grenzen des Interviewleitfadens 41

3.1.4. Eckdaten der Interviews 42

3.2. Datenauswertung 43

3.2.1. Das Gleichgewicht gelungener Interaktion 45

3.2.2. Die logische Strukturierung des Equilibriums und die vier deduktiven Oberkategorien 46

- 3.2.3. Das Interaktionsrad **48**
- 3.2.4. Die induktiv gewonnenen Unterkategorien **50**
- 3.3. Die Güte der Daten **50**
- 3.4. Verallgemeinbarkeit **53**
- 4. Analytischer Hauptteil **54**
 - 4.1. Vorbemerkung **54**
 - 4.2. Das Tetralemma der Störungsmuster **55**
 - 4.2.1. Übermäßige Fokussierung auf etwas anderes **55**
 - 4.2.1.1. Das musikalische Werk und seine Interpretation **56**
 - 4.2.1.2. Die musikalischen Parameter **60**
 - 4.2.1.3. Das Instrument **62**
 - 4.2.1.4. Raum und Zeit **63**
 - 4.2.1.5. Das Publikum **66**
 - 4.2.1.6. Die Ensemblegröße **68**
 - 4.2.1.7. Administrative Prozesse **69**
 - 4.2.1.8. Etwas Unbekanntes **71**
 - 4.2.1.9. Zwischenbilanz **72**
 - 4.2.2. Übermäßige Fokussierung auf sich selbst **74**
 - 4.2.2.1. Die Angst vor Image-Verlust **75**
 - 4.2.2.2. Die Abschottung **78**
 - 4.2.2.3. Das eigene Zuhören **83**
 - 4.2.2.4. Zwischenbilanz **85**
 - 4.2.3. Übermäßige Fokussierung auf die Interaktion **86**
 - 4.2.3.1. Das Gemeinsame und das Eigene **87**
 - 4.2.3.2. Der Intonationsprozess **90**
 - 4.2.3.3. Musizieren und Kommunikation **94**
 - 4.2.3.4. Musizieren als Kraftwerk **98**
 - 4.2.3.5. Zwischenbilanz **102**

4.2.4. Übermäßige Fokussierung auf das Du	103
4.2.4.1. Erwartung an die Musizierkompetenz des Partners	104
4.2.4.2. Urteil über die künstlerischen Qualitäten des Partners	107
4.2.4.3. Erwartung an das Zuhören des Partners	110
4.2.4.4. Erwartung an die innere Haltung des Partners	113
4.2.4.5. Erwartung an ein Führungs-, bzw. Hierarchieverständnis des Partners	117
4.2.4.6. Der Partner als Konkurrenz	122
4.2.4.7. Unmuts-Emotionen	123
4.2.4.8. Zwischenbilanz	127
5. Coda	129
LITERATURVERZEICHNIS	133
1. Zitation	133
2. Literatur	134
3. Zitierte Institutionen	142
ANHANG	143
Interview-Leitfaden	143
Über den Autor	147

VORWORT

Als ich vor gut einem Jahr mit den Vorbereitungen zu dieser Arbeit begann, herrschte noch heiterer Lärm auf den Pausenplätzen, und in der Oper rief mehrmals täglich das a' des Oboisten die Musiker zur Einstimmung und zum gemeinsamen Spiel. Heute, ein Jahr später, da ich den Text in seine finale Fassung bringe, grassiert auf der ganzen Welt das Corona-Virus. Die Schulen sind verwaist, die Oboe schweigt und die Menschen sind angehalten, zuhause zu bleiben. Eindrücklich lässt sich beobachten, wie die Beziehungen der Menschen sich seit Ausbruch der Pandemie verändern. Selbst tradierte Formen der mikrosozialen Begegnung, etwa der Gruß oder die freundschaftliche Berührung, müssen aufgegeben und neu ausgehandelt werden. Allerdings treibt das Virus die Menschen nicht nur auseinander, es bringt sie in vielen Bereichen, unterstützt durch neu ersonnene Strategien, auch näher zusammen. Wenn man das Modell des *Interaktionsrades* nimmt, das in der Mitte dieses Buches vorgestellt wird, so könnte man sagen, das Rad hat in jüngster Zeit seine Geschwindigkeit geändert. Eingespielte Rituale, die zwischen Anziehung und Abstoßung changieren, müssen neu ausbalanciert werden, das Gleichgewicht zwischen Zentripetal- und Zentrifugalkraft ist gestört oder zumindest verunsichert. Neben Durkheims Frage, was die Gesellschaft zusammenhält, steht im Äquivalent dazu immer auch die Frage, was sie denn auseinandertreibt – so lautete letztlich die Grundfrage dieser Masterarbeit, durchdekliniert am Beispiel gemeinsam musizierender Menschen.

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um eine geringfügig modulierte Fassung meiner Masterarbeit im Master-Studiengang Mediation und Konfliktmanagement (2018–2019) an der *Europa-Universität Viadrina* in Frankfurt (Oder). Es war mir ein reines Vergnügen, nach Jahrzehnten der Abwesenheit, wieder einmal zur Schulbank zurückkehren zu dürfen. Der Genuss, neue Wissensbereiche zu betreten, war außerordentlich, wenn es auch oftmals nur beim Betreten und einer kleinen Umschau bleiben musste. Meine ursprüngliche Motivation für den Studiengang lag darin, eine spezifische Form von Mediation und Konfliktmanagement für die Organisationsentwicklung von Kunstkollektiven, Orchester, Chöre, Theater, zu erarbeiten. Bei genauerer Auseinandersetzung mit der Thematik stellte ich aber fest, dass das Grundphänomen Streit bzw. Konflikt nicht nur im Bereich des betrieblich organisierten Zusammenkommens angelegt war, sondern bis in die kreativen Schaffensprozesse der jeweiligen Künstler hinein zurückverfolgt werden konnte. In der vorliegenden Arbeit habe ich es mir zur Aufgabe gemacht, den soziologisch

relevanten Ausschnitt einer solchen Konfliktwirklichkeit am Beispiel gemeinsam musizierender Orchestermusiker näher auszuleuchten.

Ein herzlicher Dank ergeht an die wissenschaftliche Leitung des Studiengangs, namentlich an Frau Prof. Dr. Ulla Gläßer, Herrn Dr. Felix Wendenburg, Frau Dipl.-Psych. Kirsten Schroeter und Frau Dipl.-Psych. Nicole Becker. Besonders danken möchte ich Frau Kirsten Schroeter, die diese Arbeit betreut und mit ihren wertvollen Ratschlägen, ihrer steten Ermunterung und einer letzten Korrekturlesung Entscheidendes zu ihrer Realisierung beigetragen hat. Ein Dank geht auch an meine Gesprächspartner der *Philharmonia Zürich*, ohne deren Offenheit und Vertrauen die Arbeit nicht hätte geschrieben werden können. Ihre Bereitschaft, über die kritischen Momente ihrer beruflichen Realität zu sprechen, hat diese Untersuchung erst ermöglicht. Nicht zuletzt sei auch dem Wolfgang Metzner Verlag gedankt, der diese Arbeit in die Viadrina-Schriftenreihe zu Mediation und Konfliktmanagement aufgenommen hat.

Hans-Peter Achberger, März 2020

1. Einleitung

Und es gibt diejenigen, da ist es wie bei einem Fahrrad, vorne mit einem runden und hinten mit einem quadratischen Rad.¹

Musizieren als emotionales, körperliches und soziales Handeln, das von spielerischer bis hin zu hoch spezialisierter und professionalisierter Form, allein, in kleiner bis hin zu – bezieht man Publikum und Verbreitung durch Massenmedien in die Handlung mit ein – millionenfacher Beteiligung betrieben wird, spielt als spezifischer Teilbereich der Soziologie eine deutlich untergeordnete Rolle. Obschon im hochprofessionellen Umfeld von musizierenden Spitzenensembles der Vergleich mit Sport nicht nur implizit, sondern auch explizit, bis in das verwendete Fachvokabular hinein, betrieben wird, ist es dem Musizierakt bisher kaum gelungen, als soziales Phänomen in gleichem Maße wie der Sport auf sich aufmerksam zu machen. Der Hauptgrund für diese mangelnde Beachtung mag in der Tatsache begründet sein, dass von Beginn an, seit den ersten musiksoziologischen Arbeiten von Simmel und Weber, der Fokus auf das musikalische Werk, die Musikinstrumente oder die rationalen Grundlagen der Musiktheorie gelegt worden war. Erst seit den 1950er Jahren (und auch dann nur spärlich) trat endlich der musizierende Mensch, der Musiker², in den Blickpunkt der musiksoziologischen Forschung.

Musik und Sport berühren sich im Sozialphänomen des Spiels und sind beides Handlungsweisen, von denen die menschliche Existenz von Beginn an, sowohl phylogenetisch als auch ontogenetisch, geprägt ist. Das Spiel wirkt gesellschaftsstiftend; man sagt, es bringe die Menschen einander näher. Durch das gemeinsame Spiel treten sie zueinander in Beziehung, in eine Beziehung, die in ihrer archetypischen existentiellen Bedeutung verglichen werden kann etwa mit dem Kampf oder dem Liebesakt. Damit sich diese Beziehung jedoch einstellen kann, müssen sich die Partner auf irgendeine Weise entgegenkommen, oder wie Collins formuliert: „Die Grundlage sozialer Interaktion ist das Entgegenkommen.“³ Dieses einander Entgegenkommen der Individuen, ihre Sozialisation, ist das grundlegende Thema

¹ OOK-IX-153.

² Im vorliegenden Text wird für die Bezeichnung von Individuen und ihren Rollen das generische Maskulinum verwendet. Damit werden alle Individuen bezeichnet, egal welchem Geschlecht sie sich zuordnen. Alle werden den gesamten Text hindurch sprachlich gleichberechtigt behandelt.

³ Collins, 2011, S. 514.

der Soziologie; es in all seinen Facetten zu begreifen und ins Wort zu bringen, ist ihr Anliegen. Die Konfliktsoziologie als thematisch ausgerichtete Bewegung innerhalb der Soziologie konzentriert sich dabei auf jene Handlungsmomente, die sich störend in diesem Sozialisierungsprozess äußern. Denn Beziehung ist kein linearer Annäherungsprozess, sondern ein komplexer, durch Rückfälle und Umwege geprägter Seinsmodus, was durch manches Brett- oder Gruppenspiel sinnig zum Ausdruck gebracht wird.

Auch miteinander musizierende Menschen sind dieser sozialen Realität ausgesetzt, denn im Akt des gemeinsamen Musizierens wirken vermutlich dieselben grundlegenden Kräfte, wie in jeder anderen zwischenmenschlichen Beziehung. Einem Teil derjenigen Kräfte, die dem Entgegenkommen widerstreben, entsozialisierend und vereinzeln wirken, Störungen in der Sozialbeziehung darstellen, ist die vorliegende Studie gewidmet. Die ursprüngliche Motivation dazu kam aus meiner mediativen Arbeit mit Musikern. Bei vielen Mediationen stellte sich das etwas zweiflerische Gefühl ein, dass, nachdem die Interessen herausgearbeitet und Lösungen für valabel befunden worden waren, trotz augenscheinlicher Einigung der Parteien ein wichtiger Konfliktstrang gar nicht berücksichtigt werden konnte. Es entspricht meiner Erfahrung als Mediator, dass nicht wenige Konflikte zwischen Musikern zwar mediativ bearbeitet werden können, trotz erfolgter und eigentlich positiv zu wertender Austragung aber kurz danach wieder aufbrechen – und indirekt durch die begleitete Austragung manchmal tiefere Gräben zwischen den Parteien entstehen als zuvor.⁴ Leider kann dieser Eindruck (noch) nicht durch entsprechende quantitative Untersuchungen gestützt werden, und es muss bei der Schilderung dieser persönlichen Erfahrung bleiben.⁵

Die Vermutung drängt sich auf, den eigentlichen Konfliktherd nicht gefunden und nur an den Symptomen gearbeitet zu haben. Die Konflikte, die von den einzelnen Parteien eingebracht worden waren, unterschieden sich vordergründig nur in ihrer Färbung von Konflikten, wie sie in anderen Gruppen bzw. Gemeinschaften auftreten: Konflikte um Ressourcen, insbesondere um die knappe Zeit, um mangelnden Raum oder auch fehlende Geldmittel, über Kommunikationsprobleme, über Macht- und Wertschätzungsfragen und manch andere mehr. Verbleibt man auf dieser Ebene der Konfliktursachen, so besteht eigentlich keine Veranlassung, die Mediation mit Musikern, oder genauer gesagt mit Orchestermusikern, als eine

⁴ Vgl. hierzu Simmel, 2016, S. 314 f.

⁵ Vgl. Kutz, 2014.

besondere Form der Mediation auszuweisen.⁶ Orchester sind, oberflächlich betrachtet, vielleicht eine etwas sonderbare Sozialform, prinzipiell – so könnte man meinen – aber von anderen Gemeinschaften nicht zu unterscheiden.

Grundlage dieser Studie bilden 13 Experteninterviews, die ich mit ausgewählten Musikern der *Philharmonia Zürich* durchgeführt habe.⁷ Mittels einer anschließend durchgeführten qualitativen Inhaltsanalyse der Interviews wollte ich eruieren, welche Störungsmuster im Beziehungsnetz der Musiker in Ausübung ihrer Tätigkeit auftreten. In mir keimte die starke Vermutung, dass bei vielen von mir begleiteten Konflikten spezifische Störungen zugrunde lagen, die direkt in Verbindung mit der Tätigkeit des gemeinsamen Musizierens standen. Diese Untersuchung verlangte die Schärfung des mikrosoziologischen Blicks für kleinste soziale Phänomene innerhalb des Orchesters, aber auch ein gewisses Gespür dafür, welche der von meinen Gesprächspartnern meistens beiläufig angeführten Störungen sich zu schädigenden Konflikten auswachsen können. Die gesamte Studie beruht auf der Erkenntnis, die für die Soziologie zum ersten Mal von Coser prägnant gefasst worden war: Dass Konflikte nicht nur zwischen funktional und dysfunktional zu unterscheiden sind, sondern dass der funktionale Konflikt für absolute Spitzenleistungen, wie sie im professionellen Orchester gefordert sind, bis zu einem gewissen Grad sogar Voraussetzung bildet.⁸ So war meine Analyse vom steten Zweifel begleitet, ob das herausgearbeitete Material tatsächlich als Grundlage für späteren Konflikt, Zwist, Streit oder was auch immer dienen kann. Es musste immer auch die Möglichkeit im Auge behalten werden, dass eine Störung kreativ umgemünzt werden könnte und damit wertvolles Material für die künstlerische Arbeit liefert. Doch gehört nicht genau solcher Zweifel zur Grundausrüstung des Mediators? Besteht seine Arbeit nicht im ständigen Bilden von Hypothesen, im Prüfen und Verwerfen derselben? Muss der Mediator nicht im Kern seines Wesens ein Heuristiker sein?

⁶ Vgl. den Orchesterkonflikt in: Krabbe & Kutz, 2007. In Anlehnung an den Usus der Soziologie, von sogenannten Bindestrich-Soziologien zu sprechen, wobei soziologische Forschungsarbeiten in speziellen Teilgebieten, aber unter der Verwendung allgemeiner soziologischer Theorien gemeint sind, könnte demnach in der Mediation auch von Bindestrich-Mediationen gesprochen werden. Schul-Mediation, Friedens-Mediation, Familien-Mediation sind nur die herausragendsten Beispiele davon. Ob der Terminus Orchester-Mediation dabei eine große Relevanz beanspruchen kann, sei dahingestellt.

⁷ Die 13 Interviews wurden durch einige wenige Felddaufzeichnungen ergänzt, die ich bei besonderen Beobachtungen im Orchesteralltag angefertigt habe.

⁸ Vgl. Coser, 1970, S. 20. Siehe dazu weiter unten, Kap. 2.3.1.

1.1. Begrifflichkeiten

1.1.1. Musik und Orchester

Um den Rahmen der vorliegenden Untersuchung begrifflich festzulegen, gilt es zuerst, eine möglichst exakte Definition des zu untersuchenden Feldes zu liefern.⁹ Ich möchte dabei pragmatisch vorgehen und den Rahmen dort abstecken, wo ich meine Daten gefunden habe. Das heißt, ich werde mich in dieser Arbeit allein mit solchen Musikern beschäftigen, deren Handlungsraum die Darbietung der im europäisch abendländischen Kulturbereich sogenannten *klassischen Musik*¹⁰ ist. Für die vorliegende Arbeit ist dabei von Bedeutung, dass sich diese klassische Musik insbesondere durch folgende zwei Merkmale auszeichnet:

- Die klassische Musik ist, mit marginalen, hier nicht ins Gewicht fallenden Ausnahmen, immer komponierte Musik; d. h. die Aufgabe der Musiker besteht in der Realisierung oder Interpretation eines von einem Komponisten komponierten Werkes.
- Die klassische Musik zeichnet sich durch die Vormachtstellung des Tones aus. Der einzelne Ton und seine Verwendung, seine Bezugstellung zu anderen Tönen, steht im Mittelpunkt des klassischen Musikverständnisses. Diese Vormachtstellung des Tones wirkt sich dabei bis in die feinsten Verästelungen der sozialen Verhältnisse unter den Musikern aus.¹¹

Die Musiker, die für diese Studie gewonnen werden konnten, stammen durchweg aus einem professionellen klassischen Orchester. Orchester sind Klangkörper der klassischen Musik, die sich aus ca. 25 Musikern (Kammerorchester), über ca. 100

⁹ Eigentlich wäre hier mit einer Definition des Musikbegriffes zu beginnen. Aber eine Realdefinition dieses Begriffes dürfte insofern schwierig zu liefern sein, als zu ihrer Bestimmung ein bestimmter Rezipient vorhanden sein müsste, der gewisse klangliche Phänomene als *Musik* ausweist. Nur durch die Vermittlung eines Beobachters kann Musik als Musik ausgewiesen werden. Ohne die Beurteilung eines klanglichen Phänomens als Musik ist selbst ein Durdreiklang noch nicht als musikalisches Element zu verstehen. Erst wenn wir ein Klanggebilde vor dem Hintergrund unserer ästhetischen Überzeugungen als Musik definieren, ist dieses als Musik zu werten. Allerdings, auch wenn das Individuum prinzipiell die Möglichkeit zu seiner je eigenen Musikästhetik besitzt, ist von Musik im gesellschaftlichen Sinne auch erst dann zu sprechen, wenn ein gewisser Grad von Übereinkunft über die Qualität der Klanggebilde herrscht. Wir betreten hier ein weites Feld, das für den weiteren Verlauf der Untersuchung aber kaum von Relevanz sein wird.

¹⁰ In der Musikwissenschaft ist die etwas kompliziertere Bezeichnung von *europäisch abendländischer Werk- oder Opusmusik* in Gebrauch (vgl. Dahlhaus & Eggebrecht, 1987).

¹¹ Diese etwas *voreilige* Behauptung wird weiter unten, im Rahmen der Analyse, an Evidenz gewinnen.

Musikern (Sinfonieorchester) bis ca. 150 Musikern (Opernorchester) zusammensetzen. Die Musiker eines professionellen klassischen Orchesters werden in der Regel unter einem Tarif- oder Gesamtarbeitsvertrag angestellt und unterliegen festen und relativ komplexen Arbeitsregeln und -abläufen. Auch wenn ihre Haupttätigkeit im Orchesterspiel liegt, so beschäftigen sich viele dieser Musiker mit zusätzlichem Kammermusik- oder Solospiel. Nicht wenige leisten neben der Orchestertätigkeit auch pädagogische Arbeit. Dieser Beruf dieses Orchestermusikers bildet den Untersuchungsrahmen der vorliegenden Arbeit.

1.1.2. Konflikt

Auch wenn der Terminus *Konflikt* bereits im Titel der Arbeit verwendet wurde und in ihrem Verlauf immer wieder erscheinen wird, möchte ich vorläufig auf eine sozialwissenschaftliche Definition¹² des Begriffs *Konflikt* verzichten bzw. nur eine Umschreibung dessen liefern, was die diesbezügliche Absicht der vorliegenden Untersuchung darstellt. Ich widme mich in dieser Arbeit der Suche nach denjenigen Elementen, die das jeweilige idealtypische Interaktionsgleichgewicht zwischen zwei oder mehreren Musikern stören oder gar zerstören können. Diese Störungen, so lautet die Hypothese zu dieser Arbeit, können, müssen aber nicht, zu sozialen Situationen führen, die man später als Konflikte wahrnehmen und als solche bezeichnen wird. Es wäre jedoch überzogen, würde man den grob (und an gewissen Orten sogar zynisch¹³) zugerichteten und amorphen Konfliktbegriff bereits auf diese mikrosozialen Phänomene anwenden. Die große Gefahr bestünde darin, subtile Vorgänge mit einer zu frühen Kennzeichnung als Konflikt ihrer Offenheit zu berauben, denn ihre spätere Funktionalität bzw. Dysfunktionalität kann in diesem frühen Stadium noch nicht unbedingt als solche erkannt und festgeschrieben werden.

Nicht zuletzt aber scheint es mir wichtig, neben dem kognitiven Seinsbereich dezidiertmaßen auch den emotionalen Seinsbereich soziologisch in den Blick zu nehmen. Eine logisch vielleicht scharf gefasste Definition, die jedoch den komplexen Zusammenhang von Wahrnehmung, Vorstellung, Gefühl, Willen und Handeln aus ihrer Verallgemeinerung abstrahiert, kann uns bei der Analyse der empirischen Daten nur wenig weiterhelfen. Es liegt zwar in der Natur von Definitionen,

¹² Zu einer Übersicht der gängigsten Konflikttheorien, siehe Imbusch, 1999, S. 128 ff.

¹³ In der internationalen Konfliktarena wird zuweilen erst dann von Konflikt gesprochen, wenn Tote zu beklagen sind. (Mündliche Auskunft von Marike Blunck.)

dass sie ein spezifisches Abstraktionsniveau aufweisen, aber genau dies könnte die Wahrnehmungsfähigkeit und danach auch die empirische Ernte mindern. Aus diesen Gründen – ganz im Sinne der *Grounded Theory* einer a priori Theorievermeidung¹⁴ – verzichte ich hier auf eine nähere sozialwissenschaftliche Begriffspräzisierung und verwende den Terminus *Konflikt* im alltäglichen Wortverständnis. Erst in einer spezifischen Untersuchung über die Dynamik der hier herausgearbeiteten *Störungen* könnte im Anschluss an diese Arbeit der Konfliktbegriff genauer gefasst und einer Definition unterzogen werden.

1.1.3. Störung

Damit ist der Hauptbegriff, mit dem in dieser Untersuchung operiert wird, bereits gefallen. Der Begriff *Störung* bezeichnet eine erkennbare Irritation eines sozialen Gleichgewichts, die die Interaktion zweier oder mehrerer Akteure erschwert oder beeinträchtigt. Insofern ist er kein exakter Begriff¹⁵, denn Störungen sind immer dynamischen Charakters und behalten ihre jeweiligen Eigenschaften nur kurzfristig bei.¹⁶ Der Interaktionsablauf ändert sich unablässig und befindet sich in einem fortwährenden Prozess, der für mindestens einen der Teilnehmer auch einen negativen Verlauf nehmen kann.¹⁷ Dieser negative, d. h. die Beziehung beeinträchtigende, belastende und auseinandertreibende Verlauf wird von mir als Störung bezeichnet. Die divergierenden Kräfte können sich steigern, zudem wird sich die einzelne Störung mit anderen Störungen und Einflüssen von außen überlagern und durchmengen und die Form eines sozialen Komplexes annehmen, den ich an anderer Stelle *Konfliktcocktail* genannt habe.¹⁸

¹⁴ Das Verfahren der *Grounded Theory* ist dazu konzipiert worden, „eher eine Theorie zu entwickeln, als sie zu beweisen“ (Strauss & Corbin, 1996, S. 39).

¹⁵ In diesem Sinne ist sein Gebrauch hier direkt vergleichbar mit seiner Definition bei psychischen *Störungen* im ICD-10 (vgl. Dilling et al., 2015, S. 22 f.).

¹⁶ Goffman verwendet für eine Störung, die den Sozialisierungsprozess schwächt, den Begriff der *Alienation* bzw. der *Entfremdung* (vgl. Goffman, 1967, S. 113–136). Aufgrund der zu starken Nähe des deutschen Entfremdungsbegriffs zur Kritischen Theorie, aber auch zum Existentialismus von Kierkegaard und Heidegger, möchte ich in dieser Arbeit von einer Verwendung dieses Begriffes absehen, mag er auch schlüssig von Goffman (ebd.) dargelegt worden sein. Zur neuerlichen Aktualität des sozialphilosophischen Entfremdungsbegriffs siehe Jaeggi, 2016.

¹⁷ Für die Möglichkeit eines asymmetrischen Konfliktverlaufs siehe Glasl, 2013, S. 17.

¹⁸ Achberger, 2019, S. 135.

1.2. Zusammenfassung

Mit diesen einleitenden Worten ist der vordergründige Rahmen der Untersuchung abgesteckt. Zur Untersuchung stehen die Interaktionen von professionellen Musikern im Berufsfeld des sogenannten klassischen Orchesters und darin insbesondere die Identifizierung und Hervorhebung all jener Elemente, die das labile interaktive Gleichgewicht unter den Musikern beeinträchtigen können. Diese sozialen Beeinträchtigungen werden als Störungen bezeichnet; sie treten zumeist ephemere auf, können sich aber mitunter zu malignen Konflikten entwickeln. Nur am Rande beschäftige ich mich in dieser Arbeit mit der Frage, ob die daraus entstehenden Konflikte funktional oder dysfunktional zu werten oder ob sie gar für die Erreichung einer künstlerischen Höchstleistung erforderlich sind.

1.3. Gliederung

Die Arbeit gliedert sich wie folgt: Nachdem bereits das Untersuchungsfeld Orchester bestimmt als auch eine Arbeitsdefinition für den Untersuchungsgegenstand Störung gegeben worden ist, kann der Hauptteil mit der zunehmenden Schärfung der Fragestellung beginnen. Innerhalb des ersten Oberkapitels (2.) werde ich die theoretischen Grundlagen skizzieren, auf denen diese Arbeit aufgebaut ist. Dabei wird kurz auf die klassische Musiksoziologie und insbesondere auf einen wichtigen Aufsatz von Alfred Schütz Bezug genommen (2.1.). Danach wird durch den Fokus auf zwischenmenschliche Interaktion die Grundlage für die mikrosoziale Behandlung des Themas gelegt (2.2.). Um die Untersuchung theoretisch an die Strömung der Konfliktsoziologie anzubinden, ist es sodann notwendig, auf zwei ihrer wichtigsten Vertreter, Lewis A. Coser und Randall Collins, und dabei insbesondere auf dessen Modell der *emotionalen Energie* zu sprechen zu kommen (2.3.). Am Ende dieses Oberkapitels steht eine Zusammenfassung der wichtigsten Grundlagen (2.4.).

Das zweite Oberkapitel (3.) beschäftigt sich mit den methodischen Fragen dieser Untersuchung, insbesondere was die Erhebung (3.1.), Extrahierung und Auswertung (3.2.) der Daten anbelangt. Zwei kurze Abschnitte über die Gütebeurteilung der Daten (3.3.) und ihre Verallgemeinbarkeit (3.4.) beschließen den theoretischen Teil der Arbeit. Alsdann kann mit der Analyse der erarbeiteten Daten begonnen werden (4.). Eine Coda (5.) beendet die Arbeit.

2. Theoretische Hintergründe

2.1. Die Klassische Musiksoziologie und Alfred Schütz

*Und man schaut nicht ins Publikum, man sieht nur die Noten vor sich. Und wirklich, man befindet sich wie in einem Tunnel, wo man sich fast nicht mehr bewegen kann.*¹⁹

Seit Georg Simmel 1879 seine *Fragen über das Jodeln*²⁰ publiziert hat, sind inzwischen mehr als 140 Jahre vergangen. Seine Umfrage stellte damals vermutlich die erste qualitative Erhebung der sich erst noch zu bildenden neuen Wissenschaft Musiksoziologie dar. Simmel begründete seine Fragen noch ganz im Interesse einer anthropologischen Forschung, warf aber bereits auch Fragen auf, die, im Sinne einer soziologischen Fragestellung, den direkten Weg hin zu einer Betrachtung der musizierenden Interaktion hätten weisen können: „In welchen Fällen dient [das Jodeln] zu besonders praktischen, vorzugsweise Verständigungszwecken?“²¹ oder: „Lässt sich überhaupt constatiren, dass das Jodeln, ähnlich manchen Schnadahüpfeln, eine Verständigung zwischen Bursch und Dirne ist, wenn auch nicht mit den directen Zwecken, wie der Paarungsruf der Thiere, so doch ein Zeichen gegenseitiger Neigung und Einverständnisses?“²² Die aufkommende Wissenschaft der Musiksoziologie verlor aber leider solcherart Fragestellungen zugunsten von Betrachtungen bzgl. der rationalen²³, instrumentalen²⁴, psychischen²⁵ oder ökonomischen²⁶ Grundlagen der Musik gänzlich aus ihrem Blick. Dass das soziale Phänomen Musik auf der besonderen Interaktion miteinander musizierender Menschen

¹⁹ OOK-IX-325.

²⁰ Erschienen im „Jahrbuch des Schweizer Alpenclub (sic!)“ (Simmel, 2000, S. 88 f.).

²¹ Ebd., S. 88.

²² Ebd., S. 89.

²³ Vgl. Weber, 2004. Der Text erschien 1921 zum ersten Mal in der Öffentlichkeit, ein Jahr nach dem Tod des Verfassers, und bildet eine Zusammenstellung von Ideen und Notizen Webers aus den Jahren 1912/13.

²⁴ Vgl. Simmel, 2000, S. 45–87.

²⁵ Vgl. Halbwachs, 1997. Leider wurde der musiksoziologisch relevante Teil von Halbwachs' Werk nicht in die deutsche Übersetzung aufgenommen (vgl. Halbwachs, 1985).

²⁶ Vgl. Mueller, 1951, sowie Adorno, 1962, und Adorno, 2001.