**Verbalisierung und triviale Sprache in der musikalischen Arbeit**

Das geht nicht-;)

Wir machen heute Brahms…………

Ich mache mit Euch den Choral von Bach……….

Vgl. Der schönste erste Satz (Wettbewerb 2007)

**STICHWORT:**

**STORYTELLING, was ist das?**

Aufgeschnappt: „Das Theater erzählt Menschen vom Menschen“

**1**[**http://karrierebibel.de/storytelling/**](http://karrierebibel.de/storytelling/)

**2 http://www.designthinking-wien.at/podcast/2016/6/dt18-storytelling-die-kunst-geschichten-zu-erzaehlen**

Storytelling hat zum Ziel, Menschen zu bewegen und zu erreichen. Um zu verstehen, wie unser Gegenüber tickt, interviewen und beobachten wir ihn genau. Wir versuchen uns, direkt in ihn oder sie hineinzuversetzen. Am einfachsten funktioniert das, indem wir nach Geschichten fragen. Aber auch der Prototyp am Ende des Design Thinking Prozesses erzählt eine Geschichte...

**WARUM GESCHICHTEN?**

Inhalt ist im Grunde ein sehr technischer Begriff. Vor allem, wenn es nur ein einfacher Text ist, berührt und bewegt das selten jemanden. Im Gegensatz zu **Geschichten**, die **begeistern** und gleich **weitererzählt** werden.

Seit Anbeginn der Menschheit haben wir uns gegenseitig Geschichten erzählt, um

1. Wissen und Erfahrungen zu teilen und
2. Werte und Normen zu vermitteln.

Die Fähigkeit, eine gute Geschichte zu erzählen, ist gerade im Design Thinking so wichtig. Sie hilft dabei, Menschen für eine Sache zu begeistern, zu motivieren und zu überzeugen.

Viele Studien zeigen, dass Menschen generell Informationen besonders gut aufnehmen, wenn gleich **mehrere Sinne**einbezogen werden. Eine bildhafte Sprache vorgetragen von einem charismatischen und lebhaften Erzähler **weckt Emotionen** und die wiederum begünstigen, dass das Gehörte lange in Erinnerung bleibt und wir das auch noch begeistert weitererzählen.

**DIE DRAMATURGIE BEGEISTERNDER GESCHICHTEN**

Auch wenn die Inhalte stark variieren, folgt jede Geschichte denselben Regeln. Das griechische Wort δςαμα, tragos (Drama) bedeutet **Handlung**. Eine Dramaturgie geht aber weiter: Es geht darum, einen **Spannungsbogen** vom ersten Moment an aufzubauen, um bis zum Schluss die Zuhörer zu aktivieren und sie zu fesseln.

Die ideale Geschichte besteht aus **fünf klassischen Elementen**:

1. Eine konkrete, wichtige Ausgangssituation
2. Ein sympathischer Protagonist
3. Probleme und Hindernisse, die der Held überwinden muss
4. Eine erkennbare Entwicklung
5. Ein Höhepunkt - die Moral von der Geschichte.

**STORYTELLING-TIPPS: SO ERZÄHLEN SIE EINE GUTE GESCHICHTE**

1. **Aktivierend:** Bevor Sie mit Ihrer Geschichte starten, überlegen Sie sich, was Sie eigentlich erreichen wollen. Was möchten Sie den Menschen mit auf den Weg geben? Was ist wichtig? Woran sollen sie sich erinnern?
2. **Passend**: Damit die Geschichte authentisch ist, muss sie zu Ihnen oder Ihrem Produkt passen. Dazu sollte sie am besten Ihre Persönlichkeit und Ihre Werte widerspiegeln und aus dem Herzen kommen. Jeder Versuch sich zu verstellen, geht für gewöhnlich nach hinten los.
3. **Menschlich**: Wirklich gute Geschichten teilen mit den Zuhörern ein Stück Persönliches. Damit die Zuhörer sich emotional hineinversetzen können, brauchen sie etwas, mit dem sie sich identifizieren können. Erzählen Sie von Ihren Ängsten und Sorgen. Vergessen Sie nicht, je perfekter ein Mensch sich gibt, umso unsympathischer wirkt er oder sie.
4. **Herzlich**: Wirklich packende Geschichten leben von Emotionen. Die Geschichte muss mitreißen, damit sie bleibt. Wer gemeinsam lacht, fühlt sich für einen kurzen Moment mit dem anderen verbunden.
5. **Aufrüttelnd**: Geschichten im DT haben immer eine Botschaft und dienen nicht der bloßen Unterhaltung. Schließlich wollen Sie ja zum Denken anregen, neue Einsichten ermöglichen oder Orientierung bieten. Vermitteln Sie deswegen Aha-Erlebnis, das den Zuhörer eine Weile beschäftigt.
6. **Passend:** Achten Sie darauf, dass Sie Ihr Publikum auch wirklich abholen. Schließlich haben Sie sich lange mit dem Nutzer beschäftigt und viel Empathie aufgebaut. Das müssen Sie auch zeigen. Überlegen Sie sich deswegen bereits im Vorfeld: Was weiß mein Zuhörer bereits? Worum geht es? Was möchte er oder sie wissen?
7. **Ehrlich**: Nichts ist schlimmer als Erwartungen nicht zu erfüllen. Gerade wenn Sie ein Problem erläutern möchten, müssen Sie die Antwort am Ende unbedingt erbringen! Niemand will seine Zeit verschwenden und Vielschwätzern zuhören.

**ZUM SCHLUSS EINE WAHRE GESCHICHTE**

  Die Geschichte ist diese: ein Mann in Delhi erzählt seiner Enkelin über seinen Kindheitsfreund Yusuf. Er hat Yusuf seit der Teilung Indiens im Jahr 1947 nicht mehr gesehen: Als Indien und Pakistan einzelne Länder wurden, mussten die beiden Freunde sich trennen. Die Enkelin arrangierte für die beiden ein Treffen - dank [Google](https://www.youtube.com/watch?v=gHGDN9-oFJE&list=PL-kIBfSqQg3uMx9Z1fOpc7WPw2wDvbhFu).

Diese Geschichte ist ungefähr so emotional wie es nur geht. Geschichten wie diese bieten eine Vielzahl an Emotionen, ohne das Risiko dieser Emotionen selbst zu erfahren. Gefühle wie Wunder, Angst, Mut oder Liebe entstehen in den Köpfen derer, die die Geschichte hören.

Wenn Sie wirklich Ihren Kunden zuhören, wie Google es tut, können Sie diese Geschichten nutzen, um Ihrer Kreativität freien Lauf zu lassen. Durch die Analyse solcher Geschichten bekommen Sie wertvolle Einblicke in die wahren Bedürfnisse und Wünsche der Menschen.

**WEITERFÜHRENDE LINKS**

[Die Google-Geschichte
Vogler, Christopher (2007)](http://www.amazon.de/gp/product/193290736X/ref%3Das_li_tl?ie=UTF8&camp=1638&creative=19454&creativeASIN=193290736X&linkCode=as2&tag=businessaat-21): The Writer's Journey. Michael Wiese Productions: California.
[Campbell, Joseph (2011)](http://www.amazon.de/gp/product/3458357734/ref%3Das_li_tl?ie=UTF8&camp=1638&creative=19454&creativeASIN=3458357734&linkCode=as2&tag=businessaat-21): Der Heros in tausend Gestalten. insel taschenbuch: Berlin.
[von Cossart, Edgar (2014](http://www.amazon.de/gp/product/1500164356/ref%3Das_li_tl?ie=UTF8&camp=1638&creative=19454&creativeASIN=1500164356&linkCode=as2&tag=businessaat-21)): story tells, story sells. CreateSpace Independent Publishing Platform

ZUR **MUSIK**

**„Storytelling“ statt Gebrauch von Bildern: Thomas Kabisch veröffentlicht MERKUR**

Autorenexemplar – nur zur persönlichen Verwendung

© Klett-Cotta Verlag, J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH, Rotebühlstr. 77, 70178 Stuttgart

Thomas Kabisch

Eine Geschichte, die als Medium konsequenter Verzeitlichung und Funktionalisierung des Hörens und Spielens eingesetzt wird, ist das gerade Gegenteil bildhafter Verdopplung einzelner Charaktere, zu denen Musiklehrer ihre Eleven gerne auff ordern. Perahias Geschichte ist dynamisch. Bilder sind statisch. In Perahias Geschichte ist das Detail bestimmt, indem es in einen narrativen Verlauf eingebettet wird. Im einzelnen Bild wird das Detail sistiert, aufgebläht, verdinglicht. Perahias Elementargeschichten führen von einem Äußeren in den immanenten Prozess der Musik hinein. Bilder zu Details führen aus der Musik heraus, vom musikalisch Bestimmten zu einer Vorstellung aus einem anderen Bereich. Perahias Geschichte intensiviert die musikalische Erfahrung. Im Bild wird das speziﬁ sch Musikalische verdünnt und im Bekannten aufgelöst.

Perahias storytelling initiiert bei Spielern und Zuhörern einen Prozess, in dem Vorerfahrungen der Bearbeitung durch Musik ausgesetzt werden. Seine Geschichte ist konkret genug, um anschlussfähig zu sein für persönliche Erfahrungen, und abstrakt genug, damit jeder Spieler und Hörer ein Modell bilden kann, das geeignet ist, durch eine musikalische Erzählung repräsentiert und nuanciert zu werden. Der Umweg über die Verallgemeinerung zum Modell ist Voraussetzung für die Verschränkung von Privatem und Intersubjektivität, von Vormusikalischem und musikalischer Immanenz. Perahias Geschichten organisieren den Austausch von musisch-lebensweltlicher Einbindung des Hörers und der Konstituierung eines musikalischen Objekts. Ob man solche Geschichten in jedem Fall braucht, kann dahingestellt bleiben. Dass sie den Strukturen entsprechen, in denen Begegnung mit musikalischer Kunst möglich ist, ist nicht zu bezweifeln. Die Begegnung mit Musik, wie Perahia sie organisiert, kann gestört werden. Die kurzschlüssige Verbindung einzelner Gestalten mit außermusikalischen Bildern ist Ausdruck der Verlegenheit, in die gerät, wer Kunst in einem ästhetischen Innenraum verschließen will. Ohne das reale Allgemeine des Musischen wird Musik in doppelter Weise schlecht-abstrakt.7 Sie zerfällt in Strukturen einerseits und präexistente, wiedererkannte, stereotype Vorstellungen der Spieler und Hörer andererseits. Im trivialisierenden Atemzei

7 Vgl. Michael Zimmermann, Wie rein ist die Tonkunst? Etappen des Weges zur Ästhetisierung der Musik. In: Neue Zürcher Zeitung vom 11./12. November 1989.

Seite 70

chen in Takt 107, von dem die Rede war, schnappt die Falle des expressiven Stereotyps zu, erstens weil Rusbridgers immanentes, musiksprachliches Verstehen nicht zur Ebene der Fragestellung vorgedrungen ist und weil er zweitens den Seitensatz als Gestalt an sich betrachtet und die Funktionalität, die in Perahias Story entfaltet wird (»love«), nicht berücksichtigt. Zu wenig Immanenz und zu viel zugleich. Rusbridgers immanenter, technischer Betrachtung (vulgo: Analyse) fehlt es an Biss, weil er den Untergrund des Musischen ausgeblendet, verdrängt hat.

Rusbridgers dreifaches Verstehensdeﬁ zit Rusbridgers Nichtverhältnis zum Allgemeinen, zum Begriffl ichen affi ziert sämtliche Bereiche seiner musikalischen Praxis. Das Deﬁ zit äußert sich erstens im Feld der Musiktheorie. Harmonik, Themen, Form bestehen für ihn aus Details, die durch technische Bezeichnungen identiﬁ ziert, jedoch nicht in den Fragehorizont eines Begriff s von Musik eingerückt werden. Er spricht über einzelne Tonarten, ohne über einen Begriff von Tonart zu verfügen, über Formen, ohne auf »Formprinzipien« zu rekurrieren,8 über Akkorde, ohne den komplementären Aspekt der Stimmführung zu berücksichtigen. Alle seine Begriff e sind leer. Das Verstehensdeﬁ zit betriff t zweitens die Beziehung zum Instrument. Rusbridger vermag die funktionalen Aspekte von Fingersatz und Handsatz nicht zu beurteilen und nicht zu erfahren, weil er die Eigenlogik des Haptischen tapfer negiert.

8 Vgl. Carl Dahlhaus, Analyse und Werturteil. Mainz: Schott 1970.

Er stellt nicht die Frage, was denn geübt werden soll und kann, was überhaupt Gegenstand des Übens ist. So kann er keine pianistischen Probleme ﬁ nden, die im Zweifelsfall auch lösbar werden könnten. Er folgt schlecht-abstrakten Übstrategien wie »immer langsam üben« oder »inch by inch« und strampelt sich ab in einem Meer persönlicher Schwächen. Dass Rusbridger größte Schwierigkeiten hat, Passagen zu memorieren, liegt daran, dass er Einzelheiten nicht auf die Grundlagen bezieht, deren Speziﬁ zierung sie sind. Über die Takte 106 ff ., den zweiten Auftritt des Seitensatzes, heißt es: »This page is covered in pencil because it’s so hard … this is murderous in its own way. There’s no short cut to memorising the L[eft] H[and] chords – just no escape. Every bar is subtly diff erent … Nightmare.«9 Rusbridger sucht nicht zu verstehen, sondern nach vereinfachten Handgriff en, die die Benutzeroberﬂ äche komfortabler gestalten und so die Bedienung erleichtern (»short cuts«). Warum stellt er sich auf so merkwürdige Weise dumm? Warum kommt er nicht auf die Idee, dass eine detaillierte Betrachtung des harmonischen Fortgangs und der Stimmführung die Arbeit der Hände erleichtern und befördern könnte? Warum sind seine Tonsatzkenntnisse – darin geht es ihm nicht anders als der überwiegenden Mehrzahl von Hochschulabsolventen – nirgends der haptischen Erfahrung verbunden?

9 »Diese Seite ist voll mit Bleistifteintragungen, weil sie so schwierig ist … mörderisch auf ihre Art. Keine Möglichkeit, das Memorieren der Akkorde der Linken Hand einfacher zu machen – kein Ausweg. Jeder Takt auf subtile Art anders … Alptraum.«

Autorenexemplar – nur zur persönlichen Verwendung

© Klett-Cotta Verlag, J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH, Rotebühlstr. 77, 70178 Stuttgart

Abwesenheit des Allgemeinen 71

Kurz gesagt, weil er die Verbindung ausschließlich im einzeln Gegebenen sucht, im »Stück« und in der »Stelle«. Doch der Übergang vom Musiktheoretischen zum Haptischen setzt eine doppelte Bewegung zum Allgemeinen voraus. Erst wenn die »schwierige Stelle« im Sinne Cortots als speziﬁ sche Version des Elementaren- Gekonnten aufgefasst wird und wenn musiktheoretische Begriff e ihren Ort im Rahmen der Generalfrage »Wann ist Musik?« einnehmen, können haptische Wahrnehmung und Analyse des Tonsatzes verschränkt werden. Rusbridgers Verstehensdeﬁ zit betriff t drittens die Formen einer vor-artiﬁ ziellen, lebensweltlichen Verbindung zur Musik, die in jedwede Form der Begegnung mit musikalischer Kunst hineinragen. Rusbridger ist befangen in der Welt der Immanenz des Ästhetischen, die als Erfahrungsform einer gesellschaftlichen Elite ihre sozialen Prämissen deutlich erkennen lässt. Die reine Instrumentalmusik regiert.

Rusbridger ersetzt die mangelnde Radikalität seiner Praxis der Musik, die aus dem dreifachen Nichtverstehen resultiert, durch die scheinradikale Zuspitzung des »gap«, der Amateure von Proﬁ s trennt. Nur scheinbar radikal ist diese Obsession, weil sie von einer (vermeintlichen) Lösung aus gedacht ist: von der »participatory culture«, die durch das Netz in die Welt gekommen ist und nun der Hege und Pﬂ ege durch Strategen der Medienkultur bedarf. Dass sie zumindest den Anschein von Radikalität erzeugt, verdankt sich der – mehr rhetorischen als gedanklichen – Strategie, Anleihen bei Mustern traditioneller Kulturkritik zu machen. Kurz, Rusbridger ist Teil des Problems, nicht Teil der Lösung. Sein Buch verstellt den Blick auf die Aporien des Musiklebens. Oder, think positive, es legt die diskursive Oberﬂ äche eines aporetischen Systems off en.

**Die elementare Kraft hinter einer Komposition suchen/entdecken**

(die Gesamtheit eines Werkes in Betracht ziehen, nicht nur 1 Seite tüfteln)

He (MURRAY PERAHIA, Pianist) still places a great deal of importance on studying scores, in trying to discover through analysis **the "elemental force"** behind a piece. His conducting appointment will give him the chance to explore ideas he has developed while studying Bach's keyboard music, ideas regarding the ways in which harmony and voice-leading - the movement of each particular melodic or harmonic line - propel music forward.

Perahia's study of Bach has recently been focused on the Goldberg Variations, a work that, aged 53, he has only now recorded for the first time. Performing this 75-minute-long work is, he says, "one of the most challenging experiences a pianist can face". He felt compelled to study the piece for a whole two years before first playing it in public around a year ago: "It's a very difficult piece. Bach doesn't give tempo markings, and it wasn't until I had learnt the work in its entirety that I could decide what speeds should be used. I couldn't understand the piece at first - it overwhelmed me."