

Musikproduktionen und der Einsatz von Gesangslehrern

Eine Analyse künstlerischer und wirtschaftlicher Aspekte bei Studioaufnahmen

Masterthesis

Diana Hütter

Matrikelnr.: 25609

Hochschule der Medien Stuttgart

Studiengang Elektronische Medien

Schwerpunkt Medienwirtschaft

Betreut durch

Prof. Dr. Oliver Zöllner

Prof. Oliver Curdt

Stuttgart, 6.11.14

Danksagung

Ich möchte mich an dieser Stelle bei Allen bedanken, die mich bei dieser Arbeit unterstützt haben.

Mein besonderer Dank geht an den Gesangslehrer, der meine Versuche begleitete, Pascal Zurek, sowie an die Sänger, die an der Versuchsreihe mitgewirkt haben, unter anderen Magdalena Blisch, B.Free, Steffen Grell, Susan Meseke, Ana Podolsak, Nicole Prade und Antonio Sciammacca. Ohne sie hätte diese Arbeit nicht entstehen können.

Dank gebührt außerdem meinen Betreuern, Prof. Dr. Zöllner und Prof. Curdt, die mich über die Dauer der Arbeit hin mit wertvollem Input unterstützt haben.

Herzlich möchte ich mich auch bei meinem Freund Julius Flohr und meinen Freunden für die Unterstützung in all den kleinen und großen Dingen in den letzten Monaten bedanken.

Erklärung der Selbstständigkeit

Hiermit erkläre ich an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst und keine anderen als die von mir angegebenen Quellen und Hilfsmittel dafür verwendet habe. Wörtlich oder sinngemäß übernommenes Gedankengut habe ich als solches gekennzeichnet. Die vorliegende Masterarbeit ist mit dem elektronisch übergebenen Textdokument identisch.

Ich habe die Bedeutung der eidesstattlichen Versicherung und die prüfungsrechtlichen Folgen (§ 19 Abs. 2 Master-SPO der HdM) sowie die strafrechtlichen Folgen (gem. § 156 StGB) einer unrichtigen oder unvollständigen eidesstattlichen Versicherung zur Kenntnis genommen.

Diana Hütter

Stuttgart, den 6.11.2014

Anmerkung zur geschlechtsneutralen Gleichbehandlung

Zugunsten der Lesbarkeit wird im Folgenden für alle Bezeichnungen mit personenbezogenem Charakter das generische Maskulinum verwendet. Auf eine geschlechtsspezifische Unterscheidung (z.B. Binnen-I, Doppelnennung der weiblichen und männlichen Form) wird verzichtet.

Anmerkung zur Zitation

Werke, welche von einer Vielzahl an Verfassern geschrieben wurden, werden im laufenden Text mit dem im Impressum Erstgenannten Autoren, et al., und Veröffentlichungsjahr angegeben.

Kurzfassung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Einfluss von Gesangscoaching im unmittelbaren Umfeld von Tonstudioaufnahmen auf den Sänger im Tonstudio. Es werden die Auswirkungen auf Sänger und Sängerperformance erhoben. Die Ergebnisse werden im Hinblick auf ihr wirtschaftliches Potenzial betrachtet.

Schlagworte:

Gesangsaufnahmen, Gesangscoaching, Einflüsse auf Sänger, Tonstudio, Musikwirtschaft

Abstract

The Thesis at hand will take a look at the influence that Vocalcoaching directly at a Recordingstudio can have on singers in the studio. The impact on both the singer and his performance will be ascertained. The results will be interpreted on their potential to be of economic benefit.

Keywords:

Vocal recordings, vocal coaching, influences on singers, recording studio, economy for music

Inhaltsverzeichnis	
Danksagung	II
Erklärung der Selbstständigkeit	III
Anmerkung zur geschlechtsneutralen Gleichbehandlung	IV
Anmerkung zur Zitation	IV
Kurzfassung	V
Abstract	V
Abbildungsverzeichnis	VIII
Tabellenverzeichnis	X
Abkürzungsverzeichnis	XII
1 Einleitung	1
1.1 Ziel der Arbeit	1
1.2 Entwicklung der These	1
1.3 Vorgehensweise	1
1.4 Vorbemerkungen	3
2 Grundlagen	4
2.1 Definiton Gesang	4
2.2 Grundlagen	5
3 Einflüsse auf Sänger – Gesangslehre	15
3.1 Physikalische Einflüsse – Stimmtechnik	15
3.2 psychologische Einflüsse	16
3.3 Gesangslehre	19
3.4 Einsingen	23
3.5 Bedeutung für Studioaufnahmen	24
4 Versuchsaufbau	26
4.1 Versuch mit Sängern und Selbsteinschätzung via Fragebogen	26
4.2 Befragung Tontechniker	34

5	Ergebnisse	38
5.1	Beschreibung Versuchsgruppe	38
5.2	Ergebnisauswertung der Sängerbefragung	39
5.2.3	Aufwärmverhalten der Sänger	44
5.2.4	Interesse der Sänger an Gesangscoaching im Studio	44
5.2.5	Zusammenfassung Sängerbefragung	48
5.3	Ergebnisse Tontechnikerbefragung	49
5.4	Fazit Ergebnisse	51
6	Wirtschaftliche Rahmenbedingungen	53
6.1	Musikwirtschaft als Teil der Kreativwirtschaft in Deutschland	53
6.2	Besonderheiten Medienprodukte	56
6.3	Musikwirtschaft	57
6.4	Tonstudios	65
7	Praktische Interpretation und Umsetzung der Ergebnisse für Tonstudios und Gesangscoaches	68
7.1	Zielgruppe	68
7.2	Grundsätzliche Anmerkungen	69
7.3	Qualifikationen Gesangslehrer	69
7.4	Vorteile gegenüber Konkurrenz	69
7.5	Umsetzungsvorschläge	70
7.6	Vorteile für Tonstudios	72
7.7	Abschließende Bemerkungen	72
8	Fazit	74
	Literaturverzeichnis	i
	Quellenverzeichnis	ii
	Internetquellenverzeichnis	iv
	Anhangsübersicht	v

Abbildungsverzeichnis

Abb. 2.1: The voice as a sound generator (Sundberg, Johann, 1981, S. 6)	3
Abb. 2.2, schematische Darstellung der Öffnungs- und Schließbewegung der schwingenden Stimmlippen (Faulstich, S. 19)	5
Abb. 2.3: Resonanzfunktion Ansatzräume (Seidner 2010, S. 49)	8
Abb. 2.4: Formantfrequenzen der Vokale, jeweils stärker ausgeprägter Formant mit Pfeil gekennzeichnet (Faulstich, 2011, S. 53)	10
Abb. 2.5: Atembewegung des Zwerchfells (Faulstich 2011, S. 72)	11
Abb. 5.1: Befragungsergebnisse gesamte Versuchsgruppe	38
Abb. 5.2: Ergebnisveränderung gesamte Versuchsgruppe	38
Abb. 5.3: Befragungsergebnisse Versuchsgruppe ohne Sänger 2	40
Abb. 5.4: Ergebnisveränderung Versuchsgruppe ohne Sänger 2	40
Abb. 5.5: Befragungsergebnisse Kontrollgruppe	41
Abb. 5.6: Ergebnisveränderung Kontrollgruppe	41
Abb. 5.7: Sängerwunsch nach Gesangslehrer im Tonstudio	43
Abb. 6.1: Bruttowertschöpfung im Branchenvergleich (Bertschek et al.)	54
Abb. 6.2: Wertschöpfungskette der Musikwirtschaft (Ebert et al., S. 62)	56
Abb. 6.3: Angebote der drei Kultursektoren in der Wertschöpfungskette der Musik (Ebert et al., 2012, S.59)	58
Abbildung 6.4: Wirkungsnetzwerk der drei Kultursektoren für die Wertschöpfungskette der deutschen Musiklandschaft (Ebert et al., 2012, S. 80)	59
Abbildung 6.5: Entwicklung Musikwirtschaft (Bertschek et al. 2014, S. 53)	61

Abb. 6.6, Umsätze durch Musikverkauf, Bundesverband Musikindustrie e.V.,
(<http://www.musikindustrie.de/statistik/>, Zugriff 28.10.) 62

Abb. 6.7: Umsatz Tonstudios, Statistik und Prognose, "Tonstudios" auf
de.statista.com, Zugriff 25.10.14 64

Tabellenverzeichnis

Tabelle 5.1: Beispielberechnung Bewertungsänderung Tontechniker	48
Tabelle 5.2: Ergebnisse Tontechnikerbefragung Versuchsgruppe	48
Tabelle 5.3: Ergebnisse Tontechnikerbefragung Vergleichsgruppe	48
Tabelle 5.4: Ergebnisse Tontechnikerbefragung Alle Sänger	49

Abkürzungsverzeichnis

Abb.	Abbildung
bzw.	beziehungsweise
CD	Compac Disc
ebd.	ebenda
etc.	et cetera
et al.	et alia (und andere)
f.	folgende
ff.	fortfolgende
gGmbH	Gemeinnützige GmbH
Hrsg.	Herausgeber
i. A. v.	im Auftrag von
mp3	Audioformat, Verfahren zur verlustbehafteten Kompression digital gespeicherter Audiodaten
S.	Seite
vgl.	vergleiche
z. B.	zum Beispiel

1 Einleitung

1.1 Ziel der Arbeit

Im Rahmen der Arbeit soll die Hypothese untersucht werden, dass der Einsatz von Gesangslehrern bei Tonaufnahmen das Gesangs-Aufnahmeergebnis positiv beeinflusst, und dass ein entsprechendes Angebot durch Tonstudios Marktchancen hat.

Die Fragestellung nimmt den Aspekt auf: Kann sich der Einsatz von Gesangslehrern für Studiobetreiber lohnen, und welche Chancen gibt es für Gesangslehrer im Tonstudio-Umfeld. Es wird dabei dargestellt, welche Vorteile Tonstudiobetreiber davon haben, eine Zusammenarbeit mit Gesangscoaches umzusetzen. Es soll betrachtet werden, in wie weit der Einsatz von Gesangslehrern bei Studioaufnahmen Effekte erzielt, welche die entstehenden Kosten rechtfertigen.

1.2 Entwicklung der These

Die ursprüngliche These war, dass von einem Gesangscoach im Tonstudio durchgeführte Aufwärmübungen die Sängerperformance positiv beeinflussen.

Eine Beobachtung führte zum Entwickeln der These: Der Großteil der Sänger, darunter auch Gesangslehrer, die von der Autorin dieser Arbeit im Tonstudio aufgenommen wurden, wärmten sich vor den Aufnahmen nicht auf. Dabei sollten sich Sänger vor jeder Probe und gerade vor Aufführungen und Aufnahmen aufwärmen.

„Nicht nur Instrumentalisten, auch Sänger müssen täglich üben und sich für Proben oder Aufführungen einsingen. Das Einsingen sollte in 10 – 15 Minuten geschafft sein.“ (Seidner, 2010, S. 151)

Neben der Vermutung, dass sich die gesangliche Performance steigern würde, gab es auch den Ansatz, dass sich die Sänger durch die Betreuung eines Gesangscoaches wohler fühlen würden. Dies wiederum würde sich ebenfalls positiv auf die Sängerperformance auswirken.

1.3 Vorgehensweise

Um den Einstieg in das Thema zu erleichtern, wird sich Kapitel 2 mit den Grundlagen der Sängerstimme befassen. Anschließend werden in Kapitel 3 die unterschiedlichen Einflüsse und ihre Auswirkungen auf die Sängerstimme aufgezeigt. Es wird hierbei unterschieden nach physikalischen Größen wie Haltung und Atmung, und psychologischen Einflüssen wie Selbstvertrauen und Motivation, aber auch Unwohlsein und Scham. Zudem wird beleuchtet, wie Gesangsunterricht und Einsingen funktionieren und sich auswirken, und welche Bedeutung die beschriebenen Einflüsse für Tonstudioaufnahmen haben.

Kapitel 4 wird der Entwicklung eines Versuchsaufbaus gewidmet, welcher die Effekte von Gesangslehrern auf die Sängerperformance im Studio untersuchen soll. Dabei wird die Ergebnissammlung in zwei Teile gegliedert: Die Versuchsdurchführung mit Sängern und die anschließende Bewertung der entstandenen Aufnahmen durch tontechnisch versierte Versuchshörer. So werden zum einen die Effekte des Gesangscoachings auf die Sänger selbst, zum anderen die Auswirkungen auf die Aufnahmen ermittelt. Dazu wird der Versuchsgruppe, die von einem Gesangslehrer betreut wird, eine Kontrollgruppe gegenübergestellt, welche lediglich ungeführte Aufwärmübungen im Tonstudio macht.

Kapitel 5 wird sich anschließend der Auswertung des durchgeführten Versuches widmen.

Um einen Einblick in das Umfeld von Tonstudios, und somit dem Wirkungsbereich der These, zu geben, wird in Kapitel 6 ein Überblick über die Situation in der Musikwirtschaft im Allgemeinen und der Tonstudios im Speziellen erarbeitet.

Im abschließenden Kapitel 7 werden die Ergebnisse des Versuches nach ihrer Auswirkung für den Studioalltag interpretiert. Es wird die Zielgruppe von Gesangscoaching im Tonstudio aufgezeigt. Anschließend werden Voraussetzungen beschrieben, die ein Gesangslehrer für die Arbeit im Tonstudio mitbringen muss und es werden praktische Umsetzungsvorschläge beschrieben.

Zudem wird aufgezeigt, welche Vorteile ein Gesangscoaching im Tonstudio für Sänger und Tonstudio bietet

Ein Fazit wird die Arbeit abschließen.

1.4 Vorbemerkungen

Einer der ursprünglichen Gedanken zur These war, dass der Einsatz von Gesangslehrern bei Tonaufnahmen das Gesangs-Aufnahmeergebnis positiv beeinflusst, und dass dadurch sowohl nachgelagerte Kosten reduziert, als auch das fertige Produkt verbessert werden kann.

Im Verlauf der Versuchsauswertung ergab sich jedoch das Folgende: Durch den Einfluss des Gesangscoaches wies die Bewertung durch befragte Tontechniker kumuliert eine positive Tendenz auf. Die einzelnen Bewertungen der Veränderung aber enthielten eine derartige Streuung ins positive wie negative, dass daraus nicht sinnvollerweise ein wirtschaftlicher Nutzen abgeleitet werden konnte. Was allerdings sehr viel eindeutiger ausfiel, war der positive Einfluss, den das Gesangscoaching nach den Angaben der Sänger auf ihr Gefühlsleben hatte. Zudem gab ein Großteil der Sänger an, dass sie bereit wären, für ein Gesangscoaching im Tonstudio zu bezahlen. Tonstudios, die Gesangscoaching anbieten, können also einen Mehrwert für Sänger schaffen, der ihren Angebotswert steigert.

Die Ausführungen im Kapitel 7 zur Umsetzung der Versuchsergebnisse wird hierauf noch näher eingehen.

2 Grundlagen

Die untersuchte These wirkt in einem kleinen, doch sehr mannigfaltigen Bereich. Er ist beschränkt auf den Gesang im Tonstudio, und dennoch vielfältig wie die Gesangskunst und die Sänger selbst. Um den Grundstein für das allgemeine Verständnis zu legen, soll im Folgenden ein kurzer Überblick über den Bereich Gesang gegeben werden.

Der Begriff Gesang deckt ein weites Spektrum der menschlichen Ausdrucksformen mithilfe der Stimme ab. Gesang ist eine Kunstform. Durch Gesang kann man Geschichten auf textlich-verständlicher, wie auch auf stimm-emotionaler Ebene – unterstützt durch die Verwendung von Melodien – vermitteln. (Fast) Jeder Mensch kann singen¹. Und Gesang ist ein mechanischer Vorgang im menschlichen Körper, der von allen Einflüssen, die auf eine Person wirken, beeinflusst wird.

2.1 Definiton Gesang

Wird der Begriff „Gesang“ weit verstanden, kommt genau wie in der Musik die Frage auf, ab wann etwas Musik bzw. Gesang ist. In der weitesten Auffassung kann bereits das akustische Wirken, also Klingen, der Natur als Gesang bezeichnet werden. Für diese Arbeit interessant ist er als eine Disziplin der Kunst, als das bewusste, aktive Handeln mit der eigenen Stimme, um eine melodische, künstlerische Darbietung zu erschaffen.

„Gesangskunst erfordert die souveräne Beherrschung des Stimmapparates, präzise Artikulation und reine Intonation sowie sinnvolle Interpretation des Notentextes, verbunden mit persönlicher Ausstrahlung des Sängers auf sein Publikum“. (Gesangskunst in Brockhaus, Riemann; Musiklexikon, Gelesen auf: <http://www.sebastianecicke.de/grafik/Studie.pdf>; Zugriff 17.8.14)

Über die „klassische Gesangskunst“ hinaus wird für die vorliegende Arbeit auch und vor allem die moderne Unterhaltungsmusik beachtet.

¹ Abgesehen von Menschen mit krankhaften Stimm- oder Gehörschädigungen

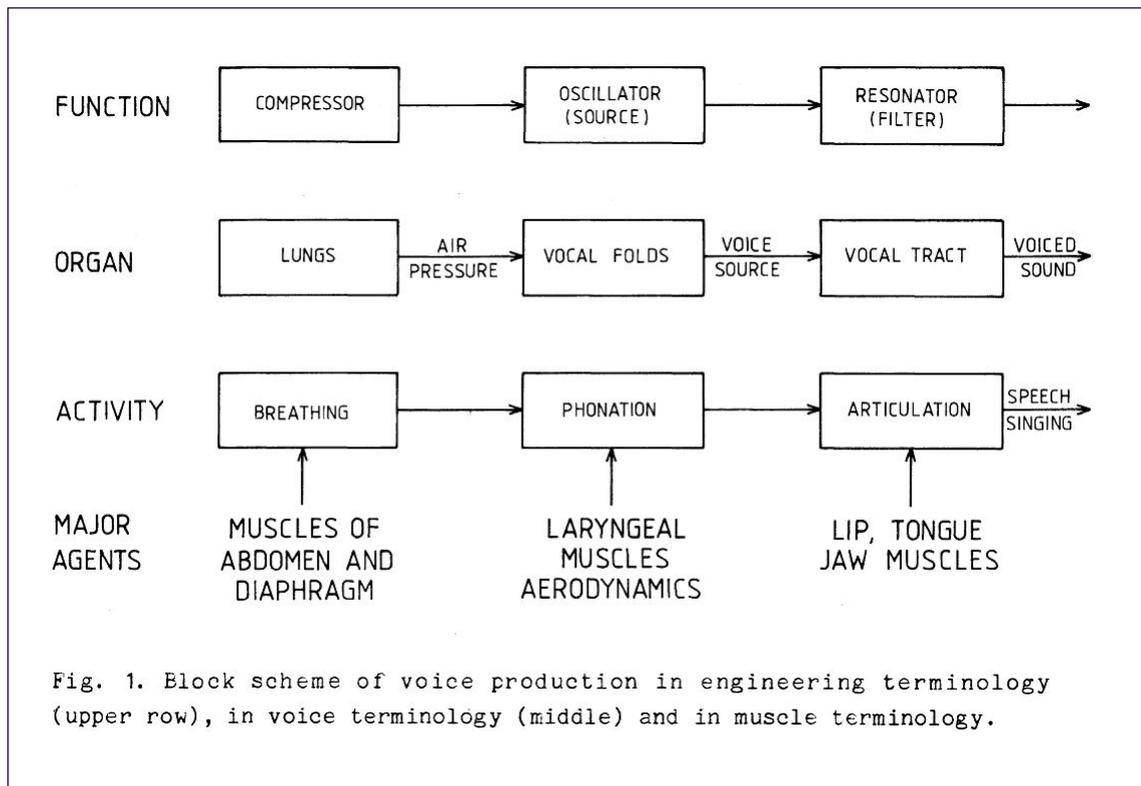


Abbildung 2.1: aus Sundberg, Johann, The voice as a sound generator, 1981, S. 6

„Bezieht sich das Gros der Fachliteratur zwar auf den Bereich klassischer Musik, so hat die Ausbildung im Rock-Popbereich doch viele Gemeinsamkeiten mit dem traditionellen Fach. Auch bei diesem Stil kann der autodidaktische Weg singen zu lernen, auf keinen Fall einen Gesangslehrer ersetzen (...). ...

Im Gegensatz zum klassischen Gesang darf bzw. soll die Stimme beim Rock- oder Popgesang durchaus Ecken und Kanten haben, damit sie hauchig, rotzig, zart oder dreckig klingt (...).

Unterscheiden sich zwar die klanglichen Vorstellungen des Rock- Popgesangs sehr stark von denen des klassischen Gesangsideals, so fußen doch die Bemühungen, die gesanglichen Fähigkeiten zu verbessern auf der selben Grundlage. Vor allem was die Stimmbildung betrifft, wird viel mit altbekannten Techniken und Methoden gearbeitet.“ (Lissner, 2005, S. 10, in Anlehnung an Balhorn, 1998)

2.2 Grundlagen

Das Instrument des Gesangs ist die menschliche Stimme. Der Sänger ist Instrument und Spieler in Personalunion, musiziert wird mit dem eigenen

Körper. „Dies macht die Besonderheit des Instrumentes Stimme aus, wobei sich Spieler und Instrument gegenseitig zutiefst bedingen.“ (Warczak, 2012)

Die Folgenden Ausführungen entsprechen dem heutigen Stand der Stimmforschung und sind größtenteils den Werken von Seidner, 2010 und Faulstich, 2011 entnommen.

Einen ersten Überblick über die Formung der menschlichen Stimme gibt Abbildung 1.1, in der die Stimmstehung auf muskulärer, stimmlicher und technischer Ebene dargestellt ist.

Die drei beziehungsweise vier Bestandteile der Stimme sind:

- Die Lunge – der Motor der Stimme
- Die Stimmlippen – der Tongenerator/Schwingungserreger
- Die Ansatzräume und Artikulatoren – die Resonatoren/Filter
 - Ansatzräume: Rachen, Mundraum, Nasen- und Stirnhöhlen
 - Artikulatoren: Kiefer, Lippen, Zunge, weicher Gaumen (vgl. Pinksterboer 2004, S. 15)

Die Lunge als Motor der Stimme stellt die Atemluft und den Atemdruck zur Verfügung. Bei der Atmung ohne Lautbildung bewegt die Lunge mithilfe des Zwerchfells und der Bauchwandmuskeln² Luft durch die Luftröhre. Die Stimmlippen sind voneinander entfernt.

„Die Stimmatmung unterscheidet sich dadurch von Atemübungen in Ruhe, dass sie die Funktionsbereiche Stimmerzeugung, Klangbildung und Steuerung durch das Zentralnervensystem mit einbezieht.“ (Seidner, 2010, S. 31)

Der Ursprung der Lautbildung sind Schwingungen der Stimmlippen. Diese befinden sich im Kehlkopf, einer komplexen Struktur aus Knorpeln, Bändern, Muskelgewebe und Schleimhaut. Geht der Kehlkopf in die Sprech- und Singstellung über, werden die paarig angelegten Stimmlippen einander angenähert und verschließen die Stimmritze (Glottis). Unter den geschlossenen

² für ausführlichere Informationen zur Atmung siehe Seidner, 2010, S. 17 ff

Stimmlippen staut sich die Luft und bildet einen Überdruck (subglottischer Druck), dieser zwingt die Stimmlippen, sich zu öffnen. Da der Druck nun entwichen ist, schließen sich die Stimmlippen wieder.³ Der Wiederverschluss der Stimmlippen wird aerodynamisch unterstützt – Der Luftstrom der ausweichenden Atemluft bewirkt zwischen den beiden nah aneinanderliegenden Stimmlippen einen Unterdruck, der diese wieder zusammenzieht. Der Vorgang wiederholt sich mehrmals. Dieser heutige Stand der Forschung geht davon aus, dass die Stimmbildung nicht, wie lange Zeit angenommen, durch flutternde Muskelbewegungen im Kehlkopf stattfindet, sondern durch das Wechselspiel zwischen der Spannung der Stimmlippen und dem subglottischen (sich unter der Stimmritze stauenden) Atemdruck.⁴

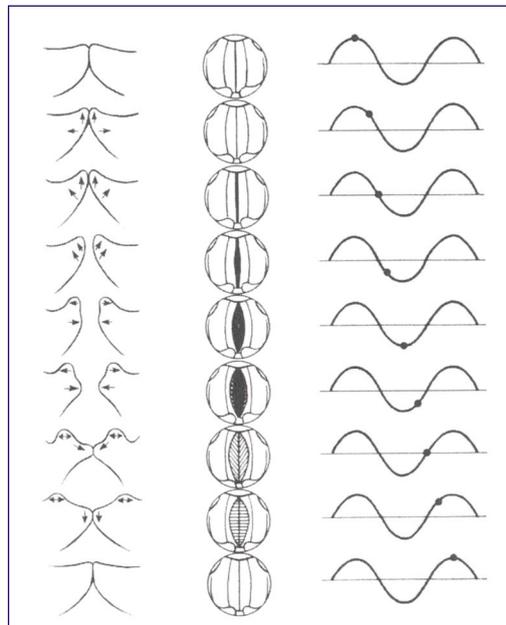


Abb. 2.2, schematische Darstellung der Öffnungs- und Schließbewegung der schwingenden Stimmlippen, Frontalschnitt (links), von oben (mitte), Sinuskurve der Druckveränderung (rechts), Faulstich, S. 19

3 Das Prinzip ist vergleichbar mit dem klappernden Deckel auf einem kochenden Topf: Druck staut sich auf, der Deckel hebt sich, die Luft entweicht, und der Deckel fällt zurück in seine Ursprungsposition. vgl. Seidner 2010, S. 40 f

4 vgl. hierzu auch: Stützvorgang

Mit jeder Öffnung der Stimmlippen wird durch den austretenden Luftstoß eine Verdichtung der Umgebungsluft mit einer anschließenden Verdünnung hervorgerufen. Die Frequenz (Schwingungen pro Sekunde), mit der die Stimmlippen schwingen, erzeugt die Tonhöhe beim Singen. Die entstehenden Druckschwankungen breiten sich wellenförmig in der Umgebungsluft aus. Bei einer Frequenz zwischen ca. 20 Hz und 20 kHz werden sie vom Ohr in neuronale Impulse umgewandelt, die das Gehirn als Klang wahrnimmt.

Der Ton, den die Stimmlippen generieren, ist der Primärklang, der Grundton mit seinen Obertönen, der in seiner Reinform als schnarrendes Geräusch wahrgenommen werden würde. (vgl. Faulstich, S. 27) Im Folgenden wird noch darauf eingegangen, wie der Primärklang in den Ansatzräumen geformt wird. Der Primärton selbst kann bereits eine große klangliche Vielfalt aufweisen hinsichtlich seiner Tonhöhe, Lautstärke und Klangfarbe. Diese Vielfalt gilt einerseits zwischen verschiedenen Menschen, die durch physiologische Unterschiede hervorgerufen werden – Männer beispielsweise haben tendenziell dickere Stimmlippen als Frauen, aber auch innerhalb einer Stimme, durch die Veränderung der Tonproduktion:

Zur Veränderung der Tonhöhe, also der Schwingfrequenz, werden Spannung und Form der Stimmlippen modifiziert. Die Stimmlippen sind an Ring- und Schildknorpel befestigt. Diese sind gegeneinander kippbar und verändern durch die Kippbewegung ihren Abstand zueinander. Dadurch werden die Stimmlippen gedehnt, gespannt, und verschmälert bzw. in rückwärtiger Richtung verkürzt, entspannt, und werden wieder wulstiger. Das Prinzip gleicht dem von Gitarrensaiten: Dicke, schlaffe Stimmlippen schwingen unter dem subglottischen Druck langsamer und produzieren tiefe Töne; gestraffte, schmale Stimmlippen schwingen schneller und produzieren hohe Töne. (vgl. Faulstich, S. 21 ff) Ab einem bestimmten Spannungsgrad können die Stimmlippen in der normalen SprechEinstellung des Kehlkopfes⁵ nicht weiter gedehnt werden und ein hervorrufen höherer Töne ist nicht mehr möglich. Um dennoch höhere Töne singen zu können, geht der Kehlkopf in sein

5 Frauen sprechen in der Bruststimme, Männer meist im Modalregister

zweites Register über. Die beiden Register sind in sich gleichartige Klangbereiche der Stimme mit typischen Stimmlippeneinstellung und Schwingungsformen. Sie unterscheiden sich durch die Gestalt der Stimmlippen während der Stimmbildung, bei der je eine unterschiedliche Menge der beweglichen Stimmlippe an der Schwingung beteiligt ist. Im weiblichen Brustregister oder männlichen Modalregister schwingen die vorderen zwei Drittel der Stimmlippe (das hintere Drittel, das vom Vokalismuskel gebildet wird, ist nie an der Schwingung beteiligt), und die Stimmlippen schließen nach dem Öffnungsvorgang vollständig. Beim Bruch von tief nach hoch kippt der Schildknorpel nach vorne, die Stimmlippen werden stärker gedehnt und höhere Töne sind möglich. (vgl. Pinksterboer, 2004, S. 20) Im weiblichen Kopfreister oder männlichen Falsettregister schwingt nur der vorderer Teil der Stimmlippen, und der Schluss der Stimmlippen ist unvollständig oder verkürzt. (vgl. Seidner, 2010, S. 73 ff) Zugunsten der Vereinfachung soll in dieser Arbeit nicht weiter auf die Unterschiede zwischen männlichen und weiblichen Registern eingegangen werden, es sei nur angemerkt, dass sie vorhanden sind. Umfassendere Grundlagen sind für die behandelte These nicht erforderlich, mehr zum Thema findet sich unter Anderem bei Seidner, 2010, S. 71 ff.

Die Veränderung der Lautstärke wird durch unterschiedliche Einflüsse hervorgerufen. Um so größer die Luftdruckänderung ist, um so lauter wird ein Ton wahrgenommen. Um so größer die Masse der schwingenden Stimmlippen ist, und um so höher der subglottische Druck ist, um so größere Druckunterschiede können tendenziell realisiert werden.

Die Klangfarbe des Primärklanges wird, abgesehen vom Register, wesentlich beeinflusst durch den Widerstand der Stimmritze gegen den Atemdruck. (vgl. Faulstich, S. 29)

Ausgehend vom Primärton wird in den Resonanzräumen des Körpers der Ton verändert und ein individueller Klangcharakter gebildet. Durch die Formung des Schalls, also die Modulation der Druckwelle, in den sogenannten Ansatzräumen (vgl. Faulstich) wird die menschliche Stimme, bereits bevor sie den Mund verlässt, zu einer zusammengesetzten Schwingung.

So erhält jeder Mensch seinen besonderen, eigentümlichen Stimmklang. Auch

die Vokalformung findet über dieses Prinzip der resonatorischen Überformung statt. Die Ansatzräume wirken wie der Korpus eines Instrumentes, geben der Stimme ihren Klang und ihr Timbre. Vergleichbar ist das Prinzip mit der Wirkungsweise einer Trompete. Die Vibration, die allein mit dem Mundstück produziert wird, ergibt einen dünnen Ton. Das angeschlossene Instrument als Resonator formt daraus einen vollen, charakteristischen Klang.

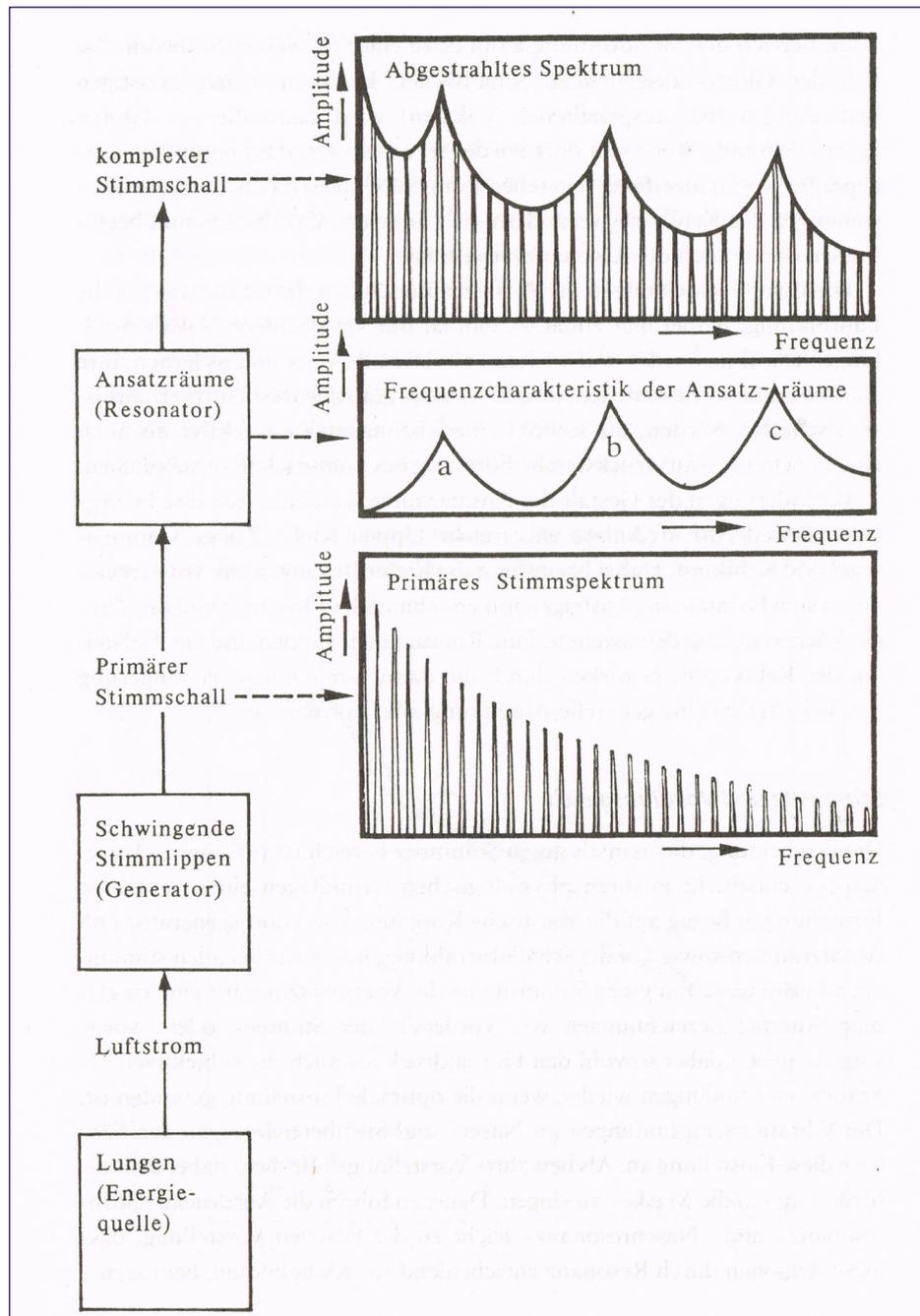


Abb. 2.3: Resonanzfunktion Ansatzräume, Seidner 2010, S. 49

Die Ansatzräume bestehen aus den Hohlräumen, die beim Menschen oberhalb der Stimmlippen im Hals- und Kopfbereich liegen. Zumeist werden sie in der Literatur Ansatzrohr genannt, nach Seidner stellt die Bezeichnung allerdings eine zu starke Vereinfachung dar, da sie an „starre, röhrenförmige Verhältnisse denken lässt“ (Seidner, 2010, S.43), und der Vielgestaltigkeit und Veränderbarkeit, die zur Klangformung zur Verfügung stehen, nicht gerecht wird.

Die Ansatzräume sind in ihrer Form veränderbar, ihre Formveränderung sorgt dafür, dass jeweils unterschiedliche Anteile des primären Kehlkopfschalls verstärkt oder abgeschwächt werden. Die verstärkten Teiltonbereiche, also Energiekonzentrationen in einem bestimmten Frequenzbereich, heißen Formanten. Der Stimmklang wird verändert hinsichtlich:

- Stimmeindruck (hell, gedämpft, nasal, offen, emotionaler Ausdruck)
- Obertöne
- Timbre und Resonanz
- Formanten und Sängerformanten
- Lautstärke
- Intonation
- Artikulation
- Vibrato

Ein spezieller Teil der Ansatzräume sind die Artikulatoren. Diese sind verantwortlich für die menschliche Sprachbildung, indem sie Laute formen. Sie bestehen aus Kiefer, Lippen, Zunge und weichem Gaumen. Konsonanten entstehen via Verschluss- und Engebildung. Vokale werden hier via Raum- und Gestaltveränderung gebildet, die Frequenzbetonungen im Stimmschall hervorrufen. An diesen Vokalformanten erkennt das Gehirn den jeweiligen Vokal. Ein Formant für das „a“ liegt beispielsweise „immer bei 1000 Hz, gleichgültig, ob er von einer tiefen Männerstimme oder einer hohen Frauenstimme, in tiefer oder hoher Lage hervorgebracht wird.“ (Faulstich, S. 53) Zusätzlich gibt es mindestens zwei Formanten pro Vokal, die unterschiedlich gewichtet sein können. Dadurch entsteht ein „dunkles“ oder „helles“ a. So wird eine große Anzahl von Vokalschattierungen mithilfe der Formanten darstellbar.

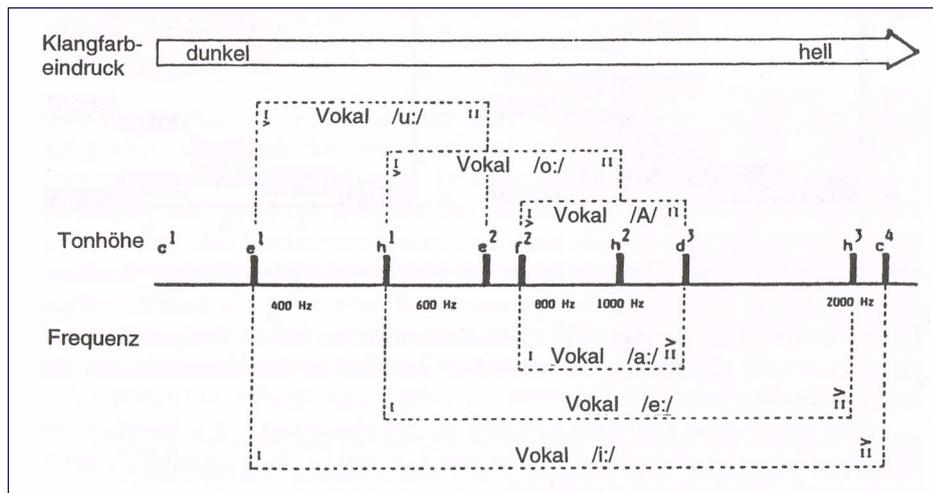


Abb. 2.4: Formantfrequenzen der Vokale, jeweils stärker ausgeprägter Formant mit Pfeil gekennzeichnet (Faulstich, 2011, S. 53)

Exkurs Sängersformant (vor allem wichtig im klassischen Gesang):

Die Formantenbildung ist auch die Voraussetzung für die Bildung des Sängersformanten. Der Sängersformant ist eine „... Klangqualität, die aufgrund ihrer Obertonzusammensetzung über weite Distanzen und über Störschall hinweg gehört wird.“ (Faulstich, 2011, S. 49) Er entsteht dadurch, dass der primäre Kehlkopfschall durch resonatorische Überformung optimiert wird. Es handelt sich um ein vokalunabhängiges Formantbüschel aus zwei oder drei Formanten, das über den Vokalformanten liegt und Brillanz und Tragfähigkeit in die Stimme bringt.

Die Lehre der Klangformung vermittelt zusammengefasst:

„... dass die stimmliche Leistungsfähigkeit und die Stärke einer Sängerstimme nicht nur von der Effektivität des Kehlkopfes und einer aufwändigen Atemarbeit abhängt, sondern auch – und vor allem – von der optimalen Nutzung der Resonanzverhältnisse in den Ansatzräumen.“ (Seidner, S. 53 f.)

Im Folgenden wird genauer auf die sängerische Atmung eingegangen, da diese über den subglottischen Druck einen immensen Einfluß auf die Stimmproduktion im Kehlkopf – also das Wechselspiel zwischen Atemdruck und -strömung mit der Stimmlippenspannung – hat.

Die sogenannte Stütze ist das Zurückhalten des Atemdrucks mit dem Körper, um nur die Menge Atemluft auszustoßen, die zur Stimmbildung benötigt wird.

Die wichtigsten Einatemmuskeln – das Zwerchfell und die Zwischenrippenmuskeln, befinden sich nach der einfachen Ausatmung in ihrer Ruheposition. Das Zwerchfell ist unter der Lunge gewölbt, die Rippen sind flach. Bei der Einatmung wird diese Ruheposition durch Muskelbewegung verlassen. Das Zwerchfell wird nach unten gezogen und gedehnt, die Rippen heben sich, die Lunge kann sich mit Luft füllen. Zur einfachen Ausatmung lassen die Muskeln die Spannung los und kehren passiv in ihre Ruhelage zurück, die Luft entweicht aus den Lungen.

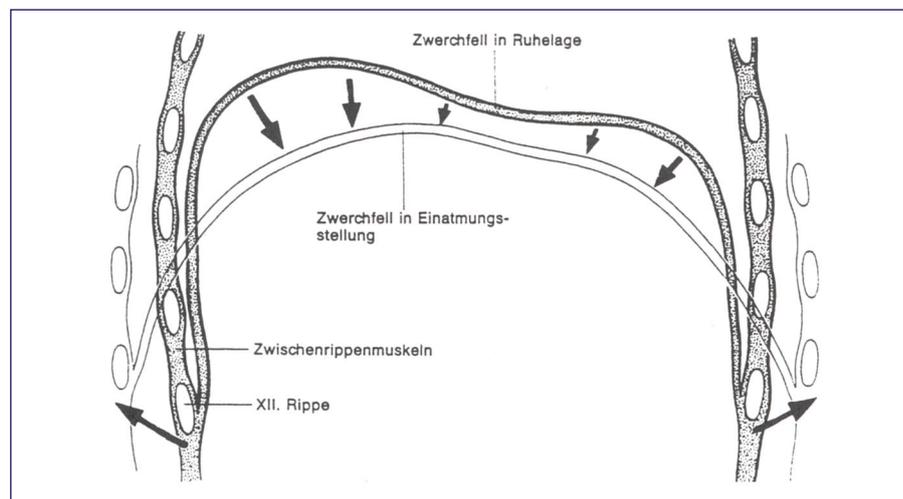


Abb. 2.5: Atembewegung des Zwerchfells, Faulstich 2011, S. 72

Beim Vorgang des Stützens wird das Zwerchfell nicht passiv in die Ausgangslage zurückversetzt, sondern behält, genau wie die Zwischenrippenmuskeln, seine Spannung bei. Die Ausatembewegung wird aktiv so geführt, dass nur der Luftstrom, der dem aktuellen Gesang angemessen ist, abgegeben wird. So wird einer Überhauchung der Stimme, einem gepressten Klang, und einem – für lange Gesangsphrasen – zu schnellen Verlust der Atemluft entgegengewirkt.

„Die sängerische Stützfunktion ist in erster Linie als ein physiologischer Vorgang zu verstehen, bei dem mehrere Funktionsbereiche miteinander abgestimmt und im

Dienste der sängerischen Leistungs- und Ausdrucksfähigkeit in Einklang gebracht werden müssen. Vom subjektiven Erleben her steht zwar die Abstimmung von Atmungs- und Kehlkopffunktion im Vordergrund, aber die Klangformung muss mit einbezogen werden, da sie im Zentrum jeder sängerischen Mitteilung steht.“ (Seidner, 2010, S. 66)

Beim Singen spielen Muskeln eine zentrale Rolle – Der Grad der Anspannung der Stimmlippen, wie viel Atemdruck an die Stimmlippen weitergegeben wird, wie die Ansatzräume geformt werden – all dies wird durch Muskeln beeinflusst. Singen ist Muskelarbeit.⁶

Zur Zusammenfassung der vorangegangenen Ausführungen zur Stimmbildung:

„Die Luft aus der Lunge bringt die Stimmlippen zum schwingen. Der durch die Stimmlippen erzeugte Ton wird im Ansatzrohr verstärkt und durch den Einsatz der Artikulatoren geformt.“ (Pinksterboer, 2004, S. 16)

Die beschriebenen Vorgänge klingen in der Theorie einfach, laufen im normalen Alltag jedoch unbewusst ab und entziehen sich meist der willentlichen Steuerung. Sie sind integriert in ein komplexes Gesamtsystem – den Körper, in dem sich alle eingehenden Einflüsse gegenseitig bedingen. Auch der psychische Zustand, in dem sich der singende Mensch befindet, hat einen enormen Einfluss. Um den bewussten Umgang mit den an der Stimmgebung beteiligten Vorgängen zu lehren bedarf es einem feinfühligem Umgang mit der Selbstbeobachtung des Sängers.

⁶ vgl. hierzu: Einsingen (Unterpunkt 4 im Kapitel “Einflüsse auf den Sänger”

3 Einflüsse auf Sänger – Gesangslehre

Im Folgenden wird darauf eingegangen, welche Einflüsse auf die Singstimme es gibt, und wie ein Gesangscoach darauf einwirken kann.

Für die Betrachtung der Einflüsse auf einen Sänger ist es wichtig, zu bedenken, dass der menschliche Körper als Ganzes funktioniert. Alle Kräfte im physiologisch-mechanischen und im psychologischen Bereich sind miteinander verwoben. Eine Einwirkung auf einem Gebiet hat immer auch Auswirkungen auf das gesamte Gefüge. Unter diesem Blickpunkt können die folgenden Ausführungen nicht als „voneinander getrennt“ betrachtet werden, sondern als zwei Seiten einer Medaille.

3.1 Physikalische Einflüsse – Stimmtechnik

Stimmtechnik ist: „Die Gesamtkoordination aller mechanisch-physiologischen (= Motorik), physikalisch-akustischen (= Phonation) und phonetisch-phonologischen (= Artikulation) Vorgänge zur Erzeugung der Stimme.“ (Fischer 1998, S. 138, in Lissner, 2005, S. 8)

Der Kehlkopf mit den Stimmlippen ist in einem Geflecht von Muskeln eingehängt. Alle diese Muskeln beziehen Rückwirkungen aus dem Körper und geben diese wiederum an den Kehlkopf und die Ansatzräume weiter. Über (An-)Spannungsketten ist jeder Muskel des Menschen miteinander verknüpft.

Damit alle beteiligten Muskeln gut miteinander wirken können, ist eine ausbalancierte Haltung nötig, sonst entstehen Fehlspannungen, welche sich über die Rückwirkung der unterschiedlichen Muskelpartien im Körper auf die Freiheit des Atems, die Bewegungsfreiheit des Kehlkopfes und die Ausformung der Ansatzräume auswirken und somit die Singfähigkeit behindern. Die Haltung des Menschen ist ausbalanciert, wenn sein Schwerpunkt in einer senkrechten Linie vom Boden aus verläuft, und das Haltegerüst der Knochen die Last des Körpers ohne bemerkenswerte Anstrengung der Muskeln tragen kann.

„Auf zwei Wirkungsebenen ... muss die Körperhaltung und -bewegung im Hinblick auf das Singen betrachtet werden:

1. Körperstellungen und Muskelbewegungen erzeugen den Rahmen für die Atmung.
2. Körperstellungen und Muskelbewegungen wirken über die Einhängemuskulatur auf den muskulären Mechanismus der Tonerzeugung im Kehlkopf.“ (Faulstich, 2011, S. 81 f)

Die Körperbalance hilft dabei, unnötige Hilfsspannungen zu vermeiden, wodurch die Haupt-, Sekundär- und Hilfsmuskeln der Atmung weitgehende Aktionsfreiheit erhalten. (vgl. Faulstich, 2011, S. 81)

Der (Atem-)Stützvorgang sowie die Vorgänge im Kehlkopf und in den Ansatzräumen, wie sie im Grundlagenkapitel geschildert wurden, gehören in den Bereich der physiologischen Gestaltung durch den Sänger. Im Kapitel Gesangslehre wird noch darauf eingegangen, wie ein Lehrer auf die physiologischen Gegebenheiten Einfluss nehmen kann.

3.2 psychologische Einflüsse

„Das Singen ist – wie jede andere gerichtete menschliche Tätigkeit – an die grundlegenden psychischen Vorgänge wie Aufmerksamkeit, Empfindungen, Wahrnehmungen, Gedächtnisleistungen, Einbildungskraft, Denkvermögen, Emotionen u. a., aber auch an die Persönlichkeitsstruktur sowie das soziokulturelle Umfeld mit allen seinen vielfältigen Erscheinungen eng verbunden.“ (Seidner, 2010, S. 9)

Der Körper des Menschen wirkt in seiner Ganzheit. Ebenso, wie sich die körperliche Verfassung auf den Sänger auswirkt, hat auch seine geistige Verfassung Einfluss auf die psycho-physische Ganzheit, und damit auf seinen Umgang mit der Stimme und seine Möglichkeit, diese einzusetzen. Diese Rückwirkungen ergeben die „psychologische[n] Bedingungen, in die der mechanisch- akustische Vorgang des Singens eingebettet ist“. (Faulstich, 2011, S. 95)

Die psycho-physische Ganzheit ist „für [den] künstlerischen Akt von unzweifelhafter Berechtigung, aber auch ‚beim bloßen technischen‘ Vorgang der Tonproduktion werden die physikalischen Faktoren wesentlich mitbestimmt vom psychischen Zustand des Singenden.“ (Faulstich, 2011, S. 95)

Hier kommt die Besonderheit der Singstimme zum Tragen. Das genutzte

Medium, quasi das gespielte Instrument, ist kein Objekt, welches vom Sänger unabhängig besteht, „nicht ein Ding außerhalb seiner selbst, sondern er selbst verkörpert es in seiner Person: seine Stimme“ (Faulstich, 2011, S. 13).

Die Stimme wird, wie bereits im Grundlagen-Kapitel aufgegriffen, in den Ansatzräumen geformt, diese werden durch Muskelspannungen verändert. Die physischen und psychischen Vorgänge im Menschen spiegeln sich auch im Funktionszustand seiner Muskeln wieder. Evolutionstheoretisch entwickelte sich beispielsweise das, was der heutige Kehlkopf ist, aus einem Schutzverschluss für die Lunge (vgl. Faulstich, 2011, S. 95). Die Phonation bedient sich weiterhin

„... derjenigen Bewegungsmuster, die in der Primärfunktion eingeübt waren, z. B. des Schließreflexes als Schutzfunktion auch bei psychischer Bedrohung: Atemüberdruck zusammen mit Schließung der Taschenfalten, Anspannung der Rachen-, Kiefern- und Zungenmuskulatur bis hin zu den Gaumenbögen.“ (Faulstich, 2011, S. 97)

So wirken sich Emotionen immens auf die Schallproduktion und -formung aus. Dadurch erkennen wir am Klang einer Stimme die Gemütslage der Sprechenden oder Singenden Person. Zur Verdeutlichung seien einige weitere emotionale Urlaute genannt: Rufen, Schreien, Seufzen oder Stöhnen. Bei genauer Selbstbeobachtung lässt sich feststellen, dass allein bei der Vorstellung eines der vier genannten Laute sich die innere Mund-, Rachen- und Halsstellung ändert.

„Sowohl bei der Tonerzeugung als auch in der musikalischen Aussage beginnt sie [die Natürlichkeit des Singens] bei den Urimpulsen der Gemütsbewegungen, die sich ohne willentliche Steuerung als Funktion der Natur ‚entladen‘, ...“ (Faulstich, 2011, S. 95)

Der psychologische Aspekt des Singens hat zwei Seiten. Zum Einen die emotionale Interpretation und Darstellung von Songinhalten, zum Anderen die Emotionen des Sängers gegenüber seines eigenen Gesangs und der Situation, in welcher er sich gerade befindet.

Für die emotionale Darstellung von Inhalten wird die Stimme als Ausdrucks- und Eindrucksmedium genutzt. Der oben angerissene emotionale Klangeindruck wird hier künstlerisch genutzt, um die musikalische Aussage zu transportieren.

Die musikalische Aussage hängt von der Interpretation des Inhaltes durch den Künstler und von seinem Ausdrucksbedürfnis ab. Um diesen Ausdruck dem Zuhörer nahezubringen, werden Stimme und Stimmung bewusst moduliert.

„... [Die Stimme hat den] höchsten Grad der Fähigkeit, auf die mannichfaltigste Weise modifiziert werden zu können, und durch die Sprache unterstützt, welche deutlich und bestimmt zum Verstande redet, die verschiedensten Empfindungen mit einer Wahrheit auszudrücken, welche keinem Instrumente erreichbar ist.“ (Haseser, 1820, S. 3)

Die Einflüsse seiner Umgebung auf den Sänger sind ebenfalls umfassend und nicht immer dem bewussten Begreifen zugänglich. Sie bedingen seine emotionale Grundstimmung und somit auch die Möglichkeit zur künstlerischen Aussage. Hierzu ein sehr treffender Vergleich von Warczak, 2012: „Das Horn errötet nicht.“ Während ein Instrument objekthafte Züge behält, „und die Anzahl derjenigen Faktoren, die sich der sicheren Kontrolle entziehen, eher gering ist“ (Warczak, 2012), wirken psychische Einflüsse auf den Sänger, und gleichbedeutend sein Instrument, sehr direkt. Ein Kreislauf aus missratener stimmlicher Äußerung, Scham, neuem Versuch und der Wiederholung des Misserfolges kommt häufiger vor als ein neuer Versuch bei dem sich der Sänger nicht unter Druck setzt, und ein besseres Ergebnis erzielt. (vgl. Warczak, 2012)

Scham gehört nicht zu den sing-fördernden Emotionen. Sie ist mit der Tendenz des „Sichzurückziehens, der Stockung des Energieflusses und mit Blockierungen verbunden“. (vgl. Warczak, 2012) Gleiches gilt für Stress, wobei sowohl der eigene Erfolgsdruck des Sängers als auch die psychische Belastung durch ein Publikum oder einen Lehrer große Stressfaktoren darstellen können. (vgl. Lissner, 2005, S. 10)

„Durch das intensive Einbringen seiner Persönlichkeit identifiziert sich ein Sänger besonders stark mit seinem Beruf. Auf diese Art und Weise entsteht die Gefahr,

dass ein Sänger, dessen Leistung kritisiert wird, diese Kritik als persönliche Zurückweisung empfindet.“ (Hannig, 2004, S. 2)

„Die rasche Ansprechbarkeit des Künstlers vor allem im emotionalen Bereich bedingt auch eine stärkere Störanfälligkeit. Berufliche Belastungen können sich dabei ebenso negativ auswirken wie familiäre Konflikte.“ (Seidner, 2010, S. 149)

Gleichzeitig sind Selbstbewusstsein und Vertrauen in die eigene Stimme ein starker positiver Einfluss auf die Möglichkeiten des Sängers.

„... die Abwesenheit von Aggression, Bedrohung und Angst ... [machen] die Schließendenz überflüssig. Offenheit, positive Zugewandtheit und Vertrauen führen zu abnehmender Schutzfunktionstendenz und ermöglichen die ungestörte Entwicklung ... [des Gesangs]“. (Faulstich, 2011, S. 98)

Eine sehr treffende Zusammenfassung bei der Einflussbereiche der psychischen Verfassung des Sängers gibt Seidner:

„Der Zusammenhang zwischen psychischer Verfassung und sängerischen Leistungen ist bekanntlich sehr eng. Im günstigen Fällen wirkt er sich positiv aus, indem sich von der Psyche her die stimmlichen Ausdrucksmöglichkeiten erweitern lassen, aber auch negative Rückwirkungen sind möglich.“ (Seidner, 2010, S. 149)

3.3 Gesangslehre

Im Folgenden wird beleuchtet, wie Gesangsunterricht funktioniert und wie er sich auf den Sänger auswirkt.

Das Ziel von Gesangsunterricht ist es, die Möglichkeiten, die in einer Stimme und der sie antreibenden Persönlichkeit liegen zur Entfaltung bringen.

„In der Stimmbildung wird vorweggenommen, was bei der Interpretation von Songs und Liedern gesangstechnisch erforderlich ist: Intonationsgenauigkeit, rhythmische Klarheit durch prägnante Aussprache, gezielte Änderungen von Stimmklang & Timbre, Phrasierungsvarianten.“ (Freytag, 2002, S. 42)

Gesangslehre wird häufig nicht mit konkreter physischer Wissensvermittlung betrieben. Laut Faulstich, S. 9 ff, genügt es für den Sänger, während des künstlerischen Aktes seine Stimme mit Empfindungen zu steuern. Ein umfassenderes Wissen um die physiologischen Gegebenheiten könnte nach

Faultstichs Ansicht sogar die spontane Darstellung und den freien künstlerischen Einsatz hemmen oder gar lähmen.

Lissner beschreibt einen weiteren Faktor: Der Lernvorgang beim Singen unterscheidet sich stark von Lernvorgängen auf kognitiver Ebene. Viele der zu erlernenden Parameter, beispielsweise Register, sind nicht vom Willen abhängig. (vgl. Lissner, 2005, S. 8) Faultstich geht ergänzend davon aus, dass neben Beobachtungsgabe und Gehör auch eine Verfeinerung des Muskelgefühls erarbeitet werden muss. (vgl. Faultstich, 2011, S. 7)

Da sich einige Parameter dem bewussten Einwirken entziehen und psychologische Rückwirkungen eine große Rolle auf die Stimmbildung spielen, werden für die Vermittlung häufig Begriffe wie „Stütze“ oder „Stimmsitz“ genutzt, welche die Funktionen der Stimme für den praktischen Gebrauch zusammenfassen, und dem Sänger eher intuitiv-emotional geführte körperliche Empfindungen nahebringen. (vgl. Faultstich, S. 10)

Der Gesangslehrer benötigt das Wissen um die funktionalen Zusammenhänge der Stimmbildung, und um Wege, wie er diese situationsgerecht, also beispielsweise durch oben genannte Begriffe, vermitteln kann.

Die Themen, die ein Gesangslehrer mit seinem Schüler behandeln kann, entstehen im technischen Aspekt aus den im Grundlagenkapitel genannten Funktionsbereichen. Es sind Haltung, Einstellung der Ansatzräume, sowie die Sängeratmung beziehungsweise Stütze. Mit dem Training soll, neben der Erweiterung des Stimmumfangs erreicht werden, dass der Sänger in die Lage versetzt wird, günstige Resonanzverhältnisse hervorzurufen, und den Stimmschall leistungsmäßig effektiv und künstlerisch ausdrucksreich zu gestalten. Eine klangliche Angleichung der Register und Vokale aneinander oder der bewusste Umgang mit diesen Unterschieden wird ebenfalls angestrebt. Es können die Regelung von Tonhöhe, Lautstärke, Klangfarbe und Dauer gesungener Töne bewusst gemacht und ausgearbeitet werden.

Es bieten sich Übungen an zu:

- gesamtheitlichen Bewegungsabläufen
- Haltung
- Atemstütze, also auch Haltung und Position von Brustkorb und gesamtem Atemapparat
- Haltung und Position, also Umgang mit Hals und Rachen, Mund, Zunge, sowie mit dem Kehlkopf zur Klanggestaltung

mit dem Ziel, dem Sänger ein Gefühl dafür zu geben, wann sich sein Gesang am freiesten entfalten kann. Beispielsweise wird mit Tonskalen auf verschiedenen Vokalen eine bestimmte Haltung von Kehlkopf und Gaumen begünstigt, welche anschließend dem Gefühl nach erinnert werden sollen. Ein weiteres Beispiel ist die „Gähnstellung“ beim Singen. Beim Gähnen sind Gaumen und Rachen geweitet, wodurch Resonanzräume entstehen. Die Steuerung für den Sänger erfolgt wiederum assoziativ.

Die Klanggestaltung hat in sich verschiedene Anteile, die Bestandteil der Lehre sein können. Sie alle werden durch die bewusste Verformung der Ansatzräume bestimmt.

- Timbre und Resonanz
- Formanten und Sängerformanten
- Lautstärke
- Intonation
- Artikulation
- Ansatz
- Vibrato

„Singen stellt im eigentlichen Sinne Muskelarbeit dar. Es werden alle beim Singen beteiligten Bewegungsabläufe und Muskelgruppen trainiert, solange bis sie ins Unterbewusstsein gelangt und damit internalisiert sind.“ (Lissner, 2005, S. 8)

Zusätzlich zu den technischen Aspekten haben auch die psychologischen Aspekte einen Einfluss auf den Gesangsunterricht. Zum Einen nimmt der Gesangslehrer – bewusst oder unbewusst – einen Einfluss auf das Gefühlsleben

des Sängers. Fühlt sich dieser sicher bei seinem Lehrer, empfindet er die Freiheit, auch Fehler zu machen, oder schämt er sich, wenn etwas schief läuft. Des Weiteren werden die weiter oben genannten spontanen intuitiv-emotionalen Reaktionen auf psychologische Reize wie Freude, Zuwendung oder Erstaunen für die Vermittlung von Körperempfindungen genutzt. So verändert der Gesangslehrer mit den Übungen, die er anwendet, das bewusste oder unbewusste Körpergefühl des Sängers.

Außerdem beschäftigt sich die Gesangslehre auch mit der Inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Songmaterial, die auf die psychischen Ressourcen wie Vorstellungsvermögen, emotionale Ansprechbarkeit und Empathie zurückgreift.

Im Bereich der Unterhaltungsmusik ist, abgesehen von der Tonbildung, auch die rhythmisch-metrische Sicherheit sowie die Eigenkreativität im Umgang mit Musik wichtig, und sollte daher im Unterricht thematisiert werden.

Eine treffende Zusammenfassung liefert Freytag, die schreibt, dass das Ziel von Gesangsunterricht ist:

„Das Zusammenwirken der physischen, psychischen und musikalischen Komponenten des Singens zu gewährleisten; die Kreativität im künstlerischen Bereich, das individuelle Potential und die stimmtechnischen Fertigkeiten zu gleichen Teilen optimal zu fördern; der Stimmhygiene [der Gesunderhaltung der Stimme] sowie der Ökonomie des Einsatzes der Stimme in Hinblick auf die besonderen Anforderungen der Berufspraxis besondere Aufmerksamkeit zu schenken; ein individuelles Repertoire aufzubauen, welches in Übereinstimmung mit den stimmlichen Möglichkeiten und den Imagevorstellungen zur Ausprägung einer SängerInnen-Persönlichkeit führt; ein auch stimmlich unverwechselbares Profil zu suchen.“ (Freytag, 2002, S. 41 f)

Für den Bereich der Unterhaltungsmusik im Speziellen fügt sie hinzu:

„Die Stimmbildung ist im Bereich Populärmusik/Jazz ebenso wichtig und notwendig wie im klassischen Gesang. ... Die spezifischen Aspekte der Aufmerksamkeit der Stimmbildung im Bereich Populärmusik/Jazz liegen in einer guten Atem- und Stimmkopplung, in differenzierten Arten von Stimmeinsätzen und Stimmabsätzen,

in unterschiedlichen Stimmstärken, einem guten Vokalausgleich und einem Registerausgleich, der als gesangliches Stilmittel eingesetzt, bewußt hörbar bleibt oder unhörbar wird.“ (Freytag, 2002, S. 42)

Ziel des Gesangslehrers ist es, neben diesen Aspekten auch ein positives Gefühl beim Sänger auszulösen und ihn dadurch zu motivieren.

„Jeder Sänger verdient einen Lehrer, der das Wohlergehen seiner Schüler wichtiger nimmt als sein eigene Ego. ... Ein guter Gesangslehrer hört auf die Bedürfnisse des Schülers, geht die stimmlichen Schwierigkeiten mit einfachen und soliden Prinzipien an und führt den Schüler, ohne eine Abhängigkeit zu schaffen, indem er eine beispielhaft liebenswürdige und unterstützende Atmosphäre schafft.“ (Jones, 2000, „Gesangslehrer“ auf www.gesangslehrer.de)

3.4 Einsingen

Eines der Dinge, die Gesangslehrer ihren Schülern beibringen, ist das Aufwärmen und Einsingen. Wie bereits angemerkt wurde, ist Singen Muskelarbeit. Die am Singen beteiligten Muskelgruppen und Bewegungsabläufe werden vor dem Beginn des künstlerischen Singens gedehnt und aufgewärmt.

„Kein Sportler würde auf die Idee kommen, ein Training oder gar einen Wettkampf zu beginnen, ohne sich vorher aufzuwärmen und die Muskulatur vorzubereiten. Ansonsten würde er nicht nur schlechtere sportliche Leistungen riskieren, sondern auch eine Verletzung. Auch ein Sänger belastet seinen Stimmapparat beim Singen vergleichbar dem Körper des Sportlers. Nicht selten grenzt die Intensität und Dauer des Singens gerade in Zeiten mit vielen Proben und Auftritten an Hochleistungssport.“ (Fuchs, 2008, S. 6f)

Durch Dehn- und Lockerungsübungen des gesamten Körpers werden Verspannungen aufgelöst. Dadurch werden auch die an der Stimmbildung beteiligten Muskeln gelöst, um anschließend frei arbeiten zu können, und es wird „Platz“ für die sängerische Atmung geschaffen. Die Stimme wird aufgewärmt, indem beispielsweise aufsteigende Tonfolgen gesungen werden. So werden die Spannungszustände der Stimmlippen und Ansatzräume – ausgehend von einer angenehmen Mittellage – langsam gesteigert. Die Feinabstimmung zwischen Sängeratmung und Stimmlippen wird bewusst eingeleitet, anstatt „nebenher“ zu passieren, und bietet so eine gute Grundlage für die folgende Performance.

Es werden erlernte Bewegungsmuster bewusst ins Gedächtnis gerufen, womit einer Fehlbeanspruchung der Stimme vorgebeugt wird. Zudem wirkt sich das Einsingen positiv auf die Ausdauer und Belastbarkeit der Stimme aus. (vgl. Fuchs 2008)

„[Das individuelle Einsingen vor Ort scheitert] oft an den räumlichen Möglichkeiten.

Ein Einsingen alleine zu Hause ist zwar begrüßenswert, aber in praxi aufgrund der Anreisewege doch eher selten. Zu warnen ist vor dem Einsingen im Auto. Aufgrund der besonderen akustischen Verhältnisse mit nur kurzen Abständen des Sängers zu den schallreflektierenden Scheiben und mit Störgeräuschen des Motors wird die eigene stimmliche Leistung schnell überschätzt und die Stimme eher überfordert.“ (Fuchs 2008)

3.5 Bedeutung für Studioaufnahmen

Studioaufnahmen können für den Sänger eine erhebliche Stresssituation darstellen. Die Aufnahmen haben einen gewissen Ewigkeitwert, und im Gegensatz zu Konzerten bleibt als Ergebnis nicht der Gesamteindruck des Live-Erlebnisses, sondern ein festgelegtes Werk. Als Resultat von Aufnahmen wird immer ein Maximum an Leistung erwartet. Der Sänger will sich in absoluter Topform präsentieren. Das ist aber nur möglich, wenn alles, das mit der Aufnahme zusammenhängend, optimal abläuft.

Es gibt für eine Aufnahme zwar mehrere Takes, aber die Tagesform des Sängers ist entscheidend. Da er auf lange Zeit mit der Leistung dieses einen Tages konfrontiert wird, kann das allein eine angespannte Ausgangslage bedingen. Zudem hört der Sänger bei der Wiedergabe der aufgenommenen Takes unmittelbar, was gut und was schlecht ist. Wenn etwas nicht klappt, kann es passieren, dass der Sänger wütend auf sich wird und in der – im Kapitel psychologische Einflüsse behandelten – Schamspirale gefangen wird.

Eine weitere Besonderheit einer Studioaufnahme ist, dass sie für einen Sänger, für den sie ungewohnt ist, einer „Laborsituation“ gleichkommt. Der Sänger wird aus seinem gewohnten Umfeld geholt und begibt sich in eine den Alltag

unterbrechende Situation.¹ Er musiziert weder im Proberaum, noch vor einem Publikum.

Wie im Kapitel über psychologische Einflüsse geschildert, haben verunsichernde Einflüsse eine negative Wirkung auf die Stimmbildung des Sängers und können seine Leistung enorm behindern. Daher ist jede Möglichkeit, dem Sänger ein positives, sicheres Gefühl und Selbstvertrauen zu vermitteln, zu begrüßen.

Im Folgenden wird in der Erläuterung des Versuchsaufbaus dargestellt, wie die These, dass ein Gesangscoach im Studio genau diesen positiven Einfluss vermitteln kann, für die vorliegende Arbeit untersucht wird.

¹ Ableitung von Petersen, S. 44 – zum Thema Laborexperiment im Bereich Sozialforschung

4 Versuchsaufbau

Die These beinhaltet, dass nach dem Gesangscoaching die Sänger durch die Aufwärmung und Lockerung der Stimme insgesamt entspannter werden, stimmlich im Mix besser durchkommen, und die Songaussage besser vermitteln können. Potentielle Schwierigkeiten, die ebenfalls beobachtet werden, sind: Dass die Sänger durch den zusätzlichen Menschen negativ beeinflusst werden, dass die Technik in den Vordergrund tritt und die künstlerische Ausdruckskraft leidet.

Es ergaben sich zwei Teile der Datenerhebung:

- Die psychologische Stimmung der Sänger, und wie diese durch einen Gesangslehrer beeinflusst wird,
- und den Einfluss von Gesangscoaches auf die Gesangsaufnahmen

Die beiden Datenbereiche wurden in zwei aufeinander aufbauenden Stufen erhoben. Einem Versuch mit Sängern, bei dem via Fragebogen zusätzliche Daten erhoben wurden, und einer Einschätzung der Unterschiede in den gesanglichen Ergebnissen durch eine tontechnisch oder tonmeisterlich vorgebildete Befragtengruppe, die an den Aufnahmen nicht beteiligt war.

4.1 Versuch mit Sängern und Selbsteinschätzung via Fragebogen

Der erste Schritt der Datenerhebung war das Aufnehmen von Sängern, einmal mit, und einmal ohne den Einfluss durch einen Gesangscoach, und ein dazu zu beantwortender Fragebogen.

4.1.1 Versuchsaufbau

Es wurden zwei Möglichkeiten angedacht, die Aufnahmen mit den Sängern umzusetzen.

Die erste war, die Sänger an zwei unterschiedlichen Tagen aufzunehmen. Damit sollte der Stimmermüdung bei den Sängern vorgebeugt werden. Zudem sollten so Verfälschungen vermieden werden, die dadurch entstehen, dass die Sänger während des Singens warm werden. In diesem Szenario wären

die Sänger an einem Tag zum Einsingen gekommen, an einem weiteren Tag wären sie noch einmal zum Einsingen eingeladen worden, diesmal aber mit einer halben Stunde Gesangskoaching vor den eigentlichen Aufnahmen. Da psychologische Effekte auf die Sänger erfragt werden sollten, hätte eine Aufnahme über mehrere Tage allerdings mehrere starke, nicht beeinflussbare und nicht messbare Einflussgröße bedingt. So zum einen die Tagesform der Sänger, und zum anderen den Einfluss dessen, dass sich der Sänger beim zweiten Aufnehmen bereits an die „neue“ Umgebung des Tonstudios und den Tontechniker gewohnt hätte, und dadurch negative Effekte von vornherein abgeschwächt gewesen wären, was den zu ermittelnden Einfluss des Gesangskoaches verfälscht hätte.

Die zweite Möglichkeit, welche auch umgesetzt wurde, bestand darin, beide Aufnahmen an einem Tag direkt nacheinander durchzuführen. Der Sänger sang ca. eine halbe bis dreiviertel Stunde ein, erhielt ca. eine halbe Stunde Gesangskoaching, und sang im Anschluss noch einmal ca. eine viertel bis halbe Stunde ein. Auf diese Art ließen sich oben genannte Einflüsse minimieren. Ein Sänger ist tendenziell schon vor Ende einer halben Stunde Aufnahmezeit eingesungen (hierzu Seidner: „Das Einsingen sollte in 10-15 Minuten geschafft sein“), wodurch die letzten Aufnahmen vor dem Gesangskoach als gültige Aufnahme verwendet werden können. Es wurde den Sängern auch zu jedem Zeitpunkt der Aufnahmen die Möglichkeit gegeben, ein Ergebnis zu bewerten, als fertige Aufnahme zu akzeptieren, oder die Aufnahme ganz oder in Teilen zu wiederholen, um ein Ergebnis zu erhalten, das von den Sängern selbst akzeptiert wurde.

4.1.2 Versuchsaufbau - Konkrete Umsetzung

Der Titel, der für die Aufnahmen genutzt wurde, war „Ain't no sunshine“ von Bill Withers.

Der Titel ist besonders gut geeignet für den Versuch, da er den meisten Sängern bekannt ist, wodurch die Probleme eingedämmt werden, die durch schlecht vorbereitete Sänger bei den Aufnahmen entstehen können. Die Melodie und Songstruktur sind den meisten Sängern bekannt, der Text ist einfach genug,

dass er schnell eingepägt werden kann. Das sich ein Teil der Sänger nur wenig auf die Aufnahmen vorbereitet, wurde als Möglichkeit in Betracht gezogen, da die Aufnahmen für die Sänger weder verpflichtend noch erfolgsrelevant waren.

Weiterhin ist „Ain't no sunshine“ gut für den Versuch geeignet, da er Freiraum für künstlerische Darstellung lässt und einen stark emotionalen Text hat:

„Ain't no sunshine when she's gone, it's not warm when she's away ...
and I know, I know, I oughta leave the young thing alone, but there ain't no sunsh-
ine when she's gone...“ (Textauszüge nach Bill Withers).

Der Sänger kann aus diesem Text Trauer, innere Zerrissenheit, vielleicht Hoffnung und andere Emotionen lesen und diese mit seinem Gesang ausdrücken. Dies wirkt am überzeugendsten, wenn er sich auf die Emotionswelt des Songs einlassen kann, was sich in der Überzeugungskraft der künstlerischen Aussage der Aufnahmen hören lässt. Diese kann anschließend, in der zweiten Stufe des Versuchs, durch Dritte beobachtet werden. Hieraus lassen sich im Vergleich (Vorher-Nachher) Rückschlüsse darauf ziehen, ob der Gesangscoach einen positiven oder negativen Einfluss auf die künstlerische Aussage des Sängers hat.

Für die Aufnahmen wurde ein Playback mit Band - 2 E-Pianos, ein Schlagzeug, Bass - angelegt. Um den unterschiedlichen Stimmlagen von Sängern gerecht zu werden, gab es die Aufnahmen in 3 verschiedenen Tonhöhen: Der Originaltonart A-Moll, eine Version in C-Moll sowie eine in F-Moll.

Neben der Versuchsgruppe wird eine Kontrollgruppe aufgenommen. Der Ablauf des Kontrollversuches ist der Gleiche wie der Ablauf in der Versuchsgruppe. Die Sänger werden lediglich gebeten, in der halben Stunde, die in der Versuchsgruppe mit dem Gesangslehrer zugebracht werden, ungeführte Aufwärmübungen zu machen. Die Ergebnisse der Kontrollgruppe werden im Anschluss mit denen der Versuchsgruppe verglichen.

Die Sänger, die aufgenommen wurden, sind unterschiedlich ausgebildet, es sind mehr Hobby- und Bandsanger als studierte Profis. Es sind sechs Sänger in der Versuchsgruppe, und weitere drei in der Kontrollgruppe enthalten.

Den Sängern ist vor den Aufnahmen nicht mitgeteilt worden, was der Thema Untersuchungsgegenstand war. Damit sollte verhindert werden, dass sich die Sänger unverhältnismäßig gut oder schlecht auf die Aufnahmen vorbereiten und so das Ergebnis verfälschen. Ebenfalls sollten die ersten Aufnahmen unbeeinflusst sein von eventueller Unsicherheit einem Gesangscoaching gegenüber. Die Songauswahl wurde ca. zweieinhalb Wochen vor den Aufnahmen bekannt gegeben, die Backingtracks in den unterschiedlichen Tonhöhen eine halbe Woche vor den Aufnahmen zur Verfügung gestellt. Noten und Text lagen zur Aufnahme ebenfalls vor.

Damit alle Sänger zu Beginn der Aufnahmen den gleichen Informationsstatus hatten, wurde ein Einstiegsbogen ausgegeben, der den Ablauf, den Grund und die Dauer des Versuches enthielt. Hier wurde als Grund wiederum "nur" angegeben, dass der Versuch zur Verbesserung der Situation von Sängern im Tonstudio dienen sollte, es wurde aber darauf hingewiesen, dass vor Einstieg in den zweiten Teil der Aufnahmen Übungen gemacht werden sollten. (vgl. Anhang: Einstiegsbogen)

Zur Versuchsdurchführung wurde den Sängern das Playback und ihr Gesang via Kopfhörer in den Aufnahmeraum gespielt. Die einzige Bearbeitung des Gesanges war dabei ein Hall. Er wurde eingesetzt, da eine komplett trockene Schallwiedergabe nicht den natürlichen Hörgewohnheiten des Menschen entspricht, und Sänger sich damit tendenziell unwohl fühlen würden. Damit das Ergebnis so wenig wie möglich verfälscht würde, wurde er nur sehr dezent eingesetzt.

Der Versuchsgruppe, die von einem Gesangscoach betreut wurde, wurde eine Kontrollgruppe gegenübergestellt, die lediglich ungeführte Aufwärmübungen machte. Den Sängern in dieser Gruppe stand auch die Option offen, statt Aufwärmübungen zu einem von ihnen gewählten Song zu singen, damit Sänger ohne Erfahrung im Bereich Einsingen dennoch ähnlich viel Zeit mit singen verbrachten wie alle anderen Teilnehmer des Versuches.

4.1.3 Fragebogenkonstruktion

Das Erkenntnisinteresse des Fragebogens, der an die Sänger gegeben wird, teilt sich in zwei Kernfragen auf:

1. Wie verändert sich die Selbsteinschätzung der Sänger durch den Einfluss des Gesangscoaches?
2. Wird ein Gesangscoach im Tonstudio als erstrebenswert empfunden?

Um eine Veränderung in der Selbsteinschätzung erheben zu können, ist die Datenabfrage wiederum unterteilt. Ein Fragebogen wird den Sängern direkt nach dem ersten Aufnahmeset vorgelegt. Die zu bewertenden Aussagen zielten auf Parameter wie Selbstvertrauen, Stolz, Entspannung und Zufriedenheit mit dem eigenen Können.

Die folgenden Aussagen sollten auf einer Skala von 7 - 1 bewertet werden, wobei die Werteskala: 7 = *trifft voll und ganz zu*, 1 = *trifft überhaupt nicht zu* angelegt wurde.

- Das Singen fiel mir leicht.
- Meine Stimme war sicher.
- Meine Fortschritte im Gesang führen dazu, dass ich mehr singen bzw. auftreten möchte.
- Ich war während der Aufnahme motiviert.
- Ich bin stolz auf meinen Gesang.
- Ich habe Vertrauen in meine Singstimme.
- Ich bin zufrieden mit dem Ergebnis der Aufnahme.
- Ich habe mich sicher gefühlt.
- Ich habe mir zugetraut, auch hohe Töne zu singen.
- Es fiel mir leicht, meine Stimme zu kontrollieren.
- Meine Stimme konnte sich frei entfalten.
- Ich glaube, dass ich mein volles gesangliches Können ausschöpfen konnte
- Ich war entspannt.
- Es fiel mir leicht, die Stimmung des Songs auszudrücken.
- Es hat mir Freude gemacht, zu singen.
- Meine Singstimme macht mich dankbar für meine Begabung.

Zwei weitere Fragen sollten auf einer Skala von 7 = *Sehr gut*, 4 = *mittelmäßig*, 1 =

schlecht bewertet werden:

- Wie schätzt du deine Singstimme gerade ein?
- Wie sehr hat dich die Aufnahmesituation gestresst?

Hintergrund war es, den Sänger dazu zu bewegen, sich kurz über das eigene Gefühl hinsichtlich Stress und Eigenwahrnehmung bewusst zu werden, damit auf diese bewussten Gedanken im Abschlussfragebogen zurückgegriffen werden konnte.

Der Zwischenfragebogen wurde absichtlich kurz gehalten, um die Sänger nicht zu sehr aus dem eigentlichen Geschehen der Aufnahmen zu reißen. Er dient lediglich dazu, Vergleichswerte zu liefern.

Den Abschluss des Zwischenfragebogens macht der Hinweis darauf, dass die im Einstiegsbogen angekündigten Übungen durch einen Gesangskoach angeleitet werden würden. (vgl. Anhang: Zwischenfragebogen Versuchsgruppe) Im Zwischenfragebogen für die Kontrollgruppe wird an dieser Stelle der Sänger darum gebeten, einige für ihn normale Aufwärmübungen zu machen.

Der Abschlussfragebogen griff den ersten Fragekatalog aus dem Zwischenfragebogen wieder auf. Die Einleitung zu diesem Fragekatalog:

„Manchmal ändert sich ja im Laufe einer Gesangsstunde die Einstellung zum eigenen Gesang, daher möchte ich dich bitten, die folgenden Fragen noch einmal zu beantworten. Bitte beziehe dich dabei nicht darauf, wie du auf eine ähnliche Frage vorher geantwortet hast, sondern antworte nur aus deinem jetzigen Gefühl heraus.“
(siehe Anhang: Abschlussfragebogen Versuchsgruppe)

sollte den Sängern die Wiederholung der Fragen erklären und ihnen bewusst machen, dass es nicht darum ging, den vorherigen Antworten gerecht zu werden. Es sollte besonders darauf hingewiesen werden, dass Änderungen möglich waren, nicht aber notwendigerweise vorhanden sein mussten.

Der nächste Fragenabschnitt sollte bewusst und konkret die Änderungen erfragen, die der Sänger an sich wahrnahm. In der Einleitung des

Fragekataloges wird auch direkt gefragt, ob sich das Gefühl des Sängers verändert hat. Die aufgeführten Bereiche:

- Stress
- Motivation
- Aufregung
- Konzentration
- Entspannung (+) / Anspannung (-)
- Zuversicht
- Glauben an dein eigenes Können
- Zufriedenheit mit deiner eigenen Leistung

sollten nach einer Änderung ins positive oder negative bewertet werden, wobei die Skala +3 *sehr positiv*, 0 *neutral* und -3 *sehr negativ* angelegt wurde.

Die beiden folgenden Fragen zielen weiterhin auf den erlebten Einfluss des Coachings auf die Sänger ab, allerdings hier mit Fragenspezifischer Skala:

- Hat dich die Gesangsstunde positiv herausgefordert und weitergebracht oder eher überfordert? Skala: +3 = *sehr viel weitergebracht*, -3 = *sehr überfordert*
- Hat die Gesangsstunde dein Einlassen auf die Musik gefördert oder dich eher aus dem Konzept gebracht? Skala: +3 = *sehr gefördert*, -3 = *sehr aus dem Konzept gebracht*

Im Folgenden enthält der Abschlussfragebogen allgemeine Fragen zu den Sängern, also Ausbildung, Einkommen durch Gesang und Sängerstatus, Aufnahmeerfahrung (vgl. Anhang: Abschlussfragebogen Versuchsgruppe), um eventuell entstehende Gruppenmerkmale erkennen zu können.

Eine wichtige Einheit des Abschlussfragebogens ist die Einstellungsabfrage an den Sänger gegenüber dem Einsingen im Tonstudio. Die erste Frage in diesem Komplex ist darauf ausgelegt, die soziale Erwünschtheit¹ im Antwortverhalten

1 soziale Erwünschtheit: Wenn „jemand befürchten muss, dass sein tatsächliches Verhalten mit dem angenommenen gesellschaftlich erwünschten Verhalten nicht übereinstimmt, gerät er in Versuchung, seine Antwort in die Richtung „sozialer Erwünschtheit“ anzupassen.“ (Petersen, S. 211)

„Man spricht auch vom Versuch der Anpassung der Antworten an das „Ich-Ideal“ (...) oder – (...) von der Vermeidung „kognitiver Dissonanz“.“ (Petersen, S. 211/212)

zu dieser und den folgenden Fragen zu mindern. Hier wäre es möglich, dass die Befragten davon ausgehen, dass von Sängern erwartet wird, dass sie sich vor Aufnahmen aufwärmen. Um den Druck hinter den Fragen nach den eigenen Einsingegewohnheiten zu mildern, wurden auch Antwortmöglichkeiten angelegt, die weit von einer idealen Vorbereitung auf eine Audioaufnahme entfernt waren.

- Wie vorbereitet kommst du zu einer Aufnahme bzw. würdest du zu einer Aufnahme kommen?
 - Song vom Blatt
 - Song ein paar Mal angehört und grob gemerkt
 - Song auswendig gelernt
 - Eingesungen

Damit bei dieser Frage dennoch kein Konflikt zwischen den einzelnen Antwortmöglichkeiten entsteht und alle zutreffenden "Eingesungen"-Antworten angegeben werden, wurde in einem Einleitungssatz explizit darauf hingewiesen, dass Mehrfachnennungen ausdrücklich erwünscht sind. Es folgten weitere Fragen nach dem Aufwärmverhalten der Sänger, und wie dieses begründet wird. (vgl. Anhang, Abschlussfragebogen Versuchsgruppe)

Der folgende Fragebereich beschäftigte sich mit dem zweiten Teil der Programmfrage des Fragebogens: Der Akzeptanz der Sänger gegenüber dem Gesangscoaching im Tonstudio. Auf einer Skala von +3 = *unbedingt* bis -3 = *Auf keinen Fall* sollte angegeben werden, ob der Sänger sich zukünftig im Tonstudio gern durch einen Gesangslehrer betreuen ließe.

In Freitextfragen wurden die damit verbundenen Hoffnungen, vermuteten Vor- und Nachteile sowie Anforderungen an ein anbietendes Tonstudio/ den eingesetzten Gesangscoach erfragt. Eine erfolgskritische Frage schloss den inhaltlichen Teil des Fragebogens ab:

- Würdest du zusätzlich Geld für einen Gesangslehrer bei Studioaufnahmen ausgeben, auch wenn dadurch weniger Geld für Studiozeit zur Verfügung steht?
 - Ja
 - Nein

Es folgte die allgemeine Frage nach dem Alter, nicht aus einem hohen

Erkenntnisinteresse heraus, sondern hauptsächlich, um dem Fragebogen einen runden Abschluss zu geben. Weiterhin wurde den Befragten Raum für Anmerkungen und Anregungen gegeben.

Die Kontrollgruppe bekam vom Aufbau sehr ähnliche Unterlagen. Einleitungsbogen und Zwischenfragebogen waren bis auf wenige Worte die dem Unterschied zwischen Gesangslehrer und ungeführten Gesangübungen geschuldet sind, identisch.

Im Abschlussfragebogen gab es jedoch Unterschiede. Fragen die sich auf den Einfluß eines Gesangsscoaches beriefen, der bei für die Sänger gewohnten Aufwärmübungen nicht zu erwarten waren, wurden ausgelassen. Namentlich die Fragen ob der Sänger sich herausgefordert oder überfordert fühle beziehungsweise sein musikalisches Einlassen gefördert oder er aus dem Konzept gebracht wurde.

Zudem kam eine weitere Erkenntnisfrage hinzu: Würde sich der Sänger künftig gerne direkt im Tonstudio einsingen können, und was wäre ihm dafür wichtig.

Anschließend wurde die Sänger der Kontrollgruppe aufgefordert, sich vorzustellen, sie hätten die Möglichkeit, sich im Tonstudio von einem Gesangsscoach betreuen zu lassen, und der Ablauf des Fragebogens aus der Versuchsgruppe wurde wieder aufgenommen.

4.2 Befragung Tontechniker

Die gesanglichen Ergebnisse aus dem Versuch werden für eine weitere Datenerhebung genutzt, welche nicht auf die Gefühle der Singenden abzielen soll, sondern auf eine Einschätzung der Veränderung der Sängerperformance durch eine tontechnisch oder tonmeisterlich vorgebildete Gruppe von Befragten. Ziel dieser Erhebung ist, den Gefühlen der Befragten eine zielorientierte Einschätzung gegenüberzustellen und eine unvoreingenommene, von der Versuchsdurchführung unberührte Einschätzung zu erhalten.

„Die Hörbeurteilung des Stimmklangs hat wie aus künstlerischer so auch aus phoniatischer Sicht noch immer Vorrang. Ein geschultes und differenziertes Hörvermögen ist auch durch aufwändige apparative Verfahren nicht zu ersetzen. ...

(»Funktionelles Hören«).“ (Seidner, S. 106)

4.2.1 Technische Aufbereitung der Versuchsergebnisse

Die jeweils vom Sänger abgenommene Gesangsaufnahme von vor - und nach dem Coaching beziehungsweise den Übungen wurde zur Bandaufnahme gemischt. Die akustischen Einstellungen sind zwischen den beiden Aufnahmen eines Sängers die gleichen, um sie vergleichbar zu halten. Es wurde bewusst sehr wenig an den akustischen Einstellungen verändert, damit sich die Befragten Tontechniker einen unverfälschten Eindruck von der Eignung der Gesangsaufnahmen für die Mischung machen können.

Die so entstandenen 18 Versionen² werden über einen Server bereitgestellt und zusammen mit einem Online-Fragebogen an eine potenzielle Befragtengruppe geleitet.

4.2.2 Fragebogengestaltung

Die Erkenntnisfrage der Tontechnikerbefragung war, wie die Änderungen in der stimmlichen Leistung durch unbeteiligte Dritte eingeschätzt wird.

Da eine Beurteilung von 18 Versionen des gleichen Titels mit hoher Wahrscheinlichkeit die Geduld jedes Befragten überstrapazieren würde, ist die Befragung in 3 Teile untergliedert. Um die Gruppenverteilung mit einem Zufallsprinzip umzusetzen, wird die Zeit als ausschlaggebende Größe genutzt. Zur Auswahl einer Gruppe wurde angegeben, in welchem Drittel der Stunde sich der Befragte gerade befand. Das erste Drittel von Minute 01 bis 20, das zweite Drittel von 21 bis 40, oder das dritte Drittel, von Minute 41 bis 00.³

Die Befragten wurden bereits im ersten Screen darauf hingewiesen, dass die Abspielreihenfolge zwischen vor- und nachher unterschiedlich ist, damit sie nicht wissen, welche der Aufnahmen vor und welche nach dem

2 9 Sänger mit jeweils 2 Versionen

3 Beispiel: Zum Zeitpunkt der Fragebogenbearbeitung ist es 15:48, hier wäre das dritte Drittel zu wählen: Minute 41 bis 00.

Gesang coaching gemacht wurden. Ziel ist es, eine möglichst natürliche Einschätzung zu erhalten.

Die Befragten werden gebeten, sich jeweils eine verlinkte Aufnahme anzuhören und anschließend nach den folgenden Kategorien zu beurteilen:

- Stimmtechnik
Zusammengesetzt aus bspw. Intonation, Artikulation, Atemtechnik, Timing
- Gesanglich-künstlerische Leistung
Zusammengesetzt aus bspw. Eigenkreativität (musikalisch, Umgang mit Text), emotionale Darstellung
- Klingt die Stimme für dich eher offen oder eher verkrampt?
1 entspricht sehr offen, 7 entspricht sehr verkrampt
- Durchsetzungsfähigkeit/Durchschlagkraft Stimme gegenüber Band
- Eignung der stimmlichen Leistung zum Mischen
- Gesangliche Leistung Gesamteindruck
Konnte dich der Sänger insgesamt überzeugen?

Dabei wird die Skala 1 = sehr gut und 7 = gar nicht gut angewendet.⁴

Nachdem beide Varianten eines Sängers nach diesen Gesichtspunkten betrachtet sind, gibt es noch eine vergleichende Einschätzung mit der konkreten Frage:

- Findest du eine der beiden Aufnahmen besser?
 - Erste Version
 - Zweite Version
 - Keine Präferenz

und Raum für Anmerkungen zu den beiden Aufnahmen.

Nachdem diese Einschätzung für drei Sänger abgegeben ist, werden noch abschließende Fragen gestellt.

4 Der Grund dafür, dass die Skalenwerte umgekehrt zu der in der Sängerbefragung verwendeten Besetzung angewendet werden, liegt darin, dass das verwendete Online-Umfragetool Google Docs eine aufsteigende Reihenfolge nur von links nach rechts erlaubt, und der Verfasser der Arbeit der Ansicht ist, dass die positive Bewertung links stehen sollte.

Es wird erhoben, in wie weit sich, nach der Erfahrung des Befragten, Sänger vor Tonaufnahmen einsingen.

Anschließend wurden noch Eckdaten zum Arbeitsfeld der Befragten erhoben (vgl. Anhang, Tontechnikerfragebogen) und Raum für Anmerkungen und Anregungen zur Verfügung gestellt.

Die gewonnenen Daten sollen im Folgenden mit der These verglichen werden.

5 Ergebnisse

Die Aufbereitung der Ergebnisse wird sich, ausgerichtet an den zwei Versuchsebenen, ebenfalls in zwei Bereiche aufteilen:

- Die Ergebnisse aus der Selbstbeobachtung der Sänger sowie die
- Ergebnisse der Tontechnikerbefragung.

5.1 Beschreibung Versuchsgruppe

Für den Versuch konnten sechs Sänger unterschiedlicher Ausbildungsgrade gewonnen werden. Die Kontrollgruppe bestand aus weiteren drei Sängern.

Zur Anonymisierung der Sänger wurden diese nicht mit Namen bezeichnet, sondern durch Zahlen beziehungsweise Buchstaben geordnet. Die Sänger der Versuchsgruppe erhielten als Beschreibung Zahlen (1,2,3, ...); den Sängern der Vergleichsgruppe wurden Buchstaben (A,B,C) zugeordnet.

Einer der Sänger absolvierte ein Gesangsstudium und bestreitet sein Haupteinkommen durch Musik. Zwei weitere gaben an, ein Nebeneinkommen durch Musik zu erwirtschaften.

Vier der neun Sänger nahmen mehrere Jahre Gesangsunterricht, ein weiterer zwei Monate. Sechs der Sänger, darunter derjenige mit Gesangsstudium, haben mehrjährige Banderfahrung (drei bis zwanzig Jahre). Ein Sänger gab an, keine Ausbildung oder Banderfahrung zu haben. Alle Sänger waren Solosänger, zwei auch Chorsänger.

Die Aufnahmeerfahrung der Sänger setzt sich wie folgt zusammen:

- Drei der Sänger haben bereits sechs mal oder öfter im Tonstudio aufgenommen,
- ein Sänger drei bis fünf mal,
- drei Sänger ein oder zwei mal,
- und einer der Sänger hatte bisher noch keine Aufnahmeerfahrung.

Sieben der acht Sänger mit Aufnahmeerfahrung gaben an, zu Studioterminen normalerweise eingesungen zu sein. Vier davon waren am Aufnahmetag

ingesungen.

5.2 Ergebnisauswertung der Sängerbefragung

Wie im Versuchsaufbau beschrieben, erhielten die Sänger nach jedem der beiden Aufnahmeblöcke einen identischen Fragenkatalog zur Selbsteinschätzung. Im Folgenden werden die Ergebnisse miteinander verglichen.

5.2.1 Ergebnisse Versuchsgruppe

Es wurden jeweils aus den angegebenen Werten aller Sänger einer Gruppe der Durchschnitt berechnet. In Abbildung 4.1 sind diese Durchschnittswerte für die Versuchsgruppe abgebildet. Abbildung 4.2 zeigt die durchschnittliche Wertänderung (Δ) zwischen vor- und nachher an. Dafür wurden die Durchschnittswerte, die vor dem Gesangscoaching entstanden (v), von den Durchschnittswerten, welche nach dem Gesangscoaching entstanden (n), abgezogen.

$$\Delta = n - v$$

Es ist zu erkennen, dass die abgegebenen Werte sowohl vor als auch nach dem Einfluss durch den Gesangscoach sehr hoch ausfallen. An dieser Stelle ist ein Problem des Fragebogens beziehungsweise der Frageformulierung zu erkennen: Bereits in der Werterhebung nach dem ersten Gesangsblock wurde oft der höchste Wert zu bestimmten Fragen angegeben. Hier gab es demnach keinerlei Spielraum mehr nach oben, was die Ergebnisse verfälscht.¹ Dennoch zeichnet sich bei fast allen erfragten Bereichen eine positive Tendenz ab, aus der sich herleiten lässt, dass der Gesangscoach einen positiven Einfluss auf die Gefühlswelt der Sänger hatte.

Tatsächlich hat sich in fast allen Fällen durch die halbe Stunde mit dem Gesangscoach die Selbsteinschätzung der Sänger positiv geändert. Lediglich ein Sänger wurde durch die Gesangsstunde stärker verunsichert. Dieser war auch der Einzige, der negative Werte für den Einfluss des Gesangscoaches

¹ Sollte eine ähnliche Erhebung noch einmal geplant werden, ist demnach zu empfehlen, die zu bewertenden Aussagen extremer zu formulieren.

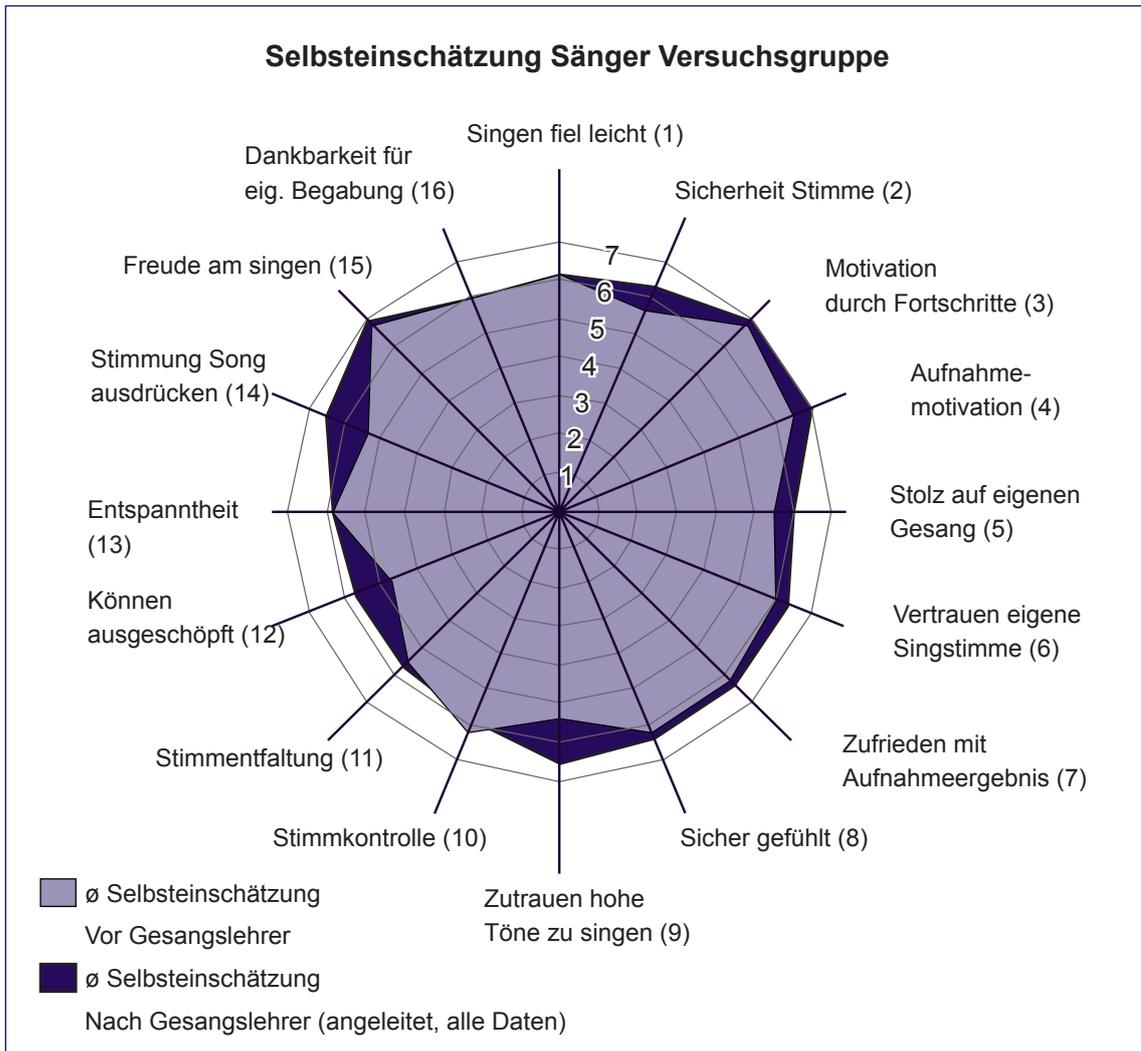


Abbildung 5.1: Befragungsergebnisse gesamte Versuchsgruppe

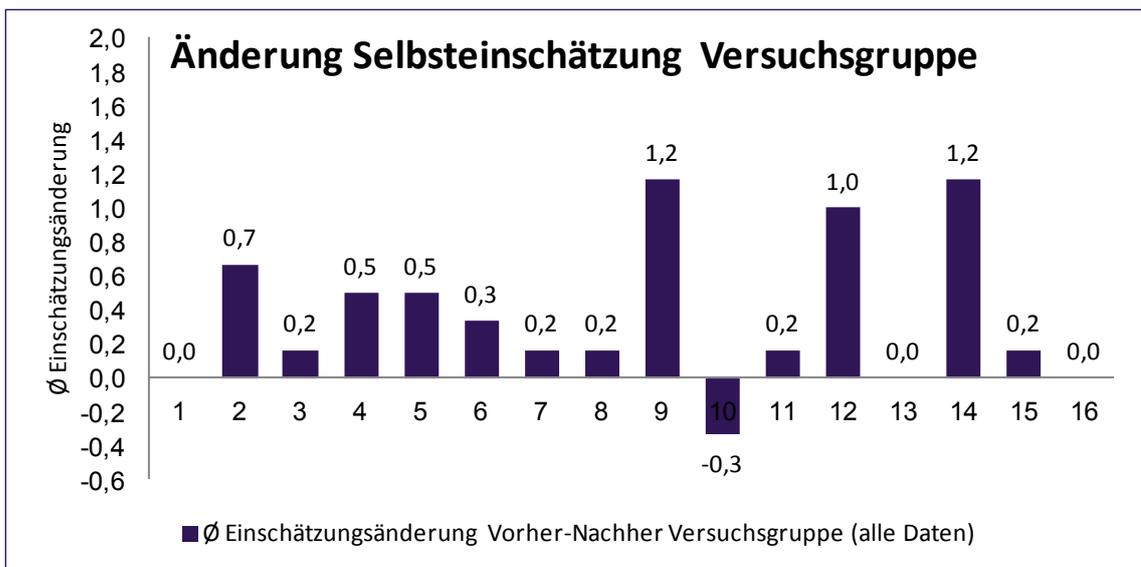


Abbildung 5.2: Ergebnisveränderung gesamte Versuchsgruppe ($\bar{a}_1 = n_1 - v_1$ Achsen vgl. Abb. 5.1)

auf das eigene Gefühlsleben angab.² Der Grund dafür liegt vermutlich darin, dass dieser Sänger seit 10 Jahren in Bands singt, bisher aber noch nie mit einem Gesangslehrer zusammenarbeitete.³ Im Vorfeld wurde den Sängern wie erwähnt nicht mitgeteilt, was der Einfluss sein würde, mit dem sie konfrontiert würden, daher konnte er sich nicht auf den Gesangscoach einstellen.

Der Sänger gab im weiteren Verlauf des Fragebogens an, durch den Gesangscoach haben sich bei ihm Stress (+3) und Anspannung (+2) stark gesteigert.

Im normalen Studiobetrieb würde man Sänger nicht unvorbereitet mit Gesangslehrern konfrontieren, sondern sie würden sich bewusst dazu entscheiden, einen Gesangscoach zu buchen - oder eben nicht. Jemand wie der betreffende Sänger würde sich wahrscheinlich dagegen entscheiden, einen Gesangscoach zu einer Studioaufnahme hinzuzuziehen. Der Sänger selbst gab allerdings auf die Frage hin, ob er in Zukunft im Tonstudio wieder durch einen Gesangslehrer betreut werden wolle, eine leicht positive Tendenz an (+1 auf einer Skala von +3 = unbedingt, 0 = neutral, -3 = Auf keinen Fall)⁴.

Es sei an dieser Stelle also deutlich darauf hingewiesen, dass ein Gesangscoaching auch negative Effekte auf den Sänger haben kann.⁵

Da man, wie oben genannt, vermuten kann, dass sich Sänger wie Sänger 2 nicht für ein Gesangscoaching im Tonstudio entscheiden würden, werden in Abbildung 4.3 die Daten, berechnet ohne die Angaben von Sänger 2, dargestellt.

5.2.2 Ergebnisse Kontrollgruppe

Die Ergebnisse der Sängerbefragung in der Kontrollgruppe, welche zwischen den Aufnahmen „nur“ ungeführte Aufwärmübungen umsetzte, war ebenfalls sehr positiv⁶. Während der Entwicklung der These wurde die Möglichkeit, dass

2 vgl. elektronischer Anhang, „Einfluss Gesangslehrer auf Gefühlsleben“

3 vgl. elektronischer Anhang, Abschlussfragebogen Sänger 2

4 vgl. elektronischer Anhang, Abschlussfragebogen Sänger 2

5 Im weiteren Verlauf der Arbeit wird noch mehr darauf eingegangen werden, dass auch allein der Freiraum zum Einsingen bei Sängern bereits etwas bringen kann.

6 vgl. Abb. 4.5 und 4.6

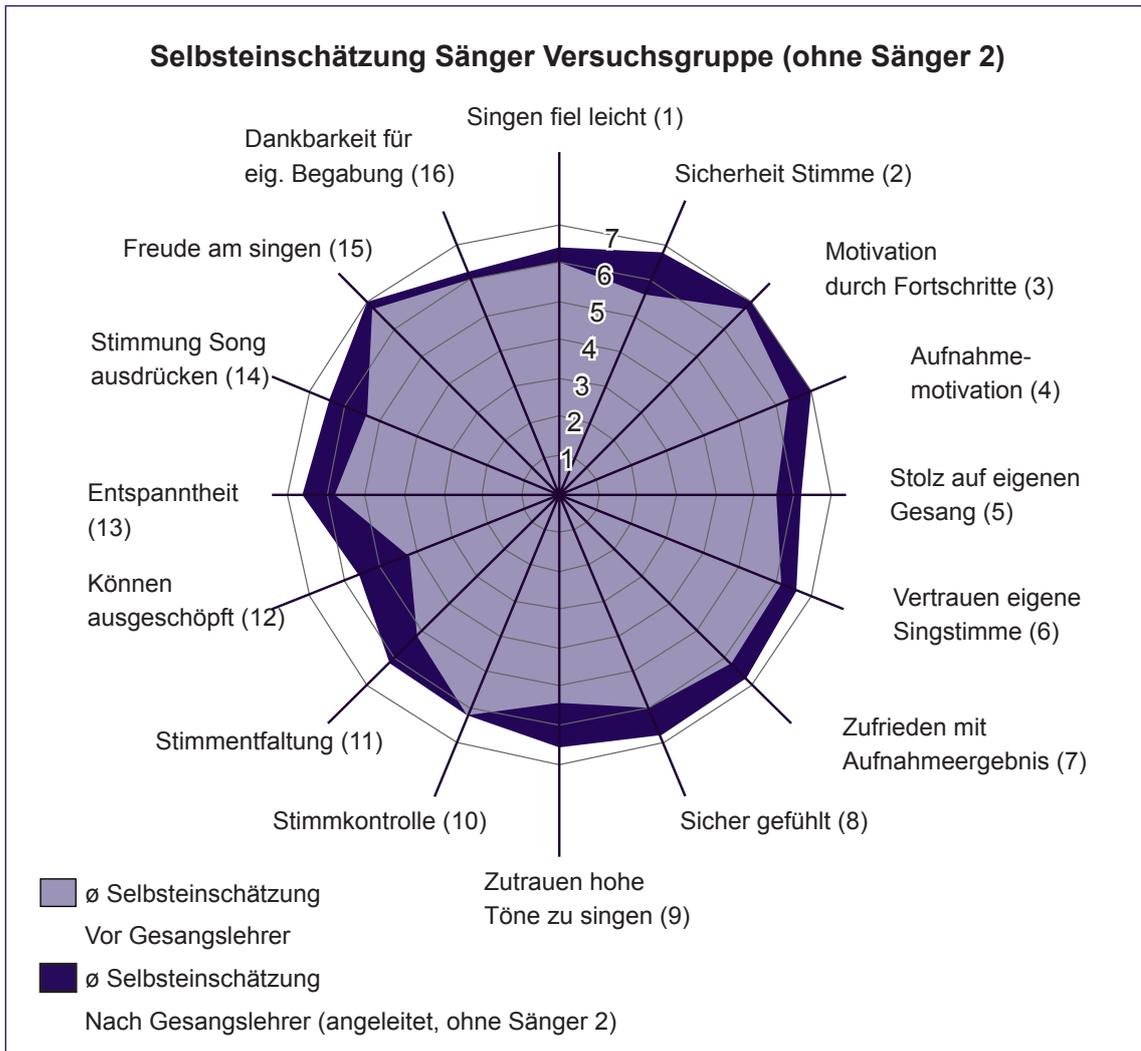


Abbildung 5.3: Befragungsergebnisse Versuchsgruppe ohne Sänger 2

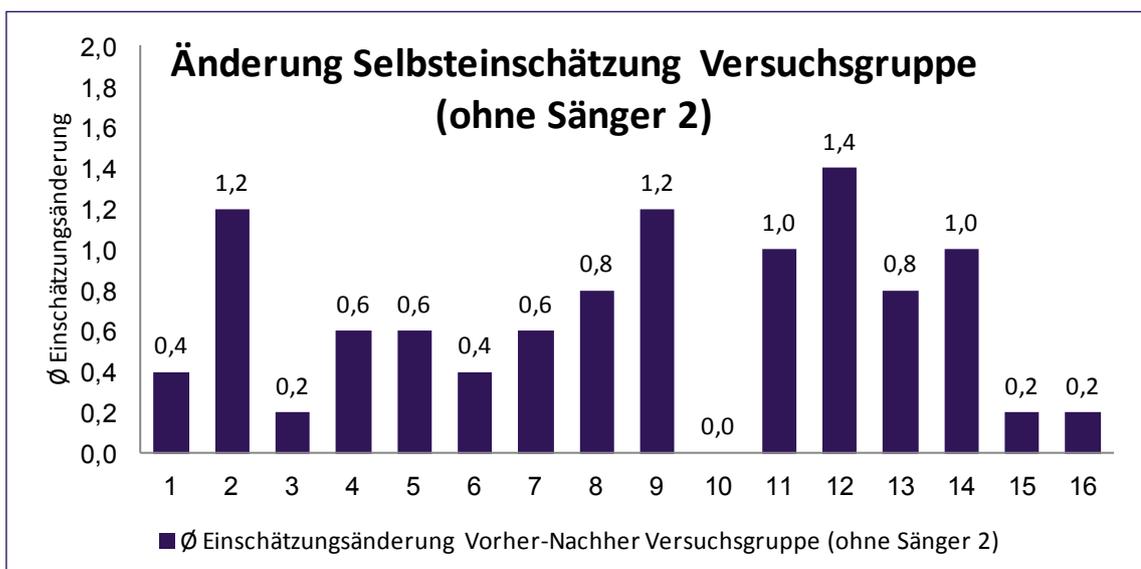


Abbildung 5.4: Ergebnisveränderung Versuchsgruppe o. Sänger 2, $\ddot{a}_2 = \eta_2 - v_2$ Achsen vgl. Abb. 5.3

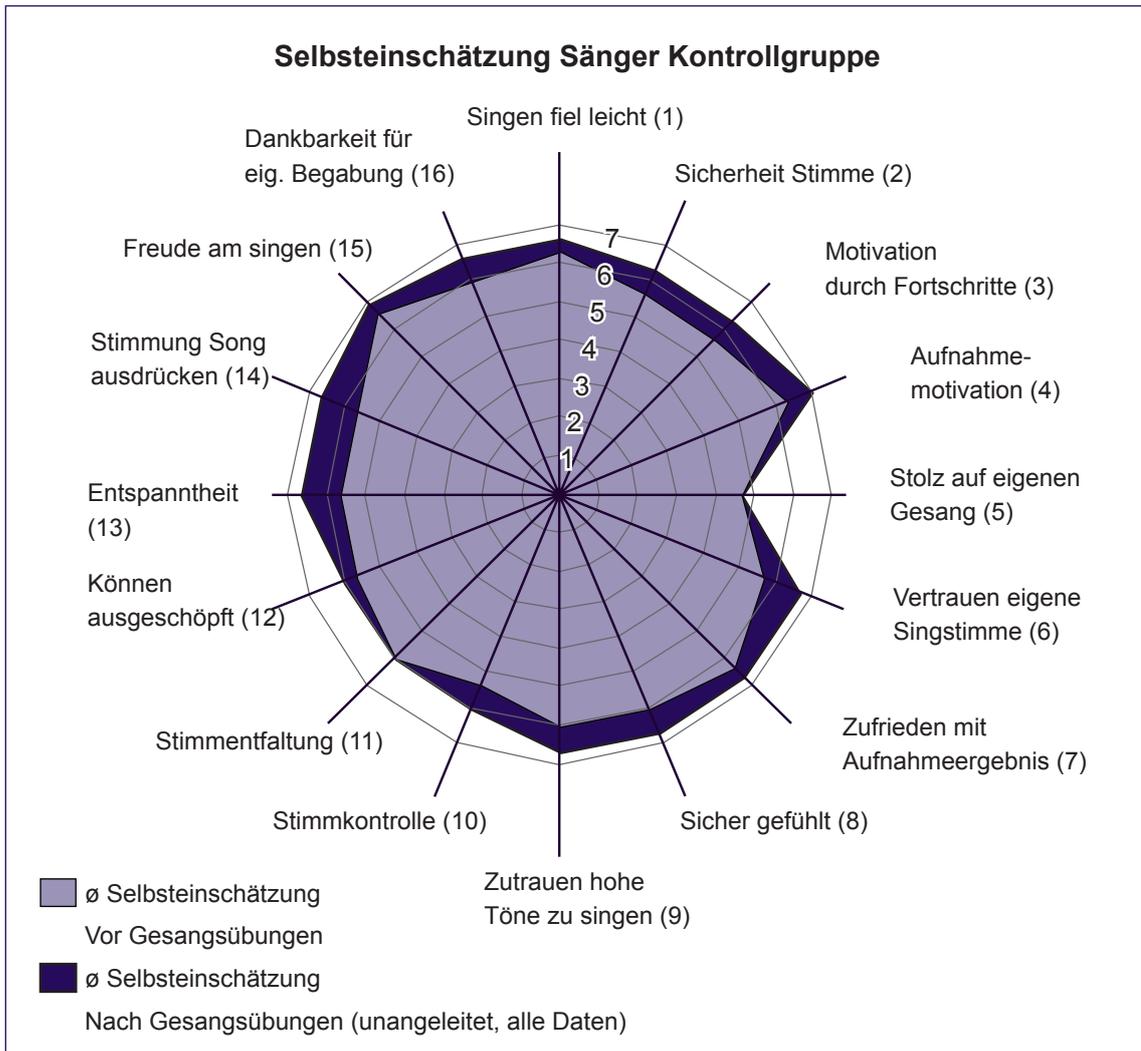


Abbildung 5.5: Befragungsergebnisse Kontrollgruppe

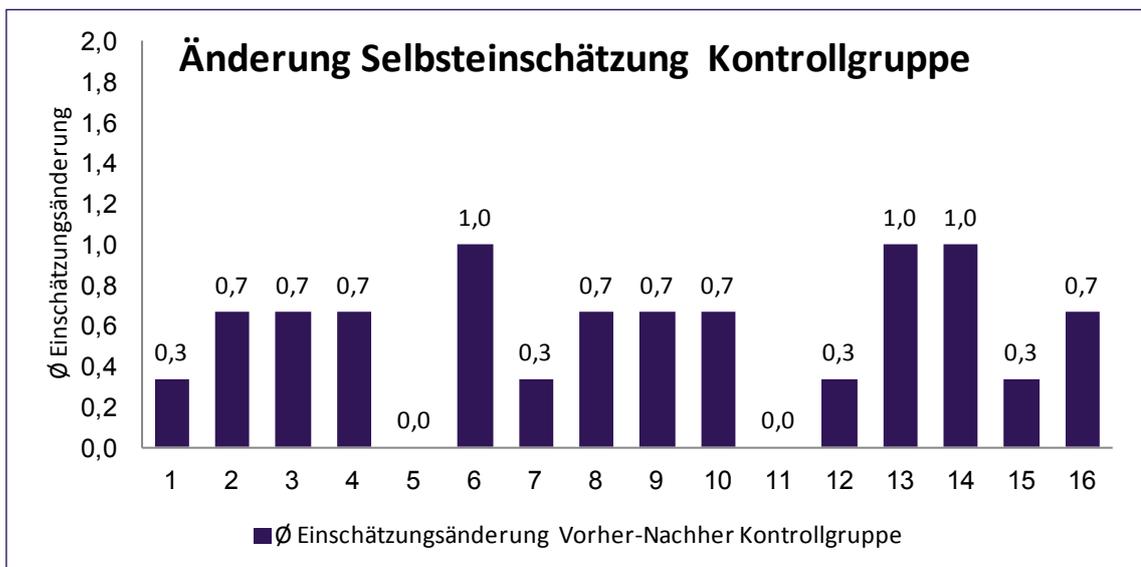


Abbildung 5.6: Ergebnisveränderung Kontrollgruppe, $\bar{a}_3 = \eta_3 - v_3$ Achsen vgl. Abb. 5.5

sich die Gesangsübungen im Tonstudio ebenfalls positiv auswirken würden, zwar vermutet, nicht jedoch in diesem Ausmaß erwartet.

Ein Sänger hatte sich bereits vorher eingesungen, zwei nicht, obwohl einer davon dies normalerweise täte.

5.2.3 Aufwärmverhalten der Sänger

Einer der Sänger hatte bisher keine Aufnahmeerfahrung und konnte daher keine verwertbaren Angaben zu seinem Aufwärmverhalten machen. Auf die Frage, ob sie sich bisher eingesungen hätten, antworteten die acht Sänger mit Aufnahmeerfahrung vier mal ja, drei mal meistens, und einmal eher nicht. Vier der Sänger waren auch für die Versuchsaufnahmen aufgewärmt.

5.2.4 Interesse der Sänger an Gesangscoaching im Studio

Auf die Frage, ob sie sich in Zukunft einen Gesangslehrer im Tonstudio wünschen würden, antworteten – auf einer Skala von +3 = *unbedingt* bis -3 = *Auf keinen Fall* – fünf der neun Sänger mit +3, zwei der Sänger mit +2, und zwei weitere mit +1. Dabei fiel die Verteilung in der Kontrollgruppe, mit zwei mal +3 und einmal +2, positiver aus als in der eigentlichen Versuchsgruppe. Auf die Frage, ob sie dafür zusätzlich Geld ausgeben würden, auch wenn dadurch weniger Studiozeit zur Verfügung stünde, antworteten in beiden Gruppen zwei Drittel der Befragten mit ja.

Daraus lässt sich schließen, dass der Gesangslehrer von den Sängern akzeptiert, und dass die geleistete Hilfestellung auch für wertig gehalten wurde. Wenn tatsächlich alle Studiosänger ein potenzielles Interesse an einem Gesangslehrer im Tonstudio haben, und zwei Drittel davon ernsthaft bereit wären, dafür Geld zu bezahlen, besteht für dieses Angebot ein Markt.

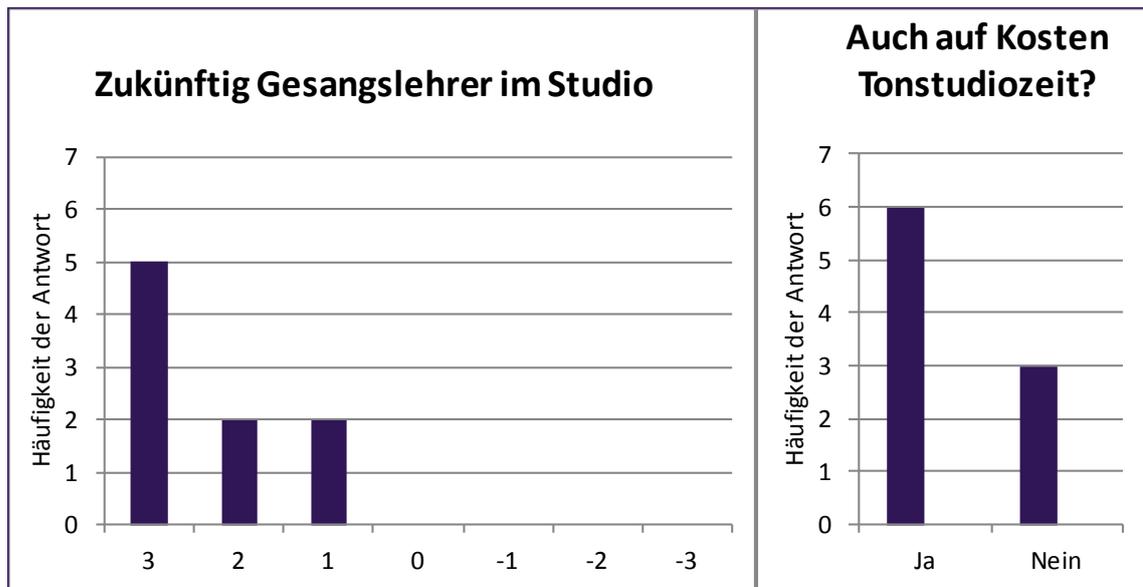


Abb. 5.7: Wunsch der Sänger nach Gesangslehrer im Tonstudio

5.2.4 Auswertung der Freitextfragen

Einer der Sänger gab an, dass er sich einsinge, weil er wisse, dass er dann besser singe. Ein Anderer schrieb, dass es ihm Sicherheit gegen Nervosität gäbe. Des Weiteren kam die Aussage, dass sich einer der Sänger nur nicht einsinge, wenn es keine Zeit beziehungsweise Möglichkeit dazu gäbe, ansonsten immer.

Einer der Sänger, der schon jahrelange Erfahrung hat und selbst unterrichtet, gab an, dass er sich bisher nicht einsang, „Weil es Erfahrungsgemäß sowieso einige Takes dauert, bis alles passt, das - so dachte ich bisher - genügt völlig zum einsingen.“⁷ Im anschließenden Gespräch äußerte der Sänger, dass er sich von jetzt an immer einsingen werde, da es unheimlich viel ausmache, wenn man sich mit den Übungen aufwärmt, die man gewohnt ist.

Auf die Frage nach der Erwartung, die an einen Gesangslehrer im Studio gestellt werden, antworteten die Sänger fast alle, dass sie sich eine Verbesserung der eigenen Leistung erhoffen. Zudem wurden zusätzliche Motivation, Anregungen zur Bewältigung schwieriger Passagen und Tipps für den Umgang mit der Tagesform genannt.

⁷ Abschlussfragebogen Sänger B

Um ihrer Vielgestaltigkeit gerecht zu werden, werden die Antworten auf die Frage nach Vor- und Nachteilen eines Gesangslehrers im Tonstudio im Folgenden zitiert:

„Nur Vorteile: Verbesserung; Sicherheit; Dem Gesangslehrer fallen immer Sachen auf, die einem Sänger nicht auffallen → Reflektion“⁸

„Für Gesangstechnik ist es in der Studio-Situation zu spät - das verwirrt eher (und stresst). Fürs Einsingen und schnell umsetzbare Änderungen (Haltung, Emotion) sehr gut. Und für eine qualifizierte Meinung.“⁹

„Vorteil: Es wäre immer jemand da der Hilfe/Tipps geben kann; Nachteil: Wenn man zu oft betreut wird, wird man vielleicht unsicherer wenn mal niemand da ist.“¹⁰

„Nachteile sehe ich höchstens in der Interpretation; falls man als Sänger eine völlig andere emotionale Bindung zu einem Song herstellt als der Gesangslehrer. Technisch kann es aus meiner Sicht nur von Vorteil sein.“¹¹

„(+) Songs besser umsetzbar“¹²

„Vor: Direktes Feedback, Schutz vor Schädigung der Stimme; Nach: Teuer“¹³

„(+) Neue Impulse fürs eigene Coaching; (+) Noch etwas mehr Motivation“¹⁴

„Tipps bzgl. Atemtechnik, Betonung evtl. Textanpassungen bei schwierigen Passagen“¹⁵

An den Zitaten lässt sich ablesen, dass die erwarteten Vorteile stärker wiegen als die befürchteten Nachteile. Die angegebenen Vorbehalte gegen zu stark eingreifenden Technikübungen und Interpretationsdiskussionen geben einen

8 Abschlussfragebogen Sänger 1

9 Abschlussfragebogen Sänger 2

10 Abschlussfragebogen Sänger 3

11 Abschlussfragebogen Sänger 6

12 Abschlussfragebogen Sänger 7

13 Abschlussfragebogen Sänger A

14 Abschlussfragebogen Sänger B

15 Abschlussfragebogen Sänger C

guten Anhaltspunkt dafür, welche potentiellen Probleme beim Gesangscoaching im Studio umgangen werden müssen, um den Sänger nicht negativ zu beeinflussen. Demnach sollte ein Coaching schnell umsetzbare Tipps liefern, dem Sänger eine qualifizierte, aber wohlwollende Einschätzung sowie Motivation und Sicherheit geben.

Auch die Antworten auf die Frage nach den Anforderungen, welche die Sänger an einen Gesangscoach beziehungsweise das organisierende Studio haben, werden, aufgrund ihrer Vielfältigkeit und um ihren Sinn nicht durch zu starke Vereinfachung zu verfälschen, komplett zitiert:

„Dass er oder sie gut ausgebildet ist und Erfahrung hat“

„Dass er selbst Studio-Erfahrung hat und idealerweise selbst aus dem Musik-Genre kommt. Und dass er nett ist. =)“

„Den Künstler nicht zu etwas „zwingen“ zu dem er keine Lust hat bzw. welches ihn in seiner Branche wenig weiterbringen würde“

„Er müsste ein Genre-Multitalent sein, da jeder Musikstil eine andere Technik erfordert.“

„Qualifizierte Ausbildung; guter Umgang mit Menschen; schnell Zugang finden zum Potenzial des Sängers“

„Sympathie; Experimentierfreudigkeit“

„Entweder kenn ich den Lehrer schon, oder es ist jemand, der sehr schnell eine persönliche Verbindung aufbauen kann.“

„Gesangslehrer sollte Recording-Erfahrung haben und guter Motivator sein.; Studio sollte sich entsprechend Zeit nehmen.“

Hier wird deutlich, dass es wichtig wäre, für einen Sänger einen im jeweiligen Genre versierten Coach anbieten zu können. Die angegebenen Voraussetzungen Empathie und guter Zugang zu Menschen sind per se ein Kriterium für einen guten Gesangscoach.

Zwei Fragen wurden für die Kontrollgruppe in den Fragebogen aufgenommen, wie im Kapitel Versuchsaufbau beschrieben.

Die Frage, ob die Sänger zukünftig gern die Möglichkeit hätten, sich im Tonstudio einzusingen, wurde auf einer Skala von 7 = *sehr* bis 1 = *überhaupt nicht* einmal mit 7, einmal mit 6, und einmal mit 5 beantwortet. Hier besteht also ein starkes Interesse daran, im Tonstudio eine Möglichkeit zum Aufwärmen zu haben.

Auf die Frage, was wichtig wäre, um sich im Tonstudio einsingen zu können, antworteten zwei der Sänger, dass ihnen ein E-Piano oder Klavier und ein paar Minuten Ruhe wichtig wären. Der Dritte Sänger antwortete bereits vor der Einführung der Möglichkeit eines Gesangslehrers im Fragebogen, dass ihm Begleitmusik und Feedback durch einen Gesangslehrer wichtig seien.

5.2.5 Zusammenfassung Sängerbefragung

Der Versuch zeigt, dass durch einen Gesangcoach die Einstellung der Sänger sich selbst, ihrem Können und der Aufnahmesituation gegenüber positiv beeinflusst wird. Es zeichnet sich ein ernsthaftes Interesse der Sänger am Gesangcoaching im Tonstudio ab. Wie ein solches Coaching im Tonstudio eingebunden werden könnte, wird im Folgenden noch erläutert werden.

Die Vorbehalte müssen jedoch in jede Planung mit aufgenommen werden. Da sich das Wohlbefinden eines Sängers, wie im Kapitel über psychologische Einflüsse beschrieben, erheblich auf seine Leistung auswirkt, muss vor allem bei Aufnahmen die Devise gelten: Lieber kein Gesangcoach, als ein (für den jeweiligen Sänger) schlechter.

Auch die ungeführten Aufwärmübungen in der Kontrollgruppe wirkten sich sehr positiv auf die Sänger aus, und die Möglichkeit, sich im Tonstudio einzusingen, wurde von diesen Sängern begrüßt. Gerade weil in der Befragung auch angegeben wurde, dass Sänger, die sich eigentlich einsingen würden, dies nicht tun, wenn sie keine Zeit oder Möglichkeit dazu haben, soll an dieser Stelle der Appell stehen, Sängern vor einer Tonstudioaufnahme etwas Zeit und Ruhe, und wenn möglich ein Klavier, zur Verfügung zu stellen, damit sie sich aufwärmen können.

5.3 Ergebnisse Tontechnikerbefragung

Es konnten 11 Personen für die Tontechnikerbefragung gewonnen werden. Davon arbeiten vier regelmäßig an Tonstudioaufnahmen, vier unregelmäßig, zwei haben an Aufnahmen mitgewirkt, tun dies aber nicht mehr, und einer arbeitet nicht an Tonaufnahmen.

Die Werte der Tontechniker werden nur in ihrer Veränderung zueinander betrachtet, da die initiale Einschätzung nicht vergleichbar, sondern sehr individuell ist. Zudem interessiert für die untersuchte These nur die Veränderung der Einschätzung, nicht eine Bewertung der einzelnen Sänger. Die genauen Bewertungen können im elektronischen Anhang eingesehen werden.

Durch die Skala 1 = sehr gut und 7 = gar nicht gut ergibt es sich, dass ein kleinerer Wert in der Nachher-Beurteilung eine positivere Bewertung bedeutet.

Bisher wurden alle positiven Veränderungen in positiven Werten angegeben. Um diesem System treu zu bleiben und ein Verwirrungspotenzial zu vermeiden, werden auch im Folgenden positive Werte für positive Änderungen angegeben. Dafür wurden die Werte, mit denen die Aufnahmen nach dem Coaching bewertet wurden, von den Bewertungsergebnissen subtrahiert, die vor dem Coaching entstand, statt umgekehrt.

Um die Veränderung der Werte zu erhalten, wurden

- die jeweiligen Wertepaare für eine Bewertungsdimension vorher /nachher bei
- einem Sänger (s) durch
- einen Beobachter (b)

einander gegenübergestellt.

$$\text{vorher}_{sb} - \text{nachher}_{sb} = \text{Ergebnis}_{sb}$$

Beispiel:

Sänger 1, Bewertung 3 (vgl. digitaler Anhang, Ergebnisse Tontechnikerbefragung):

$$\text{vorher}_{13} - \text{nachher}_{13} = \text{Ergebnis}_{13}$$

	Bewertung Stimmtechnik	Bewertung gesangl. künstl. Lstg.
Vor Coaching (vorher ₁₃)	3	4
Nach Coaching (nachher ₁₃)	2	3
Wertänderung = Vor - Nach (Ergebnis ₁₃)	1	1

Tabelle 5.1: Beispielberechnung Bewertungsänderung Tontechniker

Diese Werte wurden anschließend für alle Sänger und alle Beobachter gemittelt. Da die Aussagen der Tontechniker sehr unterschiedlich ausfielen, wird zur besseren Einschätzung die Standardabweichung ebenfalls mit angegeben.

Die Ergebnisse der Versuchsgruppe waren:

	Stimm- technik	Gesangl.- künstl. Leistung	Stimme offen oder verkrampt?	Durchset- zungsfähigkeit geg. Band	Eignung zum Mischen	Gesamt- eindruck
Mittelwert	0,29	0,43	0,55	0,73	0,49	0,64
Standard- abweichung	1,15	1,12	1,57	1,24	0,91	1,40

Tabelle 5.2: Ergebnisse Tontechnikerbefragung Versuchsgruppe

Die Werte für die Vergleichsgruppe ergaben:

	Stimm- technik	Gesangl.- künstl. Leistung	Stimme offen oder verkrampt?	Durchset- zungsfähigkeit geg. Band	Eignung zum Mischen	Gesamt- eindruck
Mittelwert	-0,20	0,37	0,55	0	0,46	0,37
Standard- abweichung	1,23	1,12	1,37	1,18	1,13	1,29

Tabelle 5.3: Ergebnisse Tontechnikerbefragung Vergleichsgruppe

Über die komplette Anzahl der Sänger ergab sich das folgende Bild:

	Stimm- technik	Gesangl.- künstl. Leistung	Stimme offen oder verkrampft?	Durchset- zungsfähigkeit geg. Band	Eignung zum Mischen	Gesamt- eindruck
Mittelwert	0,13	0,41	0,55	0,48	0,42	0,55
Standard- abweichung	1,18	1,10	1,48	1,25	0,96	1,35

Tabelle 5.4: Ergebnisse Tontechnikerbefragung Alle Sänger

Die Interpretation der Daten ist nur schwer möglich, da die Angaben der Testhörer sehr weit auseinandergehen.¹⁶ Es zeichnet sich dennoch eine positive Tendenz für die Aufnahmen nach den Aufwärmübungen ab. Diese Tendenz ist für die Versuchsgruppe stärker ausgeprägt als für die Vergleichsgruppe.

Das einzige Kriterium, das über alle Testhörer gemittelt einen negativen Wert erhielt, ist die Stimmtechnik der Vergleichsgruppe.

In der Versuchsgruppe sticht vor allem die mit 0,73 Punkten besser eingeschätzte Durchsetzungsfähigkeit der Stimme gegenüber der Band vor. Auf der siebenstufigen Skala entspricht dies immerhin einer Verbesserung von einem Zehntel.

5.4 Fazit Ergebnisse

Die Ergebnisse des Versuches und der anschließenden Bewertung durch eine versierte Gruppe von Testhörern waren durchwachsen. Die Tendenz geht dahin, dass ein positiver Einfluss generiert werden kann.

Allerdings zeichnete sich mit Sänger 2 auch ab, dass es Sänger gibt, die durch die Betreuung eines Gesangscoaches im Studio spürbar negativ beeinflusst werden. Diese Möglichkeit sollte bei allen weiteren Überlegungen mit einbezogen werden.

¹⁶ Die genauen Werte können im elektronischen Anhang unter "Ergebnisse Tontechnikerbefragung" eingesehen werden.

Das Angebot an Sänger, sich direkt im Tonstudio einzusingen (ohne Betreuung), hat sich ebenfalls sehr positiv ausgewirkt. Es ist also wärmstens zu empfehlen, jedem Sänger im Tonstudio vor Beginn der eigentlichen Aufnahmen ca. 15 Minuten Zeit und Ruhe einzuräumen, damit er sich einsingen kann.

Zwei Drittel der Sänger gaben an, dass sie für das Angebot von Gesangscoaches im Tonstudio bezahlen würden, selbst wenn dadurch weniger Geld für Studiozeit zur Verfügung stünde. Ein entsprechendes Angebot hat also Marktchancen. Es sind jedoch den Besonderheiten des jeweiligen Sängers, des Musikgenres und der Aufnahmesituation Rechnung zu tragen. Wie das im Studioalltag umgesetzt werden könnte, wird nach einer Einführung in die wirtschaftlichen Rahmenbedingungen behandelt.

Eine Kritik am Fragebogen muss rückblickend festgehalten werden: Bei der Selbsteinschätzung während der Sängerbefragung fiel unerwartet häufig der Höchstwert. Rückwirkend betrachtet liegt die Vermutung nahe, dass die Frageformulierung hier zu sehr die Selbstzufriedenheit anspricht, weniger das Potenzial, welches die Sänger noch für möglich hielten. Für folgende, ähnliche Versuche wäre es ratsam, die Frageformulierung bei der Sängerbefragung drastischer zu gestalten, so zum Beispiel: "Es hat mir nicht die *geringste* Mühe gemacht ...". Damit könnte erreicht werden, dass Sänger, die zufrieden mit ihrer Leistung sind, ein Entwicklungspotenzial in den Fragen lesen könnten. So könnten die Sänger eine eventuelle positive Veränderung, also eine stärkere Annäherung an das gefühlte Ideal, im Folgefragebogen noch angeben. Durch eine entsprechende Anpassung der Befragung könnten bei der Durchführung eines ähnlichen Versuches aussagekräftigere Ergebnisse erhoben werden.

6 Wirtschaftliche Rahmenbedingungen

Um einen Einblick in das Umfeld der Tonstudios zu geben, wird im Folgenden ein Überblick über die Situation der Musikwirtschaft gegeben.

Der Überblick über das Umfeld der Tonstudios wird gestaffelt erfolgen, ausgehend von der gesamten deutschen Kreativwirtschaft, über die deutsche Musikwirtschaft, hin zur Lage von Tonstudios.

6.1 Musikwirtschaft als Teil der Kreativwirtschaft in Deutschland

Die Musikwirtschaft ist ein wichtiger Teil der Kultur- und Kreativwirtschaft, der mit vielen Bereichen dieses Wirtschaftszweiges eng verbunden ist, da Musik in diesen Bereichen als Content benötigt wird, ob als Filmmusik, als Hintergrundmusik zu Werbung, für Games, et cetera.

Die elf Fachsektoren der Kultur- und Kreativwirtschaft sind nach Bertschek et al. 2012, S. 5 Musikwirtschaft, Buchmarkt, Kunstmarkt, Filmwirtschaft, Rundfunkwirtschaft, Markt für darstellende Künste, Architekturmarkt, Designwirtschaft, Pressemarkt, Werbemarkt und Software-/Gamesindustrie, sowie „Sonstige“.

Bei der Betrachtung der Kultur- und Kreativwirtschaft in Deutschland ist es wichtig, sich die 3 Sektoren vor Augen zu führen, in die sie hierzulande eingeteilt ist: privatwirtschaftliche, öffentlich-geförderte¹ und gemeinnützige Angebote (vorwiegend angeboten durch Vereine, Stiftungen, gGmbHs) (vgl. Backes, 2009, S. 46 und Ebert et al., 2012, S. 3). Alle drei Bereiche haben jeweils „spezifische Funktionen ... die sich in Hinblick auf ihre Intensität unterscheiden. Diese bilden ... zusammen ein feinmaschiges funktionales „Interdependenzgeflecht“. (Ebert et al., 2012, zu Ergebnissen des „3. Kulturwirtschaftsbericht des Landes NRW (MWMTV 1998, 117 ff)“, S. 9)

Ein Beispiel dafür sind Einflüsse des öffentlich-rechtlichen Rundfunks auf den Arbeitsmarkt in der Kreativwirtschaft und die Verkettung mit

1 hier auch öffentlich-rechtlicher Rundfunk

privatwirtschaftlichen Unternehmen. Von den 8,8 Milliarden Euro, welche beispielsweise der öffentlich-rechtliche Rundfunk 2008 aufwandte, wurden 27 Prozent für Personalausgaben der festangestellten Mitarbeiter/innen und für Betriebsrenten verwendet. Weitere 11 Prozent flossen als Vergütung an freie und feste freie Mitarbeiter sowie Praktikanten. Vergütungen für die nicht angestellten Mitarbeiter/innen betragen nochmals 938,8 Mio. EUR. (vgl. Ebert et al., 2012, S. 32 f)

„Fast 4,6 Mrd. EUR (52,3 %) entfielen auf die ‚sonstigen Sachkosten‘. ...

Der überwiegende Teil der Gelder floss dabei an inländische Unternehmen und Selbstständige, u.a. an als Subunternehmen beauftragte privatwirtschaftliche Unternehmen in der Kultur- und Kreativwirtschaft an den Standorten der Rundfunkanstalten, und sicherte dort mittelbar Einkommen und Arbeitsplätze. ...

Werden alle Leistungen, die der öffentlich-rechtliche Rundfunk außerhalb der inländischen Kultur- und Kreativwirtschaft bezieht oder erbringt, aus der Betrachtung ausgeklammert, kann nach einer vorsichtigen Schätzung davon ausgegangen werden, dass vom öffentlich-rechtlichen Rundfunk mindestens 5,5 Mrd. Euro an inländische Erwerbstätige, Selbstständige oder Unternehmen der Kultur- und Kreativwirtschaft fließen.“ (Ebert et al., 2012, S. 32 f)

Ebert et al. schätzen, dass bei den öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten neben den gut 27.200 Festangestellten und 11.200 festen freien Mitarbeitern weitere 80.000 bis 100.000 freie Mitarbeiter beschäftigt sind. (2012, S. 35) Diese können einen zum Teil wesentlichen Anteil ihres Einkommens verlässlich aus Aufträgen der Rundfunkanstalten erzielen.

Allein dieses - durchaus plakative, aber nicht minder zutreffende - Beispiel macht deutlich, welche immense Bedeutung der öffentlich geförderte Sektor in der Kultur- und Kreativwirtschaft hat. Zudem:

„Neben den direkten Ausgaben des Bundes, der Länder und Kommunen für Kultur finanziert die öffentliche Hand auch die für viele Tätigkeitsfelder in den drei Kultursektoren und für die kulturelle Nachfrage bedeutsame Hochschulausbildung bzw. die Basisausbildung an den allgemeinbildenden Schulen.“ (Ebert et al., 2012, S. 26)

Die spezifischen Funktionen der drei Sektoren werden speziell für die Musikwirtschaft noch genauer dargestellt.²

Die folgenden Daten zur Kultur- und Kreativwirtschaft beziehen sich auf den privatwirtschaftlichen Sektor. Damit soll ein Überblick gegeben werden über den Bereich, der zum Ziel hat, mit Kultur- und Kreativgütern Gewinn zu generieren. Die Zahlen gelten für erwerbswirtschaftliche Unternehmen, nicht einbezogen sind also solche, die „durch Gebührenfinanzierung unterhalten oder durch gemeinnützige Gelder bzw. private Geldgeber gefördert werden.“ (Bertschek et al., 2014, S. 4)

Laut Bertschek et al., 2014, S. 7 belegt die Kultur- und Kreativwirtschaft ihre volkswirtschaftliche Relevanz mit einem Umsatz von 143 Milliarden Euro (2012) und rund 247.000 Unternehmen. Das sind 7,58 Prozent aller Unternehmen in Deutschland. Diese erzielen einen Anteil von 2,51 Prozent am gesamtwirtschaftlichen Umsatzvolumen. Die Branche beschäftigt rund 772.000 sozialversicherungspflichtige Beschäftigte und damit 2,67 Prozent aller. Hinzu kommen die rund 247.000 Selbstständigen. „Die Quote der Selbstständigen ist mit 25 Prozent außergewöhnlich hoch.“ (BMWi, 2014) Weiterhin sind 375.000 geringfügig Beschäftigte und 235.000 geringfügig Tätige (Selbständige und Freiberufler mit einem Jahresumsatz unter 17.500 Euro) im Einsatz. Damit ergibt sich für das Jahr 2012 eine Gesamterwerbstätigenzahl in Höhe von rund 1,63 Millionen. Die Kultur- und Kreativwirtschaft trägt 62,8 Milliarden Euro und somit 2,35 Prozent zur gesamten deutschen Bruttowertschöpfung bei.

„Im Jahr 2010 trug die Kultur- und Kreativwirtschaft mit circa 63,7 Mrd. Euro zur Bruttowertschöpfung in Deutschland bei und zählt damit neben Branchen wie dem Automobilbau, dem Maschinenbau und der Informations- und Kommunikationstechnologie (IKT) zu den bedeutenden Wirtschaftsfeldern in Deutschland.“ (Arndt et al., 2012, S.1)

2 vgl. 5.1.2 Musikwirtschaft

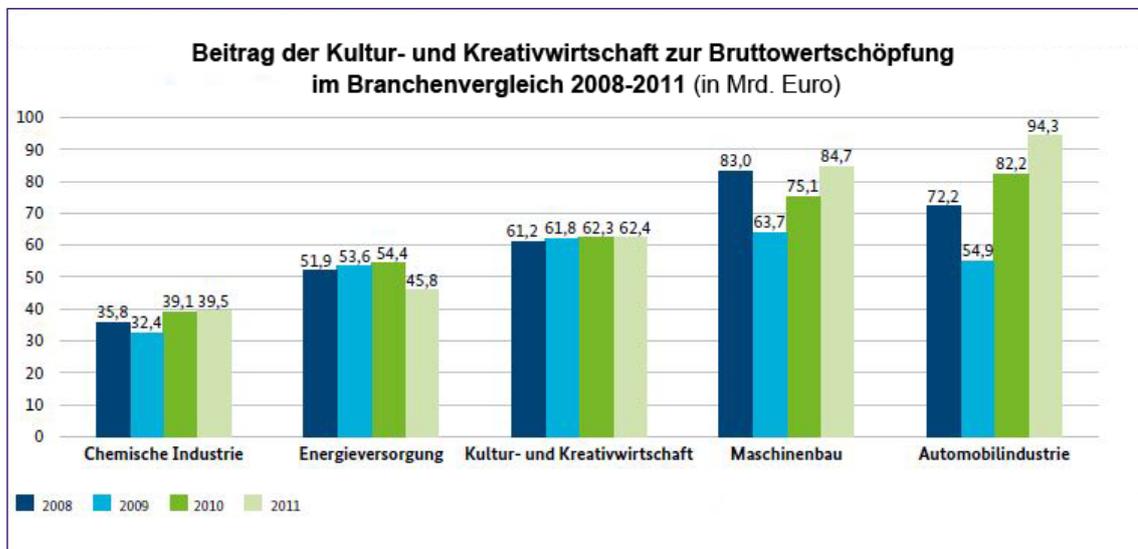


Abb. 6.1: Bruttowertschöpfung im Branchenvergleich, nach Bertschek et al., S. 9

6.2 Besonderheiten Medienprodukte

Für die Produkte der Musikwirtschaft gelten die Besonderheiten der klassischen Medienprodukte.

- dualer Character: Ein Inhalt kann über unterschiedliche Medien verbreitet werden
→ Inhalt + Medium = Medienprodukt
- Zweifache Wirkung: Befriedigung individueller Bedürfnisse vs. gesamtgesellschaftliche Wirkung (Meinungsbildung und Kulturentwicklung)
- Erfahrungsgutcharakter von Medienprodukten: Medienprodukte können vom Konsumenten erst bewertet werden, nachdem er sie „konsumiert“ (also beispielsweise einen Zeitungsartikel gelesen) hat. Daraus ergibt sich auch der Vertrauensgutcharakter von Medienprodukten, dass Konsumenten einen Anbieter, mit dem sie schon gute Erfahrungen gemacht haben, auch wieder kaufen (Beispielsweise Alben eines bekannten Künstlers)
- Doppelter Absatzmarkt: Medien bieten sowohl eine Informations- bzw. Unterhaltungsleistung, als auch eine potenzielle Werbefläche und damit -leistung an - Sie erzielen Einnahmen aus Verkauf und/oder Werbeeinnahmen
- Nicht-Rivalität im Konsum: Ein Medienprodukt, beispielsweise eine CD, kann von vielen Konsumenten nacheinander genutzt werden, oder im Fall von Massenmedien von vielen Konsumenten gleichzeitig genutzt werden, ohne für den einzelnen

Nutzer an Wert zu verlieren (Im Gegensatz zur Rivalität bei Industriegütern - nutzt ein Konsument ein Auto, kann kein anderer das Auto nutzen, und für einen späteren Nutzer verliert das Auto an Wert.)

- Nicht-Ausschließbarkeit vom Konsum: Dem Anbieter eines Produktes ist es nicht möglich, bestimmte Personen von dessen Nutzung abzuhalten
- Netzeffekte: (Nicht auf alle Medienprodukte anwendbar) Für bestimmte Angebote gilt, dass um so mehr Konsumenten ein Produkt nutzen, um so höher der Wert für den Einzelnen ist (Bsp. Facebook)
- First Copy Cost Effekt: Hoher Anteil fixer Kosten bei der Produktion der Inhalte, geringe Kosten der Kopie (Beispielsweise Fixkosten durch schöpferischen Akt und anschließende Produktion von Musik, vergleichsweise geringe Kosten der CD-Pressung)³

6.3 Musikwirtschaft

„Musikwirtschaft“ umfasst die mit Musik verbundenen wirtschaftlichen Tätigkeiten und somit eine große Vielfalt an Arbeitsschritten - von der Entwicklung (z. B. Artist Development) über die Produktion (z. B. Ton- sowie Videoaufnahmen, Konzerte) bis hin zur Vermarktung (z. B. die Content-lieferung an Massenmedien als Kanal). Es besteht stilisiert dargestellt ein „Dreiklang von ‚Schöpferischem Akt‘, ‚Produktion‘ ... und ‚Distribution‘“ (Ebert et al., 2012, S. 79). Somit wird „ein breites Spektrum unterschiedlicher Einzelbranchen und freiberuflicher Gruppierungen“ (Söndermann, 2012, S. 1) und eine Vielzahl von Bereichen beschäftigt:

„... zu ihr [der Musikwirtschaft] gehören die „Urheber“ (Komponisten, Textdichter, Producer/Musikregie) und natürlich die Musikerinnen und Musiker, Musik- und Tanzensembles.

Ebenso werden die produzierenden und verbreitenden Unternehmen - Tonträger-industrie, Musikverlage, Konzertveranstalter, Musiktheaterproduktionen, Musical-bühnen, Musikfestivals sowie der Musikfachhandel - und die „Dienstleister“, z.B. bühnentechnische Dienste, sowie die Herstellung von Musikinstrumenten zu dem Teilmarkt gezählt.“ (Bertschek et al., 2014, S. 53)

³ kpl. Liste vgl. Schumann, 2006 ,S. 34 ff



Abbildung 6.2: Wertschöpfungskette der Musikwirtschaft, Ebert et al., S. 62

Die Vielfalt der deutschen Musikwirtschaft findet sich ebenfalls im breiten Spektrum an wirtschaftlichen Aktivitäten und Profilen:

- Traditionell manuell-handwerklich beziehungsweise industrielle Wirtschaftsweisen
Vs. Digitalisierte Musikprodukte und Onlinedienstleistungen
- Vielfältige lokale und regionale Musikproduktion
Vs. Mainstream-Produkte aus der globalen Musikindustrie
- Kulturelle Vielfalt der Mikrounternehmen
Vs. Vertriebsstrukturen der Majors
- Marktwirtschaftliche
Vs. Öffentliche oder gemeinnützige Strukturen
- Musikträger
Vs. Musik als Liveunterhaltung (Kontakt mit Künstlern)

Die marktwirtschaftlichen Grundmerkmale der Musikwirtschaft sind

- eine breite Musikszene, die stark bestimmt ist von freiberuflichen oder selbstständigen Musikern, Komponisten, darstellenden Künstlern, zusätzlich vermischt mit semiprofessionellen Strukturen und dem aktiven Laienmusizieren, vor allem in der Unterhaltungsmusik,
- traditionell gewachsene, gewerbliche Unternehmensstrukturen von der Musikproduktion über Musikverlage bis zum Musikfachhandel,
- die Phonografische Wirtschaft, deren größte Unternehmen allein verschiedene Wertschöpfungsstufen abdecken. (vgl. Söndermann, 2012, S. 1)

Neben den rein marktwirtschaftlichen Faktoren ist, wie bereits erwähnt, der Einfluss und die Verflechtung öffentlich-rechtlicher und gemeinnütziger Strukturen auf und mit dem privatwirtschaftlichen Sektor immens.

In den folgenden Grafiken werden in Abb. 5.3 eine Auswahl der Aufgaben beziehungsweise Angebote der drei Kultursektoren in der Wertschöpfungskette der Musik aufgezeigt (vgl. Ebert et al., 2012, S. 59), und in Abb. 5.4 die Verflechtungen der drei Kultursektoren für das „Wirkungsnetz Musik“ im Rahmen der Wertschöpfungskette dargestellt (vgl. Ebert et al., 2012, S. 80). Diese Grafiken zeigen sehr deutlich, wie eng öffentliche, gemeinnützige und privatwirtschaftliche Zweige des Musikbetriebes in Deutschland miteinander verknüpft sind. Es gibt institutionelle und personelle Verflechtungen. Einige Beispiele sind: Der überwiegende Teil der Dozenten an Musik(-hoch)schulen hat ein weiteres Standbein in der Kultur- und Kreativwirtschaft. Schulen sind durch die Wissensvermittlung zum Thema Musik Wegbereiter für die Wissens- und Geschmacksbildung von Kindern und Jugendlichen, an öffentlichen Schulen wird der Nachwuchs für die Musikwirtschaft ausgebildet, Orchester kooperieren mit der Musikwirtschaft, um Tonaufnahmen zu erstellen und zu vertreiben, und auch andere Profi- und Amateur-Musiker fragen Produkte und Dienstleistungen der Musikwirtschaft nach. Musikhochschulen und Clubs kooperieren, um regelmäßige Auftrittsmöglichkeiten für Studenten zu schaffen, und so weiter.⁴ (vgl. Ebert et al., 2012, S. 59 ff)

4 Für ausführlichere Informationen siehe Ebert et al., 2012

Angebotssituation in der Musik nach Leistungsgruppen der Wertschöpfungskette und Leistungsträgern in den drei Kultursektoren (Auswahl)

	Leistungsgruppen im Wertschöpfungsprozess	Leistungsträger		
		Öffentlich geförderter Kultursektor	Intermediärer Kultursektor	Privater Kultursektor: Kultur- und Kreativwirtschaft
Ausbildung	(1a) Allgemeine schulische kulturelle Bildung	Allgemeinbildende Schulen: Musikunterricht, Ensemblespiel, Chöre	Allgemeinbildende vereinsgetragene Schulen: Musikunterricht, Ensemblespiel, Chöre	Allgemeinbildende Privatschulen: Musikunterricht, Ensemblespiel, Chöre
	(1b) Außerschulische kulturelle Bildung	Musikschulen, VHS etc.	Als Verein geführte Musikschulen, Jugend-Kunstschulen etc.	Musikschulen, Workshops von Instrumentenherstellern bzw. Einzelhändlern etc.
	(2) Berufliche Aus-, Fort- und Weiterbildung	Musikhochschulen, Musikakademien	Als Verein geführte Fort- und Weiterbildungseinrichtungen, z.B. Jazz Haus Schule Köln	Musikfachschulen, Workshop-Angebote selbstständiger Musiker/innen
Produktion/Distribution	(3) Ensembles, Künstler/innen, Kreative	Symphonie-, Theater- und Rundfunkorchester, Chöre, Big Bands, Kammerorchester	Musikvereine, z.B. Chöre, Bläsergruppen	Musicalensembles, Profibands, Komponist/innen etc.
	(4) Kulturelle Infrastruktur	Musiktheater, Konzerthallen, Veranstaltungshäuser, Kirchengebäude, Bürgerzentren	Soziokulturelle Zentren, Kleinkunsthöfen	Musicalhäuser, Veranstaltungsarenen, Musikclubs
	(5) Veranstaltungen, Programme	Festspiele, Festivals, Konzerte; z.B. Dresdener Musikfestspiele	Konzerte, Festivals; z.B. Balingen Rockfestival; Afrika Festival in Nürnberg	Konzerte, Festivals z.B. Hurricane Festival in Scheeßel; Rock am Ring in Nürnberg
	(6) Musikpreise	z.B. „Hessischer Jazzpreis“; Bachpreis Hamburg; Jahresstipendium Musik, Land Niedersachsen; Robert Schumann Preis, Zwickau	z.B. Brahms-Preis der Brahms Gesellschaft Schleswig Holstein; Musikinstrumentenfonds; Violinwettbewerb der Ostdeutschen Sparkassenstiftung; Instrumentenleihgabe	z.B. „Echo Klassik“ der Deutschen Phonoakademie; Frankfurter Musikpreis des Bundesverbandes der Deutschen Musikinstrumentenhersteller
Mediale Distribution	(7) Mediale Distribution	Öffentlich-rechtlicher Rundfunk (Hörfunk und TV)	Internetradio, Bürgerkanäle	Privater Rundfunk (Hörfunk und TV), Tonträgerhersteller und -vertriebe, Internetdistributoren

Abbildung 6.3: Angebote der drei Kultursektoren in der Wertschöpfungskette der Musik (Ebert et al., 2012, S.59)

Laut Ebert et al. 2012 (S. 84) wirken besonders die unten angeführten Leistungsgruppen von öffentlichem und gemeinnützigem Musikkultursektor als Schnittstellen zur Kultur- und Kreativwirtschaft:

„In der ‚Ausbildung‘ sind alle Leistungsgruppen, die allgemein schulische musikbezogene Bildung, die außerschulische kulturelle Bildung (u.a. Musikschulen) und die Hochschuleinrichtungen der Musik bedeutsame Schnittstellen, da deren Leistungsträger zentrale Grundlagen sowohl für die Angebots- als auch für die Nachfrageentwicklung von Musik und Musikwirtschaft schaffen. Eine zentrale Rolle spielen dabei die Dozent/innen an den Musikschulen und Musikhochschulen mit Teil- und Mehrfachbeschäftigungen in allen drei Kultursektoren. Sie wirken durch diese Form der Beschäftigung als Transmissionsriemen der Angebotsentwicklung in der Musikwirtschaft.

Bezüglich der ‚Produktion/Distribution‘ zählen zu den zentralen Schnittstellen vor allem nicht marktabhängige Kultureinrichtungen wie etwa Soziokulturelle Einrichtungen. Da diese Nachwuchskünstler/innen, Bands etc. vor allem den Markteinstieg erleichtern, wird über diese Einrichtungen angebotsseitig zur Entwicklung der Musikwirtschaft beigetragen.

Einen besonderen Stellenwert hat in der ‚Medialen Distribution‘ der öffentlich-rechtliche Rundfunk. Dieser beschränkt sich nicht auf die Nachfrageseite der Musikwirtschaft. Aufgrund der Mehrfachbeschäftigungen zahlreicher freier und fester freier Beschäftigter bei den Sendern tragen diese ähnlich wie die Teil- und Mehrfachbeschäftigungen an den Musikhochschulen auch zur Angebotsentwicklung in der Musikwirtschaft bei.“ (Ebert et al., 2012, S. 84)

Nachdem die Verbindungen der drei Sektoren öffentlich, gemeinnützig und wirtschaftlich aufgezeigt wurden, wird im Folgenden der privatwirtschaftliche Sektor der Musikwirtschaft betrachtet. Dieser ist von größerem Interesse für die Betrachtung der Situation von Tonstudios, und zudem der Bereich, über welchen die verlässlichsten Zahlen vorliegen.

Laut dem Bundesverband Musikindustrie konnte der deutsche Musikmarkt nach 15 rückläufigen Jahren in 2013 erstmals wieder ein leichtes Wachstum verbuchen. (vgl. <http://www.musikindustrie.de/branchendaten/>, Zugriff 28.10.14)

Die Musikwirtschaft erreichte 2012 mit etwa 14000 Unternehmen einen Umsatz von 6,9 Milliarden Euro. Damit bestreitet sie einen Anteil von 4,8% des Gesamtumsatzes der Kultur- und Kreativwirtschaft. In diesem Jahr setzte die Musikwirtschaft 32.748 abhängig Beschäftigte ein. (vgl. Bertschek et al., 2014, S. 53)

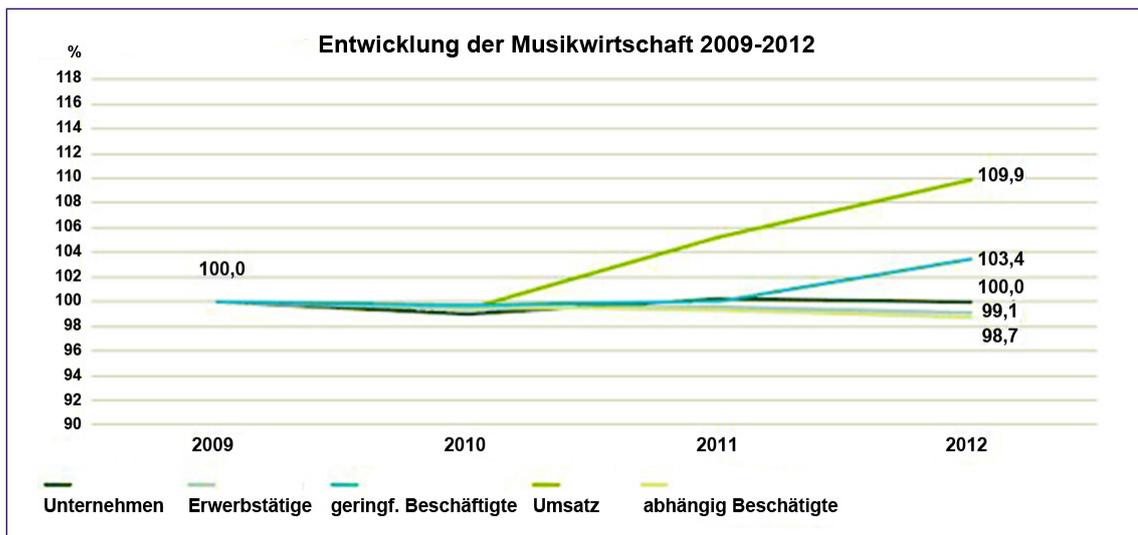


Abbildung 6.5: Entwicklung Musikwirtschaft nach Bertschek et al. 2014, S. 53

„Während sich die Anzahl der Unternehmen nach einem leichten Rückgang in 2010 wieder auf dem Niveau von 2009 stabilisiert hat, stieg der Umsatz seit 2009 um insgesamt knapp zehn Prozent an. Die Zahl der abhängig Beschäftigten konnte sich seit dem Krisenjahr 2009 noch nicht völlig regenerieren, sie liegt um 1,3 Prozent unterhalb des Niveaus von 2009.“ (Bertschek et al., 2014, S. 53)

Durch die Möglichkeiten der Digitalisierung und Musikpiraterie wurde die Musikwirtschaft vor große Herausforderungen gestellt.⁵ Dies spiegelt sich vor allem in den Umsätzen, welche mit Musikverkauf erzielt werden. (siehe Abb. 5.5) Aufgrund dessen befindet sich die Musikwirtschaft in einem starken Wandel, der noch nicht abgeschlossen ist.

⁵ Zwischen 2003 und 2008 ging beispielsweise der Umsatz mit Tonträgern stetig zurück. (vgl. Backes et al., 2009, S. 76)

	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	Veränderungsrate 2012/2013
Musikverkauf (physisch und digital) ²	1.753	1.748	1.706	1.652	1.623	1.575	1.489	1.483	1.435	1.452	1,2 % 
Davon physisch Gesamt	1.740	1.717	1.624	1.564	1.479	1.402	1.285	1.236	1.141	1.124	-1,5 %  
Davon digital Gesamt	13	30	82	88	144	173	204	247	294	328	11,7 %  
Synchronisation ³							4	5	7	5	-25,2 %  
GVL-Leistungs- schutzrechte ⁴	145	151	158	154	150	175	180	126	144	148	2,7 %  

Abb. 6.6, Umsätze durch Musikverkauf, Bundesverband Musikindustrie e.V., auf <http://www.musikindustrie.de/statistik/>, Zugriff 28.10.

„Vermehrte Urheberrechtsverstöße, der Rückgang der Nachfrage nach traditionellen Produkten bzw. Dienstleistungen und steigender Innovationsdruck werden von mehr als drei Viertel der Unternehmen mit weniger als fünf Beschäftigten als wichtige Herausforderungen für die künftige Entwicklung der Digitalisierung angesehen. Größere Unternehmen sehen sich zwar seltener, aber dennoch in mehr als 50 Prozent der Fälle mit diesen Herausforderungen konfrontiert.“ (Bertschek, et al., 2014, S. 54)

„Internet und Digitalisierung ermöglichen in der Musikwirtschaft allerdings nicht nur die Ausweitung des regionalen Aktionsradius der Unternehmen, sondern in vergleichbarer Intensität auch die Erschließung neuer Kundengruppen. Nicht zuletzt dürften neue Kundengruppen auch durch die von fast drei Vierteln der Unternehmen betriebene Überführung traditioneller Produkte und Dienstleistungen in digitale Angebote gewonnen werden. Abo-Streaming-Dienste sind aus Sicht des Bundesverbandes der Musikindustrie der wesentliche Faktor für den Wandel der Wertschöpfungskette, da diese gleichermaßen die Integration der Nutzer, der Künstler und der Produktionsfirmen in die digitale Wertschöpfung erleichtern.“ (Bertschek, et al., 2014, S. 54)

Abschließend ist zu sagen, dass die Studien der letzten Jahre nahelegen, dass sich die Musikwirtschaft nach einer problematischen (Umbruch-)Phase wieder

auf dem Weg der wirtschaftlichen Erholung befindet.

6.4 Tonstudios

„Das Tonstudio ist das Herz der ... [Audiobranche]. Es dient der Aufnahme und Bearbeitung von Sounds aller Art. Das wären zum Beispiel Musik, Geräusche und Sprache für Radio, Fernsehen, Kinofilme oder auch Computerspiele.“ (Das Tonstudio auf <http://www.trafomusic.de/basics/tonstudio.html>, Zugriff 22.10.14)

Laut Bertschek et al. (2014) waren 2012 4,6 % der Unternehmen in der Musikwirtschaft Tonstudios. Die Angaben des statistischen Bundesamtes für 2012 führen 610 Tonstudios und Hersteller von Hörfunkbeiträgen auf. Diese machten einen Umsatz von ca. 135 Millionen Euro. Söndermann (2013) gibt nach den Werten des statistischen Bundesamtes an, dass sich die Zahl der „Tonstudios etc.“ von 2009 bis 2011 von 479 auf 583 erhöhte und der Umsatz von 93,5 Millionen auf 124,8 Millionen Euro stieg.

„Die Tonstudios zählen erwartungsgemäß innerhalb der Musikwirtschaft zu den kleinsten Wirtschaftszweigen. Unter den rund 1.400 Erwerbstätigen waren im Jahr 2010 ca. 38 Prozent als Selbstständige tätig, die Übrigen arbeiteten in sozialversicherungspflichtiger Beschäftigung. Zusätzlich wurden rund 370 geringfügig Beschäftigte in den Tonstudios eingesetzt. ... (Söndermann, 2012, S. 14)

Laut der Prognose von statista werden Tonstudios ihren Umsatz bis 2018 weiter steigern. Danach wird der Umsatz im Jahr 2018 rund 160,1 Millionen Euro betragen. (vgl. de.statista.com, „Tonstudios“, Zugriff: 25.10.14)

Aus diesen Daten lässt sich ablesen, dass Tonstudios einen wachsenden Markt darstellen, gerade mit Blick auf die Tatsache, dass sich die komplette Musikindustrie momentan im Aufschwung befindet. Überlegungen zur Verbesserung der Möglichkeiten im Tonstudio fallen also auf fruchtbaren Boden, beziehungsweise finden sie in einem wirtschaftlich günstigen Umfeld statt.

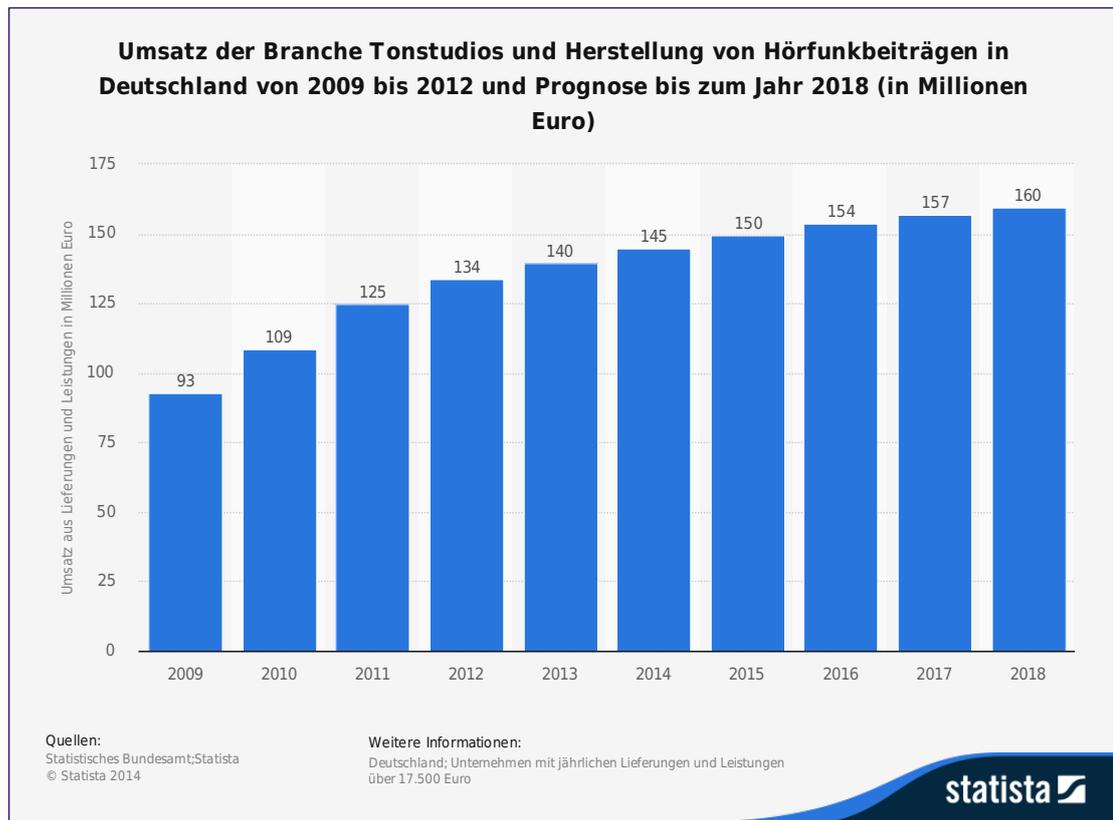


Abb. 6.7: Umsatz Tonstudios, Statistik und Prognose, "Tonstudios" auf de.statista.com, Zugriff 25.10.14

Für die wirtschaftliche Stellung von Tonstudios muss zwischen zwei Arten unterschieden werden. Zum Einen die Labeleigenen Tonstudios, welche einem Plattenlabel angeschlossen sind, und meist ausschließlich für dieses aufnehmen. Zum Anderen die unabhängigen Studios, die für Auftragsproduktionen gebucht werden können.

Durch die sinkenden Preise für tontechnische Ausrüstung entstehen immer mehr kleine Studios, in denen beispielsweise Amateurbands ihre Demos aufnehmen und abmischen können. Da diese durch reduzierte Ausstattung vergleichsweise geringe Fixkosten haben, können sie entsprechend günstigere Preise anbieten als Tonstudios, die nach allen Kniffen der Kunst eingerichtet sind. So ziehen sie großen Studios den Teil der potentiellen Kunden ab, die nur einen Bruchteil der vorhandenen Ausrüstung benötigen, um ihr Projekt zu verwirklichen.

Es herrscht ein harter Konkurrenzkampf, aber um so mehr ist ein Zusatznutzen, wie das Angebot von Gesangskoaches, zu begrüßen, der für die anbietenden Studios zur Differenzierung und besseren Positionierung im Markt beiträgt.

Im Folgenden Kapitel wird darauf eingegangen, wie ein solches Angebot gestaltet werden könnte.

7 Praktische Interpretation und Umsetzung der Ergebnisse für Tonstudios und Gesangscoaches

Die psychologischen Einflüsse (positiv wie negativ) haben bei Sängern einen besonders stark ausgeprägten Einfluss auf ihre Leistung¹. Daher ist es sinnvoll, dem Sänger positive Stimuli anzubieten. Ein Gesangscoaching kann ein solcher positiver Stimulus sein. Das Ziel muss sein, den Sänger so vorzubereiten, dass er entspannt und zuversichtlich in die Aufnahme geht.

Die Lehrsituation der Aufnahmevorbereitung und Aufnahmebegleitung im Tonstudio hat bestimmte Eigenheiten, die es zu berücksichtigen gilt. Der Zeitrahmen ist vergleichsweise kurz. Sänger und Gesangscoach haben nicht viel Zeit, sich gegenseitig kennenzulernen. Das Ziel eines Coachings im Studio ist auch nicht, wie im herkömmlichen Gesangsunterricht, das langfristige Lehren von Technik, sondern die Optimierung des Umgangs mit der Stimme in der aktuellen Tagesform. Es werden also schnell umsetzbare Vorschläge und Korrekturen sowie Aufwärmübungen benötigt.

Es sind den Besonderheiten des jeweiligen Sängers, des Musikgenres und der Aufnahmesituation Rechnung zu tragen. Soll ein entsprechendes Angebot entwickelt werden gilt es, diese Punkte zu klären und zu beachten.

7.1 Zielgruppe

Der Kern der potentiellen Kunden für Gesangscoaching im Tonstudio liegt bei Künstlern, welche aus eigenem Interesse Aufnahmen erstellen wollen, also Albumaufnahmen oder Demos. Im Gegensatz zu Auftragsarbeiten für beispielsweise die Werbewirtschaft ist bei eigenen Produktionen der Anspruch an die eigene Leistung besonders hoch.

Angesprochen werden des Weiteren Produzenten, die eine Möglichkeit suchen, den von ihnen betreuten Sängern im Tonstudio mehr Hilfestellung an die Hand zu geben.

¹ vgl. Kapitel psychologische Einflüsse

7.2 Grundsätzliche Anmerkungen

Es ist unbedingt darauf zu achten, dass der Sänger nicht verwirrt oder aus dem Konzept gebracht wird. Hier muss der Grundsatz lauten: Lieber weniger eingreifen als zu viel.

Sänger, die bereits einen Gesangslehrer haben, sollten keinen Gesangsunterricht eines anderen Coaches nutzen, da dies in der kurzen Zeit durch unterschiedliche Unterrichtsansätze zu Verwirrung und dadurch zur Verschlechterung der Leistung führen kann. Wenn ein Gesangscoaching im Studio durch einen anderen als den eigenen Gesangslehrer dennoch gewünscht ist, muss der Coach im Studio wissen, dass der Sänger bereits Unterricht hatte, und schwerpunktmäßig versuchen, den Sänger an die bereits erlernten Techniken im Umgang mit Problemen zu erinnern, und bei Bedarf daran anknüpfen, statt initial die eigene Technik weiterzugeben.

7.3 Qualifikationen Gesangslehrer

Wie die Sängerbefragung für diese Arbeit erkennen lässt, gibt es bestimmte Qualifikationen, die ein Gesangscoach für die Arbeit im Tonstudio haben sollte. Er sollte eine fundierte Ausbildung haben, um schnell vorhandene Probleme bei den Sängern festzustellen und funktionale, leicht umsetzbare Lösungsvorschläge machen zu können. Es steht vergleichsweise wenig Zeit für Sänger und Coach zur Verfügung, um sich gegenseitig kennenzulernen. Daher muss der Gesangslehrer sehr einfühlsam sein, um schnell zu erkennen, was beim Sänger positiv wirkt, und was ihn anspannt oder verwirrt. Eine psychologische Vorbildung, wie sie auch in der universitären Ausbildung von Gesangslehrern stattfindet, ist hierbei hilfreich.

Es ist wichtig, dass der Gesangslehrer für die Besonderheit des Einmal-unterrichtens im Tonstudio sensibilisiert ist

7.4 Vorteile gegenüber Konkurrenz

Die Konkurrenz besteht aus allen Angeboten, welche Sängern Technik näherbringen, also Gesangslehrer im Allgemeinen, aber auch Bücher zur Selbstschulung, Online-Angebote oder Video-Kurse. Die Situation im Tonstudio ist

aber eine Besondere. Ziel des Coachings ist es nicht, dem Sänger langfristig etwas beizubringen, sondern seine Leistung in der aktuellen Situation zu optimieren, ausgehend von Tagesform, Vorbildung und Intention des Sängers. Es bleibt für Sänger und Coach nicht lange Zeit, sich kennenzulernen, auch darauf muss der Coach vorbereitet sein. Der Vorteil eines Gesangslehrers, der bereits Tonstudioerfahrung hat, ist, dass er mit dieser im Gesangsunterricht ungewöhnlichen Situation umgehen kann.

Im Tonstudio kann auch der Aufnahmeleiter wertvolle Ratschläge geben. Ein guter Aufnahmeleiter wird bemüht sein, den Künstlern, die er aufnimmt, ein positives Gefühl zu vermitteln. Ein zusätzlicher Gesangscoach kann jedoch konkret auf Problemstellungen eingehen, die Sängerspezifisch sind.

7.5 Umsetzungsvorschläge

Es ist vor der Aufnahme notwendig, einige Informationen zu den Aufnahmen und zum Sänger zu erheben. So ist das Genre bereits ein Kriterium dafür, mit welchem Gesangslehrer zusammengearbeitet wird. Damit sich der Gesangslehrer auf den Sänger vorbereiten kann, benötigt er Informationen dazu, ob der Sänger bereits Gesangsunterricht hatte, oder momentan unterrichtet wird, und welches Genre dieser Unterricht hat. Es kann immerhin vorkommen, dass der Sänger einer Metalband eine klassische Ausbildung hat.

Es ist daher sinnvoll, beim Sänger vorab einige Informationen zu erheben. Dies kann durch telefonische Absprache, aber auch durch einen vorbereiteten Fragekatalog in Form eines Fragebogens umgesetzt werden. Fragen, die es sich zu stellen lohnt, sind:

- Hat der Sänger bereits Unterricht genommen?
- Nimmt der Sänger momentan Unterricht?
- In welchem Genre fand/findet der Unterricht statt?
- Welches Genre haben die aktuellen Aufnahmen? (Je nachdem findet die Auswahl eines Coaches statt, der in diesem Stil firm ist.)
- Gibt es bestimmte Themen, für die der Sänger die Unterstützung des Coaches möchte?

- Hat der Sänger eine Art, sich auf Aufnahmen vorzubereiten, die der Coach berücksichtigen soll?
- Werden bestimmte Anforderungen an den Coach gestellt?

Es gibt eine Vielzahl von Möglichkeiten, wie ein Gesangscoaching im Tonstudio angeboten werden kann. Ein paar davon werden im Folgenden aufgezeigt. Die erste, die genannt wird, ist dem Versuchsaufbau zu dieser Arbeit am nächsten.

- **Geführte Aufwärmübungen:**
Circa eine halbe Stunde vor Beginn der Aufnahmen kann sich der Sänger, vom Gesangscoach angeleitet, in einem ruhigen Raum, eventuell dem Aufnahmezimmer, aufwärmen. Dabei kann der Lehrer beispielsweise Tipps zur Haltung geben, Streck- und Dehnübungen durchführen, und die Stimme durch Gesangsübungen aufwärmen. Benötigt werden hierfür ein E-Piano und ein ruhiger Raum. Wenn die Möglichkeit besteht, ist es sinnvoll, das Coaching direkt im Aufnahmezimmer stattfinden zu lassen, damit sich der Sänger an den Raum gewöhnt.
- **Teilbetreuung der Aufnahmen:**
Es kann auch angeboten werden, dass der Gesangscoach bei den Aufnahmen zum Teil oder komplett mit anwesend ist, um kontinuierliches Feedback zu geben, falls notwendig Impulse zur Interpretation des Songmaterials zu geben, und den Sänger bei der Überwindung von Schwierigkeiten zu unterstützen.
Dies ist eine Aufgabe, die ein guter Aufnahmeleiter wie oben geschrieben ebenfalls übernimmt. Für besondere gesangstechnische Fragen kann ein Lehrer dennoch wertvollen zusätzlichen Input liefern. Lehrer und Aufnahmeleiter sollten sich jedoch unbedingt absprechen, welches Ziel sie mit der Aufnahme verfolgen, und wer welchen Teil der Kommunikation zum Sänger übernimmt. Dadurch soll verhindert werden, dass beide Personen Aussagen an den Sänger geben, die sich widersprechen, oder gar Streitigkeiten aufkommen, was für die Stimmung aller Beteiligten und somit den Aufnahmeerfolg kontraproduktiv wäre.
- **Komplettbetreuung der Aufnahmen:**
Bereits vor den eigentlichen Aufnahmen arbeiten Gesangscoach und Sänger

zusammen am Songmaterial. Thema können neben der Technik beispielsweise auch die Interpretation des Songmaterials sein, sowohl auf textlich-emotionaler wie auch auf gesanglich-interpretatorischer (Melodie, Metrum) Ebene.

Solche Betreuungen werden bereits von einigen Musikschulen und Gesangslehrern angeboten.

7.6 Vorteile für Tonstudios

Der initiale Vorteil für Tonstudios ist, dass sie mit Gesangscoaching einen Zusatznutzen gegenüber anderen Tonstudios anbieten können. Aus dem Angebot ergibt sich noch ein weiterer positiver Effekt:

Das Ziel von Gesangscoach und Aufnahmeleiter ist es, den Sänger dabei zu unterstützen, die beste Leistung zu erbringen, die ihm momentan möglich ist, und ihm ein positives Gefühl zu vermitteln. Wenn dies gelingt, und der Sänger im Anschluss zufrieden mit seiner Leistung und der Aufnahme ist, wird er sich daran erinnern. Und er wird es wahrscheinlich in seinem Bekanntenkreis kommunizieren. Damit steigert sich auf der einen Seite die Wahrscheinlichkeit, dass der Sänger das Tonstudio für seine nächste Aufnahme wieder bucht, und er betreibt gleichzeitig Mundpropaganda – Das einflussreichste Marketinginstrument, das es gibt.

„Empfehlungen über Produkte und Dienstleistungen sind allgegenwärtig. In welchem Restaurant ist das Essen am leckersten, welche Lebensmittel schmecken gut, oder welches Automobil hat die beste Qualität? Die Beantwortung dieser Fragen durch Familienmitglieder oder Bekannte hat einen signifikanten Einfluss auf die Entscheidung des Fragestellers. 70% der Konsumenten vertrauen den Ratschlägen aus dem persönlichen Umfeld, ...“ (Schmidt, 2009, S. 1)

7.7 Abschließende Bemerkungen

Wie in den Kapiteln über Einflüsse auf den Gesang und die Versuchsergebnis-Auswertung dargelegt, hat auch das Einsingen im Tonstudio sehr positive Effekte auf Sänger. Es empfiehlt sich also, jedem Sänger im Tonstudio die Möglichkeit zu geben, sich einzusingen. Hier ist die Aufmerksamkeit und Sensibilisierung des Aufnahmeleiters gefragt.

Ein guter Aufnahmeleiter wird das Ziel haben, den von ihm aufgenommenen Musikern ein positives Gefühl zu vermitteln, und künstlerisches Feedback geben. Zusätzlich kann ein Gesangslehrer dank seines spezifischen Wissens um die physiologischen und psychologischen Zusammenhänge des Singens wertvollen Input beisteuern. Für die Zusammenarbeit und gegenseitige

Unterstützung ist es wichtig, dass sich Aufnahmeleiter und Gesangslehrer untereinander absprechen, wie sie dem Sänger gegenüber kommunizieren.

So können Sänger bei ihren Aufnahmen optimal unterstützt werden.

8 Fazit

Wie dargestellt wurde haben psychologische und physische Einflüsse auf einen Sänger einen immensen Einfluss auf seine Leistung.

Wenngleich sowohl die Versuchsgruppe als auch die Gruppe der Befragten Tontechniker aufgrund des Rahmens dieser Abschlussarbeit vergleichsweise klein ausfallen, lassen sich Tendenzen zur Umsetzung im Tonstudio ablesen.

Die Ergebnisse der Sängerbefragung waren positiv, die Ergebnisse der anschließenden Bewertung durch eine versierte Gruppe von Testhörern waren durchwachsen, doch die Tendenz geht auch hier dahin, dass ein positiver Einfluss generiert werden kann. Hervorzuheben ist auch, dass sich bereits das selbstständige Einsingen im Tonstudio sehr positiv auf die Sänger auswirkt. Es soll also nochmals darauf hingewiesen werden, dass es wichtig ist, Sängern im Tonstudio Zeit und Raum zum Einsingen zur Verfügung zu stellen.

Mithilfe einer größeren Versuchsgruppe könnten bei einer Folgeuntersuchung sicher wertvolle Rückschlüsse darauf gezogen werden, warum manche Sänger positiver oder negativer auf das Gesangscoaching reagieren. Beispielsweise könnten geschlechtsspezifische Rückwirkungen zwischen Gesangslehrer und Sänger erhoben werden. Durch eine drastischere Frageformulierung als in der vorliegenden Arbeit könnten gleichzeitig die Aussagekraft der erhobenen Werte gesteigert werden.

Zwei Drittel der Sänger gaben an, dass sie für das Angebot von Gesangscoaches im Tonstudio bezahlen würden, selbst wenn dadurch weniger Geld für Studiozeit zur Verfügung stünde. Die entsprechenden Marktchancen des Angebotes und der Mehrwert, den ein Tonstudio dadurch gegenüber seiner Konkurrenz anbieten kann, ergeben, dass der Einsatz von Gesangslehrern für Tonstudios lohnend wäre.

Literatur

Bruhn, Herbert (Hrsg.): Musikpsychologie : das neue Handbuch, Reinbek, 2012

Faulstich, Gerhard; Singen lehren - Singen lernen : Grundlagen für die Praxis des Gesangsunterrichtes; Wißner, Augsburg, 2011

Moosbrugger, Helfried [Hrsg.]; Testtheorie und Fragebogenkonstruktion; Berlin, 2012

Petersen, Thomas; Der Fragebogen in der Sozialforschung; Konstanz, 2014

Pinksterboer, Hugo; Pocket-Info Gesang; Mainz, Schott Musik International, 2004

Renner, Karl-Heinz, Heydasch, Timo, Ströhlein, Gerhard; Forschungsmethoden der Psychologie : von der Fragestellung zur Präsentation; Wiesbaden, 2012

Schumann, Prof. Dr. Matthias; Hess, Prof. Dr. Thomas; Grundfragen der Medienwirtschaft - Eine betriebswirtschaftliche Einführung; Berlin-Heidelberg, 2006

Seinder, Wolfram; ABC des Singens : Stimmbildung, Gesang, Stimmgesundheit; Berlin, Henschel, 2010

Seidner, Wolfram; Die Sängerstimme : phoniatr. Grundlagen für d. Gesangsausbildung; Wilhelmshaven, 1982

Schmidt, Stephan; Mundpropaganda als steuerbares Marketinginstrument; IGEL Verlag, 2009

Quellen

Arndt, Dr. Olaf; Freitag, Kathleen, Knetsch, Florian; Sakowski, Fabian; Nimmrichter, Rada; Kimpeler, Dr. Simone; Wydra, Dr. Sven; Baier, Dr. Elisabeth; Die Kultur- und Kreativwirtschaft in der gesamtwirtschaftlichen Wertschöpfungskette - Wirkungsketten, Innovationskraft, Potenziale; Fraunhofer ISI, Prognos AG; i. A. v. Bundesministerium für Wirtschaft und Technologie (BMWi); 2012

Backes, Christoph; Arndt, Dr. Olaf; Brünink, Daniel; Endbericht Kultur- und Kreativwirtschaft: Ermittlung der gemeinsamen charakteristischen Definitionselemente der heterogenen Teilbereiche der „Kulturwirtschaft“ zur Bestimmung ihrer Perspektiven aus volkswirtschaftlicher Sicht; CBC, KWF, Prognos AG, i. A. v. Bundesministerium für Wirtschaft und Technologie; Köln, Bremen, Berlin, 2009

Bertschek, Prof. Dr. Irene; Ohnemus, Dr. Jörg; Erdsieg, Daniel; Hogrefe, Dr. Jan; Kappler, Dr. Marcus; Kimpeler, Dr. Simone; Rammer, Dr. Christian; Shala, Erduna; Monitoring zu ausgewählten wirtschaftlichen Eckdaten der Kultur- und Kreativwirtschaft 2012; Bundesministerium für Wirtschaft und Energie, Zentrum für Europäische Wirtschaftsforschung GmbH (ZEW), Fraunhofer-Institut für System- und Innovationsforschung ISI, Berlin, 2014

Ebert, Ralf; Gnad, Dr. Friedrich; Nitt-Drießelmann, Dörte; Sievers, Dr. Norbert; Stiller, Dr. Silvia; Wagner, Dr. Bernd; Wedemeier, Dr. Jan; Öffentlich geförderter, intermediärer und privater Kultursektor – Wirkungsketten, Interdependenzen, Potenziale; Forschungsgutachten für den Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM); Dortmund 2012

Freytag, Martina; Die Stimme im Bereich Populärmusik/Jazz - Gesang, Image und Interpretation; in Geißner, Hellmut [Hrsg.]; Das Phänomen Stimme in Kunst, Wissenschaft, Wirtschaft / Stuttgarter Stimmtage 4, Stuttgart, 2002

Hannig, Gunnar; Psychische Störungen bei solistisch tätigen Opernsängern: Prävalenz, Selbsteinschätzung und Handlungsstrategien der Sänger, Inaugural- Dissertation; Medizinischen Fakultät, Westfälische Wilhelms- Universität Münster; 2004

Klingholz, Fritz; Medizinischer Leitfaden für Sänger; Libri Books on Demand, 2000

Köhler, Dr. Vorlesungsunterlagen Medienökonomie, Sommersemester 12, Hochschule der Medien

Lissner, Peter; Professionelle Gesangsausbildung - Ein Einblick in die Thematik; 2005, Norderstedt

Söndermann, Michael; Musikwirtschaft; Deutsches Musikinformationszentrum 2012

Sundberg, Johan; The voice as a soundgenerator, Research aspects on singing : Papers given at a seminar organized by the Committee for the Acoustics of Music, Royal Swedish Academy of Music, 1981

Warczak, Heidrun; Das Horn errötet nicht. in Musiktherapeutische Umschau: Band 33, Ausgabe 3, S. 287-292., Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2012

Söndermann, Michael; Unternehmen und Umsätze in der Musikwirtschaft in Deutschland, i. A. v. Deutscher Musikrat, Deutsches Musikinformationszentrum, 2013

Statistisches Bundesamt; Umsatzsteuerstatistik (Vor Anmeldungen) - Steuerpflichtige Unternehmen und deren Lieferungen und Leistungen nach wirtschaftlicher Gliederung, Wiesbaden, 2014

von August Häser, Ferdinand; Versuch einer systematischen Uebersicht der Gesangslehre; Leipzig, 1820

Internetquellen

Bundesverband Musikindustrie e.V., „Branchendaten“ und „Statistik“, auf <http://www.musikindustrie.de>, Zugriff 28.10.14

Das Tonstudio - Arbeit in der Soundfabrik auf <http://www.trafomusic.de/basics/tonstudio.html>, Zugriff 22.10.

Deutsches Musikinformationszentrum MIZ des deutschen Musikrates auf <http://www.miz.org/themenportale/musikwirtschaft>, Zugriff 20.10.14

Fuchs, Dr. Michael; Wie wichtig ist Einsingen für den Stimmphysiologen, in SINGEN 01/2008, S. 6 ff, auf <http://www.singen-und-stimme.de>; Zugriff 12.9.14

Goebel, Werner; Wilscher, Paul; Komm, sing mit!; in saitenweise, die Zeitschrift für die musizierende Jugend online, Nummer 3, 29.6.1997, auf http://saitenweise.tripod.com/7_97_10.HTM, Zugriff 8.9.2014

Jones, David L., 2000; übersetzt durch Halseband, Christian, 2003; auf www.gesangslehrer.de, Zugriff 19.8.2014

„Stimmbänder“ auf <http://symptomat.de/Stimmbänder>, Zugriff: 10.8.14

„Tonstudios“ auf de.Statista.com, <http://de.statista.com/prognosen/314195/prognose-zum-umsatz-der-branche-tonstudios-und-herstellung-von-hoerfunkbeitraegen-in-deutschland>; Zugriff 25.10.14

Anhang

Fragebogen Versuchsgruppe

Fragebogen Kontrollgruppe

Fragebogen Tontechnikerbefragung

Einzelergebnisse Fragebogen Sängerbefragung

Digitaler Anhang

Digitale Version Masterthesis Diana Hütter

Fragebogen Versuchsgruppe

Fragebogen Kontrollgruppe

Fragebogen Tontechnikerbefragung

Einzelergebnisse Fragebogen Sängerbefragung

Einzelergebnisse Fragebogen Tontechnikerbefragung

Scans der durch Sänger beantworteten Fragebögen zur Sängerbefragung