

Clemens, Michael

Amateurmusiker in der Provinz. Materialien zur Sozialpsychologie von Amateurmusikern

Klüppelholz, Werner [Hrsg.]: Musikalische Teilkulturen. Laaber : Laaber-Verlag 1983, S. 108-143. - (Musikpädagogische Forschung; 4)



Quellenangabe/ Reference:

Clemens, Michael: Amateurmusiker in der Provinz. Materialien zur Sozialpsychologie von Amateurmusikern - In: Klüppelholz, Werner [Hrsg.]: Musikalische Teilkulturen. Laaber : Laaber-Verlag 1983, S. 108-143 - URN: urn:nbn:de:0111-pedocs-116156 - DOI: 10.25656/01:11615

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-pedocs-116156>

<https://doi.org/10.25656/01:11615>

in Kooperation mit / in cooperation with:



<http://www.ampf.info>

Nutzungsbedingungen

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen. Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Kontakt / Contact:

peDOCS
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation
Informationszentrum (IZ) Bildung
E-Mail: pedocs@dipf.de
Internet: www.pedocs.de

Digitalisiert

Musikpädagogische Forschung

Band 4:
Musikalische
Teilkulturen

LAABER-VERLAG

Musikpädagogische Forschung
Band 4 1983
Hrsg. vom Arbeitskreis Musikpädagogische
Forschung e. V. (AMPF) durch Werner Klüppelholz

Musikpädagogische Forschung

Band 4:

Musikalische
Teilkulturen

LAABER - VERLAG

Wir bitten um Beachtung der Anzeigen nachstehender Verlage
am Schluß dieses Bandes:

Bärenreiter-Verlag, Kassel
Gustav Fischer Verlag, Stuttgart
Musikverlag B. Schott's Söhne, Mainz
Franz Steiner Verlag GmbH, Wiesbaden

ISBN 3 9215 1896-2

© 1983 by Laaber-Verlag
Dr. Henning Müller-Buscher
Nachdruck, auch auszugsweise, nur
mit Genehmigung des Verlages

Vorwort

Als 1805 im Theater an der Wien Beethovens „Eroica“ genannte Sinfonie zur öffentlichen Uraufführung gelangte, dürfte in den umliegenden Tanzsälen, Wein- und Bürgerstuben zur gleichen Zeit eine Musik erklingen sein, die zwar weniger komplex, avantgardistisch, anspruchsvoll, doch dem Klangbild der Musik Beethovens durchaus noch verwandt war. Was alles – in einer Großstadt live, per Knopfdruck überall – ist nicht heute gleichzeitig, wenn auch in unterschiedlichsten Funktionen zu hören: Punk und Mandolinemusik, Streichquartett und Männergesang, Neue Musik und New Wave, Blasmusik und Indisches usw. Die relativ geschlossene Welt der mitteleuropäischen Tonalität ist mittlerweile längst nicht mehr in Kunst und Unterhaltung geschieden, vielmehr im Zeitalter der Medien in eine lange Reihe musikalischer Teilkulturen zerfallen. Diesem Phänomen war die Jahrestagung 1982 des Arbeitskreises Musikpädagogische Forschung gewidmet, deren Ergebnisse den vorliegenden Band füllen. Wenn auch – unter anderem durch die kurzfristige Absage einiger grundlegender Referatthemen – beileibe nicht alle Fragen des vielschichtigen Problemfeldes hinreichend beantwortet werden konnten, so darf dennoch konstatiert werden, daß auch offene Fragen die eminente Bedeutung des Tagungsthemas keinesfalls geschmälert haben. Dies hat sich gerade in dem erneut versuchten Dialog mit musikalischen Praktikern (einem Jazz- und einem Punkmusiker, einem Chorleiter, einem Komponisten Neuer Musik, dem Leiter einer Mandolinengesellschaft, einem U-Musik-Redakteur) im Rahmen einer Podiumsdiskussion erwiesen.

Die Tagung wurde von der Deutschen Forschungsgemeinschaft durch großzügige finanzielle Hilfe, von der Kölner Musikhochschule durch Gastfreundschaft und vom Westdeutschen Rundfunk durch beides unterstützt. Diesen Institutionen sei dafür herzlich gedankt.

Werner Klüppelholz

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	5
Tagungsprogramm Köln 1982	9
1. Beiträge zum Tagungsthema	
<i>Klaus-Ernst Behne</i> Der musikalisch Andersdenkende. Zur Sozialpsychologie musikalischer Teilkulturen	11
<i>Hermann-J. Kaiser</i> Zum Verhältnis von Alltagswelt und jugendlicher Musikkultur	35
<i>Hans Günther Bastian</i> Musikkultur-Konzepte Jugendlicher. Einstellungen 13-16jähriger zur „offiziellen“ Musikkultur	56
<i>Helmut Tschache</i> Jugendliche Teilkultur in der Schule?	76
<i>Peter Schleuning/Wolfgang Martin Stroh</i> Tätigkeitstheoretische Aspekte musikalischer Teilkulturen. Ein Beispiel aus der Alternativszene	81
<i>Michael Clemens</i> Amateurmusiker in der Provinz. Materialien zur Sozialpsychologie von Amateurmusikern	108
<i>Reiner Niketta/Uwe Niepel/Sabine Nonninger</i> Gruppenstrukturen in Rockmusikgruppen	144
<i>Hans Peter Graf</i> Aus den Zwischenwelten der Musik. Zur Soziologie des Akkordeons	162
	7

<i>Jost Hermand</i>		
Die restaurierte „Moderne“ im Umkreis der musikalischen Teilkulturen der Nachkriegszeit		172
<i>Barbara Barthelmes</i>		
Zerstückelte Musikkultur – zusammengefügt: Zur Kompositionstechnik der Avantgarde in den sechziger Jahren		194
<i>Josef Kloppenburg</i>		
Musikkulturelle Vielfalt – Eindeutigkeit des Ausdrucks. Der „Unstil“ der Filmmusik		207
<i>Günther Noll</i>		
Das Institut für Musikalische Volkskunde Neuss an der Universität Düsseldorf		218
2. Freie Forschungsberichte		
<i>Peter Brünger</i>		
Zwischenbericht zu einer Untersuchung über den Geschmack für Singstimmen		242
<i>Bernd Enders</i>		
Substantielle Auswirkungen des elektronischen Instrumentariums auf Stil und Struktur der aktuellen Popularmusik		265

**Amateurmusiker in der Provinz
Materialien zur Sozialpsychologie von Amateurmusikern¹**

MICHAEL CLEMENS

1. Problemstellung

In unserer hochindustrialisierten Gesellschaft, in der Arbeitsentfremdung, Leistungs-, Effizienz- und Konkurrenzdenken wie auch emotionale Kälte im beruflichen Alltag vorherrschen, ist die Anzahl derer, die in ihrer Freizeit allein oder mit mehreren ein Musikinstrument mehr oder weniger häufig spielen – einer neueren Allensbach-Umfrage zufolge – mit ca. 25 % der Gesamtbevölkerung relativ groß.² Und glaubt man den Prognosen von wirtschaftspolitischer Seite wie auch von seiten des Gesamtverbandes Deutscher Musikfachgeschäfte, so wird dieser Anteil in Zukunft, trotz weltwirtschaftlicher Rezession, langfristig noch weiter steigen.³ Wachsende Mitgliederzahlen in Laienchören und -verbänden⁴ wie auch der hohe ideelle Stellenwert, der dem Musizieren im Bewußtsein der Bevölkerung eingeräumt wird und der sicherlich zu einem guten Teil auf traditionell-bürgerliche Kulturideale zurückzuführen ist⁵, komplettieren dieses Bild.

Gemeinhin wird jemand aus diesem musizierenden Bevölkerungsteil als Amateurmusiker bezeichnet, und als Allgemeinbegriff verstanden ist damit zunächst einmal jemand gemeint, der – ganz im etymologischen Sinne des lateinischen ‚amare‘, d. h. lieben, schätzen, bzw. dem davon abgeleiteten lateinischen ‚amator‘, d. h. Liebhaber, Freund, Verehrer – Musik aus Liebhaberei betreibt, ohne dies zum Beruf zu machen. Aber oft schwingt beim Gebrauch dieses Wortes auch eine verächtliche konnotative Bedeutung mit, die sogar zur ausschließlichen Wortbedeutung werden kann: dann überschneidet sich das Wort- bzw. Bedeutungsfeld ‚Amateur‘ mit denen der Wörter ‚Dilettant‘ oder ‚Laie‘ und steht für „nicht richtig ausgebildet“, „unvollkommen“, „nicht sachkundig“ u.ä.

Daß keine dieser beiden Bedeutungen, weder der relativ inhaltsleere Allgemeinbegriff, der „*das im Verschiedenen Identische*“⁶ meint und hier einer Realdefinition entspricht, noch sein Konnotat, die reale Vielfalt amateurischen Musizierens auch nur annähernd zum Ausdruck bringen kann, ist offensichtlich: ebenso wie es Amateure mit minimalem handwerklich-technischem Können und unterentwickelten musikalischen Ausdrucksfähigkeiten

gibt, gibt es Amateurmusiker, die es in dieser Hinsicht mit Musikern aus dem professionellen Lager durchaus aufnehmen können. Ähnlich verhält es sich mit dem zeitlichen Aufwand für das Musizieren und dem pekuniären Aspekt: so dürfte es neben dem nur gelegentlich Musizierenden unter den Amateurmusikern durchaus auch Instrumentalisten und Sänger geben, deren Budget freier Zeit fast gänzlich vom Musizieren bestimmt wird und damit die zeitlichen Aufwendungen manches Berufsmusikers erreicht. Und ebenso kann man ohne große Mühe sowohl Amateurmusiker ausfindig machen, die ihre Musik ausschließlich aus – wie man sagt – „Spaß an der Freude“ betreiben, als auch solche, die davon notgedrungen ihr Studium finanzieren, eine aufwendige Verstärkeranlage abbezahlen oder ihr berufliches Einkommen ohne den Impetus des Liebhabers aufbessern. – Weder musikalische Unterqualifikation noch zeitlicher Aufwand, weder hedonistische Motivation noch finanzielle Abstinenz sind somit als Indikatoren für amateurisches Musizieren hinreichend geeignet. Dafür ist dessen Motivvielfalt und Erscheinungsspektrum viel zu groß.

Trotz der offensichtlichen kulturpolitischen Relevanz dieses Freizeitsektors haben sich Sozial- und Musikwissenschaften bisher nur zögernd mit diesem produktiven bzw. reproduktiven Bereich musikalischen Freizeitverhaltens und -erlebens befaßt. Lediglich zu Teilaspekten liegen einige Untersuchungen vor, deren uneinheitliche Fragestellungen, Stichproben und methodische Vorgehensweisen kaum Vergleiche und generalisierende Schlüsse zulassen.⁷

Aufgrund dieses Erkenntnisdefizits war daher Ziel der Untersuchung – neben dem hochschuldidaktischen Aspekt ‚forschendes Lernen‘ – durch eine der Komplexität des Phänomens entsprechende, also möglichst weitgreifende Deskription und Interpretation Materialien zur Hypothesen- und Theoriebildung in diesem Bereich bereitzustellen, indem vergangene und gegenwärtige musikbezogene Einflußfaktoren in der Biographie von Amateurmusikern, ihre musikalischen Einzel- wie auch Gruppenerfahrungen, Probleme, Einstellungen, Gefühle, Motive und Perspektiven von den Befragten selbst zur Sprache gebracht werden sollten.

2. Zur Methode

Der größte Teil der bisher gewonnenen wissenschaftlichen Erkenntnisse über amateurisches Musizieren basiert auf empirischen Daten, die mittels standardisierter Fragebögen – oft nur am Rande einer globaleren Fragestellung – erhoben wurden. Um in Anbetracht des Untersuchungsziels eine Nivellie-

rung individueller Unterschiede und damit Informationsverluste zu vermeiden, wie dies bei der Verwendung solcher Fragebögen und deren Kodierung fast immer der Fall ist, wurde als Erhebungsmethode das *Intensivinterview* ausgewählt und dazu ein hypothesenorientierter Interview-Leitfaden mit folgenden Fragekomplexen entworfen:

- Zur aktuellen musikalischen Situation
- Zur musikalischen Arbeit
- Sozialisationsfaktoren Elternhaus und peer group
- Sozialisationsfaktor Schule
- Sozialisationsfaktor Außerschulischer Musikunterricht
- Lernprozeß und Probleme bei Autodidakten
- Fragen zur Person

Die Interviews, die zwischen einer Dreiviertelstunde und drei Stunden dauerten, wurden auf Tonband aufgezeichnet und danach wörtlich zu Papier gebracht. Die Aufbereitung und Analyse der Interviewtexte erfolgte auf zwei Ebenen: zum einen wurde gemäß den Prinzipien der Vergleichbarkeit, Klassifizierbarkeit und der Vollständigkeit sowie entsprechend den dem Interview-Leitfaden zugrunde liegenden Hypothesen ein Kategorienschema zur Klassifikation der Antworten entwickelt⁸, die dann für eine Häufigkeitsanalyse kodiert wurden; zum anderen wurden zu einigen übergeordneten Bedeutungsdimensionen des Kategorienschemas alle Interviewaussagen in einer Synopse ausgewertet, um zu neuen, tieferen Einsichten zu gelangen, aber auch um Erkenntnisse aus der Häufigkeitsanalyse zu illustrieren.⁹ Zu berücksichtigen galt es bei alledem, „*daß erzählte Lebensgeschichten alltagsweltliche Deutungssysteme darstellen*“¹⁰, also neben ‚objektiven‘ Tatbeständen ebenso ‚subjektive‘, vor-wissenschaftliche Theorien der Befragten über sich selbst, ihr Handeln und ihre Umwelt enthalten. Beides, sowohl objektive Tatsachen wie auch die Dimension der Subjektivität, war für die Untersuchung von gleichgroßem Interesse, mußte aber bei der Interpretation streng unterschieden werden.

Bei einem so zeitaufwendigen Verfahren der Datenerhebung und -aufbereitung war bei der Auswahl der *Stichprobe* eine Beschränkung auf das Machbare notwendig, erst recht, wenn man an die finanziell und zeitlich begrenzten Möglichkeiten eines universitären Forschungsseminars denkt.

Ausgeklammert wurden also aus der Untersuchung zum einen all jene Musiker, die vereinsmäßig organisiert sind, beispielsweise in Feuerwehrkapellen, Akkordeonclubs oder Chorvereinigungen, zum anderen jene, die in den eigenen vier Wänden musizieren, die ihre Musik also ausschließlich privat betreiben. Befragt wurden stattdessen nur solche Amateurmusiker, die

öffentlich auftreten, allein oder in nicht-institutionalisierten bzw. nicht vereinsmäßig organisierten Gruppen.

Insgesamt stellten sich 58 Musiker einem Interview zur Verfügung, welche – wie bei dem Quotaverfahren – von den Interviewern selbst ausgewählt wurden und zumeist deren engeren oder weiteren Bekanntenkreis angehörten. Letzteres war Gewähr für eine gesprächsmotivierende, befriedigende persönliche Beziehung zwischen Interviewer und Respondenten und ermöglichte eine gewisse Kontrolle über den Relativitätsgrad des Wahrheitsgehaltes der Interviewaussagen.¹¹ Natürlich war bei dieser Methode der Stichprobenkonstruktion, mit der Persönlichkeits- und Sozialmerkmale der Interviewer selektiv wirksam werden, eine statistische Repräsentativität nicht gegeben, allerdings der explorativen Zielsetzung entsprechend auch nicht beabsichtigt. So entsprach beispielsweise dem Schulbildungsniveau der Interviewer das der Befragten auffällig stark: insgesamt besuchen oder besuchten 86 % der Befragten ein Gymnasium, eine Fachhochschule oder eine Hochschule, 9 % eine Realschule, und ein Musiker hatte „nur“ den Hauptschulabschluss.

Die Stichprobe, nach musikalischen Genres mit all den damit verbundenen Unschärfen aufgeteilt, setzte sich zusammen aus: 10 Amateurmusikern, die sog. „klassische“ Musik oder E-Musik betrieben, 5 Folkmusikern, 10 Tanzmusikern, 21 Rockmusikern, 5 Jazzmusikern und 7 Rockjazzmusikern. Der jüngste war 16, der älteste 52 Jahre alt. Hinsichtlich des Geschlechts bestand die Stichprobe aus 74 % männlichen und 26 % weiblichen Amateurmusikern bzw. -musikerinnen, wobei nur in der Fraktion der E-Musik ein ausgewogenes Verhältnis (1:1) zwischen Männern und Frauen bestand. In allen anderen Genres dominierten die Männer, am stärksten in der Tanzmusik (9:1) und im Jazz (5:0); insgesamt dürfte dies den realen Verhältnissen sehr nahe kommen. Die meisten Musiker (83 %) lebten zum Zeitpunkt der Befragung, entsprechend dem geographischen Standort der Interviewer, im Mittel- und Oberhessischen, also in einem dörflichen bis kleinstädtischen Milieu, für das viele der Untersuchungsbefunde spezifisch sein dürften, was daher deren Übertragbarkeit auf die großstädtische Musikszene mit ihren eigenen Problemen und Möglichkeiten nicht erlaubt, vice versa.

3. Einige Ergebnisse

3.1 Zur musikalischen Praxis: Ziele, Möglichkeiten, Probleme und Perspektiven

3.1.1 Ziele

Mit den Fragen „Worum geht es Ihnen/ der Gruppe beim Musizieren vor allem? Was ist für Sie/die Gruppe das Wichtigste dabei?“ sollten Zielorientierungen bzw. Selbstverständnisse der einzelnen Musiker bzw. Musikgruppen thematisiert werden. Insgesamt nannten 72 % der Befragten „Spaß“ als eines von mehreren Zielen ihres Musizierens; für 52 % unter ihnen war dieses Ziel sogar das wichtigste. Hier gilt es allerdings zu differenzieren, was die jeweiligen Musiker unter „Spaß“ verstehen. Ganz grob lassen sich zwei Schwerpunkte unterscheiden, wobei man den einen mit „Spaß am gemeinsamen Spiel“ überschreiben könnte. Die Musik wirkt hier als gemeinschaftsbildendes Medium, hat sozial-integrative Funktionen:

(1) (Klassik, w., 20, Studentin – Violine)

„Ich will nicht nur alleine meine Etüden spielen; deshalb gehe ich ins Orchester und spiele auch ab und zu mit Freunden. Da weiß man erst mal, warum man Geige spielt. Man ist in 'ner Gruppe, das ist genauso, wie wenn man in 'nem Sportverein wäre. Orchesterfreizeiten sind sehr schön.“

(2) (Folk, m., 30, Arzt – Gitarre, Gesang)

„Da kann ich erst mal nur sagen, es macht mir unheimlich Spaß, zusammen zu spielen, und ich hatte gemerkt, daß ich mit dem immer nur allein spielen auch in einer Sackgasse war, und es ist für mich ganz eindeutig eine soziale Aktivität . . .“

Neben der Befriedigung des Affiliationsbedürfnisses ist aber auch die Steigerung des Selbstwertgefühls durch soziale Anerkennung innerhalb einer Musikgruppe gemeint, was über eine aufgabenorientierte musikalische Gruppenarbeit ermöglicht wird:

(3) (Free Jazz/Bigband, m., 28, Student – Kontrabaß)

„ . . . als ich irgendwo mit meinem Selbstbewußtsein ziemlich bei Null gewesen bin, und das hat mir überhaupt wieder mal 'ne Rolle zugeteilt, wo ich ein gewisses Selbstwertgefühl empfunden habe, wo ich einfach gemerkt habe, daß es im sozialen Kontext, in dem Fall dargestellt durch die Musik, einfach für mich Möglichkeiten gibt, wo ich benötigt, ja – und auch akzeptiert werde.“

Den anderen Schwerpunkt bilden die Antworten, in denen mit „Spaß“ Selbstdarstellung und Selbstverwirklichung gemeint sind, etwa durch das musikalische Ausleben von Emotionen oder durch Erfolgserlebnisse und soziale Anerkennung von außen, d. h. außerhalb der Musikgruppe, oder durch

den konfliktverarbeitenden, emotionalen Ausgleich zum Beruf. (20 % bei den Erstnennungen, 50 % bei den Mehrfachnennungen)

(4) (Rock, w., 26, Studentin – E-Gitarre)

„Es geht hauptsächlich darum, Spaß zu haben, sich auszutoben: Spaß haste ja eigentlich auf mehreren Ebenen, und das ist die Ebene der Sexualität, das Aggressionen rauslassen, das ist sich exhibitionieren, das Sich-Zeigen, das sind alles Elemente, die sind drinnen und die sehen wir auch so – und das macht halt Spaß; es macht halt auch Spaß, auf der Bühne zu stehen und für andere zu spielen . . .”

(5) (Jazz/Bigband, m., 39, Hochschullehrer – Trompete)

„Also erstens mach' ich die Musik, weil's mir Spaß macht. Jetzt könnte man natürlich sehr lange reden, warum einem das Spaß macht, ja. Ich will mal 'n paar Gründe nennen, die eigentlich für mich sehr zutreffen: (. . .) hier an so'nem Fachbereich gibt's dauernd Ärger, Auseinandersetzungen usw., und für mich ist die Musik da also unglaublich wichtig, also ich sag' das jetzt auch ganz so, wie ich das empfinde, ja. Ich sag' manchmal, das ist so meine Gefühls-Sauna, die Musikmacherei. (. . .) Also um's so zu sagen: meine Frau, die sagt zum Beispiel, wenn ich von so 'ner Fachbereichssitzung nach Hause komme, dann geh' ich in mein Zimmer und trompete raus und dann, die formuliert das sehr unmusikalisch, dann sagt sie, dann kommen so'n paar schrille Schreie aus mir, aus diesem Zimmer raus und ein unglaublicher Krach aus der Stereoanlage und Schlagzeug und so, und dann käm ich raus und wär also unheimlich locker . . . Ich kann's psychologisch oder psychoanalytisch könnt' ich's überhaupt nicht erklären, was da vor sich geht genau, aber es ist sicher 'ne Form, dann auch bestimmte, ja, einfach könnte man sagen, sich abzureagieren oder wegen mir, zu sublimieren, oder so'ne bestimmte Art der Verarbeitung, die ich für unheimlich wichtig finde. Dann kommen natürlich, sagen wir mal, so Sachen dazu, daß natürlich so Musik und Musikmachen oder öffentlich spielen oder im Keller spielen, da kommt natürlich dann noch immer so'n, der ganze Narzissmus natürlich dazu, gerade beim Jazz und so, und das tut einem dann auch mal gut.”

33 % aller Befragten, hauptsächlich E- und Jazzmusiker, haben musikimmanente Ziele; rund ein Drittel davon gab ein solches an erster Stelle an. Entweder geht es den Musikern dabei um musikalisches Weiterkommen auf ihrem Instrument bzw. mit ihrer Gruppe, oder das Musizieren resultiert aus speziellem Interesse für eine bestimmte Musikrichtung oder ein bestimmtes Instrument.

(6) (identisch mit 3)

„Weil beim Jazz als einziger Kunstform für mich ein unheimliches Leben, eine Augenblicksbetonung, eine unheimliche Power ausgedrückt wird auf eine Art und Weise, wie sie für mich ästhetisch gut nachvollziehbar war.”

(7) (Rock, m., 32, Arzt – Schlagzeug)

„Musik, die ich spielen möchte, sind teilweise solche Sachen, bei denen mich

besonders das reizt, was vom Schlagzeug zu bringen ist . . . daß das Schlagzeug ein Instrument ist, bei dem man sich körperlich vielleicht mehr als bei anderen betätigt. Die Musik, bei der ich gerne Schlagzeug spielen möchte, ist zum Teil welche, bei der mich die Bewegungsmöglichkeiten ansprechen."

Geld spielt bei 29 % der befragten Musiker eine Rolle, vor allem bei den Tanzmusikern: vier von zehn nannten dies als wichtigsten Aspekt; bei einem weiteren Tanzmusiker rangierte es an zweiter Stelle.

(8) (Tanzmusik, m., 28, Gym. – Saxophon, Gesang, Flöte)

„Wir machen das vor allem, um Geld zu verdienen, darüber sind wir uns alle einig, und das ist eigentlich keine Sache, die man als Musik ansprechen könnte. Das ist eigentlich nicht das, was ich mir unter einer musikalischen Betätigung vorstellen würde, es ist nur Geldverdienen . . . Anlässe sind uns eigentlich relativ Wurscht, die Hauptsache es bringt Geld."

Aber auch den Rockjazzern und Rockmusikern ist die Gage wichtig (43 % bzw. 33 %), allerdings niemals als primäres Ziel, sondern vielmehr als notwendige Voraussetzung dafür, ihre Musik überhaupt ausüben zu können:

(9) (Rock, m., 28, Lehrer – Schlagzeug)

„Ganz am Anfang steht natürlich zunächst mal der Spaß an der Freude. Da aber auch dieser Spaß verbunden ist mit der Notwendigkeit, öffentlich aufzutreten, spielt der Punkt Geldverdienen auch eine gewisse Rolle mit, zumal das Equipment erweitert werden muß, Unkosten gedeckt werden müssen wie Plakate und Werbungskosten usw."

Bei den E- und Folkmusikern spielt das Geldverdienen nur eine verschwindend geringe, bei den Jazzmusikern überhaupt keine Rolle.

67 % der Befragten, vor allem die Tanzmusiker (9 von 10) und die Folkmusiker (4 von 5), geben an, stets für eine Gage zu spielen; bei 27 % ist es unterschiedlich. Nur 6 % nehmen überhaupt keine Gage. Bei den meisten Musikern wird die Gage entweder ganz (35 %) oder teilweise (29 %) in Notenmaterial, Instrumente, Werbung usw. investiert. Von den Musikern, die in einer oder mehreren Gruppen spielen (94 %), teilen 29 % ihr musikalisch verdientes Geld prinzipiell auf; dies sind neben den Tanzmusikern vor allem E- und Folkmusiker, also jene Genres, in denen die geringsten gemeinsamen Ausgaben für Anlagen u.ä. notwendig sind. Dagegen teilen die Rockjazzler niemals die Gage ganz auf, und die Rockleute tun dies nur selten (3 von 21). Bei den Jazzmusikern ist kein eindeutiger Trend zu verzeichnen.

Für 19 % der Befragten bedeutet Musikmachen auch die Möglichkeit der Mitteilung konkreter Inhalte an das Publikum. Speziell politisches Engagement mit seinen Zielsetzungen stellen besonders die befragten Rockmusikerinnen heraus:

(10) (Rock, w., 22, Studentin – E-Piano)

„Bei einem Fest im Jugendhaus haben wir spontan den Entschluß gefaßt,

selbst Musik zu machen, ausgelöst dadurch, daß immer nur Männer Musik machen. Die Texte sollen mit uns selbst zu tun haben, mit der Frauenproblematik – Erfahrungslieder. Anfangs war das Musizieren nur Ventil für die Wut über die Situation der Frau . . .”

(11) (Rock, w., 24, Studentin – E-Gitarre, Gesang)

„ . . . macht erstmal Spaß, mit Frauen gemeinsam sowas zu lernen und irgendwann mal zu dem Punkt zu kommen, einigermaßen was auf die Beine stellen zu können musikalisch und daß wir uns gegenseitig beibringen, obwohl wir nie Unterricht hatten, daß das trotzdem klappt, auch einfach was zu beweisen, Frauenprobleme öffentlich zu machen . . . Es gibt ja ziemlich viele Sachen, die man da öffentlich machen sollte, und das machen halt so wenige Gruppen.”

Völliges Einverständnis in ihrer Musikgruppe hinsichtlich der Zielsetzungen gaben 60 % an, und 33 % berichteten von einer teilweisen Übereinstimmung; lediglich je zwei Rock- und Tanzmusiker verneinten explizit einen Gruppenkonsens.

3.1.2 *Publikum*

Daß das Publikum für das Musizieren eine Rolle spiele, bejahten – in allen Genres fast gleichhäufig – insgesamt 81 % der Musiker. Eine Gruppe davon bilden die Musiker, die das Publikum und dessen positive Resonanz als Stimulans für ihre persönliche musikalische Ausdruckskraft benötigen:

(12) (Jazz, m., 37, Hochschullehrer – Saxophon)

„Für jede Gruppe ohne Gigs, ohne Auftritte, ohne Publikum, ist Musik nicht lebendig und von daher ist also, glaube ich, öffentlich zu spielen eine der wichtigsten Bedingungen überhaupt dafür, guten Jazz zu machen und nicht umgekehrt: guter Jazz ist die Bedingung, öffentlich zu spielen.”

(13) (Rockjazz, m., 21, Student – Saxophon)

„Also man merkt schon, wenn dem Publikum gefällt, was du spielst . . . das schraubt sich gegenseitig hoch, vielleicht spielst du gar nicht irgendwie besser, aber das ist halt irgendwie 'ne leichte Dorge für mich.”

Eine andere Gruppe sieht – entsprechend eigenen Zielvorstellungen (s.o.) – in dem Publikum einen möglichen Adressaten für außermusikalische, meist gesellschaftskritische Inhalte, wobei bei einigen die Schwierigkeiten der Vermittlung nicht übersehen werden:

(14) (identisch mit 11)

„ . . . macht Spaß, daß es anderen Leuten Spaß macht, was ich mach'; find' ich gut, wenn es denen auch gefällt, was ich mach' und was wir zusammen machen . . . fänd's gut, wenn man Denkanstöße oder so irgendwas geben könnte . . . bei Frauengruppen gibt das schon einfach Anstoß, wenn du siehst, daß da Frauen stehen, die was machen; aber sonst, von den Inhalten der Texte

kommt weniger rüber, wegen der schlechten Anlage.“

(15) (Folk, m., 23, Student – Gitarre, Banjo, Mandoline)

„Am Anfang so, da bin ich mit Rosinen im Kopf hingekommen und hab' mir gedacht: Hier erzählst du den Leuten mal was von der Musik, die ist ja relativ unbekannt – immer so ganz kurz was zu den Liedern erzählen – net langweilen die Leut' – aber so'n bißchen was, damit se's versteh'n . . . usw. . . . Und ich hab' festgestellt, daß die Leut' überhaupt net interessiert sind, wie gesagt, daß sie überhaupt net zuhören von Anfang an . . . Und daß ich dann irgendwann, an irgendeinem Punkt abgeschaltet habe – und mir sage: Okay – hier reiße deine paar Stunden runter und kassierst das Geld dafür und – is' gut. So daß ich das dann praktisch auch als Arbeit ansehe, als Geldverdienen.“

Tanzmusiker sehen die Rolle des Publikums hauptsächlich unter pekuniärem Aspekt: sie haben das zahlende Publikum vor Augen, das mit dem Entrichten von Eintrittsgeld zwar ihren finanziellen Zielvorstellungen entspricht, aber damit auch gleichzeitig Erwartungen verbindet, denen sich die Tanzmusiker stärker als in den anderen Musikrichtungen verpflichtet fühlen:

(16) (Tanzmusik, m., 29, Student – Schlagzeug)

„Na ja, ich muß mich dem Publikum anpassen, ich muß spielen, was das Publikum hör'n will. Ist zwar ganz gut zu sehen, wenn's Publikum mitmacht, aber wenn's net mitmacht, ist das prinzipiell auch erstmal egal, bei der Musik sowieso.“

Die unterschiedlichsten Erwartungen des Publikums zu erfüllen, scheint bei den frauenpolitisch engagierten Rockmusikerinnen spezielle Schwierigkeiten zu machen:

(17) (Rock, w., 24, Studentin – Schlagzeug)

„. . . das möchte ich manchmal auch gern wissen, irgendwie kann man's denen nie so ganz recht machen . . . Frauenpublikum erwartet oft, daß du nur für Frauen spielst. Männerpublikum findet's doof, daß du nur für Frauen spielst, wollen meist gut unterhalten werden und tanzen.“

Ganz anders wiederum schätzt eine E-Musikerin die Erwartungen ihres Publikums ein:

(18) (Klassik, w., 22, Studentin – Violine)

„Das Publikum erwartet von einem Laienorchester eine andere Atmosphäre: daß mehr mit Begeisterung gespielt wird; und nehmen dafür den mangelnden Perfektionismus gegenüber einem Berufsorchester in Kauf.“

Einige Musiker schließen eine allgemeine Orientierung am Publikum zwar nicht aus, distanzieren sich jedoch deutlich vom Spiel nach konkreten Publikumswünschen.

Für 12 % der Befragten spielt das Publikum nur gelegentlich eine Rolle, und 8 % beziehen diesem gegenüber entweder eine eher gleichgültige Haltung,

oder es ist für sie unerwünscht, weil es beim Musizieren als störend empfunden wird.

(19) (Klassik, m., 37, Lehrer – Violine)

„Tja, in unserem Fall wäre das wohl zuerst mal ein gewisses Interesse an uns, wenn wir so im privaten Kreis vorspielen; ich glaub', weniger Interesse an der Musik, weil wir das halt doch nicht so darstellen können, daß es eben Spaß für die Zuhörer machen kann; es ist hauptsächlich Spaß für uns selbst, mehr Interesse an den Spielern als an der Musik. Für mich war's auch die Möglichkeit, von Zuhörern unabhängig zu werden, mir einfach vorzustellen beim Spielen, ich spiel' für mich, einfach so das Gefühl loszuwerden, ich muß besonders gut spielen, oder ich muß aufpassen, damit eben die Zuhörer was haben; denn da hab' ich gemerkt, daß ich sehr schnell verkrampft spiele, und ich versuch' eben, das so zu benutzen, daß ich vergesse, daß Zuhörer da sind.“

3.1.3 Erarbeitung des Repertoires

Hierzu wurden vier Möglichkeiten genannt, die von den einzelnen Musikern bzw. Gruppen in den verschiedensten Kombinationen angewendet werden: nach Noten spielen, Musikstücke dem Hören nach kopieren, also nachspielen, Stücke alleine oder kollektiv erspielen und Stücke vorab, z. B. am Schreibtisch, komponieren. Erwartungsgemäß gab es zwischen den einzelnen musikalischen Genres erhebliche Schwerpunktunterschiede hinsichtlich dieser Erarbeitungsmöglichkeiten.

Bei den befragten Klassik-Musikern wird fast ausschließlich nur nach Noten gespielt. Die Auswahl der Stücke, im großen und ganzen aus dem ‚gängigen‘ klassischen Bereich, obliegt in größeren Orchestern dem Dirigenten oder Orchesterleiter; ein Mitspracherecht aller Musiker besteht nur selten. In kleineren Ensembles ist durchaus eine demokratische Einigung über das Repertoire zu finden.

(20) (identisch mit 19)

„Das ist unterschiedlich; das lag lange Zeit, während der Zeit, als ich 1. Geige gespielt habe, mehr oder weniger an meiner Neugierde. Ich hab' so durch Konzerte oder durch Platten ‚kannte ich verschiedene Streichquartette und bin dann immer wieder Noten einkaufen gegangen, hab' angesehen, was in etwa für mich spielbar war in der 1. Geige und hab' dann auf die Art und Weise relativ viele Noten gekauft und hab' die immer mal vorgelegt, daß ein neues Stück mal probiert werden sollte, um zu sehen, ob's uns gefällt oder ob wir's spielen wollen; so auf die Art und Weise haben wir uns eigentlich so meistens vorgetastet. Jetzt ist es mehr oder weniger so, daß wir doch ein ganz ordentliches Repertoire von Quartetten, die wir schon mal angepielt haben, wo wir also in etwa den Schwierigkeitsgrad kennen und wissen,

ob es uns interessieren könnte, und wählen uns aus dem Bereich immer wieder ein Quartett aus und sagen: das wollen wir genauer ansehen und üben."

Die große Zahl der klassischen Plattenproduktionen fordert auch zum Vergleich auf:

(21) (Klassik, m., 42, Hochschullehrer – Klavier)

„Ja, wir üben das [Repertoire] halt ganz regelmäßig ein und vergleichen das wie gesagt mal mit der Schallplatte und versuchen, Struktur in die Sache zu bringen und so, daß . . ." – „Hören Sie zuerst die Platte oder . . ." – „Nein, nein, wir gucken uns zuerst eigentlich die Noten an, bis wir da so einigermaßen vertraut sind mit dem ganzen, und gucken dann, was die ‚Musici‘ da z. B. dazu sagen!"

In der Tanzmusik ist es üblich, nach Noten zu spielen und mehr noch, Stücke nachzuspielen, letzteres u.U., nachdem sie von der Schallplatte o.ä. transkribiert wurden. Die Mitbestimmung bei der Auswahl der Stücke ist je nach Gruppe und Situation unterschiedlich. Ein Problem der Tanzmusiker ist die vorgegebene Besetzung im erhältlichen Notenmaterial, die nicht immer der Besetzung der Gruppe entspricht, so daß das Arrangement u.U. geändert werden muß.

(22) (identisch mit 8)

„Wir spielen natürlich nur irgendwelchen Kram nach bisher, es wird sich wohl auch kaum ändern; wie gesagt, spielen wir das, was das Publikum will, und das Publikum will ja nur Bekanntes. Das Repertoire wird praktisch von zwei Leuten immer vorgeschlagen, da gehor' ich auch dazu; dann wird's eben in der Gruppe durchgesprochen und angenommen oder abgelehnt, je nachdem . . ." – „Gibt's 'ne musikalische Arbeitsteilung in der Gruppe?" – „Ja sicher. Es gibt eigentlich zwei Leute, die Akkorde raushören können; was ziemlich wichtig dabei ist, das ist der Gitarrist und das bin ich. Wir teilen uns die Sachen. Und dann, unsere Saxophonistin macht da auch noch einiges, kann se allerdings nicht so spontan, die macht das dann mehr zu Hause. Musikalisch, das ist für mich ein bißchen schwierig, weil wir eigentlich relativ wenig Musik dabei machen." – „Was heißt das?" – „Na ja, daß es eben alles nachgespielt ist; da gibt's musikalisch relativ wenig zu machen. Wir haben allerdings vor, neue Arrangements auch zu machen, vernünftige Arrangements, die auch unserer Instrumentierung ein bißchen angepaßt sind, vor allem unseren stimmlichen Fähigkeiten, und da will ich mich natürlich ziemlich stark engagieren."

Das improvisatorische Erspielen von eigenen Stücken ist ein musikalischer Kompositionsprozeß, bei dem während des Spiels jeder Teil mehr oder weniger auswendig gelernt wird. Eine schriftliche Fixierung der so entstandenen Musik erfolgt, wenn überhaupt, erst im nachhinein zur Kontrolle und zur festen Aneignung des Erarbeiteten. Typisch ist diese Arbeitsweise in der Rockmusik und im Rockjazz.

(23) (identisch mit 10)

„Bei den eigenen Stücken kommt meist einer mit einer Idee an, die spielt er dann auf seinem Instrument vor, und die anderen sagen halt ‚gut‘ oder ‚bäh, das wollen wir nicht hören‘, und dann probieren wir, aus diesen Stücken das Beste zu machen, so daß jeder irgendwie zu seinem Recht kommt und auch Spaß hat am Spielen.“

(24) (Rockjazz, m., 21, Realschule, jobben – Schlagzeug)

„Och, das ist unterschiedlich. Es fängt meistens damit an, daß man irgend so eine Phrase hat, so ein Riff . . . darauf werden wir dann etwas aufbauen, wenn wir jetzt einfach nur ein Instrumentalstück machen. In der Regel machen wir es so, daß wir erst einmal ein bißchen spielen auf dem Riff, so daß es ab und zu mal auftaucht. So Ideen, die dabei entstehen, die werden dann manchmal . . . dann hört man wohl mal kurz auf und sagt: ‚Oh, das war gut, mach das noch mal.‘“

(25) (identisch mit 2)

„Es gibt zwei Wege, wenn ich mir's so überleg': der eine ist, daß einer sagt, ich hab das gemacht, wie gefällt euch das, spielt es vor und dann probieren wir halt zusammen, was draus zu machen, und die anderen bringen auch so ihre Ideen mit dazu. Und dann hat's aber auch schon den Weg gegeben z. B., daß ich mit einem Gitarristen zusammensaß und wir praktisch zusammen so'n Stück irgendwie zustande gebracht haben. Einfach vielleicht aus einer gemeinsamen Improvisation entstand was, und wir sagten, das könnten wir doch irgendwie ausbauen und so das entstand.“

Die Jazzmusiker gaben an, sich ihr Repertoire hauptsächlich nach Noten, aber auch durch Erspielen anzueignen. Bei den Folkmusikern dominiert das Nachspielen und Erspielen von Musikstücken.

„Komponieren“ wurde von keinem der Tanzmusiker und nur von einem E-Musiker, dagegen von fünf der sieben Rockjazzler und von drei der fünf Folkmusiker als Arbeitsweise genannt. Von den 21 Rockmusikern gaben dies zehn, von den fünf Jazzmusikern zwei an.

Improvisation, hier nicht verstanden als Erarbeitungsmethode von Stücken, sondern als eigenständiges musikalisches Gestaltungs- und Ausdrucksmittel, zumeist in bereits fertig konzipierten Stücken, spielt bei 43 % der Befragten immer, bei 35 % manchmal eine Rolle. Unter diesen insgesamt 78 % befinden sich erwartungsgemäß alle Jazz- und Rockjazzmusiker, aber auch alle Folkmusiker. Von den Rockmusikern geben 19 der Improvisation in ihrer musikalischen Praxis immer oder gelegentlich Spielraum.

Seinen Grund findet das Improvisieren bei den befragten Musikern im Wunsch nach musikalischer Abwechslung, in der erweiterten Möglichkeit spontanen, individuellen und kollektiven Ausdrucks, aber auch, um andere Musiker musikalisch besser kennenzulernen. Des Problems der ‚Pseudo-Improvisation‘, des improvisatorischen Leerlaufs, sind sich einige Musiker durchaus bewußt.

(26) (Rock, m., 16, Gymnasiast – E-Baß)

„Der Peter, der improvisiert halt die Solos immer, und da ein festgelegtes Schema haben wir eigentlich gar nicht, das wollen wir auch gar nicht, weil, dann kommt so eine Routine rein, das ist irgendwie doof, weil nach einer gewissen Zeit leierst du die Lieder halt nur noch runter und du merkst nicht, daß das so blöd wirkt dann nur noch – ich find das ganz gut, daß die Leute mal improvisieren. Es ist manchmal auch so, daß wir 'nen Auftritt haben und ein Lied so geübt haben und auf dem Auftritt ganz anders spielen.“

(27) (identisch mit 24)

„Ja, das [Improvisieren] wird bei uns ziemlich kurz gehalten. Improvisation ist bei uns nur dann am laufen, wenn so Chorusse halt laufen . . . Aber ansonsten ist alles unheimlich fest.“ – „Und können abgesehen davon noch so spontane Sachen laufen, die nicht im Ablauf vorgeplant sind, daß einer an 'ner bestimmten Stelle abfährt?“ – „Also live ist das schon oft passiert, daß wir da also irgendwie umgebaut haben und haben dann Sachen . . . speziell mit der Rhythmik haben wir unheimlich viel gemacht. Die Drummereinheit da – also wir kriegen schon 'nen Freiraum, grad' beim Spielen, wenn es, wie gesagt, auch gut läuft und gute feelings da sind, dann geht das. Ansonsten ist es auch bei Konzerten und beim Üben sowieso eigentlich immer so gehalten, daß das total strenge Arrangement läuft, so ein laufender Chorus wirklich nur so und so lang, und wo es mit der Zeit auch schon fast keine Improvisationen mehr sind, weil die Chorusse dann irgendwann mal eingespielt sind. Und es werden irgendwelche Phrasen angespielt, die sind halt auch fest.“

(28) (identisch mit 10 bzw. 23)

„Ich finde es auch ganz gut, wenn man was anfängt und jeder findet sich irgendwie rein, und man hört aufeinander und kann dann so eine Art musikalisches Gespräch entwickeln, wenn man halt piano oder forte spielt oder ein Riff über längere Zeit; auch für spätere Auftritte ist es gut, wenn man die Fähigkeiten der einzelnen kennt, und das kann man in der Improvisation ganz gut erkennen.“

Überhaupt keine Bedeutung für das eigene Musizieren wird der Improvisation von insgesamt 22 % der befragten Musiker beigemessen, wobei dies in der Hauptsache E-Musiker und Tanzmusiker sind.

Die meisten Musiker (71 %) gaben an, sich bei ihrer Arbeit an *musikalischen Vorbildern* zu orientieren, darunter alle Jazzler und Rockjazzler. Dagegen behaupteten drei der fünf Folkmusiker und acht der 21 Rockmusiker, keine Vorbilder zu besitzen.

Eine *musikalische Arbeitsteilung* in ihrer Gruppe wurde von 55 % der Befragten, darunter am häufigsten von den Tanzmusikern (9 von 10), Rockjazzern (6 von 7) und Jazzern (3 von 5) angegeben. Am wenigsten gehen die Folkmusiker arbeitsteilig vor. Von den E- und Rockmusikern waren es

jeweils rund die Hälfte, die von einer musikalischen Arbeitsteilung in ihrer Gruppe berichteten.

70 %, in allen Genres gleich stark vertreten, schätzten den *musikalischen Ausbildungsstand* in ihrer Gruppe als ungleich ein. Allerdings wurde dies nur von 20 % als problematisch empfunden.

Über *musikalische Defizite* klagten 75 % der Befragten, vor allem die Jazz- und Folkmusiker (jeweils 100 %), aber auch die Tanz- und E-Musiker (9 von 10 bzw. 8 von 10). Keine Defizite zu verzeichnen hatten am häufigsten die Rockmusiker (9 von 21). Vermutlich sind diese erlebten Defizite hauptsächlich auf genrespezifische, unterschiedlich hohe musikalische Anforderungen und/oder auf den ebenfalls genrespezifisch unterschiedlichen musikalischen Ausbildungsstand der einzelnen Musiker und/oder auf ein interindividuell variierendes Anspruchsniveau zurückzuführen.

Was den *Zeitaufwand* betrifft, liegen die Rockjazzler und Rockmusiker an der Spitze: 20 von 21 Rockmusikern bzw. alle Rockjazzler investieren wöchentlich mehr als fünf Stunden, neun Rockmusiker bzw. vier Rockjazzler sogar mehr als zehn Stunden. Demgegenüber sind die meisten E-Musiker (6 von 10) und fast alle Folkleute (4 von 5) unter fünf Stunden pro Woche musikalisch aktiv. Der Zeitaufwand bei den Jazz- und Tanzmusikern streut stark.

Die Proben finden am häufigsten in privaten *Räumen* der Musiker statt (51 %). 6 % proben bei Freunden. In öffentlichen Gebäuden proben nur 14 %, vor allem E-Musiker und Jazzler. Einen Proberaum mieten müssen sich – wohl wegen der Lautstärke – immerhin 29 %, wobei es sich vor allem um Rockmusiker und Rockjazzler handelt. Die Vermutung liegt hier nahe, daß diese Amateurmusikergruppen – im Gegensatz z. B. zu den E-Musikensembles – von manchem kommunalpolitischen Kulturausschuß, Schulleiter, Pfarrer usw., also von Leuten, die über die Nutzung des öffentlichen Raumangebotes bestimmen, als „*kulturelle Initiativgruppen*“ zu unrecht nicht anerkannt und deshalb „*von der Subventionskultur ignoriert*“² werden.

3.1.4 Szene

Von einer ‚Szene‘ wußten 59 % der Gesamtstichprobe, überwiegend Rockjazzler (alle 7), Folkmusiker (4 von 5), Rockmusiker (13 von 21) und Tanzmusiker (6 von 10) an ihrem Ort zu berichten; dagegen behaupteten 33 % der Befragten, vor allem die E-Musiker (4 von 10), daß es so etwas in ihrem

örtlichen Umkreis nicht gebe; die restlichen 8 % konnten eine örtliche Szene weder bestätigen noch verneinen.

Verstanden wurde die Szene von den Befragten in erster Linie als Gruppierung von Musikern bzw. Musikgruppen gleicher oder ähnlicher Musikrichtungen auf örtlicher Ebene, deren Verhalten untereinander entweder als kooperativ, als konkurrierend oder als ein beziehungsloses, sich gegenseitig ignorierendes Nebeneinander charakterisiert wurde. Als erschwerend für die gegenseitige Kontaktaufnahme, den Austausch von Erfahrungen und die Zusammenarbeit wurde oft das Fehlen von dazu geeigneten Treffpunkten oder einer übergreifenden örtlichen Organisation beklagt.

(29) (identisch mit 9)

„Von einer Szene kann man dann sprechen, wenn andere Musiker nicht nur existieren, und andere Gruppen existieren, sondern wenn die anderen Gruppen auch in irgendeiner Art Kontakt zueinander pflegen, d. h. nicht nur sich irgendwann einmal sehen und ‚Hallo, wo bist du, wo spielst du?‘ Diesen Kontakt gibt es hier, also ich muß jetzt aus meinen eigenen Erfahrungen sprechen, den Kontakt gibt es wenig. Es gibt also hier keine ausgesprochenen Musikneipen, in denen sich Musiker treffen, von einer Ausnahme vielleicht abgesehen. Es ist sehr schlecht hier,“

(30) (Klassik, w., 46, Fachhochschule, techn. Angestellte – Violine)

„Es gibt sicherlich so etwas wie eine Kammermusik-Szene, die ist wohl sehr locker, und es gibt wohl nur sehr unterschiedliche Verbindungen . . . Kontakte. Zusammenhalt? Ist äußerst gering. Das geht also nur über Freundschaftsebenen, so, daß man bestimmte Leute kennt, die eben bei anderen Quartetten mitspielen und mit denen immer wieder mal ausmacht, daß man z. B. im Oktett spielt, indem man einfach zwei Quartette zusammenlegt oder eben mal einen Cellisten oder Bratscher vom anderen Quartett abspenstig macht, um so eine gewisse Zeit Quintett zu spielen oder möglicherweise zu sechst zu spielen.“

(31) (Folk, w., 28, Realschule, Krankenpflegerin – Akkordeon)

„Und ich glaube, man kann auch schon sagen, daß manchmal 'ne Konkurrenz zwischen den Gruppen gibt, also wer hat mehr Erfolg beim Auftreten, oder wer kriegt mehr Auftritte; das gibt es schon.“

Das Bedürfnis, mit anderen als den eigenen Leuten zu spielen, besteht in allen Genres, besonders bei den Jazzern (4 von 5), E-Musikern (7 von 8) und den Folkmusikern (3 von 4).^{1 3} Am wenigsten Lust zum Musizieren mit Leuten außerhalb der eigenen Band haben neben den Tanzmusikern (5 von 10) die Rockjazzler (3 von 7) und vor allem die Rockmusiker (15 von 20).^{1 4}

3.1.5 Profi-Absichten

19 % der Befragten, fast ausschließlich Rockmusiker (8 von 11 Nennungen), haben uneingeschränkt die Absicht, Berufsmusiker zu werden, wobei einigen die Unterscheidung zwischen Traum und Realität offensichtlich nicht so ganz gelingen mag:

(32) (Rock, m., Gymnasiast – Schlagzeug)

„Ich will versuchen, die ‚Scheiß-Schule‘ möglichst schnell hinter mich zu kriegen, und dann muß man halt wahrscheinlich noch diesen komischen Zivildienst machen; wenn ich das dann halt alles hinter mir hab‘, will ich mich halt so mal in die richtige Musikszene reinstürzen und mal gucken, wie’s da so abgeht, meinetwegen Berlin, München, Hamburg, Frankfurt; mal so reingucken und vielleicht da dann auch Leute kennenlernen, mit denen man auch so halt gut auskommt, und die gleichen Vorstellungen haben und sich dann irgendwo in ‘ne ruhige ländliche Gegend verziehen, mit den Leuten halt und da gemeinsam halt auf irgend‘ner musikalischen Ebene arbeiten und vielleicht daraus dann mal irgendwann irgendwie ‘nen ‘Hammer‘ abliefern.“

Eingeschränkte Profi-Absichten wurden von 19 % aller Befragten bekundet. Vor allem musikpraktische Defizite und die Angst vor dem Scheitern in einer materiell ungesicherten Zukunft als Berufsmusiker standen hier als desillusionierende Einschränkungen im Mittelpunkt der Antworten, verhinderten jedoch nicht, das Ziel ‚Berufsmusiker‘ letztlich als erstrebenswert für sich zu erachten.

(33) (Tanzmusik, m., 23, Student – E-Gitarre)

„Ja, ich würd’s ganz gern machen, nur ist das halt so, daß die Verdienstchancen in dem Bereich, wo ich was machen könnte, wahrscheinlich doch ziemlich gering sind. Also, ich bin einfach nicht gut genug, um’s große Geld machen zu können; und ich würd’s vielleicht mal ganz gern ‘ne Zeitlang machen, aber erst, wenn ich halt ‘ne Sicherheit hab‘, daß ich danach wieder ‘nen Job kriege. Wenn ich halt meinen Studienabschluß hab‘, dann würd’ ich’s vielleicht mal für ein, zwei Jahre machen, würd’ ich versuchen, so’n bißchen zu tingeln. Aber ich glaub’ nicht, daß sich da so viel machen läßt.“

Ein eingeschränktes „Nein“ war von 48 % der Befragten, vor allem von den Rockjazzern (4 von 7) zu hören, wobei als Hindernisgrund für eine professionelle Musikerexistenz vor allem das Alter angeführt wurde.

(34) (Rockjazz, m., 44, Hochschule, kaufm. Angestellter – Trompete, Posaune)

„Nein. Erstens mal ist das zu spät; das hatte ich an sich nie vor. Ich habe immer den Wunsch gehabt, aber ich bin immer von den beruflichen Erfordernissen überfahren worden. Wenn ich von heute auf morgen meinen Beruf im Stich lassen könnte, würde ich das vielleicht machen, auch jetzt noch.“

Obwohl, das handwerkliche Können, das erlernt man ja in der Jugend, das kann man hinterher nicht mehr so erlernen.“

Fast die Hälfte aller Befragten (48 %) wollen entschieden nicht eine professionelle Musikerlaufbahn einschlagen. In dieser Antwortgruppe sind hauptsächlich Folkmusiker (4 von 5), E-Musiker (7 von 10) und Tanzmusiker (6 von 10) zu finden.

(35) (Jazz/Tanzmusik, m., 42, Gymn., Verwaltungsbeamter – Klarinette)
„Nein, überhaupt nicht. Das soll Hobby bleiben. Wenn es anfängt, professionell auszuarten, dann ist es kein Hobby mehr, dann steckt ein Zwang dahinter, und wenn ein Zwang dahinter steckt, dann kannst du dir vorstellen, was aus der Musik wird. Dann fängt es genauso an abzuflachen wie bei den Profibands, die auf die Bühne gehen, ihr Konzert abreißen und ihren Zement einpacken und abhauen.“

(36) (identisch mit 30)
„Nein, dafür bin ich zu alt. Ich glaub' aber, daß ich als Hobbymusiker mindestens ebenso viel Freude dran hab', wenn nicht noch mehr. Man soll sein Hobby ja nicht zum Beruf machen.“

3.2 *Einstellungen und Aktivitäten*

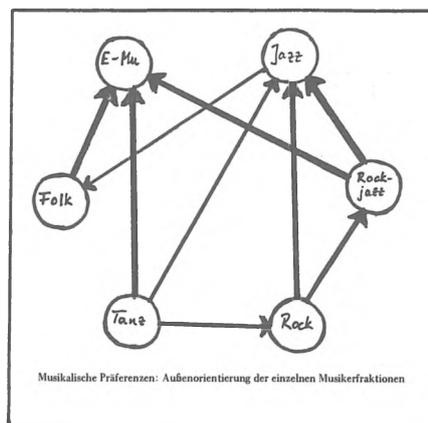
3.2.1 *Musikalische Hörpräferenzen und Aversionen*

Hier traten deutliche Differenzen zwischen den befragten Musikergruppierungen auf, sowohl, was die bevorzugten Musikarten betrifft, als auch hinsichtlich der Variationsbreite der angegebenen Präferenzen.

Den Grad der Geschmacksfixiertheit auf die eigene Musikart gibt ein Index an, der aus dem Verhältnis von „Fremdnennungen“ (bevorzugte Musikarten, die außerhalb des eigenen Genres liegen) zu „Eigennennungen“ (das eigene Genre als bevorzugte Musikart) berechnet werden kann (für max. 3 Präferenzen). Danach sind geschmacklich am stärksten die E-Musiker auf ihr eigenes Musikgenre fixiert: nur 0.11 mal mehr als ihr eigenes gaben sie ein anderes Genre als bevorzugte Musikart an. Es folgen die Indizes für die Rockmusiker (0.86), Jazzler (1.17), Folkmusiker (2.00) und Rockjazzler (3.5); am wenigsten mögen offensichtlich die Tanzmusiker Musik ihres Genres hören: 5.0 mal mehr gaben sie andere Genres an als Tanzmusik.

Bei den Fremdnennungen zeigen sich im einzelnen folgende Tendenzen: *Folk-* und *Tanzmusiker* tendieren überwiegend zur klassischen Musik; letztere nannten daneben jedoch noch eine Reihe anderer Genres, vor allem Rock und Jazz. *Rockmusiker* mögen hauptsächlich Jazz, Rockjazz, Soul u.ä., also verwandte Stile, weniger dagegen E-Musik und noch weniger Volks-

musik (europ. bzw. amerik. Folklore, außereurop. Volksmusik usw.). *Jazzmusiker* streuten bei ihren Fremdnennungen ziemlich stark, klammerten allerdings Rock und Rockjazz völlig aus. *Rockjazz* haben hauptsächlich Vorlieben für E-Musik und Jazz, nicht dagegen für Rock.



Die Abbildung zeigt neben den Fremdnennungstendenzen (=musikalische Außenorientierung) auch deren einseitige Ausrichtungen: so interessieren sich beispielsweise Tanzmusiker für ziemlich viel, aber keiner interessiert sich für Tanzmusik; die Rockmusiker mögen Jazz und Rockjazz, aber kein Jazz oder Rockjazz mag Rock usw.

Hieraus läßt sich die in weiteren Untersuchungen zu überprüfende Hypothese formulieren, daß für die musikalischen Außenorientierungen ein Präferenzgradient besteht, der mit wachsender Komplexität und/oder wachsendem Sozialprestige der Musik positiv korreliert (keine 1:1 Korrelation).

Da der Altersdurchschnitt der E- und Jazzmusiker ($\bar{x} = 33,5$ bzw. $\bar{x} = 34,8$) erheblich über dem der anderen Musikerfraktionen liegt (Rock: $\bar{x} = 23,8$; Tanzmusik: $\bar{x} = 26,6$; Rockjazz: $\bar{x} = 26,4$; Folk: $\bar{x} = 28,4$), ist ein zusätzlicher altersspezifischer Einfluß (im Sinne einer intervenierenden Variablen) zu vermuten, allerdings nur insoweit, als mit abnehmender Komplexität und/oder abnehmendem Sozialprestige der Musik deren Präferenzhäufigkeit mit zunehmendem Alter abnimmt.^{1 5}

Schichtspezifische Einflußfaktoren sind nicht erkennbar, nicht zuletzt wegen der diesbezüglich ziemlich homogenen Stichprobenzusammensetzung.

Im einzelnen wurden bei den Musikpräferenzen bzw. -abneigungen hauptsächlich folgende Stile genannt:

Unter den Klassik-Präferenzen dominieren Barockmusik und Klassik/Romantik. Nicht genannt wurde Oper. Neue Musik wurde nur als dritte Präferenz angegeben, wobei nur eine dieser Nennungen von einem E-Musiker stammte; zwei E-Musiker lehnen Neue Musik dezidiert ab.

Im Bereich Volksmusik liegen leichte Akzente auf europäischer Folklore und amerikanischen Folksongs. Hingegen wird Country & Western relativ oft abgelehnt, vor allem von Rockmusikern.

Rockpräferenzen und -abneigungen streuen unsystematisch über die ganze Stilpalette; meistens wird „Rock allgemein“ angegeben.

Bei den Jazzpräferenzen überwiegen „Allgemein“-Angaben und „Modern“. Unter den Abneigungen wird vor allem Free Jazz genannt, insbesondere von Rockmusikern.

Nicht als Präferenzen wurden Oper, Operette, Blasmusik, Blödel-Schlager, Oldies, Deutsch-Rock und Oldtime-Jazz angeführt.

Abgelehnt wurden am häufigsten, in allen Musikfraktionen, Schlager und deutsche Hits:

(37) (identisch mit 6 bzw. 3)

„Also überhaupt nicht mag ich die Musik, für die ich mal stellvertretend einen Namen eines Nichtmusikers nennen würde: Dieter Thomas Heck. Was der verkauft, ist mir ein Greuel . . . Also das ist ein Bereich . . . wo ich einfach intolerant bin, wo ich einfach sauer werden kann . . . Daß ich einfach Leuten sage, daß sie Arschlöcher sind, solche Musik zu hören, das kann durchaus passieren. Daß da jemand was Positives rauszieht, das kann ich einfach nicht akzeptieren . . .“

Am zweithäufigsten wurde der Free Jazz abgelehnt, insbesondere von den Rockmusikern:

(38) (identisch mit 29 bzw. 9)

„ . . . z. B. Jazz, besonders Free Jazz ist für mich, na ja, schon Musik, aber ich ordne das irgendwo anders ein, denn Musik hat etwas mit Harmonie zu tun, und wenn ich verzweifelt bei Free Jazz nach Harmonien suchen muß, dann, na ja . . .“

An dritter Stelle der Ablehnungshierarchie steht Blasmusik, die vor allem von Rockmusikern, Tanzmusikern und Rockjazzern genannt wurde:

(39) (identisch mit 16)

„ . . . Fangen wir mal bei den miesesten an: das ist nach wie vor so was wie Ernst Mosch-Verschnitt und Slavko Avsenik, das ist halt das allerhinterletzte, weil das eben so Volksmusik vollkommen zerstört, das eben halt auf so'n Einheitstrip bringt. Volksmusik heißt eigentlich hierzulande immer noch bayerisches Rumtata; und was eben diese Hauruck-Böhmerländer da machen, das mögen vielleicht ganz gute Musiker sein, aber das sind für mich nur dresierte Affen, die Mist machen . . .“

Es folgt schließlich Disco-Musik, die hauptsächlich von Rock-, Folk- und Rockjazzmusikern abgelehnt wurde.

3.2.2 *Weitere musikalische Aktivitäten*

Erwartungsgemäß am häufigsten wurde ‚Musikhören‘ genannt (93 %), gefolgt von ‚Konzerte besuchen‘ (72 %), ‚Musikliteratur‘ (53 %), ‚Tonbandaufnahmen‘ (50 %) und ‚Gespräche über Musik‘ (45 %). ‚Instrumentenbau‘ wurde nur selten angeführt (5 %).

Hinsichtlich dieser Aktivitäten gab es bei den einzelnen Musikgenres unterschiedliche Schwerpunkte: Musikliteratur wird vor allem von Rockjazzern, Rockmusikern und Jazzern gelesen; Gespräche über Musik führen hauptsächlich die Jazzer und Folkmusiker; mit dem Tonband arbeiten vor allem die Folkmusiker und Tanzmusiker, ganz selten dagegen die E-Musiker; Konzerte besuchen in erster Linie die E-Musiker, Jazzer und Folkmusiker, am wenigsten die Tanzmusiker.

3.3 *Zur musikalischen Sozialisation*

Fragt man einen Musiker danach, warum er überhaupt Musik mache und warum gerade eine bestimmte Art von Musik, so wird man in den meisten Fällen Antworten erhalten wie „weil ich ein Bedürfnis dazu habe“ oder „weil es mir Spaß macht“ oder „weil ich damit Geld verdienen kann“ u.ä. Diese Erklärungsversuche beantworten aber nicht das ‚Warum‘, d. h. sie nennen nicht die tatsächlichen Ursachen seines Musizierens, sondern dessen Zielgerichtetheit, beantworten also die Frage nach dem ‚Wozu‘.¹⁶ Sie sind zirkuläre Scheinerklärungen, da sie die Äquifinalität von unterschiedlichen Handlungen nicht berücksichtigen, also die Tatsache, daß ganz unterschiedliche Verhaltensweisen oder Handlungen die gleiche Zielgerichtetheit haben können. Die angeführten Antworten erklären also nicht, warum jemand gerade durch Musizieren und nicht beispielsweise durch sportliche Aktivitäten, warum gerade durch Jazz und nicht durch Rock- oder E-Musik, sein Ziel, etwa Spaß zu haben, zu erreichen versucht. Eine Ursache hierfür, daß nämlich dieses Ziel auf einem ganz bestimmten Weg von mehreren denkbaren zu erreichen versucht wird, ist – neben aktuellen, situativen Ursachenfaktoren – in der Motivgenese zu suchen. Im folgenden sollen daher die Einflußfaktoren im Vordergrund stehen, die in der Biographie der befragten

Amateurmusiker eine mehr oder weniger bedeutende Rolle für ihr heutiges Musizieren spielten.

3.3.1 *Früher musikalischer Werdegang*

Auf die Frage, wie es eigentlich dazu kam, ein Instrument zu spielen, gab gut die Hälfte aller Befragten an, die Initiative zum Erlernen ihres Musikinstrumentes selbst ergriffen zu haben, und zwar sowohl für das erste (30 von 58 Musikern) wie für das zweite (24 von 41 Musikern) als auch ggf. für das dritte Instrument (15 von 27 Musikern).

Bei rund einem Drittel (31 %) gaben die Eltern den Anstoß zum Erlernen mindestens eines Instrumentes, wobei dies allerdings deutlich weniger auf die Eltern von Tanz- und Jazzmusikern zutraf.

An dritter Stelle wurden Freunde oder gute Bekannte genannt (14 %).

Nur bei denen, die mehr als ein Instrument erlernten, spielten auch Musiklehrer eine auslösende Rolle (13 %), hauptsächlich für das dritte Instrument bei E-Musikern.

Geschwistern und entfernteren Familienmitgliedern wurde von den Befragten nur eine untergeordnete Bedeutung als Initiatoren für das Erlernen eines Musikinstrumentes beigemessen (4 % bzw. 2 %).

Eine detaillierte Durchsicht der einzelnen Interviews klärt auf, was mit eigener, elterlicher, Freundes- und Lehrerinitiative gemeint war.

Es zeigt sich, daß die Eigeninitiative nicht unerheblich durch Musikinstrumente, die sich im Elternhaus befanden, geweckt werden kann. Immerhin war bei 57 % aller Befragten vor Beginn ihrer eigenen musikalischen Aktivitäten ein Musikinstrument im Elternhaus vorhanden, wobei hier die E-Musiker, Folkmusiker und Rockjazzler überdurchschnittlich, die Tanz- und Jazzmusiker unterdurchschnittlich vertreten waren. Die motivationale Bedeutung vorher vorhandener Musikinstrumente ergibt sich aus deren Anforderungsgehalt bzw. Anregungspotential: das bloße Vorhandensein eines Musikinstrumentes kann ein Neugierverhalten herausfordern, welches sich zunächst einmal im bloßen Ausprobieren äußert:

(40) (identisch mit 21)

„Das weniger Triviale ist vielleicht, daß ich schon sehr früh, ohne daß ich Klavier spielte, ohne daß ich eigentlich auch genau wußte, wie so'n Klavier ist, sehr früh an sich das Bedürfnis hatte, irgendwie 'n Instrument zu spielen.“
– „In welchem Alter?“ – „Ach das, ich weiß nicht, ob das real ist, aber ich meine, 'ne Erinnerung zu haben, daß ich mir schon früh gedacht habe: ‚Mensch, so'n Klavier, da müßte man an sich schön drauf spielen können', nicht; ‚Musik

drauf machen können!' In unserem Haus gab's damals z. B. noch gar kein Radio, das war also in der Nachkriegszeit, nicht." – „Und das Klavier vom Großvater, das stand aber schon da?" – „Das stand da, war aber zu dem Zeitpunkt noch nicht benutzbar; das waren noch so ganz merkwürdige Nachkriegsverhältnisse; nein, das stand in einem Raum, wo man's nicht spielen konnte, weil der Raum, da war jemand einquartiert worden, nicht. Das war so . . ." – „Und das übte dann so eine Anziehungskraft aus?" – „Ja, einfach von sich aus, nicht. Da sah ich dann die schwarzen und weißen Tasten, ich sah auch mal woanders schon Klaviere, nicht; da dachte ich, merkwürdiges . . ."

(41) (identisch mit 25 bzw. 2)

„Mir fällt da gleich eine Szene ein, ich muß da ganz klein gewesen sein, vielleicht so 6–7 oder so, und da hat 'ne Tante von mir, die damals mit im Haus wohnte, die war noch selbst sehr jung und hat eine Gitarre geschenkt gekriegt, 'ne Wandergitarre, die immer bei uns rumstand zu Haus; und ich kann mich, das ist so . . . die allererste Musikassoziation so, daß ich da immer rumgezupft hab' an den Saiten und so."

Wenn auch nicht von allen Befragten ausdrücklich genannt, so dürfte neben anderen Ursachen das Bedürfnis nach zweckfreier, gewissermaßen autotelischer spielerischer Aktivität, das in der Psychologie dem unscharfen und zum Teil kontrovers verwendeten Konzept der intrinsischen Motivation subsumiert wird, bei den meisten Amateurmusikern eine mehr oder weniger große Bedeutung für ihre Eigeninitiative wie auch für ihre weitere musikinstrumentale Entwicklung besessen haben.

Eigeninitiative kann aber auch durch Eindrücke von live erlebter Musik angebahnt bzw. ausgelöst werden:

(42) (identisch mit 1)

„Also bei uns in der Familie hat eigentlich keiner ein Instrument gespielt außer meiner Mutter; die hat als Kind Klavier gelernt und hat dann also jede Weihnachten mal ein Weihnachtslied gespielt. Das war das einzige Mal, daß ich live irgendwelche Hausmusik gehört hab', und das war auch immer sehr beeindruckend für mich, wenn ich mal das Klavier gehört hab'. Als Kind hab' ich da also nie irgendwas gemacht; wie ich dann so 14 wurde, da hab' ich zum erstenmal, das weiß ich noch genau, in den Ferien zwei junge Leute, vielleicht 20, die haben Querflöte gespielt, gehört. Das war in so 'nem Ferienhaus, ziemlich hohe Räume, auch 'ne gute Akustik so. Da war ich überwältigt. Da wollt' ich natürlich Querflöte spielen; also das waren meine Vorbilder. Das klang so toll, da wollt' ich das gerne spielen. (. . .) Und wie ich dann 16 war, da war ich dann schließlich so weit; mit 16, kann man sagen, ist man irgendwo schon ein kleiner Erwachsener und hat schon eher so'n Willen. Da hatte ich dann ein Mädchen kennengelernt, die hat Geige gespielt, und das wurde meine Freundin; und da hab ich das immer gehört. Und ich finde, es ist was ganz anderes, ob man sowas im Fernsehen hört oder in 'nem Raum, gleich neben dir, wenn jemand da steht und spielt."

(siehe auch Interviewausschnitt (48))

Neben der Vorbildwirkung von Freunden oder anderen Personen konnte die Eigeninitiative zum Erlernen eines Musikinstrumentes natürlich auch durch das Vorbild der Eltern ausgelöst worden sein, was zwar von keinem der Befragten direkt genannt wurde, sich aber wie ein roter Faden durch die meisten musikalischen Biographien zog, sofern die Eltern ein Instrument spielten bzw. sangen. Die Identifikation mit einem Elternteil, der Wunsch, es den Eltern gleichzutun, dürfte bei manchem ein nicht zu unterschätzender Initialfaktor gewesen sein:

(43) (identisch mit 15)

„Die ersten musikalischen Kontakte, die waren durch meine Eltern: mein Vater Mundharmonika und meine Mutter Gitarre; das hat mir schon immer gefallen. Oder auch nur, wenn mein Vater, als ich noch ganz klein war, und er hat nur was gesungen: ‚Sah ein Knab ein Röslein stehn‘; das hat mich immer so stark beeindruckt, so Sachen . . . wenn er die gesungen hat, irgendwie auch von der Harmonie und so her . . . das war alles so schön, schön traurig, so daß ich irgendwie auch immer die Ambition hatte, so etwas auch mal zu lernen.“

Wenn Eltern direkt als Initiatoren des Instrumentalspiels angeführt wurden, so wurden von einigen Befragten die elterlichen Motive damit umschrieben, daß es zum guten Ton (!) gehöre, ein Musikinstrument zu erlernen:

(44) (Klassik/Jazz, m., 18, Gymnasiast – Posaune, Klavier)

„Das gehört irgendwie, ja das gehört halt zum bürgerlichen Image, daß halt die Kinder auch mal Musikunterricht ausprobieren . . .“ – „Welche Rolle spielten diese Aufforderungen?“ – „Sicher Abneigung dagegen; ich hab nie sonderliche Zuneigung zum Klavierspielen empfunden, es gehörte mit zur Erziehung, genauso wie die Schule dazugehörte.“

Die Form elterlicher Initiative reichte vom Überzeugen, Überreden, leichten Druck bis hin zu Ohrfeigen; letztere, wen wundert's, führte zu einer völligen Ablehnung des von den Eltern ausgewählten Musikinstrumentes:

(45) (Rockjazz, m., 24, Student – Gitarre)

„Mit 7 oder 8 Jahren habe ich angefangen, Klavierunterricht zu bekommen, auch auf Initiative meiner Eltern hin, und da habe ich ungefähr 6, 7 Jahre regelmäßig Klavierunterricht bekommen. Das ging dann also zuerst 'ne halbe Stunde pro Woche, dann ging das auf 'ne Stunde pro Woche. Ich wurde bei meinen Eltern teilweise mit Ohrfeigen dazu angehalten, doch also meine Stunde regelmäßig zu üben. Diese Art von musikalischer Ausbildung hat mir also das Instrument Klavier dermaßen verhaßt gemacht, das wollt' ich nicht.“

Wurden Freunde als Anreger für das Erlernen eines Instrumentes genannt, so war damit deren Wirkung als Vorbild und – bei den Rockmusikern und Rockjazzern eng damit verknüpft – das Mitspielen ihrer Freunde in einer Band gemeint. Überhaupt wurde das Mitspielen in einer Band von den Rock-

musikern als wichtigster Motivanregungsfaktor angeführt. Wie sehr hierbei die Einfachheit der musikalischen Faktur mancher Rockmusik von positiver, aktivierender Bedeutung ist, zeigen folgende Interviewausschnitte:

(46) (Rockjazz, m., 24, Student – E-Baß, Kontrabaß)

– „Wie kam’s überhaupt dazu, daß Du das Instrument gelernt hast?“ – „Das war so: als Schüler hab’ ich irgendwann mal ’ne Gitarre gekriegt; und ’n Kumpel von mir, also ein ziemlich guter Freund, der hat in ’ner Schülerband gespielt, und irgendwann ham’s’e dann ihren ersten Auftritt bekommen, und zwei Wochen vorher hatten se noch keinen Bassisten; und da ham’s’e gesagt: ‚Komm her, du kannst doch ’n bißchen Gitarre spielen, jetzt spielste Baß. Und naja, die hatten alles da, und da hab’ ich gesagt: ‚O. k., das mach’ ich gern‘. Eigentlich hab’ ich nie gedacht, Baß zu spielen.“

(47) (Rock, m., 23, Realschule, ‚Azubi‘ – Schlagzeug)

„Das war wohl mehr Zufall. Und zwar kann ich mich noch genau dran erinnern. Wir hatten Schulfest (. . .), und meine Bekannten haben eben da Musik gemacht. Freund von mir hat Gitarre gespielt, und es sollte einer Schlagzeug spielen, der auch vorher noch kein Schlagzeug gespielt hatte. Und der hat da eben auf so’n paar Trommeln rumgehauen, die der Schule waren und hat den Rhythmus auch ganz gut gespielt. Und der war kurz vor’m Auftritt erkrankt, der konnte also nicht. Und da ich enger Bekannter von allen dreien, die da Musik gemacht haben, war, haben sie mich angesprochen und haben gesagt: ‚Hier, du klopfst doch auch so ab und zu mal auf den Tisch!‘ und: ‚Willste mit einspringen?‘ Und dann haben wir noch einen Tag vorher geübt, und da hab’ ich eben auf dem Schulfest mit zwei, drei Trommeln gespielt. Und dann haben wir uns zusammengesetzt und haben gesagt: ‚Hier, wollen wir nicht zusammenbleiben und wollen was machen?‘ Und ich bin da immer ziemlich fix mit den Sachen, die ich mir dann anschaffe. Ich habe also drei Tage später ein gebrauchtes Schlagzeug für 400 Mark gekauft, und das Geld hatte ich auf dem Konto; und dann ging’s los, gell.“

Deutlich wird hier, daß es bei einfach strukturierter und leicht spielbarer Rockmusik nicht unbedingt um die Verherrlichung eines musikalischen Minimalismus gehen muß, wie dies in Bezug auf den Punk-Rock das abwertend gebrauchte Zitat „Lerne – drei – Akkorde – und – gründe – eine – Band“ unterstellt; vielmehr zeigen diese beiden Zitate einen von Rolf Lindner formulierten, positiven Aspekt auf, nämlich daß es darum gehe, angesichts eines erdrückenden und lähmenden Perfektionismus sogenannter Supergruppen „wieder Mut zu gewinnen, selbst Musik zu machen.“¹⁷

Bei der Frage nach der eigenen stilistischen Entwicklung zeigt sich, daß nur 31 % der Befragten ihre musikalische Laufbahn mit dem musikalischen Genre begannen, in dem sie noch heute aktiv sind. Dabei handelt es sich zum überwiegenden Teil (89 %) um E- und Rockmusiker (60 % bzw. 48 % der jeweiligen Fraktion).

Als Einflußgrößen auf die stilistische Entwicklung wurden neben den Musikpräferenzen von Eltern und Geschwistern auch spiel- und bewegungstechnische Momente⁸, Hörerfahrungen aus der frühen Kindheit, Live-Musik-Erlebnisse, Lesen über Musik, zeitliche Modeeinflüsse, die instrumentenspezifische Vorbildwirkung von bekannten Musikern bzw. Gruppen und Einflüsse durch die Szene genannt:

(48) (identisch mit 37 bzw. 6 bzw. 3)

„Einer der wichtigsten Einflüsse, das mag jetzt sehr lächerlich klingen, den ich gehabt hab', wo ich zum erstenmal mit Live-Musik konfrontiert worden bin, das war, als ich fünf Jahre alt war, von meiner Mutter, die irgendwo in ihrem Bewußtsein, ohne das zu praktizieren, streng katholisch ist, in die Kirche geschickt worden bin; da bin ich also konfrontiert worden mit einer Musik, die einfach stattfindet, ohne aus dem Radio zu kommen, die einfach da ist. (. . .) Und aus dieser Zeit, also es gibt da gewisse Dinge, die mich sehr geprägt haben; ich glaube, ich habe auch aus dieser Zeit eine unheimliche Vorliebe für gewisse Molltonarten, Kirchentonarten. (. . .) Also es hängt mit dieser Geschichte eben zusammen, z. B. ‚O Haupt voll Blut und Wunden‘ oder solche Sachen, die haben mich irgendwo betroffen, gerade diese Moll-, Kirchentonarten. (. . .) Ich habe als Kind, ich glaube als achtjähriger, eine Geige bekommen von meinen Eltern und habe, als zehnjähriger ungefähr, angefangen, Geige zu lernen. In dieser Zeit ist für mich eine ganz wichtige Sache passiert. Ich bin also auf ein Instrument fixiert worden, wo ein Ton erzeugt wird durch die Koordination von zwei Händen, d. h. kein Harmonieinstrument, also kein Rhythmusinstrument unbedingt, sondern ein Melodieinstrument, das mit beiden Händen zu tun hat und wo eben nur ein Ton erzeugt wird. (. . .) Und ich habe dann sehr schnell gemerkt dann irgendwo, daß für mich das adäquate Instrument eigentlich ein Baß wäre. Ich habe mir dann einen Elektrobass gekauft, weil da eben genau diese . . .“ – „Wie alt warst Du da?“ – „16 vielleicht. Da waren für mich, obwohl ich zwischendurch mal eine Gitarre hatte, da waren für mich genau die Komponenten eigentlich da: zwei Hände, ein Ton, genau diese Geschichten. (. . .) Es ging dann irgendwo 'ne Linie, weil ich eben viel diese Sendungen Radio Luxemburg und . . . Frankfurter Schlagerbörse und was weiß ich gehört habe, irgendwie dahin, daß ich angefangen habe, mich für eine Musik zu interessieren, die einerseits diesen Kategorien, die ich schon hatte, durch diese – ich weiß nicht, ob's Unsinn ist oder ob's lächerlich ist – Kirchengeschichte geprägt war, kam ich irgendwie auf diesen Electric Blues: Cream, Eric Clapton, Kent . . .? . . ., was weiß ich, so ab '68 etwa. Und von da ab, weil da genau diese Sachen, die ich eben nicht als Blue Note-Skalen, sondern als Moll-Skalen empfunden habe, die werden auch teilweise nur als Moll-Skalen gespielt, das war eben eine Musik, die mir angemessen war. (. . .) Als ich diesen Blues ein bißchen überhatte, weil's für mich doch immer sehr ähnlich war, und angefangen habe, neue Sachen zu finden, und dann bin ich irgendwo über eine Rockjazz-Gruppe, irgendwie habe ich mir dann zufällig mal eine Miles Davis-Platte gekauft – ‚Bitches Brew‘ damals, die gab's halt gerade, (. . .) da bin ich dann lang-

sam drauf abgefahren. Da bin ich dann zu den Berliner Jazztagen gefahren und da war es noch eher so, das war '71, daß mir so Leute wie Sugar Cane Harris, der vom Blues her kommt, gefallen hat, (. . .) Und dann habe ich ein halbes Jahr später in Frankfurt bei 'nem Festival eine Gruppe gehört, eine Free Jazz-Gruppe, das Peter Brötzmann-Trio: Brötzmann, Bennink, van Hove, und das war für mich überhaupt die Sache." – „Ist das wahr? Das ist doch aber ein ziemlich großer Sprung." – „Ja, das ist merkwürdig, aber ich glaube, das war auch wichtig, daß ich live dabei war. Ich habe gedacht, das ist der helle Wahnsinn, was da passiert. Und dann bin ich halt auf die sogenannte europäische Free-Szene abgefahren, das war '72. (. . .) Zu dem, was Jazz wirklich ist, zu der schwarzen Musik, bin ich sehr spät gekommen, auch nur, weil ich halt gewußt habe durchs Lesen, das sind diese Sachen, auf die es ankommt; da hab' ich's dann gehört, und das war für mich dann wirklich ein Kick gewesen. Ab da habe ich eigentlich den Geschmack, den ich jetzt habe."

Speziell zur instrumentenspezifischen Vorbildwirkung:

(49) (identisch mit 46)

„'72 stand ich auf knallhartem Rock, da hab' ich mir so Sachen rausgehört von Deep Purple, Grandfunk Railroad; fand ich also so unheimlich toll, weil die da also einen sehr lauten und sehr kräftigen Baß haben. Dann habe ich das erstmal Cream gehört. Das, was ich also über den Bassisten, den Jack Bruce gehört habe, das fand ich also ganz toll, Emanzipation vom Baß, und das schwebte mir eigentlich immer vor; dann war das also mein großes Vorbild eine ganze Zeitlang, und ich hab' paar Sachen dann nachgespielt von ihm. Dann kam wieder 'ne Wende, eine andere Stilrichtung, als ich das erstmal Kraan hörte, wo also auch der Baß ziemlich dominant ist, eine sehr wichtige Funktion hat für die Gruppe und auch ganz anders gespielt worden ist als ich das sonst gehört hatte. Dann war also der Helmut Hattler, der Bassist von Kraan, mein riesengroßes Vorbild. Ich hab' mir dann also auch Platten ausgeliehen und aufgenommen und Sachen rausgehört, bis ich dann gemerkt habe, daß ich mich auf diesen Stil so eingelassen hatte, daß ich kaum noch wieder rauskam, weil alles, was ich spielen wollte, auch wenn mir andere Melodien vorgespielt haben, ich hab' das Instrument angefaßt, das war also wie ein Reflex, der ablief, und das hörte sich sofort nach Kraan an. Ich konnte praktisch nichts dagegen machen. Und dann hab' ich so die ersten Jazz Rock-Sachen gehört. Daraufhin habe ich also den Klang vom Baß so verändert, dadurch hatte ich auch andere Ideen, das hörte sich dann anders an, und ich habe dann auch anders gespielt."

Und zum Einfluß durch die Szene:

(50) (identisch mit 5)

„Da waren so zwei Einflüsse: erstens in Frankfurt, das weiß ich heute noch, da sind wir dann '52 hingezogen, ich bin aber schon vorher in Frankfurt zur Schule gegangen zwei Jahre, da war eben der Althoff-Bau, und da war, kamen eben immer so diese Big-Bands dahin, (. . .). Und das zweite, was aber vielleicht wichtiger war, war, daß es ja damals so in diesem Schülerkreis, ich bin da auf's Gymnasium gegangen und so, und in den Schülerkreisen, da gab's

eben so diese Dixieland-Kultur, will ich mal richtig dazu sagen. Da gab's in Frankfurt mindestens fünf oder sechs Jazzkeller, wo fast nur Dixieland gemacht worden ist. Dann gab's so'n paar von diesen Dixieland-Amateurbands, die damals eben so da die führenden, wie überall so die führenden Bands waren, und da sind wir dann, da konnten wir kaum im Posaunenchor die Tonleiter blasen, ja, da sind wir da, also haben wir schon ‚When the saints go marchin' in' da irgendwie geübt, und in der Pause im Kirchenchor haben wir schon alle, weil wir waren alle so aus der Konfirmationsstunde, haben alle schon hinten, das war unheimlich lustig: die Hälfte des Posaunenchores waren so alte Militärmusiker, die Rentner waren; die haben in jeder Pause Militär-Musik gespielt, also ihre, die sie gerne spielten; wir haben dann hinten ‚oh when the saints' und ‚Yada', also so diese einfachen Dixieland-Stücke da versucht zu spielen; und da haben wir aus dem Posaunenchor raus mit 'n paar Leuten die erste Dixieland-Gruppe aufgemacht. Da waren wir so 14.“

Das hier schon deutlich werdende Abgrenzungsbedürfnis der Jugendlichen von den Alten durch Musik fand bei einigen Befragten seine Entsprechung vor allem in der Familie, wo besonders in der Pubertät für die Identitätsbildung des einzelnen Jugendlichen der Musik eine Symbolfunktion zukommt.¹⁹ Meist geschah diese Abgrenzung von den Eltern auf musikalischer Ebene symbolhaft durch einen Wechsel der Musikart, des Stils und/oder des Instruments. Hierbei führte die Konfrontation der jugendlichen Musiker mit einer meist mittleren Abwehrhaltung bzw. einem Unverständnis der Erwachsenen oft zu einer sozialen Situation, die den Gruppenzusammenhalt unter den Jugendlichen und das Engagement für „ihre“ Musik stärkte.²⁰

(51) (identisch mit 44)

– „Wie kam das, daß Du Dich auf einmal für Jazz interessierst?“ – „Durch meine persönliche Entwicklung, nehme ich an. Pubertät spielte da 'ne Rolle. Und dann halt auch Loslösung vom Elternhaus. (. . .) Überhaupt, für mich beginnt eigentlich Musik und auch diese ganzen anderen Zusammenhänge, beginnt eigentlich alles erst so ab 16, einmal in der Pubertät, und dann halt auch so, als ich anfing, mich ganz stark von meinen Eltern abzuseilen.“

(52) (identisch mit 50 bzw. 5)

„Und meine Mutter hat uns, wollte gern, daß wir Blockflöte spielen, und das haben wir auch gemacht, das muß so mit sieben, acht Jahren gewesen sein oder so was . . . und das schlimmste war, wir mußten Weihnachten immer Blockflöte vorspielen, und das waren die größten Katastrophen im Hause . . . und mein Bruder – für den war das offenbar so'n Schlüsselerlebnis; der mußte Geige lernen und hatte dazu wohl noch also so'n Lehrer, der ihm dann mit dem Bogen auf die Finger gehauen hat – also der fing dann an zu rebellieren (. . .) und dann wollte meine Mutter immer, daß wir mit der Blockflöte, wenn Leute zu Besuch kamen oder so was, vorspielen, ja. Also beides Dinge, die wir gehaßt haben wie die Pest, ja: also an Weihnachten und vorspielen, wenn Besuch da war. Und das kann natürlich nur eine mögliche Interpre-

tation sein, daß wir beide Trompete so unglaublich gut fanden: das war so irgendwas Lautes, Ordinäres, das kannst du nicht in der Wohnung spielen, da wirst du nicht gebeten vorzuspielen, weil alle Leute sich die Ohren zuhalten oder so, irgendwie war das möglicherweise 'n Zugang zu dem Instrument (. . .)."

Daß die Eltern überhaupt einen positiven Einfluß auf die musikalische Entwicklung hatten, gaben 24 % der Befragten an; 6 % konstatierten einen negativen elterlichen Einfluß. Der höchste Anteil an positiver Beeinflussung durch die Eltern fand sich bei den „Klassikern“ und Folkmusikern; letztere hatten – ebenso wie die Tanzmusiker – Eltern mit überwiegend „unteren“ schulischen bzw. beruflichen Ausbildungsgängen, geringen oder überhaupt keinen kulturellen Interessen wie etwa Musizieren, Konzerthören u.ä. und Musikpräferenzen, die die klassische Musik weitgehend aussparten und einen stärkeren Akzent auf volkstümliche Genres setzten. Die meisten kulturell interessierten Eltern fanden sich bei den E- und Rockmusikern.

Geschwister als positive Einflußgrößen auf die musikalische Entwicklung wurden mit 22 % genannt, wobei anzumerken ist, daß bei immerhin 60 % aller Befragten auch die Geschwister musikalisch aktiv sind.

3.3.2 *Musikbedingte Schwierigkeiten mit den Eltern*

Musikbedingte Schwierigkeiten mit den Eltern gab es bei rund 31 % der Befragten, wobei hier die Rockmusiker an der Spitze lagen. Die Schwierigkeiten reichten von kleineren familiären Konflikten bis hin zu massivem Widerstand der Eltern; letzteres war bei 8 % der Befragten, überwiegend Rockmusikern, der Fall. Häufigster Einwand der Eltern gegen das Musizieren ihrer Kinder war dessen befürchteter negativer Einfluß auf die schulische Leistung. Aber auch finanzielle Gründe wurden angeführt, wie etwa, daß es ein Risiko sei, ein teures Instrument für Kinder anzuschaffen, von denen man nicht wisse, ob sie nicht doch nach kurzer Zeit ein anderes Instrument erlernen wollten oder ob sie überhaupt musikalisch seien. Vorbehalte gegenüber der Art der praktizierten Musik und gegenüber dem Kontakt mit Leuten aus dem engen oder weiten Umfeld der Musiker wurden ebenfalls angegeben.

(53) (identisch mit 38, 29 bzw. 9)

„Es war nicht nur ein zeitliches Argument von den Eltern her, auch das Drumherum. Der Kontakt mit den Leuten, den man hatte, das waren nicht immer die Leute, zu denen man von elterlicher Seite her Umgang pflegen sollte.“

3.3.3 *Einfluß der Wohnsituation auf die musikalische Entwicklung*

72 % der Befragten wuchsen in einem eigenen oder gemieteten Haus auf und hatten von daher günstige Bedingungen für das Erlernen eines Musikinstrumentes. Bezogen auf die Gesamtpopulation ist dies überdurchschnittlich hoch, woraus abzuleiten ist, daß hier eine der wesentlichen Voraussetzungen für das Erlernen eines Instrumentes liegt. Wenn überhaupt räumliche Schwierigkeiten angegeben wurden, so waren diese fast immer auf die instrumentenspezifische Lautstärke zurückzuführen, wie z. B. bei einem Rockmusiker, der angab, zu Hause keine Übungsmöglichkeiten auf seinem Schlagzeug gehabt zu haben. Und ein Jazzmusiker berichtete von der noch heute bestehenden Feindschaft zwischen seinen Eltern und der Nachbarschaft, ausgelöst durch sein Üben auf der Trompete. Selbst das Üben mit dem Dämpfer brachte keinen Frieden unter die Reihenhausbewohner, dem befragten Musiker nach dessen Ansicht aber bis heute nachteilige Auswirkungen auf sein Trompetenspiel.

3.3.4 *Die Schule als musikalischer Sozialisationsfaktor*

Nur 16 % der Befragten, vor allem die E-Musiker, bezeichneten den Einfluß des Musikunterrichts auf ihren musikalischen Werdegang als „groß“; 40 % sprachen von einem geringen Einfluß, und für immerhin 44 % hatte der Musikunterricht nach deren Angaben keinen Einfluß auf ihre musikalische Entwicklung, obwohl 61 % der Gesamtstichprobe sich an einen regelmäßigen Musikunterricht zu erinnern glaubten.

Erklärend für den geringen bzw. gar nicht verspürten Einfluß des Musikunterrichts wurde immer wieder genannt, daß man aufgrund der privaten musikalischen Aktivitäten keinerlei Erwartungen und Ansprüche an den Musikunterricht gestellt habe bzw. stelle, der überdies mit seinem inhaltlichen Angebot evtl. vorhandene Erwartungen nach Hilfestellung für die eigene musikalische Praxis sowieso nicht erfüllen könne.

(54) (identisch mit 31)

„Es ist mir halt klar geworden später, daß der ganze Unterricht zu einseitig ist, d. h. er ist viel zu sehr fixiert auf die Klassik oder im Instrumentalunterricht fixiert auf Noten. So nach meiner Meinung müßte man einfach mehr die Leute anleiten, erstens Klänge und Melodien oder was wirklich zu hören, nicht nur da irgendwas abzulesen und zu spielen, sondern den Leuten

beizubringen, wie hör ich irgendwas, also mehr so einen Überblick zu verschaffen und dadurch auch Grundsteine setzen, eben selber kreativ mit der Musik umzugehen, nicht nur nachzuspielen; es sollte da viel mehr gefördert werden, daß man kreativ mit umgeht und selber versucht, was zu finden . . .”

(55) (identisch mit 13)

– „Was hättest Du sonst gern gemacht im Musikunterricht?“ – „Ach, wir haben dann ja angefangen, außerhalb Musik zu machen; insofern habe ich keine Erfordernisse an den Musikunterricht gestellt, weil mir das zuhause gelangt hat, und ich kann mir nicht vorstellen, mit dem [Lehrer] irgendetwas Interessantes zu machen.“

Nur 12 % der Befragten beurteilen ihren schulischen Musikunterricht positiv. 8 % sehen ihn neutral und 19 % finden sowohl Licht- als auch Schattenseiten. Über die Hälfte jedoch (55 %) schätzen ihn negativ ein. Gruppenspezifische Differenzen zeigen sich hier lediglich in einer etwas positiveren Einschätzung des Musikunterrichts durch die E- und Rockjazzmusiker. Dabei spielen für die qualitative Einschätzung des Musikunterrichts natürlich dessen Inhalte eine wesentliche Rolle. Zumindest in der Erinnerung der Befragten rangiert das Singen ganz vorne (28 %), gefolgt von Musiktheorie/Harmonielehre (26 %), Allgemeine Musiklehre, Musikgeschichte und Komponistenbiographien (je 20 %).

(56) (Folk, w., 25, Realschule, kaufm. Angestellte – Akkordeon)

„Also in der Schule profitiert hab' ich so gut wie gar nichts; wir haben in der Volksschule halt nur Lieder gesungen und wenn man Geburtstag hatte, wurde auf der Blockflöte dazu gespielt, und dann in der Realschule wurde weiterhin eigentlich nur gesungen; dort bin ich dann in den Chor gegangen. Dann war ich auf der Oberschule, da war's plötzlich ganz hart, weil die haben Musiktheorie gemacht. Man mußte den Quintenzirkel können und Modulationen und so was wurde gemacht; und da wurde zum Abschluß des Jahres, also wenn man das Zeugnis gekriegt hat, wer konnte, was vorspielen auf dem Instrument, und das hob dann die Musikzensur an, und das war einfach sehr schwierig, dieser Musikunterricht, da die ganze Theorie; und da bin ich da ins Orchester gegangen mit der Blockflöte, und das hat mir aber auch nicht so gut gefallen, weil das war alles sehr streng irgendwie die ganze Schule war wahrscheinlich zu streng.“

Entsprechend dem Unterrichtsangebot werden die gravierendsten Defizite im Bereich Pop/Rock (vor allem von Folk-, Tanz- und Rockmusikern) sowie im Bereich Theorie und Analyse (ebenfalls hauptsächlich von Folk- und Rockmusikern sowie zusätzlich von Jazzern) gesehen.

Neben dem regulären Musikunterricht gibt es an den meisten Schulen weitere musikalische Angebote. 34 % der Befragten nahmen – nicht immer freiwillig – am Schulchor teil, 23 % spielten in einem Schulorchester und 16 % waren Mitglied einer Musikarbeitsgemeinschaft.

Daß die Befragten die schlechte Qualität des Musikunterrichts nicht unbedingt mit der Person des Lehres identifizieren, zeigen die Antworten auf die Frage nach dem Verhältnis zum Musiklehrer, die wesentlich positiver ausfallen als die Beurteilung des Musikunterrichts: nur 10 % geben ein negatives Verhältnis zu ihrem Musiklehrer an, 24 % sagen „teils teils“ und je 29 % konstatieren ein neutrales bzw. positives Verhältnis, wobei diese Urteilsdifferenzierung nicht gruppenspezifisch ist. Fazit: Die Musiklehrer sind eigentlich nett, nur ihr Unterricht ist schlecht.

3.3.5 Probleme mit dem privaten Instrumentalunterricht

Privaten Instrumentalunterricht zu genießen, traditionell Angelegenheit des Bürgertums bzw. der sozialen Mittel- und Oberschichten, ist heute weniger von der Zahlungsfähigkeit des Unterrichtshonorars als vielmehr vom Bildungsstand der daran Interessierten und deren Milieu- bzw. Umweltvoraussetzungen abhängig.²¹ Ob überhaupt und mit welchem Erfolg jemand privaten Instrumentalunterricht nehmen kann, hängt somit auch davon ab, welches Musikinstrument und welche Art von Musik der oder die Betroffene lernen will. Für eine an „klassischer“ Musik ausgerichteten Instrumentalausbildung ist ein qualifiziertes, wenn auch knapp bemessenes Unterrichtsangebot, auch in ländlichen Gebieten, vorhanden: selbständige Privatmusiklehrer und kommunale Musikschulen versuchen, fast ausschließlich diesen Bereich instrumentaler Ausbildung abzudecken. Wer allerdings etwa Rockgitarre oder Jazzsaxophon erlernen möchte, wird, gerade in der Provinz, einen dafür qualifizierten Lehrer kaum finden, allenfalls die wie Pilze aus dem Boden schießenden „Musikstudios“ u. ä., Einrichtungen von Musikgeschäften, deren Augenmerk nicht auf die Qualität des Unterrichts, sondern vielmehr auf den Instrumentalschüler als Instrumenten- und Notenkäufer gerichtet ist.²²

So ist es dann auch nicht verwunderlich, daß von den 63 % aller Befragten, die einen privaten Musikunterricht erhielten, vor allem die E-Musiker ihren Instrumentalunterricht positiv beurteilten. Häufig dagegen wurden aus den anderen Musikfraktionen Probleme genannt, die von der völlig falschen Auswahl eines Instrumentes durch die Eltern bis hin zur pädagogischen Unfähigkeit einzelner Lehrer reichten.

Die Praxis des Gruppenunterrichts – durchaus gängig in den auf dem Lande als musikalische Sozialisationsinstanzen nicht unbedeutenden kirchlichen Posaunenchor, Spielmannszügen u. ä. wurde von den davon betroffenen

Musikern ebenfalls als mehr oder weniger problematisch empfunden:

(57) (identisch mit 52 bzw. 50 bzw. 5)

„Na ja, der hat also, sagen wir mal, uns gezeigt, wie man 'ne Trompete anbläst, immer mehreren; da hat er gesagt: ‚Da mußt du reinblasen, als ob du 'ne Zigarette, den Tabak von der Zunge bläst.‘ Ich hatte noch nie 'ne Zigarette geraucht zu dem Zeitpunkt, aber hab's versucht. Und dann haben wir das dreimal gemacht, und dann hat er gezeigt, wie die Tonleiter geht mit dem Drücken von den Ventilen, und haben wir in der nächsten Sitzung ‚Nun danke alle Gott' geblasen, (lacht) furchtbar.“

3.3.6 Probleme mit dem autodidaktischen Lernen

67 % aller befragten Amateurmusiker gaben an, sich ihr musikalisches Handwerk überwiegend autodidaktisch angeeignet zu haben. Die Ursache für diesen hohen Prozentsatz dürfte vor allem darin zu sehen sein, daß gerade jene musikalischen Fertigkeiten, auf die es z. B. in der Rock- und Jazzpraxis besonders ankommt, im institutionalisierten Lernprozeß nicht vermittelt werden (s.o.). So ist denn auch der Anteil derer, für die autodidaktisches Lernen von Bedeutung war, bei den Folk- und Rockmusikern am größten (100 % bzw. 90 %); es folgen die Rockjazzler (70 %) sowie die Tanz- und Jazzmusiker (je 60 %); das Schlußlicht bilden mit Abstand die E-Musiker, von denen nur einer angab, musikalischer Autodidakt zu sein.

Unter den verschiedenen Arten, sich ein Instrument selbst beizubringen, dominiert die Praxis des Hörens und dann Nachspielens (79 % aller Voll- und Teilautodidakten). 66 % lernten durch Experimentieren, 65 % ließen sich etwas zeigen, 60 % benutzten Lehrbücher, Schulen u. ä., und 50 % guckten sich bei anderen Musikern etwas ab. Seminare (10 %) spielten lediglich bei Jazzern und Rockjazzern eine – vergleichsweise geringe – Rolle.

Von den Problemen, die mit dem autodidaktischen Erlernen eines Instrumentes entstehen, wurden überwiegend solche instrumentaltechnischer Art genannt, wie etwa die Suche nach der richtigen Griff- oder Anschlagstechnik beim Gitarren- oder Baßspiel oder Probleme der Atemsteuerung und Tonbildung für Spieler von Blasinstrumenten. Einigen Musikeraussagen zufolge wurden hierbei häufig Fehler eingeübt, die den weiteren Lernprozeß entscheidend behinderten. Mangelnde und nur sehr zögernd sich einstellende Lernfortschritte oder das Gefühl, einfach nicht mehr weiterzukommen, wurden als weitere gravierende Probleme genannt.

(58) (identisch mit 33)

„Ja, erstmal ein Problem, das wirklich konsequent zu machen. Da läßt man

sich halt ab und zu sehr hängen; anstatt an Schwierigkeiten, die man hat, weiter zu arbeiten, läßt man das halt sehr schnell fallen und fängt wieder was anderes an. Zum anderen ist es halt so, wenn einem manche Sachen nicht gezeigt werden, man es sehr schwer rausbekommt und sehr lange an eigentlich ziemlich einfachen Sachen hängt und damit 'ne ganze Masse Zeit vergeudet und dann noch, wenn man es vielleicht falsch gelernt hat, daß man das sehr schwer wieder los wird, das 'ne ganze Weile dauert, bevor man sich einen falschen Stil wieder abgewöhnt hat."

Keine Probleme mit dem selbständigen Erlernen ihres Instruments hatten immerhin 21 % aller befragten musikalischen Autodidakten. Einige von ihnen betonten sogar dessen Vorzüge:

(59) (identisch mit 23 bzw. 10)

„Ich glaube nicht, daß es beim autodidaktischen Lernen Probleme gibt, ich glaube, es ist ganz wichtig, wenn sich einer vom normalen Lernprozeß loslösen kann und dann probiert loszulassen, was er in sich hat. Ich hab' da ziemlich lang für gebraucht, weil es ist bequemer, sich hinzusetzen und eine Stunde Klavier zu üben und dann kann man das, was man machen will; aber wenn man noch nicht weiß, was man machen will und hat aber irgendwas in sich, was man irgendwie verwirklichen will, und weiß nicht, wie man es anfangen soll, dann ist es ganz gut, diesen Schritt zu unternehmen."

4. Zusammenfassung

Unter inhaltlichem Aspekt betrachtet zeigt die Untersuchung, daß die meisten der befragten Amateurmusiker, mit den verschiedensten individuellen Hintergründen, am Musizieren als sozialer Aktivität interessiert sind, weshalb die Mehrzahl von ihnen auch in einer Band, einem Orchester u. ä. spielt. Ferner sehen viele in ihrer Musik die Möglichkeit zum Rückzug auf sich selbst, ins Private. Nicht zuletzt ist ihr Interesse aber auch musikimmanenter Art.

Für die Entwicklung solcher Interessen und deren Ausrichtung auf eine bestimmte Musikart sind, auf der Grundlage eines allgemeinen menschlichen Bedürfnisses nach spielerischer Aktivität, vor allem Anreizbedingungen der Umwelt bedeutsam, insbesondere Elternhaus und peer-group. Der Sozialisationsinstanz ‚Schulischer Musikunterricht‘ wird dabei so gut wie keine Bedeutung beigemessen.

Die einseitige Wertschätzung ‚klassischer‘ Musik im öffentlichen Bewußtsein und die damit verbundene einseitige Ausrichtung der Ausbildung und Förderung musikinstrumentaler Fertigkeiten an dieser Musikart schaffen für Amateurmusiker anderer Genres musikalische wie außermusikalische Probleme

bzw. Widerstände, bei deren Lösung bzw. Überwindung sie größtenteils auf sich selbst gestellt sind. Hilfestellung für diese Gruppen böten neben der Erweiterung des Unterrichtsangebotes der Musikschulen auch Kurse und Workshops, etwa in Form von Wochenendseminaren; letztere könnten, besonders auf regionaler Ebene, ein wichtiges Forum für einen Erfahrungsaustausch unter den Amateurmusikern darstellen, was besonders für Amateurmusiker aus ländlichen Gebieten wichtig zu sein scheint, nicht zuletzt deshalb, um den eigenen musikalischen Srandort besser relativieren zu können.^{2 3}

Hinsichtlich der Methode läßt die Untersuchung aber auch erkennen, daß trotz der Reliabilitäts-, Validitäts- und Objektivitätsproblematik, besonders bei der Erhebung und Auswertung retrospektiver Daten, mit qualitativen Methoden oft mehr Wirklichkeit in die wissenschaftlichen Überlegungen mit einbezogen werden kann als mit quantitativen. Die Einzelerfahrungen der befragten Amateurmusiker wurden daher nicht so sehr als Belege für wissenschaftliche Behauptungen gesammelt, sondern sollten vielmehr in ihrer Summe die Erkenntnis der Totalität des Phänomens weitgehend ermöglichen, denn „*das Wahre ist das Ganze.*“⁴

Anmerkungen

1 Im folgenden Beitrag werden Untersuchungsergebnisse der Projektgruppe Musiksoziologie am musikwissenschaftlichen Institut der Univ. Gießen referiert, die sich im Rahmen des Forschungsseminars ‚Musikalische Sozialisation von Amateurmusikern‘ im WS 1980/81 unter Leitung von Prof. Dr. Ekkehard Jost formierte und nach einer Aufarbeitung des Forschungsstandes zu diesem Thema, dem Entwurf eines Interviewleitfadens, einer Feldforschungs- u. Auswertungsphase ihre Arbeit mit der Produktion einer zweiteiligen Rundfunksendung für den NDR nach dem WS 1981/82 abschloß. Der Projektgruppe gehörten an: Manfred Becker, Michael Clemens, Eberhard Drewniok, Axel Dürr, Ulrich Einbrodt, Heinrich Engels, Ekkehard Jost, Gaby Michel, Reinhard Müller-Brodmann, Brigitte Schulze und Karin Weber.

2 Vgl. Institut für Demoskopie Allensbach, *Die Deutschen und die Musik*, 2 Bde., Allensbach 1980, hier Bd. 1, S. 3, 6–10, bzw. Bd. 2, Tab. 15, 15a u. 16.

3 Otto Graf Lambsdorf, Bundesrepublik, attraktiver aber auch umkämpfter Markt für Musikinstrumente, in: *Das Musikinstrument*, 31. Jg., 2/1982, S. 128; H. K. Herzog, Hat der Weltmarkt der Musikinstrumente eine Chance?, in: ebd., S. 140–142; Winfried Baumbach, Jahreshauptversammlung des Gesamtverbandes Deutscher Musikfachgeschäfte 1982, in: ebd., 6/1982, S. 904–906.

4 Siehe u. a. *Jahrbuch des Deutschen Sängerbundes*, 36. Jg., Köln 1980, S. 36 f.

5 Alphons Silbermann, Der musikalische Sozialisierungsprozeß. Eine soziologische Untersuchung bei Schülern – Eltern – Musiklehrern, in: *Musikerziehung in Nord-*

- rhein-Westfalen, Köln 1976 (=Strukturförderung im Bildungswesen des Landes Nordrhein-Westfalen, Heft 29), S. 67–70, 178–180; Thomas-Alexander Troge, *Musikausbildung in der Freizeit. Untersuchung von Angebot und Nachfrage für ein nutzerspezifisches Dimensionierungsverfahren von Musikschulen*, Karlsruhe 1979 (=Veröffentlichungen des Instituts für Städtebau und Landesplanung der Universität Karlsruhe), S. 55 f.
- 6 Bruno Baron von Freytag-Löringhoff, *Logik I. Das System der reinen Logik und ihr Verhältnis zur Logistik*, Stuttgart 1972 (5. völlig überarb. Auflage), S. 27.
- 7 Vgl. z. B. Rainer Dollase, Michael Rüsenberg, Hans J. Stollenwerk, *Rock People oder Die befragte Szene*, Frankfurt/M. 1974, S. 220–228, 231–258; Winfried Pape, *Musikkonsum und Musikunterricht. Ergebnisse, Analysen und Konsequenzen einer Befragung von Hauptschülern*, Düsseldorf 1974, S. 76–83; Dörte Wiechell, *Musikalisches Verhalten Jugendlicher. Ergebnisse einer empirischen Studie, alters-, geschlechts- und schichtspezifisch interpretiert*, Frankfurt/M. 1977 (=Schriftenreihe zur Musikpädagogik), S. 123–131 – vgl. im Gegensatz dazu z. B.: Florian Tennstedt, *Rockmusik und Gruppenprozesse. Aufstieg und Abstieg der Petards*, München 1979; Albrecht Metzger, *Einer, der kein Rock'n' Roller ist, dreht sich um und geht. Berichte und Materialien von Amateur-Rock-Gruppen*, in: *Ästhetik und Kommunikation* 35 (März 1979), S. 11–25; Werner Klüppelholz, *Momente musikalischer Sozialisation*, in: *Musikpädagogische Forschung*, Bd. 1, 1980, Laaber 1980, S. 146–177.
- 8 Vgl. Renate Mayntz, Kurt Holm, Peter Hübner, *Einführung in die Methoden der empirischen Soziologie*, Opladen 1972³, S. 35 f., 156 f.; Maria Jahoda, Morton Deutsch, Stuart W. Cook, *Die Technik der Auswertung: Analyse und Interpretation*, in: René König (Hrsg.), *Das Interview. Formen – Technik – Auswertung*, Köln 1974⁹, S. 271–289, hier S. 276 f.; Jürgen Ritsert, *Inhaltsanalyse und Ideologiekritik. Ein Versuch über kritische Sozialforschung*, Frankfurt/M. 1975², S. 45–76.
- 9 Vgl. Jahoda, Deutsch, Cook S. 284 f.; Daniel Katz, *Die Ausdeutung der Ergebnisse: Probleme und Gefahren*, in: René König S. 319–331, hier S. 330.
- 10 Wolfram Fischer, *Struktur und Funktion erzählter Lebensgeschichten*, in: Martin Kohli (Hrsg.), *Soziologie des Lebenslaufs*, Darmstadt 1978, S. 311–336, hier S. 313.
- 11 Vgl. hierzu Stefan Bajohr, „Oral History“ – *Forschung zum Arbeiteralltag*, in: *Das Argument. Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften*, 22. Jg., Sept./Okt. 1980, S. 667–676, hier S. 669 f.
- 12 Metzger S. 11.
- 13 Nicht befragt wurden hierzu zwei E-Musiker, ein Folkmusiker und ein Rockmusiker, da diese angaben, nur alleine öffentlich aufzutreten.
- 14 Aus den einzelnen Interviews waren in der Mehrzahl hierzu leider keine näheren Begründungen zu eruieren. Einer von sicherlich mehreren Gründen könnte sein, daß bei den befragten Rockmusikern und Rockjazzern die Repertoirestücke nie nach Noten einstudiert, sondern hauptsächlich gemeinsam erspielt werden, was einerseits einen großen Teil der so arbeitenden Musiker als „eingespieltes Team“ vermutlich auf „ihre“ Stücke sehr stark fixiert, andererseits einem an diesem Prozeß nicht beteiligten, gruppenfremden Musiker nur unter erheblichen Einstiegsschwierigkeiten ein Mitspielen erlauben dürfte. Die Möglichkeit (bzw. Fähigkeit?), in anderen personellen Konstellationen zu spielen, aber vielleicht auch das Bedürfnis dazu sind somit mehr als in anderen Genres eingeschränkt.

- 15 Vgl. Klaus-Ernst Behne, Musikalische Konzepte – Zur Schicht- und Altersspezifität musikalischer Präferenzen, in: Forschung in der Musikerziehung, Mainz 1975, S. 35–61, hier S. 52–59.
- 16 Vgl. hierzu Heinz Heckhausen, Motivation und Handeln. Lehrbuch der Motivationspsychologie, Berlin 1980, S. 2 f., 26–28.
- 17 Rolf Lindner, „Punk rules, o.k.!\", in: Ästhetik und Kommunikation 31 (März 1978), S. 57–63, hier S. 61.
- 18 Siehe hierzu auch Friedrich Klausmeier, Die Lust, sich musikalisch auszudrücken. Ein Einführung in sozio-musikalisches Verhalten, Reinbek 1978, S. 114, 116–122; ferner den Interviewausschnitt (8), S. 114.
- 19 Vgl. Michael Argyle, Soziale Interaktion, Köln 1972, S. 244, 360–362.
- 20 Vgl. ebd. S. 217.
- 21 Siehe hierzu Troge S. 50 f.
- 22 Vgl. Herzog S. 141.
- 23 Siehe hierzu Tennstedt S. 53.
- 24 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Phänomenologie des Geistes, Frankfurt/M. 1975², S. 24.

Michael Clemens
Karl-Glöckner-Str. 21
6300 Gießen