

Klüppelholz, Werner [Hrsg.]
Musikalische Teilkulturen

Laaber : Laaber-Verl. 1983, 296 S. - (Musikpädagogische Forschung; 4)



Quellenangabe/ Reference:

Klüppelholz, Werner [Hrsg.]: Musikalische Teilkulturen. Laaber : Laaber-Verl. 1983, 296 S. - (Musikpädagogische Forschung; 4) - URN: urn:nbn:de:0111-pedocs-114008 - DOI: 10.25656/01:11400

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-pedocs-114008>

<https://doi.org/10.25656/01:11400>

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 Populärmusik	265

AMPF-Tagung Köln - 15. bis 17. Oktober 1982

Programm

Freitag, 15. 10. 1982, 14 Uhr

Karl Richter (Wuppertal)

Chancen und Grenzen der kulturellen Kooperation

Wolfgang Martin Stroh/
Peter Schleuning (Bremen)

Tätigkeitstheoretische Aspekte musikalischer Teilkulturen – Ein Beispiel aus der Alternativszene

Harald Becker (Hannover)

Zur Sozialpsychologie des Männerchorwesens

Hans-Peter Graf (Bremen)

Aus den Zwischenwelten der Musik.
Zur Soziologie des Akkordeons

Freitag, 15. 10. 1982, 19.30 Uhr

Podiumsdiskussion über das Thema „Musikalische Teilkulturen“ mit Dierk Hill (Leverkusen), Günter Kleinen (Bremen), Hartmut Klug (Wuppertal), Heiner Müller-Adolphi (Köln), Norbert Stein (Köln), Fritz ter Wey (Aachen), Andreas J. Wiesand (Bonn) und Walter Zimmermann (Köln). Leitung: Wilhelm Matejka

Samstag, 16. 10. 1982, 9 Uhr

Hermann J. Kaiser (Münster)

Zum Verhältnis von Alltagswelt und jugendlicher Musikkultur

Hans-Günther Bastian (Bonn)

Musikkultur-Konzepte Jugendlicher. Einstellungen 13–16jähriger zur „offiziellen“ Musikkultur

Klaus-Ernst Behne (Hannover)

Der musikalisch Andersdenkende. Zur Sozialpsychologie musikalischer Teilkulturen

Reiner Niketta, Uwe Niepel und Sabine Nonninger (Bielefeld)	Gruppenstrukturen in Rockmusikgruppen
<i>Samstag, 16. 10. 1982, 15 Uhr</i>	Mitgliederversammlung
<i>Samstag, 16. 10. 1982, 17 Uhr</i> Bernd Enders (Osnabrück)	Substantielle Auswirkungen des elektronischen Instrumentariums auf Stil und Struktur der aktuellen Populärmusik
Margarete Zander (Osnabrück)	Schulfunksendungen für die Sekundarstufe I an ARD-Anstalten für das Fach Musik. Eine Analyse ihrer Strukturen und ihrer Wirkungen
Günther Noll (Neuss)	Vorstellung des Institutes für Musikalische Volkskunde an der Universität Düsseldorf
<i>Sonntag, 17. 10. 1982, 9 Uhr</i> Jost Hermand (Madison)	Die restaurierte „Moderne“ im Umkreis der musikalischen Teilkulturen der Nachkriegszeit
Barbara Barthelmes (Berlin)	Zerstückelte Musikkultur – zusammengefügt. Zur Kompositionstechnik der Avantgarde in den sechziger Jahren
Josef Kloppenburg (Braunschweig)	Musikkulturelle Vielfalt – Eindeutigkeit des Ausdrucks. Der „Unstil“ der Filmmusik
Peter Brünger (Hannover)	Zwischenbericht zu einer Untersuchung über den Geschmack für Singstimmen
Michael Clemens (Gießen)	Amateurmusiker in der Provinz
<i>Sonntag, 17. 10.. 1982, 14 Uhr</i> Helmut Tschache (Hamburg)	Jugendliche Teilkultur in der Schule

Der musikalisch Andersdenkende Zur Sozialpsychologie musikalischer Teilkulturen

KLAUS-ERNST BEHNE

Daß wir heute bereits umgangssprachlich von Teilkulturen, auch musikalischen, reden, ist sicherlich die Frucht der sechziger Jahre. Aus der Neuheit dieses Begriffs aber die Folgerung abzuleiten, dies sei auch ein Phänomen unserer Zeit, ist sicherlich voreilig. In seinen Überlegungen zur „*Verschiedenheit der Urtheile über Werke der Tonkunst*“¹ – der vermutlich ersten Hörertypologie – unterscheidet Friedrich Rochlitz vier Arten von Konzertbesuchern: zum einen so jämmerliche „. . . die nur aus Eitelkeit und Mode Musik hören“, die „. . . sich mit ihrem Putz . . . präsentieren“, man findet sie „. . . am gewöhnlichsten unter den Großen und Vornehmen beyder Geschlechter“; zum zweiten solche, die zwar „. . . aufmerksam, aber nur . . . mit dem Verstande hören“ und die zeitgenössische (!) Musik ablehnen, die er vor allem unter den schon „. . . bejahrten Künstlern und Musikgelehrten“ vermutet; zum dritten „. . . gute, harmlose Leutchen“, die in der (nicht zu anspruchsvollen!) Musik ein „. . . fast überall anwendbares Hilfsmittelchen gegen die Langeweile und Einsamkeit sehen“ und vor allem aus jungen, lebhaften, gebildeten Damen bestehen. Zum vierten kennt er aber auch noch einige wahre Kunstkenner: „Sie sind nicht unwillig bey den Urtheilen der dritten Klasse, und benutzen die Kritiken der zweyten . . . Ihre Urtheile über Werke der Tonkunst treffen mit den Urtheilen der zweyten und dritten Klasse nicht selten zusammen; die Gesichtspunkte, von wo aus sie diese Werke betrachten, nie. Sie begreifen die Urtheile beyder sehr wohl und werden gemeiniglich von ihnen nicht begriffen. Sie sind gegen jene tolerant und werden meistens intolerant behandelt.“

Rochlitz' Darstellung ist keineswegs abschätzig. Er versucht, jeden Typus zu verstehen, beschreibt sein Urteilsverhalten eingebunden in Alltägliches, Menschliches, versucht zu begründen, warum dieser so, jener anders urteilt. Und wenn er z. B. von jungen, lebhaften, gebildeten Damen spricht, so bündelt er mit einem Griff ganz nebenbei jene vier wichtigsten Variablen, mit denen Musikpsychologen heute die Ausbildung musikalischer Geschmacksmuster zu erklären versuchen, nämlich Alter, Persönlichkeit, Ausbildung und Geschlecht. Ausgesprochen sozialpsychologisch aber wird seine Perspektive, wenn er beschreibt, wie die Angehörigen der einzelnen Hörerklassen

sicht (z. T.) untereinander sehen, wie tolerant oder intolerant sie sich zueinander verhalten. Daß dabei die Sicht der vierten Hörerkategorie ausgeprägter erscheint, mag unauffällig andeuten, in welcher Klasse der Autor sich zu Hause glaubte. Er beschreibt die Welt der musikalisch Andersdenkenden, und wenn diese Welten verschieden gut ausfallen, so ist da gleichermaßen die Position des Autors als auch der Zeitgeist um 1800 im Spiele. Zwar besuchen die Rochlitz'schen Hörertypen noch das gleiche Konzert, aber ihre unterschiedlichen Umgangsweisen mit Musik sind der Keim für spätere Teilpublika (Operette, Neue Musik), die dann die ökonomische Basis für eigene Institutionen und Konzerte bereitstellen.

Rochlitz' Darstellung dürfte seinerzeit Widerspruch gefunden haben, vor allem von jenen, die sich in einer der drei ersten Hörerklassen wiederfanden. Dieser Widerspruch wird heute aber vermutlich noch größer sein, u. a., weil das Zuordnen und Einteilen von Menschen in Klassen dem pädagogischen Grundzug unserer Zeit weniger entspricht, und so manche der Rochlitz'schen Attribuierungen als Vorurteile oder unzulässige Verallgemeinerungen verurteilt würden. Wie aber sieht denn nun die Realität aus, was denken heute Menschen über Menschen, die andere Musik bevorzugen als sie selbst? Zur Beantwortung dieser Frage diente in einer Untersuchung aus dem Jahre 1974² der Mittelteil des Fragebogens, in dem zunächst eine glaubhafte, aber keineswegs gesicherte Behauptung aufgestellt wurde: „Manche Menschen sagen, daß man den Charakter eines Menschen unter anderem auch an der Musik erkennen kann, die er besonders gern hört. Auf Grund von neueren Untersuchungen weiß man, daß die Vorliebe für bestimmte Musik u. a. von bestimmten Persönlichkeitsmerkmalen abhängt. In den folgenden Adjektivlisten raten Sie nun bitte, welche Eigenschaften einem Menschen vermutlich am ehesten zukommen, der sich für eine der genannten Musikrichtungen besonders interessiert. Machen Sie bitte wieder in jede Zeile ein Kreuz.

Jemand, der besonders gerne Opernmusik hört, ist vermutlich eher:

	1	2	3	4	5	6	
sentimental	----	---	-	-	---	----	sachlich
ordentlich	----	---	-	-	---	----	unordentlich
konservativ	----	---	-	-	---	----	liberal
selbstsicher	----	---	-	-	---	----	befangen
ungebildet	----	---	-	-	---	----	gebildet
alt	----	---	-	-	---	----	jung
leichtfertig	----	---	-	-	---	----	besonnen
aktiv	----	---	-	-	---	----	passiv
tolerant	----	---	-	-	---	----	kritiksüchtig
gläubig	----	---	-	-	---	----	ungläubig
reizbar	----	---	-	-	---	----	ausgeglichen
kritisch	----	---	-	-	---	----	unkritisch"

Es folgten gleiche Profillisten zur Beurteilung von Hörern von Popmusik, Schlager, Jazz und Klassischer Musik. Die so erhaltenen Daten werden im folgenden als Konzept bezeichnet, oder genauer als Konzept des Jazz-Hörers, des Schlager-Hörers etc. Im übrigen Teil des Fragebogens wurden neben demographischen Angaben Fragen zu den tatsächlichen musikalischen Präferenzen gestellt, also die individuellen Konzepte, die jemand von Jazz, Klassischer Musik etc. hat, erfragt. So konnten am Ende mühelos die Ansichten über Musik und die dieser Musik zugeordneten Hörer zueinander in Beziehung gesetzt werden. (Zur Vereinfachung werden folgende Kürzel benutzt:

POP	Popmusik
BTM	Beatmusik
SCH	Schlager
JAZ	Jazz
OPR	Oper
OPT	Operette
KLM	Klassische Musik
POP-H	Hörer der POPmusik

etc.)

Was wurde mit diesem Profil nun tatsächlich erfragt? Es war meine Absicht, zu erfahren, welche Vorstellungen der Einzelne über musikalisch Gleichgesinnte oder Andersdenkende hat. Gleichzeitig war mir aber bewußt, daß diese Vorstellungen für manche in hohem Maße tabuisiert sind und daß mit ihrer Kundgabe auch in einem anonym ausgefüllten Fragebogen nicht ohne weiteres zu rechnen war. Zur Umgehung dieser Schwierigkeiten wurde ein ähnlicher Weg wie in dem berühmten Milgram-Experiment³ gewählt: die Vpn wurde scheinbar zum Komplizen des Forschers gemacht. Die einleitende Behauptung, neuere Untersuchungen zeigten Beziehungen zw. Musikgeschmack und Persönlichkeit, und die anschließende Aufforderung, die Ergebnisse dieser fiktiven Untersuchungen zu erraten, machten den Befragten zum Amateurforscher und gaben ihm – unter dem Deckmantel der Wissenschaftlichkeit – das Recht, wertende Urteile über musikalisch Andersdenkende zu fällen, die so unbefangen normalerweise nicht abgegeben würden. Hinzu kam die weiche Formulierung: „*Jemand, der besonders gern . . . hört, ist vermutlich eher . . .*“. Wer in dieser Situation z. B. den JAZ-H als kritiksüchtig oder den SCH-H als sentimental und ungebildet einstufte, verteilte in ähnlicher Form (soziale) Sanktionen wie die Vpn Milgrams, die ihre vermeintlichen Partner mit elektrischen Schlägen für Lernmißerfolge zu bestrafen glaubten, nur mit dem Unterschied, daß die Befragten hier nicht das Gefühl hatten, die

Sanktionen würden die Betroffenen auch wirklich erreichen. Es war also eine Art Probedenken, ein Als-ob-Urteil, das den Befragten die Möglichkeit gab, Vorstellungen zu artikulieren, die normalerweise ungesagt bleiben.

Das vielleicht wichtigste Ergebnis ist die Tatsache, daß weniger als 1 % die Beantwortung dieses Fragebogenteils verweigerten. Drei der knapp 900 Befragten begründeten diese Verweigerung schriftlich und erhoben u. a. den Vorwurf, dieser Fragebogen würde nichtvorhandene Vorurteile erst schaffen. Dieser Einwand, die Fragen würden etwas provozieren, was in der Vorstellungswelt der Befragten normalerweise gar nicht vorhanden sei, wird jedoch nicht nur durch die überraschend geringe Quote von Verweigerungen, sondern auch durch die innere Logik und Ausgeprägtheit der Ergebnisse widerlegt. Wer die Existenz der erfragten Hörerkonzepte leugnet, bekundet im Grunde – nur zu verständlich – ein Unbehagen daran, daß sozial Unerwünschtes verbalisiert und damit bewußt gemacht wird.

Man braucht aber keineswegs nur Negatives in diesem Urteilsakt zu sehen, durch den Hörerkonzepte manifest werden. Der deutsch-amerikanische Psychologe Fr. Heider* würde eher das Normale dieses Vorgangs betonen. Nach dem Konzept der Naiven Psychologie sind alle Menschen Psychologen, Forscher, die menschliches Verhalten beobachten und zu verstehen suchen. Daß die Methoden und der Aufwand der naiven und der akademischen Psychologie sich unterscheiden, ändert nichts daran, daß sie im Wesentlichen das Gleiche tun, das gleiche Erkenntnisinteresse haben. In diesem Sinne ist es nicht nur normal, sondern zwingend und logisch, daß der Einzelne dem musikalisch Andersdenkenden eine Reihe von Eigenschaften zuschreibt, die erst erklären, warum der andere anders denkt und empfindet, warum man selbst nicht in der (musikalischen) Welt des anderen lebt. Insofern haben Hörerkonzepte neben anderen Konzepten durchaus einen Sinn, indem sie dem Einzelnen helfen, die ungeheure Vielfalt der massenmedialen Musiklandschaft zu ordnen, subjektiv zu verstehen und den eigenen Platz in ihr zu finden. Das gigantische Musikangebot unserer Tage zwingt den Einzelnen, Ordnungsstrukturen an seine musikalische Umwelt heranzutragen, von denen Hörerkonzepte nur ein Teil sind. Sie sind also zweifach zu sehen: zum einen sind es Vorurteile, unzulässige Verallgemeinerungen, die zu verurteilen sind, weil sie Handlungsfreiräume einengen, zwischenmenschliche Beziehungen stören, unsoziales oder intolerantes Verhalten fördern, zum anderen haben sie ganz offensichtlich eine lebensbewältigende Funktion für den Einzelnen.

Bei der Zusammenstellung des Profils konnte ich auf keinerlei Erfahrungen aus früheren Untersuchungen zurückgreifen. Es wurden zunächst solche

Adjektiv-Gegensatzpaare ausgewählt, die als unabhängige Variablen nachweislich in Beziehung zu musikalischen Geschmacksmustern stehen: Alter und Bildungsstand, aber auch weltanschauliche Positionen (konservativ, gläubig). Bei den übrigen Adjektiven handelt es sich i.W. um Persönlichkeitseigenschaften, die aber alle stark wertenden Charakter haben: sentimental, befangen, leichtfertig, unkritisch, passiv. Aber auch scheinbar nur deskriptive, neutrale Skalen wie alt–jung können einen wertenden Aspekt haben: Karl Valentins Vorwurf: „Schämen’s sich, daß noch so jung sind!“ (im „Duett für Kaiser Ludwig“) zeigt die stets latente Bereitschaft des Alters der Jugend diese zum Vorwurf zu machen. Umgekehrt: wer selbst jung ist und z. B. keine Beziehung zur KLM hat, wird die Hörer dieser Musik eher als alt sehen, schon um seine Beziehungslosigkeit zu dieser Musik vor sich selbst zu begründen, und wird dieses Alter wohl auch nicht immer ganz wertfrei sehen.

Um einen ersten Überblick über die Verschiedenheit der einzelnen Hörerkonzepte zu erhalten, sollen zunächst die Gruppenmittelwerte betrachtet werden, die anzeigen, welche Eigenschaften im Durchschnitt den einzelnen fiktiven Hörern von der Gesamtgruppe der Befragten zugeschrieben werden. Dabei ist zu berücksichtigen, daß diese Gruppe zwar sehr heterogen war; alle Schichten, Altersgruppen, allgemeenschulische und musikalische Vorbildungen waren vertreten, aber sie war nicht repräsentativ, da die 16–25-jährigen überdurchschnittlich stark vertreten waren. Dennoch wird man diesen „Gruppenbildern“ eine gewisse Allgemeingültigkeit nicht absprechen können.

Die Anordnung der Adjektivskalen in Abb. 1 erfolgte nach der Ähnlichkeit zwischen den einzelnen Skalen, wie sie sich aus einer Faktorenanalyse ergab. In der oberen Hälfte stehen die eindeutig wertenden Skalen, in der unteren Hälfte die scheinbar nur deskriptiven, die aber vom Einzelnen sehr unterschiedlich bewertet werden können: dem Unordentlichen ist alles Ordentliche ein Graus, und der Zungenschlag, mit dem ein Konservativer das Wörtchen ‚liberal‘ aussprechen mag, kann sehr beredt sein. Vor diesem Hintergrund ist der JAZ-H offensichtlich im Gruppenbild die positivste Figur, er gilt als am aktivsten, selbstsichersten, kritischsten und am sachlichsten und ist fast so gebildet wie die Hörer von KLM und OPR, unterscheidet sich von diesen aber durch die vermutete Jugendlichkeit und ausgeprägte Liberalität. Dieses Ergebnis ist überraschend, wenn man den tatsächlichen Stellenwert des JAZ in Rundfunkprogrammen und auf dem Schallplattenmarkt betrachtet, aber es ist noch überraschender, wenn man weiß, daß die Befragten dieser Studie, nach ihren persönlichen Präferenzen befragt, den JAZ nach KLM, POP, BTM, Romantischer Musik und Folklore erst an 6. Stelle nannten. Die Musik gilt hier also weniger als ihre Hörer!

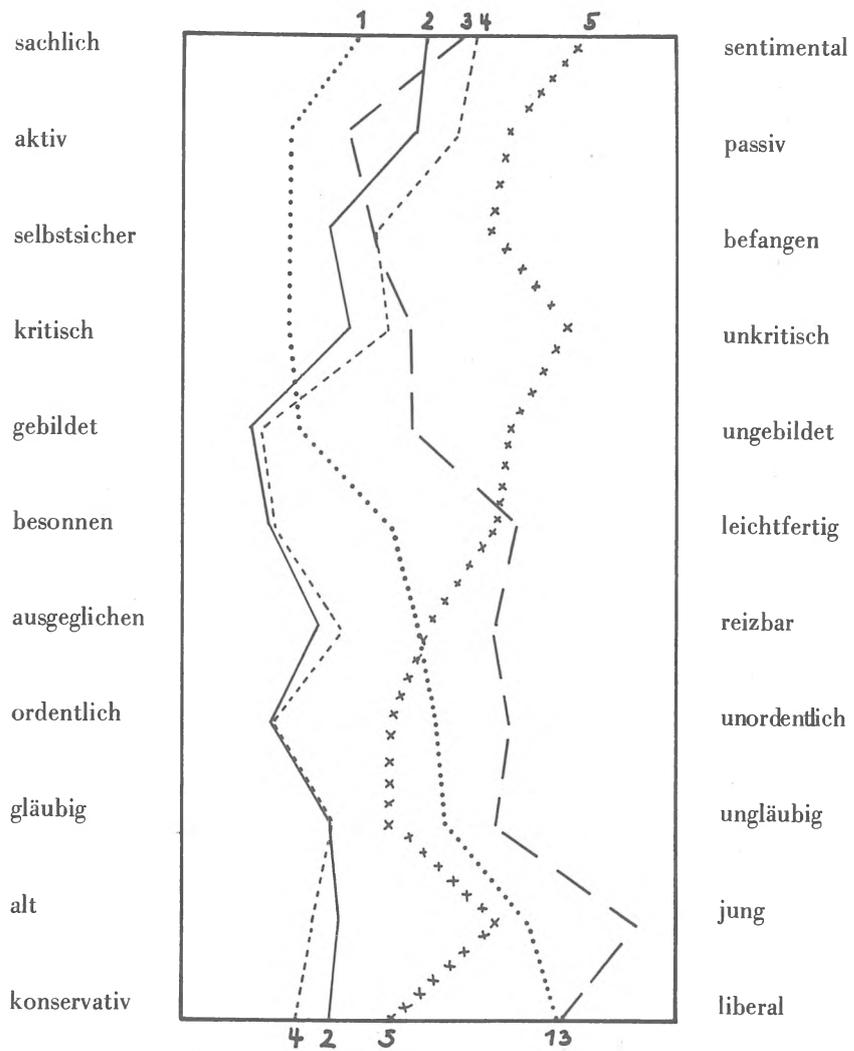


Abb. 1: Die 5 Hörerkonzepte in der gesamten Stichprobe

- 1 Jazzhörer
- 2 Klassische Musik-Hörer
- 3 Popmusikhörer
- 4 Opernhörer
- 5 Schlagerhörer

Mehr im Rahmen des Erwarteten liegt das Bild des KLM-H. Einige Positiva des JAZ-H zeichnen auch ihn – in abgeschwächter Form – aus, so das Selbstsichere und Kritische; er gilt aber vor allem als gebildet, besonnen und ordentlich sowie ausgeglichen, gläubig, konservativ und alt. Der z. T. positiv gemeinte Grundzug dieser Vorstellungen war schon aufgrund des hohen Status, der mit dem Begriff der KLM verknüpft ist, zu erwarten; dieser Status ist der der Bildung, weshalb auch der Hörer dieser Musik vorrangig als gebildet gilt. Die Diskrepanz, die zwischen den im Allgemeinen recht positiven Einstellungen zur KLM und deren tatsächlicher Nutzung (man betrachte Hörerzahlen dritter Programme) besteht, zeigt, daß das durchschnittliche Konzept des KLM-H (ebenso wie das des JAZ-H) für viele ein Konzept des musikalisch Andersdenkenden ist, der man – aufgrund des zugeschriebenen Status – selbst auch gern wäre, wenn fehlende Bildung einen nicht daran hindern würde. Das Anderssein dieser Hörer kommt aber auch darin zum Ausdruck, daß vor allem jungen Menschen das Konservative, Gläubige sowie das Alter beim Käufer einer Beethoven-Platte besonders ins Auge fällt. Vielleicht spielt bei manchem auch der Gedanke eine Rolle, daß man sich dieser Musik beschaulicher im Alter zuwenden könne.

Das Bild vom OPR-H ist dem des KLM-H sehr ähnlich, allerdings deutlich weniger positiv, tendenziell sentimental und vor allem noch älter und konservativer. Im Bereich der OPR scheint zwischen tatsächlichem Hören und Sehen und dem Bild, das man sich von ihren Besuchern macht, keine solche Diskrepanz zu bestehen, wie sie oben beschrieben wurde; der OPR-H ist im Bewußtsein vieler eine Randfigur der Kulturlandschaft, bei der man mehr aufwendige Garderobe als Kunstinteresse assoziiert und der man – ohne Boulez' Spiegelinterview zu kennen – wohl auch keine Zukunft gibt.

Die POP-H gelten vor allem als jung und liberal, wobei das Ausmaß der vermuteten Jugendlichkeit auffällt: kein Gruppenmittelwert ist so extrem wie dieser, über kein Merkmal besteht soviel Einmütigkeit wie über das Alter dieser Hörergruppe. Würde man diese Frage heute wiederholen, so dürfte von dieser Jugendlichkeit einiges abbröckeln, denn daß die ‚Oldies‘ mittlerweile zu einer eigenen popspezifischen Gattung geworden sind, deutet daraufhin, daß der Adressatenkreis der POP in genau dem Maße sich nach oben erweitert hat, wie die in den 60er Jahren Jungen älter geworden sind. Da die größer werdende Altersstreuung sicher auch schon für den Zeitpunkt dieser Untersuchung gilt (1974), so muß man fragen, warum die POP-H für jünger gelten, als sie tatsächlich sind. Zum einen wird sicherlich das Marktprodukt POP, für das gezielt mit einem jungen Image geworben wird, wieder auf das Image seiner Konsumenten zurückwirken, wichtiger ist aber vielleicht folgen-

des: die ganz Jungen (bis 20) empfinden die POP zumeist als ‚ihre‘ Musik, die Älteren (über 40) akzeptieren diese Altersgebundenheit, und die langsam graumelierenden Beatlesfreunde zwischen 25 und 40 negieren nur zu gern ihr eigenes Älterwerden, indem sie sich selbst als POP-H nicht älter werden lassen. Der Fetisch der Jugendlichkeit der 60er Jahre wird so langsam ins Rentenalter getragen.

Das übrige Profil des POP-H ähnelt im Verlauf sehr stark dem des JAZ-H, nur daß es etwa um eine Skaleneinheit nach rechts verschoben ist, was in diesem Fall bedeutet, daß der POP-H entsprechend ‚schlechter‘ eingestuft wurde. Wenn er i.A. als der unordentlichste, leichtfertigste, ungläubigste und reizbarste gilt, so sind das die sekundären Attribute der Jugendlichkeit, die vermutlich mehr aus der Perspektive der Älteren Gültigkeit haben.

Das negativste Konzept ist erwartungsgemäß das des SCH-H. Er gilt als hoffnungslos sentimental und unkritisch, ist passiv, leichtfertig und befangen. Einmütigkeit besteht auch über seine Schulbildung: SCH kann man – nach Ansicht der meisten – offensichtlich nur ertragen, wenn man auch entsprechend ungebildet ist. Die Hemmungslosigkeit, mit der diese Negative zugeordnet werden, erinnert ein wenig an die Stereotypen ethnischer Minderheiten. Dies sind vereinfachte, überzeichnete Zerrbilder einer jeweiligen Minorität, die dem Individuum die Möglichkeit zur selbstgefälligen Feststellung geben: „So bin ich aber nicht!“ Sie führen aber auch dazu, daß diejenigen, die man als Träger dieser Zerrbilder ansieht, ein wenig außerhalb des Geltungsbereichs normaler zwischenmenschlicher Umgangsformen gestellt werden. Die eigentliche Problematik des SCH-H‘ besteht darin, daß er aber gar keine Minderheit ist! Der tatsächliche Schlagerkonsum ist mit Sicherheit höher, als es die 16 % dieser Untersuchung, die den SCH zu ihren Präferenzen zählten, vermuten lassen. Der SCH hat sein Publikum vor allem auch in einer zeitweiligen Hörschaft, die je nach Stimmung und Situation dem SCH keineswegs abgeneigt ist, um sich später von der sentimentalischen Nische der eigenen Persönlichkeit bewußt wieder zu entfernen. Das Konzept des SCH-H‘ ist deshalb für viele zumindest zeitweise auch ein Selbstbild, zweifellos aber ein erniedrigendes. Eine weitere Besonderheit des SCH-H deutet sich ebenfalls bereits in den Gruppenmittelwerten an. Die unteren Adjektiv-Gegensatzpaare der Abb. 1 fassen jene Persönlichkeitseigenschaften zusammen, die man landläufig verschiedenen Lebensaltern zuschreibt. Die Polarität zwischen dem ordentlichen, konservativen, gläubigen und ausgeglichenen KLM- und OPR-H und dem liberalen, unordentlichen, reizbaren und ungläubigen POP-H erscheint plausibel, wengleich ihre Ausprägtheit überrascht. Diesem Schema fügt sich aber nicht das Konzept des SCH-H ein.

Einerseits gilt er als jugendlich, wenn auch nicht so jung wie der POP- und JAZ-H, andererseits tendiert er leicht zum ordentlichen, gläubigen und konservativen. Dieser Widerspruch im Sinne der Alltagslogik hat mindestens zwei Ursachen: Auf der einen Seite gibt es sehr wohl nicht wenige ältere SCH-H, wie früher berichtete Ergebnisse dieser Untersuchung belegen⁵, die das Bild des SCH-H mitprägen. Auf der anderen Seite muß es aber wohl auch gewisse Vorstellungen über die Persönlichkeitsstruktur jugendlicher SCH-H geben, die selbst jene heile Welt bilden, die ihnen der SCH suggeriert. Wer jung ist und SCH hört, verhält sich, zumindest für einen Teil der Jugendlichen, nicht „normal“, er ist zu früh erwachsen geworden.

Ist das Bild, das hier anhand der provozierten Meinungskundgabe in groben Zügen von verschiedenen Hörschaften gezeichnet wurde, zutreffend? Im Wesentlichen, ja! Die übrigen Daten der gleichen Untersuchung zeigen sehr wohl, daß z. B. Alters- und Ausbildungsunterschiede in dem Sinne vorliegen, wie sie hier den verschiedenen Hörergruppen zugeschrieben wurden. Auch die weltanschaulichen Differenzen lassen sich z. B. bestätigen; unter den erklärten Anhängern der folgenden vier Musikgenres bejahten die Frage „Sind Sie religiös?“ jeweils:

KLM	SCH	POP	JAZ
48 %	46 %	35 %	32 %

Die Hörer dieser vier Musikarten wurden auf der entsprechenden Skala (Wertbereich 1–6) so eingestuft:

„gläubig – ungläubig:	KLM	SCH	POP	JAZ
	2,5	3,1	4,2	3,7

Das ist nicht exakt die gleiche Reihenfolge wie bei der attribuierten Gläubigkeit im Rahmen der Hörerkonzepte, der Trend ist jedoch i.W. der gleiche. Entsprechendes wurde für die politischen Sympathien der verschiedenen Hörergruppen bereits beschrieben⁶, d. h., die Freunde der ernsten Muse sind – auch im Urteil über sich selbst – weniger liberal als JAZ- und POP-H. Die Frage, ob die Hörerkonzepte „richtig“ sind, wird jedoch unsinnig, wenn man die Ausprägung der vermuteten Eigenschaften überprüfen will, denn Prozentzahlen und Skalenwerte sind natürlich unvergleichbar.

Bei der bisherigen Betrachtungsweise – an Gruppenmittelwerten orientiert – wurde nicht sichtbar, wie stark sich die Hörerkonzepte der einzelnen Befragten unterscheiden können. Eine Unterteilung der Stichprobe nach verschiedenen Alters-, Ausbildungs- und Geschlechtergruppen ergab nur mäßig unterschiedliche Profile für die einzelnen Teilauszählungen. Um die Unterschiede zwischen individuellen Hörerkonzepten anschaulich und verstehbar zu machen, erschien es mir deshalb sinnvoller, nicht unabhängige (Alter,

Bildung), sondern abhängige Variablen, hier die musikalischen Präferenzen, als Unterteilungsprinzip zu wählen. Ich greife zurück auf frühere Auswertungen dieser Untersuchung, bei denen mit Hilfe der Cluster-Analyse solche Befragten zu einer Gruppe (Cluster) zusammengefaßt wurden, bei denen sehr ähnliche Vorstellungen mit bestimmten Musikgenres verknüpft waren, die also – umgangssprachlich – in etwa den gleichen Geschmack hatten. Damals erwies es sich als sinnvoll, die Gesamtgruppe in 27 Cluster aufzuteilen, deren Gruppenmitglieder jeweils sehr ähnliche Musikkonzepte besaßen und die sich – faktorenanalytisch – in einen Geschmackskreis hineinprojizieren ließen.⁷ Von diesen 27 Clustern werden jetzt zunächst 5 ausgewählt, die jeweils ein besonders exponiertes Geschmacksmuster aufweisen und zwar ein solches, daß sie legitimerweise als KLM-H, JAZ-H, SCH-H, POP-H bzw. OPR-H bezeichnet werden können. Der Unterschied zwischen diesen 5 ausgewählten und den übrigen Clustern besteht darin, daß ihre positiven resp. negativen Einstellungen zu verschiedenen Musikbereichen besonders ausgeprägt sind. Um über den Bereich der Populärmusik etwas differenziertere Aussagen zu ermöglichen, wurde neben dem POP-H und SCH-H noch ein weiterer Cluster berücksichtigt, der aufgrund seiner ausgeprägten Präferenzen als BTM-H bezeichnet werden kann, obwohl er gleichermaßen auch an POP und SCH interessiert ist. Diese 6 Cluster sollen im folgenden zweifach beschrieben werden: zunächst werden sie anhand der demographischen Angaben und der (clusterbildenden) spezifischen Einstellungen gegenüber Musik vorgestellt; diese Beschreibung wird ergänzt durch die Daten aus einem Fragebogenteil zu „Meinungen über Musik“ sowie in einigen Fällen durch die jeweiligen Einstellungen zu ausgewählten populären Interpreten. Dann wird abschließend gezeigt, wie sie sich gegenseitig sehen, d. h., welche unterschiedlichen Hörerkonzepte sie haben. Es ist dabei eine durchaus zulässige Vorstellungshilfe, wenn man sich diese 6 Cluster als 6 Individuen in einem imaginären Raum denkt, deren Standorte sich aus der Unterschiedlichkeit ihrer musikalischen Einstellungen ergeben. Einschränkend ist zu sagen, daß im folgenden nicht d e r KLM-H, d e r SCH-H, etc. an sich gemeint ist, den gibt es nicht, gemeint ist auch nicht unbedingt ein besonders typischer Vertreter der verschiedenen Geschmacksrichtungen. Die 6 Cluster ergeben sich aus der ungewöhnlichen Exponiertheit der jeweiligen Geschmacksmuster; aufgrund dieser Unterschiede sollten dann auch divergierende Hörerkonzepte erwartet werden. Werden für einzelne Variablen Prozentangaben gemacht, so weichen diese signifikant ($p < 5\%$) vom jeweiligen Wert der gesamten Stichprobe ab.

Der Opernhörer

Dieser Cluster besteht aus 25 Befragten, die meisten (64 %) sind über 30, wobei die Frauen leicht überwiegen. Die meisten entstammen der Mittelschicht, bei den politischen Sympathien ist eine überdurchschnittliche Orientierung an christlichen Parteien (40 %) sowie das Fehlen jeglicher sozialistischer Neigungen zu nennen. Ungewöhnlich viele (72 %) haben eigene musikpraktische Erfahrungen und verfügen über viele Schallplatten. Die Gruppe bevorzugt neben der KLM die OPR, Romantische Musik und OPT. Die Bevorzugung der OPR war in keiner Gruppe so ausgeprägt wie hier. Die positive Einstellung zur KLM, die von vielen angegeben wird, ist vermutlich weniger bedeutsam als die zur OPT, die noch seltener anzutreffen ist. Ungewöhnlich heftig sind die Ablehnung von BTM und Neuer Musik, aber auch POP und JAZ gelten nicht viel. Das Verhältnis zum SCH ist indifferent bzw. gemischt, deutlich positiv aber das zu einem seiner Vertreter, zu Peter Alexander. Man ist allgemein der Ansicht, daß es auch in der Musik nicht ohne Regeln gehe (88 %), daß Musik in erster Linie Gefühlssache sei (72 %), und daß man begründen können müsse, welche Musik einem gefalle (76 %). Sexuelle Erregung durch Musik gibt es kaum (12 %), und daß das Musikleben verlogen und die OPR nicht mehr zeitgemäß sei, wird eindeutig bestritten (80 %).

Der Klassische Musik-Hörer

In diesem Cluster sind 34 Befragte zusammengefaßt, vor allem Studenten und Erwachsene mit Abitur, d. h., Schüler und Angehörige der unteren Sozialschichten fehlen fast völlig. Musikpraktische Erfahrungen nennen hier die meisten (79 %), aber vergleichsweise wenige (53 %) hören gern bei der Arbeit Musik. Neben der besonders bevorzugten Klassischen Musik gelten die Vorlieben vor allem der Geistlichen und der Romantischen Musik, etwas schwächer ausgeprägt der OPR. Die Einstellung zu JAZ und Neuer Musik ist offen, mit einer leichten Tendenz zum Positiven. Im Gegensatz zum eben besprochenen OPR-H wird hier die OPT von der Mehrheit abgelehnt; heftiger ist jedoch die Ablehnung der neueren populären Gattungen BTM, POP, SCH, wobei die besonders heftige Ablehnung des SCH auffällt. Überhaupt zeigt sich eine Grundtendenz, daß Musik, wenn sie gefallen soll, eher ernst, hintergründig und durchgeistigt, aber kaum gefühlbetont sein sollte. Entsprechende Antipathien gelten Udo Jürgens und Peter Alexander; daß auch Anneliese Rothenberger eher negativ gesehen wird, zeigt, daß diese Sängerin wohl eher als Operetten- denn als Operninterpretin gesehen wird. Auch dieser Hörer glaubt, daß es ohne Regeln in der Musik nicht

gehe (88 %), daß man etwas von ihr verstehen müsse, um sie richtig zu hören (88 %), und daß man über wichtige Komponisten Bescheid wissen müsse (79 %). Die Auffassung von Musikhören als Gefühlssache, die für die meisten OPR-H gilt, wird hier nur von knapp der Hälfte akzeptiert (47 %).

Der Jazzhörer

Bei den 24 Befragten dieses Clusters handelt es sich vor allem um Studenten und (gymnasiale) Schüler, die häufig der unteren Mittelschicht entstammen; das männliche Geschlecht ist etwas stärker vertreten. Man ist politisch deutlich links orientiert (88 % votierten für sozialdemokratisch, liberal oder sozialistisch), kaum religiös (17 %) und besitzt überdurchschnittlich viele Bücher und Schallplatten. Der Persönlichkeitsfragebogen ergab eine leichte, nicht signifikante Tendenz zum Neurotizismus. Die ausgeprägtesten musikalischen Vorlieben gelten neben JAZ und POP auch der KLM. Hier ist besonders anzumerken, daß positive Einstellungen zum JAZ in Verbindung mit negativen zur KLM so gut wie nie auftreten. Ein gewisses Interesse besteht in dieser Gruppe auch für Folklore und Neue Musik, weniger für Geistliche Musik und BTM. Die Einstellungen zur OPR sind eher mäßig negativ. Gruppenbildendes Merkmal sind aber weniger die (vergleichsweise) häufigen positiven Einstellungen, sondern die einmütige Ablehnung von Sch und OPT, die hier am stärksten ausgeprägt ist. Aufschlußreich sind auch die negativ gefärbten Assoziationen, die sich mit dem schwer analysierbaren Begriff der Romantischen Musik verbinden. Das, was als besonders friedlich, zart, gefühlsbetont und rund vermutet wird, wird gleichzeitig als fremd, oberflächlich, gekünstelt und gehemmt abgelehnt. Welche Musik mit diesem Begriff gemeint und damit abgelehnt wird, ist nicht eindeutig zu entschlüsseln, wohl aber läßt sich vermuten, daß die abgelehnten „weiblichen“ Gefühlsqualitäten aus der Sicht dieses Hörers im präferierten JAZ selten angetroffen werden. Dazu korrespondiert, daß Musik an sich für diese Gruppe durchaus „robuste“ Merkmale haben kann, sie soll spontan, aggressiv und erregt sein. Die Fragen zu den musikalischen Hörgewohnheiten zeigen eine sehr kritische Einstellung: fast Zweidritteln gilt das offizielle Musikleben als verlogen und oberflächlich, ungewöhnlich viele geben an, auf unterschiedliche Interpretationen zu achten (75 %) und relativ wenige (58 %) empfinden es als angenehm, Musik bei der Arbeit zu hören. Am auffälligsten ist aber wohl, daß fast jeder zweite (46 %) Musik kennt, die ihn manchmal sexuell erregt. Der Schluß, daß diese Musik Jazz oder Jazzverwandtes sei, ist sicherlich vorschnell, denn auch unter denen, die vor allem KLM bevorzugen, bejahen durchwegs mehr als ein Drittel diese Frage.

Der Popmusikhörer

Die hervorstechenden demographischen Merkmale dieser Gruppe (mit 20 Befragten) sind ihre Jugendlichkeit (Durchschnittsalter unter 17), ihre Männlichkeit (80 %) und ihre soziale Herkunft: fast Zweidrittel dieser überwiegend nichtgymnasialen Schüler entstammen der Unterschicht, niemand aus der Oberschicht, nur wenige sind oder waren musikalisch aktiv (30 %). Die Persönlichkeitsdaten ergaben eine leicht neurotische Tendenz und eine mäßige Neigung zur Intoleranz der Ambiguität (beides nicht signifikant!). Die musikalischen Einstellungen dieser Gruppe lassen sich am ehesten mit Musikfeindlichkeit beschreiben, denn nur zu zwei der elf Musikgenres gibt es eine positive Beziehung, zu BTM und POP; kein anderer Cluster weist so viele negative Einstellungen auf! Am heftigsten ist die Ablehnung von OPR, OPT und Geistlicher Musik, aber auch KLM und Folklore gelten als „häßlich“ (!), die Einstellungen zum JAZ sind ambivalent. Diese Gruppe verkörpert einen „Alles-oder-nichts-Hörer“: er hört alles, was in den populären Hitparaden zu hören ist, aber nichts, was darüber hinausgeht. Selbstverständlich werden auch die Interpreten der ungeliebten Musik abgelehnt, und zwar in einer Intensität, die zu schwer nachvollziehbaren Zuordnungen führt, etwa, wenn Anneliese Rothenberger mit „klagend“ und „eckig“ assoziiert wird. Die Analyse der Individualkorrelationen⁸ ergab deutliche motorische und emotionale Naivität, d. h., Musik wird nur in dem Maße akzeptiert, wie sie elementare motorische und affektive Bedürfnisse zu stillen vermag. Die Ansichten zum Musikleben und Musikhören zeigen deutliche Unterschiede zu den bisher beschriebenen Clustern: die OPR ist für Dreiviertel nicht mehr zeitgemäß, 40 % glauben, daß Singen altmodisch sei (eine Behauptung, die sonst kaum Zustimmung findet), und ungewöhnlich viele (85 %) fordern, daß man über Musik nicht soviel reden, sondern sie ganz einfach auf sich wirken lassen solle. Daß ein guter Musiker Disziplin haben müsse, wird negiert (80 %), und daß es auch in der Musik Regeln geben müsse, nur von gut der Hälfte bejaht (55 %). Auch in dieser Gruppe geben immerhin 45 % an, daß Musik sie sexuell erregen könne, wobei der Schluß auf die so stimulierende Musik hier leichter ist.

Der Beatmusikhörer

Die 21 Befragten dieses Clusters sind überwiegend weibliche (76 %), 16–17 jährige (71 %) nichtgymnasiale Schüler (72 %) aus der unteren Mittelschicht, die mehrheitlich musikalisch inaktiv sind (62 %); sie entsprechen in dieser Hinsicht weitgehend dem SCH-H und z. T. auch dem eher männlichen POP-H. Das Interesse dieser Gruppe gilt neben der hochfavorisierten BTM gleicher-

maßen dem SCH und der POP; der Sammelbegriff BTM-SCH-POP-Hörer wäre deshalb zutreffender, wenn auch umständlicher. Die Gruppe steht somit zwischen POP-H und SCH-H, die ja jeweils die Hauptpräferenz der anderen nicht teilen. Daneben besteht aber noch eine leicht positive Einstellung zur OPT und Folklore. Gleichermäßen charakteristisch für diese Gruppe sind aber auch ihre Abneigungen gegen die OPR, KLM und Geistliche Musik, die in so starker Ausprägung selten sind (ähnlich wie beim POP-H). JAZ und Neue Musik werden ebenfalls, wenn auch nicht so stark, abgelehnt. Die Gruppe ist fast einmütig der Ansicht, daß man über Musik nicht so viel reden, sondern sie auf sich wirken lassen solle (95 %), und hört ebenso einmütig gern Musik bei der Arbeit. Wenn gleichzeitig nur knapp die Hälfte über Assoziationen beim Musikhören berichtet, so ist der Schluß auf ein eher gleichgültiges Hörverhalten naheliegend, aber nicht zwingend. Die Anzahl derer, die durch bestimmte Musik sexuell erregt werden, war vergleichsweise niedrig (24 %). Auch hier erscheint es einleuchtend, daß nur mäßige motorische, aber starke emotionale Naivität beobachtet werden konnte.

Der Schlagerhörer

In dieser Gruppe von 21 Befragten dominieren, neben wenigen Erwachsenen und Studenten, vor allem 16-19jährige nichtgymnasiale Schüler; Zweidrittel dieser Gruppe sind weiblich. Aus den angegebenen elterlichen Berufen ergibt sich eine deutliche Beziehung zur unteren Mittelschicht. Über musikalische Aktivitäten berichtet nur ein Drittel; die politischen Sympathien sind gestreut, aber niemand äußert sozialistische Neigungen. An den musikalischen Einstellungen dieser Gruppe ist zweierlei bemerkenswert: in keinem anderen Cluster gibt es so positive Einstellungen zu SCH und OPT, aber in keinem anderen Cluster gibt es auch so wenige negative Einstellungen! Die Vorstellungen, die man mit den beiden bevorzugten Genres verknüpft, sind sicherlich nicht alltäglich, wenn etwa die OPT u. a. nicht nur „natürlich“ und „phantasievoll“, sondern für einige auch „hintergründig“ erscheint, der SCH neben anderem als „spontan“ und „dynamisch“ gilt. Wirklich negative Einstellungen gibt es nur gegenüber dem Begriff der Neuen Musik, die als so fremd gilt, daß wohl kaum ein wirkliches Kennen dieser Musik zu ihrer Ablehnung geführt hat. Von den im Fragebogen aufgeführten Interpreten sind Udo Jürgens, Anneliese Rothenberger und Peter Alexander ausgesprochen beliebt, begleitet von einer durchaus wohlwollenden Einstellung gegenüber Herbert v. Karajan. Der ausgesprochenen Zurückhaltung dieses Einstellungsmusters entspricht die niedrige Zustimmung zu der Behauptung, daß die OPR nicht mehr zeitgemäß sei (29 %), bzw., daß das offizielle

Musikleben verlogen sei (24 %). Musikhören ist für mehr als Dreiviertel reine Gefühlssache und wird deshalb wohl auch besonders gern bei der Arbeit gehört (81 %). Es erscheint nach allem nur logisch, daß zwar emotionale, aber keine motorische Naivität für diese Gruppe festgestellt werden konnte.

Abschließend soll nun beschrieben werden, welches Bild diese sechs exponierten Hörertypen (genauer: Typen musikalischer Einstellungen) von sich selbst (Selbstbild) und von den anderen Hörern, den musikalisch Andersdenkenden (Fremdbilder) haben. Für diese clusterspezifischen Hörerkonzepte wählen wir im folgenden eine vereinfachte Schreibweise: POP-OPR ist z. B. das Konzept des POP-H aus der Sicht der OPR-H, OPR-POP das Konzept des OPR-H aus der Sicht des POP-H.

Wie verschieden gleiche Hörerkonzepte aus der Sicht verschiedener Hörergruppen ausfallen können, sei an dem besonderen Beispiel geschildert, wie JAZ-H und SCH-H sich selbst und gegenseitig sehen (Abb. 2). Das Selbstbild des JAZ-H (JAZ-JAZ) ist noch positiver als das oben beschriebene Gruppenbild des JAZ-H, das sich als das positivste der 5 Hörerkonzepte erwiesen hatte. Der JAZ-H sieht sich selbst als dermaßen gebildet, kritisch, aktiv und sachlich, daß die ebenfalls für sich beanspruchte Selbstsicherheit kaum in Zweifel gezogen werden kann. Bei den sekundären Altersattributen ist man zurückhaltend; leichtfertig und reizbar möchte man ebensowenig sein wie ordentlich und gläubig, aber auch die jeweiligen Gegensätze werden nicht als Teil des Selbstbildes akzeptiert. An seiner Jugendlichkeit hat der JAZ-H keinen Zweifel, noch weniger an seiner Liberalität. Der SCH-H sieht den JAZ-H ähnlich, vor allem aktiv und selbstsicher (selbstsicherer als dieser sich selbst!), aber im Ganzen etwas weniger positiv. Bei den indifferenten sekundären Altersattributen neigt er dazu, den JAZ-H eher wie sich selbst, also tendenziell ausgeglichen, gläubig und ordentlich zu sehen. Auch er hält den JAZ-H für liberal, aber nicht so ausgeprägt wie dieser sich selbst.

Das Bild, das der JAZ-H dagegen vom SCH-H hat (SCH-JAZ), ist fast völlig gegenläufig: unkritisch, sentimental, passiv und befangen soll er sein, der weltanschauliche Kontext, in dem der SCH-H vermutet wird, ist deutlich konservativ und gläubig, und an seiner Unbildung wird nicht der geringste Zweifel gelassen. Das sind die Attribute, die „man“ auch generell dem SCH-H zuschreibt, aber sie erscheinen hier in einer besonders starken Ausprägung; vor allem die wohl negativ gemeinten Attribute der gläubigen und konservativen Einstellung gibt es sonst nicht in dem Maße. Das Selbstbild

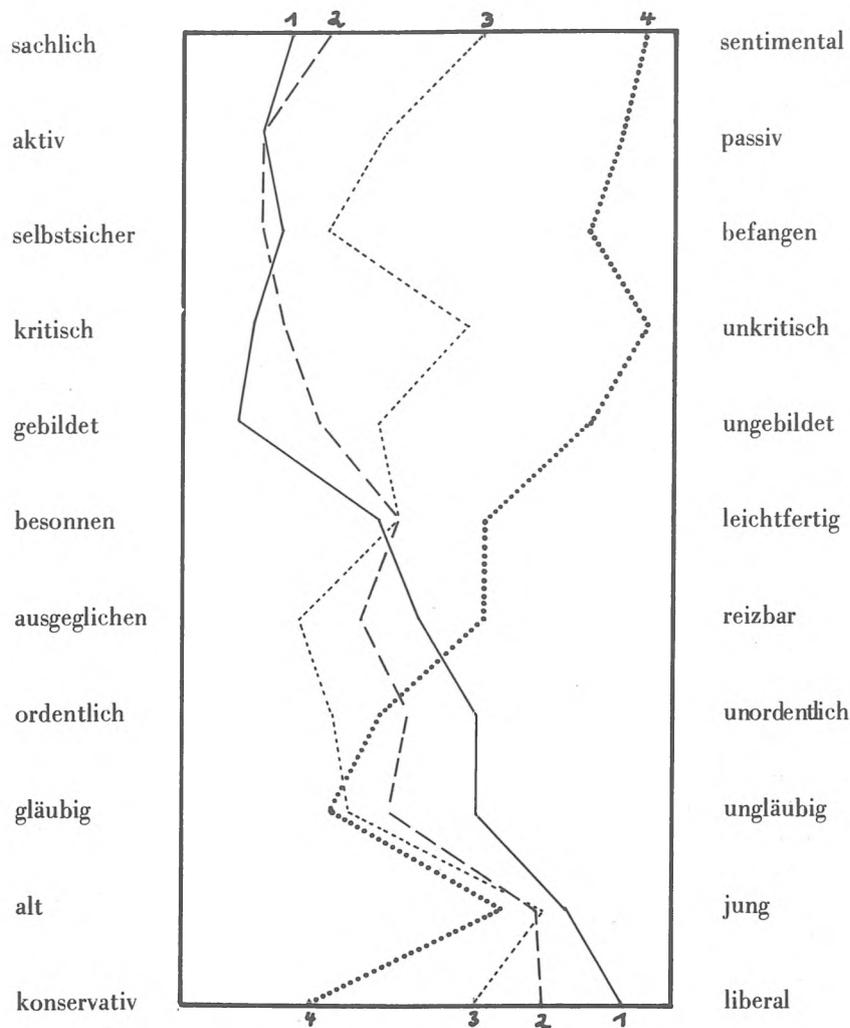


Abb. 2: Jazz- und Schlagerhörer im Selbst- und Fremdbild

- 1 Der Jazzhörer aus der Sicht des Jazzhörers
- 2 Der Jazzhörer aus der Sicht des Schlagerhörers
- 3 Der Schlagerhörer aus der Sicht des Schlagerhörers
- 4 Der Schlagerhörer aus der Sicht des Jazzhörers

des SCH-H scheint dagegen ausgesprochen zurückhaltend und moderat zu sein: ausgeglichen, jung und ein wenig selbstsicher will man sein, auch ein wenig ordentlich und gläubig. Zweidrittel halten sich für gebildet. Die mäßige Ausprägung dieses Profils ist jedoch nicht darauf zurückzuführen, daß die SCH-H sich so zurückhaltend sehen, sondern daß sie sich z. T. uneinheitlich sehen, worauf mehrere zweigipflige Verteilungen hinweisen. Diese Urteilsuneindeutigkeit hat ihre Ursachen in einem naheliegenden Konflikt: der SCH-H weiß sicherlich um das negative Stereotyp der SCH-H in der Gesellschaft; wird er damit konfrontiert, daß dieses Stereotyp ja auch sein Selbstbild ist, so entsteht eine Spannung, eine Dissonanz, die nach Auflösung drängt. Die einzige Möglichkeit einer Dissonanzreduktion besteht für viele offensichtlich darin, das Stereotyp des dummen und sentimentalischen SCH-H zu verdrängen und sich mit einem Selbstbild zu schmücken, das sonst nur dem JAZ-H zugebilligt wird: sachlich, liberal, gebildet, aktiv und kritisch. Vergegenwärtigt man sich die oben gemachten demographischen Angaben zu diesem Cluster, so läßt sich zumindest die Liberalität und die Bildung kaum belegen. Belegt ist dagegen die unterschiedliche politische Orientierung von JAZ- und SCH-H, die aber aus der Sicht des JAZ-H etwa fünfmal so stark erlebt wird, wie aus der Sicht des SCH-H.

Eine gleich detaillierte und mühsame Analyse aller übrigen Profile und aller denkbaren Vergleiche untereinander lassen sich methodisch eleganter bewältigen, wenn man die Beurteilungsskalen einer (R-)Faktorenanalyse unterzieht und in den so entstandenen R-Raum die Hörerkonzepte mit Hilfe von Faktorenscores hineinprojiziert. Abb. 3 zeigt, wenn man zunächst nur die Adjektive betrachtet, das Ergebnis der Faktorenanalyse: ein 1. Faktor (senkrecht) läßt sich zwanglos als „Alter“ interpretieren, umgeben von dessen sekundären Attributen (gläubig, ordentlich, konservativ auf der einen Seite, reizbar und leichtfertig auf der anderen). Auf einem zweiten (nicht orthogonalen) Faktor laden die Attribute der „Persönlichen Wertschätzung“: selbstsicher – befangen, kritisch – unkritisch, aktiv – passiv und sentimental – sachlich. Die Skala gebildet – ungebildet wird man in diesem Sinne wohl auch als Teil der persönlichen Wertschätzung auffassen müssen, die aber nicht ganz unabhängig vom Alter gesehen wird. In das so entstandene überschaubare Koordinatenkreuz von zugeschriebenem Alter und Wertschätzung lassen sich nun mit Hilfe der Faktorenscores die einzelnen Hörerkonzepte hineinprojizieren. Dies geschah in Abb. 3 einmal für die (in Abb. 1 gezeichneten) Hörerkonzepte der gesamten Stichprobe (Gruppenbild durch den Pfeilbeginn markiert) sowie für das jeweilige Selbstbild (SCH-SCH, JAZ-JAZ, etc., durch das Pfeilende markiert). Die Länge und Richtung der Pfeile

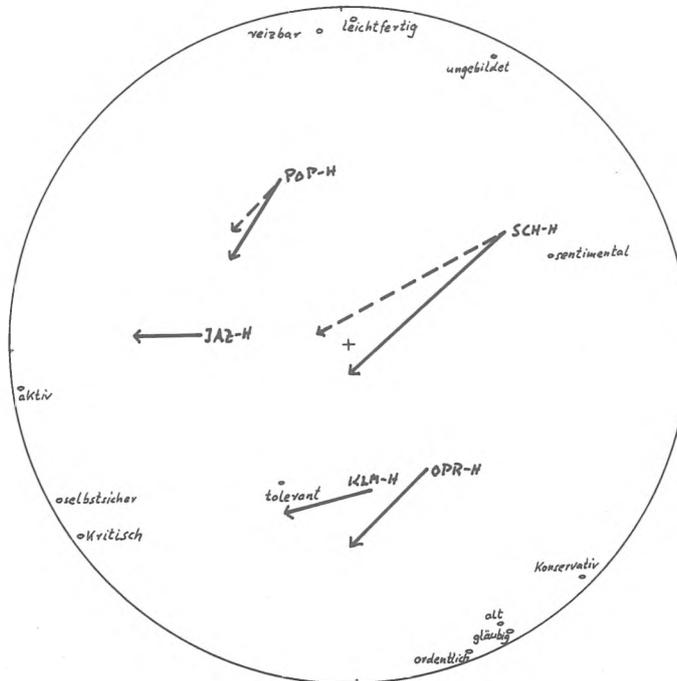


Abb. 3: Der semantische Raum der Hörerbeurteilungen mit einem Vergleich von Gruppen- und Selbstbild (Erl. im Text)

gibt an, wie stark und in welchem Sinne die Selbstbilder sich vom jeweiligen Gruppenbild entfernen. Für den BTM-H, für den kein eigenes Hörerbild erfragt wurde, kommt sowohl der POP- als auch der SCH-H als Selbstbild in Frage; die gestrichelten Linien deuten an, wie sich für den BTM-H die Vorstellungen von POP-H und SCH-H (als denkbare Selbstbilder) vom Gruppenbild entfernen.

Betrachtet man zunächst nur die Relation der Gruppenbilder zueinander, so fällt eine kreisähnliche Anordnung auf, für jeden Hörer gibt es Nachbarn und Antipoden; JAZ- und SCH-H sind solche Antipoden, aber auch POP-H auf der einen und KLM- und OPR-H auf der anderen Seite. Interessant ist nun, daß die Nachbarschaftsverhältnisse, d. h., die Reihenfolge im Kreis, die gleiche ist, die sich auch im sog. Geschmackskreis⁹ ergeben hatte; die Ähnlichkeitsrelationen, die zwischen den häufigsten umgangssprachlichen

Musikgenres gesehen werden, gelten auch (aufgrund ganz anderer Merkmale) für die ihnen zugeordneten Hörer. Damit ist ein Grundgedanke der Konsistenztheorie bestätigt, wonach der Mensch dazu neigt, seine alltäglichen Vorstellungsinhalte (Konzepte) quasilogisch zu ordnen, und daher sind auch die gleichen Ordnungsstrukturen auf verschiedenen Ebenen anzutreffen, hier auf der der Musikkonzepte und der Hörerkonzepte.

Die Richtung und Länge der Pfeile in Abb. 3 zeigt zweierlei: alle Selbstbilder sind erwartungsgemäß positiver als die Gruppenbilder, alle Pfeile streben zum positiven Pol der Wertschätzungen, d. h., jeder ist „für sich“ selbstsicher und sieht sich kritikfähig und gebildet (ausgenommen der SCH-H). In der Dimension Alter ist das Selbstbild jedoch keine Korrektur der Gruppenstereotype, d. h., hinsichtlich des Alters und der mit ihm verknüpften Attribute sehen sich die meisten so, wie sie von den anderen auch gesehen werden, so besteht etwa weitgehend Konsens, daß der JAZ-H und POP-H liberal, der KLM- und OPR-H dagegen konservativ sei, eine Zuordnung, die also auch von den Betroffenen selbst akzeptiert wird. Es zeigt sich aber auch, wie oben an der gegenseitigen Perspektive von JAZ- und SCH-H schon illustriert, daß der SCH-H sich in seinem Selbstbild am weitesten vom Gruppenbild entfernt, daß er die größte Verdrängungsarbeit leisten muß, um zu einem halbwegs erträglichen Selbstbild zu kommen und seine Außenseiterposition zu überwinden. Betrachtet man die gegenseitige Attraktivität von KLM- und JAZ-H, so ist es eher so, daß der KLM-H in die Nähe des JAZ-H strebt als umgekehrt. Ganz eindeutig ist die Tendenz des POP-H, sich als möglichst gleichartig neben den JAZ-H zu stellen. Die Deutung, daß der JAZ-H den anderen gewissermaßen die kühle Schulter zeigt, ist nicht so abwegig. In gleicher Weise läßt sich nun für jeden der vier Hörertypen darstellen, wie er sich selbst sowie die anderen Hörer in dem beschriebenen semantischen Raum einschätzt. Ein einführendes Resumé dieser sechs Einzelanalysen sei abschließend mitgeteilt, wobei auf weitere Abb. aus Raumgründen verzichtet wird.

Der Opernhörer

Der OPR-H, der sich selbst für besonders besonnen, ordentlich und ausgeglichen hält, sieht keine nennenswerten Unterschiede zwischen sich und dem KLM-H. In beiden vereinen sich nach seiner Auffassung Lebensreife und Bildung, um so zu adäquatem Kunstverständnis zu führen. Bei den drei übrigen Hörern, die aus seiner Sicht relativ nahe zusammenrücken, sieht er eine unreife, leichtfertige Jugend, der vor allem durch fehlende Bildung der Zugang zur Kunstmusik verschlossen ist. Insgesamt besteht eine Ten-

denz, die Hörerkonzepte zu dichotomisieren: man selbst an der Seite des angesehenen KLM-H, weit weg davon der unreife Nachwuchs.

Der Hörer Klassischer Musik

Die Vorstellungen des KLM-H sind deutlich differenzierter und weniger einseitig. Zunächst sieht er eine größere Distanz zwischen sich und dem OPR-H, sich selbst vor allem sachlicher und kritischer, während der OPR-H als sentimentaler gilt. Den JAZ-H sieht er etwa dem Gruppenbild entsprechend, also deutlich abgehoben von den jugendlichen POP- und SCH-H, von denen er besonders negative Vorstellungen hat. Beide gelten vor allem als sentimental, leichtfertig und unkritisch sowie reizbar, der SCH-H aber nicht als so liberal, unordentlich und ungläubig wie der POP-H. Letzterer wird von keinem anderen Hörer so negativ eingestuft wie hier. Für den KLM-H ist neben dem OPR-H auch der JAZ-H ein denkbarer Gesprächspartner. Die empfundene Trennung zwischen den Generationen ist beim KLM-H fast so deutlich wie beim OPR-H.

Der Jazzhörer

Die oben beschriebene Kluft, die der JAZ-H zwischen sich (dem positivsten Konzept überhaupt!) und dem SCH-H sieht (s. Abb. 2), durchspannt fast den gesamten semantischen Raum und scheint wesentliches Charakteristikum dieser Hörerperspektive zu sein. Der POP-H wird dagegen von ihm recht schonend behandelt: nicht gerade kritisch, aber doch nicht so ungebildet, wie er vom KLM-H und OPR-H eingestuft wird; ähnlich fühlt sich der JAZ-H dem POP-H durch beider Liberalität, Unordentlichkeit und Ungläubigkeit. Die Beziehung zwischen beiden ist wohl am sinnvollsten damit zu erklären, daß das Bild vom POP-H für den JAZ-H weitgehend das Bild der eigenen bewältigten Vergangenheit ist, die deshalb, im Gegensatz zum SCH-H, auch relativ nachsichtig beurteilt wird. Vom älteren Hörer hat der JAZ-H zwei Vorstellungen, eine positive in der Gestalt des KLM-H und eine negative im OPR-H. Letzterer rückt für ihn schon fast in die Nähe des SCH-H, wenn er u. a. als sentimental, passiv, eher unkritisch, dabei aber gebildet eingestuft wird. Denkbare Altersrolle wäre für den JAZ-H durchaus der KLM-H, aber kaum der Opernfreund, der in seinen Augen eher ein altgewordener SCH-H ist, obwohl er die Bildungsbarriere zwischen beiden nicht übersieht.

Der Popmusikhörer

Der sich vor allem jung und liberal fühlende POP-H bewegt sich in seinem Selbstbild deutlich auf den JAZ-H zu und zieht diesen ein wenig von dessen

Podest zu sich herab, wirft ihm aber auch eine gewisse Neigung zur Kritik-sucht vor. Vom SCH-H glaubt er sich deutlich getrennt und sieht diesen eher etwas älter und somit nicht seiner Generation zugehörig. KLM- und OPR-H sind für ihn negative Erwachsenenbilder: ersterer gilt ihm als alt, sentimental und keineswegs so kritisch wie für andere, der OPR-H als noch unkritischer, passiv und befangen. Bei diesem Hörer stellt sich die Frage, mit welchen musikalischen Leitbildern er älter werden wird, denn eine positive Altersperspektive fehlt völlig.

Der Schlagerhörer

Er denkt von niemandem Böses und sieht fast alle anderen Hörer positiver als die jeweiligen Gruppenbilder; seine eigene Position in der Mitte des semantischen Raumes ergibt sich aus der oben beschriebenen weitgehenden Verdrängung des gängigen Stereotyps vom SCH-H. KLM- und OPR-H sind ihm wahre Vorbilder, wobei vor allem der Opernfreund eine Verklärung erfährt, die z. T. über dessen eigenes Selbstbild hinausgeht: kritisch, selbstsicher und durchaus aktiv soll er sein, Sentimentalität mag er ihm nicht unterstellen, wohl aber sich selbst. Der SCH-H ist aber, trotz des „verbesserten“ Selbstbildes, immer noch in einer unbefriedigenden Situation, denn die Mehrzahl der anderen Hörer wird von ihm immer noch positiver gesehen, als er sich selbst einschätzt. Die für ihn unabänderliche Blickrichtung von unten nach oben, das Gefühl, daß die meisten anderen „besser“ sind als man selbst, bedeutet die Institutionalisierung der eigenen Minderwertigkeit, ist ständige Erniedrigung (über die eben der SCH hinwegtrösten soll!). Der Gedanke, daß der SCH-H diesem Zustand durch den Weg ins Opernhaus am wahrscheinlichsten entrinnen könnte, wird durch die Verehrung des OPR-H nahegelegt und deutete sich bereits aus der Perspektive des JAZ-H an.

Der Beatmusikhörer

Er ähnelt in vielem dem SCH-H, in einigem dem POP-H und kann die Aussagen über beide stützen. Wenn trotzdem hier noch kurz auf ihn eingegangen wird, so deshalb, weil seine Einstellungsstruktur eine Besonderheit aufweist, die dissonanztheoretischer Argumentation vollkommen widerspricht. Demzufolge müßten nämlich positive Musikkonzepte auch positive Hörerkonzepte bewirken, Entsprechendes hätte für indifferente, ambivalente und negative Konzepte zu gelten, doch können auch Hörerkonzepte auf Musikkonzepte zurückwirken. Dieses Zusammenwirken verschiedener Konzeptebenen, das in dieser Untersuchung im Wesentlichen bestätigt wurde, gilt

hier nicht. Der BTM-H hat ausgesprochen negative Vorstellungen von der KLM, die er u. a. als klagend, traurig, müde und häßlich empfindet, zugleich aber eine recht gute Meinung vom selbstsicheren, gebildeten und relativ kritischen Hörer dieser Musik: ähnlich groß ist die Distanz zwischen der langweiligen, gekünstelten Oper und deren besonnenen und kritischen Hörern. Diese Trennung zwischen abgelehnter Musik und deren angesehenen Hörern, die sich auch beim JAZ und dessen Hörern beobachten ließ (der POP-H schätzt den JAZ nur mäßig, den JAZ-H aber positiver als sich selbst), spricht für die (auferlegte) Differenzierungsbereitschaft der Betroffenen, die sich bewußt sind, wie fern ihnen der angesehene, gebildete Hörer „gehobener“ Musik ist, und wie wenig sie dessen Musik emotional anspricht.

Zusammenfassung

Zusammenfassend möchte ich kurz die beiden wichtigsten Befunde herausstellen. Die verschiedenen Konzepte (von Musik, den Hörern und den hier nicht besprochenen Interpreten) sind konsistent, sie sind im Sinne der Alltagslogik aufeinander abgestimmt. Besonders augenfällig zeigt sich dies in der strukturellen Ähnlichkeit des Geschmackskreises mit der bereits beschriebenen Konstellation der verschiedenen Hörer-Konzepte. Aber in diesem Konzept-System gibt es auch Spannungen, vor allem die, daß die drei positiven Hörer-Konzepte (JAZ, KLM, OPR) eher Minderheitenrollen sind, während die ausgesprochen oder teilweise negativen Hörerkonzepte (SCH, POP) für marktbeherrschende Mehrheiten stehen. Es ist offensichtlich, daß eine so vielfältige Musikkultur wie die unsrige nicht spannungsfrei existieren kann. Zu fragen ist, was aus diesen Spannungen wird, in welche Richtungen sich – etwa durch Einstellungsänderungen – Spannungslösungen abzeichnen. Eine (kulturoptimistische) Möglichkeit wäre theoretisch die, daß die positiven Konzepte des Hörers der europäischen Kunstmusik und des Jazz in ihrem Vorbildcharakter wirksam werden, und daß deshalb deren Musik auch von entsprechenden Mehrheiten angenommen würde; das mag aber wohl kaum jemand so recht glauben. Ein anderer – gegensätzlicher – Prozeß würde darin bestehen, daß die (partiell) negativen Konzepte der genannten Hörmehrheiten sich nach und nach (durch Verdrängung) zum positiven umfärben. Das mag zwar mancher befürchten und das Ende der abendländischen Kultur vor Augen haben, aber zu solcher Schwarzmalerei sehe ich keinen eigentlichen Grund. Zu erwarten ist aber, daß das Bild vom POP-H (aufgespalten oder auch umbenannt) sich in zunehmendem Maße zu einem deutlich positiven (v.a. jugendlichen) Mehrheitenkonzept entwickelt, das aber andererseits gerade durch das Bewußtsein vom unverändert existieren-

den, negativen Konzept des SCH-H gestützt und gefestigt wird. Dieser Effekt läßt sich aber ebenso für eine vermutete Stabilität kultureller Minderheiten ins Feld führen: so mancher Hörer Bachs und Parkers ist dies nicht nur wegen der Schönheit dieser Musik, sondern auch in dem Bewußtsein, daß viele gerade diese Musik nicht mögen, nicht verstehen, keinen Zugang zu ihr haben. Der Genuß an musikalischen Kostbarkeiten kann – psychologisch – dem an Grundbesitz ähneln: der verhinderte Zutritt anderer ist beiden gemeinsam.

Es soll abschließend nicht bestritten werden, daß das Arbeiten mit Begriffen auch gefährlich sein kann. Das, was verschiedene Musikhörer mit den gleichen Begriffen meinen, kann durchaus unterschiedlich sein. Deshalb soll man dort, wo es ökonomisch möglich ist, besser mit klingenden Fragebögen arbeiten (wie V. Karbusicky).¹⁰ Man würde jedoch die Leistung unserer Sprache unterschätzen, wenn man leugnete, daß mit den meisten umgangssprachlichen Bezeichnungen von Musik durchaus Bestimmtes – wenn auch nicht im musikwissenschaftlichen Sinne – gemeint ist; sonst könnten wir uns über Musik nicht verständigen. Die vorwissenschaftliche, alltägliche Verständigung über Musik wird aber offensichtlich dann durch Hörerkonzepte erschwert, wenn wir unsere Gesprächspartner für minderwertig halten. Die Existenz von Hörerkonzepten zu leugnen, wäre unrealistisch, die Aufforderung an die Musikpädagogik, sie zu „beseitigen“, utopisch; zu fordern wäre lediglich, die Hörerkonzepte des Einzelnen so flexibel zu gestalten, daß das Gespräch mit dem musikalisch Andersdenkenden nicht unmöglich wird, eine Gefahr, die um so größer ist, je mehr die Musik im „betönernden“ Turm verharret.

Anmerkungen

- 1 Fr. Rochlitz: Die Verschiedenheit der Urtheile über Werke der Tonkunst, Allgemeine Musikalische Zeitung, 8. Mai 1799, Nachdruck in: Musikpädagogische Forschung Bd. 2, Musikalische Sozialisation. Laaber 1981, 246-253.
- 2 K.-E. Behne: Musikalische Konzepte – Zur Schicht- und Altersspezifität musikalischer Präferenzen, Forschung in der Musikerziehung 1975, Mainz 1975, 35–61; ders.: Zur Struktur und Veränderbarkeit musikalischer Präferenzen, ZfMP 1, 1976, 2, 139–146; ders.: Über musikalische Naivität, ZfMP 2, 1977, 3, 53–59.
- 3 S. Milgram: Behavioral study of obedience, Journal of Abnormal and Social Psychology, 67, 1963, 371–78.
- 4 F. Heider: Psychologie der interpersonalen Beziehungen, Stuttgart 1977.
- 5 Behne 1975.
- 6 Behne 1976.

- 7 Ebd.
- 8 Behne 1977.
- 9 Behne 1976.
- 10 In der einzigen bisher vorliegenden Arbeit, in der musikalische Präferenzen sowohl auf verbaler Ebene als auch mit klingenden Beispielen erfaßt wurden (M. Steinmann, E. Weibel: Musik und Publikum, SRG Forschungsdienst, Bern 1979), ergaben sich i. W. keine unterschiedlichen Ergebnisse.

Prof. Dr. Klaus-Ernst Behne
Meisenweg 7
3008 Garbsen 5

Zum Verhältnis von Alltagswelt und jugendlicher Musikkultur

HERMANN J. KAISER

In einer frühen Studie aus dem Jahre 1955 kommen die beiden Soziologen F. Elkin und W. A. Westley auf dem Hintergrund ihrer Forschungen über Jugendliche der kanadischen Mittelschicht zu dem Schluß, daß man von der Vorstellung einer relativ einheitlichen „Jugendkultur“ abrücken müsse, dieser Begriff demzufolge soziologisch untauglich sei.¹

Demgegenüber erscheint im (amerikanischen) *Education Magazine* des Jahres 1961 von R. R. Bell ein Essay mit dem Titel *The Adolescent Subculture*, in dem die Gruppe der Jugendlichen zwischen 10 und 20 Jahren als Teilkultur betrachtet wird, wobei unter Teilkultur ein relativ kohärentes System verstanden wird, das innerhalb einer nationalen Kultur eine Welt für sich darstellt.² Als Begründung für die Eingrenzung dieser Gruppe zu einer Teilkultur besonderen Zuschnitts wird der Rollenübergang von der Kindheit zum Erwachsenendasein angesehen.

Diese Divergenz der theoretischen Standpunkte findet sich auch in der bundesrepublikanischen wissenschaftlichen Diskussion. Zwei Stimmen mögen das belegen:

In seinem Klassiker der Jugendsoziologie *Die skeptische Generation* formuliert H. Schelsky 1957: „... das Jugendalter zu einem selbständigen Sozialstand zu machen . . . widerspricht . . . völlig der epochalen Strukturgesetzmäßigkeit der modernen industriell-bürokratischen Gesellschaft.“³ Die Begründung für diese Behauptung leitet Schelsky aus der Tatsache ab, daß jeder Mensch, auch der junge, verschiedenartigen sozialen Gebilden angehört, die eine Verhaltensformierung (die sog. Rolle) nur in ihrem jeweils spezifischen Bereich erwarten und durchsetzen können. Soziales Verhalten basiert folglich auf einem jeweils individuell zusammengeführten *Rollensystem*. Unter dieser Voraussetzung erscheint der weitere Gedankengang Schelskys zwingend: „Sozial kann ‚Jugend‘ in einem solchen Gesellschaftssystem immer nur eine Rolle unter anderen im Rollen-System eines Individuums sein, nicht aber einen sozial totalen ‚Stand‘ konstituieren, der alle anderen Sozialrollen sich unterordnet . . . Man kann abstrahierend und in statistischen Signifikanzen die speziellen Eigenschaften der Jugendrollen und der individuellen Rollensysteme als ‚Verhalten‘ der Jugend zusammenfassen und erkennen, es gibt aber in der modernen Gesellschaft keine reale (Hervorhe-

bung vom Verfasser) *soziale Zusammenfassung und Vereinheitlichung dieser Rollensysteme in einer ‚eigenständigen und eigengesetzlichen Jugendwelt‘*”.

Demgegenüber vertreten die Autoren der vielbeachteten Shell-Studie *Jugend '81* die Auffassung, „*daß sich unter den Jugendlichen eine vielfältige alltagskulturelle Praxis herausgebildet hat. Diese jugendliche ‚Alltagskultur‘ dient den Altersgleichen als Mittel der Selbstfindung, als Verständigungsmittel untereinander und als ein Weg einer ausdrucksstarken Darstellung nach außen und als Abgrenzung gegen Ältere.*“⁴

Die Unterschiedlichkeit der Positionen läßt sich m.E. auf einen „Grundwiderspruch“ zurückführen:

Der einen Position liegt die Annahme zugrunde, *die Altersgleichheit führe zu übereinstimmenden Lebensstilen und kulturellen Ausdrucksformen*. Das geschieht relativ formalistisch bei Bell, der behauptet, daß die genannte Altersgruppe der Jugendlichen – als Subkultur – strukturelle und funktionale Eigenheiten entwickelt, die dann zur Abgrenzung gegenüber der Gesamtgesellschaft einer Nation führen. Jugendliche nehmen dann an einer als solcher bereits existent gedachten Jugendkultur teil.

Die Vorstellung, daß Altersgleichheit eine kulturelle Praktiken stiftende Funktion hat, wird in der Studie *Jugend '81* sehr viel differenzierter entfaltet. Der Studie zufolge gibt es in unserer gegenwärtigen Gesellschaft ein *System von Alterskulturen*. Die kulturellen Traditionen der jungen Generation werden als Teil dieses Systems verstanden. Die Autoren der Studie sehen dabei durchaus das Faktum, daß bestimmte kulturelle Praktiken übernommen werden. Ihre *spezifische Bedeutung* erfahren sie jedoch erst als Bestandteil einer jugendlichen Alltagskultur.

Dagegen geht die andere Position davon aus, *daß die Übernahme sozialer Rollen sowie die Bildung und Übernahme kultureller Muster nicht durchgängig altersspezifisch erfolgt*. Hiernach gibt es keine empirischen Belege für die *eineindeutige* Zuordnung von bestimmten kulturellen Praktiken und Jugendalter: Die Übernahme verschiedener Rollen läßt prinzipiell auch die Partizipation an verschiedenen Kulturen zu.

Die Gegner der Annahme einer relativ homogenen Teilkultur der Jugendlichen kritisieren darüberhinaus, daß eine solche Vorstellung nicht die real vorhandenen Unterschiede in den Jugendkulturen unterschiedlicher Sozialschichten erkläre.

Auf welche Seite dieser Auseinandersetzung im Bereich jugendsoziologischer Theoriebildung man sich auch schlagen mag, so zeigt sich doch, daß – trotz aller Differenzen in der Gesamtdeutung – in allen Konzeptionen real existierende Bereiche jugendkultureller Praxis angenommen werden. Des wei-

teren weisen alle Forschungen zur Musikrezeption und Geschmacksbildung einheitlich auf in sich konsistente Präferenzsysteme hin, die Ausdruck relativ homogener musikkultureller Praxis der Jugendlichen sind.⁵ Insofern werde ich hier den Begriff *musikalische Teilkultur* bzw. jugendliche Musikkultur im heuristischen Sinne weiterverwenden.

Der Begriff „musikalische (Teil)Kultur“ meint im folgenden eine in sich strukturierte Gesamtheit von *musikbezogenen Interpretationsmustern* von Natur und Sozietät, die den Mitgliedern einer bestimmten sozialen Gruppe gemeinsam ist. (Dabei mögen diese Muster letztlich durchaus auf magische und religiöse Ursprünge rückführbar sein.) In den Begriff des Interpretationsmusters werden hier nicht nur die *reflektierende*, sondern auch die *tätige*, handelnde, *interagierende* Auseinandersetzung mit Natur und Gesellschaft sowie die Reflexion und Interaktion vermittelnde *Expression* in den verschiedenen Dimensionen des Ästhetischen einbezogen.

Diese Interpretationsmuster sind zum einen *Sinn-konstituiert*, weil sie – als gesellschaftliche Muster – sinnhaften sozialen Interaktionen entspringen; andererseits wirken sie *Sinn-stiftend*, da sie den gesellschaftlichen Subjekten die Deutung je aktueller musikalischer Phänomene überhaupt erst ermöglichen.

Dabei wird unter musikalischen Sinn das *Resultat* jenes Bewußtseinsprozesses verstanden, der 1. eine „neue musikalische Erfahrung“ dadurch bildet, daß Eindrücke sinnhafter Art zu *Wahrnehmungen* synthetisiert und über weitere Syntheseprozesse zu musikalischer *Erfahrung* werden, der 2. *gleichzeitig* dieser neuen musikalischen Erfahrung einen *Stellenwert* im Gesamtzusammenhang der individuellen musikalischen Erfahrungen zuweist. Das heißt: Diese Interpretationsmuster repräsentieren relativ geschlossene Sinnbereiche.

Wenn man von der musikalischen Teilkultur Jugendlicher (und von Kulturen überhaupt) spricht, dann hat man gewissermaßen einen „objektiven“ Sachverhalt angesprochen. Doch verwirklicht sich dieser Sachverhalt in und durch Individuen. Meine Frage gilt im folgenden den *subjektiven Korrelaten* des Sachverhalts „musikalische Jugendkultur“ und deren Konstitutionsbedingungen.⁶

Aber auch diese Fragestellung wäre hier noch zu umfassend und daher nicht mit der nötigen Sorgfalt und Genauigkeit aufzuarbeiten. Daher will ich meine Problemstellung eingrenzen auf die Frage nach dem Verhältnis von Alltagswelt und jugendlicher Musikkultur, und zwar für das Alter zwischen 12 und 18 Jahren.

Verbinden werde ich mit diesem Problem die Frage, ob der Begriff der Alltagswelt (oder Alltagskultur) zum Regulativ musikpädagogischer Theoriebildung und musikdidaktisch verantworteter Unterrichtsplanung werden kann.

Meine weiteren Überlegungen umfassen daher drei Schritte:

Zunächst werde ich exemplarisch das aufnehmen, was gemeinhin unter der musikalischen Alltagswelt von Jugendlichen verstanden wird.

Sodann will ich einige wesentliche Momente der sozialwissenschaftlichen Diskussion um den Begriff Alltagswelt aufgreifen und sie zum Begriff der jugendlichen Musikkultur in Beziehung setzen.

Abschließen werde ich meinen Gedankengang mit dem Versuch einer Stellenwertbestimmung dieses Begriffes für die musikpädagogische Theoriebildung.

Alltag ist das, was alle Tage passiert. Er beansprucht kein besonderes Bewußtsein. Daher ist auch der Übergang von einem Alltag in den anderen kein besonderes Ereignis, er wird als nahtloser Übergang empfunden. „Morgen wird es so sein wie heute“, dieses Motto der Alltäglichkeit artikuliert grundlegende Merkmale der Alltagswelt:

1. Es gibt keine *besondere Erwartung* und keine *Erwartung des Besonderen*. (Ersteres bezieht sich auf den psychischen Prozeß der Erwartung, letzteres auf dessen Inhalte.)
2. Dieses Bewußtsein entspringt aus einem *spezifischen Umgang mit der Zeit*: Zukunft wird – selbst wenn sie als bedroht empfunden wird – doch als selbstverständliches Faktum angenommen. Die „Richtung“ der Zeit wird nicht in Frage gestellt.
3. Der Alltag ist in doppeltem Sinne eine „ausgezeichnete Wirklichkeit“: Zum einen, weil ich in ihm etwas vollbringe und vollbringen muß, das nicht mehr rückgängig zu machen ist; zum anderen aber auch ausgezeichnet in dem Sinne, wie es ein Weg ist, der mit Schildern ausgezeichnet ist. Die wesentlichen Wegweiser sind vorhanden und erleichtern eine Orientierung. Kurz: Die *Selbstverständlichkeit* des Alltags wird durch keinen Akt der Reflexion gebrochen.

Dieser Alltag enthält für die Jugendlichen heute sehr viel Musik (vgl. Anhang), und zwar nicht nur in der Weise „beiläufiger“ Musik beim Schulaufgabemachen, bei und nach der Arbeit usf., sondern auch sehr viel von den Jugendlichen *ganz bewußt* gehörter Musik.

Wie sieht diese Musik aus?

Um diese Frage nicht abstrakt abhandeln zu müssen, beziehe ich mich auf zwei Musiken, die von sich beanspruchen dürfen, repräsentativ für das gegenwärtige Musikrepertoire der meisten Jugendlichen zwischen 12 und 18 zu sein. Es handelt sich um THIS OLE HOUSE von Stuart Hamblen (mit dem Sänger Shakin' Stevens) und um das Lied EISZEIT der Gruppe Ideal. Ich möchte ein wenig auf die musikalische Textur dieser Titel eingehen. Dabei geht es mir keinesfalls um das ästhetische Problem der Wertung, also um den axiologischen Gesichtspunkt, auch nicht um eine bestimmte Kunsttheorie. Ich gehe vielmehr davon aus, daß das, was sich hieran an musikalischen Merkmalen herausheben läßt, Charakteristika der gegenwärtigen jugendlichen Musikkultur darstellen.

1. Beispiel: THIS OLE HOUSE (vgl. Anhang)

Im Sommer/Herbst 1981 lag das Stück THIS OLE HOUSE mit dem Sänger Shakin' Stevens in der Publikumsgunst der Jugendlichen ganz vorne. Komponiert und getextet wurde es zu Beginn der fünfziger Jahre von Stuart Hamblen, einem Country und Western-Musiker. Historisch gesehen gehört es zu den sogenannten „sacred songs“, die vor allem im Zusammenhang mit den Evangelisationsbemühungen des Billy Graham zu sehen sind.⁷

Formal gesehen handelt es sich um ein Strophenlied (3 Strophen) mit Refrain. Die Strophe besteht aus einer achttaktigen Periode, die – mit leicht verändertem Schluß – wiederholt wird. Zu der durch zwei Perioden gebildeten strukturellen Achttaktigkeit des Refrains läuft eine Viertaktigkeit parallel, die – wesentlich durch die rhythmische Struktur – eine A–B–B'–A'-Ordnung erfährt.

Harmonisch findet sich ein sehr übersichtliches Schema (Tonart: B-Dur)

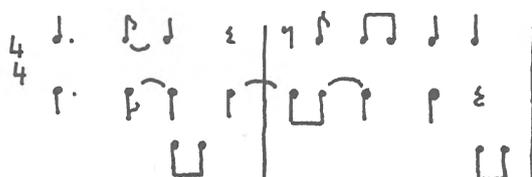
Strophe: 2 x T 2 x S 2 x D 2 x T
 2 x T 2 x S 2 x D D T

Refrain: 2 x S 2 x T 2 x D 2 x T
 2 x S 2 x T 2 x D D T

Melodisch charakterisieren die Strophe ein schrittweises Auf und Ab mit Tonrepetitionen auf dem 1., 4. und 5. Ton der Tonleiter. Der Refrain ist bestimmt durch Dreiklangsmelodik, Tonrepetitionen, Ausweitung der Tonraumes auf eine Oktave am Anfang, eine darauf folgende Verengung zunächst auf große Sext, dann auf Quint.

Ferner ist für das Stück eine am frühen Rock'n'Roll orientierte *Instrumenta-*

Nur der Sprechgesangsteil wartet mit einer komplexeren rhythmischen Gliederung auf:



Harmonisch lassen sich drei Ebenen unterscheiden: *Strophen* durchgängig e-moll, jedoch im jeweils 2. Takt e als Grundton, darüber die Terz fis-a gelegt; *Zwischenspiele* durchgängig a-moll; *Sprechgesangsteile* durchgängig c-moll; „begleitet“ wird die Sängerin von E-Gitarre, E-Bass, Synthesizer, Schlagzeug.⁸

Beide Beispiele entstammen – wie unmittelbar einsichtig – ganz unterschiedlichen musikalischen, geographischen, sozialen und historischen Bezugssystemen trotz ihrer zwar gängigen, doch pauschalierenden formalen Zuordnung zum Bereich der Unterhaltungsmusik.

Kennzeichnen der regelmäßige Wechsel von auf- und absteigender Schritt- bzw. Dreiklangsmelodik, die überschaubare Stufung der Ambitus, die rhythmische Gleichförmigkeit der durchgängigen Viertelbewegung sowie die durchgängige Orientierung an der Grundkadenz TSdT bzw. STdT THIS OLE HOUSE, so scheint das Lied EISZEIT durch einen differenzierteren Abfolgemodus von Strophe, Zwischenstück und Refrain (Sprechgesangsteil), durch harmonische Rückungen a-e-c-moll, durch eine – wie erwähnt – komplexere rhythmische Struktur des Refrains gegenüber der Strophe aus dem Rahmen eines relativ leicht zu überschauenden musikalischen Verlaufs herauszufallen. Doch wird dieser Eindruck durch die Konstanz der melodischen, rhythmischen, harmonischen und instrumentalen Muster *innerhalb* der musikalischen Zeitblöcke im Hinblick auf die leichtere Überschaubarkeit wieder ausbalanciert.

Bereits dieser kurze Vergleich zeigt grundlegende strukturelle Gemeinsamkeiten, die auf das die jugendmusikalische Kultur der Gegenwart charakterisierende zentrale PRINZIP DER ERMÖGLICHUNG GRÖSSTMÖGLICHER ORIENTIERUNG innerhalb des musikalischen Zeitverlaufs zurückzuführen sind. Das geschieht im wesentlichen durch drei Prinzipien musikalischer Bezugsstiftung:

(a) Durch eine *parataktische Zeitordnung*. D. h.; in sich relativ homogene

Zeitblöcke werden nebeneinander gesetzt; Kontraktionen, Dehnungen, Schichtungen verschiedener musikalischer Zeitebenen fungieren – von Ausnahmen abgesehen – nicht als strukturbildende Elemente.

(b) Mit dem zuvor genannten eng verbunden ist das Prinzip der *Komplexitätsreduktion musikalischer Verläufe durch Wiederholung*.

(c) Das Prinzip der *Konstanz des rhythmischen Grundmusters* garantiert als Grundlage der syntaktischen Einheit über die Einheit des subjektiven Zeitempfindens die Einheit des betreffenden Stückes oder Liedes.

Aus der Perspektive einer aufs äußerste differenzierten europäischen E-Musik läßt sich – ohne axiologische Implikation – festhalten:

1. Die Musik der Jugendlichen heute ist – rein musikalisch gesehen – eine prinzipiell einfache Musik.
2. Die „Jugendmusik“ unserer Tage ist prinzipiell „verbundene Musik“, d. h. Musik mit Text. Vom Prinzip her kennt die jugendliche Musikkultur keine absolute Musik.
3. Musikalischer Sinn wird instrumentalisiert, mediatisiert, d. h. als Mittel, Unterstützung, Ausdeutung usf. außermusikalischer Zusammenhänge verwendet.

Ist diese Musik denn nun wirklich Bestandteil der ALLTAGSWELT von Jugendlichen zwischen 12 und 18 Jahren?

Zuvor war als erstes Charakteristikum der Alltagswelt genannt worden, daß sie durch keine *besondere Erwartung* und keine Erwartung von *etwas Besonderem* gekennzeichnet sei. Äußerungen von Jugendlichen, daß ihre Musik auf sie wie eine Droge wirke (vgl. Anhang), daß ihre Musik ihnen die Distanz zu beruflichem und schulischem Alltag ermögliche usf., zeigen aber, daß im Hinblick auf „ihre“ Musik bei den Jugendlichen die intentionale Perspektive grundlegend anders ist als in ihrem Alltag.

Wenn Jugendliche Musik hören, so hören sie diese, weil sie nicht nur emotional, sondern auch von ihrem Zeitempfinden her aus dem Alltag aussteigen: Vergangenheit und Zukunft sind als Zeitdimensionen einer *linearen* Folge, die durch die Gegenwart vermittelt wird und deren Erlebnisstruktur weitestgehend durch Arbeit bzw. Schule bedingt ist, d. h. dieser Form einer Mittel-Zweck-Relation des Verhaltens entsprechend organisiert ist, zeitweilig suspendiert. Die Aufmerksamkeit gehört dem jeweils gegenwärtigen Augenblick. Dieses Bewußtsein ist nicht zufällig, sondern wird planmäßig und im vollen Kontrast zum alltäglichen Bewußtsein aufgesucht.

Bereits eine einfache, jedem Musiker geläufige Erfahrung zeigt, daß auch die Nicht-Umkehrbarkeit der Zeit in der Musik suspendiert ist: Musikalische Ver-

läufe ereignen sich als Zeitverläufe: Im subjektiven Bewußtsein baut sich das Musikstück sukzessive auf, so wie es erklingt. Einesteils müssen also subjektives Bewußtsein und objektiver musikalischer Verlauf zeitlich parallel verlaufen; andererseits aber muß ich „voraus hören“ sowie bereits Gehörtes mit gegenwärtig Erklingendem verbinden. Stockhausen hat hier von „diagonalem Hören“ gesprochen, Zimmermann sprach von einer „Zeitspirale“. All dieses zeigt, daß die Linearität der objektiven, der Standardzeit im Musikhören generell aufgegeben wird zugunsten einer Mehrdimensionalität der Zeit im Bewußtsein, und das heißt auch des jeweiligen Musikstückes, das gerade gehört wird oder das man erinnernd in der inneren Zeit wieder aufbaut.

Schließlich stellt sich auch die Form der Sozialität in anderer Weise als die des Alltags dar: Der Jugendliche entzieht sich in und durch seine Musik der Intersubjektivität des Alltags, und zwar in zweierlei Weise: (a) indem er sich auf sich selbst zurückzieht oder (b) indem er sich in seine im zugehörige soziale Gruppe zurückzieht (dort Musik macht oder Musik hört). Beide Modi bilden Indizien für das Aussteigen aus der Sozialität, aus den Kommunikations- und Interaktionsräumen des Alltags. Anders ausgedrückt: Die Kommunikationssituationen und die Kommunikationsmuster seiner Musikwelt sind nicht mit denen seines Alltags identisch (d. h. unverträglich, was den Erkenntnisstil angeht; vgl. dazu S. 44 u. 45 ff.)

Um die bereits hier durchscheinende These, daß Jugendliche ihren Alltag zwar – bisweilen total – mit Musik anreichern, daß aber ihre Musik keineswegs damit zwangsläufig Bestandteil ihrer Alltagswelt ist, begründeter formulieren und absichern zu können, möchte ich jetzt näher auf die Diskussion der Alltagsproblematik in den Sozialwissenschaften eingehen.

In seinem 1890 erschienenen Buch *Principles of Psychology* beschäftigt sich der amerikanische Psychologe und Philosoph William James mit dem Problem der Wirklichkeit.⁹ Er kommt zu dem Schluß, daß für die Menschen sehr viele Wirklichkeitsbereiche nebeneinander bestehen. Diese bilden in sich relativ homogene Sinnbereiche, deren Wirklichkeitsgrad von der menschlichen Aufmerksamkeit abhängt: Solange wir uns einem Sinnbereich zuwenden, ist dieser für uns wirklich. Anders formuliert: Wirklichkeitsordnungen werden nicht durch eine etwaige ontologische Struktur ihrer Objekte, sondern durch den Sinn unserer Erfahrungen konstituiert.

Diesen Grundgedanken „relativ geschlossener Sinnbereiche als Wirklichkeitsbereiche“ übernimmt der deutsch-amerikanische Soziologe Alfred Schütz.¹⁰

Über ihn und seine Schüler, so vor allem Thomas Luckmann, ist in der Bundesrepublik die Frage nach der Alltagswelt, der Konstitution von Lebenswelten, der sedimentierten Wissensvorräte usf. vermittelt.¹¹ (Ideengeschichtlich gesehen verbinden sich bei Schütz Husserl'sche Phänomenologie, Bergson'sche Philosophie des Lebens, amerikanischer Pragmatismus und die Soziologie Max Webers zu einer charakteristischen Einheit. Das Problem des Schütz'schen Ansatzes – eine Folge seiner Bindung an die Phänomenologie Edmund Husserls – liegt darin, daß die Konstitutionsprinzipien von Wirklichkeits- bzw. Sinnbereichen als invariante Grundbedingungen angenommen werden, die Konstitutionsprinzipien selbst aber als übergeschichtlich vorausgesetzt werden.)

Es stellt sich die Frage: Welches sind die Konstitutionsprinzipien derartiger geschlossener Sinnbereiche?

1. Sinnbereiche kommen auf Grund eines bestimmten Erlebnis- und Erkenntnisstils zustande. Was aber heißt „bestimmter Erlebnis- bzw. Erkenntnisstil“?
 - Erkenntnisstil meint zunächst einmal einen bestimmten Grad von Bewußtseinsspannung: Die Examenssituation von Studierenden des Faches Schulmusik unterscheidet sich eben sowohl im Grad als auch der Richtung der Aufmerksamkeit von deren privater Situation des häuslichen Musikhörens bzw. Musikmachens.
 - Für den jeweils aktuellen Wirklichkeitsbereich *nicht* relevante Sachverhalte, Gegenstände, Bezugnahmen usf. werden „ausgeklammert“.
 - Geschlossene Sinnbereiche sind durch eine spezifische Form der Aktivität charakterisiert: In der Examenssituation bin ich gezwungen, ein zielgerichtetes, mit Absicht versehenes, auf die Außenwelt einwirkendes Handeln zu produzieren; in der privaten Musikhörsituation dagegen ist ein kontemplatives, für den Beobachter nicht unbedingt zugängliches, daher „verdecktes Handeln“ wirklichkeitsspezifisch.
 - Geschlossene Sinnbereiche weisen sich weiterhin durch eine spezifische Form der Selbsterfahrung, der Sozialität und der Zeitperspektive aus.
2. Erfahrungen, die in einem geschlossenen Sinnbereich gemacht werden, sind miteinander verträglich. Umgekehrt gilt, daß konkurrierende Erfahrungen nicht miteinander in Konflikt geraten müssen, sofern sie verschiedenen Sinnbereichen angehören. Die Konsistenz, die Widerspruchsfreiheit ist eben nur für den entsprechenden Sinnbereich postuliert. (Vgl. dazu auch die Stellungnahmen von Jugendlichen im Anhang.)
3. Das Faktum, daß Erfahrung, Erfahrungsraum und Prinzipien der Erfahrungsgewinnung zusammengehören, erlaubt es überhaupt, von geschlossenen

Sinnbereichen zu sprechen. Der Begriff „geschlossen“ jedoch weist darauf hin, daß der Übergang von einem Sinnbereich in den anderen nicht kontinuierlich erfolgt (Beispiel: Übergang Traum-Alltagsrealität).

4. Der folgende Gesichtspunkt ist ein übergreifender, und zwar insofern, als er ein mittelbares Konstitutionsprinzip geschlossener Sinnbereiche bildet: Er regelt ihr Verhältnis zueinander.

Die Pluralität von Wirklichkeiten würde zu einem totalen Chaos führen, wenn nicht ein Bezugssystem vorhanden wäre, das den unterschiedlichen Sinnbereichen einen Stellenwert zuweisen würde: die fraglose, *in sich* konsistente Alltagswelt. Sie sichert die Basis dafür, daß die Übergänge zwischen den Sinnbereichen gelingen. (Ein extremes Beispiel für das Mißlingen zeigt z. B. die Schizophrenie, in der die Alltagswelt als „ausgezeichnete Wirklichkeit“ (James), als Bezugssystem nicht länger gegeben ist.)

Damit ist die Frage nach der spezifischen Konstitutionscharakteristik der Alltagswelt gestellt. Zuvor wurde darauf hingewiesen, daß geschlossene Sinnbereiche, also auch die Alltagswelt, durch einen spezifischen Erlebnis- und Erkenntnisstil begründet werden. Welche Merkmale bestimmen den Erlebnis- und Erkenntnisstil der Alltagswelt?

1. Der Alltag fordert von uns eine Bewußtseinsspannung, die durch eine maximale „*Aufmerksamkeit auf das Leben*“ (Bergson) gekennzeichnet ist.
2. Die Alltagswelt ist charakterisiert durch ihre Fraglosigkeit, d. h. – phänomenologisch formuliert – durch eine spezifische Ausklammerung des Zweifels an ihrer Existenz, an ihrer Selbstverständlichkeit.
3. Weiterhin bestimmt den Alltag eine spezifische Form von Verhalten: Alltagsbewältigung geschieht durch planvolles Handeln, das auf Realisation durch Körperbewegung abgestimmt ist (Schütz nennt diese Form von Verhalten „*Wirken*“).
4. Die Alltagswelt ist der Bereich, in dem sich Menschen ganz „ungeteilt“ erfahren. D. h., es finden sich in ihr keine Reflexionseinschübe, die zum Aufbrechen der Rollenproblematik führen würden. Die Trennung von individuellem Ich und sozialem Ich ist subjektiv noch nicht vollzogen.
5. Fernerhin ist für den Alltag die Unbefragtheit einer gemeinsamen intersubjektiven Welt der Kommunikation und des sozialen Handelns gegeben.
6. Schließlich ist für den Alltag eine spezifische Zeitperspektive, die der Standardzeit anzusetzen, welche als universale Zeitstruktur der intersubjektiven Welt fungiert.

Bezieht man nun wieder die musikpädagogische Perspektive ganz explizit

ein, dann läßt sich festhalten: Die Musikkultur der Jugendlichen ist *nicht* Bestandteil ihrer Alltagswelt. Die Alltagswelt verlangt auch vom Jugendlichen, daß er alle lebensbedeutsamen Prozesse mit größter Aufmerksamkeit verfolgt, weil diese zu ihrer Realisation ein planvolles, in die Welt der Körperlichkeit eingreifendes Verhalten erfordern, das durch die Mittel-Zweck-Relation gekennzeichnet ist. Dabei spielt die unterstellte Konstanz der sozialen Beziehungen eine grundlegende Rolle. Kurz: Das „pragmatische Motiv“ ist für die Alltagswelt fundierend.

Demgegenüber bietet der Übergang in den Sinnbereich der eigenen Musik

1. eine beträchtliche Spannungsreduzierung. Die unbedingte „*Aufmerksamkeit auf das Leben*“ (H. Bergson) kann teilweise suspendiert werden. Jeder von uns empfindet – trotz aller Professionalisierung – den Übergang in den musikalischen Sinnbereich als Entlastung. Verstärkt wird die Spannungsreduzierung – erinnert sei noch einmal an die beiden musikalischen Beispiele – durch eine geringe Komplexität der musikalischen Struktur. Die Dominanz bestimmter kompositorischer Mittel und die dadurch gewonnene Wahrnehmungsvereinfachung ermöglichen darüber hinaus etwas, das in den Äußerungen der Jugendlichen auf der beigefügten Dokumentation sehr deutlich wird und zum Titel der TV-Sendung geführt hat: die narkotisierende Wirkung von Musik. Darin wird das Faktum der Spannungsentlastung besonders offenkundig.
2. Es erfolgt der Versuch einer *Ausklammerung des Alltags*. Das wird in nahezu allen Stellungnahmen von Jugendlichen wie auch der beiden Gruppenmitglieder von DAF (vgl. Anhang) ausdrücklich angesprochen. Ausklammerung des Alltags heißt letztlich, die Kausalität der Motive und die Finalität der Zwecke unseres Handelns werden zumindest gelockert, wenn nicht gar ganz aufgegeben: Ich kann z. B. ein bestimmtes Musikstück beliebig oft abspielen und jedes Mal mich in anderer Weise ihm zuwenden, ich kann sogar ganz weghören. Die Alltagsdevise „Wer A sagt, muß auch B sagen“ trifft nicht länger zu. Ich kann eben eine Platte auflegen und dann doch nicht zuhören.^{1,2} Andererseits kann ich musikalische Prozesse unterbrechen und sie nicht zu Ende führen. Wenn ich selbst in einer Gruppe Musik mache, läßt mir das improvisatorische Moment die Möglichkeit, musikalische Verläufe immer wieder anders zu Ende zu bringen. Ich muß nicht zu einer ganz bestimmten Form eines musikalischen Ergebnisses kommen.
3. Die Beantwortung der Frage nach der *spezifischen Aktivität*, welche den Sinnbereich gegenwärtiger musikalischer Jugendkultur bestimmt, muß unterscheiden, ob es sich um den Fall des Musikhörens oder des Musik-

machens handelt. Doch gilt für beide Aktivitätsformen, daß sie ihre Motive, Regeln und Zielsetzungen nicht der Alltagswelt, sondern einem spezifischen Sinnbereich entnehmen, der mit der Alltagswelt nicht kompatibel ist, eben dem der musikalischen Jugendkultur.

4. Die im Anhang dokumentierten Äußerungen von Jugendlichen (aber keinesfalls nur diese) weisen ganz eindeutig auf eine gegenüber der Alltagswelt veränderte *Selbsterfahrung* hin. An die Stelle der in der „Alltagswelt“ nicht gebrochenen Erfahrung des ungeteilten Selbst tritt das Bewußtsein, mit dem Übergang in den Sinnbereich der eigenen Musik auch die Kausalitätsbindungen des Alltags, welche die Alltags-Rollen auferlegen, überschreiten bzw. ablegen zu können.
5. Unmittelbar einsichtig ist die enge Verbindung von Selbsterfahrung und Zeitkonstitution. Wenngleich ich im folgenden noch näher darauf eingehen werde, so sei doch bereits hier darauf hingewiesen, daß Musik den Übergang in die „innere Zeit“ notwendig voraussetzt und damit die Eindimensionalität der Standardzeit als alleinige Grundlage musikalischer Bezugsstiftung verläßt.
6. Der Sprung in die eigene Musikwelt bedeutet darüber hinaus ein Hinübergehen in eine andersartig bestimmte Sozialität und zwar in die der Gleichaltrigen, die diese Musik gleichfalls zu ihrer eigenen gemacht haben. Die Intersubjektivität der Kommunikation und des sozialen Handelns beschränkt sich nunmehr auf eine bestimmte soziale Gruppe größeren Homogenitätsgrades im Vergleich zur Alltagswelt. Aus der Intersubjektivität des prinzipiell unüberschaubar breiten Alltags wird die qualitativ andere, die eingeschränkte überschaubare Intersubjektivität der altersgleichen eigenen Gruppe.

Es gibt aber noch einen weiteren Beleg für die These, daß die musikkulturelle Praxis Jugendlicher nicht Element ihrer Alltagswelt ist.

Musik entzieht sich einer unmittelbaren Transformation in Begrifflichkeit. (Das gilt nicht nur für die Musik.) Der interpretatorische Zugriff auf den Sinn von Musiken gelingt also nur dann, wenn man auf spezifische Musikkultur(en) zurückgreifen kann, welche die Interpretationsmuster hergeben. (Auch wir tun das immer, wenn wir ein uns bisher unbekanntes Stück hören oder üben.)

Für den jugendlichen Musikhörer heißt das, daß er auf *seinen* Erfahrungsvorrat, mit seiner Musik umzugehen, zurückgreift, der eben nicht primär sprachlich strukturiert ist. Das ist zumeist der Bereich der Populären Musik. Dieser liefert ihm die benötigten Interpretationsmuster (Kategorien und Prinzipien).

Solange dieser Interpretationsrahmen ausreicht, gibt es subjektiv keine Schwierigkeiten.

Dieser Erfahrungsvorrat, das ist entscheidend, ist weitestgehend sozial abgeleitet, d. h. vor allem die Freunde und Partner aus der entsprechenden (Alters)Gruppe, die jugendspezifischen Medienangebote usw. haben zum Aufbau dieses (Interpretations)Wissens beigetragen.

Dieser Wissensvorrat aber weist insofern eine bestimmte Schichtung auf, als nicht jegliches darin vorhandene Wissen gleich bedeutsam ist. Positiv gewendet: In diesem Wissensvorrat findet sich sozial besonders gebilligtes Wissen, das die Auszeichnung seinen spezifischen Konstitutionszusammenhängen verdankt.

Musikalische Prozesse, darin sind sich alle psychologischen und philosophischen Zeittheorien seit Augustinus einig, vollziehen sich im „inneren Zeitbewußtsein“. Diese „innere Existenzform der Musik“ ist wesentlich dadurch charakterisiert, daß Erinnerung und Retention einerseits, Protention und Erwartung andererseits im jeweils aktuell erlebten Augenblick zusammenkommen müssen.^{1,3} Für das musikalische Objekt bedeutet das, daß es – nach Husserl – nicht *monothetisch* erfassbar ist; musikalischer Sinn ist von *polythetischer* Struktur: Er wird nur im sukzessiven Durchschreiten der einzelnen musikalischen Ereignisse erfahren. „*Er besteht aus gegliederten Schritt-für-Schritt-Ereignissen in der inneren Zeit, er ist selbst ein polythetischer Konstitutionsprozeß*“ (Schütz).

Wenn aber Musik ein polythetischer Prozeß ist, dann erfolgt auch die Rekonstruktion im Hören polythetisch. Damit wird die Gleichzeitigkeit, besser die „Quasigleichzeitigkeit“ der Bewußtseinsströme von Komponist und Hörer notwendige Voraussetzung der Entschlüsselung musikalischen Sinnes. Für unseren Zusammenhang aber ist noch wichtiger, daß die Gleichzeitigkeit der Bewußtseinsströme ebenso notwendige Voraussetzung dafür ist, daß mehrere Personen sich über ein und dasselbe Stück miteinander verständigen können. (Dabei sind die Modi des Ausdrucks dieser Verständigung sicherlich von Person zu Person verschieden.)

Hier nun schließt sich der Argumentationsrahmen:

1. Sozial besonders ausgezeichnete musikalische Erfahrungen werden in altershomogenen Jugendgruppen gemacht. Dieses ist aber nur deshalb möglich, weil dort eine Gleichzeitigkeit der Bewußtseinsströme hergestellt wird, die Bedingung der Entschlüsselung und Übernahme musikalischen Sinnes ist.
2. Diese Gleichzeitigkeit wird freiwillig hergestellt und ist aus dem Alltag

herausgenommen. Sie konstituiert einen geschlossenen Sinnbereich, nämlich den der jeweiligen jugendlichen Musikkultur, der immer einen Ausschnitt aus einem vielfältigen Musikangebot darstellt.

Die Diskussion in den siebziger Jahren um das Prinzip der Wissenschaftsorientierung ist auch am Musikunterricht an den allgemeinbildenden Schulen nicht spurlos vorübergegangen.

Mittlerweile – das trifft für nahezu alle Schulfächer zu – zweifelt man daran, ob dieses Prinzip den Unterricht durchgängig bestimmen kann und, falls das möglich, ob es überhaupt pädagogisch verantwortbar wäre.

Seit dem Ende der siebziger Jahre wird in der Erziehungswissenschaft (vgl. die Kongresse der DGfE 1979 in Tübingen und 1980 in Göttingen) – parallel zum sich verstärkenden Zweifel am Prinzip der durchgängigen Orientierung von Schulunterricht an den Wissenschaften – eine Orientierung des Unterrichts an der ALLTAGSWELT der Schüler gefordert.

Ogleich diese Fragestellung in der Musikpädagogik systematisch bisher noch nicht diskutiert worden ist, bestimmt sie unter der Hand die meisten gegenwärtigen Beiträge zur Musikdidaktik, insbesondere die sogenannten „handlungsorientierten“, und zwar in der Form des Postulats, daß jegliches Nachdenken über und jede Planung von Musikunterricht bei der Alltagswelt der Schüler anzusetzen habe.

Wie sich jedoch gezeigt hat, muß der Begriff Alltag und Alltagswelt des Schülers aus der begrifflichen Undeutlichkeit herausgeholt werden. Hier wurde ein Vorschlag unterbreitet, der sich die Ergebnisse der phänomenologisch orientierten Soziologie zunutze machte, indem der Begriff Alltag qualitativ bestimmt wurde und nicht quantitativ. (Im Hinblick auf die jugendliche Musikkultur also nicht als all das, was ein Jugendlicher jeden Tag hört). Folgt man einem solchen Bestimmungsversuch, dann ergibt sich, daß der Alltagsbegriff oder der Begriff der Alltagswelt nur eine *abgrenzende Funktion* haben kann. Wird er im musikpädagogischen Zusammenhang verwendet, meint er auf jeden Fall nicht die Musik, welche Jugendliche zu ihrer eigenen gemacht haben, weil Alltagswelt und musikalische Welt der Jugendlichen eine unterschiedliche Sinnstruktur aufweisen.¹⁴

Anhang

Stellungnahmen von Jugendlichen zum Thema Musik

Ausschnitte aus der TV-Sendung „*Das ist wie ein Rausch*“ am 9. 3. 1982 im Zweiten Programm von M. Odenthal und H. Werner.

„Musik ist das einzige, womit man was anfangen kann. Also wenn man irgendwie was laufen hat, das ist meistens dann Musik.

Also wenn man hier arbeitet bis 1/2 5 Uhr abends und dann zu Hause ist um 6 Uhr, dann hat man überhaupt keine Zeit, na so ein Hobby auszuüben oder so. Na ja, dann knallt man sich einfach ins Bett, wenn man nach Hause kommt und hört Musik.“

*

„Wenn ich von der Arbeit komme, dann bin ich manchmal so'n bißchen aufgeladen. Dann mach ich entweder selbst Musik oder hör etwas Härteres. Danach fühle ich mich dann irgendwie besser . . .“

Wie erklärst Du Dir das, daß Du Dich dann besser fühlst?

„Ich weiß nicht. Irgendwie . . . irgendwie kann ich mich an der Musik auch abreagieren. Wenn ich jetzt so ne relativ harte Musik höre oder vielleicht sie selbst mache, dann fühle ich mich hinterher irgendwie erleichtert und hab nicht so viele Aggressionen.“

*

Welche Musik verfolgt Ihr so?

„Ich? Rock'n'Roll.“

Warum?

„Ich bin in nem Rock'n'Roll Fan-Club „The Wanderers“, und dann abends treffen wir uns meist in nem Partykeller . . . und da treffen wir uns meistens und hören da Musik. Wir sind so 15 Leute, und wir gehn auch oft am Wochenende weg und so. Dann spielen sie auch bei uns in den Diskotheken Rock'n'Roll. Das ist meine Meinung dazu.“

*

„Ich würd sagen, das ist unheimlich wichtig, um hier irgendwie abzuschalten. Wenn man nach der Arbeit nach Hause kommt, ist man doch irgendwie gestreßt. Weil man hier unter Leistungszwang und so, das ist ja ganz normal, den man so hat, wenn man den irgendwie abbauen kann, irgendwelche Musik halt hört und sich richtig ablenkt, . . . vielleicht noch nicht mal so anspruchsvolle, nur zum Abbauen . . .“

*

„Ich finde unheimlich gut, daß die deutschen Gruppen jetzt viel mehr Mut haben und sich trauen . . . nicht daß da nur englische und amerikanische Gruppen, sondern jetzt

auch mal deutsche . . . finde ich unheimlich gut. . . . und im New Wave hat man irgendwie ne gewisse Abwechslung. Man kann auch Abwechslung ins Programm bringen: Es gibt langsamen New Wave, es gibt schnellen New Wave. Es gibt rockigen New Wave, und es gibt . . . es gibt halt gemischte Arten von Musik, kann man sagen."

*

Wie alt bist Du?

„Ich bin 16.“

Und welche Musik hörst Du am liebsten?

„Hauptsächlich Disco-Musik.“

Wie lange am Tag?

„Von morgens bis abends. Bei den Hausaufgaben, bei allem möglichen, beim Baden . . . also kann man sagen durch und durch.“

(Zu derselben Frage eine weiterer Jugendlicher)

„So ziemlich den ganzen Tag.“

Und welche?

„So ziemlich alles, also von Disco bis Hard-Rock, . . . Blues . . .“

*

Was gefällt Euch jetzt bei DAF (Gruppe: Deutsch-amerikanische Freundschaft) am besten? . . . von Liedern . . .

„Ja, Mussolini.“

Warum?

„Ja, und zwar weil der Rhythmus hat. Ich mein, andere Musik geht da rein und da raus, ja. Aber die geht da echt rein. Und ich steh zur Zeit auf der Neuen Deutschen Welle.“

Warum gefällt Euch die Monotonie?

„Sie paßt einfach zum Leben. Ich bin hierhergekommen, weil ich die Gruppe DAF also ziemlich exzentrisch finde und weil endlich einmal die deutsche Sprache auch zum Ausdruck gebracht werden kann. Aber das heißt noch nicht, daß ich alles gut finde. Ich finde gerade DAF gut, auch von diesen Themen, Liebe, Sex und . . . das finde ich unheimlich toll.“

Glaubst Du, daß das bei der bisherigen Musik, die es bisher gab, nicht so abgehandelt worden ist, wie Du es eben angesprochen hast?

„. . . Ne, das war zu kommerziell für mich. Nicht so kommerziell wie im Schlager, Olivia Newton-John oder so was, . . . ist für mich reine kommerzielle Musik . . .“

*

Frage an die beiden Mitglieder der Gruppe DAF

Was glaubt Ihr, warum die Jugendlichen hierher kommen, warum die zu Euch kommen? Was suchen die eigentlich da?

„Ja, die suchen nen Ausgleich, glaube ich. Wir geben denen viel, weil wir ziemlich viele

Themen anschnneiden, die sonst tabu sind. Bei uns geht vom Sex bis zum Mussolini, bis zur Gewalt und so Händchen halten . . . Und diese Themen sind normalerweise ausgeklammert. Und wir bringen sie in einer sehr einfachen Form, in einer Form, die nicht nur den Kopf anspricht, sondern vor allem auch den Körper anspricht.”

„Robert hat gesagt, viele suchen Ausgleich. . . . Was sollen sie den sonst machen bei dieser langweiligen Gesellschaft? . . . Wir sind auch noch sehr jung, und wir sprechen die Sprache, die die Jugend spricht. Und wir wissen, welche Signale zu benutzen sind. Wir vermitteln Sachen, die die Leute wollen, und die sonst von keinem vermittelt werden.”

Würdet Ihr sagen, daß das auch so ne Art Flucht sein kann, Flucht in die Musik und nicht nur in die Musik, sondern auch in Eure Texte, ne Identifikation damit, daß sie so leben wollen, wie Ihr so sein wollt?

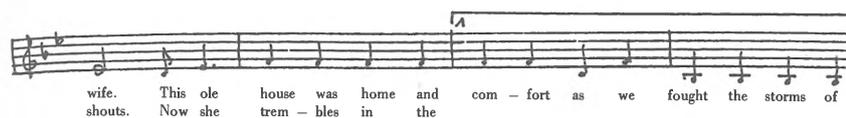
„ . . . Ne, das ist ja gerade so ein Ausgleich für das, was in der Gesellschaft so verkrüppelt ist. Ich glaube durchaus, daß wir . . .

Ich würde nie behaupten, daß wir einen Menschen ändern. Aber wir schaffen es zumindest so eine allgemeine Änderung der Atmosphäre. Ich glaube schon, daß das, was wir machen, befreit. Dadurch werden die Leute ausgeglichen, und das ist eine Form von Stärke. Man kann nichts machen, wenn man unausgeglichen ist, wenn man nicht befreit, wenn man dauernd unterdrückt ist”

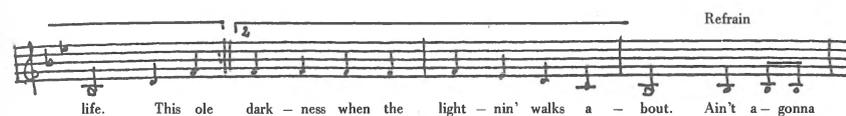
'This ole house'



This ole house once knew my chil - dren ; this ole house once knew my
house once rang with laugh - ter ; this ole house heard ma - ny



wife. This ole house was home and com - fort as we fought the storms of
shouts. Now she trem - bles in the



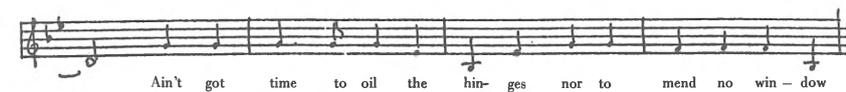
life. This ole dark - ness when the light - nin' walks a - bout. Ain't a - gonna



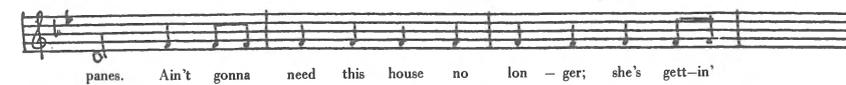
need this house no lon - ger; gonna need this house no more. Ain't got



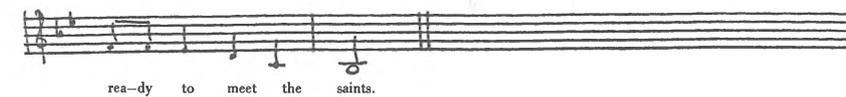
time to fix the shin - gles; aint't got time to fix the floor.



Ain't got time to oil the hin - ges nor to mend no win - dow



panes. Ain't gonna need this house no lon - ger; she's gett-in'



rea - dy to meet the saints.

'Eiszeit'

Das Tele-phon seit Jah - ren still kein Mensch mit dem ich re - den will
 ich seh im Spie-gel mein Ge-sicht nichts hat mehr Ge- wicht ...

Refrain

Eis - zeit mit mir be- ginnt die Eis- zeit im La- by- rinth der
 Eis - zeit min- nus neun - zig Grad.

Anmerkungen

- 1 Elkin, F./Westley, W. A.: The Myth of Adolescent Culture. In: American Sociological Review, 20, 1955, 680–684.
- 2 Bell, R. R.: The Adolescent Subculture. In: Education Magazine, 1961, 1–3.
- 3 Schelsky, H.: Die skeptische Generation. Köln/Düsseldorf 1957.
- 4 Shell-Studie: Jugend '81, Bd. 1, Opladen 1982.
- 5 Aus der Vielzahl von Arbeiten seien nur einige genannt. Ihnen verdankt der Verfasser ganz spezifische Einsichten:
 Kleinen, G.: Jugend und musikalische Subkultur – Verhaltensweisen der jungen Generation in der industriellen Gesellschaft. Regensburg 1973.
 Pape, W.: Musikkonsum und Musikunterricht. Düsseldorf 1974.
 Schulten, M. L.: Zur Entwicklung musikalischer Präferenzen. In: Behne, K.-E. (Hrsg.): Musikpädagogische Forschung, Bd. 2, Musikalische Sozialisation. Laaber 1981, 86–93.
 Zimmerschied, D.: Beat-Background-Beethoven. Frankfurt/M-Berlin-München 1971.
 K.-E. Behne hat m. E. mit seinem Begriff des „Musikalischen Konzepts“ diesen Sachverhalt von der Einstellungsforschung her überzeugend in den Griff bekommen. Vgl. dazu: Behne, K.-E.: Musikalische Konzepte – Zur Schicht- und Altersspezifität musikalischer Präferenzen. In: Forschung in der Musikerziehung 1975, Mainz 1975, 35–61, sowie ders.: Zur Struktur und Veränderbarkeit musikalischer Präferenzen. In: Zeitschrift für Musikpädagogik, 2, 1976, 139–146.
- 6 Die Ausklammerung der sozialen Genese dieser Kultur erfolgt aus einem methodischen Gesichtspunkt: der exakten Bestimmung eines Teilaspekts wegen.
- 7 Weitere Hintergrundinformationen in: Lugert, W.D./Schütz, V.: Der aktuelle Hit: Shakin' Stevens: This ole house. In: Populäre Musik im Unterricht, 3, 1982, 5–10, sowie: Schütz, V.: Shakin' Stevens „this ole house“. In: Rockpäd, 0, 1982, 19–21.
- 8 Obgleich hier das Wort-Ton-Verhältnis ausgeklammert wird, sei doch darauf hinge-

- wiesen, daß der Text eine völlig andere Valenz in diesem Stück erhält als im 1. Beispiel, in dem schon allein auf Grund der Artikulation der Text „verschwindet“.
- 9 James, W.: *The Principles of Psychology*, 1890; Repr. New York 1950.
- 10 Im folgenden beziehe ich mich insbesondere auf die Schriften:
 Schütz, A.: *Gesammelte Aufsätze*, 3 Bde., Den Haag 1971.
 Schütz, A.: *Das Problem der Relevanz*, Frankfurt/M. 1971.
 Schütz, A./Luckmann, Th.: *Strukturen der Lebenswelt*. Neuwied und Darmstadt 1975.
- 11 Berger, P.L./Luckmann, Th.: *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*. Frankfurt/M. 1969.
 Filmer, P. u.a.: *Neue Richtungen in der soziologischen Theorie*. Wien-Köln-Graz 1975. Darin besonders: Phillipson, M.: *Phänomenologische Philosophie und Soziologie*.
- 12 Folgendes ist in diesem Zusammenhang weiter zu bedenken:
1. Es ist dabei gar nicht so entscheidend, ob und in welchem Maße die Ausklammerung *tatsächlich* gelingt. Die Absicht ist entscheidend.
 2. Es unterliegt keinem Zweifel, daß der Versuch von Jugendlichen, über ihre Musik den Alltag auszuklammern, durch bestimmte gesellschaftliche Gruppen wieder „genutzt“ wird; sei es, um sie besser in bestimmte Arbeitszusammenhänge einzufügen, sei es, um – über den Verkauf von musikalischen Produkten – Gewinne zu machen.
 3. Die Ausklammerung des Alltags ist immer auch (bis zu einem gewissen Grad) eine gesellschaftlich gewährte, gestattete, und zwar nicht nur aus den zuvor angeführten Motiven heraus, sondern auch – gegen derartige Interessen – aus pädagogischen Erwägungen, die diese Ausklammerung als Überstieg in einen andersartig strukturierten Bereich persönlicher Identifikationen respektieren.
 4. Der Hinweis, daß die Jugendmusik der Gegenwart Alltag bisweilen ganz explizit thematisiert, spricht nicht gegen die vorgetragene These. Thematisierung heißt zugleich: Objektivierung, Distanz. Indem der Alltag „Gegenstand“ z. B. eines Liedes wird, wende ich mich ihm in reflexiver Einstellung zu: Alltag wird mir Objekt.
- 13 Protention und Retention sind für E. Husserl Strukturmomente des „inneren Zeitbewußtseins“. Sie gehören mit dem aktuellen Jetzt zur *Gegenwartsphase* der innerlich erlebten Zeit. Sie bilden die Möglichkeitsbedingungen von *Dauer*. Unterschieden sind sie von der Erwartung bzw. der Erinnerung u. a. gerade dadurch, daß diese das Merkmal der Dauer bereits in sich enthalten.
- 14 Vor einem Kurzschluß sei aber in aller Deutlichkeit gewarnt: Der Nachweis, daß die Musik der Jugendlichen zwischen 12 und 18 nicht deren Alltag angehört, führt keineswegs zur Ausklammerung der populären Musik aus dem Musikunterricht. Nur: Die Integration dieser Musik in den Unterricht kann *nicht* mit dem Hinweis auf deren *Vorhandensein in der Alltagswelt* der Jugendlichen *begründet* werden. Dazu muß eine andere Legitimation gegeben werden. Die Entfaltung eines derartigen Begründungsrahmens war und ist aber hier nicht die Aufgabe.

Prof. Dr. Hermann J. Kaiser
 Im Hagedorn 9
 4417 Altenberge

**Musikkultur-Konzepte Jugendlicher
Einstellungen 13–16jähriger zur „offiziellen“ Musikkultur**

HANS GÜNTHER BASTIAN

Musikalische Teilkulturen und Kulturbegriff

Die Themenvielfalt der diesjährigen AMPF-Tagung innerhalb des Generalthemas „*Musikalische Teilkulturen*“ konkretisiert bereits das Phänomen der Zersplitterung unserer kulturellen Landschaft. Der Verweis auf Pluralismus und Heterogenität musikalischer Teilkulturen bleibt heute abstrakt und sinnlos für die Bestimmung von Symbolwerten und Funktionen teilkultureller Ausdrucksformen, solange nicht bis zur Nennung musikalischer Genres innerhalb der Teilkultur, ja sogar bis zu einzelnen Strömungen und Stilen fortgeschritten wird. So genügt, um am Beispiel von Jugendkultur zu verdeutlichen, der Hinweis auf Genres wie Jazz, Rock, Folk, Schlager, Punk, Disco, Klassik, New Wave u. a. keineswegs, sondern man muß hinzufügen, ob man z. B. mit der NDW den traditionell instrumentierten Dialekt-Pop, die Fraktionen der Elektronik-Popper, die „Sozialkritiker“, die Neo-Apokalyptiker oder die neuen Schlagermacher meint. Und die Marktszene selbst ist nicht von langer Dauer. Ein jeder pocht auf Individualität und verweigert Klassifikation, was gleichermaßen für die E-Avantgarde gilt. Und im Spektrum sogenannter bürgerlicher Kultur entfaltet sich ein ebenso differenziertes Musikleben. So hilflos ein Musikpädagoge dieser quasi sektenhaft zersplitterten Jugendkultur gegenüberstehen mag, so verwirrend und undurchsichtig mag Jugendlichen die institutionalisierte musikalische Öffentlichkeit sein. Die Einleitung will sagen, daß der Begriff Musikkultur bei empirischem Zugriff für eine komplexe kulturelle und soziale Konfiguration steht. Und in der Soziologie stimmt man überein, daß der Problembereich „*Kultur und soziale Lebenswelt*“ (J. Weis, 1981) zu den Fragen gehört, bei denen ein ausgesprochenes Mißverhältnis zwischen der Komplexität und der offensichtlichen Bedeutung des Themas einerseits, dem Stand der begrifflich-theoretischen Durchdringung und der empirischen Forschung andererseits, existiert.

So komplex die empirisch belegbare Realität, so einfach, weil dichotom, ist das kulturpolitische Bewußtsein unserer Gesellschaft. Die Klassifizierung in

eine bürgerliche und proletarische Kultur, in Kultur und Alltag, in Kultur und Kulturindustrie, in Profi- und Amateurkultur, in subventionierte und Popkultur u.a.m. setzt voraus, daß man, wie GREVERUS (1978,56) kritisiert, „zwischen Menschen unterscheidet, die ‚Kultur haben‘, und solchen, die sie ‚nicht haben, aber bekommen sollen‘ . . . Kultur (wird), in einem unilinearen Entwicklungsprozeß gesehen, an Wachstumsraten von Schul-, Volkshochschul-, Universitäts-, Museums- und Theaterbesuchern gemessen und aus der Perspektive eines einzigen, letztendlich des überlieferten und noch herrschenden Bildungs- und Kulturbetriebs festgeschrieben“. Die offizielle Kulturpolitik argumentiert mit einem Kulturbegriff, der Kultur für die Förderung der hohen Künste reserviert und ihn in der Praxis nicht selten auf traditionelle Ressortabgrenzungen reduziert. Kultur wird gleichgesetzt mit wertvollen Produkten, Kunstwerken und der Fähigkeit ihrer Rezeption. Kulturträger sind weniger der Zitherspieler auf dem Lande (Adorno), die im Morgen- und Abendrot aufgehenden und versinkenden Männerchöre, der fidel fidelnde Straßenmusiker oder gar die in Kellergewölben und baufälligen Fabrikhallen probenden Amateur-Rockmusiker, Kultur sind eher schon das stillvergnügte Streichquartett (Jost) oder das hochkarätige Orchesterkonzert eines plattenträchtigen Ensembles unter der metaphysisch verklärten Gestik seines Stardirigenten.

Dieser Begriff von Kultur gehört in unserer Gesellschaft noch immer zu jenen Schlagwörtern, die prägnant wirken, solange sie gedankenlos benutzt werden, die sich jedoch als vage und einseitig erweisen, sobald man anfängt, sie näher zu analysieren. Der Kulturbegriff wäre im Sinne eines „Kultur für alle“-Konzeptes zu erweitern, eines Begriffes, der ganz allgemein zunächst eine bewußtere ästhetische Einstellung zur Welt meint, die nicht allein durch hohe Künste ausgeschöpft ist. Jedem Menschen und gerade dem sich entfaltenden Jugendlichen ist die Möglichkeit authentischer kultureller Ausdrucksformen nicht nur generös zuzugestehen, sondern zu ermöglichen. Es ist heute trivial geworden, darauf aufmerksam zu machen, daß das hierarchische System des Angebotes kultureller Güter mit dem Besitz materieller und mehr noch mit einem standortspezifisch geprägten sozialen Bewußtsein korreliert. „Was dem inventarisierenden Blick wie ein bunter Reichtum musikalischer Erscheinungsformen dünkt, ist Funktion vorab des sozial determinierenden Bildungsprivilegs“ (ADORNO, 1973, 146).

Das Problem

Die Einsicht, Jugendliche hätte ein gestörtes Verhältnis zur offiziellen oder der von ihnen so beschriebenen „Erwachsenenkultur“, gehört zu jenen Gemeinplätzen, auch in der Musikpädagogik, daß die Meinung, das Wesentliche sei längst gesagt, geradezu wie eine Sperre wirkt, die eine genauere Analyse verhindert. Der Schein, daß das musikalische Konzept „Musikkultur“ negativ zu bestimmen sei und einer empirischen Überprüfung nicht lohnend wäre, ist den Ergebnissen dieser Studie zufolge nur die halbe Wahrheit. Mit Musikkultur meinen wir in dieser Untersuchung die Erwachsenenkultur, die sich teilkulturell in eine professionelle, subventionierte und eine von Laien für Laien gepflegte Musikkultur aufgliedern läßt. Als Formen für eine etablierte Kultur stehen die Oper, das Konzertwesen mit der Pflege von traditioneller Kunstmusik unterschiedlichster Genres, das Berufsmusikertum, Konzertagenturen, Kulturvereinigungen usw., die Laienkultur wird repräsentiert durch verschiedene Arten örtlicher Chöre (Gemischter Chor, Männerchor) oder auch Instrumentalkreise (Blasorchester, Feuerwehrkapelle, Spielmannzug u. a.). Die Studie ist in ihrer Zielsetzung jenen einzureihen, die musikalische Konzepte zum Gegenstand der Forschung erheben (vgl. Behne, 1975, 36). Gemeint ist die Ermittlung der Summe von Einstellungen, Informationen, Meinungen, Vorurteilen usw., die ein Jugendlicher gegenüber der musikalischen Öffentlichkeit unserer Gesellschaft hat. Wir gehen davon aus, daß das Kulturkonzept von Vorurteil als Folge von Wahrnehmungsselektivität und Informationsmangel, von scharfer Kritik als Folge einseitiger kulturpolitischer Praxis, von Gleichgültigkeit als Folge einer sozialen Rollengewißheit von existentiellen Ausmaß geprägt ist, daß es also mit den sozialen und musikalischen Erfahrungen der Jugendlichen, d. h. ihrer musikalischen Sozialisation variiert. Mit anderen Worten: Es gibt nicht *das* Musikkultur-Konzept Jugendlicher. Die Konzepte erweisen sich als heterogen und werden von persönlichen und sozialen Charakteristika der Jugendlichen mitbestimmt.

Der Fragebogen

In einer offenen Frage des Fragebogens waren die Jugendlichen aufgefordert, Kritik, Wertungen, Änderungsvorschläge zum Musikleben Erwachsener abzugeben. Erfragt wurden Kenntnisse von Einrichtungen als Spiegel der Informiertheit, aktive Mitgliedschaft als Ausdruck der Bereitschaft, diese

Musikkultur mitzutragen. Auch der Besuch entsprechender Musikveranstaltungen galt als Maßstab für das Interesse Jugendlicher. Der Fragekomplex „*Welches kulturthematische Projekt wünschst Du Dir im Musikunterricht?*“ fungierte als konzepttypisierendes Variablenetz. Darüberhinaus sollten die Konzepte in ihrer sozialpsychologischen Bedingtheit erklärt werden. Nachfolgende Grafik gibt einen Überblick über die im Fragebogen benutzten Indikatoren eines Musikkultur-Konzeptes sowie die Persönlichkeitsmerkmale, die das Konzept mitprägen.

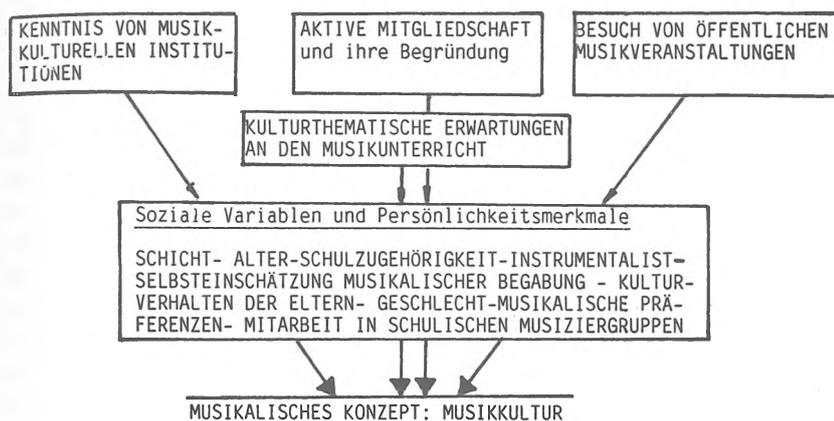


Abb. 1: Indikatoren des Musikkonzepts und relevante Einflußfaktoren

Die Stichprobe

Befragt wurden 13–16jährige der Sekundarstufe I aus 7 Gymnasien, 5 Realschulen, 4 Hauptschulen im Bonner und Düsseldorfer Raum. Die Verteilung der 420 Jugendlichen auf die Schularten ergab einen Anteil von 22 % Hauptschülern(HS), 35 % Realschülern und 43 % Gymnasiasten (GY). Die statistische Dominanz von GY war zwar nicht beabsichtigt, erwies sich aber im Nachhinein als sinnvoll, da, wenn überhaupt ein positives Kultur-Konzept zu erwarten war, dies eher für GY zutreffen würde.

Geografisch dürfte es sich um eine Region handeln, die bezüglich der offiziellen Musikkultur als nicht provinziell eingestuft werden kann. Daß Jugendliche aber selbst im Umfeld von Städten über ein unzureichendes Angebot in ihrer musikalischen Teilkultur klagen, dürfte nur allzu symptomatisch für die Gesamtsituation in der BRD sein.

Die Mehrheit der Jugendlichen kommt, was aus der Bevölkerungsstruktur zu erwarten war, aus einer Mittelschicht, die durch mittleres und gehobene Beamtentum repräsentiert ist. Mehrheitlich haben die Väter einen höheren Schulabschluß. Dies bedeutet, daß die meisten Befragten aus Gesellschaftskreisen kommen, für die sozial und bildungsmäßig bedingte Barrieren zu offizieller Musikkultur weniger typisch sind. Tatsächlich aber ist das Kulturverhalten der Eltern mit vereinzelt Konzerten erschöpft, aktive Mitarbeit in Chor, Instrumentalkreis, Kulturvereinen ist eher die Ausnahme als die Regel.

Für Musikpädagogik und Kulturpolitik ein Warnsignal muß die Tatsache sein, daß 84 % dieser mittelschichtgeprägten Stichprobe – in der 53 % angeben, ein Instrument zu spielen – in keiner schulischen Musikgruppe mitarbeiten, obwohl mehrheitlich angeboten. Enkulturation in außerschulischer Musikkultur über innerschulische Musiziererfahrungen scheint zur Utopie geworden und die Vermutung berechtigt, daß die in der Schule angebotenen Musikgruppen zu wenig das Interesse der Schüler berücksichtigen. Antworten jugendlicher Amateurmusiker (siehe Projekt: Amateurmusiker in der Provinz) auf die Frage nach der Bedeutung schulischer Musikerfahrungen bestätigen dies: „... es gibt zwar ‚nen Schulchor, aber dazu hab’ ich überhaupt keine connection gekriegt“ oder „... ja, das war der Chor... da hat eigentlich jeder versucht, sich drum zu drücken, jeder hat versucht, so schlecht wie’s irgendwo geht zu singen...“.

Ergebnisse und ihre Interpretation

Klassifikation der Kulturkonzepte

Mit dem Verfahren der hierarchischen Clusteranalyse sollte eine Konzepttypologie auf der Basis der Variablen ermittelt werden, die Auskunft geben über Kenntnisse von Musikgruppen, Institutionen des offiziellen Musiklebens über Besuch von Musikveranstaltungen und Mitgliedschaft in Vereinen. Die Ergebnisse hatten allerdings so geringe Varianz – weil wenig Interesse vorhanden –, daß diese Variablenselektion für eine Typologie nicht geeignet war. In einem weiteren Rechengang wurden kulturthematische Wünsche für den Musikunterricht als konzepttypisierende Merkmale gewählt und damit potentielle Interessen Jugendlicher an der offiziellen Musikkultur bestimmt. Damit steigt zugleich die Validität des Konzeptes, denn Besuch oder Nichtbesuch, Kenntnis oder Unkenntnis müssen nicht zwangsläufig mit bewußter

Negation zusammenhängen und sagen wenig aus über die Motivationslage der Jugendlichen.

Diese Clusteranalyse erlaubt die Identifikation von 4 Gruppen, wobei vor allem Gruppe I und IV von besonderer typologischer Prägnanz und musikpädagogischer Relevanz sind. Da Gruppe III tendenziell mit IV übereinstimmt, ist eine nachträgliche Zusammenlegung schon wegen der Gruppengröße sinnvoll. Der Unterschied zwischen beiden besteht in der Rigidität des Negativkonzeptes. Gruppe III lehnt weniger häufig total ab. Die Extremität des Konzeptes der Gruppe IV ist in der Grafik an den zutreffenden Items gekennzeichnet. Die Einstellungen der Gruppe II sind weniger eindeutig. Systematisch ist die Tendenz, bei nahezu allen Items mit „weniger erwünscht“ zu antworten. Dies mag bedeuten, daß man Kulturthemen im Musikunterricht eher gleichgültig gegenübersteht, denn außerschulisch ist dieser Typ im Vergleich zu den übrigen Gruppen mehrheitlich aktiv im Musikleben beteiligt. Ob seine Gleichgültigkeit eine latente Kritik am Musikunterricht ist?

Die einzelnen Clusters werden wie folgt klassifiziert: Typ I ist der KULTURFAN, Typ II der innerschulisch GLEICHGÜLTIGE, aber außerschulisch INTERESSIERTE, Typ III der KULTURIGNORANT bzw. UNMOTIVIERTE.¹

Die Konzepte im einzelnen:

Der KULTURFAN liegt mit seinen Interessen weit über dem Präferenzbereich der Gesamtstichprobe. Die Institution Oper ist ihm in seiner beruflichen Struktur bedeutsam. Über dem 80 % Anteil liegen die Wünsche hinsichtlich Information über Leitung und Verwaltung einer Oper, über Berufe (künstlerische, technische, handwerkliche), über die Welt hinter den Kulissen, er wünscht die Vorbereitung und den Besuch eines Musicals. Typisch für ihn ist der Wunsch, über Beruf, Arbeit, Probleme von Musikern zu sprechen (mit Dirigenten wie Instrumentalisten). Er sucht das Gespräch und erhofft sich darüber einen Zugang zu dieser ihm eher fremden Musikwelt.

Wenig ausgeprägt ist das Interesse für die Laienkulturszene, was für die gesamte Stichprobe gilt. Besuche in Proben örtlicher Chöre oder Instrumentalgruppen oder Kontakte mit dem Organisten, Gespräche mit Chorleitern und Sängern über deren Ziele und Aufgaben sind „weniger“ bis „nicht“ erwünscht. Auf Gründe dieser stichprobeneinheitlichen Einstellungen wird zurückzukommen sein.

Der KULTURFAN unterscheidet sich auch in seinen Kenntnissen, in Mitgliedschaft und Besuch von Veranstaltungen von den übrigen Gruppen. Zu

40 % ist er einer Musikschule angeschlossen und ist von daher bei Öffentlichkeitskonzerten relativ häufig beteiligt. Er ist stärker motiviert, am Musikleben seiner Umwelt teilzunehmen. Garant dafür ist die Musikschularbeit nicht der Musikunterricht. Diese Verpflichtung in der Musikschule wird bisweilen kritisch kommentiert:

„Das mit den Vorspielterminen ist schon ein ziemlicher Nervenstreß. In manchen Zeiter rast man von Konzert zu Konzert und hat keine Zeit mehr für andere Dinge. Man sollte die Konzerte besser das Jahr über verteilen“ (15w).

„ . . . die haben da so total hohe Ansprüche. Wenn man das nicht in einer bestimmter Zeit schafft, fliegt man raus. Da bin ich besser von selbst gegangen. Jetzt privat“ (14m).

Der Kulturfan kritisiert das öffentliche Musikleben eher allgemein mit „zu wenig Jugendangebote für die Freizeit“. Mit dem Angebotenen ist er zufrieden:

„In meiner Stadt ist das Angebot sehr groß und ich bin zufrieden. Ich gehe gern in die Oper und ins Schauspiel. Ich habe auch ein Abonnement. In Konzerte gehe ich nicht, da ich durch meine Eltern, insbesondere meine Mutter, mit genügend Musik auf Schallplatten ausgestattet bin“ (13w).

„Wenn ich ein Programmierer für die Konzertsaison wäre, würde ich abwechslungsreich programmieren“ (14m).

Er beklagt gleichzeitig die zu geringe Information über Veranstaltungen, kritisiert Rituale und Aufführungspraktiken:

„Das öffentliche Musikleben sollte mehr publik gemacht werden. In der Schule sollte man öfter Konzerte besuchen und mit professionellen Musikern Kontakt bekommen“ (15m) . . . „Man müßte das ganze Musikangebot näher an den Mann bringen, z. B. Schulklassen in eine Vorstellung einladen, damit man weiß, wie so was aussieht, gemacht wird, wie das geht“ (13w) . . . „Daß es Musikgruppen gibt wie Chöre, Blasorchester, Spielmannszug oder ähnliches hat uns keiner mal gesagt, auch der Musiklehrer nicht“ (13w) . . . „Ja die Information ist nicht groß, ich weiß von den ganzen offiziellen Sachen nix“ (14m).

„Ich finde es bekloppt, wenn sich alte Leute in der Oper wie Christbäume aufputzen. Man muß da immer pikfein antanzen“ (16w) . . . „Wenn man in so 'nen Opersaal reinwill, hat man schon mehr Muffen reinzugehn. Und wenn man drin ist, dann muß man stur sitzen bleiben und zuzucken“ (14m).

„Messen sollte man nicht im Konzertsaal aufführen, sondern in Kirchen, da sie dafür geschrieben sind. Eine Messe bekommt erst ihren richtigen Pfiff in der Kirche, weil dort eine besondere Akustik ist“ (15w) . . . „Interessant wäre es vielleicht, wenn man im Anschluß an die Veranstaltung Möglichkeit zur Diskussion mit einem Interpreten hätte. Außerdem vermisse ich Angebote mit Einführungen in Konzerte“ (16w).

2 Jugendliche machen auf regionale Benachteiligungen und auf kulturpolitische Praxis aufmerksam:

„Das öffentliche Musikangebot gibt es bei uns nicht so oft. Ich würde für ältere Leute mehr klassische Heimatmusik planen. Denn sie darf nicht vergessen werden. Die Jugendlichen in W. stehen nur so rum. Nichts ist los!“ (16m).

„Wenn ich Konzertdirektor wäre, dann würde ich ein Programm nach meinem Geschmack gestalten. Und genau so machen es die Konzertdirektoren wohl auch. Sie spielen immer nur Klassik“ (15m).

Zum Konzept des Kulturfans kontrastieren die Einstellungen der Gruppen III/IV. Alle kulturthematischen Angebote werden mit großer Mehrheit abgelehnt. Für diesen „UNINTERESSIERTEN“ ist die Oper tabu, der Besuch von Konzerten Zeitverlust, am Gespräch mit Musikern ist er uninteressiert, ebenso an der musikalischen Laienkultur. Da ist die städtische Kurkapelle „*der Rede nicht wert*“ sind ihre Mitglieder „*Naivlinge*“, Männerchöre „*Zusammenkünfte alter Gröler*“, werden Konzerte von alten „Chaoten“ besucht. Dieser Typ zeigt keinerlei Kooperationsinteresse. Einzig positiv ist die Tendenz, solche Themen zu akzeptieren, die auf die Teilkultur Jugendlicher eingehen. Aber auch hier zeigt sich eine nur vorsichtige Befürwortung, möglicherweise aus Furcht vor ästhetischen Wertungen des Musiklehrers. Die kulturelle Ignoranz korreliert mit kultureller Passivität. Am Beispiel dieses Kulturverhaltens ließe sich die Hypothese der Wiener Soziologin HASELAUER (1982, 116) bestätigen, daß „*mit zunehmendem Grad der Ignoranz auch der Grad sozialer Desintegration steigt*“. Die Begründung für diese Passivität: 1. keine Zeit/Schulstres/andere Hobbys – 2. keine Lust/kein Bock/kein Interesse – 3. keine Kontaktmöglichkeiten. Keiner war jemals in einer Oper, der Besuch traditioneller Musikveranstaltungen liegt um die 10 %. Ausnahme: Rock- und Jazzkonzerte sowie Discotheken. Die Kritik des Kulturignoranten ist zunächst monoperspektivisch auf „zu wenig Rockmusik“ zugeschnitten, zeigt dann aber auch die Toleranz des „für jeden etwas“-Programmes, die von ihm möglicherweise schmerzlich vermißte Liberalität gegenüber dem musikalisch Andersdenkenden.

„Gut, einverstanden, aber mehr Angebote mit Musik für die Jugend“ (14m) . . . „Jeder muß selbst wissen, was er hören will, man hat ja seinen eigenen Geschmack und will sich nichts aufdrängen lassen“ (16w) . . . „ . . . mehr für die Jugend, weniger Oper“ (13w) . . . „Wenn ich mir vorstelle, ich wäre für eine Konzertsaison verantwortlich, würde ich zuerst einmal ausmisten, d. h. schlechte Musik (nach Meinung der Musikkritiker) würde gar nicht erst aufgeführt. Wenn es nach mir ginge, und das tut es ja leider nicht, würden nur die besten Stücke von Bach Händel, Beethoven, Mozart usw. sowie

Folklore aus den Balkanländern, des Vorderen Orients, Indiens und Südamerikas, sowie die Musikentwicklung verschiedener Länder bis zur modernen Musik angeboten, damit der Normalbürger auch etwas von der Musik anderer Kulturen erfährt. Außerdem sollten nicht Konzerte dann angeboten werden, wenn die halbe Welt schläft" (13m).

Häufig findet sich die Forderung, möglicherweise auch aus eigener negativer Erfahrung, mehr für unbekanntere Amateurgruppen zu tun. 15 % dieser Gruppe gibt an, in einer Rockgruppe mitzuspielen.

„Es müssten mehr Aufnahmestudios da sein und unbekanntere Rock-, Jazz- oder Klassikgruppen sollte man eine kleine Chance geben" (15m) . . . „Es wird zu wenig für Jugendliche getan. Neugegründete Gruppen haben kaum eine Chance, innerhalb und außerhalb bekannt zu werden" (16m).

Die Isolierung von einer öffentlichen Kulturszene wird durch die Aufforderung zur Privatisierung des Musikerlebens gefördert:

„In meiner Umgebung weiß ich von keinen Musikveranstaltungen außer der örtlichen Karnevalskapelle und dem Kirchenchor. Sonst höre ich Musik nur vom Radio, von Cassetten oder Schallplatten" (13w) . . . „Also, solange mal ein Rockkonzert einer guten Band in unserer Stadt ist, ist doch alles in Ordnung. Wer Musik hören will, soll sich Schallplatten kaufen" (14w) . . . „Ich interessiere mich wenig oder gar nicht für das öffentliche Musikangebot, weil ich durch Radio, das bei mir so gut wie ständig läuft, genug Musik der unterschiedlichsten Richtungen zu hören bekomme" (16m).

Auch zur Änderung kultureller Praxis wird aufgerufen, etwa „mehr Musik in Parks und auf Wiesen“, „mehr Teestuben mit Musik“, „Möglichkeiten zum Interview mit den Musikern“, „mehr Auftritte von Jazzgruppen in geeigneten Lokalen“. Resignation schließlich in der lapidaren Kritik eines Jugendlichen: „Die Konzertsaison sollte gar nicht erst stattfinden" (16m).

Zwischen diesen beiden Konzept-Typen einzuordnen ist die Gruppe II, deren Charakterisierung am differenziertesten ist. Systematisch ist, wie gesagt, die Tendenz zur Gleichgültigkeit, Kulturfragen im Unterricht zu behandeln. Daraus kann jedoch nicht der Schluß gezogen werden, daß diese Jugendlichen auch außerschulisch wenig Interesse an der musikalischen Öffentlichkeit zeigten. Das Votum „weniger erwünscht" scheint eher eine latente Kritik am Musikunterricht selbst, dessen Effizienz und Motivierungspotential angezweifelt wird. Dieser innerschulisch GLEICHGÜLTIGE ist außerschulisch informiert über das Musikleben seiner Umwelt, die Hälfte gibt Mitgliedschaft in einer Laienmusikgruppe an. Die Mitarbeit verteilt sich auf folgende Gruppen: Rock (3), Musikschule (10), Jugendchor (4), Blas-

orchester (5), Musikclub (1), Schulmusikgruppe (4). Diese Gruppe stellt also die meisten aktiven Musiker. Die häufigste Begründung: „*Es macht Spaß*“. Das außerschulische Interesse an Musikkultur zeigt sich überdeutlich am übereinstimmenden (100%!) Wunsch, Musikverlage und -bibliotheken zu besuchen und Kontaktgespräche mit kulturpolitisch Verantwortlichen zu führen. Auch die freien Kommentare spiegeln die Differenziertheit des Konzeptes. Kulturpolitik wird auch in dieser Gruppe kritisiert, ihre Veränderungsvorschläge zeigen Perspektiven der Neuerung:

„Man sollte versuchen, Musikvereine stärker zu unterstützen und an die Öffentlichkeit bringen. Man sollte schon für Kinder in frühen Jahren solche Vereine gründen. Kinder würden dann schon sehr früh musikalisch gefördert“ (14w) . . . „Es fehlt den Jugendlichen an Räumlichkeiten. Man müßte so eine Art Konzertsaal für Jugendliche bauen“ (15m) . . . „Konzertkarten für Kinder sind unerschwinglich teuer. Es wird zu viel Geld verlangt“ (14m) . . . „Die meisten Konzertveranstalter kümmern sich nicht um die Interessen der Jugendlichen. Ich würde mich mal umhören, was die Jugend so hört“ (13w) . . . „Ich würde die Eintrittspreise für Konzerte aller Art im erschwinglichen Rahmen halten. Dazu würde ich eine Art Förderverein gründen, damit der Preisabfall nicht die Qualität des Dargebotenen mindert. Ich fordere, daß sich über mein Gesagtes Gedanken gemacht wird“ (14m).

Der Musikunterricht selbst steht, wie bereits vermutet, im Mittelpunkt der Kritik:

„Im Musikunterricht wird nur immer Klassik behandelt (16w) . . . „Das Angebot ist schulisch wie öffentlich zu dürftig“ (13m) . . . „Wann ein Musiklehrer eine bestimmte musikalische Richtung hat, dann macht er die immer im Unterricht. Viele richten sich nicht nach unseren Interessen. Würden wir Musikveranstaltungen besuchen, bekäme ich vielleicht auch Geschmack an der Sache“ (15m).

In Erweiterung unserer Fragestellung sollen sozialpsychologische Bedingungen für die Genese unterschiedlicher Musikkultur-Konzepte ermittelt werden. Als Variablensequenz formuliert: *W e r v e r f ü g t w a r u m ü b e r w e l c h e s* Konzept? Aus Gründen des hier verfügbaren Raumes beschränkt sich die Identifikation der Typen auf die beiden konträren Konzepte von Gruppe I und IV. Methodisch wird dies möglich, indem man Korrelationen zwischen der im Fragebogen ermittelten Biografie der Jugendlichen und den Einstellungskonzepten herstellt. Die Bestimmung relevanter persönlicher und sozialer Filter ist vor allem für Musikpädagogik wichtig, deren inner- wie außerschulische Aufgabe die Beeinflussung der Einflußfaktoren ist.

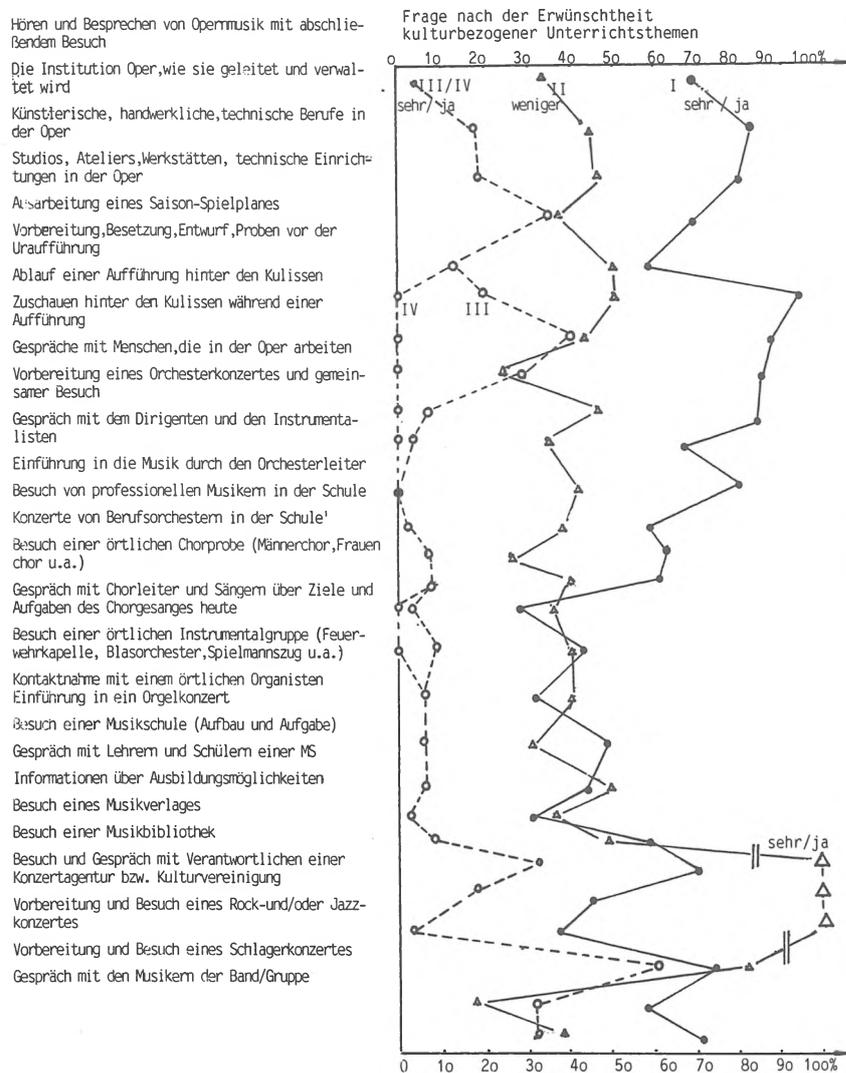


Abb.2 : Präferenzprofil der einzelnen Cluster bzw. grafische Darstellung der Musikkulturkonzepte:

- Typ I : Der Kulturfan (n=49; 25%)
- ▲—▲ Typ II : Der schulisch Gleichgültige und außerschulisch Interessierte (n=69; 35%)
- Typ III/IV: Der Kulturignorant (n=79; 40%)

Alter 13–16 Jahre

Keine altersmäßigen Einstellungstrends, d. h. die Konzepte sind bereits im Alter von 13 Jahren und früher geprägt. Musikunterricht hätte noch früher auf kulturthematische Fragestellungen einzugehen.

Geschlecht

Mädchen sind unter den Kulturfans eindeutig überrepräsentiert.

In dieser Gruppe dominieren die Jungen, was möglicherweise durch ein erhöhtes teilkulturelles Engagement erklärt werden kann.

Schulzugehörigkeit

Der Kulturfan läßt sich nicht eindeutig einem Schultyp zuordnen – im Gegensatz zum Unmotivierten.
HS:RS:GY = 2:3:3

Dieser Jugendliche kommt eindeutig aus der Hauptschule.

HS:RS:GY = 4:1:1

Präferenzen

Hat Interesse an „klassischer Musik“, 39 % geben an, Schallplatten zu besitzen, zu kaufen.

Hat kein Interesse an „Klassik“, keine Schallplatten, Konzert- und Chormusik im Radio wird abgeschaltet.

Schicht/Soziale Herkunft

Trotz umfassender Bildungsreformen besteht nach wie vor ein dialektisches Verhältnis zwischen Schul- und Schichtzugehörigkeit.

Der Kulturfan kommt zu 90 % aus der Mittelschicht.

Kommt zu 51 % aus der Unterschicht.

Kulturverhalten der Eltern

Unterschiedliche Teilnahme der Eltern am Musikleben.

Über 50 % geben an, daß die Eltern regelmäßig Konzerte besuchen, ein Drittel der Jugendlichen geht mit den Eltern.

Keine Konzertbesuche der Eltern, keine Mit- und Teilnahme der Jugendlichen.

Die Variable „Eltern“ bestätigt sich auch hier, wie in anderen musikbezogenen Zusammenhängen, als signifikanter Einflußfaktor auf das Kulturverhalten der Kinder.

Instrumentalspiel/Musikalische Begabungseinschätzung

Zu 50 % in der Ausbildung, vornehmlich durch die Musikschule. Der Kulturfan schätzt sich signifikant deutlicher als musikalisch begabt ein.

Nur 30 % geben an, ein Instrument zu spielen oder Unterricht gehabt zu haben.

Die Jugendlichen, die von sich sagen, sie seien „musikalisch begabt“, sind in eindeutiger Minderheit.

Die positive Kausalattribution „bin musikalisch“ steht mit aktiverer Kulturteilnahme bzw. mit stärkerer Identifikation in Zusammenhang.

Mitarbeit in schulischen Musiziergruppen

Sofern überhaupt noch von Mitarbeit gesprochen werden kann, so gilt dies tendenziell für den Kulturfan. In der Gruppe der Unmotivierten ist kein einziger (!) in einer Musikgruppe der Schule aktiv beteiligt.

Fassen wir als multifaktorielle Bestimmung der empirisch ermittelten Kulturkonzepte stichwortartig zusammen:

Der Kulturfan: vorwiegend Mädchen aus sozial höheren Schichten, mehrheitlich Instrumentalausbildung, Vorliebe für klassische Musik, schätzt sich als musikalisch begabt ein, nimmt über die Eltern stärker am offiziellen Musikleben teil, ist mit der gegenwärtigen Kulturpraxis eher einverstanden, arbeitet in Musiziergruppen der Schule tendenziell stärker mit.

Der Kulturignorant/-Unmotivierte: vorwiegend Jungen aus der Hauptschule, kommt aus sozial und bildungsmäßig benachteiligten Schichten, lehnt klassische Musik ab, fordert mehr Rockmusikangebote in der gegenwärtigen Kulturszene, hält sich musikalisch eher für unbegabt und besucht als Folge einseitiger Präferenzen auch keine Musikveranstaltungen anderer Teilkulturen.

Bildungs- und gesellschaftspolitische Hintergründe

Vergegenwärtigen wir uns die Häufigkeit der einzelnen Typen, dann registrieren wir für den FAN 25 %, den innerschulisch GLEICHGÜLTIGEN, aber außerschulisch INTERESSIERTEN 35 % und den KULTURUNMOTIVierten 45 % der Gesamtstichprobe. Erinnerung man daran, daß in jeder Gruppe bisweilen heftige Kritik an der kulturpolitischen Praxis in der BRD geübt wird, daß die musikalische Laienkultur Erwachsener eher außerhalb des jugendlichen Interessenbereichs liegt, dann fällt das kulturanalytische Resümee trotz der Besonderheit des Fans insgesamt eher negativ aus. Dieses

Fazit soll nun nicht mit einem selbstgefälligen „Quod erat demonstrandum“ schließen, sondern die Frage nach möglichen gesellschaftspolitischen Ursachen dieses kulturellen Denkens Jugendlicher provozieren. Im Versuch der Erklärung der Konzepte werden vier maßgebliche Faktoren zur Zielscheibe der Kritik:

1. Der Musikunterricht. Wie an anderer Stelle drastisch belegt (Bastian, 1982), wird der MU seiner „Introduktion in Musikkultur“-Funktion auch nicht ansatzweise gerecht. Musikkultur steht im musikunterrichtlichen Abseits, MU ist nicht Ort musikkultureller Erfahrung. Wo liegen die Gründe? Da gibt es ein bildungspolitisches Konzept, das für hochqualifizierte Kulturvermittler und -träger, die Musik- und Kunsterzieher, keine Verwendung zu haben vorgibt und deren Arbeitslosigkeit lediglich als Aktennotiz registriert. Die Folgen sind unverantwortlicher Ausfall von Musikunterricht und mangelnde Kontinuität musikalischer Bildung per Enkulturationsinstanz „Schule“. Dies führt zur endlosen Fortschreibung eines kulturellen Bewußtseins, das brav scheidet zwischen denen, die Kultur haben und die sie nicht haben und nie bekommen werden. Nach wie vor wird kulturelle Teilnahme eher mit Sozialprestige und intellektuellem Ticket korrelieren als mit einem über musikalische Bildung erreichten neuen Einstellungskonzept. Und da wird es die vielen Musiklehrer geben, die mit dem Hinweis auf eine organisationsaufwendige und zeitintensive „Introduktion“ sich der Verpflichtung entziehen. Sicher wird auch eine teilkulturelle Inkompetenz des Lehrers wie Hochschullehrers am Kontaktmangel nicht ganz schuldlos sein. Der Frankfurter Kulturdezernent H. Hoffmann (1979, 314) kritisiert: *„Die Kluft zwischen verordneter Hochkultur und kommerzieller Subkultur, die sich im Konzertsaal wie in Rockveranstaltungen versinnlicht, hat zu einer Lähmung im schulischen Bereich geführt, die diese Realität so oder so achselzuckend akzeptiert . . . Ein Scheitern der Schule in der Auseinandersetzung mit Musik kann nicht länger hingenommen werden.“*
2. Die Laienkultur Erwachsener. Der Jugendliche verweigert sich einer Kultur, die ihm zu wenig Identifikationsmöglichkeiten läßt, die authentische musikkulturelle Ausdrucksformen unmöglich macht. Ziele, Programme und Rituale von Laienmusikgruppen stehen nicht selten fern der Motivationslage Jugendlicher. Hart ins Gericht geht Hoffmann (1979, 351) mit dem deutschen Männerchorwesen, *„wo manchem Verein das Gesellige bei Tabak und Bier wichtiger ist als das Musizieren. Da sich die Programme auch heute noch vielfach unverändert an dem Repertoire aus Großvaters Liederbuch orientieren und sich vornehmlich auf die*

Huldigung der deutschen Eiche und anderer meist naturschöner Idylle widmen, spielt der Männergesangverein in der kulturellen Szene nur noch eine marginale Rolle. Sie beschränkt sich schließlich auf die Ausschmückung von Bierzeltfröhlichkeit, von Begräbnis oder Jubiläum . . . Mit blauer Blume und Relikten des Wandervogelmythos hat die Tradition des Chorliedes kaum eine Zukunft . . . Die Jugendlichen finden weder in der Literatur, die nicht ihre Welt spiegelt, noch in den typischen Mustern geselligen Vereinslebens irgendeinen Beziehungspunkt. Obwohl Jugendliche gerne singen, mögen sie sich altväterlichen Vereinsritualen nicht unterwerfen. Sie suchen sich ihre Freizeitfeld woanders, und dann leider meistens abseits der Kultur. Mag diese Kritik im Einzelfall auch überzogen sein, so läßt sich doch generell vermuten, daß Ziele und Rituale, Vereinskügel und -kult zu wenig in ihrer Wirkung auf den Jugendlichen hinterfragt werden.

3. *Die kulturpolitische Praxis in der BRD.* Der Kulturbegriff offizieller Kulturpolitik war zwar wiederholt Gegenstand der Kritik, verdient aber eine abschließende Hervorhebung. Bereits 1971 hat Jost Hermand von „*der Revolte der Jugend gegen die verkalkte Kunstindustrie des Establishments, für die sie den Begriff der ‚subventionierten Feierabendkultur der Bildungsprivilegierten‘ erfunden hat*“, gesprochen (Vorwort). Und da gibt es einen saturierten Mittelstand, der im idyllisch friedlichen Kulturklima der Provinz den Publikumsgeschmack nach dem Verteilerprinzip bestimmt „Für jeden etwas, für uns jedoch etwas mehr“ und kulturelle Bevormundung betreibt. In bürokratischer Konsequenz findet man in Kulturämtern die Abteilung für „Seriöse Musik“ und für . . . ja, was eigentlich? „*Popkonzerte sind keine Kultur und können nicht subventioniert werden*“, so der Züricher Stadtpräsident kurz vor den Jugendrevolten (in: *Die Zeit*, 6, 1980, 34). Das offizielle Musikleben leidet unter dem Gleichschritt des Konventionellen, man begnügt sich „*mit der Pflege des längst Vertrauten, ja sogar damit, selbst von den ‚Klassikern‘ immer nur dieselben Werke aufzuführen*“ (Oesch, in: Dahlhaus, 1979, 20). Und in Anlehnung an eine Paraphrase Kaisers (1981, 172) könnte man sagen . . . im Abonnementkonzert begegnen wir ja gelegentlich der 5. oder der Kleinen Nachtmusik. Na also: Das ist klassische Verlogenheit!
4. *Die gesamtgesellschaftliche Situation.* Der Heranwachsende steht heute in einer extrem verwalteten, institutionalisierten und selbstbestimmte Handlungen vorenthaltenden Welt. Auch im musikkulturellen Bereich können wir für alles Planer und Macher bereitstellen, die für andere zu denken und handeln bezahlt werden. Eigeninitiativen, authentische Kul-

turerfahrungen werden Jugendlichen nicht selten mit Hinweisen auf Vorschriften, Organisationsprobleme, mangelnde Finanzen, Furcht vor Ausschreitungen und Haschgelagen erschwert. R. Jakoby, Präsident des DMR, appellierte unlängst an die Kommunen, „den Jugendlichen Kompensationsmöglichkeiten für fehlenden oder nicht adäquaten Lebensraum zu schaffen. . . . Nachweislich erfordert das nicht viel Geld, aber Phantasie und planerische Geschicklichkeit . . . Inhaltlich muß ihr die Möglichkeit musikalischer Entfaltung an den allgemeinbildenden Schulen, den Musikschulen, im Privatunterricht, in Musizierkreisen mit klassischer Musik und genauso in Pop-, Rock- und Jazzszene gegeben werden“ (1982, 456).

Da gibt es aber auch eine Freizeitindustrie, die mit ausgeklügelten marktanalytischen Methoden die Interessen der Menschen mit Beschlag belegt und eine indifferente Konsumentenmasse auf standardisierten Geschmack und normiertes Verhalten einzuebnen versucht. Die regulierende und nivellierende Konsumwelt erschwert dem Jugendlichen Selbsterfahrung bei aktiver und planender Bewältigung seines Daseins. Unsere Gesellschaft fördert das Ideal der Unterwerfung unter die Normen des Bestehenden, fordert Leistung und Verzicht, ermöglicht Selbstverwirklichung primär in den Grenzen, welche die Konsumindustrie setzt.

Zu kritisieren ist auch und in erster Linie die beruflich existentielle Situation unserer Jugendlichen heute, die mit Metaphern wie „No future people“ – „Du hast keine Chance aber nutze sie“ – „Ein Delinquent, zum Leben verurteilt“ u.a.m. drastisch umschrieben wird und sich in der Zahl von derzeit 200 000 Jugendlichen ohne Arbeitsplatz (Spiegel, 32/1982) konkretisieren läßt. Wie kann überhaupt Interesse für kulturelle Betätigung erwartet und gewonnen werden bei jungen Menschen, die in ihrer Gegenwart vor existentiellen Nöten noch unüberschaubaren Ausmaßes stehen. Mit Recht diagnostiziert Ehrenforth (1982, 15): „*Einleben in eine Kultur, so auch in Musikkultur, setzt doch voraus, daß der Träger dieser Kultur bereit und in der Lage ist, einen Platz zu gewähren, der die Würde und Freiheit der Person über ein Existenzminimum hinaus sichert. Wenn aber Arbeitslosigkeit droht, dann gibt es eigentlich auch keinen Freizeitbereich, der sich mit dem Arbeitsbereich die Waage hält . . . Selbst wenn ‚Introduktion in Musikkultur‘ keinen elitären, sondern einen partiellen Kulturbegriff im Sinne von Teil- und Subkultur im Auge hat, wird . . . die ‚soziomusikalische Solidarität und Bewährung‘ bei denen nur schwer durchsetzbar sein, deren Lebensgefühl gerade davon bestimmt ist, daß ihnen die Gesellschaft sogar in fundamentalen Fragen der Existenz die Solidarität vorenthält.*“

Anmerkung

- 1 Nicht in einem „elitären“ Sinn gemeint, sondern als ein „sich verweigern“, weil keine Identifikationsmöglichkeiten gegeben sind, ein Ablehnen, Negieren, Distanzieren.

Literatur

- Adorno, Th.W.: Einleitung in die Musiksoziologie, Frankfurt 1973.
- Behne, K.-E.: Musikalische Konzepte – Zur Schicht- und Altersspezifität musikalischer Präferenzen. In: *Forschung in der Musikerziehung*, Mainz 1975, 35–61.
- Bastian, H. G.: Jugend – Musikunterricht – Musikkultur. Ergebnisse einer Befragung 13–16jähriger zum Verhältnis von schulischer Musikerziehung und außerschulischer Musikkultur. In: Ehrenforth (Hrsg.): *Schulische Musikerziehung und Musikkultur*, Mainz 1982.
- Ehrenforth, K. H.: Hörerziehung als Introduction in Musikkultur. Anmerkungen zum bildungspolitischen Konzept von Heinz Antholz. In: Bastian, H. G./Klöckner, D.: *Musikpädagogik*, Düsseldorf 1982.
- Greverus, I. M.: *Kultur und Alltagswelt*, München 1978.
- Haselauer, E.: Musiksoziologische Hilfeleistungen für Musikpädagogik. In: Bastian/Klöckner, a.a.O. 107–118
- Herrmann, J.: *Popmusik international – eine kritische Analyse*, Frankfurt 1971.
- Hoffmann, H.: *Kultur für alle*, Frankfurt 1979.
- Jakoby, R.: Die Rolle der Kommunen in der öffentlichen Musikpflege. In: *MuB* 7/8, 1982, 455–457.
- Kaiser, J.: Die klassische Verlogenheit. In: *Der Stern*, Nr. 42, Okt. 1981.
- Kleining/Moore: Soziale Selbsteinstufung (SSE) – Ein Instrument zur Messung sozialer Schichten. In: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* (König, R. Hrsg.), Köln 1968, 502 ff.
- Oesch, H.: *Musikwissenschaft und Neue Musik*. In: Dahlhaus, C.: *Schönberg und andere*, Mainz 1978.
- Weis, J.: *Kultur als soziale Lebenswelt*. In: *Soziologische Revue*, Jg. 4, 1981 (ein Literaturbericht).

Prof. Dr. Hans Günther Bastian
Kneippstr. 20
6250 Limburg

Diskussionsbericht

zu den Referaten von

Klaus-Ernst Behne, Hermann J. Kaiser und Hans Günther Bastian

Am Beginn der Diskussion stand die Frage, ob wirklich von einer Hörertypologie durch das jeweilige Hörverhalten Rückschlüsse auf die entsprechende Teilkultur zu ziehen seien, in der sich der Hörer bewegt, und wie ferner etwa eine Aussage wie „Ich höre gern Jazz“ bezüglich der Teilkultur zu bewerten sei. Die Antwort lautete, daß eine vorgenommene Hörertypologie keine Definition einer Teilkultur bedeute. Als Teilkultur könne nicht schon eine Gruppe weniger Personen angesehen werden, die lediglich das Hören einer bestimmten Musikrichtung als Gemeinsamkeit habe. Eine Teilkultur erkläre sich aus den Verhaltensmustern aller in ihr befindlichen Personen – und nicht schon aus den Hörpräferenzen des einzelnen Mitglieds.

Die Diskussion siedelte sich nun schwerpunktmäßig um die Frage an, worin sich der vom Referenten (Bastian) angedeutete Kulturpessimismus erkläre, gerade im Hinblick auf die heutige Teilung von einzelnen Kulturschichten. Es wurde geantwortet, daß gerade gegen diese Teilung angegangen werden müsse, das Interesse für das jeweils Andere sei zu wecken. Daraus ergäben sich Konsequenzen für ein didaktisches Modell. Die Wirklichkeit sehe jedoch so aus, daß die Musikpädagogen beispielsweise noch nicht einmal in den Medien beteiligt seien. Es gebe seitens der Musiklehrer keine bzw. so gut wie keine Auseinandersetzung mit der professionellen Musik, obwohl sie in vielerlei Hinsicht, gerade auf das musikalisch Andere, von den Schülern gewünscht werde. Die Vorbereitung etwa eines Symphoniekonzerts mit anschließendem Konzertbesuch werde in der Regel als zu zeitaufwendig angesehen. Ferner habe sich die These nicht bestätigt, daß es seitens der Musiklehrer eine hohe Beteiligung an musikalisch-kreativen Aktivitäten in der Schule gebe bzw. geben solle. Die Betätigungsfelder musikalisch aktiver Lehrer seien vielmehr außerschulisch anzusiedeln (die Leitung von Chören etc.).

Diese und andere Aspekte führten, so der Referent, zu einer ungeheuren Resignation. Darüberhinaus überschätze man die schulischen Möglichkeiten; Probehandeln könne zwar geübt, nicht aber im außerschulischen Alltag umgesetzt werden.

Dennoch gebe es Möglichkeiten, dieser Resignation entgegenzuwirken. So

sollten beispielsweise die Barrieren vor Kulturträgern (Chören, Orchestern etc.) abgebaut werden. Das Verständnis für musikalisch Andersdenkende müsse aufgebracht werden. Dabei werde der hohe Aufwand an Zeit und Energie durchaus zugegeben und in Kauf genommen. So müßten z. B. professionelle Musiker in die Schule kommen, um dort zu spielen – zu analysieren – zu erklären.

Grundlage und Kernpunkt der weiteren Diskussion war die Frage, inwieweit die Adaption des musikalisch Anderen bzw. der anderen Teilkultur in der Schule überhaupt geleistet werden solle. Es wurde die These vertreten, daß die kulturelle Identität des Einzelnen sich schon im Bewußtsein vom Anderen zeige. Das Andere müsse also nicht noch adaptiert werden. Demnach habe der Musikunterricht lediglich die Aufgabe, die Vielfalt der verschiedenen Teilkulturen aufzuzeigen.

Weiterhin wurde geäußert, daß das Nichtakzeptieren der anderen Teilkultur seitens der Jugend nicht Ignoranz, sondern Ablehnung sei.

Ignoranz würde ein Nichtinteresse voraussetzen: Interesse sei aber durchaus vorhanden. Das zeige sich immer dort, wo – etwa durch Ensembleimprovisation – die Isolation des Für-Sich-Musizierenden überwunden werde. (Als positives Beispiel hierfür wurde der Musikunterricht an einigen Gesamtschulen genannt.)

Zudem wurde bezweifelt, daß es überhaupt möglich sei, Brücken zu den jeweils anderen Teilkulturen zu schlagen, denn man befinde sich schließlich nicht aus Geschmacksgründen in einer bestimmten Teilkultur, sondern aus anderen, außermusikalischen, gesellschaftlich erklärbaren Zusammenhängen heraus. – Die Musikpädagogik müsse daher aufhören, idealistisch zu sein. Sie sei kein musikalischer Zubringerdienst, sondern solle Hilfestellung zur kulturellen Selbstfindung und -bestimmung leisten.

Den Abschluß der Diskussion bildete die Feststellung, daß Schüler am Musikunterricht kritisiert hätten, nicht genügend gelernt zu haben. Dieses Faktum stelle in Frage, ob Hörpräferenzforschung tatsächlich jenen großen Stellenwert innerhalb der musikpädagogischen Forschung innehaben dürfe. Es gebe keinen Grund dafür, die Ergebnisse der Präferenzforschung mit den Zielen des Musikunterrichts gleichzusetzen. Man schlug daher vor, Langzeituntersuchungen durchzuführen, bei denen Schulabgänger über Jahre hinweg in ihrem musikalischen Wissen beobachtet werden sollten, damit präzise festgestellt werden könne, welches Wissen der Musikunterricht reell vermittelt habe. – Gleichzeitig müsse man sich fragen, ob denn die Materialfrage (U- oder E-Musik?) wirklich entscheidend für den Musikunterricht sei, oder ob nicht vielmehr musikalisches Handwerk vermittelt werden solle,

bei dem vernachlässigt werden kann, aus welcher Richtung es kommt. Wer habe schließlich ein Interesse daran, die Frage nach der Unterschiedlichkeit von U- und E-Musik immer wieder zu strapazieren?

Thomas Lotz

Jugendliche Teilkultur in der Schule?

HELMUT TSCHACHE

Ursprünglich wollte ich auf der Tagung über „Schulmusik als Teilkultur“ sprechen im Sinne der Definition von Hollstein, nach der „*Teilkultur ein System von Werten und Verhalten ist, das innerhalb der Gesamtkultur ein Eigendasein führt*“ (1967, 17) – ein pädagogisches Eigendasein: Musik-Kultur wird verschult und beigebracht. Das Selbstverständnis dieser musikpädagogischen Teilkultur gründet sich auf behördliche Richtlinien und auf Vorgaben der Musikdidaktik als Wissenschaft einerseits und auf eine mehr oder weniger an diesen Vorgaben orientierte schulische Unterrichtspraxis andererseits.

Kritik am pädagogischen Eigendasein der Schulmusik, an ihrer Traditionsbeladenheit und Ideologieträchtigkeit, an ihrer affirmativen kulturellen Funktion hat es genug gegeben (Warner 1954, Adorno 1956, Abraham/Segler 1966, Boehmer 1970, Hodek 1977 u. a.). Dieser Kritik ist wenig Neues hinzuzufügen. Dagegen mangelt es in der Musikdidaktik und in der schulmusikalischen Praxis an Überlegungen und Beispielen, welchen Beitrag das Fach Musik in der Schule zum Abbau von Bildungsprivilegien und kultureller Herrschaft leisten kann, wie sich soziales Lernen und Sachlernen enger verbinden lassen, wie ästhetisches Lernen mit der Alltagswirklichkeit von Jugendlichen in Beziehung gesetzt werden kann, es fehlen Bemühungen um eine Jugendkultur, „*die Eigenständigkeit und Relevanz von symbolischen Praktiken bestätigt, die für und von Jugendlichen entwickelt werden sollen*“ (Hartwig 1980, 65).

Weil es in der Musikpädagogik an derartigen Überlegungen fehlt und eine Beschreibung von „Schulmusik als Teilkultur“ für die Tagungsteilnehmer redundant ist, ändere ich das Thema meines Beitrages zu: „Jugendliche Teilkultur in der Schule?“

Ich grenze das Thema auf den ästhetisch-kulturellen Bereich ein und diskutiere Chancen musikalischer Teilkultur in interdisziplinären Zusammenhängen. Um klare Vorgaben für unser Gespräch zu schaffen, definiere ich aus meiner Sicht Grundbegriffe und kennzeichne Positionen:

„Kultur“ definiere ich nach Hartfiel als „*Gesamtheit der Lebensformen, Leitvorstellungen und der durch menschliche Aktivitäten geformten Lebens-*

bedingungen einer Bevölkerung in einem historischen und regional abgrenzbaren (Zeit-) Raum” (1972, 363).

Kritisch kennzeichne ich in Anlehnung an Marcuse die bei uns herrschende Kultur als überwiegend affirmativ, als abgespalten von der Zivilisation und vom materiellen Lebensprozeß, als selbständiges Wertreich einer geistig-seelischen Welt (vgl. Marcuse 1968, I, 62, 64, 71, 85, 98; II, 147/48).

„Jugend“ definiere ich nach Tenbruck (1962) als „ . . . eine soziale Gruppe, die überhaupt nur deshalb existiert, weil gewisse Kontakte ihre Angehörigen verbinden, weil die auf mannigfaltige Weise sich überschneidenden formellen und informellen Gruppen der Jugend einen durchgängigen indirekten Zusammenhang der Jugendlichen begründen, weil sie in diesem sozialen Lebensraum erst ihr Bewußtsein und die Formen ihres Daseins gefunden haben” (S. 63). Der auf soziale Zusammenhänge verweisende Jugendbegriff von Tenbruck wäre schichtenspezifisch zu differenzieren. Tenbruck charakterisiert die Jugendphase im Vergleich zur Vergangenheit als enorm verlängert und verweist auf die damit verbundenen und durch andere Faktoren mitbedingten Schwierigkeiten in der Identitätsfindung von Jugendlichen (S. 47 f.). Griese (1982) sieht diese Problematik als ein gegenwärtiges gesellschaftliches Hauptproblem an: „Jugend ist in diesem Sinne die Institutionalisierung der Identitätskrise in komplexen Gesellschaften; Jugendgruppen und Teilkulturen sind dann ‚Identitätswerkstätten‘ bzw. Ersatz für fehlende Initiationsriten zur Erlangung von Identität. In diesen Identitätswerkstätten wird Wirklichkeit gesellschaftlich konstruiert, wird eine Eigenverortung als Person versucht” (Griese 1982, 216; vgl. zum jugendtheoretischen Ansatz des Identitätskonzeptes auch Döbert/Nunner-Winkler 1975).

Meine These mit Blick auf Schule lautet nun, daß Jugendliche mit ihren Versuchen der Eigenverortung einerseits selbständig sind und sein müssen, damit Problem- und Konfliktlösungen wirklich eigene Lösungen sind. Diese Selbständigkeit und Identitätsfindung wird jedoch stark von der Medienöffentlichkeit beeinflußt und ist von kommerzieller Vereinnahmung und Manipulation bedroht. Den Jugendlichen fehlen auch Orte und materiale Möglichkeiten zur Selbstorganisation. Wegen dieser Einschränkungen sind Versuche der Eigenverortung von Jugendlichen andererseits auf die Angebote von Erwachsenen, von sozialen Institutionen und Bildungseinrichtungen angewiesen. Entscheidend bei diesen Angeboten ist, daß sie nicht nur formal erfolgen, sondern daß hinter den Angeboten Personen stehen, die Interessen, Bedürfnisse, Probleme und Konflikte der Jugendlichen kennen und teilen. Diese dann mehr oder weniger erfaßte und organisierte jugendliche Teilkultur wird ständig den Widerspruch zwischen notwendiger Selbständig-

keit der Jugendlichen und ihrer Interessen und deren Vereinnahmung durch Gesellschaft auszutragen haben. Dies gilt in besonderem Maße für Schule, die ihren klar umrissenen Bildungsauftrag hat. Ich halte jedoch die Rechtsvorschriften, die Verwaltungsnormen und die Festschreibung von Bildungsinhalten in Richtlinien in unserem Bildungssystem für so weit gefaßt, daß für Eigeninitiativen von Lehrern in Richtung teil- und gegenkultureller Praxis mit Schülern Spielräume gegeben sind. (In diesem Sinne argumentiert ausführlich Matthiesen, 1982).

Schulorganisatorisch liegen diese Spielräume im Wahl-Kurssystem der Sekundarstufen I und II, wo Lehrer Kurse und Themen anbieten und Schüler Fächer, Kurse und Themen an- und abwählen können. Die Bildungsreform hat gerade im ästhetischen Fächerbereich zu einer Verlagerung von der Verpflichtung zur Auseinandersetzung mit bestimmten Bildungsinhalten und Fächern hin zur Angebotsschule geführt. Die Themen der Kurse und die Arbeitsweise können Lehrer und Schüler miteinander absprechen.

Teilkulturelle Praxis von Jugendlichen in der Schule

- erprobt neue solidarische Lern- und Arbeitsformen;
- verbindet sachliche Aneignungsprozesse mit sozialem Lernen;
- versucht Alltagswirklichkeit in die Lernprozesse zu integrieren bzw. ästhetisches Lernen auch in die Alltagspraxis zu verlagern;
- macht die Interessen, Probleme und Konflikte der Jugendlichen zum Ausgangspunkt der Lernprozesse;
- setzt ästhetisch-kulturelle Praxis an die Stelle von kultureller Abrichtung.

Im folgenden stelle ich Ergebnisse und Thesen aus der Untersuchung von Helmut Hartwig über *Jugendkultur – ästhetische Praxis in der Pubertät* (1980) zusammen und beziehe sie auf den gesellschaftlichen Teilbereich „ästhetisch-kulturelle Praxis von Jugendlichen in der Schule“. Im Blick auf unser Thema „Jugendliche Teilkultur in der Schule“ erscheint mir die Zusammenstellung als thesenhafte Grundlage für unsere Diskussion geeignet:

- 1) „Die Wirkung der Medienmacht besteht hauptsächlich darin, daß sie die Subjekte unproduktiv, passiv, inaktiv, unbeweglich macht. Neutralisiert wird diese Medienmacht da, wo Jugendliche Möglichkeiten zu Produktionen im ästhetisch-kulturellen Bereich geboten werden“ (Hartwig 1980, 94).

Erweiterung: Die Bildungsmacht Schule reduziert Erziehung weitgehend auf das Verfügbarmachen für den gesellschaftlichen Reproduktionsprozeß. Ästhetisch-kulturelle Praxis in der Schule stellt diese Reproduktionszwänge in Frage und bietet den Jugendlichen Chancen, sich über ihre Interessen, Probleme und Konflikte zu verständigen. Ästhetische Pro-

duktionen von Jugendlichen sind in der Regel Ergebnisse derartiger Verständigungsprozesse.

- 2) „Die Quelle ästhetischer Interessen (von Jugendlichen) ist nicht die Existenz der Kunst, sondern die Möglichkeit, am Material und mit anderen etwas zu machen, nicht die kulturell gesicherte Bedeutung des Produkts, sondern eher die Möglichkeit, seine (technischen) Fähigkeiten darstellen zu können“ (S. 105). Ästhetisch-kulturelle Angebote haben die Aufgabe, „das Bedürfnis nach Beziehungsgenuß in kollektive Gegenproduktionen einzubringen“ (S. 142).
- 3) „Ästhetische Praxis bleibt überall dort, wo nicht von vornherein die Zweckdienlichkeit der Bilder, Objektive, Darstellungen ausgeschlossen wird, offen für unterschiedliche Gebrauchssituationen . . . Ästhetische Praxis bleibt unter dieser Bedingung ein Mittel in der Auseinandersetzung mit der komplexen Wirklichkeit“ (S. 328). Die Gebrauchswertorientierung ästhetischer Praxis von Jugendlichen geht einher mit einer Vielfalt von Zugriffsweisen ohne Verpflichtung auf feste Symbolsysteme, auf Kunst und Stil (S. 181). Möglichkeiten, von Schule aus an diese gesellschaftliche Wirklichkeit heranzukommen, sieht Hartwig gegeben, wenn Elemente einer integrierenden Alltagspraxis in das schulische Lernen hereingeholt werden (S. 329). Nach meinen Beobachtungen und Erfahrungen sprengt jedoch ein derartiger Lernansatz den starren Rahmen schulischen Lernens und führt zu einer Verlagerung der Lernprozesse in Alltagssituationen. Bei derartigen Lernprozessen kommt es häufig zu Konflikten mit der Institution Schule (vgl. hierzu Tschache 1978).
- 4) Interessen von Jugendlichen an ästhetisch-kultureller Praxis sind schichtenspezifisch ausgebildet hinsichtlich des Wunsches nach Kopf- und Handarbeit (S. 114), der Körperlichkeit als Basis von Realitätsaneignung (S. 115), des Verbalisierungsvermögens, der Fähigkeit zu Symbolbildung und -benutzung (S. 118, 124, 125), des Maßes der Orientierung an Medienöffentlichkeit und Kunst (S. 168), des Zweckdenkens (S. 324), der individuellen und kollektiven Zugriffsweisen auf ästhetische Praxis (S. 163) usw.
- 5) Interessen von Jugendlichen an ästhetisch-kultureller Praxis sind (in der Folge von Sozialisation) geschlechtsspezifisch geprägt. Es wäre zu prüfen, ob z. B. die von Hartwig aufgezeigten Eigenheiten der ästhetischen Praxis von Frauen (einerseits Rückaneignung der von Männern beanspruchten Fähigkeiten, Anbindung von Kreativität an Aufklärung über die Situation der Frau; andererseits die Weigerung, sich auf die Produktion von Objekten einzulassen, Widerstand gegen Verdinglichung und gegen die Anbindung an kritische Begriffe, beim Körper bleiben wollen usw. (vgl. die Seiten 201–

206) auch auf Mädchen im Jugendalter zutreffen, und wie sich diese Eigenheiten ggflls. in ästhetischen Produktionsprozessen auswirken bzw. inwieweit sie zu berücksichtigen sind.

- 6) Die Funktion des Lehrers in Prozessen ästhetischer Produktion, die nicht an kulturelle Muster heranzuführen will, verlagert sich von Planung, Organisation, Steuerung und Kontrolle (übliche Unterrichtssituation) hin zu Angebot und Organisation der in Gang gesetzten Lernprozesse. Diese Angebote sollen „einen Anfang für individuelle Aktion und kollektive Weiterarbeit setzen . . . dürfen nicht beliebig sein, sondern müssen in ihren symbolischen Elementen zu zentralen Erfahrungen der Jugendlichen in Beziehung stehen“ (S. 351).

Derartige Angebote werden nur Lehrer machen können, die mit den Lebenswelten ihrer Schüler vertraut sind und die das Vertrauen ihrer Schüler besitzen. (Vielleicht kann dies Vertrauen auch gerade in derartigen Lernprozessen hergestellt werden?) Nach meinen Beobachtungen sind das häufig Lehrer/-innen, die in ihrer Person den Konflikt zwischen Establishment und Gegenkultur austragen, die selbst im ästhetisch-kulturellen Bereich produktiv sind, die politisch engagiert sind.

Literatur

- Abraham, L.U./Segler, H., Musik als Schulfach, Braunschweig 1966.
Boehmer, K., Zwischen Reihe und Pop, Wien, München 1970.
Döbert, R./Nunner-Winkler, G., Adoleszenzkrise und Identitätsbildung, Frankfurt 1975.
Hartfiel, G., Wörterbuch der Soziologie, Stuttgart 1972.
Hartwig, H., Jugendkultur, ästhetische Praxis in der Pubertät, Reinbek 1980.
Hodek, J., Musikalisch-pädagogische Bewegung zwischen Demokratie und Faschismus, Weinheim 1977.
Hollstein, W., Der Untergrund, Neuwied, Berlin 1969.
Griese, H. M., Sozialwissenschaftliche Jugendtheorien, Weinheim/Basel 1977/1982.
Marcuse, H., Kultur und Gesellschaft, Band I und II, Frankfurt 1965/1968.
Matthiesen, H., So frei wie ein Vogel, in: Die Zeit, Nr. 34/20.8.1982, S. 24.
Tenbruck, F. N., Jugend und Gesellschaft, Soziologische Perspektiven, Freiburg i. Br. 1962.
Tschache, H., Projektorientierter Unterricht im Schulfach Musik, in: Musik und Bildung 12/1978, Mainz.
Warner, Th., Musische Erziehung zwischen Kult und Kunst, Berlin 1954.

Dr. Helmut Tschache
Hellmesbergerweg 20
2000 Hamburg 73

Tätigkeitstheoretische Aspekte musikalischer Teilkulturen Ein Beispiel aus der Alternativszene

PETER SCHLEUNING/WOLFGANG MARTIN STROH

Im folgenden soll exemplarisch die Liedproduktion der Anti-AKW-Bewegung untersucht werden. Wir greifen damit einen Kernbereich der kulturellen Tätigkeit der Alternativszene heraus. „*Die Alternativszene im engeren Sinne als von der übrigen Gesellschaft relativ abgeschlossenes weitgehend autarkes Milieu*“¹ rekrutiert sich personell, politisch und kulturell zu einem großen Teil aus der Anti-AKW-Bewegung, die umfassender als jene Alternativszene („*im engeren Sinne*“) ist. Andererseits bezieht sich die Anti-AKW-Bewegung inhaltlich – in ihren ökologischen und gesellschaftspolitischen Aussagen – und ideologisch-kulturell auf jene Szene („*im engeren Sinne*“), indem sie deren Taten und Konzeptionen als vorbildlich akzeptiert.

Anhand einer Untersuchung der Liedproduktion der Anti-AKW-Bewegung soll die Möglichkeit tätigkeitstheoretischer Betrachtungsweisen demonstriert werden. Was die Tätigkeitstheorie selbst betrifft, so werden wir uns auf wenige Hinweise und eine weitgehend „naive“ Handhabung beschränken.

1. Der Untersuchungsansatz

1.1 Das „Motiv“ einer Teilkultur

Die Liederbücher, die im Umfeld der Anti-AKW-Bewegung entstehen², sind wichtige Quellensammlungen für die Untersuchung der Musikkultur dieser Bewegung und der musikalischen Tätigkeit der in dieser Bewegung engagierten Menschen. Das Bedürfnis der AKW-Gegnerinnen und -Gegner, sich nicht nur in Liedern, sondern auch in Kommentaren auszudrücken, die diese Lieder begleiten, spiegelt sich in diesen Liederbüchern wider. Die Kapitel der Liederbücher sind nach politisch wichtigen Bereichen (wie Repression, Kriegsgefahr usw.), nach Funktionen oder nach Orten (wie Wyhl, Grohnde, Brokdorf usw.) geordnet. Im Kapitel „*Gorleben*“ des Umwelt-Liederbuchs *Grüne Lieder* (Reinbek 1980, hg. von M. BONSON) steht beispielsweise beim Lied „*Wir wolln keine Polizisten*“ (das an anderer Stelle „*Lied der Wenden*“ genannt wird)

Wir wolln keine Polizisten
wir wolln keine Staatsgewalt
Bullenterror, Bürokraten
eure Herzen, die sind kalt.
Hey Cobs, schmeißt die Knüppel weg!
Der Kampf um unsre Heimat
der ist nicht nur ein Wort
Das Wendland ist befreit.
wir gehen hier nicht fort!

Wir wolln keine Dorfplatzräumung
nehmt den Anderen in den Arm.
Bäume pflanzen, Häuser bauen
unsre Herzen, die sind warm.
Hey Wenden, wat mutt, dat mutt!
Der Kampf um unsre Heimat
der ist nicht nur ein Wort.
Das Wendland ist befreit.
Wir gehen hier nicht fort!³

der folgende Kommentar:

Text: Theaterwehr Brandheide und Platzbesetzer.

Nach der Melodie: „*Another Brick in the wall, Part II*”

Das Lied wird auf die Melodie des Songs der Gruppe „Pink Floyd”: „*Another Brick in the wall, Part II*” („*Hey teacher, we dont't want no education*”) gesungen. Die erste Strophe stammt aus einer Szene, die die „Theaterwehr Brandheide” zur Besetzung des Platzes um das geplante „Bohrloch 1004” gemacht hatte. Die zweite Strophe entstand auf dem besetzten Platz. Das Lied war der „Hit” im Anti-Atomdorf. Die Dorfbewohner sangen es besonders oft, als am 4. Juni Polizei und Bundesgrenzschutz anrückten, um sie zu vertreiben. Das Lied machte den Dorfbewohnern Mut und stärkte ihr Zusammengehörigkeitsgefühl angesichts der bedrohlich aufmarschierenden Staatsgewalt.⁴

Der Außenstehende wird dieser Art Quelle einiges entnehmen können: Er wird sehen und genauer beschreiben, daß das Lied eine „Parodie” (im Sinne einer Umtextierung) darstellt, daß und wie sich der neue Text an den alten anlehnt, daß das Lied offensichtlich in dem Anti-Atomdorf gemeinschaftlich gesungen worden ist und daß es bei der polizeilichen Abräumung des Dorfes eine Art Kampflied gewesen sein muß. Ferner wird er eine Interpretation des Kommentators in Bezug auf die Ziele und die Funktion des Singens – „*Mut machen*” und „*Zusammengehörigkeitsgefühl stärken*” – konstatieren.

Die auf Quellen dieser Art beruhende Erforschung musikalischer Teilkulturen ist uns im wesentlichen vertraut und geläufig. Verallgemeinern wir das Vorgehen:

Die Untersuchung der musikalischen Teilkultur setzt sich auseinander mit

- (1) den äußeren Erscheinungen und *Produkten* der Teilkultur, den „Stilen” und „Symbolen” – hier spezieller: den Liedern;
- (2) einzelnen charakteristischen *Handlungen* wie zum Beispiel dem Wandern, Flippern, Motorradfahren, Medienkonsumieren – hier speziell: dem gemeinschaftlichen Singen;

- (3) den verschiedenen *Orten*, an oder in denen gehandelt wird, zum Beispiel der Diskothek, der Kneipe, dem Zuhause – hier speziell: in einem selbst gebauten „Anti-Atomdorf“ und bei dessen Abräumung durch Polizei und Bundesgrenzschutz;
- (4) unterschiedlichen *Funktionen* dieser Handlungen als Subkultur, Gegenkultur, Alternativkultur (betrachtet von außen) bzw. als Mut, Zusammengehörigkeitsgefühle vermittelnde.

Qualitative Untersuchungen musikalischer Teilkulturen versuchen in der Regel die vier Faktoren Erscheinungsbildung, Handlungen, Orte und Funktionen zu erfassen, um sie anschließend hypothetisch oder interpretierend aufeinander zu beziehen. Ist diese nicht gerade einfache Aufgabe erledigt, so gilt die musikalische Teilkultur als erklärt und erforscht.

Allerdings müssen hierbei einige Probleme verdeckt werden, die oft erst bei historischer oder innerstruktureller Betrachtung von Teilkulturen auftreten:

- Teilkulturen können ihre Stile oder Symbole, ihr äußeres Erscheinungsbild, ändern, ohne ihre Identität zu verlieren. (Der deutsche Punk und die Neue deutsche Welle dürfte hierfür ein Beispiel sein.⁵)
- Teilkulturen können ein heterogenes, widersprüchliches Erscheinungsbild aufweisen und Symbole hervorbringen, die nicht zusammenzupassen scheinen. (So haben die Punks sich mit Hakenkreuzen geziert, und AC/DC verwendet die SS-Runen⁶, die Alternativbewegung schätzt sowohl harten Rock als auch weiche, „akustische“ Folklore.)

Zudem scheinen entgegen einer klassischen Annahme⁷ die gesellschaftlichen Antagonismen und Widersprüche durch die Teilkulturen hindurchzugehen. Die Teilkulturen können, mit andern Worten, nicht (mehr?) nach einem Schema der gesellschaftlichen Grundwidersprüche geordnet werden.

Diese Probleme sind grundsätzlicher Natur, denn sie widerlegen – wenn auch punktuell – ein als prinzipiell sinnvoll anerkanntes Vorgehen. Die Ursache dieser Probleme sehen wir darin, daß die beschriebene Betrachtungsweise im Grund die Produkte und äußerstenfalls die Selbstäußerungen der Teilkultur „verstehen“ will und nicht die wirklichen Tätigkeiten der diese Teilkultur hervorbringenden Menschen. Wenden wir unsere Aufmerksamkeit weg von den Produkten hin auf die Menschen, die diese Produkte hervorbringen, so müssen wir postulieren, daß es ein gemeinsames *M o t i v* sein muß, das als Identität stiftendes Moment hinter all diesen Produkten steht. Wir wollen im folgenden dies Motiv suchen. Dazu müssen wir in die Psyche der Menschen hineinsehen. Wir werden bei dieser Motivsuche Aspekte der „kritischen Psychologie“, genauer: der Tätigkeitstheorie, bemühen, die von

RUBINSTEIN, LEONTJEW und bei uns in der BRD von HOLZKAMP entwickelt worden ist.⁸

Nachdem wir an einem speziellen Beispiel dies die Teilkultur konstituierende, identitätsstiftende Motiv gefunden haben, soll nochmals eine Rückbesinnung auf die Frage folgen, ob der tätigkeitstheoretische Ansatz jene Identität befriedigend zu benennen vermag, die von allen Teilkultur-Theorien unter verschiedenen Bezeichnungen – als „eine Welt für sich“, ein „relativ kohärentes System“ usf.⁹ – hervorgehoben werden. (Nicht im Detail behandeln werden wir in dieser Untersuchung die Motivanalyse in Bezug auf einzelne Handlungen und Personen.)

1.2 Zur tätigkeitstheoretischen Bestimmung des Motivbegriffs

Der Begriff *T ä t i g k e i t* ist in der Tätigkeitstheorie weiter gefaßt als in der Umgangssprache. Menschliche Tätigkeit ist – in Anlehnung an Formulierungen von MARX in den „Feuerbach-Thesen“ – der Prozeß, in dem sich der Mensch Wirklichkeit aneignet. *M o t i v e* sind nun nach LEONTJEW das, was der menschlichen Tätigkeit eine „bestimmte Ausrichtung“ verleiht (S. 34).¹⁰ Tätigkeiten „haben“ Motive, nicht die Menschen „an sich“. Erst im übertragenen Sinne haben Menschen Motive, allerdings nur dann, wenn sie wirklich tätig sind. Diese Motive werden aus Bedürfnissen, die Menschen unabhängig davon, ob sie tätig sind oder nicht, haben, im Hinblick auf konkrete Tätigkeiten herausgebildet. Aus demselben Bedürfnis können verschiedene Motive und damit Tätigkeiten herausgebildet werden. Welche Motive tatsächlich herausgebildet werden, hängt von den jeweiligen Rahmenbedingungen ab.

Jede Tätigkeit wird durch eine Vielzahl von *H a n d l u n g e n* realisiert. Handlungen sind stets auf ein bestimmtes Ziel und Produkt gerichtet. Die Rahmenbedingungen bestimmen bei einem vorliegenden Motiv die konkreten Handlungsziele und Handlungsverläufe. Andererseits werden die Rahmenbedingungen durch die einzelnen Handlungen verändert und weiterentwickelt. Eine bestimmte Handlung (zum Beispiel: das Singen eines Liedes) kann zu verschiedenen Tätigkeiten gehören, also gleichsam mehrdeutig sein.

Wir wollen hier nicht auf die vielen Einzelprobleme der Tätigkeitstheorie eingehen. Als materialistische Theorie besagt sie, daß sich das menschliche Bewußtsein durch die („gegenständlichen“) Tätigkeiten konstituiert und nicht umgekehrt. Als dialektische Theorie besagt sie, daß die tätige Aneignung von Wirklichkeit eine Wechselbeziehung ist. Und weil die Tätigkeits-

theorie eine Theorie in einer von Widersprüchen geprägten Gesellschaft ist, löst sie keine Widersprüche, sondern verdeutlicht diese einerseits und ist andererseits selbst von Widersprüchen durchzogen. Dies tritt besonders dann zutage, wenn die Theorie ein von ihr postuliertes Ideal menschlicher Tätigkeit mit der Realität verwechselt, wie es in sozialistischen Ländern zum Teil der Fall ist, wo die Tätigkeitstheorie zur Legitimation recht technokratischer widerspruchsfreier Lernsysteme herangezogen wird.

Das hier kurz beschriebene Verhältnis von Motiv, Bedürfnis, Tätigkeit, Handlung, Ziel und Rahmenbedingungen ist die „allgemeine Struktur“ menschlicher Tätigkeit. Von dieser Struktur ausgehend werden nun verschiedene Tätigkeitsformen untersucht wie zum Beispiel: Lernen, Arbeiten, Spielen (nach RUBINSTEIN die „*grundlegenden Tätigkeitsformen*“) oder kommunikative Tätigkeit.¹¹

Unter „musikalischer Tätigkeit“ kann verschiedenes verstanden werden¹², und wir werden diesen Begriff im folgenden daher eher umgangssprachlich verwenden. Die Tätigkeit, deren Motiv das von uns gesuchte Motiv der Anti-AKW-Bewegung ist, muß eigens bestimmt werden, da sie mit keiner der bisher in der Literatur untersuchten Tätigkeitsformen übereinstimmt.

Der systematische Weg, eine konkrete (musikalische) Teilkultur durch die geschickte Verknüpfung gängiger Tätigkeitsformen zu erhalten, erscheint nicht begehbar. Wir werden daher einen anderen Weg wählen: Das Tätigkeitsmotiv soll dadurch bestimmt werden, daß es als das Motiv einer bestimmten teilkulturellen Tätigkeit gesehen wird, die selbst wiederum als eine spezifische Art der *Aneignung von Wirklichkeit* interpretiert wird. Dabei werden wir auch bei Bedarf die Strukturmerkmale einer Tätigkeit als Beschreibungsraster des Beobachtbaren heranziehen. Es gilt aber vor allem,

- die zielgerichteten Handlungen zu beschreiben,
- die Wechselwirkung von Handlungen und Rahmenbedingungen zu erkennen,
- zu untersuchen, wie die Handlungen die Tätigkeit „realisieren“,
- das zu benennen, was „Wirklichkeit“ ist und
- die Tätigkeit als deren „Aneignung“ zu interpretieren.

Dabei werden sich uns die Handlungen, die Rahmenbedingungen und die „Wirklichkeit“ keineswegs widerspruchsfrei präsentieren. Im Gegenteil, wir werden – streng genommen – noch zu unterscheiden haben zwischen dem, was die Menschen tun wollen, was sie meinen zu tun und was sie „wirklich“ tun.

2. Untersuchung eines Beispiels musikalischer Aneignung von Wirklichkeit

2.1 Tätigkeitsmotiv oder Handlungsziel?

Kehren wir zum eingangs erwähnten Lied, das im Anti-Atom-Dorf Gorleben gesungen worden ist, zurück. Der Versuch, die Aussagen des Kommentars im *Grüne-Lieder-Buch* in tätigkeitstheoretische Terminologie zu übertragen, ist nicht befriedigend. Dort sind zwar zwei Handlungen genannt: die eine Strophe wurde von der Theaterwehr Brandheide für ein Theaterstück gemacht, die andere Strophe „entstand“ auf dem besetzten Platz. Es werden auch zwei wichtige Verwendungssituationen genannt: das Lied fungierte als „Hit“ im Anti-Atom-Dorf und wurde bei der polizeilichen Abräumung des Dorfes gesungen. Zweifelhaft ist aber, inwieweit die Aussage „das Lied machte den Dorfbewohnern Mut und stärkte ihr Zusammengehörigkeitsgefühl“ ein Hinweis auf Tätigkeitsmotive oder konkrete Handlungsziele ist.

Wir werden in diesem Zweifel bestärkt, wenn wir aus anderen Quellen (Filmberichten, persönlichen Berichten, Dokumentationen) genaueres über die kulturelle Tätigkeit im Anti-Atom-Dorf erfahren. Die Theater- und Musikaufführungen waren nämlich oft – in unterschiedlicher Deutlichkeit – so etwas wie Planspiele für das Verhalten bei der erwarteten Abräumung des Dorfes.^{1 3} Der gewaltlose Widerstand, den die AKW-Gegner auch beim gewaltsamen Eingreifen der Polizei leisten wollten, mußte physisch und psychisch geübt werden. Hierzu dienten zahlreiche rollenspielartige Mitmachaktionen. Aus dieser Funktion heraus erklären sich auch Text-Passagen, die nicht nur symbolische, sondern ganz konkrete Bedeutung haben:

„Hey cops, schmeißt die Knüppel weg!“ – als Hinweis auf den beabsichtigten friedlich-gewaltlosen Widerstand;
„wir gehen hier nicht fort“ – als Hinweis darauf, daß sich die Dorfbewohner zwar wegtragen lassen, nicht aber von selbst gehen werden.

Man muß wissen, daß Ende Mai/Anfang Juni 1980, als der notdürftigste Aufbau des Anti-Atomdorfes abgeschlossen war, die Vorbereitung auf die erwartete Abräumung des Dorfes den Hauptinhalt der Tätigkeit der Dorfbewohner darstellte – jedenfalls in qualitativer Hinsicht. Viele Lieder spiegeln diese Situation anschaulich wider.

Noch in einer weiteren Funktion dieser Lieder zeichnen sich konkrete Hand-

lungsziele solcher kulturellen (musikalischen) Tätigkeiten ab. Hierauf weist ein anderer Kommentar hin, der im Liederbuch *Lieder zur Sonne zur Freiheit. gegen Atomkraft und Umweltzerstörung* (Frankfurt 1980) dem „*Lied der Wenden*“ beigelegt ist:

Gerade dieses Lied wurde zum wichtigen Teil unserer Auseinandersetzung mit der Polizei bei der gewaltsamen Räumung und bestärkte uns immer wieder in unserem gemeinsamen Vorgehen. Dieses Gefühl der Zusammengehörigkeit derjenigen, die lange auf dem Platz gelebt hatten, übertrug sich u. a. auch durch unsere Lieder auf die, die erst kurz vorher oder sogar in der Nacht vor der Räumung gekommen sind.

Hier wird der vage Begriff der „*Zusammengehörigkeit*“ nicht nur präzisiert, sondern auch weit von jenen Gefühlen weggerückt, die üblicherweise durch „*Zusammengehörigkeit*“ erzeugt werden. Auch über das Lied „*Wir wollen keine Polizisten*“ soll eine wichtige Information von denjenigen, die schon lange das Verhalten bei der Dorfabräumung diskutiert haben, auf diejenigen, die an diesen Diskussionen nicht teilgenommen hatten, übertragen werden. Das, was die „*Zusammengehörigkeit*“ hier konstituiert, ist die gemeinsame Strategie des gewaltlosen Widerstandes am Abräumungstag. Nur diejenigen, die diese Konzeption mittragen, „gehören zusammen“.

2.2 Die Wirklichkeit

Am 4. Juni 1980 war die Phase der Planspiele und der Vorbereitung zu Ende. Nachdem mehrere Tage lang ca. 6 000 Polizei- und Bundesgrenzschutzbeamte „*zusammengezogen*“¹⁴ worden waren, begann am frühen Morgen die Abräumung der 2 000 bis 2 500 AKW-Gegnerinnen und -Gegner. Bereits am Abend des 4. Juni konnte das von der Polizei noch geplante ehemalige Dorfgelände den Baufirmen übergeben werden. Kein Bundesbürger wird an jenem Mittwoch dies Ereignis übersehen oder überhört haben.

Die *Wirklichkeit*, die am 4. Juni 1980 jedem Fernsehzuschauer vor Augen geführt wurde, ist zutreffend mit dem Etikett „*Atomstaat*“ bezeichnet worden. Es ist deutlich, wie sich hier Gewalt von der konkreten Situation, die es – aus staatlicher Sicht – zu bewältigen gilt, losgelöst und verselbständigt hat. Die Kultur dieses Atomstaates sind die schwarz bemalten Gesichter einer Spezialeinheit des Bundesgrenzschutzes, sind die grünen Uniformen, die gleichförmigen Reihen behelmter Jugendlicher (denn zwischen den jungen Umwelt- und Grenzschützern bestand kein Altersunterschied)

oder das rhythmische Klopfen auf die Schutzschilde. Der Polizeieinsatz demonstriert, wer hier moralisch im Recht ist. Die groteske Unangemessenheit polizeilichen Handelns zeigt auch, daß die gewaltfreien AKW-Gegner die Situation „im Griff haben“. In diesem Sinne haben sich die AKW-Gegner Wirklichkeit angeeignet!

Für uns ist allerdings nun von Interesse, welche Rolle auf diesem Gesamthintergrund die Musik spielt. Wir müssen dabei die hier im Großen entwickelten Begriffe „Wirklichkeit“ und „Aneignung“ auf die Bereiche musikalische Tätigkeit übertragen. Es ist uns als wertvolles Tondokument der Abräumung des Dorfes der Mitschnitt einer Live-Übertragung der Abräumung über den Sender „Freies Wendland“ überliefert. Hier sind 12 wichtige Minuten dieses Dokuments – 4. Juni 1980, ca. 11 Uhr bis 11.15 Uhr!⁵

Tondokument „Radio Freies Wendland“ – zwei Reporter(innen) inmitten der Platzbesetzer (ca. 2 000 Menschen).

Gesang: Wir wolln keine ...
1. ... Polizisten
2. ... Dorfplatzräumun

Jochen: Die Bullen kommen immer näher. Es sitzen jetzt alle auf dem Boden und haken sich ein. Der Platz ist jetzt umstellt von Bullen. Jetzt fährt ein Wasserwerfer auf ...

wat mutt, dat mutt!

Verena: Kommt auch wieder der Hubschrauber an. Wir sind jetzt hier völlig eingekreist von Polizisten mit Schildern. Kann man langsam auch schon die Gesichter von den Bullen sehen ...
... da vorne seh' ich einen, der grinst, Polizist!

1. ... Polizisten

hey cops, schmeißt ...

2. ... Dorfplatzräumun

Jetzt fangen sie an hier, die Trennung ganz zu vollziehen zum Turm hin, wollen die Leute, die auf dem Boden sitzen, auseinander reißen, quetschen sich dazwischen. Die wollen ganz eindeutig die Leute, die auf dem Dorfplatz sind, von den Leuten, die auf dem Turm sind, trennen. Wir sind jetzt vollkommen eingekreist, und die Polizei stellt sich immer enger zusammen.

wat mutt, dat mutt!

Immer mit Megaphon, werden jetzt wahrscheinlich hier Durchsagen machen noch.
Aber alle Leute, die sitzen, sind noch ganz ruhig.

Hinter uns sind noch ganze Massen von Polizisten, die rücken immer mehr auf, die Reihen werden nochmals verdoppelt.

„Hallo Turm, hallo Turm!“

(leise zu Walter Mossmann:)
Vielleicht sollten wir ein ruhigeres Lied singen. (Mossmann: Ja!)

(laut:)
Ich werde jetzt mal versuchen, dafür zu sorgen, daß wir jetzt ein ruhigeres Lied singen, kein so aggressives.

Gebt mal das Mikrophon: Gorleben-Lied!

Also wir wollen jetzt hier versuchen, daß wir nicht uns mit so einem aggressiven Lied irgendwie in noch größere Ängste versetzen!

Also, die Polizei hat jetzt gerade durchgegeben, daß sie uns vom Platz tragen wollen. Also eventuell wird's jetzt dann bald unterbrochen, weil wir aufpassen müssen, daß wir hier nicht erwischt werden.

Jochen: Also, jetzt kommen sie. Jetzt fangen sie an, die Leute wegzuzerren.

1. ... Polizisten

hey cops, schmeißt ...!

2. ... Dorfplatzräumung

1. ... Polizisten

(Auf dem Turm ist ein zweiter Sender.)

Ende des Lieds.

(Mikrophon in Richtung Mossmann, der zu summen anfängt.)

(Mossmann beginnt mit dem Refrain des Liedes „Die andre Wacht am Rhein“⁶:

Auf welcher Seite stehst du, he, hier wird ein Platz besetzt!

Refrain singen alle mit.)

Mossmann: „Und wenn sie uns auch sagen“ (ehem. 13. Strophe) – solo.

Da werden Leute an den Haaren rausgezogen! Sie trampeln auf den Bäumen, die hier gepflanzt worden sind, rum. Leute werden alle nacheinander jetzt – werden die jetzt weggetragen.

Refrain alle (oder viele).
 Mossmann: „Und kommt der Staatsanwalt und kommt die Polizei . . .“
 (ehem. 12. Strophe).

Also mit ziemlich brutaler Gewalt werden die rausgezogen.
 Es scheint eine kleine Ruhepause einzutreten. In der einen Hand haben sie den Knüppel . . .

Refrain.

Die Wacht am Rhein *Anfang Okt. 74*
Walter Mossmann
Mel.: trad. USA

Dieses Lied erschien, wie einige andere, unter dem Pseudonym Jos Fritz, der einer der führenden Männer im Bauernkrieg war.

1) Im El- saß u. in Ba- den, war lan- ge gro- ße Not, da
 Jetzt kämpfen wir für uns selber in Wyhl und Märckolsheim. Wir
 schossen wir für unsre Herrn im Krieg einander tot.
 halten hier gemeinsam eine andere Wacht am Rhein.

Auf welcher Seite stehst du, hier wird e. Land besetzt
 Eierschützer wären vor dem Dreck, nicht morgen, sondern Jetzt!

Verena: Werden jetzt schon einzelne Leute fotografiert.

Jochen: Es sieht jetzt so aus,

Mossmann: „In Elsaß und in Baden“ (ehem. 1. Strophe und letzte Strophe) – solo.

Lied Ende: kein Refrain.

daß sie die Leute abschleppen. Und sie haben zwar den Knüppel in der Hand, aber ich hab noch nicht gesehen, daß jemand geschlagen worden ist.

Sprechchor:
 Hey cops, schmeißt die Knüppel weg! (Vielfach)

Jochen: Überall sind natürlich Bullenfotografen, die jetzt versuchen, hier die Leute rauszupicken, die sie wahrscheinlich nachher irgendwie belangen wollen.

Es ist eine kleine Pause eingetreten.

Verena: Wir werden nur von einer Seite direkt angegriffen, auf der anderen Seite ist einfach die Trennung vollzogen worden zum Turm.

Jochen: Die versuchen also hier zu fotografieren, wer hier spricht und so weiter.

Bullen kommen immer näher, schleppen wieder einzeln Leute weg, zerren auseinander, versuchen jetzt hier also, massiv auf die Mitte zuzustoßen, wo wir auch sitzen. Wir werden also wahrscheinlich nicht mehr lange senden können.

Jochen: Wird einer nach dem andern abgeräumt. Abräumen geht immer weiter. Sieht so aus: Sie machen einen richtigen Keil hier in die Mitte rein, um hier den Lautsprecher

und den Sender stumm zu kriegen. Laufen natürlich massenhaft Leute mit Kameras und Videokameras rum und versuchen, die Leute hier zu lokalisieren. Scheint wieder ein kleiner Moment Ruhe eingeleitet zu sein.

(Dauer: 12 Minuten)

wiederholt und von gr. Trommel begleitet.)

Ende Sprechchor.

Megaphondurchsagen der Demonstranten, an die Polizei gerichtet, später auch an die Platzbesetzer (Verhaltensregeln beim Knüppeln der Polizei: Ketten loslassen!)

Sinfonieorchester beginnt zu spielen. „Wir wolln keine Polizisten“.
Abbruch nach 2 Zeilen.
Megaphondurchsagen.

Beginn Gesang: „Wir wolln keine . . .“

Hey cops, schmeißt die Knüppel weg!

Die Reportage, die nach weiteren 13 Minuten abbricht, zeigt noch, daß später massiv Knüppelinsätze durchgeführt worden sind. Durch das Megaphon der Platzbesetzer werden immer wieder Aufrufe an die Einsatzleitung, die ihre Leute offensichtlich nicht unter Kontrolle hat, abgegeben. Folgende Lieder werden, meist unter Mitwirkung von Mossmann, der ein Mikrophon hat, gesungen:

- We shall overcome (USA, in der heutigen Fassung seit den 40er Jahren),
- Die Ermutigung (von W. Biermann, Anfang der 70er Jahre),
- „Wir haben jetzt die Schnauze voll, es ist genug, ihr treibt's zu toll“ (Umdichtung eines Streiklieds Göttingen 1977),
- „Wehrt euch, leistet Widerstand“ (Umdichtung von „He ho, spann den Wagen an“ – seit 1976 außerordentlich bekannt).¹⁷

Die Reportage endet mit den Worten: „Der Kampf geht weiter! Venceremos! Tschüß!“

(Weitere Übertragungen finden dann nur noch vom „Turm“ aus statt. Die Sendestation am Boden wird abgeräumt.)

2.3 Musikalische Aneignung von Wirklichkeit

Wir wollen nun auf drei Dimensionen der musikalischen Aneignung von Wirklichkeit genauer eingehen, um dadurch letztlich das Motiv der musikalisch-teilkulturellen Tätigkeit der AKW-Gegnerinnen und -Gegner herauszuarbeiten:

1. Eine musiktechnische Dimension,
2. eine musikstilistische Dimension und
3. die situative Dimension

der musikalischen Aneignung von Wirklichkeit. – Zuvor aber noch eine Anmerkung zu der Sendung: Die Reportage ist auf auch musikalisch beeindruckende Weise mit der Musik und den übrigen hörbaren Ereignissen auf dem Dorfplatz verbunden. Die das Lied der Wenden charakterisierenden Rufe „He cops . . .“ und „wat mutt, dat mutt“ fallen nicht zufälligerweise immer in Sprechpausen! Kein Rundfunkreporter hätte diese Einheit von Sprechen und Hintergrund-Ereignis zustande gebracht. Doch dies ist ja nur die Außenseite. Indem die beiden Reporter(innen) selbst Platzbesetzer und durch den Polizeieinsatz in besonderer Weise gefährdet sind, ist die Art ihrer Teilnahme

an dem Geschehen mit derjenigen eines öffentlich-rechlichen Reporters gar nicht zu vergleichen.

2.3.1 Eine musiktechnische Dimension

Das „Sinfonieorchester der Republik Freies Wendland“, das in jener Sendung zu hören ist, setzt sich von einer Laien-Rockgruppe, die einen Pink Floyd-Titel nachspielen will, bewußt ab. Während es das Handlungsziel jeder Laien-rockgruppe wäre, dem originalen Sound möglichst nahe zu kommen, so will das Sinfonieorchester den Titel in einer ganz bestimmten Richtung umgestalten. Dieser Umgestaltungsprozeß soll als eine „teilkulturelle Aneignung“ des Originals interpretiert werden: die Disco-Elemente des weltweit bekannten Hits von Pink Floyd werden in Stilelemente des Folkrock transformiert, um ein Hit der Freien Republik zu werden:

Pink Floyd:
Another Brick in the Wall, 1. Teil

„Lied der Wenden“
 Sinfonieorchester der „Freien Republik Wendland“, Platzbesetzer (Gesang)

Git.	
hihat	
snare	
g.Tr.	

Rhythmus-Sektion

Akk./Git.	
Flöte	
snare	
g. Tr.	

„Rhythmus-Sektion“



Gesang (T. 1-2)



Gesang (T. 1-2)



E-Baß



Cello/Pos. (T. 21-24)

Fast alle Instrumente, insbesondere die Flöte, verzieren gelegentlich ihre Stimme.

Wo don't need no education
Wo don't need no thoughtcontrol
no dark sarcasm in the classroom
teachers, leave the kids alone

Hey teacher, leave us kids alone!

All in all it's just another
brick in the wall.
All in all you are just another
brick in the wall.

Tempo: MM 108

Wir wolln keine Polizisten
wir wolln keine Staatsgewalt.
Bullenterror, Bürokraten:
eure Herzen, die sind kalt.

He, cops, schmeißt die Knüppel weg!

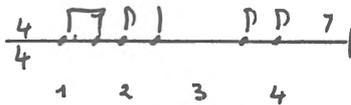
Der Kampf um unsre Heimat,
das ist nicht nur ein Wort.
Das Wendland ist befreit
wir gehen hier nicht fort.

Tempo: MM 138

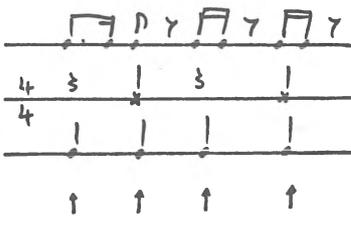
Charakteristisch für den „Disco-Stil“ des Pink Floyd-Titels ist, daß die Rhythmusgruppe alle vier Schläge des Taktes 1-2-3-4 gleichmäßig betont: die große Trommel spielt den harten, trockenen Grundschatz, das Becken legt darüber durchgehende Achtel, lediglich die kleine Trommel (snare) erinnert an den rocküblichen Offbeat 2-4. Trotz einiger schlagtechnischer Raffinessen behält auch die Rhythmusgitarre das 1-2-3-4-Schema bei. Auf diesem Rhythmus-hintergrund wirkt bereits das einfache Baß-Riff gelöster. Die Singstimme ist vollkommen frei. Unsere Transkription markiert eine mögliche „Verschiebung“ des gleichmäßigen Viertelganges der Melodie. Schließlich ist das Gesamt-tempo eher langsam (MM 108), fast bedrohlich.

Die Rhythmusgruppe des Sinfonieorchesters löst das feste Disco-Gefüge im traditionellen Rockidiom auf. Die große Trommel verbreitet Nervosität, auch wenn sie sich an den Gesangsrythmus anlehnt. Die kleine Trommel liefert knappe fill-ins (Takt 2) oder begnügt sich mit einem Schlag auf 3, einem Offbeat bei alla-breve-Auffassung des ganzen Gefüges. Der Flöten-triller ersetzt das Becken und wendet den Klang ins folkloristische. Am bedeutsamsten ist wohl die Gitarrenstimme, die vom Akkordeon unterstützt wird. Sie bildet eine „echte“ Synkope aus, was die Rhythmusgitarre der Discoversion niemals dürfte:

Disco: 

Rock: 

Zudem scheint eher das Prinzip des Komplementärrhythmus vorzuliegen, während in der Discoversion letztlich allein das 1-2-3-4 gilt:

Disco: 



Auf diesem weniger fixierten Hintergrund der Rhythmus-Sektion ist der (Massen-)Gesang relativ einfach und gleichförmig. Nachdem sich im 1. Takt der 4/4-Takt stabilisiert hat, setzt die Melodie im 2. Takt verzögert (synkopisch) ein. Das für den Rock charakteristische Baß-Riff fehlt bei der Sinfonieorchester-Version vollständig. Dafür spielen Cello oder Posaune an einigen Stellen eine geradezu tonmalerische Passage (wobei wir den heranschleichenden Polizisten, der dann aber ausrutscht und hinfällt, assoziieren). Das Tempo MM 138 nimmt dem Lied das „Unterkühlte“ und dramatisiert es.

Das Ergebnis dieses musiktechnischen Aneignungsprozesses ist eine unverkennbare Neu- und Eigenproduktion, die nicht mit einer laienhaften Nachahmung verwechselt werden kann. Daß sich in dieser Art, einen Rock-Disco-Titel in einen Folkrock-Titel zu verwandeln, auch die Diskussion um stromsparende Musikproduktion innerhalb der Anti-AKW-Bewegung sublim widerspiegelt, sei nur am Rande erwähnt. Natürlich ist ein entscheidender

Grund für das nicht-rockmäßige „akustische“ Instrumentarium die konkrete Rahmenbedingung, die jegliche stromversorgte Musik verbietet. Alles fügt sich.

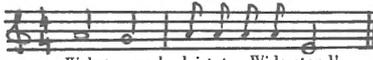
Dennoch ist die musiktechnische Aneignung eines Disco-Titels nicht widerspruchsfrei. Der musikalischen Tätigkeit des „Sinfonieorchesters Freies Wendland“ haftet der Ruch des Nicht-anders-Könnens an. Die in unserer Analyse implizierte Aussage, daß die „alternativen“ Musiker nicht anders wollen, ist zwar sicherlich richtig, zu fragen ist indessen, ob sie nicht deshalb nicht anders wollen, weil sie nicht anders können. Wir müssen diese Frage offen und damit einen charakteristischen Widerspruch stehen lassen. Die „*Dialektik des Verhältnisses von jugendspezifischer Industriekultur auf der einen und subkulturellen Gruppenstilen auf der anderen Seite*“, die J. ZINNECKER in der SHELL-STUDIE '81 als Problem benennt¹⁸, ist, wie H. HARTWIG herausarbeitet¹⁹, ein „zentraler Widerspruch, der im Begriff Jugendkultur verdeckt bleibt“ und die „jugendspezifische ästhetisch-kulturelle Praxis“ prägt.

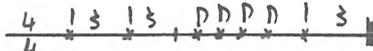
Den Widerspruch „*Medienrealität und Subkultur*“ (HARTWIG, 73) löst die Teilkultur der Alternativszene ebenso wenig wie irgendeine andere Teilkultur, die das Prädikat „Subkultur“ verdient. Am Beispiel des Punk, dessen aktive Aneignung der Industriekultur alternative Momente enthielt, hat FRITH trotz aller Punk-Begeisterung vielfach auf dies Dilemma hingewiesen.²⁰ Formal können wir den musiktechnischen Aneignungsprozeß im Anti-Atomdorf mit ZINNECKERS Worten beschreiben: „*Die standardisierte Jugendkultur liefert den Subkulturen einerseits das kulturelle ‚Rohmaterial‘, aus dem diese oppositionelle Bedeutung herausschlagen*“ (SHELL-Studie, 486). Inhaltlich ist aber entscheidend, wie und warum sie das so tun, wie wir es beschrieben haben. Und daß der Prozeß des „*Herausschlagens*“ nicht beliebig, sondern von einer bewußten Auswahl des „*Rohmaterials*“ abhängt, soll uns noch später beschäftigen.

2.3.2 Eine musikstilistische Dimension

In Gesprächen mit Hauptschülern mußten wir praktisch immer feststellen, daß die jugendlichen Hörer des Pink-Floyd-Titels „*We don't need no education*“ kaum wußten, wovon in dem Lied die Rede ist. Andererseits ist durch die Hamburger Morgenpost verbürgt, daß das Lied in Südafrika verboten worden ist, weil 100 000 Schüler es bei einem Streik gesungen haben sollen. In jedem Fall entwickelt, wie LUGERT und SCHÜTZ sich ausdrücken, der

schwundene Kanon „*Wehrt euch, leistet Widerstand!*“ schon viel tausend Mal hatte. Ist es ein Zufall, daß beide Zeilen genau denselben Rhythmus haben?

Kanon: 

„Hey cops!“ 

Die Nähe von Sprechen und Singen ist auch von Berichterstattem der Bauplatzräumung vom 4. Juni 1980 erkannt und hervorgehoben worden. So schreibt Cornelia Frey in der ZEIT vom 13. 6. 1980: „*Lieder wurden zu Schreien*“ und „*diese Lieder brachte das protzige Geschirr der Polizei, so viel es den Steuerzahler auch gekostet haben mag, nicht zum Verstumm-*“. Allerdings vertauscht die Berichterstatte wohl das Fundamentale und das Abgeleitete, denn nicht eine „Reduktion von Singen“ angesichts der Polizeigewalt, sondern eine „Steigerung“ des Skandierens in Gesang hat hier stattgefunden. Damit vollzieht die Anti-AKW-Bewegung in bedrohten Situationen einen historischen Prozeß der Rockmusik nach: im Blues- und Rockgesang ist als wesentliche Dimension das afrikanische Rufprinzip („call and response“) aufgehoben, weshalb sich auch Rockgesänge eher als mitteleuropäische Volkslieder dazu eignen, rhythmisch gesprochen oder skandiert zu werden.

Die vollständige Aneignung des Pink Floyd-Titels bei der Bauplatzabräumung deckt somit eine historisch verborgene Dimension dieser Musik auf. Auch der volkstümelnde Zug der Anti-AKW-Kultur wird angesichts der Wirklichkeit des Atomstaates korrigiert. Und schließlich wird der Pink Floyd-Titel aus der „Medienrealität“ der internationalen Hitparade rückübersetzt ins konkret Deutsche – nicht allein sprachlich, sondern auch im Hinblick auf Inhalt, Intention und Funktion.

Dies alles ist aber nur möglich, weil das „Rohmaterial“ des Pink Floyd-titels zahlreiche Eigenschaften besaß, die aufgedeckt, weiter entwickelt oder neu interpretiert werden konnten. Die bekannte Tatsache, daß Rockmusik „in bestimmten Situationen als Gegenkultur fungiert“ (FRITH, 59), dann aber von der Industrie aufgefressen wird, bedeutet, daß es in anderen Situationen auch gelingen kann, die Industrie zu zwingen, gegenkulturelle Momente der Rockmusik wieder frei zu geben. Dieser Prozeß vollzieht sich allerdings nicht mühelos und ohne von Widersprüchen gezeichnet zu sein, worauf wir weiter oben bereits hingewiesen haben. – Welches sind nun jene Situationen, in denen sich die Musikindustrie über- oder ergeben muß?

2.3.3 Die situative Dimension

Der Ruf „*Hey cops, schmeißt die Knüppel weg*“, der am 4. Juni hunderte Male gesungen und skandiert worden ist, kann unterschiedlich beurteilt werden und wurde auch von den Beteiligten unterschiedlich beurteilt. Man kann zum Beispiel sagen, daß die Besetzer, um ihren selbstgesetzten Auftrag der Gewaltlosigkeit zu erfüllen, zu diesem Stück drohenden Musikgestus greifen, um ihre unvermeidlichen Aggressionen in der Polizeiaktion abzureagieren. In diesem Sinne wäre der Gesang des Liedes ein sehr nützliches Mittel psychischer Ökonomie.

Ein Vorfall, der auf der zitierten Tonbandaufnahme dokumentiert ist, beweist, daß tatsächlich die Motive der Besetzer auf dieser Ebene zu suchen sind. Denn die Kommentatorin Verena beurteilt die Funktion des Singens zunächst ganz anders:

„Vielleicht sollten wir ein ruhigeres Lied mal singen. Ich werde jetzt mal versuchen, dafür zu sorgen, daß wir jetzt ein ruhigeres Lied singen, kein so aggressives. Also, wir wollen jetzt hier versuchen, daß wir nicht uns mit so einem aggressiven Lied irgendwie in noch größere Ängste versetzen.“ (Daß sie Aggressivität und Angst in einen kausalen Zusammenhang bringt, liegt wohl nicht an einer speziellen psychologischen Theorie als vielmehr daran, daß sie selbst vor zwei – unterschiedlichen – Dingen Angst hat: einmal, daß die Besetzer „aggressiv“, also gewaltsam, werden, zum anderen, daß sie Angst bekommen könnten.)

Verena wendet sich nun an eine musikalische Autorität, mit deren Hilfe das ständig wiederholte Lied der Wenden beendet werden soll: Es ist Walter Mossmann, einer der führenden Liedermacher und frühesten Kämpfer der Anti-AKW-Bewegung. Mossmann schätzt die Lage entweder so ein wie Verena, oder er erfüllt eben ihren „Auftrag“ und stimmt ein Lied an, das ebenfalls von einer Bauplatzbesetzung handelt und den Refrain enthält.

„Auf welcher Seite stehst du, he, hier wird ein Platz besetzt!

Hier schützen wir uns vor dem Dreck, nicht morgen, sondern jetzt!“

In diesem Lied wird ebenfalls die Opposition gegen Staat, Staatsgewalt, Umweltzerstörung und Polizei ausgesprochen, aber doch anders als im „*Lied der Wenden*“: geordnet, gegliedert, auf eine pausenlose Melodie, mit längeren Sätzen, in denen begründet und auf historische Beispiele hingewiesen wird usf. (vgl. den Text in Fußnote 16). Dem Tondokument ist zu entnehmen, daß der Text des Refrains, nicht jedoch der Text der Strophen den Bauplatzbesetzern bekannt gewesen ist. Walter Mossmann gibt sich zwar große Mühe, die Strophen, die er singt, der konkreten Situation genau einzupassen.

So läßt er zahlreiche Strophen weg, die lokale Anspielungen auf die Umweltkämpfe am Rhein enthalten. Die Aussagen

Und wenn sie uns auch sagen,
die erste Bürgerpflicht
wär Ruh auf Treu und Glauben:
Wir glauben ihnen nicht!

und

Und kommt der Staatsanwalt
und kommt die Polizei,
und kommen sie im Morgengraun:
uns ist das einerlei!

die Mossmann singt, können – wie auch der Refrain – unmittelbar auf die Situation bezogen werden. Dennoch muß Mossmann nach der dritten Strophe abbrechen, weil die Besetzer sich mit den Sprechchören „*Hey cops, schmeißt die Knüppel weg!*“ wieder zu Wort melden. Offensichtlich ist das Hinhören auf einen Liedvortrag, den man im Refrain mitstützen darf, nicht die geeignete Handlung, eine gewaltlose Antwort auf den Polizeieinsatz zu organisieren und psychisch durchzuhalten. Die Einschätzung Verenas und Mossmanns haben sich als unnötig oder falsch erwiesen.

Interessant ist aber dennoch, daß überhaupt über den richtigen Einsatz von Liedern in dieser angespannten Situation reflektiert und diskutiert wird. Nicht daß Fehler gemacht, sondern daß sie schnell korrigiert wurden, ist das Erstaunliche. Es zeigt sich, mit welchem hohem Grad von Bewußtheit die musikalische Aneignung von Wirklichkeit im Sinne der konkreten Bewältigung einer schwierigen Situation vonstatten geht. Musikalische Tätigkeit als Aneignung von Wirklichkeit setzt bewußtes Handeln voraus. Zugleich bildet sich in solcher Tätigkeit auch Bewußtsein heraus. Das große Bedürfnis der bei der Bauplatzabräumung Beteiligten, sich Anderen mitzuteilen, die Erlebnisse zu dokumentieren und zu reflektieren, über „Freie Sender“ aktuell und unzensurierte Informationspolitik über die Geschehnisse zu betreiben, spricht für sich.

Auch die vorliegende Untersuchung und die vorangegangenen Diskussionen gehören zu jener Art „Besußtheit“.

Wir haben mit der vorstehenden Analyse versucht, e i n anschauliches

Bild vom Motiv der musikalischen Tätigkeit der Anti-AKW-Bewegung zu geben. Im folgenden Kapitel soll noch abschließend die Frage beantwortet werden, inwiefern das Tätigkeitsmotiv anlässlich der Polizeiaktion am 4. Juni 1980 exemplarisch für „das Motiv der Anti-AKW-Teilkultur“ insgesamt – und noch weiter gefaßt: der Alternativszene – stehen kann.

Zuvor aber noch eine Anmerkung zur Reichweite dieser tätigkeitstheoretischen Analyse:

Ausgangspunkt der vorliegenden Analyse war die Frage, ob es „das Motiv einer Teilkultur“ gibt. Wir haben uns damit auf die Suche nach einem ganz bestimmten, sehr allgemeinen Motiv beschränkt und dazu die Tätigkeitstheorie bemüht. Damit ist aber das Reservoir der analytischen Möglichkeiten der Tätigkeitstheorie keineswegs erschöpft. So könnte im vorliegenden Beispiel auch nach den Motiven einzelner Gruppen – den Musikern, dem Liedermacher Mossmann, den Reportern, den Sängergruppen, aber auch den Polizisten, deren Einsatzleitern, den Journalisten, den Hörern des Senders „Freies Wendland“, den Herausgebern von Anti-AKW-Liederbüchern, den analysierenden Wissenschaftlern usw. – gefragt werden. Das Zusammenspiel der entsprechenden Tätigkeiten könnte untersucht werden. Die Frage könnte gestellt werden, welche Motive sich im Laufe der Aktion (in welcher Richtung) weiterentwickeln. Es könnte gefragt werden, aus welchen Bedürfnissen sich die jeweiligen Motive herausgebildet haben.

Mit andern Worten: Das vorliegende Beispiel ließe sich in noch vielen Dimensionen tätigkeitstheoretisch untersuchen. Wenn wir das aber hier nicht tun, so nicht allein aus Platzmangel, sondern auch, weil unser Ausgangspunkt eine speziellere Fragestellung gewesen ist.

3. Verallgemeinerung der Untersuchungsergebnisse

Nicht von ungefähr sind Leistungen wie die Errichtung des Anti-Atom-Dorfes Gorleben und Erlebnisse wie dessen polizeiliche Abräumung von der Alternativbewegung selbst immer wieder als exemplarisch und Orientierungspunkte herausgearbeitet worden. Filme aus Gorleben werden mit gewisser Regelmäßigkeit an allen „alternativen“ Orten vorgeführt und mit großer Anteilnahme angesehen. Alle Liederbücher der Alternativszene enthalten ausgiebig Lieder aus Gorleben, die oft derart spezifisch sind, daß kaum angenommen werden kann, daß sie außerhalb Gorlebens gesungen werden können. Worin besteht nun aber das Verallgemeinerbare des oben analysierten Tätigkeitsmotivs?

Die Alternativbewegung will sich eigne Lebensräume schaffen. Die Ausgestaltung dieser Lebensräume durch „alternative“ Produktionsmethoden und Aneignungsweisen wird dabei von Außenstehenden, Politikern wie Normalbürgern, oft bewundert und bisweilen in kleingärtnerischer Weise sogar nachgeahmt. Der Zusammenstoß mit der Staatsgewalt findet immer dort statt, wo sich die Bewegung ihren Lebensraum „nimmt“: das können leer stehende Häuser, selbst zu verwaltende Jugendzentren, öffentliche Parks oder gewichtige Baugrundstücke (wie in Gorleben) sein. In der Regel stoßen dann nicht nur zweierlei Rechtsauffassungen, sondern auch zweierlei Formen von Widerstand und Gewalt aufeinander. Während das formale Recht eher auf seiten des Staates steht (obgleich es in vielen Fällen erschlichen, ergaunert oder erpresst worden ist, wie die Bauplatz- oder Wohnraumkäufe ja oft zeigen), befinden sich Moral und Menschenrecht auf seiten der Alternativbewegung.

Das „Nehmen“ von Lebensraum ist auch ein symbolischer Akt, wie J. ZINNECKER schreibt: *„Die Brisanz und der zündende Gedanke des ‚Häuserkampfes‘ liegt in der Tat nicht, wie vielfach zu Recht beargwöhnt wird, in der Knappheit des Wohnraums allein. ‚Häuserkampf‘ symbolisiert noch anderes und mehr: Die Beanspruchung eines Teils des ansonsten verplanten und vergeblichen Handlungsraumes für die Handlungszwecke der Alterskultur“* (SHELL-Studie, 469).

Für diese Gesamtsituation kann das von uns herausgegriffene Beispiel gerade in seiner zugespitzten Dramatik als repräsentativ gelten. Es zeigt auf der einen Seite die von totalem Unverständnis angetriebene Staatsmacht, die letztlich nur sich selbst reproduzieren und darstellen kann. Auf der anderen Seite zeigt es die Alternativbewegung, die Situationen produziert, mit denen die sich selbst reproduzierende Staatsmacht im Grund nichts anzufangen weiß. Und dennoch wird der moralisch Überlegene mit Gewalt vertrieben und sein Lebensraum niedergewalzt. Der Ruf *„Hey cops, schmeißt die Knüppel weg!“* ist dort, wo er nicht bloß eine Art Selbstdarstellung – *„wir sind gewaltlos!“* – ist, eine illusionäre Aufforderung. Und so ist auch die kulturelle Produktion der Alternativbewegung anfällig und teilweise illusionär. Die Anfälligkeit der Kultur der Alternativszene spiegelt sich in einer charakteristischen Schnellebigkeit gerade der exemplarischen Produkte wider. So ist das von uns untersuchte *„Lied der Wenden“* nach dem 4. Juni 1980 zu einem praktisch leblosen Dokument, zu einer „Quelle“ der Anti-AKW-Bewegung herabgesunken. Bereits zwei Tage nach der Dorfabräumung war es anlässlich einer Solidaritätskundgebung in Oldenburg, bei der zahlreiche ehemalige Dorfbewohner anwesend gewesen sind und von der polizeilichen

Abräumung berichtet haben, nicht mehr möglich, dieses Lied zur reproduzieren. Obgleich der Wunsch bestand, den Anti-Atom-Dorf-Hit nochmals aufleben zu lassen, war das Lied bereits ein Schatten seiner selbst. (Dies schließt spätere Neutextierungen in ganz anderen Situationen nicht aus: So berichtet die *tageszeitung* am 24. 12. 1980 von einem „Hausbesetzerlied“ auf die Pink Floyd-Melodie, und auch der Berliner Videofilm „Das Zögern ist vorbei“³ enthält die Aufnahme einer Straßenszene, in der „Hey cops, schmeißt die Knüppel weg!“ gesungen und gespielt wird.)

Die Zusammenstöße mit den staatlichen Ordnungshütern sind nicht periphere Erscheinungen oder Unglücksfälle bei der alternativen Aneignung von Wirklichkeit, beim „Nehmen“ von Lebensraum, sondern notwendiger Teil jener Aneignung, da die Wirklichkeit ja so „ordentlich gehütet“ ist, wie sie ist. Daher entfaltet sich die musikalische Kultur der Alternativbewegung auch nicht so sehr an Liedern, die die neuen Lebensräume singend erfüllen – die von uns kritisierte zweite Strophe des „Lieds der Wenden“ mit dem volkstümelnden Ton wäre hierfür ein (schlechtes) Beispiel –, sondern in Kampfsituationen. Fast alle Anti-AKW-Lieder sind Kampflieder, wobei ein wichtiger Teil des „Kampfes“ die Aufklärungsarbeit ist. Sie dienen der Selbstvergewisserung vor, während und nach Auseinandersetzungen mit der Ordnungsmacht, der physischen und psychischen Bewältigung von Situationen, in denen die Staatsgewalt ihre Kampfformen der alternativen Bewegung aufzuzwingen sucht, und in Ausnahmefällen dem Versuch eines „Dialogs“ oder der Außendarstellung.

Wir haben den tätigkeitstheoretisch präzisierten Motivbegriff als Schlüsselbegriff zur qualitativen Abgrenzung und Bestimmung von Teilkulturen vorgeschlagen. Die Vorteile dieses Begriffs und Definitionsversuchs liegen auf der Hand:

- Eine Teilkultur wird nicht nur aufgrund ihrer (oft spektakulären, manchmal auch unscheinbaren) äußeren Erscheinungsweise beurteilt.
- Im Zentrum der Beurteilung einer Teilkultur stehen die diese Kultur hervorbringenden Menschen und nicht die (aufgrund günstiger oder ungünstiger Rahmenbedingungen recht unterschiedlich ausfallenden) Produkte, Stile oder Symbole.
- Das äußerlich Sichtbare wird als anzueignende und angeeignete Wirklichkeit interpretiert und damit auf die kulturell tätigen Menschen bezogen.
- Es wird nicht vorausgesetzt, daß eine Teilkultur im Rahmen der Gesamt-

kultur ein widerspruchsfreies „System“ sei. Die identitätsstiftenden Momente brauchen nicht Lösungsformeln für gesellschaftlich bedingte Widersprüche zu sein.

- Zudem bietet die Analyse teilkultureller Tätigkeit und die Untersuchung der Frage, inwiefern Wirklichkeit angeeignet worden ist und um welche Art Wirklichkeit es sich dabei handelt, Ansatzpunkte für Werturteile. Es liegt nahe, Teilkulturen dann qualitativ höher einzuschätzen, wenn die Merkmale bewußter Tätigkeit deutlicher ausgeprägt sind.

Schwierigkeiten bei einer derart fundierten Teilkultur-Erforschung bietet die tätigkeitsorientierte Motivforschung. Befragungen nach „Motiven“ im umgangssprachlichen Sinne reichen, wie das angeführte Beispiel zeigt (wo in der Selbstinterpretation das „Zusammengehörigkeitsgefühl“ benannt wird), keineswegs aus. Daher haftet der tätigkeitsorientierten Motivforschung immer der Ruch des Spekulativen an. Hartgesottene Empirikern gegenüber wollen und können wir auch Zweifel solcher Art nicht vollständig zerstreuen. Dennoch liegt bei solchem Vorwurf immer auch ein Stück Mißverständnis vor: Meist werden Bedürfnisse und Motive verwechselt. Spekulationen über Bedürfnisse sind in der Tat recht häufig, erinnert sei nur an die leidige Diskussion um objektive und subjektive Bedürfnisse, die „richtig“, „wahr“ oder „falsch“, „unwahr“ sein sollen. Voreilig und spekulativ sind auch meist Rückschlüsse von beobachtbaren Handlungen auf Bedürfnisse. Motive indessen sind immer an tätige Menschen gebunden, und Tätigkeiten werden durch sichtbare Handlungen realisiert. Und umgekehrt gibt es keine Tätigkeiten ohne Motive, selbst wenn das Motiv zunächst verborgen ist. Es ans Tageslicht zu holen, ist dann Aufgabe einer Interpretation von Handlungen und Handlungszusammenhängen, wie wir sie exemplarisch versucht haben.

Diese Interpretation wird allerdings dadurch erschwert, daß gesellschaftliche und gruppenspezifische Widersprüche jene Zusammenhänge durchkreuzen. Da Tätigkeiten meist kollektiver Art und zugleich Reaktionen auf Tätigkeiten Dritter sind, kann es typische äußere und innere Widersprüche geben. Nicht immer verlaufen dabei die Fronten so eindeutig wie im vorliegenden Beispiel zwischen AKW-Gegnerinnen und -Gegnern einerseits, Polizei und Bundesgrenzschutz andererseits. Und nicht immer werden die inneren Probleme so offen diskutiert wie zwischen Verena, Mossmann und den singenden Platzbesetzern.

Ein weniger deutlicher Widerspruch, der aber für unsere Interpretation von größter Bedeutung gewesen ist, war der zwischen „Medienrealität“ und „Subkultur“. Er ist wohl für viele heutige Teilkulturen konstitutiv. Daher wären theoretische Kategorien, die Teilkulturen widerspruchsfrei erklärten,

von relativ geringer Qualität. Kategorien wie „Tätigkeit“ und „Motiv“, die Widersprüche von Handlungszusammenhängen verdeutlichen, haben etwas Ermutigendes: sie weisen darauf hin, daß Teilkulturen von Menschen gemacht und uns nicht aus den Händen von Weltgeistern geschenkt werden!

Anmerkungen

- 1 Der Bundesminister für Jugend, Familie und Gesundheit: „Zur alternativen Kultur in der Bundesrepublik Deutschland“, Bonn 1981 (AZ. 211–2007), S. 3.
- 2 Zwei Bücher enthalten seit über 5 Jahren laufend fortgeschrieben die Kernlieder der Anti-AKW-Bewegung:
„Wehrt Euch! Lieder aus der Anti-AKW-Bewegung“, Frankfurt o. J. (Verlag Jugend und Politik) und „Bremer Liederbuch für AKW-Gegner“, Bremen (zu beziehen über die BI gegen Atomanlagen).
Daneben gibt es zahlreiche Liederbücher mehr oder weniger großer Verlage. Die beiden genannten Liederbücher nehmen laufend neue Lieder auf und scheidet unpopulär gewordene Lieder wieder aus.
- 3 Wir verwenden hier die originale (uneinheitliche) Schreibweise des Rowohltverlages. Die beiden Strophen sind übrigens vertauscht – siehe später!
- 4 Dieser Kommentar enthält einige Ungenauigkeiten. Im Originaltext heißt es: „We don't need no education“ und „hey teacher leave us kids alone“. Dieser Text ist nicht nur erheblich radikaler als die hier angeführte Kompilation, er ist auch unerläßlich zum Verständnis des Anti-AKW-Liedes.
Falsch ist weiterhin im Kommentar die Urheberschaft der beiden Strophen – siehe später.
Die Schreibweise „Cobs“ (engl. für verschiedene kleine Tiere sowie Maiskolben) ist zu ersetzen durch „cops“ (engl. Wort für Polizist im Sinne eines Schimpfwortes).
- 5 Vgl. hierzu: F. NIERMANN und M. ERNST-PÖRKSEN, Überlegungen zur „Neuen deutschen Rockmusik“, Musik und Bildung 7–8/82, S. 463–464.
- 6 Vgl. hierzu: H. SKAI, Punk. Versuch der künstlerischen Realisierung einer neuen Lebenshaltung, Hamburg 1981 (Sounds-Buch), S. 65.
- 7 Damit soll nicht der wichtige Ansatz der Birminghamer Schule („Centre for Contemporary Cultural Studies“), die in der BRD vor allem durch mehrere Übersetzungen im Syndikat-Verlag bekannt geworden ist, abgewertet werden. Bezeichnend ist jedoch zweierlei: (1) Die von englischen Autoren herangezogenen Klassenverhältnisse gibt es in der BRD in dieser Weise nicht. (2) Deutsche kritische Autoren, die – wie zum Beispiel A. BACKHAUS-STAROST u. a. in „Freizeitaktivitäten von Arbeiterjugendlichen“, Ffm. o. J. – vom klassischen Klassenschema ausgehen, können vieles aus dem Alltag eines Hauptschullehrers nicht (mehr) erklären. So sind es in der BRD vorwiegend Gymnasiastinnen und Gymnasiasten, die die proletarischen englischen „Stile“ aktiv rezipieren.
- 8 S. L. RUBINSTEIN, Grundlagen der Allgemeinen Psychologie, Berlin 1977 (Moskau 1946). A. N. LEONTJEW, Probleme der Entwicklung des Psychischen, Frankfurt

- 1977; DERS., Tätigkeit, Bewußtsein, Persönlichkeit, Stuttgart 1977 (kurze Darstellung im Klettverlag). R. HOLZKAMP, Sinnliche Erkenntnis – Historischer Ursprung und gesellschaftliche Funktion der Wahrnehmung, Frankfurt/M. 1973 (allerdings eher ein Spezialproblem behandelnd).
- 9 Vgl. zusammenfassend H.-J. FEURICH, Musikalische Teilkultur der Jugend, Hagen 1979 (Studienbrief der Fernuniversität Hagen).
- 10 Zitiert wird nach der Ausgabe im Klett-Verlag (Stuttgart 1977).
- 11 Der Begriff „kommunikative Tätigkeit“ geht über RUBINSTEIN/LEONTJEW hinaus und ist von U. STEINMÜLLER, Kommunikationstheorie. Eine Einführung für Literatur- und Sprachwissenschaftler, Stuttgart 1977, dargestellt worden. Hierauf bezieht sich auch: W. M. STROH, „Kommunikative Tätigkeit“ als Prinzip und Thema des Musikunterrichts, ZfMP 8/1979, S. 29–35. Eine kritische Rezeption der Tätigkeitstheorie in: Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie 10/1979 und 15/1980.
- 12 W. M. STROH, Tätigkeitstheorie und Systematische Musikwissenschaft, in: Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie 15/1980, S. 43–52.
- 13 Vgl. G. ZINT (HG.), Republik Freies Wendland. Eine Dokumentation, Ffm. 1980, S. 111–115. Speziell zur Konzeption des „Mitmachtheaters“ der Theaterwehr: N. KLUGMANN (HG.), Heiße Kartoffeln. Das Theater der Theaterwehr Brandheide, Köln 1979, S. 124–151.
- 14 Die Schätzung der Gesamtstärke der Polizei und des Bundesgrenzschutzes gehen von 6000 bis 15 000, Aussagen des Innenministers „3000 Beamte und einige Reserve“. Das Verhältnis von 3:1 zwischen Polizei/Bundesgrenzschutz und Demonstranten wird ziemlich realistisch sein. Selbst Zeitungen wie die ZEIT oder die FAZ sinnieren über die Gefühle des Steuerzahlers angesichts dieses Aufgebots.
- 15 Entnommen dem Medienpaket der Medien-Kooperative „network“, Frankfurt/M. 1980: „Radio Freies Wendland“.
- 16 Vollständiger Text des Liedes „Die andere Wacht am Rhein“ in: W. MOSSMANN, flugblattlieder. Streitschriften, Berlin 1980, S. 14–17. Das Lied wurde 1974 gedichtet. Die drei hier gesungenen Strophen lauten:
- | | |
|-----------------------------------|----------------------------------|
| Und wenn sie uns auch sagen | Und kommt der Staatsanwalt |
| die erste Bürgerpflicht | und kommt die Polizei, |
| wär Ruh auf Treu und Glauben: | und kommen sie im Morgengraun: |
| wir glauben ihnen nicht. | uns ist das einerlei. |
| Der Glaube hat uns nichts genützt | Wir sind uns nämlich einige |
| in Stolberg und Nordenham, | und werden immer mehr, |
| wir haben nicht vergessen | und wenn wir uns mal einig sind, |
| DDT und Contergan. | dann sind wir immer mehr. |

R Auf welcher Seite steht du, he,
hier wird ein Platz besetzt!
Hier schützen wir uns vor dem Dreck
nicht morgen, sondern jetzt!

(Die dritte Strophe: siehe oben im Text, S. .)
Ausführliche Kommentare zu diesem Lied in: W. MOSSMANN und P. SCHLEUNING,
Alte und neue politische Lieder, Reinbek 1978, S. 18–79.

- 17 Die beiden letzteren Lieder sind u. a. besprochen in MOSSMANN/SCHLEUNING, a.a.O., Fußnote 16.
- 18 A. FISCHER u. a., Jugend '81. Lebensentwürfe, Alltagskulturen, Zukunftsbilder, Band 1, Hamburg 1981, S. 486 (= SHELL-Studie 81).
- 19 H. HARTWIG, Jugendkultur. Ästhetische Praxis in der Pubertät, Reinbek 1980 S. 73.
- 20 S. FRITH, Zur Ideologie des Punk, in: Rocksessions 2, hg. von J. GÜLDEN und K. HUMANN, Reinbek 1978, S. 25–32.
- 21 W. D. LUGERT und V. SCHÜTZ, Another Brick in the Wall, in: Musik und Bildung 7–8/80, S. 454.
- 22 MOSSMANN/SCHLEUNING, a.a.O., S. 338–342, und in der 2. Auflage S. 410–413.
- 23 Medien operative e. v., „Das Zögern ist vorbei“, Berlin 1981.

Dr. Peter Schleuning
 Prof. Dr. Wolfgang Martin Stroh
 Universität Oldenburg
 Ammerländer Heerstr. 67–69
 2900 Oldenburg

Diskussionsbericht

- a) Teilkulturelle Aneignung – mehr Unfähigkeit der beteiligten Musiker?
 b) Trennung vom Lied wohl Folge der Tatsache, daß dies Massenware ist?
 c) Wirklich musikalische Teilkultur oder vielmehr politische Teilkultur mit Musik?

Zu a) Nicht-Können ist Wille der Alternativbewegung, bewußter Verzicht auf Studio oder akustische Mittel.

Zu b) Nicht beantwortet, nur konstatiert.

zu c) Es kommt nicht auf Musik an, sondern auf ein Identifikationsmodell. Parodie ist als Aneignungsprozeß und als historischer Prozeß zu werten. Schließt musikalische Teilkultur jede gesellschaftliche Betätigung mit Musik ein? Schleuning lehnt den Vergleich mit einem Kegelclub ab, er sieht in der Adaption einen Prozeß, der Vorlagen kreativ abwandelt. Vergleich mit dem Opernpublikum: Hier sei Musik weniger wichtig als beim politischen Song. Kritischer Ansatz der Wissenschaftstheorie: Ist er von außen gewonnen oder von innen her, von einem Beteiligten? Existentielle Probleme werden ästhetisiert. Kann man über eine Teilkultur reden, ohne sie zu zerstören?

Roderich Fuhrmann

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 spezifischem 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 Musik-kneipen, 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*

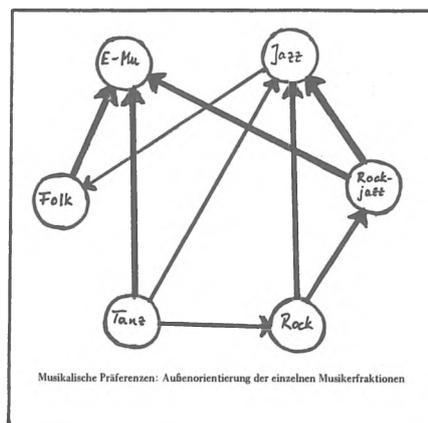
3.2.1 *Musikalische Hörpräferenzen und Aversionen*

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 Jazzler 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, Jazzler 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 Initiaalfaktor 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 danket 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 Alphon 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 n i e 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

Gruppenstrukturen in Rockmusikgruppen

REINER NIKETTA, UWE NIEPEL & SABINE NONNINGER

1. Problemstellung

In dem Reader von BONTINCK (1974) weist BLAUKOPF in seinem Beitrag darauf hin, daß u. a. das Spielen in Gruppen eine neue Form musikalischer Aktivitäten von Jugendlichen sei. Somit ist die Gruppe, in der Rockmusik gespielt wird, eine wichtige Bezugsgruppe; Intragruppenbeziehungen stellen daher einen bedeutsamen Faktor dar. Dies wird bei einer jugendsoziologisch bzw. pädagogisch orientierten Forschung eher übersehen: So nennt z. B. LEWIS (1979) in seiner Bibliographie keine Abhandlung über dieses Thema. Aus dem deutschsprachigen Bereich sind uns neben der retrospektiven Analyse der Gruppenprozesse bei den Petards von TENNSTEDT (1979) nur einige Fragen aus der Untersuchung von DOLLASE, RÜSENBERG & STOLLENWERK (1974) bekannt. Ziel der vorliegenden Untersuchung war daher eine Beschreibung der Gruppenstrukturen bzw. -prozesse von Rockmusikgruppen.¹ Im Zentrum standen hierbei nicht „professionelle“ Rockmusikgruppen, sondern Gruppen aus dem Amateurbereich.² Diese Rockmusikgruppen können als „informelle“ Gruppen bezeichnet werden: In den meisten Fällen sind die Mitglieder formal gleichberechtigt, die Gruppen setzen sich zumeist aus 4–6 Personen zusammen, wobei die Mitglieder vielfach über das Arbeitsverhältnis hinaus persönliche Kontakte zueinander haben (vgl. DOLLASE et al., 1974; KEALY, 1979). Insofern kann eine Analyse der Gruppenstrukturen und -prozesse von Rockmusikgruppen auf sozialpsychologische Theorien der Kleingruppenforschung zurückgreifen. Im Vordergrund stehen hierbei problematische Sachverhalte der Gruppenkohäsion, der Konformität, der Aufgaben- bzw. Mitgliederorientierung (Zielvorstellungen), des Status oder der Gruppenleistung. Auf eine Darstellung der Theorien und Ergebnisse der Kleingruppenforschung wird verzichtet, es sei auf die gängigen Übersichtsreferate verwiesen (z. B. IRLE, 1975; SCHNEIDER, 1975; SHAW, 1981).

Neben diesen *gruppenbezogenen* Variablen erscheinen uns folgende weitere Variablen von Interesse:

- (1) Variablen, die sich auf die Ausgangssituation des jeweiligen Gruppen-

mitglieds beziehen („*Input*“-Variablen), z. B. demographische Variablen, Abhängigkeit von der Gruppe, musikalischer Hintergrund usw.

- (2) Variablen, die sich auf die Musik der Gruppe beziehen, z. B. Musikstil, Komplexität und Strukturiertheit der Musik, Repertoire eigener Musikstücke, Art und Weise des Einstudierens etc.
- (3) Variablen, die sich auf die musikalischen Zielvorstellungen der Gruppe bzw. der einzelnen Mitglieder beziehen.
- (4) *Status*-Variablen, z. B. Verteilung der finanziellen und musikalischen Ressourcen, soziometrische Einstufungen usw.

Im vorliegenden Referat sollen zwei Aspekte behandelt werden:

- (1) Es sollen einige Ergebnisse der Grundauszählung vorgestellt werden.
- (2) Es soll eine Beantwortung der Fragestellung versucht werden, inwieweit global Zusammenhänge zwischen den „*Input*“-Variablen, den *Status*-Variablen und den gruppenbezogenen Variablen bestehen. Als Ausgangsdaten dienen hierbei nicht aggregierte Gruppendaten, sondern Individualdaten. Musikbezogene Variablen sollen an dieser Stelle ausgeklammert werden.

2. Methode

2.1 Die Variablen

Aus dem umfangreichen Fragebogen wurden insgesamt 48 Variablen in die Auswertungsverfahren einbezogen. Da eine eingehende Darstellung der Variablen und deren Operationalisierungen in diesem Referat zu großen Platz einnehmen würde, sollen im weiteren diese Variablen nur aufgezählt werden. Eine genaue Beschreibung der Variablen soll an anderer Stelle geschehen. Bei von anderen Autoren konstruierten und validierten Skalen sind die Quellen jeweils angegeben.

2.1.2 Die „*Input*“-Variablen

1. Anzahl der in der Gruppe gespielten Instrumente
2. Dauer des Spielens von Rockmusik (in Jahren)
3. Gruppenerfahrung
4. Selbsteinschätzung der Kompetenz
5. Mitgliedschaftsdauer in der Gruppe
6. Professionalisierungsabsicht

7. Mehrfachmitgliedschaft
8. Angebote von anderen Gruppen
9. Gründungsmitglied
10. Motivation zum Verlassen der Gruppe
11. Externe Gesamtorientierung
12. Intrinsische Motivation (AMMERMANN, 1971)
13. Extraversion (Kurzfassung von BRENGELMANN & BRENGELMANN, 1960)
14. Innovationsbereitschaft (Kurzfassung von HURT, JOSEPH & COOK, 1977)
15. Alter
16. Variablen zur Erfassung der *Abhängigkeit* von der Gruppe (zur Bedeutung dieser Variablen vgl. THIBAUT & KELLEY, 1959)
 - (a) Abhängigkeit durch fehlende Mehrfachmitgliedschaft
 - (b) Abhängigkeit durch fehlende Angebote von anderen Gruppen³
 - (c) Kredit für Instrumente und Anlage bei anderen Gruppenmitgliedern
17. Probleme in außermusikalischen Bereichen, die durch das Spielen entstehen

2.1.2 Die Status-Variablen

1. Soziometrischer Status für
 - (a) Sympathie
 - (b) Kompetenz
 - (c) persönliche Differenzen
 - (d) musikalische Differenzen
2. Übernahme von folgenden Rollen (in Anlehnung an BORG, 1960)
 - (a) der „Publikumsliebling“
 - (b) die „Führungsrolle“
 - (c) der „good follower“
 - (d) der „Ausgleichende“
 - (e) der „Rigide“
 - (f) der „Kreative“
3. Ökonomische Ressourcen
4. Musikalische Ressourcen
5. Prestige des gespielten Instrumentes
6. Arbeitsteilig übernommene außermusikalische Aktivitäten:
 - (a) Finanzen

- (b) Management
- (c) „public relations“
- (d) Reparaturen
- (e) Transport
- (f) „Check“ der Anlage
- (g) Programmgestaltung*

2.1.4 Die gruppenbezogenen Variablen

1. „Outcomes“ in Anlehnung an THIBAUT & KELLEY (1959)
2. Durchschnittliche Gruppenleistung bei den letzten drei Auftritten
3. Intensität der Gruppenarbeit
4. Aufgaben- vs. Mitgliederorientierung
 - (a) das LPC-Maß (FIEDLER, 1967; dt. Übersetzung nach TAUSCHINSKY, 1969 und MELEGHY, 1980)
 - (b) Sozio- vs. Psychogruppenorientierung (vgl. JENNINGS, 1950)
5. Kohäsion
 - (a) Gruppenklima (FIEDLER, 1967. dt. Übersetzung von TAUSCHINSKY, 1969)
 - (b) Gruppenkohäsion (SCHUTZ, 1958; ein Item wurde modifiziert)
 - (c) Attraktivität nach THIBAUT & KELLEY (1959)^s
6. Konformität (bzw. Uniformität in der Terminologie von FESTINGER, 1950, 1954)
 - (a) bezüglich der Präferenzen von Rockmusikinterpreten
 - (b) bezüglich Einstellungen und Normen über Rockmusik

2.2 Durchführung

An der Untersuchung beteiligten sich 12 Gruppen mit insgesamt 59 Musikern. Alle Gruppen waren gleichgeschlechtlich; es beteiligte sich eine Frauengruppe. Alle Musiker waren Amateure aus dem Bielefelder Raum.

Die Gruppen wurden bei ihren Proben aufgesucht. Die Fragebogen wurden nur ausgeteilt, wenn alle Gruppenmitglieder anwesend waren. Die schriftliche Beantwortung des Fragebogens dauerte ca. 50–60 Minuten. Im Anschluß wurde den Musikern ein Honorar von DM 10,— bezahlt. Anonymität war zugesichert. Zwecks Einheitlichkeit wurde der Fragebogen nur von Musikern, also nicht von den Mixern, Roadies, Freundinnen usw. ausgefüllt. Dies ge-

sah auch dann, wenn solche Personen als Gruppenmitglieder genannt wurden. Die Erhebung wurde im Oktober/November 1981 durchgeführt. Die Auswertung geschah überwiegend über die SPSS- und BMDP-Programmpakete.

3. Ergebnisse

Wie schon erwähnt, sollen in diesem Referat folgende Ergebnisse vorgestellt werden: (1) Informationen zum demographischen und musikalischen Hintergrund der Gruppen. (2) In einer Tabelle kurz zusammengefaßte Ergebnisse der gruppenbezogenen Variablen. Diese Ergebnisse beruhen auf aggregierten Gruppendaten. (3) Ergebnisse über die Zusammenhänge zwischen „Input“-Variablen, Statusvariablen und gruppenbezogenen Variablen.

3.1 Beschreibung der Gruppen

Bei den 12 befragten Gruppen bestanden die Mitgliederzahlen in 4 Fällen aus 4 Personen, in 5 Fällen aus 5 Personen und in 3 Fällen aus 6 Personen. Baßgitarre und Schlagzeug waren in allen Gruppen vertreten. Die Gitarre als „obligatorisches“ Instrument war in 11 Gruppen, in 7 Gruppen sogar zweifach vertreten. Zur Ermittlung der musikalischen Stilrichtungen der Gruppen wurde den Musikern eine Liste von 32 gängigen Stilrichtungen vorgelegt. Hierbei sollte jeweils der Einfluß einer Musikrichtung auf die Musik der betreffenden Gruppe angegeben werden. Eine Analyse der jeweils ersten drei Nennungen sowie eine Clusteranalyse mit drei vorgegebenen Clustern ergaben folgende Musikstilbereiche: 3 Gruppen waren stark Rock-Jazz orientiert, 2 Gruppen waren stark Hard Rock bzw. Heavy Metal Rock orientiert, die restlichen sieben Gruppen ließen sich unter dem Bereich „new wave“ zusammenfassen, wobei der Schwerpunkt differieren konnte. Auffallend ist, daß die Mehrzahl der Gruppen an den aktuellen Trends (Rock mit deutschen Texten, Reggae usw.) orientiert waren.

Im Durchschnitt waren die Befragten seit 5,8 Jahren musikalisch aktiv, allerdings variierten die Werte stark ($s = 3,8$), das Minimum lag bei 0 Jahren das Maximum bei 14 Jahren. Der Beginn des Mitwirkens in Rockmusikgruppen lag im Durchschnitt bei 18,1 Jahren ($s = 3,95$), wobei 67,8 % der Befragten unter 18 Jahren begannen. Das Durchschnittsalter der Befragten betrug 23,9 Jahre ($s = 4,7$), wobei der jüngste Musiker 15, der älteste 33 Jahre

alt war. Ein Blick auf die Schulabschlüsse der Musiker zeigt, daß das Spielen von Rockmusik nicht gerade eine „proletarische“ Sache ist: Es überwogen Personen mit Abitur (folgende Schulabschlüsse wurden erreicht: Hauptschule: 9, Mittlere Reife: 20, Abitur: 23, Hochschule: 7). Weiterhin sei vermerkt, daß die befragten Rockmusiker eher extravertiert waren ($\bar{x} = 10,9$; $s = 4,23$; max. mögl. Wert: 16) und eine deutliche Innovationsbereitschaft zeigten ($\bar{x} = 10,81$; $s = 2,78$; max. mögl. Wert: 16). Die Gruppen selbst existierten im Durchschnitt seit 2,6 Jahren. 2 Gruppen hatte noch keine Auftritte, 5 Gruppen hatten zwischen 1 und 10 Auftritte, 4 Gruppen hatten zwischen 11 und 50 Auftritte und eine Gruppe hatte schon über 50 Auftritte. Mit Ausnahme von 2 Gruppen hatten schon alle Gruppen mindestens ein Mitglied gewechselt. Die Rangbreite der Altersverteilungen variierte in den Gruppen zwischen 2 und 15 Jahren.

3.2 Gruppenbezogene Variablen

In Tabelle 1 sind Mittelwerte und Standardabweichungen der wichtigsten

Variablen	MW	s	mögl. Rangbreite	Anm.
„Outcomes“	5.915	0.498	1–7	1
Intensität der Gruppenarbeit (h/Woche)	12.403	5.268		1
Gruppenleistung	2.992	0.631	1–6	2/3
Aufgaben vs. Mitgliederorientierung				
LPC	4.093	0.821	1–8	1
Psychogruppe	4.522	0.569	1–7	1
Kohäsion				
Klima	6.259	0.590	1–8	1
Kohäsion	4.932	0.960	1–7	1
Attraktivität	3.165	1.792	– 7 – + 7	1
Konformität				
bez. Interpreten	0.136	0.147	0–1	1
bez. Einstellungen	1.583	0.237		1/4
Intrinsische Motivation	6.029	1.000	1–8	1/5
Anm.: 1) Je höher der Wert, desto stärker die Ausprägung der Variablen in die im Text genannte Richtung. 2) Je niedriger der Wert, desto besser die Gruppenleistung. 3) Die Werte beruhen auf n= 10, da 2 Gruppen noch keine Auftritte hatten. 4) Die Werte beruhen auf den durchschnittlichen Standardabweichungen. 5) Die Werte wurden aus den Individualdaten berechnet.				

Tabelle 1: Ergebnisse der Grundauszählung der gruppenbezogenen Variablen

Variablen, die Auskunft über Gruppenstrukturen und -prozesse geben, aufgeführt. Aus der Tabelle ist zu entnehmen, daß generell die Kohäsion in den Gruppen groß ist. Dies schlägt sich auch in der hohen intrinsischen Motivation der Mitglieder nieder. Die Mittelwerte der Aufgaben- vs. Mitgliederorientierungsvariablen lassen erkennen, daß das Verhalten der Musiker allgemein weder eindeutig aufgabenorientiert noch mitgliederorientiert ist.

Die Leistung der letzten drei Auftritte wird von den Gruppen im Durchschnitt als befriedigend gewertet. Eine weitere Analyse dieser Variablen soll in diesem Referat nicht unternommen werden.

3.3 *Zum Zusammenhang zwischen Input-, Status- und gruppenbezogenen Variablen*

Als adäquates multivariates Verfahren zur Berechnung von zwei Variablenkomplexen steht die kanonische Korrelationsanalyse zur Verfügung. Die kanonische Korrelationsanalyse kann als Erweiterung der multiplen Regressionsanalyse aufgefaßt werden, da nicht nur eine (Kriteriums)-Variable, sondern n (Kriteriums)-Variablen berücksichtigt werden (zur Logik vgl. BORTZ, 1977; GAENSSLEN & SCHUBÖ, 1973). Um aber das auch bei der Regressionsanalyse auftauchende Problem der Multikollinearität (Korrelationen der Variablen innerhalb der jeweiligen Sätze, vgl. OPP & SCHMIDT, 1976) in Griff zu bekommen, wurden die Variablensätze vorab faktorisiert. Dieses Vorgehen wird von BORTZ (1977) vorgeschlagen. In der kanonischen Korrelationsanalyse werden somit Faktorenscores verrechnet. Dies hat neben inferenzstatistischen Erwägungen folgende Vorteile: (1) Es wird eine Reduzierung der sicherlich redundanten Variablen vorgenommen. (2) Durch die Orthogonalität können keine Suppressor-Effekte auftreten, d. h. die Ladungen der kanonischen Variablen sind eindeutig interpretierbar.

3.3.1 *Ergebnisse der Faktorenanalysen*

Aus der Faktorenanalyse der Input-Variablen wurden 8 Faktoren mit einer gebundenen Varianz von 75,9 % extrahiert.⁶ Die Faktoren bzw. hohe Faktorscores können wie folgt interpretiert werden⁷ :

Faktor 1: *Abhängigkeit (1)*. Es ist keine Mehrfachmitgliedschaft gegeben. Die Abhängigkeit von der Gruppe ist daher hoch.

- Faktor 2: *Spielerfahrung*. Hohe Faktorscores bedeuten langjährige Spielerfahrung und höheres Alter.
- Faktor 3: *Abhängigkeit (2)*. Es liegen keine Angebote von anderen Gruppen vor.
- Faktor 4: *Mitgliedschaftsdauer*. Hohe Faktorscores bedeuten Gründungsmitglied, keine Erfahrung bei anderen Gruppen und lange Mitgliedschaftsdauer.
- Faktor 5: *Extraversion*. Hohe Faktorscores bedeuten Extravertiertheit. Probleme, die durch das Spielen entstehen, werden als gering angesehen.
- Faktor 6: *Kredit* bei anderen Mitgliedern.
- Faktor 7: *Interne Gesamtorientierung*. Bezugspersonen sind in der Gruppe.
- Faktor 8: *Motivation*. Hohe Faktorscores bedeuten höhere intrinsische Motivation und Innovationsbereitschaft.

Die Faktorenanalyse der Status-Variablen ergab eine 7-faktorielle Lösung mit einem Varianzanteil von 68,3 %. Die Faktoren können wie folgt interpretiert werden:

- Faktor 1: *Musikalische Führung*. Hohe Faktorscores, bedeuten hohe musikalische Ressourcen, hohen soziometrischen Kompetenzstatus sowie hohe Nennungen bei der Führungsrolle *und* bei der kreativen Rolle.
- Faktor 2: „*Arbeitstier*“. Starke Aktivitäten in den nichtmusikalischen Bereichen Finanzen, Management, Reparaturen, Transport und Programmgestaltung.
- Faktor 3: „*Einzelgänger*“. Hohe Faktorscores bedeuten geringes Instrumentenprestige, Aktivitäten beim „Check“ der Anlage und hohe Nennungen bei der Rolle des „Rigiden“.
- Faktor 4: *Emotionales Zentrum*. Hohe Faktorscores bedeuten hohen soziometrischen Sympathiestatus und hohe Nennungen bei der Rolle des „Schlichters“.
- Faktor 5: *Abweichler*. Der jeweilige soziometrische Status bezüglich persönlicher und musikalischer Differenzen ist hoch.
- Faktor 6: „*public relations*“. Hohe Aktivitäten im Bereich der „public relations“.
- Faktor 7: *Kumpel*. Hohe Nennungen bei der Rolle des „good follower“.

Aus der Faktorenanalyse der gruppenbezogenen Variablen wurden 4 Faktoren extrahiert, wobei der Anteil der gebundenen Varianz 71,4 % betrug.

Die Faktoren können wie folgt interpretiert werden:

- Faktor 1: *Kohäsion*. Dieser Faktor wird durch hohe Ladungen auf den Variablen „outcomes“, Kohäsion und Klima bestimmt.
- Faktor 2: *Gruppenleistung*. Hohe Faktorscores bedeuten *geringe* Einschätzung der Gruppenleistung.
- Faktor 3: *Attraktivität*. Dieser Faktor wird durch eine hohe Ladung auf der Variablen Attraktivität bestimmt.
- Faktor 4: *Uniformität/Intensität*: Hohe Faktorscores bedeuten hohe Uniformität bezüglich der Rockmusikpräferenzen bei gleichzeitiger hoher Intensität der Zusammenarbeit.

3.3.2 Ergebnisse der kanonischen Korrelationsanalysen

Insgesamt wurden drei kanonische Korrelationsanalysen durchgeführt (Input – Status, Status – Gruppe, Input – Gruppe). Wie Tabelle 2 zeigt, war bei der Analyse der Input- und Status-Faktoren die erste kanonische Korrelation von .534 nicht signifikant von Null verschieden. Dies bedeutet, daß kein statistisch abgesicherter bedeutsamer Zusammenhang zwischen Input- und Status-Faktoren besteht. Die Positionen, die ein Mitglied in der Gruppe einnimmt, werden allem Anschein nach nicht von Faktoren wie Abhängigkeit, Motivation, Gründungsmitgliedschaft, Spielerfahrung usw. beeinflusst.

Nr.	Eigenwert	Kanonische Korrelation	Wilks Lambda	chi ²	df	p
1	0.28467	0.53354	0.34253	51.42698	56	0.648
2	0.21722	0.46607	0.47884	35.34644	42	0.756
3	0.18241	0.42710	0.61172	23.59100	30	0.790
4	0.15994	0.39993	0.74820	13.92378	20	0.834
5	0.06621	0.25731	0.89066	5.55800	12	0.937
6	0.03255	0.18042	0.95381	2.26998	6	0.893
7	0.01410	0.11874	0.98590	0.68159	2	0.711

Tabelle 2: Ergebnisse der kanonischen Korrelationsanalyse der Input- und Statusfaktoren

Auch bezüglich des Zusammenhangs zwischen Status-Faktoren und gruppenbezogenen Faktoren war die kanonische Korrelation von .502 nicht signifi-

kant von O verschieden. Statusfaktoren und Faktoren wie Kohäsion, Attraktivität usw. stehen in keinem Abhängigkeitsverhältnis zueinander.

Nr.	Eigenwert	Kanonische Korrelation	Wilks Lambda	chi ²	df	p
1	0.25186	0.50186	0.52451	32.26445	28	0.264
2	0.18500	0.43012	0.70109	17.75611	18	0.472
3	0.08802	0.29669	0.86023	7.52772	10	0.675
4	0.05674	0.23820	0.94326	2.92059	4	0.571

Tabelle 3: Ergebnisse der kanonischen Korrelationsanalyse der Status- und gruppenbezogenen Faktoren

Wie Tabelle 4 zeigt, konnten hingegen hinsichtlich des Zusammenhangs zwischen Input-Faktoren und gruppenbezogenen Faktoren zwei kanonische Korrelationen statistisch abgesichert werden.

Hierbei wird die erste kanonische Variable auf der Input-Seite hauptsächlich durch den Faktor „Abhängigkeit“ (durch fehlende Mehrfachmitgliedschaft), in geringerer Ausprägung durch die Faktoren Extraversion und Motivation getragen. (Der Faktor Mitgliedschaftsdauer hat höhere Ladungen auf der zweiten kanonischen Variablen.) Auf Seiten der Gruppenvariablen wird diese kanonische Variable hauptsächlich durch den Kohäsions-Faktor und in zweiter Linie durch den Attraktivitätsfaktor bestimmt. Aus dem Ergebnis läßt sich ablesen*: Durch Mehrfachmitgliedschaft bedingte geringe Abhängigkeit von der Gruppe, sowie im geringeren Ausmaß ein eher introvertierter Persönlichkeitszug und geringere Motivation stehen im Zusammenhang mit geringer Gruppenkohäsion; d. h. je höher die Abhängigkeit, desto höher die Kohäsion.

Die zweite kanonische Variable wird auf Input-Seite durch die Faktoren Spielerfahrung und Mitgliedschaftsdauer getragen. Erwähnenswerte Ladungen besitzt weiterhin der Faktor interne Gesamtorientierung. Auf Gruppen-seite wird diese kanonische Variable durch den Attraktivitätsfaktor und in zweiter Linie durch den Kohäsionsfaktor getragen. Dies bedeutet: Je geringer die Spielerfahrung, je länger die Mitgliedschaftsdauer (Gründungsmitglied!), je stärker die externe Orientierung, desto stärker die Attraktivität der Gruppe, aber auch desto geringer die perzipierte Kohäsion! Es wurden keine Zusammenhänge zwischen Abhängigkeit durch fehlende Angebote

Nr.	Eigenwert	Kanonische Korrelation	Wilks Lambda	chi ²	df	p
1	0.73435	0.85694	0.10244	112.78556	32	< 0.001
2	0.43803	0.66184	0.38561	47.17046	21	0.001
3	0.22537	0.47473	0.68617	18.64323	12	0.098
4	0.11420	0.33793	0.88580	6.00254	5	0.306
Ladungen der kanonischen Variablen (Input-Faktoren)						
			CANVAR 1		CANVAR 2	
Abhängigkeit (1)			-0.587		-0.017	
Spielerfahrung			0.152		-0.528	
Abhängigkeit (2)			-0.212		-0.374	
Mitgliedschaftsdauer			-0.426		0.511	
Extraversion			-0.454		0.037	
Kredit			-0.069		-0.029	
Interne Orientierung			-0.315		-0.465	
Motivation			-0.478		-0.316	
Ladungen der kanonischen Variablen (Gruppenbezogene Faktoren)						
			CANVAR 1		CANVAR 2	
Kohäsion			-0.775		-0.602	
Gruppenleistung			0.161		0.085	
Attraktivität			-0.570		0.677	
Uniformität/Intensität			0.159		-0.389	

Tabelle 4: Ergebnisse der kanonischen Korrelationsanalyse der Input- und gruppenbezogenen Faktoren

und Kredit mit den Gruppenfaktoren gefunden; gleiches gilt für die Zusammenhänge zwischen Gruppenleistung, Uniformität/Intensität und den Input-Faktoren.

4. Diskussion

Im vorliegenden Referat wurde (neben der Diplomarbeit von NIEPEL, 1982) ein erster Bericht über globale Zusammenhänge zwischen Input-, Status- und gruppenbezogenen Variablen zu geben versucht. Hierbei wurden musikbezogene Variablen (Musikstil usw.) außeracht gelassen; dies soll an anderer Stelle geschehen, da diese Daten nur auf aggregiertem Gruppenniveau sinnvoll sind und somit evtl. eine Mehrebenenanalyse durchgeführt werden müßte. Da in der Analyse möglichst viele als relevant erachtete Ausgangsbedingungen berücksichtigt werden sollten, wurden nicht nur in diesem Bereich sehr viele, teilweise auch redundante Variablen erhoben. Eine Variablenreduktion mittels Faktorenanalysen erschien auch aus diesen Gründen sinnvoll, wenngleich die Faktoren nicht gleichbleibend sinnvoll zu interpretieren sind. Auf der anderen Seite reflektieren die Faktoren zugrundeliegender Korrelationen zwischen den Variablen.

Bezüglich der Machtstrukturen in den Gruppen, die sich im Statusgefüge niederschlagen, kann festgestellt werden, daß die Statuspositionen nicht über „äußere“ Merkmale wie z. B. Persönlichkeitseigenschaften, Gründungsmitgliedschaft usw. besetzt werden. Zwar konnte in einer univariaten Varianzanalyse eine lineare Verbindung zwischen dem soziometrischen Sympathiestatus und der Konformität bezüglich der Stilpräferenzen festgestellt werden, in der multivariaten Analyse war dieser Zusammenhang nicht mehr beobachtbar. Das Innehaben von Statuspositionen, die Übernahme von Rollen oder die ausgeführten Aktivitäten stehen in keiner Verbindung zu gruppenbezogenen Variablen wie Kohäsion usw.

Eine Analyse der Statusvariablen zeigt einige interessante Ergebnisse: Nach den Beobachtungen von TENNSTEDT (1979) sollen arbeitsteilige außermusikalische Aktivitäten den Status einer Person reflektieren. Die faktorielle Struktur zeigt aber (mit einer Ausnahme), daß Statusvariablen (im engeren Sinne) und Aktivitätsvariablen unabhängig sind. Zu einem ähnlichen Ergebnis kam eine kanonische Korrelationsanalyse der Aktivitätsvariablen und der Statusvariablen. Sowohl der Faktor Arbeitstier wie der Faktor „public relations“ zeigen keine substantiellen Ladungen auf anderen Statusvariablen. Anscheinend liegen beinahe alle Aufgaben (außer „Check“ und „public relations“) mehr oder weniger in einer Hand und spiegeln so den Status dieser Person in der Gruppe wider. Weiterhin zeigen die Rollenbenennungen, daß in Rockmusikgruppen die kreative und die Führungsrolle von einer Person besetzt werden. Wie aus der sozialpsychologischen Literatur bekannt, wird auch bei Rockmusikgruppen zwischen der aufgabenorientierten Führungs-

rolle und der eher emotionalen sich um den Gruppenzusammenhalt bemühen Führungsrolle unterschieden (vgl. SLATER, 1955; STODGILL, 1974). Es ist zudem beachtenswert, daß musikalische Ressourcen, die mit der musikalischen Führungsrolle verbunden sind, nicht mit den finanziellen Ressourcen kovariieren ($r = -.04$). Letztere sind eher auf Seiten der emotionalen Führungsrolle gegeben ($r = .26$); $p < .03$)

Die Faktorisierung der gruppenbezogenen Variablen ergab, daß die Kohäsionsmaße von FIEDLER und SCHUTZ von dem austauschtheoretischen Kohäsionsmaß (Attraktivität) unabhängig sind. Die Korrelationen dieser drei Variablen zeigen dies deutlich: Während die FIEDLER- und SCHUTZ-Maße mit $.56$ ($p < .001$) korrelieren, korrelieren beide Maße mit dem Attraktivitätsmaß geringer ($.25$ bzw. $.02$).⁹ Dies könnte auf die Erfassung verschiedener Komponenten der Kohäsion zurückzuführen sein. So ist das Attraktivitätsmaß abstrakter, da hier die jetzige Gruppe mit der ehemaligen Gruppe verglichen wird. Es muß weiterhin kritisch angemerkt werden, daß das Attraktivitätsmaß möglicherweise erheblich verzerrt wurde, da bei fehlender Vergleichsmöglichkeit das „Vergleichsniveau“ = 0 gesetzt wurde. In diesem Falle ist dieses Kohäsionsmaß nichts anderes als die „outcomes“. Im übrigen gelten die gleichen Einschränkungen auch für die beiden Abhängigkeitsmaße. Andererseits korrelieren die „outcomes“ hoch mit den beiden Kohäsionsmaßen. Auch muß gefragt werden, ob Attraktivität der Gruppe mit der Kohäsion der Gruppe gleichgesetzt werden kann; dies ist etwa bei der FESTINGER-Gruppe der Fall.

Der vierte Gruppenfaktor bestand aus ungefähr gleich hohen Ladungen auf den Variablen Uniformität und Intensität (Die Korrelation beträgt $r = .30$, $p < .05$). Mit HOMANS (1950, 1961) kann argumentiert werden, daß häufiger Kontakt zu zunehmender Sympathie und damit zu stärkerer Uniformität führt, da Uniformität eine wertvolle Aktivität darstellt. („Trichter-Effekt“ i.S. der Untersuchungen von SHERIF, 1936). Analog kann anhand der Theorie der sozialen Vergleichsprozesse von FESTINGER (1954) dieses Ergebnis wie folgt interpretiert werden: Da es für das Überleben der Gruppe wichtig ist, ihren „Musikstil“ zu finden, wird bezüglich einer Uniformität der Stilpräferenzen sozialer Druck ausgeübt. Bei intensiverem Kontakt (Diskussionen) wird uniformes Verhalten schneller erreicht als bei seltenem Kontakt. Die Theorie könnte auch erklären, warum Uniformität (bzw. Konformität) bezüglich allgemeinerer Normen und Einstellungen über Rockmusik kaum eine Rolle spielt; denn diese sind für das Überleben der Gruppe weniger relevant, und somit ist auch der soziale Druck geringer. Es ist in diesem Zusammenhang auffallend, daß generell die Konformitätsvariablen nicht mitein-

ander korrelieren und kaum ein Zusammenhang mit anderen Variablen besteht. Gleiches gilt für die Variablen der Aufgaben- bzw. Mitgliederorientierung. Auch ist die Korrelation zwischen dem LPC-Maß und Psychogruppenmaß nur gering ($r = -.06$). Es kann vermutet werden, daß Aufgaben- bzw. Mitgliederorientierung zu anderen Gruppenvariablen mehrfaktoriell ist und nicht linear verläuft (vgl. FIEDLER, 1967).

Die kanonische Korrelationsanalyse zwischen den Input-Faktoren und den Gruppenfaktoren ergab einen positiven Zusammenhang zwischen Kohäsion und Abhängigkeit durch fehlende Mehrfachmitgliedschaft. Das Ergebnis erhellt den Einwand von IRLE (1975, S. 452) gegen die „group dynamics“-Forschungstradition. IRLE moniert, daß die LEWIN-FESTINGER-Schule sich auf die Kohäsion konzentrierte und den Faktor Abhängigkeit vernachlässigte. In der vorliegenden Untersuchung befanden sich demnach die meisten Personen in der Situation, daß die Kohäsion bzw. die Attraktivität der Gruppe und gleichzeitig die Abhängigkeit von der Gruppe hoch ist. Die Personen befinden sich im „goldenen Käfig“, da folgende Relation gilt: Vergleichsniveau < „outcomes“ > Vergleichsniveau für Alternativen. Die Situation läßt sich in Anlehnung an KIESLER & CORBIN (1965) dahingehend interpretieren, daß durch fehlende Alternativen bei gleichzeitiger Freiwilligkeit das „commitment“ groß ist; diese Situation führt aus dissonanztheoretischer Sicht über Selbstrechtfertigungsversuche zu höherer Kohäsion (vgl. BREHM & COHEN, 1962). Inwieweit gemäß der Vermutung von IRLE (1975) die Kohäsions-Variable durch die Abhängigkeit an *Bedeutung* verliert, ist aus dem Ergebnis nicht abzulesen. Das Resultat ist aber im Einklang mit der Annahme von SECORD & BACKMAN (1974), daß ein geringes Vergleichsniveau für Alternativen, also Abhängigkeit, die Kohäsion verstärkt.

Daß introvertierte Gruppenmitglieder höhere Kohäsionsscores aufweisen, läßt sich vermutlich darauf zurückführen, daß diese Personen ein niedrigeres optimales Aktivationsniveau haben als Extravertierte; d. h. Introvertierten genügen weniger Aktivitäten (vgl. EYSENCK, 1973). Im übrigen konnte ein Zusammenhang zwischen Extraversion und dem gespielten Instrument nicht festgestellt werden.

Es muß allerdings gewarnt werden, die kanonischen Korrelationen in kausaler Weise zu interpretieren. Es ist ohne weiteres plausibel, daß hohe Kohäsion zu einem Verzicht auf Mehrfachmitgliedschaft führen und die Motivation erhöhen kann. Eine Pfadanalyse könnte eher Auskunft geben, wobei vermutlich mit rekursiven Modellen gerechnet werden muß (vgl. OPP & SCHMIDT, 1976).

Die zweite kanonische Variable hat überraschenderweise eine hohe positive Ladung auf dem Attraktivitätsfaktor und eine relativ hohe negative Ladung auf dem Kohäsionsfaktor. Dies führt zu dem paradoxen Ergebnis, daß Personen, die schon lange in Rockmusikgruppen spielen und dementsprechend älter sind, hohe Kohäsionscores haben, die Attraktivität der Gruppe aber niedrig einschätzen. Und: Personen, die u. a. noch nicht lange Mitglieder sind und auch keine Gründungsmitglieder sind, haben hohe Kohäsionscores, schätzen aber die Attraktivität der Gruppe nur gering ein. Aus den schon erwähnten Überlegungen zu den drei Kohäsionsmaßen ist nicht auszuschließen, daß die Ladungen auf dieser kanonischen Variablen artefaktbehaftet sind: Auf den Faktoren auf Input-Seite haben diese Faktoren hohe Ladungen, die indirekt zur Berechnung des Attraktivitätsmaßes verwendet wurden; d. h. bei Personen, die bisher in keiner anderen Gruppe mitgespielt hatten, wurde wie erwähnt das Vergleichsniveau auf 0 gesetzt, so daß diese Personen-Gruppe evtl. künstlich hohe Attraktivitätsmaße besitzt. Wird der schwächer ladende Kohäsionsfaktor hinzugezogen, bleibt festzuhalten, daß Personen, die z. T. schon in anderen Gruppen mitgespielt haben, mit der Gruppe zufriedener sind, das Klima besser finden und stärker an der Gruppe interessiert sind. Das Gegenteil ist bei Personen der Fall, die z. T. noch nicht in anderen Gruppen mitgespielt haben, Gründungsmitglieder sind und schon lange in der Gruppe sind. Es ist zu vermuten, daß diese Personen auf die Folgen von Umbesetzungen sensibler reagieren und den neuen Zustand negativer empfinden. Diese Personen vergleichen den jetzigen Zustand mit dem Zustand vor der Umbesetzung und kommen zu einem eher negativen Ergebnis. Neu eingetretene Mitglieder erwarten hohe „outcomes“ (denn sonst wären sie ja der Gruppe nicht beigetreten) und haben wie die Gruppe der „alten Hasen“ evtl. ein geringeres „Anspruchsniveau“ in Bezug auf die Gruppenkohäsion. Möglicherweise gilt gleiches für Personen, die eher extern orientiert sind, d. h. deren Bezugspersonen eher außerhalb der Gruppe sind. Die hier referierten Ergebnisse sollten einen ersten Überblick über das Datenmaterial geben. Die Aufteilung der Variablen in die drei eher ad hoc konstruierten Variablenkategorien ist sicher nicht unproblematisch, denkbar sind auch andere Zuteilungen. Hinzu kommt, daß die Voraussetzungen zur kanonischen Korrelationsanalyse (multivariate Normalverteilung usw.) nicht überprüft wurden. Auch wäre das von HORST (1961) vorgeschlagene Verfahren optimaler gewesen. Sicherlich wird es notwendig sein, weitere theoriegeleitete Detailanalysen auf individuellem, und aggregiertem Niveau unter Einbezug von musikimmanenten Variablen (Stil, Umfang des Repertoires an eigenen Stücken, Arbeitsweise usw.) durchzuführen. Da über Gruppen-

strukturen und -prozesse bei Rockmusikgruppen kaum fundierte Ergebnisse vorliegen, muß die vorliegende Untersuchung als exploratische Studie angesehen werden.

Anmerkungen

- 1 Diese Untersuchung wurde durch Forschungsmittel der Universität Bielefeld unter OZ3064 finanziell unterstützt.
- 2 Der Begriff des „Amateurs“ ist sehr problematisch. Wie z. B. die Untersuchungen von DOLLASE et al. (1974) und von uns zeigen, läßt sich das musikalische Engagement der Rockmusikamateure nicht ausschließlich als Freizeitverhalten interpretieren. Es wird, zumindest auch durch die enormen Kosten mitverursacht, die Ausweitung des „Hobbys“ zum Beruf intendiert (vgl. die Diskussion bei NIEPEL, 1982, und STEBBINS, 1977). Generell scheinen berufssoziologische Überlegungen zur Professionalisierung des Rockmusikers nur selten angestellt zu werden (vgl. FOHRBECK & WIESAND, 1975; NIEPEL, 1982).
- 3 Beide Scores berechnen sich in Anlehnung an THIBAUT & KELLEY (1959) aus den „outcomes“ minus den „outcomes“ bei der anderen Gruppe bzw. den vermuteten „outcomes“ (=Vergleichsniveau für Alternativen). Von 59 befragten Personen spielten 39 nicht in einer anderen Gruppe mit, und 49 hatten keine Angebote von anderen Gruppen. Um bei der kleinen Stichprobe trotzdem mit diesen Variablen arbeiten zu können, wurden bei diesen Personen die Werte bei den jeweiligen Fragen zum Vergleichsniveau für Alternativen = 0 gesetzt.
- 4 Vgl. zur Bedeutung von Status und Aktivitäten TENNSTEDT (1979).
- 5 „Outcomes“ minus „outcomes“ bei früherer Gruppe („Vergleichsniveau“). Von 58 erhaltenen Antworten spielten 20 noch in keiner anderen Gruppe mit, vgl. hierzu Anm. 3.
- 6 Generell wurde die Standardmethode (Hauptachsenanalyse, Varimax-Rotation und Eigenwertkriterium) benutzt.
- 7 Generell wurden nur Variablen in die Interpretation aufgenommen, deren Ladungen (mit 3 Ausnahmen) über .5 lagen. Auf eine Wiedergabe der Faktorladungen muß verzichtet werden.
- 8 Die Interpretation der kanonischen Variablen ist analog zur Interpretation von Faktorladungen.
- 9 Die Korrelationen zwischen dem FIEDLER- und SCHUTZ-Maß liegen leicht unter den Ergebnissen bei TAUSCHINSKY (1972) ($r = .626$) und KIESSLER & SCHOLL (1976) ($r = .618$).

Literatur

Ammermann, C.: Experimente zur Instrumentenentwicklung und Validierung: Strukturiertheit und Komplexität des Stimulusmaterials, Intrinsische Motivation (IM),

- IM und kognitive Leistung. Mannheim 1971 (Manuskript).
- Blaukopf, K.: New patterns of musical behaviour of the young generation in industrial societies. In: I. Bontinck (Ed.): New patterns of musical behaviour of the young generation in industrial societies. Wien: Universal Edition, 1974.
- Bontinck, I. (Ed.): New patterns of musical behavior of the young generation in industrial societies. Wien: Universal Edition, 1974.
- Borg, W. R.: Prediction of small group role behaviour from personality variables. *Journals of Abnormal and Social Psychology*, 1960, 60, 112–116.
- Bortz, J.: *Lehrbuch der Statistik*. Berlin: Springer, 1977.
- Brehm, J. W. & Cohen, A. R.: *Explorations in cognitive dissonance*. New York: Wiley, 1962.
- Brengelmann, J. C. & Brengelmann, L.: Deutsche Validierung von Fragebögen der Extraversion, Neurotische Tendenz und Rigidität. *Zeitschrift für experimentelle und angewandte Psychologie*, 1960, 7, 291–331.
- Dollase, R., Rösenberg, M. & Stollenwerk, H. J.: *Rock People oder: Die befragte Szene*. Frankfurt: Fischer, 1974.
- Eysenck, H. J.: Personality and the law of effect. In: D. E. Berlyne & K. B. Madsen (Eds.): *Pleasure, reward, preference*. New York: Academic Press, 1973.
- Fohrbeck, K. & Wiesand, A. J.: *Künstler-Report*. München: Hanser 1975.
- Festinger, L.: Informal social communication. *Psychological Review*, 1950, 57, 271–282.
- Festinger, L.: A theory of social comparison processes. *Human Relations*, 1954, 7, 117–140.
- Fiedler, F. E.: *A theory of leadership effectiveness*. New York: MacGraw Hill, 1967.
- Gaensslen, H. & Schubö, W.: *Einfache und komplexe statistische Analyse*. München: Reinhardt, 1973.
- Hurt, H. T., Joseph, K. & Cook, C. D.: Scales for the measurement of innovativeness. *Human Communication Research*, 1977, 4, 58–65.
- Homans, G. C.: *The human group*. New York: Harcourt, Brace & Co., 1950. (Deutsch: *Theorie der sozialen Gruppe*. Köln: Westdt. Verlag, 1960.)
- Homans, G. C.: *Social behavior: Its elementary forms*. New York: Harcourt, Brace & World, 1961. (Deutsch: *Elementarformen sozialen Verhaltens*. Köln: Westdt. Verlag, 1968.)
- Horst, P.: Relations among m sets of measures. *Psychometrika*, 1961, 26, 129–149.
- Irle, M.: *Lehrbuch der Sozialpsychologie*. Göttingen: Hogrefe, 1975.
- Jennings, H. H.: *Leadership and isolation*. New York: Longmans, Green & Co., 1950.
- Kealy, E. R.: From craft to art: The case of sound mixers and popular music. *Sociology of Work and Occupations*, 1979, 6, 3–29.
- Kiesler, C. A. & Corbin, L. H.: Commitment, attraction and conformity. *Journal of Personality and Social Psychology*, 1965, 6, 890–895.
- Kiessler, K. & Scholl, W.: *Partizipation und Macht in aufgabenorientierten Gruppen*. Frankfurt: Haag & Herchen, 1976.
- Lewis, G. H.: *The sociology of popular music: A selected and annotated bibliography*. *Popular Music and Society*, 1979, 7, 57–68.
- Meleghy, T.: Die Kontingenztheorie effektiver Führung nach Fiedler. In: J. Morel, T. Meleghy & M. Preglau (Eds.): *Führungsforschung*. Göttingen: Hogrefe, 1980.
- Niépel, U.: *Professionalisierungsansprüche und Gruppenstrukturen bei Amateur-Musi-*

- kern. Eine empirische Untersuchung unter Rockmusik-Gruppen. Diplom-Arbeit an der Fakultät für Soziologie, Universität Bielefeld, 1982.
- Opp, K. D. & Schmidt, P.: Einführung in die Mehrvariablenanalyse. Reinbek: Rowohlt, 1976.
- Secord, P. F. & Backman, C. W.: Social psychology. 2. Aufl., New York: MacGraw-Hill, 1974. (Deutsch: Sozialpsychologie. Frankfurt: Fachbuchhandlung für Psychologie, 1976.)
- Schneider, H. D.: Kleingruppenforschung. Stuttgart: Teubner, 1975.
- Schutz, W. C.: FIRO: A threedimensional theory of interpersonal behavior. New York: Rinehart, 1958.
- Shaw, M. E.: Group dynamics. The psychology of small group behavior. 3. Aufl., New York: MacGraw-Hill, 1981.
- Sherif, M.: The psychology of social norms. New York: Harper, 1936.
- Slater, P. E. Role differentiation in small groups. American Sociological Review, 1955, 20, 300–310.
- Stebbins, R. A.: The amateur – two sociological definitions. Pacific Sociological Review, 1977, 20, 582–606.
- Stogdill, R. M.: Handbook of leadership. New York: The Free Press, 1974.
- Tauschinsky, A.: Gruppenleistung in Abhängigkeit von Situations- und Motivationsvariablen. Diplom-Arbeit am Lehrstuhl für Sozialpsychologie, Universität Mannheim, 1969.
- Tauschinsky, A.: Gruppenleistung in Abhängigkeit von Situations- und Motivationsvariablen. Zeitschrift für Sozialpsychologie, 1972, 3, 37–50.
- Tennstedt, F.: Rockmusik und Gruppenprozesse. München: Fink, 1979.
- Thibaut, J. W. & Kelley, H. H.: The social psychology of groups. New York: Wiley, 1959.

Dr. Reiner Niketta
 Fakultät für Soziologie
 Universität Bielefeld
 Postfach 8640
 4800 Bielefeld 1

Aus den Zwischenwelten der Musik Zur Soziologie des Akkordeons

HANS-PETER GRAF

Die Schwierigkeiten, das Akkordeon zum Gegenstand soziologischer Überlegungen zu machen, bestehen im Umgang mit den Klischees, mit denen das Instrument behaftet ist, nämlich: das Akkordeon sei ein Instrument des Volkes, der niederen Schichten, der Arbeiter.

Sich dieser Klischees bei der Erstellung einer Soziologie zu bedienen, ist ebenso falsch wie richtig. Falsch, weil ein Klischee als Ausgangspunkt die Überlegungen derart lenkt, daß man in detaillierter Form bestätigt bekommt, was man ohnehin weiß. Richtig ist es, sich der Klischees zu bedienen, wenn man das Klischee selbst zum Gegenstand der Überlegungen macht. Klischees sind selbst Ausdruck sozialer Gegebenheiten. Ihre Existenz zeugt von Umschichtungen und Verlagerungen von Wertsystemen innerhalb der sozialen Klassen. Insofern ist es sinnvoll, beispielsweise der Frage nachzugehen, woher man denn überhaupt weiß, daß der Schiffer ein Akkordeon zur Feierabendverschönerung mit an Bord genommen haben soll. Oder, wie denn plötzlich in das mit Studenten, Künstlern und Touristen durchzogene Bild des Pariser Unterhaltungsviertels Montmartre ein akkordeonspielender Arbeiter rückt. Die Hinterfragung solcher Klischees ergibt wahrscheinlich mehr Hinweise zur Soziologie des Akkordeons als statistische Daten.

Was das Klischee vom Arbeiterinstrument Akkordeon betrifft, will ich es nicht einfach umkehren und in Abrede stellen, daß das Akkordeon tatsächlich von Arbeitern gespielt wurde und wird. Dafür sind die volksläufigen und meist aus Dialektsprache stammenden Bezeichnungen für das Akkordeon (Wanzenpresse, Mansardenklavier, Quetsche, Uff- und Zuckaib, um nur ein paar zu nennen) zu deutliche Indizien für das soziale Umfeld dieses Instrumentes. Jedoch genügt diese Feststellung nicht als Ausgangspunkt für eine Soziologie des Akkordeons. Im Gegenteil: die Konstatierung des sozial niederen Umfeldes verstellt gerade den Blick auf die für das Akkordeon bedeutsame Tatsache, daß soziale Schicht, kulturelle Identität und die durch das Musikinstrument Akkordeon repräsentierte Kultur verschiedene Dinge sind.

Die Tatsache des Auseinanderstrebens dieser Faktoren – bei kultureller Identität einer Schicht müßten sie kongruent sein – ist das Merkmal kleinbürgerlicher Kultur. Und tatsächlich ist das Akkordeon weniger ein prole-

tarisches Instrument, wofür es landläufig gehalten wird, als daß es soziologisch dem Kleinbürgertum zuzuordnen ist. Diese Zuordnung war das Ergebnis eines Prozesses, in dessen Verlauf das Proletarische an den Akkordeoninstrumenten immer mehr zurückgedrängt wurde; das Ende des Prozesses lag in den 20/30er Jahren dieses Jahrhunderts. In diesen – wohl wichtigsten – 20 Jahren in der Geschichte des Akkordeons verbreitete sich ein neuer Akkordeontypus, der den bis dahin vorherrschenden Typus Concertina und Bandoneon verdrängte. Mit jenem Übergang dieser Instrumente zum neuen Akkordeontypus hat sich die Zuordnung des Akkordeon zum Kleinbürgertum vollzogen. [Im wesentlichen und erstmals geschah das als städtische Angelegenheit. Andere Akkordeontypen wie das wechseltönige Akkordeon (volksläufig als Ziehharmonika bekannt) waren und sind teilweise noch immer überwiegend in ländlichen Gebieten Deutschlands und in den anliegenden Alpenländer verbreitet. Die Kultur dieser Instrumente war von der Verkleinbürgerlichung wenig betroffen.]

Concertina und Bandoneon – im folgenden spreche ich wegen der hier zu vernachlässigenden Unterschiede nur von Bandoneon – sind die historischen Vorläufer des Akkordeons, wenn auch nicht die bautechnischen. Außer dem Prinzip der Tonerzeugung und der Tatsache, Handzuginstrumente zu sein, haben beide Typen nichts gemeinsam. Das Bandoneon ist ein wechseltöniges Einzeltoninstrument; sein Tonumfang reicht von C bis a^{'''}; im mittleren Bereich, wo der Tonvorrat des linken und der des rechten Manuals zusammenreffen, überschneidet er sich.

Gespielt wurde das Bandoneon nach einem Tabulatursystem, notiert waren Zahl bzw. Zeichen bestimmter Tasten, Notenwerte sowie das Zeichen, ob der Balg zu ziehen oder zu drücken sei. Nur wenige Bandoneonspieler kannten die übliche Notenschrift und noch weniger waren in der Lage, von diesen Noten abzuspielen.

Verbreitet war das Bandoneon vor allem in den dicht industrialisierten Gebieten Deutschlands: Ruhrgebiet, Industriegebiete Sachsens und Thüringens. Nach Schätzungen spielten um 1930 ca. 30 000 Menschen Bandoneon, dabei handelt es sich überwiegend um Arbeiter. Obwohl Teil ihrer Freizeit, waren die Vorgänge mit dem und um das Bandoneon eine sehr ernste Sache. In den Erzählungen alter Arbeiter und Bergleute geht es immer wieder um die Geschichte ihres ersten Instrumentes und um die finanziellen Schwierigkeiten, diesen Traum in Realität umzusetzen. Denn es verband sich mit diesem erreichbaren, weil – wenn auch teuer – käuflich erwerbbaaren Traum die Hoffnung auf die Erfüllung eines anderen Traumes, nämlich dem von einem besseren Leben. Und tatsächlich sahen nicht wenige Arbeiter im Bandoneon die Chan-

ce, aus den bisherigen armseligen und anstrengenden Lebensverhältnissen in bessere aufzusteigen. Vergleichbar sind solchen Hoffnungen heute die der fußballbesessenen proletarischen Jugend des Ruhrgebiets, für die Profifußball synonym für sozialen Aufstieg steht. Von den bandoneonspielenden Arbeitern gelang es indes nur wenigen, mit Musik Geld zu verdienen, noch weniger gelangten zum Hauptziel, als professioneller Solist auftreten zu können. Meist sah der „soziale Aufstieg“ so aus, daß sie ihren Standesgenossen für wenig Geld Unterricht gaben sowie Stücke in Bandoneonnotation setzten und umschrieben.

Ein wesentlicher Ort, an dem solche Haltungen gedeihen und auch gepflegt werden konnten, waren die Spielvereinigungen, Bandoneonorchester und regional übergreifenden Verbände, Organisationen, die alle seit Anfang der 1870er Jahre in zunehmender Zahl gegründet wurden. So gab es in Leipzig, einer der Bandoneonhochburgen, 1913 nicht weniger als 120 Bandoneonvereine.

Der Verein bot den einzelnen Spielern eine Art Halböffentlichkeit, in der sie ihre Tätigkeit als Laienmusiker präsentieren konnten, er ermöglichte ihnen Instrumentalunterricht ohne einen teuren Musiklehrer, und überdies war er die Verteilerinstitution für Leih- oder verbilligte Instrumente. Durch die Verbände wurden die Vereine überregional miteinander verbunden, und zwar in Form von musikalischen Wettspielen und Qualifikationen, Festen und Geselligkeiten.

Bei aller Abgeschlossenheit war das Vereins- und Verbands-Musikleben auch Einflüssen von außen ausgesetzt. Vorab sind wirtschaftliche Einflüsse zu nennen. Nicht wenige Vereine und Verbände wurden von Instrumentenhändlern und -herstellern gegründet, die über finanzielle Zuwendungen bzw. deren Entzug ihren Einfluß geltend machten. Auf pekuniäre Unterstützung von Firmen waren auch die Bandoneonorchester angewiesen, die als deren Werkorchester fungierten; das kam besonders häufig im Ruhrgebiet vor.

Nicht derart unmittelbar wirkten die kulturellen Einflüsse, denen die Vereine ausgesetzt waren. Es bedeutete quasi eine Imitation des bürgerlichen Vereinslebens mit seinen Aufführungspraktiken, wenn die Vereine neben den aktiven Spielern auch passive Mitglieder aufnahmen und somit in der Halböffentlichkeit des Vereins eine Trennung zwischen Ausführenden und Publikum vollzogen wurde. Diese Praxis wiederum brachte eine weitere Form der Einflußnahme von außen mit sich: jene passiven Mitglieder nämlich rekrutierten sich überwiegend aus Musikliebhabern des Kleinbürgertums, also kleinen Gewerbetreibenden, Handwerkern etc., die über ihren musikalischen Geschmack die musikalischen Vorstellungen ihrer Schicht in die Arbeiter-

vereine hineintrugen. In dieser Richtung wirkte auch die Tatsache, daß die wenigsten Vereine reine Bandoneonorchester hatten. Die meisten Orchester waren neben Bandoneons mit Instrumenten aus dem sog. klassischen Instrumentarium besetzt.

Somit stellte sich bedingt durch personelle Zusammensetzung und Imitationsverhalten die kulturelle Betätigung der bandoneonspielenden Arbeiter als kleinbürgerliche Kultur dar. Musikalisch hieß kleinbürgerliche Kultur, nach den Kunstprodukten gesellschaftlich höherstehender Kultur zu greifen. Zusammen mit dem Bedürfnis, sich damit zu unterhalten, entstand ein Repertoire bestehend aus kommerzialisierter Unterhaltungs- und Tanzmusik, Potpourris, Opern-Ouvertüren, verschiedenen Arten von Liedern und Ausschnitten großsymphonischer Werke, selbst Wagner und Bruckner wurden gebracht.

Dabei fühlten sich die Arbeiter durchaus ihrer Klasse zugehörig. In der Satzung des „Deutschen Konzertina- und Bandoneon Bundes“ heißt es ausdrücklich, Ziel sei „Pflege und Förderung der Volksmusik . . . auf dem Boden der Arbeiterbewegung“. Daß man jedoch die eigene Musikpraxis der „kulturellen Weltkultur“ zuordnete und die Musik überhaupt als schichtenübergreifend einschätzte, empfand man nicht als Widerspruch zur eigenen Klasse, denn diese Haltung zur Kultur war typisch für die deutsche Arbeiterbewegung. Maßgeblich daran war die Sozialdemokratische Partei beteiligt. Ihr ging es – bereits seit Lassalles Zeiten – darum, den Arbeiter so zu „veredeln“, daß er auch in den Genuß der großen bürgerlichen Kunstwerke zu kommen, mit ihnen umzugehen und sich mit ihnen zu identifizieren vermochte. Auf dem Hintergrund dieser Bestrebungen konnte oben beschriebener Verbreitungsmechanismus kleinbürgerlicher Kultur auf die Bandoneonvereine ungehindert wirken. Doch, und das war ein Aspekt dieses Mechanismus, bestand keine Durchlässigkeit in die umgekehrte Richtung, d. h. die in den Vereinen praktizierte Kultur wirkte nicht in den öffentlichen Raum zurück. Nur solche Abgeschlossenheit konnte den Rahmen für die sozialen Aufstiegsträume, von denen die Rede war, stabil halten. Denn kritische Vergleiche dieser Musikkultur mit dem Standard des öffentlichen Musiklebens hätten diese ad absurdum geführt. Soweit zu den kleinbürgerlichen Aspekten der Bandoneonkultur.

Seit den 20er Jahren kam nun verstärkt das Akkordeon auf und verdrängte das Bandoneon. Seine Soziologie ist in höherem Maße, als das beim Bandoneon der Fall war, an die Disposition des Musikinstrumentes und deren Entstehungshintergründe gebunden. Die Disposition stellt sich so dar, wie wir das Instrument heute kennen: das rechte Manual ist als Pianotastatur oder als 3-reihige Knopfgrieffastatur ausgebildet; die erstere Variante ist in Deutsch-

land weit verbreitet, wovon noch die Rede sein wird. Die linke Seite des Instruments ist für die Spielfunktion der harmonischen Begleitung ausgebildet. Darstellbar sind im Tonumfang einer Oktave mehrfach oktavierte Einzeltöne und Akkorde; auf jeder Stufe der 12 Töne stehen Dur-, Moll-, Septim- und verminderte Septimakkorde.

Für die Entwicklung und Verbreitung eines solchen Baßwerkes waren drei Faktoren treibend. Das Baßwerk ist zum einen ein mechanisch kompliziertes Gebilde, es herzustellen waren die Akkordeonfirmen erst seit den 20er Jahren in der Lage. Zum zweiten war die Entwicklung des Baßwerkes zu diesem Zeitpunkt so weit gediehen, daß es in Verbindung mit der Herstellungstechnologie in standardisierter Form, d. h. als kostengünstiges Massenprodukt hergestellt werden konnte. Drittens orientierte sich der Geschmack der Käufer zunehmend an mechanischen Musikinstrumenten, Selbstspielklavieren und vor allem den aufkommenden mechanischen Musikgeräten wie Grammophon und Radio. Diese Geräte machten zwar den organischen Instrumenten im eigentlichen Sinne nicht Konkurrenz. Jedoch dürfte ihre Existenz auch mit dahin gewirkt haben, daß ein potentieller Harmonikakäufer ein Akkordeon mit der mechanisierten und deshalb leichter bespielbaren Baßseite aussuchte anstatt eines Bandoneons.

Auch die Gründe für das Aufkommen der Pianotastatur am Akkordeon sind vorab im ökonomischen Bereich zu suchen, nämlich im Rückgang der Klavierindustrie. Daß weniger Klaviere gekauft wurden, war keine Geschmacksfrage, vielmehr war bei der Masse der Klavierkäufer, dem Kleinbürgertum, für Luxus solcher Größenordnung kein Geld mehr da. Es ist von daher kein Zufall, daß gerade in Deutschland stärker als in jedem anderen Land das Akkordeon mit einer Klaviertastatur einen Aufschwung hatte. Mit ökonomischen Worten gesprochen: das Pianoakkordeon drang in den freiwerdenden Klaviermarkt ein. Solch ein Akkordeon paßt in jede Wohnung, ist billiger als ein Klavier und suggerierte dabei noch, ein Teil von einem Klavier zu sein. In der Pianotastatur liegt also der Schlüssel für die soziologische Zuordnung des Pianoakkordeons zum Kleinbürgertum.

Diese Zuordnung erfolgte nun nicht direkt, etwa derart, daß die ehemaligen klavierspielenden Töchter stattdessen auf dem Akkordeon klimpten. Vielmehr erfolgte sie vermittelt über die Verwendung des Instruments in einer bestimmten – dem Kleinbürgertum zugehörigen – Form des öffentlichen Musiklebens; es handelte sich um das Unterhaltungs- und Tanzmusikwesen. Diesem war das Akkordeon zugeordnet, und tatsächlich fehlte es in den einschlägigen Instrumentalbesetzungen jener Zeit fast nie. Die Verwendung in der Unterhaltungsmusik führte dazu, daß man vom Akkordeon fast nur als

Unterhaltungsmusikinstrument sprach; auch das Stereotyp vom Tangoinstrument rührt daher.

Nahezu ausschließliches Unterhaltungsmusikinstrument hätte es nicht so schnell werden können, wenn mit der Pianotastatur nicht die Voraussetzung dazu gelegt worden wäre; sie repräsentierte eine jedem Musiker vertraute spieltechnische Norm und rückte das Akkordeon – obwohl es ein junges Instrument war – in die Nähe des gängigen Instrumentariums. Weil das Akkordeon in den Unterhaltungsmusikkapellen nur als Melodieinstrument fungierte, war es überdies leicht zu spielen.

Das Charakteristische und Neue am Unterhaltungs- und Tanzmusikwesen jener Zeit war, daß es sich um eine öffentliche Massenkultur handelte. Die dazugehörigen Räumlichkeiten waren die großen Ballsäle und Tanzcafés. Siegfried Kracauer hat sie in einer Studie aus dem Jahre 1929 „Pläisierkasernen“ genannt. Ihre Besucher setzten sich überwiegend aus Angestellten zusammen, jener neuen, die Zukunft des Kleinbürgertums prägenden Schicht. Die Angestellten waren, was ihre kulturellen Interessen betraf, darauf aus, ihre Freizeit mit zerstreuer Unterhaltung zu verbringen. Charakteristisch für ihr Amusement war die Suggestion eines unproblematischen Weltbildes durch Glanz, Flitter und Modernität – so Kracauer. Man wollte auf dem laufenden sein und begriff sich als exklusiv. Gerade die Vorliebe für die Musik, die man in Europa Jazz nannte – dazu später noch –, war deshalb symptomatisch für die Angestellten. Die der Mode anhaftende Schnellebigkeit war dementsprechend auch das Kennzeichen der Unterhaltungs- und Tanzmusikkapellen. Ihr Repertoire wechselte sehr schnell, zu den althergebrachten Tänzen wie Wiener Walzer, Polka, Ländler kamen in der Hauptsache Modetanzimporte aus amerikanischen Staaten, die wegen ihres synkopischen Charakters summarisch unter dem Begriff Jazz gefaßt wurden. Innovatorisch auf der Repertoire der Kapellen wirkten Stücke, die durch Schallplatte und Radio bekannt waren. Für die Kapellen artete das Modeverhalten ihres Publikums geradezu zum Zwang aus. In allen Belangen, auch dem äußerlichen Auftreten, mußten sie attraktiv sein. Umsomehr, als in den schlechten wirtschaftlichen Zeiten die Engagements rar waren.

Dem Zwang, Neues zu produzieren, wurde auch das Akkordeon untergeordnet. Durch den neuartigen Tremoloklang trug es zur Vielfältigkeit des Arrangements bei. Insbesondere Cellisten, Schlagzeuger und Pianisten nahmen das Akkordeon als weiteres Instrument hinzu, nicht zuletzt auch, weil größere instrumentale Vielfalt mit größeren Chancen auf ein Engagement einherging. Ohne Frage war auch das Akkordeon mit seiner dem Publikum zugewandten Pianotastatur ein optisch attraktives Musikinstrument. Darauf produzierte

man wirkungsvoll z. B. die virtuosen Tangoriffs. Die Virtuosität des Akkordeonisten einer Kapelle gehörte mit seiner sichtbaren Fingerartistik zu deren Show.

Der Einsatz des Akkordeons im Unterhaltungsmusikwesen erfuhr eine massenhafte Verbreitung, woran Pianisten stark beteiligt waren. Viele aus dem Berufsstand der mit der Einführung des Tonfilms arbeitslos gewordenen Kinomusiker arbeiteten mit diesem räumlich flexiblen Instrument mit der Pianotastatur als Alleinunterhalter einfacher Gaststätten. Ebenso versuchte mancher arbeitslose Laienklavierspieler nach diesen Vorbildern sein Geld zu verdienen. Nach den Daten der Musikinstrumentenindustrie waren die Akkordeonhersteller die einzigen, deren Produkte in jener Zeit vermehrt gekauft wurden.

Ganz im Gegensatz und auf Kosten der Hersteller von Bandoneons; sie konnten sich der Konkurrenz der Akkordeonindustrie nicht widersetzen; nach 1945 schließlich wurden so gut wie keine Bandoneons mehr hergestellt. Damit war auch das traditionelle Instrument des städtischen Arbeiters verschwunden. An seine Stelle war das mit dem Nimbus kleinbürgerlicher Unterhaltungsmusik behaftete Akkordeon getreten.

Man kann also sagen: der Arbeiterschaft sind die Akkordeoninstrumente in zweierlei Hinsicht entrissen worden. Zum einen war die Literatur des früheren Bandoneons von Anbeginn her ein Abfallprodukt bürgerlicher Musik, was eine musikalische Selbstbestimmung verhindert. Zum zweiten wurde der Arbeiterschaft mit der Einführung des Pianoakkordeons ihre bis dahin gepflegte „proletarische“ Spielweise genommen und durch eine professionalisierte ersetzt.

Somit war das Akkordeon vollends nicht mehr das Instrument von Arbeitern. Tatsächlich in der amorphen Kultur des Kleinbürgertums angesiedelt, blieb doch die Herkunft aus der Arbeiterklasse quasi als Charakteristikum am Instrument haften. Und gerade dieses Stigma des Niederen war die Ursache dafür, daß das Akkordeon zum Gegenstand der Sozialromantik geriet. Der Begriff Schifferklavier nämlich dürfte kaum allein auf die tatsächliche Verwendung des Akkordeons auf dem Schiff zurückzuführen sein, romantische Vorstellungen im Kleinbürgertum werden nicht unwesentlich zu seiner Verbreitung beigetragen haben.

Derselben sozialromantischen Vorstellungswelt dürften die Assoziationen von Sehnsucht, Sentimentalität, Erotik, Heimat, Ferne, Exotik etc. entspringen, die mit dem Instrument wachgerufen werden. Nichtsdestoweniger ist es von der Hand zu weisen, daß das indifferente Klangbild des Akkordeons – Tremolo – solche Assoziationen stützt.

Empirische Untersuchungen, die bestätigen könnten, wie der kleinbürgerliche Charakter des Akkordeons sich darin niederschlägt, daß es auch in kleinbürgerlichen Schichten gespielt wird, wurden bisher auf repräsentativer Grundlage noch nicht durchgeführt. Eine regionale Untersuchung in der Region Karlsruhe und Mittelbaden aus dem Jahre 1976 jedoch ergab, daß Facharbeiter, Handwerksmeister, Angestellte u. a. Akkordeon spielten, nicht jedoch Fabrikarbeiter.

Hans-Peter Graf
Roonstraße 75
2800 Bremen 1

Diskussionsbericht

Die Diskussion begann mit einer Klärung der instrumentaltechnischen Unterschiede zwischen dem älteren Bandoneon mit Knopftastatur, das bei Druck und Zug unterschiedliche Einzeltöne hervorbringt, und dem in den 20er Jahren aufkommenden Akkordeon mit Pianotastatur und über Knopfdruck abrufbaren Akkordklängen. Daß bereits in den 20er Jahren Originalkompositionen für das Akkordeon entstanden seien, ließe Rückschlüsse auf bestimmte damit verbundene neue musikalische Möglichkeiten zu.

Ein Teilnehmer gab zu bedenken, daß man möglicherweise von der Soziologie eines Instrumentes nicht sprechen sollte, da es doch vielmehr um die Soziologie derjenigen ginge, die ein solches Instrument spielen würden. Der Referent rechtfertigt den von ihm gebrauchten Ausdruck mit dem Hinweis auf das Phänomen, daß bestimmte Dispositionen eines Instrumentes auch ganz bestimmte Kulturprodukte hervorbringen, somit also soziokulturell determinierend wirken. Das Referat verfolge verschiedene Zielsetzungen: Zum einen solle die Entstehung des Instrumentes beleuchtet werden, zu anderen seine starke Verbreitung in bestimmten Volksschichten; darüber hinaus gelte das Interesse aber auch den wirtschaftlichen Anstrengungen, es zum Masseninstrument zu machen, denn immerhin sei das Akkordeon das erste „kulturelle Masseninstrument“. Daher habe das Akkordeon aus sich heraus einen ganz bestimmten soziologischen Charakter, wobei unter Berücksichtigung der besonderen Geschichte des Instruments verschiedene klischeehafte Vorstellungen herausgestellt werden müßten.

Ein anderer Teilnehmer bat um eine Erläuterung des im Vortrag gebrauchten Begriffs „proletarische Spielweise“. Der Referent verwies hierzu auf das zum Spielen des Bandoneons gebräuchliche Tabulaturensystem, das jeder schnell lernen könne, da nur Zahlen beim Spielen übertragen werden müßten. Es biete daher die Möglichkeit, sich musikalisch zu betätigen, ohne daß eine eigentliche musikalische Ausbildung, also etwa Notenkenntnisse, nötig seien. Hier wurde jedoch eingewandt, daß nach dieser Definition die meisten Abiturienten als Proletarier eingestuft werden müßten, da sie ebenfalls keine Notenkenntnisse besäßen. Im übrigen könne man nicht die Art der Umsetzung von Noten in Musik als Spielweise definieren, sondern die Art des Musizierens selbst, ob mit oder ohne Noten.

Der Referent antwortete, daß er mit diesem Terminus primär die Situation der damaligen Arbeiterschaft umschreiben wollte, in der ein bandoneon-

spielender Arbeiter plötzlich mit einer neuen Instrumentenform konfrontiert wurde, mit deren Spielbedingungen er nicht vertraut war.

Weiterhin wurde gefragt, ob das Akkordeon zur heutigen Zeit nicht bereits als aussterbendes Instrument zu betrachten sei, da der Trend doch offenbar dahin gehe, daß der Jugendliche immer stärker zum elektronischen Keyboard oder zur E-Gitarre greife. Der Referent hielt dem entgegen, daß aufgrund der Organisationstätigkeit der Firma Hohner immerhin rund 3 000 Vereine und Verbände existierten, deren gesamte Mitgliederzahl auf etwa 200 000 Akkordeonspieler geschätzt werden dürfte. Zudem habe sich an den Musikhochschulen und Jugendmusikschulen eine Gruppe von Instrumentalisten entwickelt, die das Akkordeon als „Kunstmusikinstrument“ betrachten würden und neue künstlerisch hochwertige Formen des Akkordeonspiels entwickelt hätten, wenn auch diese Gruppe mit ca. 1 000 Interessenten eher als Randgruppe zu bezeichnen wäre.

Abschließend wurde von einem Teilnehmer die Behauptung problematisiert, ob das Akkordeonspiel einer bestimmten Schicht so ohne weiteres zugeordnet werden könne und ob nicht vielmehr deutliche regionale Unterschiede hier herein wirken würden. Angesichts der Überschrift „Soziologie des Akkordeons“ bliebe zudem der außereuropäische Bereich mit zu bedenken. Sicherlich gäbe es auch Gruppen, die sich aufgrund eines gemeinsamen Interesses für ein bestimmtes Repertoire, etwa irische oder schottische Folklore, unabhängig von der Schichtzugehörigkeit bilden würden. Der Teilnehmer schloß mit den Fragen, ob angesichts des breiten stilistischen Spektrums eine schichtenabhängige Zuordnung mit einiger Gewißheit gelingen könne und über welche empirischen Daten der Referent hierzu verfüge. Dieser verwies darauf, daß er erstmal die dem Instrument innewohnende kulturelle Dynamik eruieren wollte. Er glaube nicht, daß man auf dem derzeitigen Stand der Grundlagenforschung über das Akkordeon mit der empirischen Methode den soziologischen Charakter des Instruments deutlich machen könne. Es bestünde die Gefahr, daß aufgrund empirischer Erhebungen nur vorgefaßte Klischees bestätigt würden, nämlich daß das Akkordeon das typische Instrument der untersten Gesellschaftsschicht sei.

Bernd Enders

Die restaurierte ‚Moderne‘
im Umkreis der musikalischen Teilkulturen der Nachkriegszeit

JOST HERMAND

Auch im deutschen Musikleben gab es nach dem Zusammenbruch des Nazi-Regimes im Mai 1945 keine ‚Stunde Null‘.¹ All jene, die auf einen radikalen Neubeginn gehofft hatten, wurden schnell eines Schlechteren belehrt. Statt jener revolutionären Unruhe, die nach dem Ende des Ersten Weltkrieges selbst die Künste erfaßt hatte, verbreitete sich jetzt eine Lethargie, ja Apathie, die vornehmlich jenen Schichten zugute kam, die an einer Aufrechterhaltung des Status quo interessiert waren. Zugegeben: spezifisch völkische oder gar nationalsozialistische E- und U-Musikwerke traten erst einmal eine Zeitlang in den Hintergrund oder verschwanden völlig in der Versenkung. Doch ansonsten lief alles wie gehabt: in der E-Musik dominierte weiterhin die barock-klassisch-romantische Tradition, und zwar unter Einschluß aller religiösen Werke dieses Erbes, während im Bereich der U-Musik jene Linie fortgesetzt wurde, die von den Operetten eines Franz Lehar, Leo Blech und Robert Stolz bis zu Schlagern wie den legendären „*Caprifischern*“ von Ralph Maria Siegel und Gerhard Winkler reichte, die bereits 1943 entstanden waren, jedoch erst 1946 zum größten Hit des Jahres wurden.² Ja, diese beiden musikalischen Teilkulturen, für die man erst später die Begriffe U und E prägte, wurden damals noch gar nicht als sich wechselseitig ausschließender Gegensatz aufgefaßt, sondern erschienen vielen Menschen – wie auf der Ebene der nazistischen Wunschkonzerte – noch als durchaus komplementär. Wesentlich schwieriger hatte es dagegen in der unmittelbaren Nachkriegszeit jene bewußt ‚moderne‘ E-Musik, die von den Nazis entweder in den Hintergrund gedrängt oder gar als ‚entartet‘ diffamiert worden war. Um einer solchen Musik wieder eine gesamtgesellschaftliche Funktion zu verleihen, hätte es nach 1945 irgendwelche politischen oder sozialen Neuordnungskonzepte geben müssen. Doch solche Konzepte blieben – wie bekannt – weitgehend aus. Die Gruppe der entschiedenen Antifaschisten, die dazu noch am ehesten fähig gewesen wäre, war einfach zu klein und wurde im Zuge des einsetzenden Kalten Krieges ohnehin in den Hintergrund gedrängt. Die Sozialdemokraten verzichteten dagegen von Anfang an auf eine eigene Kulturpolitik. Und auch die alten Völkischen und Nazis, die im Dritten Reich nur allzu weit nach vorn geprescht waren, hielten jetzt mit ihren Anschau-

ungen erst einmal hinterm Berg. Es gab deshalb in den ersten Jahren nach 1945 kaum Konzepte für eine neue E-Musik mit gesamtgesellschaftlichem Anspruch oder gesamtgesellschaftlicher Funktion. Die Trägerschicht dieser Musik blieb weiterhin jene kulturinteressierte und kulturfördernde Oberklasse, die sich schon seit mindestens 150 Jahren als jene Schicht empfand, der in allen kulturellen Belangen ein eindeutiger Führungsanspruch zustehe. Was diese Schicht aufgrund ihrer herkömmlichen gesellschaftlichen und ästhetischen Konditionierung unter E-Musik verstand, war in erster Linie, wie gesagt, die barock-klassisch-romantische Tradition, gewisse Werke der Jahrhundertwende von Richard Strauss, Max Reger und vielleicht auch Gustav Mahler sowie die sich an diese Komponisten anschließende ‚gemäßigte Halbmoderne‘. Es nimmt daher kein Wunder, daß diese Schicht innerhalb der modernen E-Musik nach 1945 zwei Richtungen besonders scharf ablehnte: 1) alle ‚engagierte‘ Musik vor allem linker, aber nach den Erfahrungen unterm Faschismus auch rechter Observanz und 2) alle ‚formalistisch überspitzte‘ Musik, worunter sie vor allem die Zwölftonmusik Schönbergs und seines Kreises verstand, welche dieser Schicht nach den emotional aufwühlenden Erlebnissen im Dritten Reich und im Zweiten Weltkrieg in den Nachkriegsjahren plötzlich als zu kalt, zu distanziert, zu ausgeklügelt erschien. Wenn sich diese Schicht überhaupt auf moderne E-Musik einließ, was selten genug geschah, dann wollte sie eine Musik, die sich von allen Extremen fernhält und nicht den Bereich jener ‚Mitte‘ verläßt, der damals auch auf politischem und ideologischem Gebiet häufig beschworen wurde. Diese Schicht bevorzugte im Rahmen der ‚hohen Kultur‘ und damit auch innerhalb der anspruchsvollen E-Musik vornehmlich Beseeltes, Aufwühlendes, Religiöses, Melodisches, Tröstendes, Pathetisches, Heilendes, Tiefes – kurz: all jene noch immer als Inbegriff der großen deutschen Musiktradition geltenden Werte.³ Schließlich war gerade diese Schicht auf die hehre ‚Frau Musica‘ besonders stolz. Mit ihr rechtfertigte man den Anspruch, eine hochbedeutende Kulturnation zu sein – und wehrte damit nach 1945 jene Kollektivschuldthese im Sinne Morgenthau und Vansittarts ab, nach der die Deutschen zu allen Zeiten einen ‚schlechten‘, weil aggressiven Charakter besessen haben. Was also diese Schicht innerhalb der modernen E-Musik noch am ehesten akzeptierte (nicht weil sie es gern getan hätte, sondern weil sie fürchtete, hinter das allgemeine Weltniveau zurückzufallen und als antiquiert zu gelten), war jene Musik, die sowohl handwerklich ‚gekonnt‘, inhaltlich bedeutsam, ja vielleicht sogar religiös auftrat und zugleich den Hauptprinzipien der Tonalität treu geblieben war. Und diesen Anspruch erfüllte damals am besten Paul Hindemith, dessen Name daher in den nach 1945 neugegründeten

Musik- und Kulturzeitschriften geradezu auf Schritt und Tritt begegnet.⁴ Vor allem sein „*Mathis der Maler*“ wurde als die „*erste große künstlerische Kundgebung eines ‚besseren‘ Deutschlands nach 1945*“ empfunden, wie Heinrich Strobel im Januar 1947 in *Melos* schrieb⁵, da er alle diese Erwartungen voll befriedigte. Von den jüngeren Komponisten, deren Geburtsdaten in die Zeitspanne zwischen 1907 und 1926 fielen und die sich in ihren Werken sowohl an Hindemith als auch an anderen Vertretern der ‚gemäßigten Moderne‘ wie Strawinsky, Milhaud oder Honegger orientierten, waren es vor allem Carl Orff, Karl Amadeus Hartmann, Werner Egk, Wolfgang Fortner, Johann Nepomuk David, Ernst Pepping, Boris Blacher, Hermann Reutter, Rolf Liebermann und dann Hans Werner Henze, die sich bei den an moderner E-Musik Interessierten einer gewissen Beliebtheit erfreuten. Besonders anerkannt waren anfänglich jene Werke, die ins Expressiv-Gefühlsgeladene (Hartmann), Religiöse (Pepping, David) oder Musikantische (Egk, Blacher, Fortner) tendierten, das heißt an jene Traditionen anknüpften, die auch unterm Faschismus nicht ganz verboten, ja zum Teil sogar höchst erwünscht waren. Fast alle diese Komponisten gehörten zu jener Gruppe, die im Jahre 1933 Deutschland nicht zu verlassen brauchte und sich daher, von Hartmann einmal abgesehen, einen gewissen Grad an Bekanntheit bewahrt hatte. Was jedoch über die ‚moderierte‘ Klangwelt dieser ‚Halbmoderne‘ hinausging, wurde auch in den oft als besonders ‚offen‘ hingestellten Nachkriegsjahren meist scharf abgelehnt. Und das waren vor allem Komponisten, die schon in den zwanziger Jahren zu einer größeren politischen Radikalität (Eisler) oder einer größeren formalen Radikalität (Schönberg, Berg, Webern) tendiert hatten. So gab es damals selbst in *Melos* Stimmen, welche der Zwölftonmusik eine „*unmäßige Langeweile*“ vorwarfen und grundsätzlich bezweifelten, ob in einer so sektiererischen Richtung überhaupt ein Keim zu „*einer neuen und entwicklungsfähigen Kunst*“ stecke.⁶ Selbst die Aufforderung H. H. Stuckenschmidts, Schönberg nicht länger als einen „*fischböckigen Außenseiter*“ zu behandeln⁷, die verschiedenen Bekenntnisse zu Schönberg aus der Feder Siegfried Rufers oder auch Theodor W. Adornos *Philosophie der neuen Musik* änderten an dieser Situation anfangs nur wenig. Überhaupt hielt sich in diesen Jahren eine tiefe Abneigung gegen alles radikal Andersartige, welche Heinz Pringsheim 1947 zu dem verzweifelten Ausruf veranlaßte: „*Alles was aus dem Rahmen des Hergebrachten heraustritt und wirklich neuartig ist, wird von 99 3/4 Prozent der Zeitgenossen als ungehörig und ‚verrückt‘ empfunden.*“⁸ Daran änderten auch die für die ‚Neue Musik‘ aufgeschlossenen Kritiker (Stuckenschmidt, Strobel) und Dirigenten (Rösbaud, Fricsay), die seit Oktober 1945 von Karl Amadeus Hartmann ver-

anstalteten Musica-viva-Konzerte, die Darbietung ‚avantgardistischer Werke‘ durch die Rundfunkanstalten, der Einsatz einer Zeitschrift wie *Melos* oder die seit 1946 in Kranichstein bei Darmstadt stattfindenden Ferienkurse für Neue Musik und die Donaueschinger Musikfeste nur wenig.

Die Abneigung gegen die radikal ‚moderne‘ E-Musik, die bereits in den zwanziger Jahren einsetzt⁹, bleibt also auch in diesen Jahren weiterbestehen. Dissonante, atonale oder betont formalistische Musik war nun einmal keine Musik, welche die ältere Bildungsbourgeoisie, die auf Melodik, gefühlsmäßigem Tiefgang, Religiosität oder zumindest erkennbarer Humanität bestand, als ‚höhere Musik‘ empfand. All das war noch immer jene Musik, von der Eisler bereits in den späten zwanziger Jahren geschrieben hatte, daß sie eigentlich (fast) niemand hören wolle.¹⁰ Doch um 1930 hatten sich Männer wie Eisler und Adorno im Hinblick auf die avantgardistische E-Musik à la Schönberg noch immer hochgespannten Illusionen hingegeben: Adorno hatte damals behauptet, daß in Zukunft selbst der Arbeiterklasse Schönbergs Musik wie Öl in die Ohren eingehen werde, während Eisler in jenen Jahren ebenso hoffnungsfroh verkündet hatte, daß man später das durch Schönberg bereitgestellte musikalische Material einmal soweit unfunktionieren werde, daß sich daraus eine ganz neue, sozialistische Musikkultur entwickeln lasse.¹¹ Doch diese Zukunft war jetzt angebrochen – und es zeigten sich keinerlei Anzeichen, daß Adorno oder Eisler recht behalten würden.

Was sich dagegen zwischen 1945 und 1949 in den drei Westzonen etablierte, war ein E-Musik-Betrieb, in dem sich im Bereich der anspruchsvollen Gegenwartsmusik jene ‚Halbmoderne‘ als führende Stilformation durchsetzte, deren Werke zwar von dem herkömmlichen Konzertpublikum ohne allzu großes Murren wie ein offizielles Pflichtpensum absolviert wurden, die aber selten auf wirkliche Gegenliebe stießen. Das lag sicher weniger an diesem Publikum, dem von den Wortführern der ‚Moderne‘ häufig mangelnde Aufgeschlossenheit für das Neue vorgeworfen wurde, als an der betreffenden Musik selbst. Indem sich diese ‚Neue Musik‘ in zum Teil höchst bizarren, ja ins Unverständliche verfremdeten Formen darbot, mußte sie geradezu zwangsläufig auf Unverständnis stoßen. Wo diese Musik im Bereich des Gefühlshaften, Humanen, Religiösen, Pazifistischen blieb, brachte man ihr durchaus Wohlwollen entgegen. Wo sie jedoch lediglich auf ihren Materialcharakter pochte und mit formalistischen Innovationen aufwartete, interessierte sie nur die Kenner, die für musikalische Werkstattprobleme Aufgeschlossenen, aber nicht ein breiteres Publikum. Es war deshalb nicht sosehr die Unfähigkeit dieses Publikums als die elitäre Absicht der Komponisten und der sie unterstützenden Kritiker, die nach 1945 schnell zu einer fort-

schreitenden Spaltung in schroff voneinander abgeschlossene musikalische Teilkulturen führte.^{1 2} Da die Avantgarde fast alle Brücken ins Gesamtgesellschaftliche abbrach, das heißt nicht mehr eine Musik für die Vielen, sondern eine Musik für die Wenigen ins Auge faßte, begab sie sich immer stärker ins gesellschaftliche Abseits, ja entwickelte sogar einen besonderen Stolz darauf, von den Allermeisten nicht verstanden zu werden. So unterschied etwa Stuckenschmidt schon im ersten Jahrgang der Zeitschrift *Stimmen* unter dem Titel „*Was ist bürgerliche Musik?*“ scharf zwischen einer „populären Musik, die sich in ihren Mitteln nach dem Bedarf der Massen richtet“, und einer „weniger populären“, die sich an einen „nicht allzu großen Kreis gleichgestimmter, geistig fortgeschrittener Menschen“ wendet.^{1 3} Kein Zweifel: dieser Abkehr von der ‚Masse‘ lagen oft deutlich antifaschistische Affekte zugrunde. Das Bewußtsein, sich nach 1945 nicht mehr ideologisch festlegen zu müssen, wieder zu den Intellektuellen zu gehören, wieder zwischen allen Stühlen sitzen zu dürfen, hatte für Viele etwas Faszinierendes. Doch es verführte sie zugleich zu grotesken Alternativen. So schrieb Günter Kehr 1948 in *Melos* unter der bewußt aufreizenden Überschrift „*Intellektuelle Arroganz*“: „Lieber ein dekadenter Intellektueller als ein gefährlicher Kraftprotz, der ‚gesunden‘ Hordenmentalität ergeben.“^{1 4} Und auch Heinrich Strobel wandte sich im gleichen Blatt gegen all jene, die sich noch immer nach „unserem ‚herrlichen‘ Volkskonzert“ zurücksehnten.^{1 5} Anstatt sich wirklich ernsthaft mit dem faschistischen Anspruch einer wahren Volkstümlichkeit auseinanderzusetzen, in der schließlich ein „depravierter Sozialismus“ steckt, wie Bertolt Brecht schon damals höchst einsichtsvoll schrieb^{1 6}, knüpften diese Kreise einfach an den halb pluralistischen, halb snobistisch-elitären E-Musik-Betrieb der späten zwanziger Jahre an, das heißt entwickelten überhaupt kein neues Konzept dafür, wie man der anspruchsvolleren Musik wieder eine gesamtgesellschaftliche Note geben könne. Das Publikum, das die führenden Musikkritiker nach 1945 ins Auge faßten, war noch immer jene ältere Bildungsbourgeoisie, die sich lange Zeit als die führende Trägerschicht dieser Musik empfunden hatte, sich jedoch durch den Verlust ihres jüdischen Anteils, ihrer Korrumpierung durch den Faschismus oder auch ihres Rückzugs in die sogenannte ‚Innere Emigration‘ allmählich aufzulösen begann – und sich daher lieber an Großwerken der musikalischen Tradition oder an Werken der ‚Halbmoderne‘ erbaute, als sich mit irritierenden und sie emotional unbefriedigt lassenden Experimenten abzugeben. Jedenfalls hatte diese Bourgeoisie nicht mehr jenes ungebrochene Selbstbewußtsein, in sich selbst immer noch die Hauptrepräsentantin der ‚Hohen Kunst für Jedermann‘ zu sehen. Und so erreichte die etwas ‚radikalere‘ Moderne zwischen 1945 und

1950, die sich im Zuge der Abkehr vom Faschismus und des beginnenden Kalten Krieges mit seinen verschiedenen Totalitarismustheoremen jeder inhaltlichen Verpflichtung entzog und daher immer inhaltsloser, esoterischer, formalistischer wurde, schließlich nur noch eine höchst marginale Schicht von Musikinteressierten.

Eine Änderung dieser Verhältnisse trat erst mit der Gründung der Bundesrepublik im Herbst 1949 ein. Nach diesem Zeitpunkt kam es plötzlich zu einer seltsamen Verkehrung der bisherigen Fronten innerhalb jenes E-Musik-Betriebes, der sich neben der Pflege des barock-klassisch-romantischen Erbes auch der Gegenwartsmusik annahm. Um es gleich vorwegzunehmen: jene ‚Halbmoderne‘, die sich aufgrund ihrer Tonalität, ihrer Melodik sowie ihrer humanistischen oder religiösen Inhaltlichkeit wenigstens einer gewissen Beliebtheit erfreut hatte, war in der Adenauerschen Restaurationsperiode plötzlich ‚out‘, während jene eher atonale, dodekaphonische, ‚abstrakte‘ Musik eines Schönberg und seiner Schule plötzlich als ‚in‘ galt. Wie konnte es eigentlich zu diesem Umschwung kommen? Wer waren die Organisatoren oder auch Hörerschichten, die einen solchen Wandlungsprozeß begünstigten? Wer versprach sich einen ideologischen Nutzen davon? Und was für Folgen hatte das Ganze für die höchst prekäre Situation der modernen E-Musik, die manche Musikliebhaber um 1950 bereits auf die Aussterbeliste gesetzt hatten?

Beginnen wir mit den ideologischen Aspekten. Auf diesem Gebiet formierte sich um 1950 eine deutliche Frontstellung zwischen den Musikkritikern, Journalisten und Komponisten der Altbourgeoisie, die auf dem Gebiet der E-Musik noch immer an einem ‚bürgerlichen‘ Führungsanspruch festzuhalten versuchte und daher ihren Geschmack zum Vorbild für alle Schichten des Volkes erhob, und jenen Musikkritikern, Journalisten und Komponisten des ‚liberalen‘ Flügels der Bourgeoisie, der diesen Anspruch mehr und mehr aufzugeben begann und sich ins elitäre Abseits begab. Durch die noch immer übermächtige Vergangenheit des Nazismus entartete diese Konfrontation leider meist in die unsinnige Alternative zwischen postfaschistisch-nationalen Musikkonzepten auf der einen und liberalistisch-elitären Musikkonzepten auf der anderen Seite.

Den auf die Gesamtheit der Nation bezogenen Standpunkt, der jede elitäre Absonderung als Verrat am älteren Gemeinschaftsdenken empfand, vertraten hierbei vor allem folgende Gruppen und Einzelautoren. Da wären erst einmal die Beiträger der Bärenreiter-Zeitschrift *Musica*, die zwar innerhalb der modernen E-Musik die jugendbewegte, musikantische oder religiöse Halbmoderne eines Hindemith oder Hugo Distler durchaus unterstützten,

sich aber in aller Schärfe gegen die „*Revolution in Permanenz*“ jener „*Zwölftontechniker*“ wandten, denen es in erster Linie um das „*Konstruktive*“, aber nicht um die „*nationalen*“ oder „*religiösen*“ Belange einer jeden mit höchsten Ansprüchen auftretenden Musikausübung gehe.¹⁷ Was sie diesem Trend entgegensetzen, war die Idee einer „*musischen Bildung*“¹⁸, die im Gefolge der bündischen Singe- und Instrumentalbewegung vom gemeinschaftsstiftenden Charakter der älteren oder gemäßigt modernen Haus-, Kirchen-, Jugend-, Schul- und Volksmusik ausgeht. Autoren wie Fred Hamel, Walther Krüger, Wilhelm Maler, Hermann Keller, Georg Götsch und Andreas Liess verwarfen daher in *Musica* nicht nur die rein ‚formalistische‘ Avantgarde, sondern auch jede Form der trivialisierten Unterhaltungsmusik, vor allem die immer mächtiger anschwellende U-Musik in den elektronisch gesteuerten Massenmedien, die nur noch einen Zerstreuungs-, aber keinen Sammlungseffekt mehr habe. Was sich heute in den kapitalistisch kommerzialisierten Massenmedien abspiele, sei nicht die immer dringender werdende Rückbesinnung auf wahrhaft Geistiges oder Seelisches, sondern die Einebnung aller Musik im Rahmen eines musikalischen Supermarktes oder einer „*akustischen Gemischtwarenhandlung*“, wie Fred Hamel 1957 schrieb, wodurch selbst die höchste Musik zur bloßen „*Geräuschkulisse*“ degradiert werde.¹⁹ Um dieser Entwicklung effektiv entgegenzutreten, forderte darum Hamel auch in der Musik eine konsequente Rückkehr zu den „*drei lautereren Quellen des abendländischen Kulturerbes*“, nämlich „*dem Folkloristischen, dem Humanen und dem Sakralen*“.²⁰ Eine noch schärfere Position in diesem Zweifrontenkrieg gegen die kommerzialisierte Massenmusik auf der einen und die Esoterik der formalistisch orientierten E-Musik auf der anderen Seite bezogen Alois Melichar in *Musik in der Zwangsjacke* (1958) und *Schönberg und die Folgen* (1960), Hans Schnoor in *Harmonie und Chaos. Musik der Gegenwart* (1962) und Walter Abendroth in *Selbstmord der Musik? Zur Theorie und Phraseologie des modernen Schaffens* (1963), die selbst vor massiven Rückgriffen auf faschistisches oder faschisiertes Gedankengut nicht zurückschreckten, um ihren gemeinschaftsbetonten Musikkonzepten die nötige Provokation zu geben.

Die Gegenseite ging hingegen bei ihren Konzepten stets von den durch die Totalitarismustheorien eines Karl R. Popper (*The Open Society and its Enemies*, 1945) geheiligten Vorstellungen einer pluralistisch offenen Gesellschaft aus und stellte alle Forderungen nach einer gesamtgesellschaftlichen Relevanz von Musik als faschistisch oder kommunistisch hin – je nachdem, in welchen Diskussionszusammenhang solche Argumente gerade paßten. Ihr Hauptkriterium war nie die gesamtgesellschaftliche Funktion der modernen

E-Musik, sondern ihre durch den demokratischen Pluralismus ermöglichte Sonderexistenz in irgendeiner Nische des allgemeinen Kulturbetriebs. Diese Richtung hatte deshalb gegen die Idee eines musikalischen Supermarkts nichts einzuwenden. Im Gegenteil. Sie begrüßte einen solchen musikalischen Supermarkt, solange dieser auch eine Abteilung besaß, wo sich die ihrem Gourmetschmack entsprechenden Delikatessen befanden. Sie bedauerten daher all jene Künstlernaturen, die in totalitären Regimen ihren Geschmack dem Geschmack der Niedersten anpassen mußten, und priesen sich selbst glücklich, in einer Welt der ‚westlichen Freiheit‘ leben zu dürfen, wo es diesen feineren Künstlernaturen durchaus freistehe, sich in aller Offenheit über den schlechten oder auch nur zurückgebliebenen Geschmack jener Spießler, Philister und Banausen lustig zu machen, über den sich schon die Romantiker weidlich mokiert hatten. Dieser Gruppe konnte es darum in der modernen E-Musik gar nicht elitär, esoterisch, formalistisch, experimentell, hermetisch genug zugehen. Je unverständlicher, hieß es in diesen Kreisen, desto besser. Schließlich war es gerade der intellektuelle Anspruch, selbst das Unverständliche verstehen zu können, mit dem diese Gruppe ihren ästhetischen und gesellschaftlichen Sonderstatus zu behaupten suchte. Und zwar wandte sich hierbei ihre Polemik gegen die gemeinschaftsverpflichtete Relevanz sowohl gegen äußere als auch gegen innere Feinde. So griff etwa Theodor W. Adorno, der in den fünfziger Jahren schnell zu einem der Hauptsprecher dieser Richtung wurde, einerseits 1953 in seinem Aufsatz *Gegängelte Musik* die Enge der Musikpolitik hinter dem ‚Eisernen Vorhang‘ an, was ähnlichen vom Kalten Krieg angeheizten Ausfällen gegen die sowjetische Musikpolitik dieser Jahre in der Zeitschrift *Melos* entspricht¹, und wandte sich andererseits 1956 in seinem Aufsatz *Kritik am Musikanten* gegen jene jugendbewegten *Musica*- und *Bärenreiter*-Tendenzen, die ihm genauso ‚entfremdet‘ erschienen wie die kommerzialisierte ‚Spontaneität‘ des Jazz und ähnlicher U-Musik-Produkte. Was er und andere Vertreter dieser Richtung als bedeutsam gelten ließen, waren lediglich die ganz großen Leistungen, wobei Adorno im Bereich der Moderne vornehmlich solche Werke bevorzugte, deren Wertschätzung einen besonders elitären Geschmack voraussetzte. Alles andere erschien ihm zusehends als „*Provinz*“², worin letztlich ein spät-, ja spätestbürgerlicher Drang nach Bevorzugung, wenn nicht gar Privilegierung zum Ausdruck kommt. Gerade Adorno verteidigte daher gern den „*anonymen Markt der bürgerlichen Zeit*“, wie es in seinem Aufsatz *Gegängelte Musik* heißt, das heißt jene pluralistische Marktsituation, die dem Künstler genug Raum lasse, um von der Norm „*abzuweichen*“, ja die in „*gewisser Weise diese Abweichung als Signal der Genialität*“ begrüße.^{2 3}

Für Volk, Nation, Masse oder Kollektiv – gleichviel ob im guten oder schlechten Sinne – hatten deshalb die Vertreter dieser Richtung nicht viel übrig. Ihnen ging es nicht um die anderen, sondern immer nur um sie selbst. Sie fühlten sich als eine Avantgarde der Kenner, die den anderen, den ‚Normalhörern‘, stets um mehrere Nasenlängen voraus ist. Was man daher in den liberal-pluralistischen Zeitschriften und Rezensionen der fünfziger Jahre hört, ist immer wieder das Lob jener Musik, die sich bewußt gegen den allgemeinen Massengeschmack stemmt und damit ihren Beitrag im Kampf gegen das ‚Totalitäre‘ leistet. Dies sei die „*musica reservata*“ für die Wenigen, wie es 1955 auf der letzten Seite von Hans Renners *Geschichte der Musik* heißt. In *Melos* wird sie als die „*Musik für die ‚happy few‘*“ hingestellt, die nur der Kunst „*dienen*“ wollen.²⁴ H. H. Stuckenschmidt schreibt 1955, daß alle große Musik immer „*esoterisch*“, ja „*nutzlos*“ gewesen sei und darum in den legendären „*elfenbeinernen Turm*“ gehöre.²⁵ Er preist deshalb jene Königin Marie-José, die sich in ihrer Villa am Genfer See mit einigen geladenen Gästen an modernster Musik delectierte²⁶, sowie jenen Fürsten Max Egon zu Fürstenberg, der jedes Jahr zu den exklusiven Musikfestspielen nach Donaueschingen einlade.²⁷ Überhaupt liebt Stuckenschmidt in diesen Jahren eine „*Musik gegen jedermann*“, die völlig „*zweckfrei*“ ist, das heißt einem L’art-pour-l’art-Absolutismus huldigt und selbst mit „*einer noch so kleinen Gruppe von Hörern*“ keinen Kompromiß schließen würde.²⁸ Und auch Adorno beteuerte damals, wie bekannt, geradezu unentwegt, daß sich jede anspruchsvolle Musik dem Prinzip des Elitären verschreiben müsse. Besonders verhaßt war ihm darum neben allem nationalen Getue jene christliche, existentialistische oder jugendbewegte Erneuerungspose, die in den Bereich des ‚Eigentlichen‘ zielt. Wie alle ‚Ohne-mich‘-Vertreter dieser Jahre setzte auch Adorno – im Zuge der allgemeinen Entnationalisierung, Entideologisierung und Entgesellschaftung – das Wesen höchster Musik immer wieder mit Esoterik und Hermetik gleich. Indem sie sich freiwillig in die Isolierung gebe, sich aus der Öffentlichkeit ausschließe und nur noch das ‚Abweichende‘, das ‚Andersartige‘, das ‚Neue‘ als ihre höchsten Kriterien anerkenne, heißt es bei ihm, leiste sie alles, was eine solche Kunst – im Zeitalter der alles nivellierenden Massen und Medien – überhaupt noch zu leisten vermöge. Adorno hielt sich in diesem Punkt strikt an jenen Ausspruch Schönbergs, der sich am 26. Juni 1945 auf englisch in einem Brief an William S. Schlamms findet: „*If it is art, it is not for the masses. If it is for the masses, it is not art.*“²⁹

Es nimmt daher nicht wunder, daß gerade Stuckenschmidt und Adorno die Musik eines Schönberg als das eigentliche Vorbild aller modernen E-Musik

schlechthin hinstellten. Schönbergs Musik fanden sie in einem idealen Sinne konstruktivistisch, avanciert, hermetisch verschlüsselt und damit entromantisiert, entnationalisiert, entgesellschaftet. Während die eher konservativen Kritiker, die auf einer gesamtgesellschaftlichen Relevanz aller Musikformen bestanden, diesen Hang zur Abstraktion im Zeichen von Humanität, Religion und Folklore aufs schärfste verurteilten, ließen die Vertreter der liberalistischen Richtung in den nächsten Jahren nicht davon ab, gerade diese Abstraktheit als unabdingbare Forderung wahrer Modernität hinzustellen. Der gleiche Unterschied zwischen diesen beiden Lagern zeichnet sich in ihrem Verhältnis zu jener trivialisierten Massenmusik ab, die bereits damals als ‚Muzak‘ bezeichnet wurde. Während die Konservativen diese Musik am liebsten völlig verbannt sehen wollten, um nicht ständig mit dem Niederen, Seelenverschmutzenden konfrontiert zu sein, war für die Liberalen die trivialisierte U- und Massenmusik eine ideale Negativfolie, vor der sie sich mit ihren hochgespannten Abstraktheitskonzepten um so brillanter abheben konnten. Gerade diese Musik gab ihnen das beruhigende Gefühl, anders zu sein als die anderen – und verlieh ihnen damit einen ästhetischen und gesellschaftlichen Sonderstatus, der deutlich ans Narzißtische grenzt. Während also die konservativen Kritiker aufgrund ihrer idealistischen Hoffnung, den Gesamtverlauf der bürgerlich kapitalistischen Musikentwicklung noch einmal umkehren zu können, stets von der Idee der Restaurierung der älteren Geschmackskultur ausgingen, stellten die liberalen Kritiker aufgrund ihrer kulturpessimistischen Überzeugung, daß sich die Aufspaltung des Musikbetriebs in verschiedene Teilkulturen ohnehin nicht ändern lasse und der Rückzug auf das eigene Ich oder eine kleine Gruppe von Kennern noch das Beste sei, der Flut der massenhaften Musik – wie schon in den zwanziger Jahren – lediglich das Konzept einer bürgerlich-antibürgerlichen ‚Avantgarde‘ entgegen. Allerdings verstand sich diese ‚Avantgarde‘ nicht mehr in jenem revolutionären Sinne, mit dem noch die expressionistische, dadaistische oder futuristische Avantgarde aufgetreten war, sondern lediglich im Sinne des technisch Avancierten oder Andersartigen. Was selbst bei Schönberg, Berg und Webern um 1920 noch als radikaler Schock gedacht war, mit dem man das gesamte ‚System‘ in Frage stellen wollte, wird daher nach 1950 in eine Moderne umfunktioniert, die zum ästhetischen und gesellschaftlichen Ausdruck eben dieses ‚Systems‘ wurde.

Was sich deshalb im Bereich der modernen E-Musik nach 1950 in der Bundesrepublik als allgemeiner Trend abzeichnet, gleicht durchaus einem Paradigmawechsel. Die Vertreter der sogenannten Halbmoderne, also Komponisten wie Hindemith, Orff oder Egk, traten jetzt allmählich in den Hintergrund

und machten den Vertretern jener radikalen ‚Moderne‘ Platz, als deren Hauptvertreter die Meister der Wiener Schule galten. Während man sich in den Jahren zwischen 1945 und 1949 von der Musik eines Schönberg noch kühl distanziert hatte, wurde diese Musik jetzt zum Inbegriff alles wahrhaft Neuen und Andersartigen. Dies wird nicht nur von den Komponisten dieser Jahre wie Hans Werner Henze³⁰, sondern auch von vielen der späteren Musikwissenschaftler bestätigt.³¹ Eine wichtige Starthilfe leisteten hierbei die *Philosophie der neuen Musik* (1949) von Theodor W. Adorno, in der die Musik Schönbergs – in scharfer Frontstellung gegen Strawinsky und Bartók – als die „neue Musik“ schlechthin, ja als die einzige „Flaschenpost“ zu noch ungeahnten Ufern bezeichnet wird³², sowie die 1951 erschienene Schönberg-Monographie von H. H. Stuckenschmidt. Ähnlich enthusiastische Bekenntnisse zu Schönberg finden sich kurze Zeit später in *Melos*.³³ Und so wurde die Zwölftontechnik der Wiener Schule im Laufe weniger Jahre für alle jüngeren, ja selbst für manche der älteren Komponisten zum wichtigsten Vorbild eines wahrhaft modernen Komponierens. Während es in den frühen fünfziger Jahren eher Schönberg war, an dem man sich orientierte, stieg nach 1955 eher die Kompositionstechnik seines Schülers Anton Webern zum alles überragenden Leitbild auf. Webern, der noch in den zwanziger Jahren als ein „kurioser – vielleicht durchaus beachtlicher – Sonderfall fürs Raritätenkabinett“ gegolten hatte, wie es 1960 in *Melos* hieß, stieg plötzlich zum „Maß aller Dinge“ auf.³⁴ Welche Wirkung diese Anlehnung an Schönberg und Webern im Bereich der seriellen, strukturellen, punktuellen, informellen, neodadaistischen, konkreten, aleatorischen und elektronischen Musik der fünfziger Jahre hatte, ist oft beschrieben worden und braucht hier nicht noch einmal ausführlich dargestellt zu werden. Jedenfalls kam es durch all diese Strömungen, zu denen sich selbstverständlich auch die Einflüsse anderer, vor allem der von Varèse und Cage, gesellten, zu einem immer größeren Intonationsschwund, einer fortschreitenden Internationalisierung und damit einem zunehmenden Abstraktionsgrad innerhalb der modernen E-Musik, so daß Hans Curjel schon 1960 von einer „Weltsprache“ der modernen Musik sprechen konnte.³⁵

Kein Wunder daher, daß die sogenannte ‚Neue Musik‘, die im Sinne der fortschreitenden Fetischisierung des musikalischen Materials glaubte, endlich völlig zu sich selbst gekommen zu sein, in den späten fünfziger Jahren immer selbstbewußter auftrat. Wie die gegenstandslose Malerei, die 1959 auf der Zweiten Dokumenta ihren Triumph der ‚Balken, Kreise und Striche‘ feiern konnte, verlor auch sie die letzten Skrupel, irgendwelche Konzessionen an die Tonalitäts- oder Melodieverwartungen der meisten Konzertbesucher oder

Schallplattenkäufer zu machen. Und zwar gilt dies im Rahmen der westlichen Welt vor allem für die Bundesrepublik, wo die moderne E-Musik wegen ihrer verstärkten Entnationalisierung, Abstrahierung und Internationalisierung im Zuge der ökonomischen und militärischen Westintegration eine besonders lebhafteste Unterstützung der öffentlichen Hand wie auch vermöglicher privater Mäzene erfuhr. Das läßt sich unter anderem an der Programmgestaltung der verschiedenen Musikfestivals und internationalen Ferienkurse für moderne E-Musik, vor allem der in Darmstadt und Donaueschingen, belegen. Hier hatte man bis 1949, wie erwartet, im Bereich der deutschen Musik vornehmlich die Werke ‚halbmoderner‘ Komponisten wie Hindemith, Sutermeister, Gerster, Degen, Genzmer und Hartmann gespielt.³⁶ Ab 1950 wurden dagegen auf den gleichen Festivals und Ferienkursen neben den Werken der Wiener Schule und Ausländern wie Messiaen, Cage, Varèse, Boulez, Nono, Schaeffer, Berio, Maderna von den Deutschen fast nur noch die Werke jener Komponisten aufgeführt, die sich dem eher ‚abstrakten‘ Stil anschlossen, also die von Stockhausen, Klebe, Zillig, Zimmermann usw.³⁷

Für diese Entwicklung läßt sich eine stattliche Reihe von Gründen anführen. Daß es gerade in der Bundesrepublik zu einem so nachdrücklichen Bekenntnis zum Internationalismus und zu einem allgemeinen ‚Ideologieverdacht‘ kam, ist nach den Erfahrungen unterm Faschismus nicht weiter verwunderlich. Doch das allein reicht als Erklärungsgrund für diesen Abstraktionsprozeß nicht aus. Schließlich vollzog sich diese Entwicklung auch im Umfeld der verstärkten Frontstellung gegen jenen ‚Sozialistischen Realismus‘ hinter dem ‚Eisernen Vorhang‘, unter dem sich die meisten Westdeutschen der fünfziger Jahre – aufgrund der ständigen Hetze gegen die „DDR“ – nur eine künstlerisch völlig minderwertige politische Plakatkunst vorstellen konnten. Aber nicht einmal das allgemeine Antitotalitarismus-Gerede, bei dem zwischen Faschismus und Kommunismus ohnehin kein qualitativer Unterschied gemacht wurde, liefert genügend Anhaltspunkte zum Verständnis dieses fortschreitenden Abstraktionsprozesses in der Musik. Um der restaurierten ‚Moderne‘ im Rahmen der direkten oder indirekten Kulturpolitik der fünfziger Jahre wirklich zum Sieg zu verhelfen, dazu mußten noch ganz andere, nicht nur ideologische, sondern auch rein materielle, soziale und ökonomische Faktoren ins Spiel kommen. Schließlich kann man einen neuen Stil, in diesem Fall den Stil der Abstraktion, nicht allein mit Programmen und Manifesten, ja nicht einmal allein mit Preisen, Stipendien, Tagungen, Spätveranstaltungen im Dritten Programm, Musica-viva-Konzerten, Internationalen Fereinkursen oder Festivals für moderne Musik kreieren, sondern dazu braucht man

auch eine soziale Trägerschicht, die einer solchen Musik die nötige Neugier, ja Aufnahmebereitschaft entgegenbringt.

Nun, diese Trägerschicht hat es auch gegeben (womit wir bei der entscheidenden Frage der musikalischen Teilkulturen wären), selbst wenn diese Trägerschicht in den fünfziger Jahren die Einprozentgrenze der Bevölkerung eher unter- als überschritten haben dürfte. Welche Statistiken man auch durchblättert: der Prozentsatz jener, der sich damals für moderne E-Musik interessierte, war sicher ebenso klein wie in den zwanziger Jahren oder selbst heute noch. Ob man die Programmangebote der Rundfunkanstalten, die Konzertprogramme der größeren Symphonieorchester oder den Bielefelder Katalog studiert^{3 8}, immer wieder kommt man zu dem Ergebnis, daß der Anteil der avantgardistischen E-Musik im Vergleich zum Anteil der barock-klassisch-romantischen E-Musik an sich kaum in die Waagschale fällt und dementsprechend auch der Käufer- oder Interessentenkreis dieser Art von Musik verschwindend klein gewesen sein muß. Wahrscheinlich handelte es sich hierbei um eine höchst gemischte Schicht aus freischwebenden Intellektuellen, anpassungsbereiten Journalisten, modebewußten Snobs, auf das Nouveauté-Wesen eingestellte Komponisten, mit dem Schein des Neuen leicht zu verführende Jugendliche höherer Bildungsgrade sowie gewisse neureiche Manager, Freiberufliche oder höhere Angestellte, die Wert darauf legten, als ‚modern‘ zu gelten, und die sich um 1955 ihre Wohnungen im „magnum“-Stil einrichten ließen. Jedenfalls ist die Trägerschicht dieser Musik nicht mehr jene bildungsbewußte Altbourgeoisie, die um 1950 unter anspruchsvoller Musik noch immer etwas Erbauliches, Tiefgefühltes oder auch handwerklich Gekonntes, Repräsentatives verstanden hatte. Im Konzertsaal gehört oder auf Schallplatten gekauft wurden deshalb die Werke der sogenannten ‚Radikal-Moderne‘ nicht von den bürgerlichen Althörern, die weiterhin Meisterliches bevorzugten, sondern eher von den Parvenüs des westdeutschen ‚Wirtschaftswunders‘ oder jenen, die als Intellektuelle diesem Wirtschaftswunder mit der Haltung des konformistischen Nonkonformismus gegenüberstanden.

So hörten etwa die Parvenüs damals die Werke eines Webern, Stockhausen oder Boulez durchaus neben anderen modernen Ausdrucksformen wie dem Cool Jazz oder dem Rock’n’Roll der fünfziger Jahre (Musikformen, die von der westdeutschen Altbourgeoisie bis auf den heutigen Tag abgelehnt werden). All das erschien ihnen als ‚modern‘, als ‚in‘, als ‚with-it‘. Während also bis 1949/50 in den führenden Kunst-, Kultur- und Musikzeitschriften noch ein enormer Sinnhunger geherrscht hatte, der sich vor allem an Tiefem, Philosophischem, Klassischem, Abendländischem abzusättigen suchte, setzte sich

innerhalb dieser Parvenüschichten ein Erfolgs- und Aufstiegsdenken durch, dessen oberste Werte Auffallenwollen, Dabeisein und Bereicherung waren. Die ältere Kunst, die früher oft als Kompensation für nicht-gelebtes Leben erhalten mußte, wurde deshalb in diesen Kreisen allmählich obsolet. Jene Aufsteiger, welche das ständige Gerede von Krieg und Nachkrieg nicht länger ausstehen konnten, hatten für Anklagendes, Religiöses, Humanistisches, Appellartiges keinen Bedarf mehr. Sie wollten lieber Modernistisches, Abstraktes, Experimentelles, Unverbindliches hören – um so zu demonstrieren, wie sehr sie die ‚Moderne‘, das heißt die technische Innovation, das Schicke, das Originelle, das Abweichende, das Neue um jeden Preis zu schätzen wußten.

So viel zu den Parvenüs. Für die Intellektuellen innerhalb dieser Schicht erfüllte dagegen diese Musik eine etwas andere Funktion. Sie gab ihnen das erwünschte Gefühl, der dummen breiten Masse, die immer noch am Tonalen und Melodiösen klebe, ästhetisch und geistig turmhoch überlegen zu sein. Ihre Elitevorstellung leitete sich also auch dem Bewußtsein ab, für etwas Sinn zu haben, was sonst fast niemand zu schätzen wisse, das heißt ‚anders‘ zu sein als die Anderen. Während nach 1945 selbst in diesen Schichten noch viel von Volk, Nation und gemeinsamem Schicksal die Rede war, entwickelte sich innerhalb der an moderner E-Musik interessierten Intellektuellenkreise zwischen 1950 und 1955 ein Jargon, in dem sich vornehmlich der Stolz auf ein elitäres Außenseitertum widerspiegelt. Ob nun bei Konzerten, in den Feuilletons oder den Salons dieser Schicht: überall herrscht der sprachliche Entre-nous-Gestus des Schwer- und Unverständlichen. Das Wort ‚Avantgarde‘, das dabei manchmal noch auftaucht, wird in diesem Umkreis nur noch im Sinne der inneren und äußeren Selbstlegitimierung gebraucht. Wer zur Avantgarde gehört, sind jetzt jene Ausgezeichneten, die sich nur noch für die Produkte der modernen E-Kultur interessieren und alles in den Bereich der U-Kultur Gehörige höhnisch von sich weisen. Während sich in den tieferen Regionen des Gesellschaftslebens in den fünfziger Jahren auch kulturell eine immer stärkere Standardisierung und Homogenisierung des Massengeschmacks vollzog³⁹, erfreute sich diese Intelligenz weiterhin kritiklos an den ästhetischen Produkten einer ghettoartigen Narrenfreiheit, die selbst in ihrer formalen ‚Radikalität‘ einen ausgesprochen affirmativen Charakter haben.

Wenn also im Hinblick auf die E-Musik der fünfziger Jahre von einer Moderne, einer Avantgarde, einem neuen Stil gesprochen wird, sollte man stets bedenken, daß dies lediglich die Moderne einer winzig kleinen Schicht der westdeutschen Bevölkerung war. Doch schon dieser minimale Prozentsatz genügte, um dieser Stilformation in den führenden Organen und Organisatio-

nen der westdeutschen Gesellschaft eine dominante Rolle zuzusichern, ja als ‚die‘ Neue Musik schlechthin anerkannt zu werden. Die Klangwelt dieser Musik wurde daher in der Periode der Adenauerschen Restauration zum offiziellen Stil der restaurierten Moderne, der zum In-Stil und damit zum obersten Maßstab aller dazugehörigen In-Groups wurde. Solange sich also die führende In-Group dieser Gesellschaft als stabil erwies, erwies sich auch diese Musik als stabil. Innerhalb eines solchen Machtgefüges, dem es gelang, sich politisch, ökonomisch und gesellschaftlich gegen alle kritischen Elemente weitgehend abzuschirmen, hatte jede andersgeartete E-Musik nur geringe Chancen, ihren Widerspruch anzumelden oder gar als neue Stilformation aufzutreten. Im Rahmen dieser Gesellschaft konnte es nur eine E-Musik des interessierten Ungefollens geben, die inhaltlich so entleert ist, daß sie wie die abstrakte Malerei, mit der sie oft verglichen worden ist⁴⁰, ins Gegenstandslose und damit indirekt Affirmative übergeht.

Alle kritischen Reaktionen gegen die Stilformation der ‚Abstraktion‘ blieben deshalb solange ineffektiv, solange die Unteren von solchen Problemen überhaupt keine Notiz nahmen, das heißt sich mit den Produkten der für sie hergestellten Massenunterhaltung begnügten, und sich die sogenannte Intelligenz größtenteils einer unverbindlichen Ohne-mich-Haltung verschrieb. So gesehen, ist auch die Neue Musik dieser Jahre ein ästhetisch prägnanter Ausdruck jenes konformistischen Nonkonformismus, der sich aus Angst vor der Gefahr einer neuen ‚Ideologisierung‘ weigert, sich auf irgendeine Weltanschauung festzulegen. Eine Kritik an dieser Art von Musik kam deshalb anfangs fast ausschließlich aus den Reihen jener älteren Bourgeoisie, die sich schon in den Jahren nach 1945 gegen die Anfänge dieser Richtung zu stemmen versuchte. Übelster Mief mischte sich dabei mit höchst gerechtfertigten Argumenten. Da gab es Humanisten und Christen, welche die Entmenschung oder Entgöttlichung dieser Musik beklagten, hochmütige Bildungsbürger, die sich über den schlechten Geschmack der neureichen Wirtschaftswunderfritzen lustig machten, aber auch alte Völkische, welche die fortschreitende Entdeutschung der Gegenwartsmusik bedauerten. Besonders interessant ist hierbei die Kritik jener Völkischen und Konservativen, die weiterhin ihren früheren Idealen treu zu bleiben versuchten und darauf hinwiesen, wieviele Anhänger der sogenannten ‚Moderne‘ einmal fanatische Nazis waren, die sich heute durch einen Überfanatismus nach der anderen Seite von ihren ehemaligen Sünden reinzuwaschen suchten.⁴¹ Doch sogar solche Stimmen verhallten, wie gesagt, vor 1960 weitgehend ungehört.

Selbst von der linken Kritik, soweit sie sich überhaupt artikulierte oder artikulieren konnte, drang damals nur wenig in die breitere Öffentlichkeit. So

wurde etwa jene grundsätzliche Kritik, wie sie Hanns Eisler in seinem *Brief nach Westdeutschland* von 1951 formulierte, in dem er auf die politischen und gesellschaftlichen Ursachen für den immer krasser werdenden Gegensatz zwischen E- und U-Musik eingeht², in der Bundesrepublik kaum diskutiert. Für moderne E-Musik, heißt es hier, interessiere sich heute im Westen nur noch jene zu „*Gruppen von Cliques, Sekten, Adepten, Zirkeln*“ zusammengeschrumpfte bürgerliche „*Bildungselite*“, die von Tag zu Tag immer kleiner werde.³ Im Gegensatz zu den meisten bürgerlichen Kritikern der modernen E-Musik fordert jedoch Eisler in diesem *Brief* nicht einfach eine Rückkehr zu Tonalität und Melodie, sondern stellt die Frage nach der Funktion einer solchen Musik wesentlich ‚konkreter‘, indem er nicht bloß abstrakt von der gesamtgesellschaftlichen Verbindlichkeit aller hohen Kunst spricht, sondern auch die Inhalte, ja die Weltanschauung einer solchen Musik in seine Überlegungen einbezieht. Während sich die bürgerlichen Kritiker eine neue Volkstümlichkeit der gegenwärtigen E-Musik vornehmlich von einer drastischen ‚Vereinfachung‘ der musikalischen Mittel versprochen, gibt Eisler nie den einmal erreichten ‚Standard‘ der bisherigen Kompositionstechniken auf, bemüht sich allerdings, diesen in den Dienst einer allgemeinen gesellschaftlichen Veränderung in Richtung auf Humanität und Sozialismus zu stellen. Sein höchstes Ziel ist daher eine Musik, die mit der Idee der Menschheit wieder „*auf Du und Du*“ steht, wie das auch Thomas Mann 1947 in seinem *Doktor Faustus* gefordert hatte.⁴ Doch ein solches Postulat, für das es im Westen überhaupt keine gesellschaftlichen und kulturpolitischen Voraussetzungen gab, mußte in der Bundesrepublik notwenig auf Unverständnis stoßen. Ja, die Ironie des Ganzen ist, daß das ‚Konkrete‘ einer solchen Forderung in diesen Breiten – angesichts der steigenden Flut der über die Massenmedien vermittelten U-Musik – hoffnungslos ‚idealistisch‘ wirkte.

Noch am ehesten gehört wurde in diesem Lande auf die kulturpessimistische Kritik eines Adorno, die viele damals als ‚links‘ empfanden. Das gilt vor allem für seinen Aufsatz „*Das Altern der Neuen Musik*“, der 1955 in der Zeitschrift *Der Monat* erschien und innerhalb der einschlägigen Zirkel lebhaft Diskussionen auslöste. Adorno wendet sich hier erbittert gegen jene zwölftönerischen Schönberg-Epigonen, bei denen sich heute ein Konformismus des Neuen breit mache, der deutlich affirmative Züge aufweise. Während in der „*heroischen Zeit*“ der Neuen Musik zwischen 1910 und 1925 der ausschlaggebende Faktor der Impuls des „*Neuen*“ gewesen sei, herrsche in der heutigen „*Musikfestmusik*“ eine „*Akkommodation an den Zeitgeist*“, ein „*Radikalismus, der nichts mehr kostet*“, ja ein „*Akademismus des Sektie-*

rertums", der das „*Neue*“ nur noch „*verwalte*“ und schließlich ins Nichts-
 sagende „*verdünne*“.⁴⁵ An die Stelle des „*Aufstörenden und selber Verstör-*
ten“ sowie einer geradezu ungezügelter „*Subjektivität*“, wie man sie noch
 bei den Vertretern der Wiener Schule finde, sei nach 1945 eine entsetzliche
 Normalität des Unnormalen getreten.⁴⁶ Selbst in den experimentellsten
 Werken herrsche heutzutage eine serielle „*Gesetzlichkeit*“ oder auch nur
 „*technische Masche*“, die auf einen „*Kultus der Unmenschlichkeit*“ hinaus-
 laufe, durch den der Begriff des „*Radikalen*“ fast den Charakter des „*Ratze-*
kahlen“ angenommen habe.⁴⁷ Ein ehemals „*kritisches Musikpotential*“
 werde hier einfach ins „*falsch Positive*“ verkehrt und bewirke so eine „*fal-*
sche Befriedigung“ noch immer unerfüllter Wünsche.⁴⁸ „*Der Begriff des*
Fortschritts verliert sein Recht“, heißt es schließlich apodiktisch, „*wo Kom-*
ponieren zur Basterei, wo das Subjekt, dessen Freiheit die Bedingung avan-
cierter Kunst ist, ausgetrieben wird.“⁴⁹ „*Authentisch*“ sind deshalb für
 Adorno in diesem Aufsatz nur jene Werke der modernen E-Musik, denen
 ein tieferes Gefühl für das Katastrophenhafte unserer Gegenwart zugrunde
 liege, das heißt in denen sich der „*künstlerische Widerstand*“ gegen die „*to-*
talitäre“ oder „*verwaltete*“ Welt in ästhetischen Formen manifestiere, die
 von der „*hoffnungslosen Vereinzelung*“ ihrer Schöpfer zeugten.⁵⁰

Doch mit solchen Theorien war eigentlich niemandem geholfen. Gegen die
 von sich selbst entfremdeten Massen lediglich das Prinzip der alles sprengen-
 den Subjektivität ins Feld zu führen, lief letztlich auf eine Affirmation jener
 elitären Konzepte hinaus, die sich schon bei Karl Kraus oder gar Nietzsche
 finden. Jedenfalls lieferten solche Thesen keinen konstruktiven Beitrag
 zu der immer dringlicher werdenden Frage, auf welche Weise die moderne
 E-Musik wieder in einen sinnvollen Wechselbezug zur Gesamtgesellschaft
 treten könne. Sollte sie dabei eine wegweisende, eine repräsentative, eine
 erbauliche oder eine kritische Funktion übernehmen? Doch für solche Fragen
 waren die späten sechziger Jahre, in denen im Zuge der allgemeinen Ohn-
 nich-Gesinnung alles auf den bereits beschriebenen konformistischen Non-
 konformismus hinauslief, eine höchst ungünstige Zeit. Und so las auch Hans
 Magnus Enzensberger in seinem Aufsatz *Die Aporien der Avantgarde*,
 der sich in vielem an die Argumente Adornos anschließt, jener Avantgarde,
 bei der sich alles ins Abstrakte der „*Unbestimmtheit*“ und „*Leere*“ verdünnt
 und die sich dafür noch „*staatlich fördern*“ läßt⁵¹, noch im Jahre 1962
 lediglich die Leviten, anstatt ihr zugleich das Leitbild einer neuen Avantgarde
 entgegenzustellen, die durch den Anschluß an bestimmte progressive Bewe-
 gungen wieder eine gesellschaftliche Relevanz bekommt.⁵²

Doch bis zu einer solchen Umbesinnung mußten wohl noch einige Jahre ins

Land gehen. Genau betrachtet, kam es erst seit der Mitte der sechziger Jahre im Zuge der verschärften Vergangenheitsbewältigung, der Kritik der Studentenbewegung und der sich an sie anschließenden ökologischen, feministischen und pazifistischen Bewegungen wieder zu einer Folge von Avantgardekonzepten, die über das Ästhetische hinaus auch ins Gesellschaftliche, ja Gesamtgesellschaftliche vorzustößen versuchten. Diese Avantgardekonzepte haben der E-Kunst innerhalb der Literatur und der bildenden Künste inzwischen eine Fülle neuer Impulse gegeben und sie dadurch – wenigstens teilweise – aus ihrer elitären Abseitsstellung befreit. Im Rahmen der modernen E-Musik ist dagegen eine solche gesellschaftliche Neubelebung bisher ausgeblieben.

Anmerkungen

- 1 Die gegensätzliche ‚Nullpunkt‘-These vertreten u.a. H. H. Stuckenschmidt: Klangaskese und Zahlenzauber. In: Deutscher Geist zwischen Gestern und Morgen. Hrsg. von Joachim Moras (Stuttgart, 1954), S. 418 f.; Ulrich Dibelius: Moderne Musik. 1945–1965 (München, ²1966), S. 15; Hans Joachim Vetter: Die Musik unseres Jahrhunderts (Mainz, 1968), S. 138 f.; Hans Vogt: Neue Musik seit 1945 (Stuttgart, 1972), S. 16.
- 2 Vgl. Jost Hermand: Bundesrepublik Deutschland. In: Geschichte der politischen Lyrik in Deutschland. Hrsg. von Walter Hinderer (Stuttgart, 1978), S. 320.
- 3 So verlangen die Herausgeber der Zeitschrift *Musica* 1947 in ihren Geleitworten zum ersten Heft von der modernen Musik vor allem „Herz“ (S. 2). Werner Oehlmann schreibt im gleichen Jahrgang auf S. 66, daß die neue Musik von „Humanität“ durchstrahlt sein müsse. In der Zeitschrift *Aussaat* fordert Hermann Keller eine Musik, an der „unsere kranke und mißhandelte Seele wieder gesunden“ könne (1946/47, H. 1, S. 23). Rudolf Malsch sehnt sich in seiner *Geschichte der deutschen Musik* (Berlin, 1949) nach einer Musik, die wieder „Offenbarung eines Höheren, Irrationalen, Metaphysischen“ ist (S. 398). Andreas Liess behauptet in seinem Buch *Die Musik im Weltbild der Gegenwart* (Lindau, 1949), daß jede höhere Musik von einem „seinsbezogenen Erlebnis“ ausgehen müsse (S. 237) usw.
- 4 Vgl. u. a. Arno Erfurt: Verfemte Kunst. II. Paul Hindemith. In: *Aussaat* 1 (1946/47), H. 2, S. 18 f.; Otto-Erich Schilling: Paul Hindemith. In: *Der Standpunkt* 1 (1946), H. 3, S. 29 f.; Willibald Gurlitt: Paul Hindemith. In: *Universitas* 1 (1946), S. 196–201.
- 5 Heinrich Strobel: Mathis der Maler. In: *Melos* 14 (1947), S. 65.
- 6 Bernard Gavoty: Zum Problem der Zwölftonmusik. In: *Melos* 14 (1946/47), S. 247.
- 7 H. H. Stuckenschmidt: Das Problem Schönberg. In: *Melos* 14 (1946/47), S. 165.
- 8 Warum wollen die Leute keine neue Musik hören? In: *Melos* 14 (1946/47), S. 143.
- 9 Vgl. Jost Hermand / Frank Trommler: Die Kultur der Weimarer Republik (München, 1978), S. 299 ff.
- 10 Hanns Eisler: *Schriften* (München, 1973), I, 32.

- 11 Vgl. meinen Aufsatz *Expressionism and Music*. In: *Expressionism Reconsidered*. Hrsg. von Gertrud Bauer Pickar und Karl Eugene Webb (München, 1979), S. 71 f.
- 12 Vgl. Jost Hermand: *Konkretes Hören. Zum Inhalt der Instrumentalmusik* (Berlin, 1981), S. 7 ff.
- 13 H. H. Stuckenschmidt: *Was ist bürgerliche Musik?* In: *Stimmen 1* (1946/47), S. 212.
- 14 Günter Kehr: *Intellektuelle Arroganz*. In: *Melos 15* (1948), S. 225.
- 15 Heinrich Strobel: *Melos 1946*. In: *Melos 14* (1946/47), S. 2.
- 16 Bertolt Brecht: *Arbeitsjournal* (Frankfurt, 1973), S. 777.
- 17 Vgl. *Musica 8* (1954), S. 43 f., 88, 95.
- 18 Ebd., S. 279.
- 19 Fred Hamel: *Vom wahren Wesen der Musik*. In: *Musica 11* (1957), S. 689 f.
- 20 Ebd., S. 692.
- 21 Vgl. u. a. *Melos 27* (1960), S. 125, 208 ff., 246, und *29* (1962), S. 203.
- 22 Vgl. meinen Aufsatz: *Die Metapher ‚heile Welt‘. Zu Adornos Antiutopismus*. In: Jost Hermand: *Orte. Irgendwo. Formen utopischen Denkens* (Königstein, 1981), S. 112 ff.
- 23 *Gegängelte Musik*. In: Theodor W. Adorno: *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt* (Göttingen, 1956), S. 61.
- 24 *Melos 27* (1960), S. 262.
- 25 H. H. Stuckenschmidt: *Musik eines halben Jahrhunderts. 1925–1975* (München, 1976), S. 100 ff.
- 26 *Melos 27* (1960), S. 155.
- 27 *Musik eines halben Jahrhunderts*, S. 116.
- 28 *Musik gegen jedermann*. In: *Melos 22* (1955), S. 248.
- 29 Arnold Schönberg: *Letters*. Hrsg. von Erwin Stein (London, 1958), S. 235.
- 30 *Zuletzt bei Hans Werner Henze: Exkurs über den Populismus*. In: *Zwischen den Kulturen*. Hrsg. von Hans Werner Henze (Frankfurt, 1979), S. 15.
- 31 Vgl. hierzu u. a. Hans Vogt: *Neue Musik seit 1945* (Stuttgart, 1972), S. 22 ff., und Gottfried Eberle: *Neue Musik in Westdeutschland nach 1945*. In: *Musik der 50er Jahre*. Hrsg. von Hanns-Werner Heister und Dietrich Stern. *Argument-Sonderband 42* (Berlin, 1980), S. 43 ff.
- 32 Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik* (Frankfurt, ³1958), S. 126.
- 33 Vgl. u. a. *Melos 19* (1952) S. 13 ff., 342 ff., *20* (1953), S. 118 f., und *21* (1954), S. 115 f.
- 34 Vgl. hierzu *Melos 20* (1953), S. 337 ff., *27* (1960), S. 325 ff., *29* (1962), S. 377 ff.; Theodor W. Adorno: *Webern der Komponist*. In: *Merkur 13* (1959), S. 201–214; Helmut Kirchmeyer / Hugo Wolfram Schmidt: *Aufbruch der jungen Musik von Webern bis Stockhausen* (Köln, ³1970) und Wolfgang Martin Stroh: *Anton Webern* (Göppingen, 1973), *Die Webern-Rezeption*, S. 299 ff.
- 35 Vgl. Hans Curjel: *Dodekaphonie – eine Weltsprache*. In: *Melos 28* (1961), S. 29–34.
- 36 Vgl. u. a. *Melos 14* (1946/47), S. 340 f., *Musica 2* (1948), S. 255–257, und *Frankfurter Hefte 4* (1949), S. 713 f.
- 37 Vgl. *Melos 18* (1951), S. 255–259, *20* (1953), S. 320 f., und *21* (1954), S. 258 f., 318–320.
- 38 Vgl. zum Beispiel die Statistiken bei Helmut Federhofer: *Neue Musik* (Tutzing, 1977), S. 23–31.
- 39 Vgl. dazu meinen Aufsatz: *Die falsche Alternative. Zum Verhältnis von E- und U-*

- Kultur in der BRD und den USA. In: Zeitschrift für Volkskunde (1980), S. 234–250.
- 40 Vgl. u. a. Werner Haftmann: Musik und moderne Malerei. In: Musica viva. Hrsg. von K. H. Ruppel (München, 1959), S. 175–195, Gertrud Meyer-Denkman: Klangfarbe und Farbklang in der modernen Musik und Malerei. In: Melos 29 (1962), S. 227–232, und Peter Gradenwitz: Wege zur Musik der Gegenwart (Stuttgart, 1963), S. 157 ff.
- 41 Vgl. Fred K. Prieberg: Musik im NS-Staat (Frankfurt, 1982), S. 9–33.
- 42 Brief nach Westdeutschland. In: Hanns Eisler: Materialien zu einer Dialektik der Musik. Hrsg. von Manfred Grabs (Leipzig, 1976), S. 199–210.
- 43 Ebd., S. 203.
- 44 Ebd., S. 210.
- 45 Theodor W. Adorno: Das Altern der Neuen Musik. In: Der Monat (1955), S. 151 ff.
- 46 Ebd., S. 150.
- 47 Ebd., S. 153, 155.
- 48 Ebd., S. 156, 150.
- 49 Ebd., S. 158.
- 50 Ebd., S. 158.
- 51 Die Aporien der Avantgarde. In: Hans Magnus Enzensberger: Einzelheiten (Frankfurt 1962), S. 307, 314.
- 52 Zum Avantgarde-Problem vgl. allgemein meinen Aufsatz: Das Konzept ‚Avantgarde‘. In: Faschismus und Avantgarde. Hrsg. von Reinhold Grimm und Jost Hermand (Königstein, 1980), S. 1–19.
- 53 Vgl. Konkretes Hören, S. 172–188.

Prof. Dr. Jost Hermand
 Department of German
 University of Wisconsin
 Madison, Wisconsin
 USA 53706

Diskussionsbericht

Ergänzungen zum Referat:

- (1) Die „Wende“ der Jahre um 1950 ist nicht nur eine Frage des Bewußtseins, wie es im Referat erscheint, sondern hängt auch mit konkreten politischen Erscheinungen zusammen. (Lehmann)
- (2) Für Musikwissenschaftler ist besonders interessant, wie sich allgemeine

Ideologien (z. B. Totalitarismus) in den Köpfen der Musiker umsetzen. Die Musiker verfolgen ja meist rein musikalische Ziele, z. B. eine Materialrevolution oder einen musiktechnischen Fortschritt. (Stroh)

(3) In der Analyse steckt, obgleich sie relativ neutral zu sein scheint, doch eine (implizite) Wertung. Das positive Bild Hermands scheint eine demokratische Gesamtkultur zu sein, während er Teilkulturen eher als Gemischtwarenladen verurteilt. (Schutte)

(4) Die Darstellung ruft den Eindruck hervor, es gäbe eine Kausalität zwischen den genannten politischen Tatsachen und der musikalischen Entwicklung. Dieser Eindruck müßte aufgehoben werden dadurch, daß auf die Bedeutung der zahlreichen Vermittlungsglieder hingewiesen wird. (Schutte)

Kritik am Referat und Erwiderungen des Referenten:

(1) Die „*Restauration*“ im Sinne Donaueschingers sei als Reaktion auf den Mißbrauch von Musik im III. Reich zu verstehen. Insofern sei Autonomie etwas Fortschrittliches. Eislers Autonomiebegriff sei falsch. (de la Motte-Haber)

Hermand: Die „*Verweigerung*“ könne niemals fortschrittlich sein, da sie immer von einer parasitären oder elitären Position aus vorgenommen werde.

Stroh: Es kann ja durchaus zugegeben werden, daß die Komponisten die politischen Bedingungen, die Hermand aufgezeigt hat, so verarbeiten, daß sie meinen, „*Autonomie*“ sei der richtige Weg gegen Mißbrauch von Musik. Dies subjektiv gute Wollen sage noch nichts über das aus, was die Komponisten „wirklich“ tun.

(2) Ist nach dem Krieg das Phänomen der Trägerschicht noch richtig? Hat nicht vielmehr der Rundfunk die Funktion von Trägerschichten übernommen – und wäre daher nicht seine Funktion zu untersuchen? (Klüppelholz) Oder ist die von Hermand dargestellte Trägerschicht – ein „*durch und durch negativer Zeitgenosse*“ – nicht doch nur ein frei erfundener Buhmann? Hermand: Gegenfrage – wie soll man Trägerschichten denn sonst beschreiben? War nicht die Musik am isoliertesten von allen Künsten? Nicht nur der Rundfunk, sondern auch die Hörer müssen analysiert werden.

(3) Das Geschichtsbild des Referenten sei verzerrt. Zuerst müsse man Leute („*Millionäre*“) wie Orff oder Genzmer berücksichtigen, ehe man auf die Avantgarde einhaut. (de la Motte) Auch die CDU hat die Avantgarde bekämpft; wäre es nicht besser, die Schlagerszene als konservative Musik heranzuziehen? (Kleinen)

Hermand: Im vorliegenden Referat ist die Avantgarde und nicht Orff, Genzmer oder der Schlager untersucht worden; es ist daher legitim, diese und nicht

etwas anderes zu kritisieren. Im Falle der CDU ist im Referat ja dargestellt worden, daß diese keineswegs widerspruchsfrei war (die Adenauer- und Erhard-Linie!).

(4) Stuckenschmidt ist im Referat ungerecht behandelt worden: in der FAZ habe er durchaus bei einer breiten Masse für die Neue Musik geworben. (Kleinen)

Hermann: Die Verherrlichung von Elfenbeinturm und „*Musik gegen jedermann*“ hatte in Stuckenschmidt einen ihrer wortgewandtesten Vertreter. Ob „die Masse“ allerdings das Feuilleton der FAZ liest, ist mehr als fraglich.

(5) Die Überschwemmung von Deutschland mit amerikanischer Musik sei keineswegs ein „*deutsches Problem*“. (Birkner)

Hermann: Thema des Referats ist allerdings Deutschland. In anderen Ländern gibt es andere oder analoge Probleme.

(6) Sollte es nicht zu denken geben, daß die Musik Eislers und Hindemiths sich ähnlicher sind, als man gemeinhin annimmt? (de la Motte-Haber)

Hermann verweist auf grundlegende Unterschiede von Kompositionen wie *Mathis der Maler* und *Deutsche Symphonie* von Hindemith bzw. Eisler.

(7) Adorno hat verheerend Kultur zertrümmert! (de la Motte-Haber)

Hermann: Diese Behauptung ist schwer zu beweisen, sicherlich aber keine Widerlegung irgendwelcher Aussagen des Referats.

(8) Im Referat unberücksichtigt blieb der Effekt der Gewöhnung. So hören heute viele Leute Schönberg, wenn sie sich erholen wollen. (Birkner)

Hermann: Kultur, auch Schönberg, ist niemals eine Frage von Gewöhnung. Und wie wenig hat sich der heutige Mensch an Neue Musik gewöhnt: in USA kennt kein Mensch „Cage“, und von den 20%, welche die Namen von Komponisten der Jahrhundertwende kennen, lehnen sicher noch immer über die Hälfte deren Musik ab.

(9) Der Referent sollte Stellung zur Tatsache nehmen, daß die von ihm kritisierte Materialrevolution um 1960 in der DDR (damals noch Ostzone) nachgeholt worden ist!

Hermann lehnte dies mit dem Hinweis auf sein Referatthema ab.

Wolfgang Martin Stroh

Zerstückelte Musikkultur – zusammengefügt
Zur Kompositionstechnik der Avantgarde in den sechziger Jahren

BARBARA BARTHELMES

1. Theoretischer Ansatz

Bernd Alois Zimmermanns *Soldaten*, Berios *Sinfonia*, Kagels *Ludwig van*, Stockhausens *Hymnen* – paradigmatische Beispiele für ein bestimmtes kompositionstechnisches Verfahren, die musikalische Collage. Fast alle stammen aus den sechziger Jahren. Und alle sind, wie man spätestens seit Zofia Lissas Aufsatz über das musikalische Geschichtsbewußtsein der Auffassung sein kann, Reflex auf ein für unsere Zeit bestimmendes musikalisches Geschichtsbewußtsein – ein Bewußtsein, das durch die Gleichzeitigkeit von Altem und Neuem, Kunstvollem und Frivolem, Schönem und Häßlichem, Fremdem und Bekanntem, Stil und Unstil und einer entsprechenden disparaten Wahrnehmung gekennzeichnet ist.

Dieses so charakterisierte musikalische Geschichtsbewußtsein ist auch Voraussetzung für die Musikrezeption in unserer Zeit. Das bedeutet, daß die hier zu entwickelnden Kriterien nicht nur in der Lage sein müssen, eine Collage analytisch zu beschreiben, sondern auch die Rezeption dieser Musik durch den Hörer zu erfassen.

Der Begriff Collage stammt wie so viele Begriffe der Musikwissenschaft aus dem Bereich der Bildenden Kunst. In der Bildenden Kunst wird die Entwicklung der Collage von ihrem Ursprung im Kubismus bis heute meist als eine Entwicklung von der bloßen Technik des Klebens zu einem Prinzip künstlerischer Produktion schlechthin charakterisiert. Dieses ästhetische Prinzip, das auch von der Musikwissenschaft zur Charakterisierung musikalischer Collagen übernommen wurde, wird in verschiedenen Formen dargestellt, meint aber im Kern folgendes:

„Max Ernst hat aus Sicht der Surrealisten der 20er Jahre die ästhetischen Intentionen des Collage-Prinzips umschrieben, wenn er darauf verweist, daß die Annäherung von zwei (oder mehr) scheinbar wesensfremden Elementen auf einem ihnen wesensfremden Plan die stärkste Zündung provoziert.“¹

Ich meine nicht, daß eine Darstellung einer Entwicklungsgeschichte anhand der Begriffe Technik und ästhetisches Prinzip unsinnig oder gar falsch wäre.

Es stellt sich jedoch die Frage, was man mit diesen, im Nachhinein für Collageobjekte geltend gemachten Begriffen erfassen kann. Sie geben wohl eine Antwort auf die Frage nach der historischen Entwicklung der Collage, und dies mit Worten, die mittels einer vermuteten, vorgestellten Entwicklungslogik gebildet wurden. Mit dieser Art Fragen kommt man aber bestenfalls zu einer unter vielen möglichen Geschichten der Collage. Vor einem konkreten Collageobjekt aber, sei es in der Bildenden Kunst oder in der Musik, versagt die eben skizzierte Betrachtungsweise. Die Besonderheit, die Originalität, die individuelle künstlerische Leistung kann mit den Begriffen Technik und ästhetisches Prinzip nicht erfaßt werden. Die Frage, wie eine bestimmte ästhetische Wirkung erzielt wird, bleibt trotz des Wissens, daß sich die Collage von einer reinen Technik zu einem ästhetischen Prinzip entwickelt hat, offen. Mit dem Begriff des ästhetischen Prinzips verbleibt man bei der Beschreibung einer konkreten Collage der Äußerlichkeit verhaftet. Meiner Meinung nach sollten Kategorien, Merkmale, Kriterien – kurz Bestimmungen – einer musikalischen Collage so gefaßt sein, daß sie gleichzeitig für die Analyse einer konkreten Collage und zur Bildung einer allgemeinen Theorie der Collage geeignet sind.

Welches sind nun die Bestimmungen der Collage in der Musik? Beginnen wir mit dem Material. In allen Kunstgattungen liegen der Collage die im außerkünstlerischen Bereich gefundenen Materialien, die sogenannten „*objets trouvés*“, zugrunde sowie bereits präfabriziertes Kunstmateriale. Die Heterogenität der Materialien ist dabei maßgebend. Die Musikwissenschaft bestimmte das musikalische Material dadurch, daß sie es von dem der Bildenden Kunst unterschied.

*„Es gehört zum Prinzip Collage in der Bildenden Kunst, Material zu benutzen, das vom etablierten Bewußtsein verworfen wurde, das am Weg liegen geblieben, das verbraucht und vergessen ist. Die Musik holt sich, pointiert gesagt, ihr zwar durchaus verbrauchtes, aber nie vergessenes Material aus dem Konzertsaal, die Bildende Kunst dagegen findet ihre Objekte in der Gosse und auf dem Müllplatz.“*²²

Clemens Kühn geht in der Bestimmung des musikalischen Materials einen Schritt weiter. Seine Begriffsdefinition von Zitat und Zitatcollage ist gleichzeitig eine begriffliche Bestimmung der Form des musikalischen Materials. Er unterscheidet zwei Grundtypen von Zitaten: *Fremdzitat* und *Selbstzitat*. Das Fremdzitat selbst wiederum kann in drei Formen auftreten: 1. als *Fragmentzitat*: aus einem musikalischen Werk wird ein fragmentarischer Ausschnitt übernommen. 2. als *Stilzitat*: es kann sich um ein Zitat eines musikalischen Zeit-, Personal-, Regional- oder Milieustils handeln. 3. als *Materialzitat*: ein Materialzitat im en-

geren Sinn stellen verbrauchte Formeln traditioneller Musik dar, im weiteren Sinn sind es allgemeine akustische Ereignisse der Umwelt.

Über die Analyse des Materials hinausgehend steuert die Bestimmung der musikalischen Verarbeitung des Materials weitere Gesichtspunkte bei. In der Literatur wird versucht, dieses Verarbeiten mit Begriffen wie Übereinanderschichtung und Reihung zu fassen. Im Gegensatz zur Bildenden Kunst, die die „Gegensätzlichkeit der Materialien, das Aufeinanderprallen von Disparatem“³ auslebt, versuchen Collagekompositionen „die heterogenen Materialien zu integrieren, die Gegensätze zu überbrücken und auszubalancieren“.⁴ An diesem Punkt greift meine Untersuchung ein. Ausgehend von einem von Zofia Lissa beschriebenen Kriterium für das musikalische Zitat versuchte ich eine Musik zu analysieren, die als Zitatcollage beschrieben wird, die *Musique pour les soupers du Roi Ubu* von Bernd Alois Zimmermann. Das oben genannte Kriterium besagt, daß das musikalische Zitat nicht der wissenschaftlichen Genauigkeit unterliegt.⁵ Geringfügige Veränderungen beeinträchtigen seine Qualität als Zitat nicht.⁶ Das musikalische Zitat bleibt auch dann für den Hörer faßbar, wenn grundlegende Eigenschaften wie Rhythmus, Metrum, Harmonik modifiziert werden. Unter Bewahrung der Kenntlichkeit kann der Bereich der Veränderungen denkbar gedehnt werden.

2. Analysen

Auf diesem Hintergrund habe ich *Musique pour les soupers du Roi Ubu* von B. A. Zimmermann⁷ statistisch untersucht. Alle mir in Noten zur Verfügung stehenden Zitate wurden aufgelistet und hinsichtlich ihrer Veränderungen in ihren wichtigsten Parametern (Tonart, Rhythmus, Metrum, Tempo, Intervallabfolge und Besetzung) überprüft und analysiert. Die allgemeine Beobachtung, die ich während des genauen Identifizierens der Zitate machte, war folgende: Manche Zitate ließen sich sehr leicht identifizieren, manche nicht. Das heißt also, B. A. Zimmermanns Art und Weise des Zitierens schwankt zwischen genauem, wörtlichem Zitieren und ungenauem. Häufige Veränderungen betrafen die Tonart, Tempo, Metrum und Rhythmus. Nie wurde die Melodie in ihrer intervallischen Struktur verändert, zumindest nicht wesentlich. Die Veränderungen, die die Besetzung betreffen, sind dadurch bedingt, daß bei Zimmermann der Streicherapparat bis auf die Kontrabässe fehlt. Das Entrée und der VII. Satz wiesen die geringsten Modifikationen in den Zitaten auf, die dazwischenliegenden Sätze dagegen erheb-

Satzfolge	Zitat	Tonart	Rhythmus	Tempo	Metrum	Intervall- abfolge	Besetzung
Entrée (neu komponiert)	Blacher	X	X	X	X	X	0
	Blacher	X	X	X	X	X	X
	Blacher	X	X	X	X	X	0
	Blacher	X	X	X	X	X	
	Blacher	X	X	X	X	X	
	Fortner	X	X	X	X	X	X
	Fortner	X	X	X	X	X	X
	Fortner	X	X	X	X	X	
	Mussorgsky	0	X	X	X	X	
	Hindemith	X	X	0	0	X	X
	Zimmermann	X	X	X	X	X	X
Beethoven	X	X	X	X	X	X	
Satz I (neu komponiert)							
Satz II	Beethoven	X	X	0	0	X	0
	Beethoven	0	X	0	0	X	0
	Bach	0	X	0	0	X	0
	Bach	0	X	0	0	X	0
	Bach	X	X	0	0	X	0
	Wagner	X	X	0	0	X	0
Satz III (neu komponiert)							
Satz III	Schubert	0	X	0	0	X	0
Satz IV							
Satz IV	Strawinsky	0	X	0	0	motivisch verändert	0
	Strawinsky	0	X	0	0	motivisch verändert	0
	Schubert	0	X	0	0	X	0
	Schubert	0	X	0	0	X	0
	Bizet	0	X	0	0	motivisch verändert	0
	Wagner	0	X	X	0	X	0
Satz V							
Satz V	Strawinsky	0	X	0	0	X	0
	Strawinsky	X	X	X	0	X	
	Strawinsky	0	X	X	0	motivisch verändert	X
	Fortner	0	X	0	0	motivisch verändert	X
	Fortner	0	X	0	0	X	X
	Fortner	0	X	0	0	X	X
Satz VI (neu komponiert)							
Satz VII (neu komponiert)							
Satz VII	Berlioz	X	X	0	X	X	X engl. Horn
	Berlioz	X	X	0	X	X	X
	Berlioz	X	X	0	X	X	X
	Wagner	X	X	X	X	X	X

X = genau zitiert

0 = Zitat wurde verändert

Nicht alle Zitate wurden statistisch erfasst.

liche. Daß eventuell eine grundsätzlich verschiedene Bearbeitungsweise von Zitaten vorliegt, wurde noch durch eine weitere Feststellung untermauert. Die Sätze II, IV und V gehen alle auf die Komposition *Giostra Genovese* zurück, die Zimmermann Jahre zuvor gemacht hatte.

Diese unterschiedlichen Bearbeitungsweisen von Zitaten ließen vermuten, daß ein von Zofia Lissa entwickeltes und von Elmar Budde weitergeführtes Kriterium zur Beschreibung eines Einzelzitats auch zur Erfassung einer Komposition aus fast ausschließlich präfabriziertem Material geeignet sein kann.

„Das Zitat muß zugleich die Möglichkeit haben, durch das neue Werk, in dem es auftritt, assimiliert zu werden.“⁸

„Die Wirkung und der ästhetische Reiz des Zitats in der Musik beruht – ähnlich wie in der traditionellen Literatur – auf der Spannung zwischen Assimilation und Dissimilation.“⁹

Dieses Kriterium bezieht sich auf ein Einzelzitat, dessen Charakteristikum das Hin- und Herschwanken zwischen Eigenständigkeit und Anpassung ist. Assimilation und Dissimilation bestimmen das Verhältnis eines Zitats zu dem Werk, in das es eingelassen ist. Diese Begriffe messen den Grad der Veränderung. Sie sollen nun in dem Sinn erweitert werden, daß sie zusätzlich das Verhältnis der Zitate untereinander erfassen, da wir es hier mit einer Zitat-häufung zu tun haben. Aus der Vielzahl der möglichen Beispiele zur Verdeutlichung meiner These seien das Entrée und der letzte Satz ausgeschlossen, da dort das Verfahren der Schichtung und Reihung vorliegt. Die Entscheidung fiel für den V. Satz, überschrieben mit „*Pavane de Pissebock et Pisse-doux*“ und für den IV. Satz „*Das Phynanzpferd und die Phynanzdiener*“.

I. Grundsicht des V. Satzes ist eine Pavane, ein langsamer Schreittanz. Bis auf den Schluß sind Harfe und Gitarren die kontinuierlichsten Träger dieser Grundsicht. Eine Assimilation in zweifacher Weise bietet in diesem Satz das erste Strawinsky-Zitat (Zimmermann, *Musique pour les Soupers du Roi Ubu*, 1976, S. 28, Takt 20–23).¹⁰ Es handelt sich um das Anfangsmotiv aus der Einleitung der *Symphonie en Ut* (Strawinsky, *Symphonie en Ut*, S. 3, T. 5–6). Es ist entsprechend dem breiten, getragenen Tempo der Pavane in seinen Notenwerten stark erweitert – augmentiert. Zum anderen paßt es sich rhythmisch dem Zitat des Chorals „*Ein feste Burg*“ an. Fast an Auflösung grenzt ein anderes Beispiel. Zimmermann zitiert im selben Satz (Zimmermann, *Musique pour les . . .*, S. 33, T. 41–43) ein Thema aus Strawinskys *Symphonie en Ut*, das Hauptthema der ersten Oboe in der Exposition (Strawinsky, *Symphonie en Ut*, S. 5, T. 26 ff.). Dieses Zitat, das später nochmals auftaucht (Zimmermann, *Musique pour les . . .*, S. 34, T. 49–51), ist

nur in seinem Metrum modifiziert. Zimmermann faßt im Unterschied zu Strawinsky die repetierenden Achtel vom Anfangsmotiv mit dem Hauptthema zusammen. Am Schluß des V. Satzes spaltet er das Anfangsmotiv wieder ab und betreibt eine Art motivischer Verarbeitung, die vom kanonartigen Einsatz in den Trompeten bis zur Schlußfanfare geht.



Oboe
Zimmermann, *Musique pour les ...*, S. 33, T. 41–43

Three staves of music for Trompeten in C in 7/8 time. The first two staves (1. and 2. Tromp. in C) play a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents. The third staff (3. Tromp. in C) plays a similar pattern but with a different rhythmic grouping. The key signature has one sharp (F#).

3. Tromp. in C
Zimmermann, *Musique pour les ...*, S. 34, T. 49–51

Three staves of music for Trompeten in C in 7/8 time. The first two staves (1. and 2. Tr. in C) play a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents. The third staff (3. Tr. in C) plays a similar pattern but with a different rhythmic grouping. The key signature has one sharp (F#).

3. Tr. in C
Zimmermann, *Musique pour les ...*, S. 35, T. 56–57

Zimmermann verwendet nicht nur Zitate aus der europäischen Musikkultur. Elemente des Jazz, Blues oder der Tanz- und Marschmusik sind für ihn gleichberechtigt. In dem V. Satz, aus dem die eben beschriebenen Zitate stammen, werden Harfe und Gitarren von einem kleinen Tambourin begleitet,

das die Anweisung „in modo di Blues“ trägt. Wie die Spielanweisung schon sagt, handelt es sich nicht um ein Zitat eines bestimmten Blues. Das Tambourin soll in der Art eines Blues, im Rhythmus eines Blues gespielt werden. Der einzige Grund, der Zimmermann bewogen haben könnte, der Grundschicht der Pavane einen Blues zuzuordnen, könnte in der Affinität der beiden Rhythmen liegen. Der Rezipient hört in so einem Fall das Ergebnis, wie der Blues von der Pavane assimiliert wird oder umgekehrt.

II. Der IV. Satz, „Das Phynanzpferd und die Phynanzdiener“, ist ein menuettartiger Tanz, der sich bis auf zwei Unterbrechungen durch den ganzen Satz zieht. Die hier zahlreich vorkommenden Zitate möchte ich nach Gruppen bestimmen: 1. Die Strawinsky-Zitat-Gruppe, 2. Die Schubert-Bizet-Zitat-Gruppe, 3. Das Wagner-Zitat.

Zu 1): Bei dieser Gruppe dreht sich alles um ein Zitat aus Strawinskys *Dumbarton Oaks* (Strawinsky, *Dumbarton Oaks*, 2. Satz, T. 1–4)¹¹, das wiederholt auftritt, sich aber bei jedem Auftreten rhythmisch immer mehr nach dem Grundrhythmus des Tanzes richtet. Die beiden stärksten Veränderungen sind übereinander geschichtet. Zu 2): Das, was diese Gruppe zur Gruppe macht, ist die ähnliche rhythmische Struktur. Innerhalb des gesamten musikalischen Geschehens werden die Zitate durch angepaßte gleichtönende Übereinanderschichtung oder durch kanonartigen Einsatz in Beziehung gebracht. In Bezug auf die durchgängige Grundschicht wird diese Zitatgruppe kontrastierend gehört. Zu 3): Als ein weiteres Beispiel für Dissimilation und Assimilation steht das Wagner-Zitat (Zimmermann, *Musique pour les . . .*, S. 24, T. 18–21). Es steht im Kontrast zu den beiden anderen Zitatgruppen. Gleichzeitig aber paßt es sich dem Grundrhythmus des Satzes, einem Menuett rhythmus an durch die Veränderung des originalen 4/4-Takt in einen 3/4-Takt mittels Streckung.

1. Strawinsky-Zitat-Gruppe:



Viola

Strawinsky, *Dumbarton Oaks*, 2. Satz, T. 1–4



Posaune

Zimmermann, *Musique pour les . . .*, S. 22, T. 6–8

Hörner in F

Zimmermann, *Musique pour les . . .*, S. 24, T. 18–21

Harfe

Zimmermann, *Musique pour les . . .*, S. 24, T. 18–21

2. Schubert-Bizet-Zitat-Gruppe:

„alla Polacca” Bizet, Carmen

Schubert Milit.-marsch 1. + 2. Tr.

Contrabass 3. Tr. Schubert, Militärmarsch

1. + 2. Posaune

Zimmermann, *Musique*, S. 23, T. 13

Zimmermann, *Musique*, S. 24, T. 17–18

3. Das Wagner-Zitat:

große Flöte Strawinsky

Hörner in F Wagner

Posaune

Contraßtuba

Zimmermann, *Musique pour les . . .*, S. 24, T. 18–21

Für einen Komponisten wie Bernd Alois Zimmermann, der sich musikalischer Zitate als Material für eine Komposition bedient, gibt es fast unendlich viele Möglichkeiten, die Spannbreite zwischen Dissimilation und Assimilation auszunutzen. Er kann die Zitate einfach aneinanderreihen oder wie Bauklötze aufeinanderlagern. Unter seiner Hand erleiden die Zitate Modifikationen in ihren konstitutiven Eigenschaften, die sie anpassungsfähig machen an Nachbarzitate oder die ihre Integration in den vorerfundnen musikalischen Rahmen ermöglichen. In diesem Fall bestimmt der Komponist den Grad der Veränderung zwischen Assimilation und Dissimilation durch sein Eingreifen in die Struktur der ausgewählten Zitate. Oder aber es werden Zitate ausgesucht, die durch ihre Ähnlichkeit in typischen Eigenschaften (z. B. Rhythmus) zu den sie umgebenden oder folgenden Zitaten und zur eventuell vorgegebenen Grundschrift so passen, daß große Veränderungen überflüssig sind. Hier liegt von vornherein eine Assimilationsfähigkeit der Zitate vor, bedingt durch die Affinität der Zitate untereinander. Gleichzeitig ist aber in diesem Fall das Zitat auch durch Dissimilation gekennzeichnet. Und zwar in einem stärkeren Maße als in ersterem Fall, da es, durch geringfügige Eingriffe des Komponisten, seine Eigenständigkeit mehr bewahrt. Das heißt nicht, daß auch bei starker Veränderung der Zitate, eine gewisse Eigenständigkeit nicht bewahrt wird. Diese ist in jedem Fall notwendig, da sonst ein Erkennen nicht gewährleistet wäre und die Wirkung des Zitates erlöschen würde. Assimilation und Dissimilation bezeichnen bei einer Zitatcollage wie dem *Roi Ubu* nicht nur das Verhältnis des Zitates zu einer vorgegebenen Grundschrift, wie das in einem Werk mit einzelnen Zitaten der Fall ist, sondern auch das Verhältnis, Zustände, Grade der Veränderungen der Zitate untereinander. Diese Grade der Veränderungen bestimmen auch die Wirkung und Ausdruckskraft einer Zitatcollage. Vom Hörer aus gesehen, liegt die Wirkung einer Zitatcollage nicht nur in der Tätigkeit des Erkennens. Auch der Vorgang der Wahrnehmung schwankt zwischen deutlichem Identifizieren eines Zitates und dem Wahrnehmen von mehr oder weniger destruierten oder kaum noch erkennbaren Zitaten. So hört man, wie der Rhythmus der Pavane den des Blues assimiliert oder umgekehrt. Verfremdet erscheint der Menuettrhythmus im Zusammenhang mit den Schubert-Bizet-Zitaten. Einzelne Motive der Strawinsky-Zitate sind nur bruchstückhaft zu erkennen, da diese der Grundstruktur des Menuettrhythmus einverleibt werden. Genau in der Tatsache, daß auch die Wahrnehmung von den verschiedenen Graden des Erkennens lebt, liegt die Wirkung der Zitatcollage.

3. Assimilation – Dissimilation, Probleme der Form und des Hörens

Das Begriffspaar Assimilation und Dissimilation ist geeignet, diese spezifische Art der Materialverarbeitung im *Roi Ubu* abzubilden. Assimilation und Dissimilation sind keine statischen Begriffe. Sie drücken ein Verhältnis aus, zum einen das Verhältnis des präfabrizierten Materials zu dem Werk, in das es eingebettet wurde, und zum anderen die Verhältnisse, die unter den heterogenen Materialien bestehen. In der Zitatcollage kam der eine Begriff nie ohne den anderen vor. Nur beide zusammen, als Ausdruck eines Spannungsverhältnisses zwischen Eigenständigkeit und Anpassung, innerhalb dessen sich die Gewichtung ständig verändern kann, konnten beschreiben, was das organisierende Prinzip der Zitatcollage ausmachte. Es ist nun hiermit nicht ein für allemal geklärt, wie die musikalische Verarbeitung von Collagematerial zu beschreiben sei. Diese direkt aus einer Analyse und nicht losgelöst von dem zu bestimmenden Objekt entwickelten Begriffe sind ein Vorschlag zur Bestimmung eines Kriteriums der musikalischen Collage. Sie sollen aufzeigen, wie man sich einer Theorie der Collage annähern könnte. Einer Theorie, die es erlaubt, die sie konstituierenden Begriffe jederzeit auf den konkreten Untersuchungsgegenstand zu beziehen. Meine These ist, daß Begriffe wie Assimilation und Dissimilation dazu besser geeignet sind als Worte wie Technik und ästhetisches Prinzip.

Bestimmend für die musikalische Collage ist a) das Material, dessen Form von Clemens Kühn definiert wurde, und b) die Art und Weise des Verarbeitens des Materials, zu der ich Kategorien vorgeschlagen habe. Weiterhin offen ist dagegen die Frage: Gibt es eine spezifische Form der musikalischen Collage? Eine Vermutung lautet, die Collage sei eine „offene Form“ im Sinne der seriellen Musik oder des Happenings.^{1 2} Eine andere setzt dagegen, daß die Collage eher eine „Art offener Verlauf“ sei, in dem sie offen ist für jede Art zitierbares historisches Formengut.^{1 3} Für die letzte These spricht die Tatsache, daß die Collage *Roi Ubu* von Zimmermann die Form von Tänzen hat, Stockhausens *Hymnen* dagegen an die Form der viersätzigen Sonate oder Symphonie erinnert. Nur *Glossolalie* von Dieter Schnebel hat eine offene Form im Sinne der seriellen Technik oder des Happenings.

Das von mir entwickelte Begriffspaar bildet aber nicht nur ein brauchbares theoretisches Werkzeug des Analytikers. In ihm ist auch die Möglichkeit enthalten, den Wahrnehmungsvorgang des Hörers abzubilden. Worte wie Technik verweisen ausschließlich auf die Arbeit des Komponisten als etwas vom Hörer losgelöst, ihm Fremden. Ästhetisches Prinzip ist dann dieje-

nige Kategorie, der allein der Bereich der Wirkung und Wahrnehmung als ein vom Komponieren abgetrenntes anderes Leben der Musik überlassen bleibt. Assimilation und Dissimilation sind nicht nur deshalb bessere Kategorien zur Bestimmung von Collage, weil sie als analytische Werkzeuge theoriefähig sind. Sie sind in der Lage, zwei wichtige Seiten der Produktion von Musik, die bis jetzt Gegenstand zweier verschiedener Schulen der Musikwissenschaft sind, die des Komponierens und die des Wahrnehmens, begrifflich einander anzunähern. Entsprechen nicht die verschiedenen Grade der Veränderung der Zitate, ihr Hin- und Herschwanken zwischen Eigenständigkeit und Anpassung den verschiedenen Graden des Erkennens während des Hörvorgangs?

4. Gesellschaftliche Implikationen

Wie steht es um die gesellschaftliche Bedeutung der Collage? Sind musikalische Collagen Sache einer kleinen musisch intellektuellen Avantgarde geblieben? Es kommt, so denke ich, nicht von ungefähr, daß die Technik des Collagierens in der Musik in den sechziger Jahren im Mittelpunkt steht. Dieter Schnebel bekannte in seinem autobiographisch geprägten Vortrag über „*Tradition und Fortschritt*“⁴, daß er sich als Komponist in den sechziger Jahren den Zielen, Ideen, Forderungen und Ansprüchen der Studentenbewegung nicht entziehen konnte. Er und auch andere Künstler und mit ihnen die Bewegung, stellten an sich selbst den Anspruch die „hohe Kunst“ aus ihrem Elfenbeinturm zu befreien und auf die Straße, zum Volk zu bringen. Die musikalische Collage war, meiner Meinung nach, ein Versuch der Avantgarde, auf diese Ansprüche und Forderungen zu reagieren. Darüber hinaus demonstrierte die Öffnung der Komponisten gegenüber den verschiedensten Formen der Musikkultur den Willen, diese vereinzelt Musikpraxen – Klassik, Pop-Musik, Jazz, Außereuropäische Musik usw. – aus ihren Reservaten zu befreien. Diese unterschiedlichen, disparaten kulturellen Teilbereiche sollten in einer neuen Form, der Collage, integriert werden. Obwohl die Collage Reaktion auf eine vielfach zersplitterte und aufgefächerte Musikkultur war, den Pluralismus vieler verschiedener „Erlebnisschichten“ zum Gegenstand hatte, ist es den Komponisten nicht gelungen, die Mauern ihres eigenen Reservats zu durchbrechen und die breite Masse zu erreichen. Es scheint abschließend so auszusehen, als bliebe es den Musikpädagogen überlassen, die Hoffnungen einzulösen, die die Avantgarde an die musikalische Collage knüpfte: durch reflektierende Konfrontation der verschiedensten Teilbereiche der Kultur die Grenzen dieser Teilkulturen zu durchbrechen.

Anmerkungen

- 1 Budde, E.: Zitat, Collage, Montage, 1972, S. 27.
- 2 Ebda., S. 36.
- 3 Ebda., S. 36.
- 4 Ebda., S. 36.
- 5 Lissa, Z.: Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats, 1966, S. 366.
- 6 Ebda., S. 368.
- 7 *Musique pour les soupers du Roi Ubu. Ballet noir en sept parties et une entrée*. Erschienen bei Bärenreiter, Kassel 1976. Dieses Stück wurde im Auftrag der Berliner Akademie der Künste 1966 komponiert. Literarische Vorlage für den Titel ist „*König Ubu*“ von Alfred Jarry, das am 10. Dezember 1896 in Paris uraufgeführt wurde.
- 8 Lissa, Z.: Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats, 1966, S. 366.
- 9 Budde, E.: Zitat, Collage, Montage, 1972, S. 28.
- 10 C. Kühn bringt ebenfalls dieses Beispiel, aber nicht unter dem Gesichtspunkt Assimilation und Dissimilation, in: Kühn, C.: Bernd Alois Zimmermann, 1978, S. 106.
- 11 Auch dieses Beispiel ist bei C. Kühn zu finden, in: Kühn, C.: Bernd Alois Zimmermann, 1978, S. 106.
- 12 Budde, E.: Zitat, Collage, Montage, 1972, S. 35.
- 13 Lissa, Z.: Musikalisches Geschichtsbewußtsein, 1973, S. 22.
- 14 Im Rahmen einer Vortragsreihe an der Hochschule der Künste Berlin, mit dem Thema „Was ist progressiv?“ hielt Dieter Schnebel am 16. 6. 81 einen Vortrag zu dem Thema „*Tradition und Fortschritt*“. In diesem Vortrag machte er seinen persönlichen kompositorischen Werdegang zum Gegenstand seiner Überlegungen.

Literatur

- Budde, E.: Zitat, Collage, Montage, in: Die Musik der sechziger Jahre (Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 12), Mainz., 1972.
- Kühn, C.: Das Zitat in der Musik der Gegenwart – mit Ausblicken auf bildende Kunst und Literatur (Schriftenreihe zur Musik), Hamburg 1972.
- Kühn, C.: Die Orchesterwerke B. A. Zimmermanns. Ein Beitrag zur Musikgeschichte nach 1945 (Schriftenreihe zur Musik, Bd. 12), Hamburg 1978.
- Lissa, Z.: Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats, in: Die Musikforschung, 19, 1966, S. 364–378.
- Lissa, Z.: Musikalisches Geschichtsbewußtsein – Segen oder Fluch? (Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 13), Mainz., 1973.

Barbara Barthelmes
Lüderitzstr. 8
D–1000 Berlin 65

Diskussionsbericht

Es wird gefragt nach dem Bezug zum Gesamtthema: welcher Zuhörer wisse überhaupt, wer Strawinsky war, und erkenne, *was* zitiert wird.

Die Referentin verweist auf den im Referat angeführten Vortrag D. Schnebels und seinen Anspruch. In Collagen werde eine unscharfe Trennung von U- und E-Musik vorgenommen. Zimmermann setze Elemente aus Blues und Jazz gegen Zitate aus eigenen Werken und z. B. Beethoven. Das Interesse sei zunächst auf das *Wie* gerichtet gewesen; formale Kriterien könnten sich jedoch decken mit Wahrnehmungsvorgängen.

Es wird dafür plädiert, eher von der Aufhebung der Avantgarde innerhalb des Bürgertums zu sprechen, als von der Trennung von U- und E-Musik. Außerdem gilt ein Interesse der Wertigkeit der Zitate untereinander und innerhalb der Gesamtheit einer Collage sowie nochmals dem Rezeptionszusammenhang.

Die Referentin erläutert die Schwierigkeit, eine Gleichberechtigung von Zitaten zu konstatieren; allerdings sei eine solche Wertung im Referat ausgeklammert worden. Es sei eingegangen worden auf den Anspruch der Komponisten; die Verwirklichung dagegen sei schwer zu beurteilen. Es liege nahe, daß der Anspruch wahrscheinlich nicht eingelöst wurde.

Josef Kloppenburg

**Musikkulturelle Vielfalt – Eindeutigkeit des Ausdrucks.
Der „Unstil“ der Filmmusik**

JOSEF KLOPPENBURG

Nahezu alle Filme enthalten Musik; Musik für eine Teilkultur? Wenn der Begriff Teilkultur ein antagonistisches Moment enthält von der Gesamtheit der Lebensäußerungen in einem geographischen und sozialen Bereich und der ausschnittshaften Apperzeption von Gruppen der Öffentlichkeit, dann bekommt dieses Teilbare durch Film in Zusammenhang mit Filmmusik eine andere Qualität.

Bereits anfangs der 40er Jahre bezeichnet Th. W. Adorno den Film als das „*charakteristische Medium der gegenwärtigen Massenkultur*“¹ – eine Feststellung, über die sich gerade heute ebensowenig streiten läßt wie darüber, daß Musik als Bestandteil von Film überhaupt angesehen werden muß. Es dürfte hinlänglich bekannt sein, daß Musik seit ersten Versuchen mit dem Kintematographen 1895 sicherlich auch „*aufgrund ihrer wesensmäßigen Verwandtschaft mit dem Film, mit dem sie die Besonderheit gemeinsam hat, eine Zeitgestalt zu sein*“² Eingang gefunden hat in filmische Semiotik bzw. Dramaturgie. Sie trägt also bei zum Film Verstehen.

Wie der Wahrnehmungs- und Verstehensprozeß bei Filmapperzeption im einzelnen aussieht, daß selbstverständlich Kenntnisse der Filmsprache und -technik eine differenziertere Dekodierung filmischer Semiotik bedingen, muß allerdings dort aus dem Zentrum eines Interesses rücken, wo danach gefragt wird, welcher Mittel sich die Musik oder konkret ein Filmkomponist bedienen kann, um zu eben diesem „massenhaften“ Verstehen von Film beizutragen.

Bei Vermutungen über die Intention des – bedingt durch den jeweiligen Film – verwendeten Materials läßt sich allerdings aufzeigen, daß manchmal auf ein Teil-Publikum mit spezifischen musikalischen Interessen und Kenntnissen insistiert werden kann.

Dem werde ich Betrachtungen über die Beschaffenheit von Filmmusik gegenüberstellen, die dem Massencharakter des Mediums und seiner Verbreitung Rechnung zu tragen bestrebt ist und sich nicht auf die Hörgewohnheiten weniger verläßt.

Dem Film EASY RIDER etwa wird ausschließlich Musik von Rock-Gruppen (Steppenwolf, Jimi Hendrix u.a.) zugefügt, oder anders: weite Teile dieses

Streifens visualisieren und interpretieren Rock-Music. Es handelt sich hier um eine Verdoppelung der filmischen Thematik, dem Bedürfnis zweier Männer nach Unabhängigkeit und ihrer Suche nach der Neuen Welt durch Songs wie „*born to be wild*“. Es liegt nahe, zu vermuten, daß einer solchen Publikumsgruppe die Identifikation mit den motorradrasenden Männern in dem Maße leicht möglich ist, wie ihr Rock-Music vertraut ist. Diese Filmmusik wird von diesem Kinopublikum auch außerhalb jeden filmischen Zusammenhangs rezipiert. Es ließe sich eine beträchtliche Anzahl von Filmen nennen (wie NASHVILLE, ALICE'S RESTAURANT), in denen Pop-, Rock- oder Countrymusic aus ähnlichen publikumsorientierten Erwägungen erklingt wie z.B. HARALD AND MAUD. In diesem Film bildet ein manchmal schon ökologisch zu nennendes Lebensgefühl jenen sinnstiftenden Kontext, den jeweils herauszustellenden Pauli bei der Beurteilung von Filmmusik größte Bedeutung zukommen läßt. Auch hier werden die Songs eines Cat Stevens eher abfotografiert, als daß der Musik überhaupt auch nur annähernd eine andere, etwa syntaktische Funktion zugeschrieben werden kann. In NASHVILLE gar wird die zugespilte Country-Music zusätzlich noch selbst zu einem filmischen Handlungsträger.

Obwohl eine soziokulturelle Zuordnung dieser Filme jeweils auf der Hand liegt, erscheint in diesem Zusammenhang die Adressierung Schmidts: „*die Jugendlichen – und mit ihnen ihre Musik*“²³ doch etwas zu allgemein, weil ja gerade musikalische Präferenzen nicht nur altersbedingt sind. Andererseits trifft de la Motte-Habers Vermutung, die Verwendung dieser Musik sei „*eher als gewinnsüchtige Verneigung vor einem vorzugsweise jugendlichen Kinopublikum*“²⁴ zu verstehen, nicht nur für Filme mit ausschließlicher Verwendung von Rock-, Pop- oder Countrymusic zu.

Sicherlich ist der Einbezug von Ausschnitten aus Sinfonien G. Mahlers in die Verfilmung der Th. Mann-Novelle DER TOD IN VENEDIG nicht als „*anmaßender Mißbrauch*“²⁵ zu werten. Diese Ausschließlichkeit des Einsatzes Mahlerscher Sinfonieteile, durchaus erklärbar auch durch die Hauptthematik dieses Films, die Krise eines Komponisten namens Gustav Aschenbach, läßt ein Verständnis solcher Dublizierung bei einem Publikum erwarten, zu dessen musikalischer Identität die Symphonik des 19. Jahrhunderts gehört. Allerdings zeugt die von der DGG auf den Markt gebrachte LP: Themen aus DER TOD IN VENEDIG von einem ebensolchen merkantilen Interesse der Kulturindustrie, wie es de la Motte-Haber bei Rock und Pop als Filmmusik vermutet. Film kann eben auch Musik populärer machen, als sie es vorher war.

In diesem Fall interpretiere ich die Hinzunahme des *Adagietto* aus der 5.

und des *Misterioso* (O Mensch! Gib Acht!) aus der 3. Sinfonie als geniale Ausdeutung der Thematik Verfall und Ende einer bürgerlichen Kultur. Selbstverständlich bedarf es zum Erkennen dieses filmästhetischen Kunstgriffs der gerade angesprochenen Vorkenntnisse eines in der Musikgeschichte, speziell im 19. Jahrhundert bewanderten Kinopublikums. Es versteht dann diesen Film besser in dem Sinne, wie es Segler in filmrezeptorischem Zusammenhang allgemein für die „*dialektische Wechselwirkung zwischen Gegenstand und Betrachter*“ formuliert: „*Musik kann sich uns nicht in dem Maße verständlich machen wie etwa die Sprache, aber wir können durch sie empfinden, sie bewegt uns, wenn wir ihre Zeichen aufgrund gelernter Erfahrung verstehen.*“⁶

Eine solche kurze Interpretation möglicher Verbindungen von Musik und Film könnte leicht über die Absicht irreführen, in der sie gegeben wurde. Sie könnte als Kommentar erscheinen; gemeint ist sie aber auch als Kritik. Denn bei diesen Filmen handelt es sich um in ihrer Wirkung überhöhte sog. Kultfilme. Dies sind Ausnahmen, die die Regel bestätigen. Neben der angesprochenen Fixierung auf ein Insider-Publikum versagt sich diese unabhängig vom Film komponierte Musik in ihrer Plakativität beinahe sämtliche Möglichkeiten und Erfordernisse guter Filmmusik, nämlich in der Lage zu sein, mit ihren Mitteln differenziert in die Filmhandlung unter dramaturgischen Gesichtspunkten eingreifen zu können.

Ebenso, wie die ausschließliche Verwendung eines bestimmten musikalischen Materials und das Insistieren auf ein Teilpublikum kaum Realität repräsentieren kann, verhält es sich übrigens auch mit dem herbeigeschriebenen ominösen Kunstwerkcharakter von Film überhaupt, der in der unsinnigen These kulminiert: „*Allerdings setzt ein Gesamtkunstwerk wie der Film wohl auch das stillschweigende Einverständnis mit seinen Konventionen voraus, die Bereitschaft, den Schein als ästhetische conditio sine qua non zu akzeptieren; darin – und nicht nur darin – berühren sich Film und Oper.*“⁷

Nein, die Frage, wie denn nun im Gegensatz zu den angeführten Beispielen medienspezifische Realität definiert werden könnte, ist ungleich schwerer zu beantworten. Geschichtlich gewachsene Konventionen von Musik im Film, wie das *mickey-mousing*, die Leitmotiv- oder mood-Technik, der *main-title* oder das *Kunstmusikzitat* können zum einen semiotisch-syntaktische Funktionen übernehmen wie z.B. die Verdeutlichung eines Sequenzabschlusses oder einer Überblendung usw. In solche Gebilde gekleidete Musik muß außerdem in der Lage sein, sich interpretatorisch und ausdeutend zum Bild verhalten und Beziehungen herstellen zu können. Dramaturgische Funktionen also, die übrigens auch sog. unspezifische Musik – ein Begriff, der meines

Wissens von Schmidt in die Filmmusikdiskussion getragen wurde⁸ – übernehmen kann.

Die Betrachtung inhaltlicher, im weitesten Sinne stilistischer Merkmale solcher Filmmusik – ihre Beschaffenheit – führt unumgänglich zu einem Mit-einbezug der Materialproblematik. Dieses wird einerseits bedingt durch die Thematik eines jeweiligen Films bzw. der mit Musik unterlegten Szene. („Eine materialstilistische Eingrenzung der Filmmusik in ihrer Gesamtheit wäre ein sinnloses Unterfangen, da die thematische Universalität des Films eine musikalische Allseitigkeit bedingt.“⁹) Hinzu kommt die filmische Montage-Technik, der sich unter inhaltlichen Gesichtspunkten ausgewähltes musikalisches Material anpassen muß. Aus dieser Abhängigkeit von den jeweiligen filmischen Bedingungen auf der einen und den bedingt durch den Massencharakter des Mediums angestrebten eindeutigen Ausdrucksqualitäten von Filmmusik auf der anderen Seite ist es schlichtweg unmöglich, einen oder gar den Stil von Filmmusik zu definieren – eine verständliche Ohnmacht, die sich auch auf folgende Art in Worte fassen läßt: „Eine Filmmusik, die eine optische Fabel auf originelle Weise miterzählen hilft, ist stilhaft und zugleich von hohem ästhetischen Wert.“¹⁰

Allerdings stellten bereits Adorno/Eisler fest, daß es einen musikalischen Stilbegriff für das Medium Film ähnlich dem historischer Epochen oder Gattungen nicht geben kann: „Filmmusik kann im Prinzip Materialien verschiedenster Beschaffenheit heranziehen. Aber der Begriff des Stil, tiefer gefaßt, erschöpft sich nicht im Material. Er ist vielmehr die Weise, in der mit dem Material umgegangen wird.“¹¹ Für sie ist ein „dem Film gemüßer Stil“ allerdings erst dann erreicht, „wenn die Verfügung über dies Material der entwickeltste Stand der gegenwärtigen Kompositionserfahrung eingegangen ist“.¹²

Diese Forderung nach der Neuen Musik im Film einmal außer Acht gelassen, läßt sich das Verhältnis Musik – Film folgendermaßen zusammenfassen: Wo ein blitzschnelles und differenziertes Reagieren auf filmische Sprache und Technik auf der einen und inhaltliche Erfordernisse auf der anderen Seite mit musikalischen Mitteln möglich sein muß, denen ein hohes Maß allgemeiner Verständlichkeit eigen sein soll, reicht die ausschließliche Verwendung einzelner Musikgenres nicht aus. Vielmehr liegt die eigentliche individuelle Leistung eines Filmkomponisten bei der „Vertonung“ z.B. eines Serienkrimis in einem auf den Film bezugnehmenden Einsatz aller oder besser der Vielfalt musikalischer Zeichen.

Beispielhafte Beschreibungen von Filmszenen aus der Erinnerung als Beleg meiner These von der musikkulturellen Vielfalt in der Filmmusik werde ich

mir hier versagen, um nicht den Fehler jüngerer deutschsprachiger Filmmusikliteratur zu wiederholen, für jeden filmmusikalischen Sachverhalt ein Beispiel aus einem jeweils anderen Film anzuführen. Zu beschreiben – die Autoren mögen mir eine sicherlich ungerechtfertigte Banalisierung verzeihen –, daß eine Mundharmonika hier und eine Violine dort erklingt, wenn in dem einen Film gerade dieses und im anderen jenes passiert, verdeutlicht zwar, welche Beziehungen der Klang zum Bild eingehen kann, stellt sie aber nur unzureichend in den meines Erachtens unbedingt notwendigen Gesamtzusammenhang eines jeden Films, aus dem heraus sich die Wahl des musikalischen Mittels erklären läßt.

An die Seite solchen Zusammentragens müssen modellhafte Analysen ganzer Filme unter besonderer Berücksichtigung des Bild-Ton-Verhältnisses treten; eine Arbeit, die ich im Rahmen dieses Referates nicht leisten kann. Ich bleibe den handfesten Beweis also schuldig.

Stattdessen möchte ich hier einen namhaften Komponisten von Filmmusik, Jürgen Knieper^{1 3}, zu Wort kommen lassen, dessen Antworten auf meine Fragen zu Selbstverständnis und Arbeitsweise eines Filmkomponisten^{1 4} eine ebensolche Aussagekraft zukommen dürfte.

J. K.: Welche Aufgabe hat ein Filmkomponist heute, wenn er ein Drehbuch vorgelegt bekommt?

Jürgen Knieper: Sicher bekomme ich meistens Drehbücher vorgelegt, aber die lese ich eigentlich nur, um zu sehen, ob mir der Film gefällt. Das Drehbuch sagt noch nichts direkt aus über die Filmmusik. Die Arbeit fängt bei mir eigentlich erst an, wenn der Film sozusagen roh geschnitten ist, so daß man schon die Passagen ungefähr beurteilen kann, die Dramaturgie so ungefähr sieht. Oft ist es dann auch so, daß die Regisseure dann sagen, der war hier an der Stelle nicht so gut, kann man dem vielleicht noch so ein bißchen Charakter oder sonst irgendwas geben. Und die Musik fängt eigentlich erst dann an – in einem größeren Gespräch mit dem Regisseur – wenn er auch die Zeiten kennt, die Zeitverhältnisse im Film. Ja und dann ist es noch verschieden, ob man jetzt einen großen Film macht, einen wichtigen Film, wie jetzt den ZAUBERBERG, dann muß man natürlich schon sehr stark mit dem Regisseur zusammen ein Gefühl entwickeln. Denn über Musik läßt sich nicht so reden, daß der eine versteht, was der andere meint. Es geht eigentlich nur über die Basis eines gemeinsamen Gefühls, aus der man dann heraus miteinander reden kann. . . . Man versucht natürlich, ein Konzept zu finden; man geht nicht jetzt hin und sagt: mach mal da ein bißchen und da und da, sondern man einigt sich 'drauf. Man arbeitet z.B. leitmotivisch, . . . nimmt sich vielleicht drei oder vier Leitmotive: das eine ist jetzt Liebe, das andere das und das.

J. K.: – auch Personen zugeordnet

Jürgen Knieper: – auch einer Person zugeordnet oder auch einer Situation, oder man sagt

von Anfang an: man sieht alles subjektiv durch die Augen des Hauptdarstellers; also man versucht, die Gefühle zu beschreiben, die der Hauptdarsteller hat, – daß man also, wenn irgendetwas passiert, nicht unbedingt das, was passiert, beschreibt, sondern das Gefühl, das der, der sich als Zuschauer nachher mit dem Hauptdarsteller identifizieren soll, dabei hat. Durchaus ist darin natürlich eine gewisse Dialektik schon möglich, daß man nicht direkt auf das Geschehen geht, aber auch nicht wie bei Eisler, daß ich jetzt Grundsätzliches umgekehrt kommentiere, sondern es kann sein, daß ich direkt drauf bin; es kann aber auch sein, daß, wenn ich z.B. subjektive Musik aus den Augen eines Bestimmten mache, dann natürlich auch eine Gegensätzlichkeit zur Handlung schon vorkommt. . . . Man erarbeitet es sich, wie ich schon gesagt habe, zusammen. Es gibt Regisseure, die wissen ziemlich genau, und es gibt welche, die sitzen da und sagen: ich hab' keine Ahnung. Es ist ganz verschieden, je nach dem, wie weit sie sich mit Musik beschäftigen; wie weit z.B. nur eben irgendjemand gesagt hat von der Produktion: da muß 'ne Musik hin, oder ich weiß nicht was. Also bei so kleinen Fernsehspielen, da wissen die Leute selbst überhaupt gar nichts.

J. K.: Sie haben eben ein Stichwort gegeben, und zwar die Leitmotivtechnik, für die ja Max Steiner ein Denkmal in der Filmmusikgeschichte ist. Damit sprechen Sie ja Stilkriterien von Filmmusik an. Könnten Sie darüber etwas sagen, in welchem Stil – und wenn das nicht geht – wie Sie überhaupt stilistisch arbeiten?

Jürgen Knieper: Der Stil ist für mich relativ und wertfrei. Der Stil richtet sich auch nach dem Film. Ich versuche z.B. manchmal, einen Film wirklich mit einer Melodie . . . , die in sich den ganzen Film beinhaltet, die immer wieder im Film vorkommen kann, oder sagen wir, die den ganzen Film durchläßt, die jede Situation des Films in sich schon hat, . . . die ich dann – am Anfang und am Schluß natürlich – aber auch in der Mitte immer wieder nehme, – auch in verschiedenen Längen natürlich, aber immer wieder auch dasselbe Arrangement, was auch im Grunde gar nichts beschreibt. Es beschreibt garnichts, es beschreibt im Grunde nur den ganzen Film. Immer wieder den ganzen Film, also daß ich jetzt nicht auf die einzelne Szene gehe und sage, da sind welche traurig, jetzt mache ich sie (die Musik) hier traurig, sondern daß immer wieder dieselbe Musik kommt. Die hat natürlich dann eine sehr dramaturgische, eine sehr bindende Funktion über so einen ganzen Film weg. Die Musik muß natürlich dann so sein, daß, wenn der Film traurig ist, sie diese Traurigkeit auch durchläßt, – durchlassen muß, wenn die Stelle fröhlich ist im Film, die Musik auch diese Fröhlichkeit durchlassen muß. Das kann man nur dann machen, wenn der Film natürlich eine große Einheit in sich ist, und wenn man eine Musik gefunden hat. Das ist wahrscheinlich eher so wie eine mathematische Lösung, die man dann finden muß. Also man hat den ganzen Film. Alle Unbekannten sozusagen dieses Films ergeben dann ein Gleichungssystem, wenn man so sagen will, und daraus ergibt sich dann, wenn man noch die Produktionsgelder berücksichtigt und, was man noch dazu bekommt – wie groß man die Besetzung machen kann –, wenn man das alles als ein System von Gleichungen auffaßt, eine einzige Lösung, die ist dann schon da, die muß man dann nur noch finden.

J. K.: Das ist, wie ich Sie verstanden habe, eine Möglichkeit. Sie nehmen eine Musik, die den Film beinhaltet. Und die andere, oder andere?

Jürgen Knieper: Es gibt da noch mehrere Möglichkeiten. – Das alles hatte mit Leitmotiven nichts mehr zu tun. . . . – Also ich bin ein Mensch, der sehr formal ist, ich brauche immer formale Kriterien. Ob das jetzt ein Kriterium ist, das ich gerade genannt habe, oder ob das ein leitmotivisches ist, das ist eine andere Sache: Aber eine gewisse Wiederholung muß für mich in so einem Film immer drin sein. Ich glaube, es gibt von mir noch keinen Film, wo das nicht gewesen ist, wo man Brücken schlagen kann von gewissen Situationen auf andere. Die Leitmotivtechnik ist sicher eine uralte Technik, aber ich meine, die Sinfonie ist auch eine uralte Form oder die Fuge und sie werden immer noch verwendet, weil man eben als Komponist – glaube ich, vielleicht gibt es auch andere – aber ich brauche formale Kriterien irgendeiner Art und Weise. . . .

J.K.: Ich komme noch einmal zum Stil zurück. Glauben Sie, daß es bestimmte – meinetwegen – barockisierende Elemente gibt, die von einem guten Filmkomponisten anders zugeordnet werden als z.B. Stilkriterien der Neuen Musik, um wieder andre Dinge auszudrücken. Benutzt ein Filmkomponist da die ganze Bandbreite oder hat er seinen Personalstil?

Jürgen Knieper: Ich benutzte die ganze Bandbreite – skrupellos. Wobei ich aber nicht ausschließen will, daß trotzdem ein Personalstil übrigbleibt, weil bei Filmmusik der Stil nicht mehr das historische Stilmittel ist, das man jetzt einsetzt, sondern daß man es an der Stelle einsetzt und wie man es an der Stelle einsetzt. Es gibt eine ganz bestimmte melodische Eigenart und auch harmonische Eigenarten meiner Musik, an der man wohl immer erkennt, daß die Musik von mir ist. Ich selbst würde das noch nicht einmal so merken, ich erfahre es nur immer, daß Leute sagen: Ich habe gestern einen Film gesehen, ich wußte von Anfang an, daß die Musik von Dir ist. Aber ich glaube nicht, daß man es so einfach sagen kann, daß es in dem Sinne stilmäßig erkennbar ist, wie es bei Bach erkennbar ist, oder wie Brahms als Brahms erkennbar ist. Ich möchte mich natürlich nicht gleichstellen mit denen, aber es ist eine andere Art Persönlichkeit.

J.K.: Ist diese Art, mit der Vielfalt musikalischer Stile umgehen zu können, die Kunst eines guten Filmkomponisten im Gegensatz zu Schönberg, der ja auch mal was für eine Lichtspielszene probiert hat in seiner 12-Ton-Technik?

Jürgen Knieper: Ich glaube, daß die Qualität eines Filmkomponisten sicher unter Umständen darin liegt, daß er sehr viele Stilarten beherrscht, aber das ist nur ein Punkt. Ich könnte mir vorstellen, daß es eine ganze Menge Filmkomponisten gibt, die auch das beherrschen und trotzdem meiner Meinung nach keine guten Filmkomponisten sind – das ist nicht ein Ausschließliches: man muß nur das beherrschen und dann kann man ein guter Filmkomponist werden. Es ist zwar wichtig, daß man sein Handwerkszeug dabei hat, natürlich braucht man sein Handwerkszeug, um das Produkt fertigstellen zu können. Aber das Produkt kann auch mit dem besten Handwerkszeug noch schlecht werden, daneben liegen. Es muß, wenn es daneben liegt, bewußt daneben liegen oder es muß ganz bewußt zu dem Film gemacht sein; man muß eine Möglichkeit finden – und das ist eben meiner Meinung nach die Schwierigkeit –, den Film unheimlich genau zu verstehen. Man muß eigentlich ein großes analytisches Vermögen haben, – und man muß Geschmack haben. Es ist eine ganz starke Mischung aus Kopf und Gefühl. Man muß sich auf sein Gefühl verlassen können, das ist unheimlich wichtig. Das ist immer der Punkt. . .

J.K.: Vielleicht abschließend: Adorno fordert in seinem Buch *Komposition für den Film* zusammen mit Eisler – um es rigide zu sagen – die Verwendung der Neuen Musik im Film, da Film das Massenkommunikationsmittel des heutigen Zeit sei. Wieso, glauben Sie, wurde für Filme, die „bedeutend“ geworden sind, nie in einem Stil komponiert z.B. der Neuen Musik?

Jürgen Knieper: Die Musik ist zur Zeit – gerade die moderne E-Musik – auf einer unglaublich schwindelnden elitären Höhe. Es gab schon einmal so eine Zeit, Palestrina und später, wo die dann angefangen haben, 50stimmige Kanons zu schreiben, und ich weiß nicht was alles, – und dann plötzlich ganz einfach die Melodie mit Begleitung kam; wie eigentlich jetzt fast so die U-Musik, eigentlich in dem Sinne. Die Chormusik war damals sozusagen am Ende, da konnte man nichts mehr weiter machen, es mußte ein neues Element kommen. Und ich glaube auch, daß die Musik des 20. Jahrhunderts nicht Stockhausen oder wer auch immer ist – die moderne E-Musik –, sondern daß das für mich eine Sache ist, die eigentlich langsam – ich sage das einfach mal so – kaputt geht, keinen Nachwuchs mehr findet in größerem Maße. Und daß sowieso diese moderne E-Musik nicht geeignet ist, – schon allein aus diesem Grunde, weil sie nichts mit diesem Jahrhundert zu tun hat – . . . , daß sie für so eine Breitenwirkung wie den Film gar nicht geschaffen ist. Und: ich nehme immer, auch wenn ich Sinfonieorchester nehme, irgendwelche Synthesizer dazu oder sonst irgendwas; also ich versuche, stark das Instrumentarium der Popmusik mit einzusetzen. . . . Das finde ich auch wichtiger, weil das für mich viel mehr die Musik der heutigen Zeit ist, die auch in den Film paßt, als jetzt diese E-Musik, die in ein paar Köpfen ‚rumschwirrt‘ und nie das Volk erreicht. . . . Der Film, der Realität darstellt, mit interessantem Licht und mit natürlich irgendwelchen künstlerischen Kriterien, ist nicht auf so einer elitären Höhe. Aber man könnte ja z.B. einen Film machen . . . , wo dauernd Zerhacker dabei sind, oder wo das Licht überhaupt nicht mehr stimmt, wo dann Sonnenlicht plötzlich violett ist oder sonst irgendwas, wo man die ganzen modernen Mittel auch einsetzen würde, dann würde ich auch eine moderne E-Musik dazumachen. Aber zur einfachen Realität, abgefilmt, – meiner Meinung nach überhöhe ich das zu stark, wenn ich da so eine elitäre Musik dazu mache; das will ich einfach nicht. . . . Im Moment mache ich gerade – das ist zwar kein Film, aber es ist fast wie ein Film – für die Salzburger Festspiele mit Wim Wenders als Theaterregisseur eine Handke-Premiere: „ÜBER DIE DÖRFER“. Es wird zum ersten Mal aufgeführt auf der großen Felsenreitschulbühne, und der Wim Wenders macht es natürlich – weil er es sicher gar nicht anders kann – wie im Cinemascope-Film.

Diese Aussage eines „Machers“ über stilistische Möglichkeiten und Notwendigkeiten einer Musik, die zu einem Film in seiner Zeit passen soll, dürften meine These erhärten. Die wertfreie und relative Stilanschauung, die „skrupellose“ Benutzung der gesamten Bandbreite stilistischer Möglichkeiten, eingebunden in einen Personalstil, und die Ablehnung der Neuen Musik aus grundsätzlichen ästhetischen Erwägungen scheint eben die medienspezifische Realität zu repräsentieren, die mit zum Verstehen von Film beiträgt. Abschließend möchte ich sie durch Schmidts Zusammenfassung ergänzen,

die das stilistische Spektrum noch erweitert. „Funktionsästhetisch“ „gut“ ist hier eine Filmmusik,

- „ – die als ‚Grund‘ für die Bild-,Figuren‘ diskret sich bescheidet,
– die gleichwohl im Ausdruck so deutlich ist, daß sie dem Zuschauer eine unverwechselbare Affektbeteiligung ermöglicht (...),
– deren thematische Gebärde griffig ist (...),
– die sich, vokabelhaft verkürzt, mit wenigen Worten verständlich zu machen weiß (...),
– die sich nicht scheut, rezeptionsgeschichtlich gewachsene Stile, Gattungen und Genres ungeniert zu kopieren (...).“¹⁵

Die unter solchen Gesichtspunkten in einen Film eingebundene Musik ist punktuell dem Mitglied eines Mandolinenorchesters oder dem Punker vertrauter, wird aber von beiden verstanden. Die Vielfalt stilistischer Möglichkeiten der Filmmusik bedingt die Vertrautheit und das Verstehen von Film.

Das Medium Film als Beispiel für kulturelle Identität?

Anmerkungen

- 1 Adorno, Th.W./Eisler, H.: Komposition für den Film. München und Berlin/DDR 1977, S. 31.
- 2 Schmidt, H.-Chr.: Musik als Einflußgröße bei der filmischen Wahrnehmung. In: ders.: Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen. Mainz 1976, S. 129.
- 3 Schmidt, Hans-Christian: Filmmusik (Musik aktuell). Kassel 1982, S. 97.
- 4 De la Motte-Haber, H. / Emons, H.: Filmmusik. Eine systematische Beschreibung. München/Wien 1980, S. 186.
- 5 Ebda., S. 186.
- 6 Segler, H.: Didaktischer Kommentar. In: Schmidt, H.-Chr.: Filmmusik. Kassel 1982, S. 114.
- 7 Emons, H. in: de la Motte-Haber / Emons, H., a.a.O., S. 146/147.
- 8 Schmidt, H.-Chr.: „... ohne durch die ordnende Instanz des Intellekts zu gehen“. Reflexe auf vermutete Wirkungen von Musik im Spielfilm. In: Behne, K.-E. (Hrsg.): Musikpädagogische Forschung Bd. 3, Laaber 1982.
- 9 Thiel, W.: Filmmusik in Geschichte und Gegenwart. Berlin/DDR 1981, S. 70.
- 10 Thiel, W.: a.a.O., S. 281.
- 11 Adorno, Th.W./Eisler, H., a.a.O., S. 125.
- 12 Ebda. S. 126.
- 13 Jürgen Knieper schrieb die Musik zu folgenden Filmen: DER ZAUBERBERG, DEUTSCHLAND BLEICHE MUTTER, WIR KINDER VOM BAHNHOF ZOO, FALSCHER BEWEGUNG, IM LAUFE DER ZEIT, EIN AMERIKANISCHER FREUND, u.a., div. Fernsehspiele.

- 14 Interview mit Jürgen Knieper vom 2. 8. 1982 in Berlin (Auszüge)
15 Schmidt, H.-Chr.: Filmmusik, a.a.O., S. 108.

Josef Kloppenburg
Leopoldstr. 39
3300 Braunschweig

Diskussionsbericht

Eine Diskussionsteilnehmerin merkt an, daß Musik, wo sie Verbindung mit einem Film eingeht, zwar in ihren Mitteln und Merkmalen weitgehend frei sei, auf metrisch-rhythmische Bindungen aber nicht verzichten könne, da Musik und Film Zeitkünste seien.

Auf die Frage, was er unter „*kultureller Identität*“ verstehe, verweist der Referent auf die im Referat herausgestellte These, daß Filmmusik so konzipiert sei, daß sie von allen potentiellen Hörschichten verstanden werden könne.

Die These von der stilistischen Vielfalt der Filmmusik wird von mehreren Diskussionsteilnehmern aufgrund eigener Untersuchungen bestätigt. Ein Diskussionsteilnehmer greift die im Referat geäußerte These auf, daß der Film Musik populärer machen könne, als sie es vorher war. Er illustriert sie an einer eigenen empirischen Untersuchung. Diese habe gezeigt, daß beim bloßen Hören des im Film „*Apocalypse Now*“ als Kunstmusikzitat verwendeten Walkürenrittes (Hubschrauberangriff) die Versuchspersonen eben diese Szene assoziierten. Außerdem habe diese Untersuchung ergeben, daß der Film die Musikurteile homogenisiert und positiver macht.

Ein anderer Diskussionsteilnehmer kritisert die im Referat vorgetragene These, daß die im Film „*Easy Rider*“ verwendete Rockmusik ausschließlich an bestimmten Publikumsgruppen orientiert sei. Die Musik gehöre zur Identität der im Film handelnden Personen. Der Referent hält dem entgegen, daß die These in dieser Ausschließlichkeit nicht gemeint sei und daß es sich bei der These, die Musik in diesem Film sei „eher als gewinnsüchtige Verneigung vor einem vorzugsweise jugendlichen Kinopublikum“ verwendet, um ein deutlich gekennzeichnetes Zitat handele.

Der Referent wird gefragt, ob er die Interpretation der Äußerungen Kniepers teile, daß die „*Neue*“ Filmmusik die neue Avantgarde-Musik werden könne. Der Referent teilt diese Interpretation nicht und stellt heraus, daß Filmmusik immer funktional intendiert sei.

Heiner Gembris

Das Institut für Musikalische Volkskunde Neuss
an der Universität Düsseldorf

GÜNTHER NOLL

I

Um einen unmittelbaren, ersten Einblick in die Arbeitsbereiche des Instituts für Musikalische Volkskunde Neuss an der Universität Düsseldorf zu geben, möchte ich zu Beginn drei Tonbandaufnahmen vorstellen, die ich vor wenigen Tagen (Oktober 1982) bei dem 2. Wettbewerb „Jugend und Folklore“ des Landes Nordrhein-Westfalen in Meerbusch (bei Neuss) gemacht habe. Es handelt sich um drei Liedinterpretationen: der Gruppe „Schleifstein“ aus Meerbusch mit dem Titel „*Ryan's Rant*“, der Gruppe „Shenandoah“ aus Viersen mit dem amerikanischen Gewerkschaftslied „*Which Side Are You On?*“ (vgl. Seeger 1961, 94; Moßmann/Schleuning, 1980, 65) und der Gruppe „Danza“ aus Ratingen/Düsseldorf mit dem selbst getexteten und komponierten „*Lied vom Brot*“.

Es handelt sich sämtlich um Amateurgruppen. Die Besetzungsformen sind unterschiedlich: „Schleifstein“ besteht aus 6 Jungen (Kontrabaß, Gitarre, Violine, Bongos, Mandoline, Xylophon/Schlagwerk), „Shenandoah“ aus vier Jungen und einem Mädchen (Violine, Kontrabaß, Gitarre, Sopran-Blockflöte, Banjo/Mandoline), und „Danza“ ist eine Mädchengruppe, besetzt mit Querflöte, Violine, Schlagwerk, 3 Gitarren und einer Sängerin. Durchweg bewegen sich die Interpretationsformen auf hohem spieltechnischen und stilistischen Anspruchsniveau. Die Frage, ob ein öffentlicher Wettbewerb einer Entwicklung in einem Folklorebereich, der von Spontaneität und Innovation geprägt ist, prinzipiell fördernd oder hemmend sein kann, soll hier außer Acht gelassen werden. Allein die Tatsache scheint mir bemerkenswert, daß ein im öffentlichen Bewußtsein und damit auch in der öffentlichen Förderung bisher vernachlässigter Bereich jugendlicher Teilkultur endlich in den Blick genommen wird, dessen Erscheinungsvielfalt und Bedürfnisintensität den nicht mit der Sache Vertrauten überraschen müssen. Der Kultusminister von Nordrhein-Westfalen, Jürgen Girgensohn, hat diesen Wettbewerb zu seiner eigenen Sache gemacht, und es ist zu hoffen, daß die geplanten Fördermaßnahmen trotz der gegenwärtigen rigorosen Sparmaßnahmen verwirklicht werden.

Der erste der drei ausgewählten Titel wird in Form eines lang gedehnten *Accelerandos* gestaltet, dessen zu Beginn verhaltene Spannung in einen furiosen Aufschwung übergeleitet wird. Das zweite Lied, das in der amerikanischen Gewerkschaftsbewegung Bedeutung erlangt hat, dessen Text auf Florence Reece, der Frau eines führenden Gewerkschafters der National Miner's Union in Harlan County (Kentucky), zurückgeht, die ihn 1931 nach einer Hausdurchsuchung spontan verfasste und der Melodie eines Kirchenliedes unterlegte (vgl. Seeger 1961, 94), weist neben einer prägnanten rhythmischen Gestaltung auch starke kontrapunktische Elemente in seiner Interpretationsform auf. Das „*Lied vom Brot*“ beinhaltet eine kritische Sentenz zu dem sorglosen oder auch widersprüchlichen Umgang mit dem Begriff „Brot“ vor dem Hintergrund allgemeiner gesellschaftlicher Probleme in unserer Zeit. Die letzte Strophe z. B. lautet:

„Eins, zwei, drei, vier, fünf, sechs, sieben,
Siebenmal Brot ist hier beschrieben.
Fette Jahre, dickes Geld,
Brot im Müll, Brot für die Welt,
Und das Gleichnis fällt mir ein:
,Keiner lebt vom Brot allein.’“

Es handelt sich hier um einen echten Gebrauchstext, der sich einem literarischen Anspruch nicht zu stellen hat. Entscheidend ist der Aussagewille. Melodik und Harmonik sind ansprechend gestaltet, die Interpretationsweise wirkt überzeugend.

Die Musikbeispiele werfen eine Reihe von Fragen auf, die paradigmatisch auch für andere Erscheinungsformen dieses Bereiches gelten und damit die Arbeit des Instituts unmittelbar berühren. Handelt es sich bei ihnen um „Volksmusik“ im traditionellen Verständnis? Sind sie mit „Folklore“ exakter umschrieben? In welcher Tradition stehen sie? Handelt es sich um Erneuerungsmodelle überlieferten Brauchtums, oder stehen wir hier am Beginn einer neuen „Tradition“? Wie ist es um die stilistische Strukturierung bestellt? Wirken sich bestimmte Einflüsse aus? Bei anderen, hier nicht vorgestellten Liedern, die auf dem Wettbewerb vorgetragen wurden, konnte z. B. beobachtet werden, daß bestimmte Interpretationsstile auf professionelle Liedsänger und deren Repertoires zurückgehen und mit Modifikationen nachgestaltet werden, z. B. das derb-fröhliche Lied „*Es wollt ein Bauer früh aufstehn*“ oder das vitale und zugleich erschütternde jiddische Lied „*Tsen brider*“ aus dem Repertoire der Gruppe „Zupfgeigenhansel“.

Wie weit sind die Kriterien „Stilkopie“ oder „Originalität“ anwendbar? Verbinden sich möglicherweise beide in einer Art Symbiose zu einer neuen

Qualität? Wie sind überhaupt die verschiedenen stilistischen Ausprägungen systematisch zu erfassen? Europäische und außereuropäische Elemente fließen in sehr differenter und zugleich komplexer Weise in die Interpretationsstile ein, ein Phänomen, das ich mit dem Begriff „Stilistischer Internationalismus“ zu umschreiben versucht habe (vgl. Noll 1980).

Welcher Funktionsaspekt ist anzuwenden? Die Gruppen haben sich teilweise an Musikschulen herausgebildet, teilweise stellen sie private Zirkel dar. Sie arbeiten primär für sich, nicht auf einen Auftritt hin, wie mir zahlreiche Teilnehmer in Meerbusch versicherten. Ihren Berichten nach ist in den von ihnen besuchten allgemeinbildenden Schulen kaum etwas oder gar nichts über ihre außerschulischen Aktivitäten im Folklore-Bereich bekannt. Erst recht empfangen sie vom Musikunterricht her keinerlei Förderung oder Anregung was die allgemeine Situation wohl hinreichend beschreibt. Seit der teilweise radikalen Lösung von Lied und Singen in der allgemeinbildenden Schule scheint das Thema „Folklore“ in eine Tabuzone hineingeraten zu sein während die außerschulische Entwicklung in diesem Musik-Bereich als eigenständige Teilkultur inzwischen eine rasche und vielfältige Entwicklung erfährt.

Stellt sich ein Wertungsaspekt? Widerspricht er nicht, wenn er anzuwenden wäre, dem Prinzip laienmusikalischer Tradition, die bisher grundsätzlich zuerst nach dem Funktionsaspekt gefragt hat? Was erklärt dann aber den selbst gestellten Niveauanspruch? Wirken hier Prägekräfte bestimmter professioneller Vorbilder unmittelbar ein, oder ist heutzutage allein instrumental technisch ein anderes Voraussetzungs-niveau gegeben, als es früher der Fall war? Die hier dargestellten Gruppen haben ihre instrumentale Ausbildung grundsätzlich am klassischen Repertoire gewonnen.

Wie ist es um die Sozialstruktur bestellt? Aus welchen Familientraditionen und -milieus kommen die Gruppenmitglieder? Ist es möglicherweise nur ein schmaler Ausschnitt aus dem Total der Musikausübenden oder gar eine Musik von Eliten? Dies wären „Volksmusik“ oder „Folklore“ aber, wie die historische Erfahrung lehrt, gerade nicht!

Können die vorgestellten Beispiele, die durch zahlreiche andere, gleichwertige Interpretationen ergänzt werden könnten, als Modelle gelten, die in größerem Rahmen ähnliche oder andere Aktivitäten als innovatorische Impulse hervorzurufen geeignet sind? Welche forschungsleitenden Interessen wären letztlich als Gegenstand der wissenschaftlichen Disziplin Musikalische Volkskunde angesprochen, die damit in den Kompetenzbereich des Instituts für Musikalische Volkskunde fallen? Als konkretes Beispiel für eine Detailaufgabe wäre z. B. hier eine komplexe Analyse des Klangmaterials dieses Wettbewerbs

sowie der Motivation seiner Teilnehmer zu nennen, die unter Berücksichtigung des sozialen, psychologischen, ästhetischen, pädagogischen, politischen, allgemeingesellschaftlichen etc. Umfeldes anzulegen wäre.

II

Das Institut für Musikalische Volkskunde Neuss besteht seit 1964. Sein Gründer und mein Vorgänger im Amt des Direktors war Ernst Klusen. Er hatte schon 1938 in Viersen, einer Anregung John Meiers folgend, das Niederrheinische Volksliedarchiv gegründet, das mit der Sammlung, Erforschung und Edition niederrheinischer Volksmusik betraut war. Nach einer Unterbrechung durch den Krieg hatte es 1945 seine Arbeit wieder aufgenommen. Die gesamten Archivbestände wurden 1964 von der damaligen Pädagogischen Hochschule Neuss übernommen, die später in die Pädagogische Hochschule Rheinland als Abteilung übergeleitet wurde. Nach der Auflösung der Pädagogischen Hochschule Rheinland erfolgte 1980 die Überleitung des Instituts – zusammen mit dem Studiengang Musik – an die Universität Düsseldorf.

Als Wiss. Mitarbeiter waren bzw. sind em. Prof. Dr. Ernst Klusen, Prof. Dr. Wilhelm Schepping (Lehrstuhlinhaber am Seminar für Musik und ihre Didaktik an der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule Aachen), OSTR Klaus Weiler (1965–1968), Dr. Vladimir Karbusicky (1968–1975), Professor an der Universität Hamburg, Dr. Walter Heimann (1975–1980), Professor an der Universität Oldenburg, Archivar Heinz Schmitz (1970–1974), verstorben 1981, Frau Dr. Gisela Probst-Effah und Frau Dr. Marianne Bröcker neben wissenschaftlichen und studentischen Hilfskräften tätig. Ich übernahm 1976 die Amtsnachfolge.

III

Die Ziele und Aufgaben des Instituts erstrecken sich auf die Erforschung des gesamten Bereiches der Laien- bzw. Amateurmusik in ihren vokalen und instrumentalen Formen. Dazu gehören zunächst die aktuellen Prägeformen, z. B. neue Stilformen, wie sie sich in zunehmendem Maße in neuen Folklore-Formationen herausbilden. Dies bezieht sich weiterhin auf die Pflege des Brauchtums, das erstaunlich intensiv in den Regionalbereichen verbreitet ist, noch weit stärker, als es möglicherweise zunächst vermutet wird, wobei insbesondere musikalische Reaktivierungsformen zu nennen wären, wie sie

in den St. Martins- und Karnevalsbräuchen am Niederrhein z. B. zu beobachten sind.

Diese Forschungsdimension erfasst zugleich

- die sozialen Implikationen des Feldes, z. B. die Trägergruppen und ihre Schichtenzugehörigkeit;
- die politischen Implikationen, wie sie sich etwa in den zahlreichen Ausprägungen des politischen Liedes oder in der Politmusik unserer Zeit zeigen;
- die psychologischen Implikationen (die komplexe Vielfalt der Wirkungen des Singens z. B.);
- die anthropologischen Implikationen, wenn man z. B. Singen und Musizieren als primäre Kommunikationsmedien des Menschen und ihre anthropogenen Bedingtheiten in das Blickfeld nimmt, etwa die Wirkung des off-beat-Phänomens und seine psychophysischen Ausprägungen, die in gleicher Weise bei den Naturvölkerkulturen und in den Hochkulturen zu finden sind, in unserer Zeit über die Popular-, Jazz- und Rockmusik eine weltweite Verbreitung finden, deren Wurzeln wiederum auf die archaische Kultur der Sklavenfolklore in Amerika zurückzuführen sind.

Die Differenziertheit der Manifestationen in der Gegenwart bedingt, daß auch professionelle Erscheinungsformen in die Institutsarbeit miteinbezogen werden müssen, was die ohnehin umfangreichen Arbeitsfelder erneut ausweitet. Um die Komplexität der Problemstellungen zu demonstrieren, sei nur eine Detailfrage aus dem Bereich der Liedermacher und Liedersänger herausgegriffen, die als Beispiel für zahlreiche andere gelten kann. Von einem Interpreten oder Schöpfer politischer Lieder wird im allgemeinen erwartet, daß er sich mit den von ihm vorgetragenen oder selbst gestalteten Inhalten identifiziert, weil er wohl im anderen Falle nicht damit rechnen dürfte, daß seine Botschaft ankommt, von einem möglichen schlimmen Verdacht einmal abgesehen, politische Lieder verkaufen zu wollen, weil es gerade so Mode ist. Bei der Beurteilung dieses Sachverhalts wäre daher größtmögliche Differenzierung zu beachten. Biographie und Intention der Liedermacher bzw. Liedersänger sind höchst unterschiedlich. Reinhard Mey z. B. kann nicht mit Wolf Biermann verglichen werden oder Walter Moßmann nicht mit André Heller. Nebenbeige fragt, um die Crux der Begriffsinstrumentariums einmal anzusprechen: Ist nicht auch Udo Jürgens ein „Liedermacher“ oder Heino ein „Liedersänger“?

Unser Beispiel bezieht sich auf Hannes Wader, konkret gefragt: Ist er ein „Arbeitersänger“, nur weil er Arbeiterlieder singt (Philips 6305 342), oder

ist er ein „Volkssänger“, nur weil er plattdeutsche Lieder singt (Philips 6305 218)? Auf einem Schallplattencover wird z. B. verkündet:

„ . . . Volkssänger sind Sänger, die dem Volk helfen, diese eigene Sprache und diese eigenen Lieder nicht zu vergessen. Volkssänger helfen dem Volk, die eigenen Wert- und Schönheitsbegriffe zu erhalten. Hannes Wader ist ein solcher Volkssänger geworden. Diese Volkssänger sind in Deutschland selten, aber es gibt und gab immer welche. Hannes Wader widmet deshalb diese Platte allen Volkssängerkollegen: Ernst Busch, Peter Rohland, Hein und Oss Kröher, Dieter Süverkrüp und einigen anderen.“ (Philips 6305 254)

Wader selbst gab auf die Frage nach dem Liedermachen zur Antwort:

„ . . . Ich gehöre mit zu den ersten Leuten in der Bundesrepublik, die sich auf diese Weise, mit Gitarre und Lied, vermittelt haben, und dann später die Volkslieder: Für mich war das vor auszusehen, daß sich so eine Tendenz ergeben würde, daß ein neues Interesse an einer nationalen Eigenkultur besteht.“

Auf die Zwischenfrage des Interviewers, ob die „mundartliche Szene eine Modeerscheinung“ sei, antwortete er:

„Ist es auch. Das ist jetzt eine Mode. Neulich gab es ja einen Spiegel-Artikel über Mundart, aber wenn sich Sekundärliteraten mit einer Sache befassen, ist der Dampfer schon abgefahren.“ (Philips 6305 313)

In dem gleichen Interview erhielt die Frage:

„Gegen wen, gegen was richten sich deine Lieder besonders? Wofür trittst du in deinen Liedern ein?“

folgende Antwort: *„Das ist schwer zu sagen. Das wird entweder zu akademisch, zu sachlich, zu nüchtern oder zu pathetisch. Wenn ich jetzt sage: Ich setze mich für die Unterdrückten in dieser Welt ein, dann ist das ein Sabbel. Selbstverständlich will ich das machen. Aber irgendwie klingt mir das zu pathetisch.“*

Auf sein Singen in der Studentenbewegung der 60er Jahre hin angesprochen, sagte er:

„ . . . Ich bin genauso wie Tausend oder Millionen anderer junger Leute jeden Tag einem anderen Guru hinterhergelaufen. Ob der nun Drogentheorie vertrat oder Harekrischna oder Leinsamen fraß und meditierte oder sonst irgendwas oder ‚Es lebe der Kaiser‘ geschrien hat oder wie auch immer. Und zuletzt kriegte ich einfach dicke Füße. Ich konnte einfach nicht mehr so schnell hinterherlaufen, da hab ich mich gewei-gert, bin langsamer gelaufen, und plötzlich war ich selber Guru. Dadurch, daß ich lang-samer lief, war ich selber schon wieder konturiert, hob mich ab von den anderen und war selber eine Gestalt, der man hinterherlief.“ (Philips 6305 313)

Hier bleiben vielerlei Fragen offen, ebenso wie bei seinen eigenen Texten, z. B. in dem Lied „Monika“, das ein Frauenbild voller Zynismus zeichnet, was Freia Hoffmann bereits schonungslos offenlegte (1979, 20), oder in der

„*Arschkriecher-Ballade*“ mit einer merkwürdigen Vorliebe für anatomische Details im Analbereich (vgl. Philips 6305 082).

Eine zweite Dimension der Instituts-Forschung ist mit den historischen Prägeformen angesprochen. „Historisch“ bedeutet nicht etwa die Begrenzung auf weiter zurückliegende Zeiträume, sondern meint auch und insbesondere jüngere und jüngste Zeitgeschichte. Es geht hierbei um die historische Begründung des Materials, der Funktionen und Tradierungsformen im Bereich des Laien- bzw. Amateurmusizierens.

Eine dritte Dimension der Institutsarbeit ist in der Verbindung von Musikpädagogik und Musikalischer Volkskunde gegeben. Die Besonderheit der Angliederung des Instituts an eine Institution der Lehrerausbildung an einer Wissenschaftlichen Hochschule ergab die Chance einer besonderen Ausprägung dieser Dimension.

Die allgemeinbildende Schule ist der Ort, wo sich Formen des Laienmusizierens in besonderer Weise entfalten können, auch wenn die derzeitige Praxis erhebliche Defizite zeigt. Zahlreiche Fragen der Musikpädagogik richten sich daher an die Musikalische Volkskunde, und natürlich hat umgekehrt die Musikalische Volkskunde eine Reihe von Anliegen, bei denen die Musikpädagogik wesentliche Hilfestellung leisten kann. Zugleich bietet sich die Chance, Erkenntnisse und Ergebnisse der Forschung einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen und Wissenschaft aus der Gefahr einer Insiderspezialisierung herauszuhalten. Daher bilden sich auch in dem Studienangebot für die Lehrerausbildung besondere Schwerpunkte in den Disziplinen Musikalische Volkskunde und Musikethnologie.

Darüberhinaus kann die Institutsarbeit in einem praktischen Erprobungsfeld Impulse für die Pflege geben, so in dem in Neuss vor wenigen Semestern gegründeten und von Henner Diederich geleiteten Folklore-Ensemble der Universität Düsseldorf, das sich inzwischen in einer Reihe von öffentlichen Veranstaltungen einen Namen gemacht hat.

Das Institut hat für seine Sammeltätigkeit und seinen Archivierungsbereich eine komplexe Konzeption entwickelt. Die Bibliothek weist eine Reihe von Spezialbereichen auf. Besondere Schwerpunkte bilden dabei:

- Liedforschung und Liedsammlung im deutschen Sprachraum. Dies umfaßt sowohl allgemeine Publikationen als auch landschaftlich orientierte Spezialliteratur. Sonderbereiche bilden dabei das Arbeitslied, das Kinderlied, das geistliche Lied, das politische Lied, das Schullied und das Chorwesen. Einen eigenen ausgedehnten Bereich bilden die Gebrauchsliederbücher, die etwa 200 000 Lied-Titel enthalten.
- Liedforschung und Liedsammlung des europäischen und außereuropäi-

schen Auslandes. Diesem Sektor kommt steigende Bedeutung zu, da sich dieses Liedgut in zunehmendem Maße verbreitet und in zahlreichen Liederbüchern einen besonderen Platz einnimmt.

- Hymnologieforschung und -sammlung, wobei sich der Sektor des neuen geistlichen Liedes mit seinen mannigfachen Ausprägungen bis hin zum Sacro-Pop als ein neues zusätzliches Aufgabengebiet stellt.
- Tanzforschung und Tanzsammlung;
- Medienforschung;
- Instrumentenkunde;
- Musiksoziologie;
- Musik und Politik;
- Jazzforschung;
- Populärmusikforschung;
- Jugendkunde, Jugendbewegung, Jugendmusik;
- Musikpsychologie;
- Kongreßberichte, Festschriften, Periodika, Bibliographien.

Einen weiteren Sektor bilden die Hausarbeiten zum Ersten Staatsexamen, die ein eigenes Potential von Forschungsbeiträgen darstellen, die am begrenzten Detail in Form von Fallstudien oder auch im größeren kumulativen Verbund eigenständige Untersuchungen einbringen. In dem breit gefächerten Themenspektrum bilden naturgemäß Untersuchungen zu regioanlen Traditionen einen Schwerpunkt, z. B. zum Martinslied und Martinsbrauchtum; zum Musikleben in der Britischen Rheinarmee; zum Dialektlied; zum Singen in Pfadfindergruppen; zum kirchlichen Jugendchor u. a. Daneben stehen analytische Untersuchungen, z. B. zum Material der Liederbücher; zum Liedgut des Schulanfängers; zum Repertoire von Liedermachern; zur Reaktion von Schülern auf verschiedene Volksliedbearbeitungen; zum Gruppensingen bei Mädchen; zur Ideologie in Liedern; zu Lied und Singen in der internationalen Jugendbewegung; u. a. Einzelne Arbeiten befassen sich mit regionalen Traditionen im Ausland. Diese Fallstudien werden von Studierenden angefertigt, die erst spät nach 1945 in die Bundesrepublik gekommen sind und die gegenwärtige Situation regionaler Brauchtumpflege in ihrer Heimat vor dem Hintergrund ihrer eigenen Erfahrungen untersuchen, z. B. in Rumänien und in der CSSR.

Dieser Sektor archiviert auch Arbeiten, die an anderen Hochschulen angefertigt worden sind, soweit sie Forschungsbereiche des Instituts berühren.

Insgesamt umfassen die umfangreichen Archivbestände

- ein Liedarchiv (Liederhandschriften, Liedaufzeichnungen, einschließlich

- rheinischer Liedbestände anderer Archive, frühe Lieddrucke, Liedblätter, Liedmonographien);
- ein Tonarchiv, das speziell deutsche, europäische und außereuropäische Volksmusik, Jugendmusik, Populärmusik, Jazzmusik, Trivialmusik, Geistliches Lied, Liedermacher und Liedersänger, Privatpressungen von Chören, Volksmusikgruppen, Folklore-Interpreten etc. umfaßt;
 - ein Bandarchiv mit Aufzeichnungen aus der Feldforschung oder von Interviews sowie Mitschnitte;
 - ein Bildarchiv, das Dias, Photos, Material aus Zeitschriften und Zeitungen umfaßt;
 - ein Video-Archiv, mit Aufzeichnungen aus der Feldforschung (Straßenmusik) und Fernseh-Mitschnitten;
 - Nachlässe von Volksmusikforschern, Musikpädagogen, Rheinischen Orgelforschern, privaten Sammlern usw.;
 - ein Zeitungsarchiv, das Zeitungsausschnitte aus dem Regionalbereich erfaßt.

Als Dauerleihgabe wurde kürzlich eine umfangreiche Sammlung von Fachliteratur, Liederbüchern, Zeitschriften und Schallplatten von der Landesarbeitsgemeinschaft Musik Nordrhein-Westfalen übernommen, die Karl Lorenz in jahrelanger Arbeit vorbildlich aufgebaut hatte.

IV

Das Institut nimmt mannigfache Informationsaufgaben wahr. Infolge seiner umfangreichen Materialien ist es in der Lage, einen ausgedehnten Informationsdienst wahrzunehmen, den Institutionen und Personen der verschiedensten Berufsgruppen, z. B. Lehrer, Leiter von Jugendgruppen, Theaterfachleute, Rundfunkredakteure usw. in Anspruch nehmen.

Darüberhinaus pflegt es eine intensive Zusammenarbeit mit nationalen und internationalen Institutionen, so z. B. mit der Landesarbeitsgemeinschaft für Musik NRW, dem Landschaftsverband Rheinland, der Rheinischen Landesstelle für Volkskunde Bonn, der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde (innerhalb der eine eigene Kommission für Lied-, Musik- und Tanzforschung gegründet worden ist, die von Mitarbeitern des Instituts geleitet wird und im Turnus von zwei Jahren Arbeitstagungen mit wissenschaftlichen Schwerpunktthemen abhält), dem Deutschen Volksliedarchiv Freiburg, dem Niederländischen Volksliedarchiv, dem Institut für Volkskunde an der Universität Leeuwen, dem Österreichischen Volksliedwerk, dem Volkskundemuseum

Bergen, der Musikwissenschaftlichen Abteilung der Akademie der Wissenschaften Budapest, dem Institute of Technology Hokaido (Japan). Intensive Mitarbeit pflegt es weiterhin in der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte, ebenso in dem International Council for Traditional Music (ehemals Folk Music Council).

V

Die publizistischen Aufgaben des Instituts konzentrieren sich auf mehrere Bereiche. Die Mitteilungen des Instituts „ad marginem“ werden in Auflagenhöhe von etwa 700 Exemplaren an Institute, Wissenschaftler, Pädagogen etc. im In- und Ausland verschickt.

Die Schriftenreihe „*Musikalische Volkskunde – Materialien und Analysen*“, von Ernst Klusen herausgegeben, ist mit 10 Bänden abgeschlossen, wobei der letzte Band sich in Vorbereitung befindet. Eine neue Schriftenreihe ist geplant.

Die Protokolle der Arbeitstagungen der Kommission für Lied-, Musik- und Tanzforschung der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde sind bisher in 3 Bänden erschienen (Soziale Implikationen – Ein Aspekt der Volksmusikforschung, 1974; Zur Praxis und Theorie gegenwärtiger Volksmusikpflege, 1976; Volksmusik und elektronische Medien, 1978), zwei weitere befinden sich in Vorbereitung (Feldforschung heute, 1980; Lied, Tanz und Musik im Brauchtum, 1982).

Von den Mitarbeitern des Instituts sind darüber hinaus bisher über 150 weitere Publikationen und Editionen veröffentlicht und etwa 100 Vorträge (auch im Hörfunk) gehalten worden.

VI

Die wichtigsten Forschungsprojekte des Instituts konzentrierten sich bisher auf folgende Themenbereiche:

- Musik zur Arbeit: Erhebungen zur Bedeutung des Liedsingers und der Musikbeschallung in Betrieben untersuchten Funktion und Wirkungen von Musik während der Arbeit anhand einiger Fallbeispiele und stellten sie den historischen Funktionen gegenüber (vgl. Klusen, Göttingen 1967).
- Bibliographie rheinischer Volkslieder in mehrstimmigen Sätzen: Um eine enge Verbindung von Forschung und Praxis zu schaffen, wurde eine umfang-

reiche Sammlung von rheinischen Volksliedern erarbeitet, die in mehrstimmigen Sätzen vorliegen. Sie ist ein Beispiel für die wissenschaftliche Aufarbeitung sekundärfunktional gehandhabter Objektivationen, die ursprünglich primären Funktionen dienten (vgl. Klusen/Weiler 1969).

– Ökologie des Volksliedes, beobachtet in einer niederrheinischen Gemeinde: Das Projekt schloß sich an eine bereits 1936 durchgeführte Untersuchung zum Leben des Volksliedes in einem niederrheinischen Dorf (Hinsbeck, Kreis Kempen-Krefeld) an und untersuchte den derzeitigen Stand des gesamten Feldes und den Wandel innerhalb einer Generation (vgl. Klusen 1970).

– Bevorzugte Liedtypen Zehn- bis Vierzehnjähriger: Eine empirische Erhebung in drei Bundesländern und verschiedenen Schularten sollte Auskunft darüber geben, welche der heute den Jugendlichen angebotenen Liedtypen (insgesamt acht Typen zwischen mittelalterlichem Volkslied und Schlager) bevorzugt werden (vgl. Klusen 1970).

– Ideologiekritische Untersuchungen zum Lied und zum Singen: Eine inhaltsanalytische Untersuchung von Liederbüchern des 19. und 20. Jahrhunderts im Kontext politischer Tendenzen und Machtstrukturen, stellte die Beziehungen zwischen Lied und Ideologie an einem zeitlichen und geographischen Ausschnitt (Deutschland, Tschechoslowakei) paradigmatisch dar (vgl. Karbusicky 1973).

– Einzelfallstudien zum Umgang mit Liedern: a) Der Liedbesitz des Schulanfängers. b) Das Lied in der Jugendgruppe: In einer größeren Zahl von einzelnen Untersuchungen (ca. 20) wurden mit Hilfe von Formalbefragung, teilnehmender Beobachtung und Tiefeninterview Fragen des konkreten aktuellen Umgangs mit dem Lied, des Repertoires und des Repertoirewandels untersucht.

– Untersuchungen zur Situation des Singens in der Bundesrepublik Deutschland: Umfangreiche Daten zum Liederwerb, Umfang des Liedbesitzes, Umgang mit dem Liederbuch, zur Intensität des Singens, zu den Singegelegenheiten, zu beliebten und weniger beliebten Liedern usw. wurden erhoben und neben Inhalts- und Formalanalysen mit zahlreichen außermusikalischen Determinanten korreliert, z. B. Familienstruktur, Gemeindegröße, Bildungsstand u. a. (vgl. Klusen 1974, 1975).

– Das Lied im Anti-NS-Widerstand: Am Liedgut der in der NS-Zeit verbotenen Organisationen wurden die Bedingungen, Lebensverhältnisse und Funktionen des Liedes als Waffe im politischen Untergrund untersucht. Umfangreiche Zeugenaussagen und Materialanalysen belegen, daß das Lied in der NS-Zeit oftmals als Werkzeug des Widerstandes, als Äußerung oppo-

sitioneller Gesinnung, als Ausdruck von Protest gegen Willkürmaßnahmen und Polizei-, SA- und SS-Aktionen, als Überlebenshilfe und Ventil wie auch als geheimes Erkennungszeichen von Regimegegnern diente und vom NS-Regime unterdrückt und verfolgt wurde (vgl. Schepping 1977).

– Edition und Kommentierung der Wettener Liederhandschrift: Die erste Ausgabe einer bedeutenden handschriftlichen Sammlung geistlicher Lieder aus der Mitte des 17. Jahrhunderts aus dem Niederrheinort Witten (bei Geldern und Kevelaer) vermittelt neben erstmals veröffentlichten Liedern einen Einblick in ein vielfältig beeinflusstes ländliches Liedrepertoire. Sie erweitert die Kenntnis der engen Beziehungen zwischen der deutschen und niederländischen Liedtradition im niederrheinischen Raum und vermittelt zugleich Aufschlüsse über das Vordringen des volkstümlichen religiösen Brauchtumsliedes in die Bereiche der Kunstmusik und der kirchenmusikalischen Praxis im 17. Jahrhundert (vgl. Schepping 1978).

– Zur Soziologie des Gemeindegesangs: Am Paradigma des Gemeindegesangs wurden Ursachen, Ziele, Verfahren und Folgen institutioneller Einflußnahme auf das Repertoire, die Aufführungspraxis, den Singstil und die Instrumentalbegleitung des Volksgesanges anhand von Gerichtsakten, institutionellen Verordnungen, zeitgenössischen Zeugnissen, wie Lebensbeschreibungen, Visitationenprotokollen etc. untersucht (vgl. Schepping 1972, 1974, 1975).

– Untersuchungen zu den Singpräferenzen von Schülern: Die sich über mehrere Jahre hinweg erstreckende Langzeituntersuchung konzentriert sich auf die inhaltlichen und gattungs- bzw. genremäßigen Ausprägungen der Singpräferenzen von Schülern verschiedener Altersstufen sowie auf die prägenden personellen und institutionellen Einflüsse von Schule, Kirche, Jugendbund, Freundeskreis, Elternhaus und insbesondere der Medien (vgl. Schepping 1979).

– Elektronische Medien als Stimulans musikalischer Laienaktivität: Mehrere Einzelfallstudien konzentrierten sich auf die Untersuchung der Wirkungen des Einsatzes von Medien, so von Schallplatten im Kindergarten, von Singmit-Schallplatten für Kinder, von verschiedenen Medien im Akkordeon-Verein sowie von ausgewählten Rundfunk- und Fernsehsendungen (vgl. Klusen 1979).

– Musikalische Interaktion – Grundzüge einer analytischen Theorie des elementar-rationalen musikalischen Handelns dargestellt am Beispiel Lied und Singen: Die Arbeit beinhaltet die Zusammenfassung und Weiterführung einer Denktradition, die im 18. Jahrhundert unterbrochen, im 20. Jahrhundert wieder aufgegriffen, in jüngster Zeit eine entscheidende Weiterentwicklung erfahren hat. In ihr wird die musikalische Volkskultur nicht in ihrem

ästhetischen Aspekt als Stilproblem begriffen, sondern als Phänomen musikalischen Handelns in seiner motivationalen und strukturellen Dimension (vgl. Heimann 1982).

– Simulationsmodell oraler Tradition: In Zusammenarbeit mit der Heilpädagogischen Abteilung Köln der ehemaligen Pädagogischen Hochschule Rheinland wurde ein Projekt durchgeführt, das der Ermittlung von Übertragungsmechanismen bei der mündlichen Wiedergabe von Melodien im Vergleich zu den bereits bekannten Materialien zu einer un gelenkten oralen Tradition von Volksliedern diente (vgl. Klusen/Moog/Piel 1978).

VII

Wie die bisherigen Arbeiten zeigen, lag ein wesentlicher Schwerpunkt im Bereich der Lied- und Singforschung. Er wird angesichts seiner Bedeutung und Weite auch weiterhin Forschungsschwerpunkt des Instituts bleiben. Die Aufgaben gegenwärtiger und zukünftiger Forschung weisen jedoch auf einen Strukturwandel hin, der eine Disposition in weiträumigen Dimensionen, d. h. eine Erweiterung der Forschungsfelder erforderlich macht. Dies betrifft nicht nur den Gegenstandsbereich der Musikalischen Volkskunde selbst, sondern auch seine Theoriemodelle und Forschungsinstrumentarien. Dies gilt zunächst einmal für die Weiterführung der musikethnologischen Regionalforschung, d. h. die Sammlung und Archivierung noch lebendigen oder reaktivierten Brauchtums in Feldforschung oder kasuistischer Individualforschung, die weiterhin zum festen Bestand der Institutsarbeit gehört. Die vorhin zitierte Differenziertheit im Spektrum der Einzeluntersuchungen macht die Weite allein dieses Rahmens deutlich.

Daneben geht es um breit entfaltete Grundlagenforschung. Das umfangreichste Projekt ist dabei eine Untersuchung zur Situation des Laien- bzw. Amateurmusizierens in der Bundesrepublik. Es wird sich zunächst um Teiluntersuchungen handeln können, die jede für sich allein entfaltete Forschungs komplexe darstellen, greift man etwa nur die Situation der Laien- bzw. Amateurorchester heraus. Neben der Ermittlung statistischer Daten wird es vor allem um detaillierte Untersuchungen zum Wandel und Bestand in den Traditionen, Formen, Repertoires und Funktionen dieses Musikbereiches gehen.

Ein anderes Projekt befaßt sich mit der „volkstümlichen Musik“, die heutzutage eng mit der Kommerzialisierung von Folklore und ihren vielfältigen Ausprägungen einhergeht. Es geht nicht nur um die Frage nach „Echtheit“ und „Kopie“ von Folklore, sondern generell um den vielschichtigen Pro-

zeß einer Vermarktung von Volksmusik bzw. Folklore in den Medien und auch in der Fremdenverkehrswerbung. Es werden heutzutage in einschlägigen Fernsehsendungen (z. B. „Die lustigen Musikanten“) raffinierte Stilkopien als „echte Volksmusik“ ausgegeben, teilweise als sogenannte „volkstümliche Musik“ kaschiert, die einem breiten Publikum bereits als solche nicht mehr erkennbar zu sein scheinen, wie eigene Untersuchungen zu musikalischen Präferenzen von Vorschulkindern ergaben, was noch näher auszuführen ist (vgl. Noll 1980).

Ein anderes, tief gestaffeltes Forschungsfeld berührt das Verhältnis von Populärmusik und Musikalischer Volkskunde oder, exakter gewendet, die Frage, in welcher Weise Populärmusik als Gegenstand der Musikalischen Volkskunde zu behandeln ist.

Ein neues Forschungsfeld wurde am Institut mit der Liedmonographie und -biographie eröffnet. Dringender denn je scheint die wissenschaftliche Aufarbeitung liedmonographischer und -biographischer Fakten notwendig. Wenn z. B. möglich ist, daß ein in den osteuropäischen Staaten weit verbreitetes lyrisches Liebeslied eines sowjetischen Komponisten („*Katjuscha*“) unbemerkt als Schlager im pseudorussisch verkitschten Arrangement („*Kasatschok*“) vermarktet wird, um nur ein Beispiel herauszugreifen, ist wissenschaftliche Aufklärung dringend angezeigt.

Ein anderes typisches Beispiel für mangelnde Exaktheit in der Liedinterpretation unserer Zeit ist die Behandlung des Liedes „*Es geht ein dunkle Wolk*“, das zum Standardrepertoire von Liedersängern unserer Tage gehört. In einem Kommentar heißt es z. B.:

„Im Dreißigjährigen Krieg (1618–1648), der fast immer als ein Religionskrieg zwischen dem Spanisch-Habsburgisch-Katholischen Lager und dem Protestantismus dargestellt wird, der aber in Wirklichkeit ein machtpolitischer Kampf um die Vormachtstellung in Europa war, wurde die deutsche Bevölkerung einer zuchtlosen Soldateska ausgeliefert. Die Schinderei der Bauern führte zu mehreren örtlichen Aufständen, von denen mehrere Lieder erhalten blieben. Das Gleichnis von der ‚dunklen Wolke‘, das sich offensichtlich auf den Krieg bezieht, stammt aus der Liederhandschrift des oberbayerischen Benediktiner-Paters Johannes Werlin aus dem Jahre 1646.“ (Philips 6305 254)

Man kann davon ausgehen, daß die Metapher von der „*dunklen Wolk*“ in der Zeit des 30-jährigen Krieges auch in dem geschilderten Sinne verstanden bzw. angewandt worden ist. Jedoch ist darauf hinzuweisen, daß sie schon hundert Jahre früher als Symbol des Abschieds verwendet wurde. Bei Wolfgang Schmeltzel heißt es in dem 7. Quodlibet seiner Sammlung „*Schmeltzel's 25 Quodlibet*“:

„Es geht ein finster Wolken herein, ich sorg es muß geregnet sein, es regnet in der Aue wol in das grüne Gras“ (Nürnberg 1544).

In Werlin's Handschrift wird diese Textzeile fast wörtlich übernommen:

„Es regnet ein dunkle Wolken 'rein, mich deucht es werd ein Regen sein, ein Regen aus den Wolken, wol in das grüne Gras“ (Werlin 1646).

Der Charakter des Scheideliedes ist auch noch in späteren Jahrhunderten gewahrt, z. B. in dem Handwerksburschenlied aus dem Kuhländchen (vor 1840). Es heißt dort in der 3. Strophe:

„'s kommen gar finstre Gwolke rei, Es soll und muß geschieden sei. Ade, du schöns mein Lieb! Du hast mir mein Herz betrübt“ (Erk-Böhme, II/573).

Abschiednehmen bedeutete in jener Zeit der noch wenig entwickelten Verkehrswege und -möglichkeiten eine längere Trennung, größere Risiken oder Gefahren und stärkere emotionale Belastungen. Es muß geargwohnt werden, daß der historische Sachverhalt nicht in die Absicht paßt, das Lied als politisches Lied in unserer Gegenwart einzusetzen, noch dazu, da sich das Bild von der dunklen Wolk mit der Schreckensvision einer tödlichen Atomwolke verbindet, wobei exakte historische Aufklärung bei der Liedinterpretation einer solchen Absicht nicht entgegenstünde.

Andere Forschungsbereiche ergeben sich im Bereich der Reaktivierung historischer Volksinstrumente. Auf dem eingangs geschilderten Folklore-Wettbewerb sind z. B. teilweise Instrumente dieser Art verwendet worden, teils, um einen originalen Interpretationsstil zu gewährleisten, teilweise aber auch, um stilistisch neue Interpretationsweisen zu gewinnen, die sich auch von den ursprünglichen geographischen Zusammenhängen lösen und zu interessanten Lösungen führen können.

Ein weiteres, umfangreiches Projekt befaßt sich mit der „Folk“-Situation in der Bundesrepublik, einem Musikbereich mit eigenen Clubs, Zeitschriften, Interpreten, Publikumsschichten etc. Hier stellt sich u. a. die Frage, wie weit es sich möglicherweise um eine Musik von Eliten für Eliten handeln könnte, oder ob sich ein Alternativpotential bereits zu einer eigenen Teilkultur entwickelt hat.

Andere Fragerichtungen konzentrieren sich auf eine systematische Erfassung von Interpretationsformen der Volksmusik bzw. Folklore in unserer Zeit, wobei sich ebenfalls enge Berührungspunkte zu musikpädagogischen Problemen ergeben. Das Thema „Schule und Folklore“ bildet im Felde korrespondierender Wissenschaften ein weiteres Thema für sich, ebenso wie „Jugend und Folklore“. Der Themenbereich „Liedermacher und Liedersänger“

bedarf ebenso einer systematischen Aufarbeitung wie die Erarbeitung einer umfassenden „Theorie des Singens“, wozu bereits einige Vorarbeiten geleistet sind.

Sämtliche Projekte und Untersuchungen sehen sich zugleich in die Aufgabe eingebunden, Bausteine einer wissenschaftstheoretischen Begründung der Disziplin Musikalische Volkskunde zu sein. Allein die Begriffsproblematik verdeutlicht das Ausmaß der Erfordernisse und Schwierigkeiten. Was definiert gegenwärtig noch exakt der Begriff „Volksmusik“? Umschreibt der inzwischen international verbreitete und auch im Wissenschaftsbereich anerkannte Begriff „Folklore“ die heterogenen Phänomene befriedigend? Was setzt „volkstümliche Musik“ von „Volksmusik“ ab? Ist „Folk-Musik“ ein exakt definierender Begriff oder nur eine Verlegenheitslösung? Ist der Gegenstand und damit der Begriff der „musikalischen Völkerkunde“ in der Gegenwartsforschung noch exakt in seiner wissenschaftshistorischen Ausprägung haltbar? Was trennt oder vereint Musikethnologie und Musikalische Volkskunde? Ist das Denkmodell der Musikwissenschaft, wie es von Hans Mersmann und Walter Wiora entwickelt worden ist, noch tragfähig? Ist „Volksmusik“ als „Grundschrift“ einer im Ganzen als Einheit zu verstehenden Musikkultur anzusehen? Stellt sich in der Volksmusik kein Kunst-Anspruch? Ist Volksmusik „keine Volksmusik mehr“, wenn sie an sich den Kunst-Anspruch stellt? Vereinbart sich der Kunst-Anspruch mit Amateur- bzw. Laienmusik?

Die Volkskundewissenschaft hat bisher ebenfalls noch keine Lösung gefunden. Auf der Suche nach einer neuen Wissenschaftsbezeichnung, weil der „Volk“-Begriff nach seiner Pervertierung durch den NS-Staat in Verruf geraten war, sind zwar die vielfältigen Verflechtungen mit der Sozialanthropologie, Psychologie, Geschichtswissenschaft, Politologie, Soziologie, Pädagogik, Ästhetik, Kommunikationswissenschaft, Sozialgeographie, Ethnologie, Kultursoziologie, Anthropogeographie z. B. deutlich geworden, aber keine einleuchtende Zuordnung zu einer dieser genannten Wissenschaften vermochte den Komplex „Volkskunde“ befriedigend zu definieren, da sie sämtlich in den Gegenstand einfließen. Ob die Bezeichnung „Kulturanthropologie“, wie sie ein großes Wissenschaftszentrum an der Universität Frankfurt (Institut für Kulturanthropologie und europäische Ethnologie) in Anspruch nimmt, eine Zukunft hat, wäre abzuwarten.

VIII

Um die Fülle des Details zu demonstrieren, seien abschließend zwei Beispiele kurz referiert.*

Das erste Beispiel bezieht sich auf das Singen des Vorschulkindes. Wenngleich dies nach wie vor seine intensivste musikalische Aktivitätsform ist, können heutzutage in der Forschung die Begründungszusammenhänge nur im Gesamtkontext der frühkindlichen Sozialisation durch Eltern, Geschwister, Großeltern, Spielgefährten, Erzieher, insbesondere aber durch Medien bzw. vorschulische Institutionen gesehen werden. In der verstäderten Industriegesellschaft sind Kleinkind- und Kindesalter vielleicht noch die einzigen Entwicklungsphasen, in denen sich orale Tradierung und spontanes Singen in der ursprünglichen Form vollziehen. Daher sind sie für die Forschung sehr bedeutsam.

Innerhalb eines größer angelegten Forschungsprojektes zur Musikalischen Früherziehung (von 1974–1977) war es möglich, Eltern dezidiert zu den Sozialisationsbedingungen und -formen in ihren Familien zu befragen (vgl. Noll 1980). Insgesamt konnten 443 Eltern befragt werden. Die Rücklaufquote von 92,29 % lag außergewöhnlich hoch. Musikschulen und Kindergärten, über das gesamte Bundesgebiet verteilt, wurden mit halbstandardisierten Fragebögen befragt. Aus den umfangreichen Befunden werden hier nur einige wichtige aus dem Bereich Singen bzw. der Beziehung des Kindes zur Volksmusik referiert.

Von den Befragten beantworteten an Musikschulen 95,8 % und an Kindergärten 91,1 % die Frage, ob ihr Kind gern singt, mit „Ja“. Dies ist zwar für den Volkskundler eine selbstverständliche Aussage, für den Musikpädagogen jedoch nicht unbedingt.

Nach den Singgelegenheiten des Kindes befragt, gaben die Eltern Auskünfte darüber, daß das Kind z. B. beim Spielen singt, wenn es sich unbeobachtet fühlt sowie bei Beschäftigungen verschiedener Art. Es singt häufig, bei fast jeder Gelegenheit, meistens spontan. Es singt mit Eltern, Geschwistern, Verwandten, z. B. nach der Rückkehr aus dem Kindergarten, aus der Kirche, aus der Turnstunde. Weiterhin singt es beim Autofahren, Wandern, Spazierengehen, im Zug, bei besonderen Anlässen außerhalb des Hauses, vor dem Schlafengehen, morgens und abends im Bett, beim Musikhören, nach dem Hören von Musik in Rundfunk und Fernsehen. Das Kind singt aber nicht nur spontan, sondern auch nach Aufforderung bzw. auf Anregung. Es singt sowohl allein als auch in der Gruppe.

Bei der Frage nach den Singrepertoires, wobei durch Beispielnennungen in-

direkt einige Gattungstypen vorgegeben waren, standen, wie erwartet, Kinderlieder an der Spitze der Nennungen (88,8 % an Musikschulen und 85,4 % an Kindergärten). Es folgte ein hoher Anteil selbsterfundener Melodien (mit 73,4 % und 55,4 %). An dritter Stelle standen Schlager, gefolgt von Volksliedern (und Wanderliedern), Kirchenliedern und Jugendliedern.

Ein wichtiges Detail der Befragung war die Suche nach einer Antwort auf die Frage, wie weit die Sozialstruktur des Elternhauses die Präferenzen der Kinder bei den einzelnen Musikfeldern bestimmt. Ich bin nicht zu einem eindeutigen Ergebnis gekommen. Um mit pauschalen Begriffen zu operieren: die oberen, mittleren und unteren Sozialschichten haben ähnliche Präferenzen entwickelt, wobei sich die Bedürfnisskala um so differenzierter artikuliert, je höher die Sozialstatus rangiert. Hier handelt es sich um einen allgemein bekannten Sachverhalt, der bestätigt werden konnte.

Die Aussagen, die zum Kinderlied gemacht wurden, sind unter einem gewissen Vorbehalt zu sehen. Der Begriff „Kinderlied“ ist nicht mehr eindeutig – jedenfalls aus dieser Untersuchung heraus – zu definieren. Teilweise handelt es sich um Lieder, die gar keine Kinderlieder sind, sondern von den Eltern nur als solche angesehen werden. In Wirklichkeit sind es Schlager, die von Kinderstars – seinerzeit Heintje und Anita – vermittelt worden waren. Andererseits handelt es sich auch um Erkennungsmelodien von Kindersendungen des Fernsehfunks, z. B. zu „Sesamstraße“ oder „Das feuerrote Spielmobil“. Jene sind aber sämtlich im Schlagerstil gestaltet, denn die Komponisten dieser Musik sind arrivierte Schlagerkomponisten, teilweise die gleichen, die für Popstars, wie Udo Jürgens etwa, schreiben. Die musikalische Vermittlung des Liedmaterials erfolgt auf diese Weise in einem ganz bestimmten Stil, der mit dem Kinderlied überhaupt nichts mehr zu tun hat.

Auch bei den Schallplattenpräferenzen macht sich dies deutlich bemerkbar. Dort werden nach Angaben der Eltern von den Kindern Schallplatten favorisiert, die vorwiegend „Kinderlieder“ enthalten. Einzelne Eltern haben glücklicherweise Namen genannt. Dabei stellte sich heraus, daß es sich häufig um das Angebot auf dem Billigmarkt handelt, wo einerseits tradiertes Kinderliedgut im popmäßig aufgemachten Arrangement vermittelt wird, andererseits aber Schlager, die für Kinder gemacht sind, bzw. schlagerähnliche Titel, die aber keine Kinderlieder sind, verbreitet werden.

Analoges ist aus den Präferenzen der einzelnen Sendungen abzulesen. Es ist selbstverständlich, daß im Fernsehfunk Kindersendungen, Märchen- und Vorschulsendungen von den Kindern bevorzugt werden, womit aber eine einseitige musikalische Sozialisation in Richtung der beschriebenen Stilrichtungen erfolgt. Interessant für unseren Bereich ist hierbei, daß Tier-

sendungen, Abenteuerfilme, Sportsendungen in der Beliebtheitskala hinter den Pop- und Unterhaltungssendungen rangieren, und daß in der 4. Gruppe der Rangfolge eine Kategorie gebildet wird, die die Begriffe „Sonntagskonzert“, „Folklore“ und „Volksmusik“ verwendet.

Das Bild ändert sich bei den Rundfunksendungen, wo an erster Stelle Pop-sendungen stehen, denen „Schulfunk“ und „Kinderfunk“ folgen. An dritter Stelle steht bereits der Sektor „Volksmusik/Folklore“, wobei Volksmusik im eigentlichen Sinne häufig nicht gemeint ist, sondern Titel aus dem Bereich der sogenannten „Volkstümlichen Musik“, wie sie Fernsehsendungen mit Maria Hellwig, den Oberkrainern oder anderen Pseudofolklore-Gruppen prägen. „Klassische Musik“ und „Werbefunk“ folgen auf den nächsten Rängen.

Bei den von den Kindern bevorzugten Schallplatten, die sich im Besitz der Kinder, Geschwister oder Eltern befinden, rückt der Bereich des Kinderliedes und Weihnachtsliedes, also der Bereich der gesungenen Volksmusik/Folklore, bereits in der Rangfolge auf den 2. Platz. An erster Stelle stehen „Schallplatten für Kinder“, „Märchen“, „Hörspiele“. Hinter der vokalen Volksmusik (einschließlich Kinderliedern) folgen auf den weiteren Rängen „Klassische Musik“ und „Popmusik“ sowie an 5. Stelle „Instrumentale Volksmusik/Folklore“ und „Marschmusik“. Überrascht haben die relativ hohen und positiven Positionen der Volksmusik in der Rangfolge.

Bei der Untersuchung der Liedtitel, was sich bei der Untersuchung nur zufällig ergab, konnte wiederum ein breites Spektrum von Stilen und Gattungen beobachtet werden. Titel wie „*Trat ich heute vor die Türe*“ von Heinz Lemmermann z. B. fanden sich neben dem „*Baggerführer Willibald*“ vor Dieter Süverkrüp oder „*Heidschi, Bumbeidschi*“, „*Zwei kleine Sternlein stehn*“, „*Schön ist es, auf der Welt zu sein*“, „*Papi und Mami*“. Neben dem Heino-Hit „*Blau blüht der Enzian*“ wurden Schlager wie „*Der Puppenspieler von Mexiko*“ und „*Schöne Maid*“ genannt. Hier handelt es sich wohlge-merkt um das Repertoire von fünfjährigen Kindern!

Die Frage nach dem Liedbesitz schließt an Fragestellungen des Grundschulalters unmittelbar an, denn der Schulanfänger bringt schließlich sein Repertoire aus dem Vorschulbereich mit. Für die Forschung wäre z. B. sehr wichtig zu erfahren, ob dieses Liedrepertoire Bestand hat oder ob es absinkt, bzw. ob damit bestimmte Dispositionen in den Kinder geweckt werden, die unabhängig vom Repertoire ein Offenhalten gegenüber dem Lied oder dem Singen in späteren Altersstufen überhaupt bewirken oder nicht. Dies ist eine zentrale Frage, die in ihrem Anspruch erhebliche Dimensionen gewinnt.

Das zweite Beispiel bezieht sich auf die Straßenmusik. In zwei umfangreicher

Vorstudien wurden erste systematische Untersuchungen zu einem Phänomen angestellt, das seine Existenz primär der Schaffung von Fußgängerzonen in den Großstädten verdankt. Mittels Tonband- und Videoaufzeichnungen wurden in mehreren Großstädten (Köln, Düsseldorf und Oldenburg) erste Dokumentationen vorgenommen. Mit Hilfe eines vorstrukturierten Interviews wurden Straßenmusiker und Zuhörer gezielt befragt. Deutlich zeichnet sich ab, daß es sich nicht nur um eine vorübergehende Modeerscheinung handelt, sondern um einen eigenen Bereich, um eine Teilkultur, die ihre eigentypischen Ausprägungen bereits erreicht hat. Das Spektrum der Motivation der Straßenmusiker, ihr Spielniveau, ihr Repertoire, die psychologischen und soziologischen Implikationen lassen nicht nur erkennen, daß sich die Musikalische Volkskunde um die wissenschaftliche Aufarbeitung dieses Phänomens zu bemühen hat, sondern sie sind auch ein Beweis für die Lebendigkeit und Erneuerungsfähigkeit eines Musizierbereiches, der – zugegebenermaßen sehr pauschal – als Laien- bzw. Amateurmusik bezeichnet wird. Die Grenzen sind inzwischen so fließend geworden, daß man mit einiger Vorsicht geneigt ist, bei einigen Manifestationen von den Anfängen einer neuen Straßenkunst zu sprechen. Die Videoaufzeichnungen zeigen zum Beispiel, daß die naive Interpretation der „*Kleinen Nachtmusik*“ von Mozart durch drei Streicher nicht als bloßer Gag abzutun ist. Teilweise werden virtuose Spielleistungen gezeigt, was primär nicht jene Musikstudierenden meint, die ihr Üben auf die Straße verlegt haben, was auch vorkommt. Das Repertoire ist äußerst differenziert. Der Bläserchoralsatz steht neben dem engagierten politischen Lied, das mit der Gitarre begleitet wird. Ein Bachsches Menuett wird nicht nur vollendet auf der Gitarre vorgetragen, sondern in eine virtuose Blues-Improvisation umgesetzt. Der Drehorgelspieler, der sein Repertoire aus dem Schlager um die Jahrhundertwende und der 20er Jahre bezieht, steht neben der a-cappella-Gruppe, die den Renaissance- und Distlersatz vorträgt. Daneben finden wir u. a.

- den durchziehenden Tramp, der sich schnell ein Taschengeld machen möchte oder seine Reise damit finanziert,
 - den engagierten Straßenmusiker mit eigenen Texten und Melodien,
 - die Gruppe in der klassischen wash-board-Besetzung,
 - das „Ein-Mann-Orchester“, d. h. einen Straßenmusiker, der mehrere Schlaginstrumente am Körper befestigt hat, die er in der Manier eines Circusclowns handhabt, dabei aber eine höchst differenzierte und auch subtile Musik gestaltet,
 - den ehemaligen Schulmusiker, der seinen Job an den Nagel gehängt hat.
- Größtenteils handelt es sich um Laienmusik, teilweise wird sie aber profi-

haft durchgeführt. Ein Extrembeispiel bildet hier z. B. Klaus von Wrochem („Klaus der Fiedler“) in Köln, der ein klassisches Violinstudium hinter sich hat und mit selbstverfaßten Texten und Melodien weites Aufsehen erregte.

Es gibt ein neues Publikum, das zuhört, mitmacht, sich Zeit nimmt und nicht einfach vorbeigeht; das sich auch mit den Straßenmusikern solidarisiert, wenn sie z. B. in Konflikt mit den Ordnungsämtern der Städte geraten.

Die Straßenmusiker verfolgen teilweise politische Absichten, verstehen sich aber nicht als Revolutionäre.

In der Zeitung „*Unsere Stimme*“ (im Untertitel eine „*Zeitung für eine Musik, die von unten kommt*“), Nr. 2/1977, die (auch optisch) im Stil selbstgemachter Zeitungen eine starke sozialkritische Haltung aufweist, heißt es z. B.

„Auf deutsche Volksmusik zurückzugreifen ist heute wohl nur möglich, wenn man sie subversiv unterläuft, wenn man an die radikalen demokratischen Traditionen anknüpft, die – spätestens seit dem Faschismus – dem großen Humptata weichen mußten. Da ist ungeheuer viel Spielraum frei geworden, und seit der englische Rock auch immer müder rollt, ist in dieser Richtung eine ganze Menge am Entwickeln und Experimentieren . . . Wir sind nicht die Propheten unserer eigenen Texte. Wir versuchen eher, von uns selbst und unseren Erfahrungen und Träumen zu singen, als uns hinter einem lehrerhaften Anspruch zu verstecken.“

Ein Interview mit Klaus von Wrochem in der gleichen Ausgabe vermittelt sehr interessante Details über die Insider-Situation der Straßenmusik. Er berichtet u. a. über eine „echte, gute Straßenmusiker-Tradition“ in Köln, die in der Fußgängerzone seit vielen Jahren lebt, und weist darauf hin, daß dort neben anderen ein Typus existiert, der auf bekannte Schlagermelodien selbstverfaßte Texte singt, die teilweise Zeitkritik artikulieren, nicht immer unbedingt politisch gemeint sind, aber sich auf aktuelle, zumeist regionale Ereignisse beziehen. Klaus von Wrochem schildert auch offen die ökonomische Situation der Straßenmusiker. Wenn z. B. bei einer Gruppe von sechs Musikern die Tageseinnahme DM 100,- beträgt, ist das Existenzminimum nicht erreicht. Aufschlußreich sind auch seine Informationen über die Konflikte mit arrivierten Liedermachern, die eine „eigene Klasse“ darstellen, wie Wolf Biermann z. B., der die Lieder der Straßenmusiker ablehnt und ihnen das künstlerische Niveau abspricht. Während die Straßenmusiker trampeln, fährt Biermann z. B. mit dem Wagen von Stadt zu Stadt, von Veranstaltung zu Veranstaltung.

Auch sind die Beschreibungen der psychologischen Situation höchst aufschlußreich. Fast ergreifend ist sein Bericht über den inneren Zustand, den

der hoch intellektuell durchgebildete Musiker erfährt, der auf der Straße steht, seine Kunst anbietet und auf das Almosen angewiesen ist, das man ihm zuwirft. Auf höchst eindringliche Weise werden hier psychologisch schwierige Felder, menschliche Probleme und soziale Faktoren angesprochen. Wichtig für jenen Typus von Straßenmusikern ist, daß sie den kritischen Reflex auf die politischen und auch regionalen Probleme in ihren Liedern artikulieren können. Klaus von Wrochem hat z. B. nach dem Konkurs der Kölner Herstatt-Bank den „*Herstatt-Blues*“ geschrieben. Auch ist ein „*Wanzen-Boogie*“ entstanden, der auf die Abhörraffären anspricht. Der Text ist aggressiv, nicht objektiv, sondern parteilich. Sie nennen ihre Lieder „*garstige Lieder*“ und gestalten sie aus innerer Überzeugung heraus. Es gibt auch Straßenmusik-Festivals. Mannigfache Probleme mit den Behörden treten auf. Straßenmusiker dürfen z. B. nicht vor den Eingängen von Kaufhäusern stehen oder Schaufenster beeinträchtigen. Sie dürfen keine eigenen Schallplatten auf der Straße verkaufen usw. Nach Auswertung der Daten wird ein ausführlicher Bericht vorgelegt werden.

IX

In der Gesamtheit seiner wissenschaftlichen Aufgaben sieht sich das Institut für Musikalische Volkskunde Neuss der Erforschung eines bedeutsamen Kulturbereiches verpflichtet, der selbst als Teilkultur oder als Summe mehrerer Teilkulturen zu verstehen ist, und der einen ständigen Wandel in seinen Funktionen und Ausprägungen erfährt. Gleichzeitig sieht es sich aber in die wissenschaftsdidaktische Aufgabe gestellt, die Ergebnisse wissenschaftlicher Forschung als Impulsgabe einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen, nicht nur im Sinne von „Aufklärung“, sondern in der Analyse und Darstellung von Modellen, die als Anregungspotential zu verstehen wären, wobei insbesondere auch die musikpädagogischen Bereiche angesprochen werden sollen.

In einem Zusammenschnitt werden zum Schluß Videoaufzeichnungen aus dem Projekt „Straßenmusik“ mit Aufnahmen aus Oldenburg, Köln und Düsseldorf vorgeführt.

Anmerkung

- * Über die hier referierten Fakten hat Verf. teilweise auf der Arbeitstagung „Feldforschung heute“ der Kommission für Lied-, Musik- und Tanzforschung der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e. V. 1980 in Aichwald berichtet.

Literatur

- Brandsch, W. (Hrsg.): Zur Praxis und Theorie gegenwärtiger Volksmusikpflege, Protokoll der Arbeitstagung veranstaltet von der Kommission für Lied-, Musik und Tanzforschung der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e. V. vom 26. bis 30. September 1976 in Murnau/Obb., Institut für Musikalische Volkskunde Neuss 1977.
- Erk, L./Böhme, F. M.: Deutscher Liederhort, 2. Band, Leipzig ²1925, S. 573.
- Heimann, W.: Musikalische Interaktion. Grundzüge einer analytischen Theorie des elementar-rationalen musikalischen Handelns, dargestellt am Beispiel Lied und Singen, Köln 1982.
- Hoffmann, F.: Annabelle oder das Schwein Monika / Über das Frauenbild bei deutschen Liedermachern, in: Anschläge, Zeitschrift des Archivs für Populäre Musik, Jg. 2, Mai 1979, Nr. 5, S. 5 ff.
- Karbusicky, V.: Ideologie im Lied – Lied in der Ideologie, Köln 1973.
- Klusen, E.: Musik zur Arbeit heute, in: Arbeit und Volksleben, Deutscher Volkskundekongress 1965 in Marburg, hrsg. von G. Heilfurth und I. Weber-Kellermann, Göttingen 1967, S. 306 ff.
- Klusen, E. / Weiler, K.: Rheinische Volkslieder in mehrstimmigen Sätzen. Eine Zusammenstellung von Volksliedbearbeitungen, Köln 1969. (Schriftenreihe des Rheinischen Heimatbundes, Heft 30).
- Klusen, E.: Bevorzugte Liedtypen Zehn- bis Vierzehnjähriger, Köln 1970.
- Klusen, E.: Das Volkslied im niederrheinischen Dorf. Studien zum Lebensbereich des Volksliedes der Gemeinde Hinsbeck im Wandel einer Generation, Bad Godesberg 1970.
- Klusen, E., unter Mitarbeit von V. Karbusicky und W. Schepping: Zur Situation des Singens in der Bundesrepublik Deutschland. Band I: Der Umgang mit dem Lied, Köln 1974, Band II: Die Lieder, Köln 1975.
- Klusen, E. / Moog, H. / Piel, W.: Experimente zur mündlichen Tradition von Melodien, in: Jahrbuch für Volksliedforschung, Jg. 23, 1978, S. 11 ff.
- Klusen, E.: Elektronische Medien als Stimulans musikalischer Laienaktivität, Köln 1979.
- Klusen, E. (Hrsg.): Soziale Implikation – ein Aspekt der Volksmusikforschung, Protokoll der Arbeitstagung veranstaltet von der Kommission für Lied-, Musik- und Tanzforschung der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e. V. vom 29. Sept. bis 2. Okt. 1974 in Neuss, Institut für Musikalische Volkskunde Neuss 1974.
- Moßmann, W. / Schleuning, P.: Alte und neue politische Lieder / Entstehung und Gebrauch, Texte und Noten, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg ²1980.
- Noll, G.: Zum Phänomen des „stilistischen Internationalismus“, in: ad marginem, Rand-

- bemerkungen zur Musikalischen Volkskunde, Mitteilungen des Instituts für Musikalische Volkskunde Neuss, Nr. 46/1980.
- Noll, G.: Elternbefragung I / Schriftliches Interview mit den am Versuch beteiligten Eltern an Musikschulen und Kindergärten zu Beginn der Erprobungsphase, Teil B. 1.1 des Berichtes über die Wissenschaftliche Begleitung der Erprobung der Neufassung des Programms „Musikalische Früherziehung“, Köln-Bonn 1980, Reprint.
- Schepping, W.: Das apokryphe geistliche Lied im 19. Jahrhundert, in: Kultureller Wandel im 19. Jahrhundert, hrsg. v. R. W. Brednich, Freiburg 1972, S. 42 ff.
- Schepping, W.: Die „Purifizierung“ des geistlichen Liedes im 19. Jahrhundert aus der Sicht der Musikalischen Volkskunde, in: Jahrbuch für Volksliedforschung, Jg. 19/1974 (Teil I), S. 21 ff., und Jg. 20/1975 (Teil II), S. 9 ff.
- Schepping, W.: Das Lied als Corpus delicti in der NS-Zeit, in: Alf (Hrsg.), Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Düsseldorf, Köln 1977, S. 19 ff. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, Band 118)
- Schepping, W.: Die Wettener Liederhandschrift und ihre Beziehungen zu den niederländischen Cantiones Natalitiae des 17. Jahrhunderts, Köln 1978.
- Schepping, W.: Zum Einfluß der Medien auf Singpräferenzen und vokale Reproduktion, in: Volksmusik und elektronische Medien. Tagungsbericht Bremen der Kommission für Lied-, Musik- und Tanzforschung der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde, hrsg. von W. Schepping, Neuss 1979.
- Seeger, P.: American Favorite Ballads, Tunes and Songs as Sung by Pete Seeger, Oak Publications New York, N.Y., 1961.
- Wader, H.: Ich hatte mir noch soviel vorgenommen, Philips 6305 082.
- Wader, H.: Hannes Wader singt Arbeiterlieder, Philips 6305 342.
- Wader, H.: Plattdeutsche Lieder, Philips 6305 218.
- Wader, H.: Hannes Wader Volkssänger, Philips 6305 254.
- Wader, H.: Das Portrait, Phonogramm 6305 313.

Prof. Dr. Günther Noll
 Amandusstr. 42
 5000 Köln 71

Zwischenbericht zu einer Untersuchung über den Geschmack für Singstimmen

PETER BRÜNGER

I. Die Problemstellung

Ergebnisse zahlreicher musiksoziologischer und musikpsychologischer Untersuchungen haben ergeben, daß sich das musikalische Verhalten Jugendlicher, ihre Hörpräferenzen und ihre musikalische Ausdrucksfähigkeit, durch den Einfluß der modernen Medien verändert hat. Musikerlebnisse werden überwiegend durch technische Geräte vermittelt, und es ist zu vermuten, daß die klangliche Erfahrung die musikalische Erwartungshaltung determiniert. Ziel meiner Untersuchung ist es, mit erfahrungswissenschaftlichen Methoden zu erforschen, welche Veränderungen in den musikalischen Verhaltensweisen, speziell im Geschmack für Singstimmen stattgefunden haben.

Veränderungen sind im Vergleich mit der Vergangenheit zu beobachten, die tradiert wurde. Seit Beginn unserer abendländischen Musikkultur bildet die Gesangsstimme ein konstitutives musikalisches Element; vermag doch die Gesangsstimme als körpereigenes und mit dem emotionalen Ausdruck des Sängers verbundenes Instrument in besonderem Maße die Identifikation des Hörers mit der Musik zu fördern. In der Geschichte unserer Kultur etablierten sich zwei Singarten als grundlegende musikalische Verhaltensmuster. Die verhaltene Stimme nach Art des Gregorianischen Chorals und die ausdrucksstarke Belcanto-Stimme des Operngesangs haben über Jahrhunderte das europäische Stimmideal beeinflusst.¹ Daneben existierte zu allen Zeiten der einfache Volksgesang.

Stimmideale sind in Zeit und Raum einem dauernden Wechsel unterworfen.² Die Wandelbarkeit der Stimm-Moden zeigt sich insbesondere an der Schwelle der 50er und 60er Jahre. Bis weit in die 50er Jahre hat die Belcanto-Stimme das Stimmideal der Schlagersänger beeinflusst. Etwa seit 1960, seitdem die Beatles erfolgreich die technischen Verstärkeranlagen für ihr Musizieren ausnutzten, existiert ein Singstil, der sich vom tradierten abendländischen Gesang extrem unterscheidet. Der intensive emotionale Ausdruck der Belcanto-Stimme, der sich durch subtile Beweglichkeit und Ausgeglichenheit in der Tongebung auszeichnet, verliert an Bedeutung. Demgegenüber treten populäre Stimmen in den Vordergrund, charakterisiert durch ein Stimmvolumen,

das nur durch elektrische Verstärkung in der wünschenswerten raumfüllenden Tragweite gehalten wird.

Heute werden im wesentlichen Stimmen gehört, für deren klangliche Qualität in erster Linie die elektronische Technik verantwortlich ist. Die traditionelle Singstimme entspricht nicht mehr dem Repertoire an Erfahrungs- und Erwartungsstrukturen des jugendlichen Musikhörers und wird abgelehnt. Aus dieser Sicht lassen sich die immer wieder im Musikunterricht zu beobachtenden Dissonanzen und Frustrationen erklären, die auftreten, wenn Schüler mit Gesangsstimmen aus dem Bereich der Kunstmusik konfrontiert werden.³ Wenn für das Erlernen musikalischer Verhaltensweisen Identifikationsprozesse eine bedeutende Rolle spielen, dann ist zu vermuten, daß einseitige Hörerfahrungen mit populären, technisch verstärkten Lautsprecherstimmen die Singfähigkeit mindern, wenn Identifikationsmöglichkeiten mit natürlichen Stimmen fehlen. Der Jugendliche kann sich mit Lautsprecherstimmen identifizieren; er kann sie jedoch ohne apparative Hilfestellung nicht imitieren.

II. Die Fragestellungen und Hypothesen

Bei dieser Untersuchung wurde folgenden Fragestellungen nachgegangen:

1. Bis zu welchem Grad ist das Stimmideal der Schüler auf den populären Singstil fixiert? Welche sozialpsychischen Determinanten bedingen einerseits die Fixierung auf das populäre Stimmideal, andererseits die Geschmacksbindung an den tradierten Singstil?
2. Singstimmen werden in aller Regel mit einer Begleitung gehört. Daher ist zu fragen, ob unbegleitete Singstimmen den musikalischen Erwartungen der Schüler noch entsprechen und welche Zusammenhänge es zwischen Stimmgeschmack und dem Faktor Begleitung gibt.
3. Der Geschmack für Singstimmen und das eigene Singverhalten scheinen sich gegenseitig zu bedingen. Kausalzusammenhänge zwischen beiden Komponenten sollen erforscht werden.

Die Ausgangshypothesen der Untersuchung lauten:

- a) Der Geschmack für Singstimmen steht in engem Zusammenhang mit den Hörpräferenzen der Schüler.
- b) Unbegleitete Stimmen werden abgelehnt. Das Urteil für eine Singstimme verändert sich positiv mit zunehmender Intensität der Begleitung (Sound, Arrangement etc.).
- c) Häufiger medialer Musikkonsum in Verbindung mit einem Defizit an Anregungen für das eigene Singen beeinflussen das Singverhalten.

III. Die Methode

III.1 Die Stichprobe

Die Befragung wurde zwischen Dezember 1981 und März 1982 an Haupt- und Realschulen sowie an Gymnasien der Stadt Hannover durchgeführt. In der Regel wurden die Untersuchungen vom Verfasser geleitet, nur wenige Klassen wurden von Studenten nach vorheriger Einweisung befragt.

Insgesamt wurden 1379 Schüler aus 8. und 9. Klassen mit Hilfe einer geschichteten Zufallsstichprobe ausgewählt. Schulen aller Stadtteile Hannovers sind im Sample vertreten.

Die Stichprobe verteilt sich bezüglich des Kriteriums Schulbesuch annähernd proportional zur Verteilung der Gesamtschülerzahl auf die drei konventionellen Schulzweige.⁴ 50 % der Befragten sind weiblich.

	Gesamtschülerzahl in Hann. (8.u.9.Kl.)	Stichprobe	Jg.	Md.
Hauptschüler	31 %	29 %	31 %	27 %
Realschüler	32 %	37 %	34 %	40 %
Gymnasiasten	37 %	34 %	35 %	33 %
	N = 11044	N = 1379	N = 694	N = 685

Das Alter der Befragten rangiert zwischen 12 und 18 Jahren, wobei die extremen Altersgruppen deutlich unterrepräsentiert sind. Das häufigste Alter ist 14 Jahre (40 %), das Durchschnittsalter beträgt ebenfalls 14 Jahre.

Die Struktur der Stichprobe nach weiteren demographischen Merkmalen lautet:

Konfession:		Geschwisterzahl :	
evangelisch	72 %	keine Geschwister	20 %
katholisch	15 %	1 Bruder/Schwester	45 %
sonstige K.	6 %	2 Geschwister	21 %
ohne K.	7 %	3 u. mehr Geschw.	14 %

III.2 Die Tonbeispiele

Ziel einer Untersuchung mit Tonbeispielen ist es, einen funktionalen Zusammenhang zwischen den Bedingungen als unabhängige Variable und dem beobachteten Problem als abhängige Variable herzustellen und numerisch auszudrücken. Aus der Verteilung der Antworten ergeben sich dann die Begründungen für die Untersuchungsfragen. Für die vorliegende Untersuchung heißt das, verschiedene Stimmqualitäten werden als Bedingungen den Vpn dargeboten; die Beurteilung der Stimmen gibt Aufschluß über den Stimmgeschmack.

Bisher bekannte musiksoziologische Untersuchungen zum Musikgeschmack benutzen Ausschnitte aus Musikwerken und postulieren, daß diese Ausschnitte Prototypen für eine Vielzahl von Musikwerken sind. Musik ist aber im allgemeinen eine komplexe Erscheinung. Will man daher die Wirkung nur einer vereinzelt Qualität des komplexen musikalischen Gebildes beobachten, so ist die Präsentation dieser Qualität so zu gestalten, daß nur sie beurteilt wird, andere Merkmale aber einen möglichst geringen Einfluß auf das Urteil der Vpn haben. Ausschnitte aus Musikwerken genügen diesem Anspruch immer dann nicht, wenn isolierte musikalische Merkmale von Vpn beurteilt werden sollen. Die eindeutige Gewichtung eines Faktors ist nur möglich, wenn in den Tonbeispielen der zu untersuchende Faktor variiert, alle anderen musikalischen Merkmale aber konstant bleiben.

Aus den genannten Gründen wurden die Tonbeispiele in der vorliegenden Untersuchung wie folgt zusammengestellt:

Test A (Abb. 1a)

1. Der Faktor Melodie bleibt in allen Beispielen konstant. Es handelt sich um eine eigens für die Untersuchung komponierte Melodie, die bewußt so einfach gehalten ist, daß sie das Hörvermögen des durchschnittlichen Schülers nicht überfordert.
2. Der Text besteht aus frei erfundenen Silben. Eine emotionale Identifikation mit Textinhalten, die das Urteil der Schüler beeinflussen könnten, wird auf diese Weise verhindert.
3. In allen Tonbeispielen, in denen der Faktor Stimme variiert, bleibt die Begleitung konstant. Dabei wurde Wert auf eine möglichst neutrale Begleitung gelegt, um den stilistischen Kontext, in dem Belcanto-Stimmen und populäre Stimmen normalerweise zu hören sind, nicht zu verfälschen. Die Wirkung der individuellen Ausdrucksqualität jeder Singstimme ist durch einen Stimmvergleich nicht zu kontrollieren, d.h. die Befragten wählen

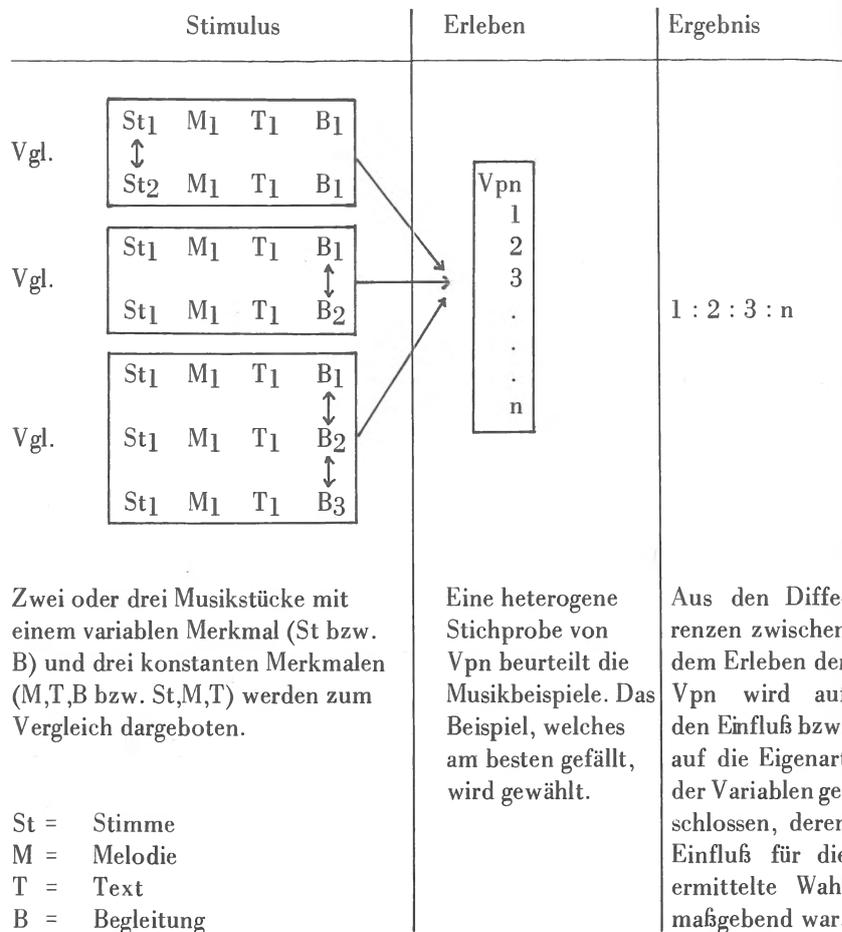
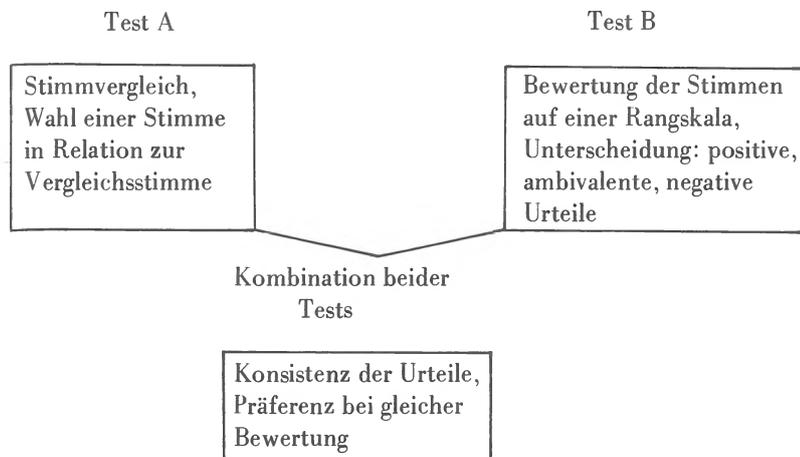


Abb. 1 a: Grundstruktur des Versuchsplanes in Test A

zwischen zwei Beispielen auch dann, wenn sie beide ablehnen, wählen somit das „geringere Übel“. Deshalb wird Test A durch Test B (Abb. 1b) am Schluß der Befragung ergänzt. Die Tonbeispiele, die nun den Schülern schon bekannt sind, werden einzeln noch einmal vorgespielt und auf einer Skala (-4 bis +4) durch die Schüler bewertet, Im Gegensatz zu Test A werten hier die Schüler auf der Basis der eigenen Geschmackskonstanten.

Leistung der Testbatterien A und B



Aufgrund der Kombination beider Tests können zuverlässige Aussagen über den Stimmgeschmack gemacht werden. Test A leistet endgültige Präferenz-
aussagen für den Fall, daß Schüler in Test B Belcanto-Stimmen und populäre
Stimmen gleichwertig beurteilen. Darüberhinaus kann mit Hilfe beider Tests
die Urteilkonsistenz kontrolliert werden.

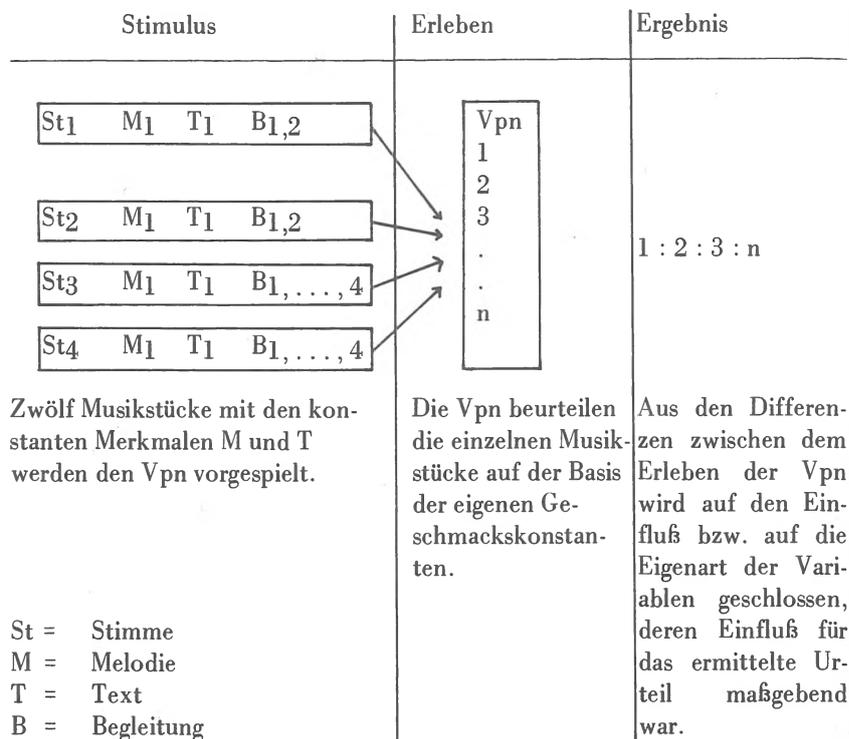


Abb. 1 b: Grundstruktur des Versuchsplanes im Test B

III.3 Der Fragebogen

Aufgrund der Tatsache, daß in der bisherigen Forschung der Geschmack für Singstimmen noch nicht untersucht worden ist, wurde eine große Zahl von möglichen Einflußfaktoren operationalisiert (Abb. 2). Insgesamt enthält der Fragebogen 121 Variablen. Fragen zur sozialen Herkunft der Schüler wurden vom niedersächsischen Kultusministerium nicht genehmigt.

Schematische Darstellung der zu untersuchenden Variablen

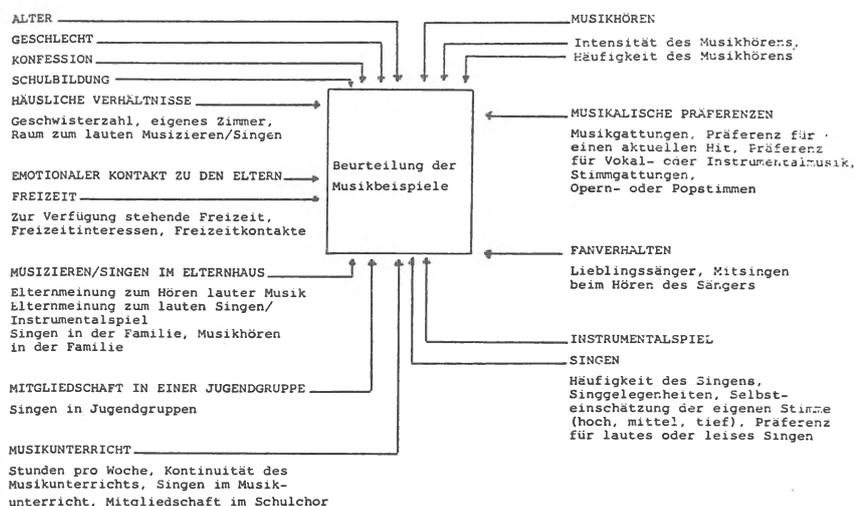


Abb. 2

IV. Ergebnisse und Diskussion

Ist es Aufgabe eines Zwischenberichtes, in aller Kürze über einige Hauptergebnisse der Untersuchung zu informieren, so möchte ich an dieser Stelle nur auf die Zusammenhänge zwischen Stimmgeschmack und sozialpsychischen Determinanten eingehen. Die Faktoren Begleitung und Intensität der Begleitung werden daher noch nicht berücksichtigt.

IV.1 Geschlecht, Alter, Schulbildung

Es ergeben sich keine geschlechtsspezifischen Unterschiede in der Wahl des Stimmideals. Wird jedoch der Faktor Alter als dritte Dimension eingeführt, so zeigt sich tendenziell, daß das Interesse der Jungen für Belcanto-Stimmen bis zum Alter von 16 Jahren steigt, dann abfällt. Mädchen hören bis 13 Jahre Belcanto-Stimmen gern; danach nimmt ihr Interesse für populäre Stimmen stetig zu. Hier erweist sich der unterschiedliche Verlauf der Pubertät bei Jungen und Mädchen als entscheidende Einflußgröße.

Die Variable Schulbildung zeigt einen deutlichen Zusammenhang mit dem Geschmack für Singstimmen (Abb. 3).

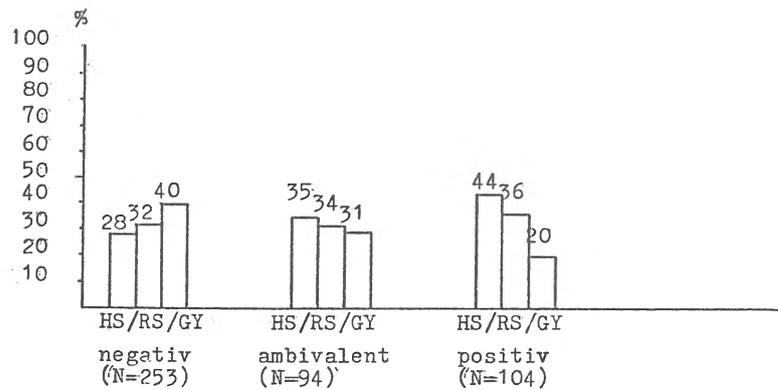


Abb. 3: Stimmgeschmack im Zusammenhang mit Schulbildung

Je höher die Schulbildung, desto eher entscheiden sich die Schüler beim Stimmvergleich für die Belcanto-Stimme. Mit anderen Worten, der Verlauf des Enkulturationsprozesses und das Niveau der geistigen Aktivität haben Einfluß auf den Stimmgeschmack. Dieses Ergebnis wird durch die Einzelbewertung in Test B bestätigt (Abb. 4 und 5).

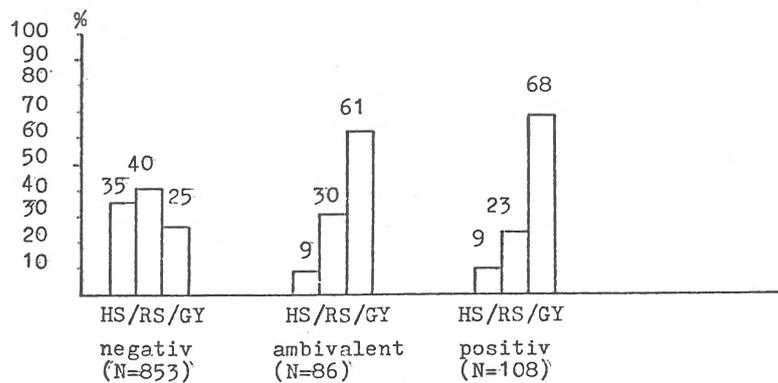


Abb. 4: Bewertung der populären Stimmen

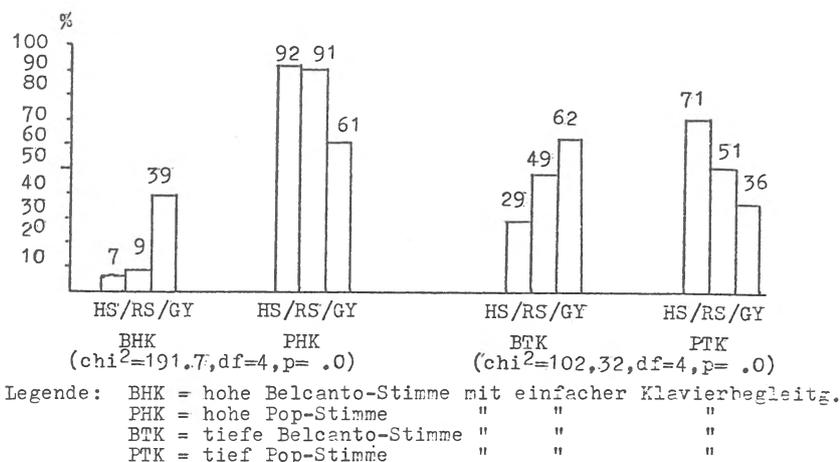


Abb. 5: Bewertung der Belcanto-Stimmen

(Die Daten beziehen sich jeweils auf die Schüler, die sowohl die Frauenstimme als auch die Männerstimme des betreffenden Stimmideals im negativen, ambivalenten oder positiven Bereich bewertet haben.)

IV.2 Musikerfahrungen in der Familie

Musikalische Verhaltensweisen werden wesentlich geprägt durch die Identifikation mit Personen, zu denen eine emotionale Beziehung besteht. Mit der Frage „Stell Dir bitte einmal vor, Du hättest in einem Preisausschreiben eine Weltreise für zwei Personen gewonnen. Würdest Du Deine Mutter, Deinen Vater oder eine andere Person mitnehmen?“ wurden die Schüler mit einer fiktiven Situation konfrontiert, deren Antwort vermutlich Aussagen zum Elternkontakt zulässt.⁵ Der entwicklungspsychologischen Situation entsprechend, haben sich 36 % der Schüler vom Elternhaus abgelöst und wählen eine externe Begleitperson, 20 % haben intensiven Kontakt zur Mutter (mehrheitlich Mädchen), 9 % wählen den Vater (mehrheitlich Jungen). 32 % der Befragten können sich aufgrund ambivalenter emotionaler Bindungen nicht entscheiden.

Wenn nach Klausmeier die Fähigkeit zu singen wesentlich durch die Eltern – besonders durch die Mutter – im Enkulturationsprozeß vermittelt wird⁶, dann muß untersucht werden, ob auch das traditionelle Stimmideal durch diese Sozialisationsinstanz tradiert wird. Obwohl angenommen werden muß, daß – durch den Einfluß der Medien bedingt – viele Eltern den populären

Singstil internalisiert haben und ihn ihren Kindern vermitteln, erweist sich doch der emotionale Kontakt zu den Eltern als positiver Einflußfaktor für die Wahl der Belcanto-Stimme. Dabei fällt auf, daß Kontakte zur Mutter die Wahl der männlichen Belcanto-Stimme, Bindungen an den Vater die der weiblichen Belcanto-Stimme begünstigen. Die Kontaktperson vermittelt demnach besonders intensiv den Geschmack für die gegengeschlechtliche Stimmgattung.

Bezieht man die Bewertung der Stimmen (Test B) in die Analyse mit ein, so ergeben sich für die Positivurteiler der populären Stimme keine signifikanten Zusammenhänge mit dem Elternkontakt, wohl aber für die Positivurteiler der Belcanto-Stimme. Nicht wie anzunehmen der intensive Kontakt zur Mutter, sondern die Bindung an den Vater hat positiven Einfluß auf die Beurteilung der Belcanto-Stimmen. Einerseits, so ist anzunehmen, erweist sich der Vater als bedeutenderer Agent traditioneller Kultur. Andererseits bekräftigen die vorliegenden Daten Klausmeiers Vermutung, daß die Bedeutung der Mutter für die Tradierung unserer Singkultur abnimmt.⁷ 73 % der Befragten geben an, daß weder ihnen noch ihren Geschwistern von der Mutter ein Schlaflied gesungen wurde. Das Singen wird also, wie noch zu zeigen ist, an den Lautsprecher delegiert, aus dem in der Regel populäre Stimmen ertönen.

Über den emotionalen Kontakt zu den Eltern hinaus bedeuten die Faktoren Medienkontakt und Singen in der Familie urteilsprägende Einflußgrößen. Mit der Häufigkeit des häuslichen Konsums von Lautsprechermusik steigt auch die Beliebtheit der populären Stimmen. Schüler aus Familien, in denen „nur zu bestimmten Zeiten“ oder „nie“ Musik gehört wird, entscheiden sich hochsignifikant häufiger für Belcanto-Stimmen.

Die Häufigkeit des Singens hat parallel zur Entwicklung der technischen Mittel vermutlich kaum abgenommen, wohl aber die Intensität und die Qualität des stimmlichen Ausdrucks. Am häufigsten geben die Schüler an „wir singen gern, aber nur, wenn wir tolle Musik aus dem Radio, Kassettenspieler, Fernseher hören“ (45 %). In 28 % aller Familien wird überhaupt nicht gesungen. Die Bedeutung dieser Angaben für den Geschmack für Singstimmen ist offensichtlich, kann man doch davon ausgehen, daß in der Regel zu begleiteten populären Stimmen gesungen wird. Darüberhinaus wird der eigene Gesang nur selten intensiv und ausdrucksstark sein, um die Lautsprecherstimme nicht zu übertönen.

Schüler, in deren Familie alle Personen gern singen (16 %) und in denen noch Weihnachtslieder gesungen werden (36 %), tendieren häufiger zu Belcanto-Stimmen (Abb. 6).

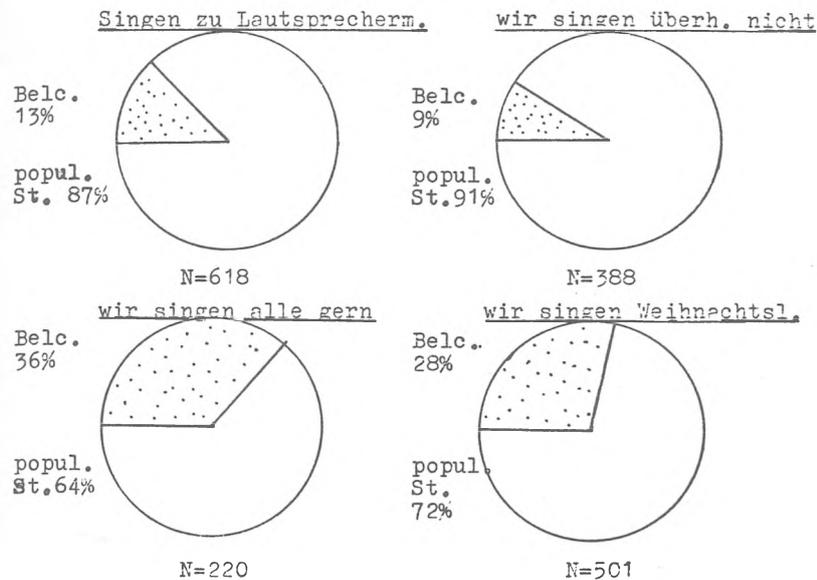


Abb. 6: Wahl der Belcanto-Stimme/populären Stimme im Zusammenhang mit dem Singen in der Familie

IV.3 Musikhören

Die Abhängigkeit des Geschmacks für Singstimmen von Hörpräferenzen kann exemplarisch für die Hörer von einerseits Disco- und Popmusik und andererseits Opern- und Orchestermusik dargestellt werden. Disco- und Popmusikhörer ($N=912/N=1017$) wählen im Stimmvergleich populäre Stimmen hochsignifikant häufiger als Hörer anderer Musikgattungen, Opern- und Orchestermusikhörer ($N=110/N=282$) hochsignifikant häufiger Belcanto-Stimmen. Beide Gruppen unterscheiden sich ebenfalls in der Häufigkeit und in der Intensität des Musikhörens. Die meisten Disco- und Popmusikhörer hören „täglich sehr oft“ Musik und zählen am häufigsten zu den Backgroundhörern. Opern- und Orchestermusikhörer hingegen hören eher „täglich oft“ bzw. „nicht jeden Tag“ und konzentrieren sich auf die Musik.

Schüler, die ausschließlich Präferenzen für populäre Musikgattungen zeigen, bewerten populäre Stimmen sehr positiv und Belcanto-Stimmen generell negativ. Bemerkenswert ist, daß Hörer klassischer Musikgattungen sowohl populäre als auch traditionelle Stimmen positiv beurteilen. Mit anderen Wor-

ten, einseitige Hörerfahrungen mit technisch manipulierten populären Stimmen bewirken einen fixierten Stimmgeschmack; Schüler mit breit gefächerten Hörpräferenzen sind in ihrem Stimmgeschmack weniger festgelegt.

50 % der Schüler zeigen ein ausgeprägtes Fanverhalten (HS 33 %, RS 39 %, GY 28 %). Sie nennen einen Sänger, den sie jeden Tag hören und dessen Schallplatten sie besitzen. Für diese Hörergruppe steht die Identifikation mit der Stimme eines Idols in hochsignifikantem Zusammenhang mit der Wahl der populären Stimme.

Auch Präferenzen für Vokal- oder Instrumentalmusik erweisen sich als Einflußfaktoren. Liebhaber von Instrumentalmusik tendieren eher zum traditionellen Stimmideal als diejenigen, die hauptsächlich Vokalmusik hören. Beide Gruppen unterscheiden sich vermutlich in der Höhe der musikalischen Bildung. Vorlieben für Instrumentalmusik und damit auch für absolute Musik setzen ein differenzierteres musikalisches Kenntnissniveau voraus. Schüler, die auf Vokalmusik fixiert sind, erleben Musik eher als gesungenen Sprachtext. Betrachtet man weiterhin, daß unter Liebhabern der Instrumentalmusik Instrumentalisten dominieren, dann ist zu vermuten, daß eine fundierte Instrumentalausbildung den Geschmack für Singstimmen erweitert.

Die Frage „Welche Stimme gefällt Dir besser, die eines Opersängers oder eines Popsängers?“ wurde als Kontrollfrage gestellt. Positive Wertungen für die populäre Stimme in Test B sind korreliert mit deutlichen Präferenzen (55 %) für Stimmen von Popsängern (Stimmen von Opersängern 8 %). Unter den Positivurteilern der Belcanto-Stimmen dominieren Liebhaber von Opersstimmen mit 49 % (Stimmen von Popsängern 10 %).

IV.4 Instrumentalspiel

Instrumentalisten* wählen hochsignifikant häufiger Belcanto-Stimmen, während Schüler, die kein Instrument spielen, deutlich populäre Stimmen präferieren. Detailliertere Aussagen lassen sich von der Art der gespielten Instrumente ableiten (Abb. 7). Exemplarisch werden zwei Instrumentengruppen betrachtet, die als Prototypen für unterschiedliche Musikgattungen stehen.

Schüler, die Gitarre und elektronische Orgel spielen, bewerten Belcanto-Stimmen extrem negativ. Klavierspieler und Streicher dagegen erweisen sich eher als Ambivalent- und Positivurteiler. Die Art der gespielten Literatur sowie Identifikationsprozesse mit populären Musiziergruppen scheinen den

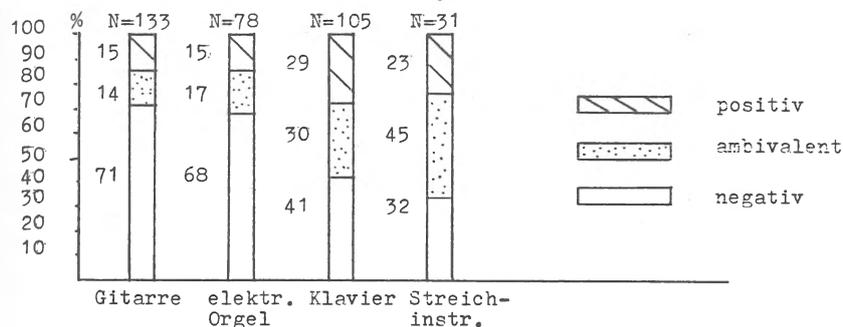


Abb. 7: Bewertung der Belcanto-Stimmen durch Instrumentalisten

Geschmack bei Instrumentalisten populärer Instrumente zu beeinflussen. Instrumentalisten, die durch die Literatur vornehmlich auf klassische Traditionen festgelegt sind, haben auch einen positiven Bezug zum traditionellen Stimmideal.

IV.5 Singen

Klusen stellt fest, daß der Medienkonsum die Singaktivitäten nicht etwa beseitigt, sondern daß von den elektronischen Medien zum Teil stimulierende Wirkung auf das Singen ausgeht.⁹ Diese Aussage kann von den vorliegenden Daten nur soweit unterstützt werden, als sie die Häufigkeit des Singens anbetrifft. Wenn aber gerade das Singen den Menschen befähigt, sich intensiv emotional auszudrücken, das Singen somit Anteil an seiner Persönlichkeitsbildung besitzt, dann darf sich der Musikpädagoge mit einer rein quantitativen Feststellung nicht begnügen.

In der Tat singen 17 % der Schüler „täglich sehr oft“ bzw. „täglich oft“, 36 % „nicht jeden Tag“, 47 % „fast nie“ oder „grundsätzlich nie“. Positive Einflußgrößen für das Singen bilden insbesondere das Singen in der Familie, Musizieren in der Freizeit und das Geschlecht der Schüler. Als häufigste Singgelegenheit wird das Singen zu Lautsprechermusik genannt (75 %)¹⁰, gefolgt von der Antwortkategorie „ich singe, wenn ich für mich allein bin“ (58 %). Das gesellige Singen mit Familienangehörigen, Freunden oder in der Jugendgruppe hat dagegen weit weniger Bedeutung.¹¹

Die Frage nach dem vokalen Ausdruckswunsch der Schüler bestätigt dieses Ergebnis. Die meisten Schüler möchten am liebsten beim Singen begleitet

werden, sei es durch Lautsprechermusik oder durch ein Instrument. Dieser Wunsch entspricht den musikalischen Erfahrungen der Schüler, denn sie hören Gesangsstimmen vornehmlich in Verbindung mit einer Bandbegleitung. Die Identifikation mit Lautsprecherstimmen fördert vermutlich das Bewußtsein einer Diskrepanz zwischen der eigenen natürlichen Stimme und der technisch verstärkten Stimme des Lautsprechersängers und wirkt sich auf das eigene Singverhalten aus. Auf die Frage „Singst Du lieber hoch oder tief?“ entscheiden sich nur 19 % zwischen der hohen und tiefen Stimmlage; 47 % antworten „in der Mitte“, 29 % „ich weiß nicht“. Wie schon Züghart in seiner Untersuchung an 1000 Schülern des 4. Schuljahres in Bremen feststellte, wird im wesentlichen in einer mittleren Stimmlage gesungen.^{1 2} Hemmungen vor emotionalem Ausdruck mit der Stimme insgesamt, aber auch die Identifikation mit der im allgemeinen in mittlerer Stimmlage singenden populären Lautsprecherstimme bedingen das beschriebene Singverhalten. Welche Zusammenhänge ergeben sich nun zwischen Singverhalten und Stimmgeschmack. Betrachtet man zunächst die Häufigkeit des Singens, so singen Belcanto-Wähler hochsignifikant häufiger als Wähler der populären Stimme: 58 % der Belcanto-Wähler singen „täglich sehr oft“, „täglich oft“ oder „nicht jeden Tag“ (Wähler der populären Stimme 48 %), 42 % „fast nie“ oder „nie“ (Wähler der populären Stimme 52 %). Differenziert man die Vergleichsgruppen weiterhin nach Geschlecht (Abb. 8), so zeigt sich deutlich, daß der Einfluß des Singens auf die Wahl des traditionellen Stimmideals bei Mädchen stärker ausgeprägt ist als bei Jungen. Entsprechendes

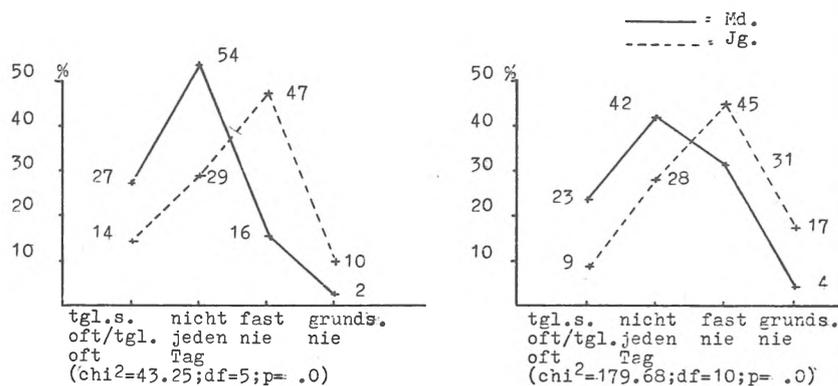


Abb. 8: Zusammenhang zwischen der Wahl der Belcanto-Stimme/populären Stimme und Singhäufigkeit

ergibt sich für die Wahl der populären Stimme, jedoch singen Wähler der populären Stimme insgesamt weniger (Mädchen und Jungen) als Wähler der Belcanto-Stimme.

Der Einfluß der Singgelegenheiten auf das Stimmideal zeigt sich, wenn man die Singgelegenheiten nach geselligem Singen und Singen zu Lautsprechermusik differenziert. Selektiert man aus der Gesamtstichprobe die Gruppe der Schüler aus, die nur mit Familienangehörigen und Freunden, in Jugendgruppen, beim Wandern und im Chor singen (Gruppe 1; N=69) und vergleicht sie mit den Schülern, die ausschließlich zu Lautsprechermusik singen (Gruppe 2; N=705), so ergeben sich hochsignifikante Zusammenhänge mit dem Stimmgeschmack (Abb. 9).

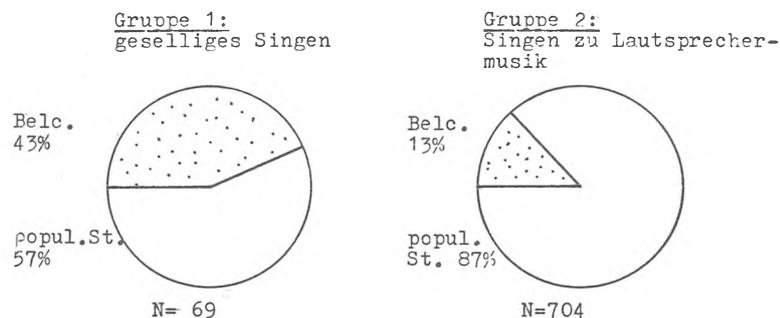


Abb. 9: Wahl des Stimmideals in Zusammenhang mit geselligem Singen und Singen zu Lautsprechermusik

Schüler, die gemeinsam mit anderen Personen singen, präferieren häufiger die Belcanto-Stimme; Singen zu Lautsprechermusik steht demgegenüber in positivem Wirkungszusammenhang mit dem populären Stimmideal. Die Identifikation mit der Lautsprecherstimme beeinflusst demnach sowohl das eigene Singverhalten als auch den Geschmack für Singstimmen. Geselliges Singen hingegen scheint einer Fixierung auf das populäre Stimmideal entgegenzuwirken.

Der vokale Ausdruckswunsch hat einen urteilsprägenden Einfluß auf die Bewertung der Belcanto-Stimmen. Positivurteiler äußern signifikant stärker den Wunsch, mit anderen gemeinsam zu singen oder allein zu singen, damit sie niemand hört. Vermutlich wird letztere Angabe von Schülern gemacht, die sich sowohl mit dem traditionellen Stimmideal identifizieren als auch selbst ausdrucksstark singen. Schamhemmungen aber und das Gefühl, von der

peer group wegen unpopulärer musikalischer Verhaltensweisen abgelehnt zu werden, führen in die musikalische Isolation. Die Äußerungen der Negativurteiler bilden hierzu einen Gegensatz. Sie wollen lieber zu Musik aus dem Lautsprecher singen. Der Wunsch, beim Singen begleitet zu werden, ist bei beiden Gruppen gleichermaßen ausgeprägt.

Positiv- und Negativurteiler unterscheiden sich weiterhin in dem Verhältnis zu ihrem eigenen Stimmorgan. Schüler, die die Belcanto-Stimme positiv bewerten, singen häufiger in einer hohen oder tiefen Stimmlage, negative Wertungen werden häufiger von Schülern abgegeben, die nicht wissen, in welcher Stimmlage sie am liebsten singen.

IV.6 Musikunterricht

Obwohl der Musikunterricht im Vergleich zu außerschulischen Musikerfahrungen für das Hörvermögen der Schüler eine relativ geringe Bedeutung besitzt, ist doch sein Einfluß auf den Geschmack für Singstimmen beachtlich. Insbesondere die wöchentliche Stundenzahl (Abb. 10) und die Kontinuität des Musikunterrichts stehen in Wirkungszusammenhang mit dem Stimmgeschmack.^{1 3}

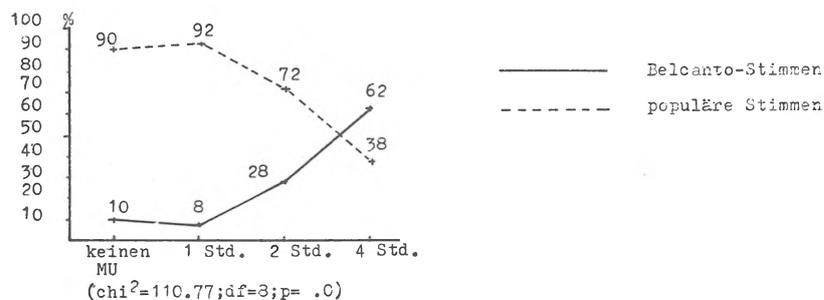


Abb. 10: Stimmenwahl in Test A nach Musikstunden pro Woche

Nur 12 % der Schüler, die seit einem halben Jahr Musikunterricht haben, wählen die Belcanto-Stimme. Die Wahl für das traditionelle Stimmideal erhöht sich bei Schülern mit zwei Jahren Musikunterricht auf 40 %. Unverständlich jedoch ist, daß sich dieser Trend für Schüler aller Schularten mit mehr als zwei Jahren Musikunterricht nicht fortsetzt (27 %).

Aussagen zum Einfluß des Musikunterrichts auf das Schülerurteil blieben

unvollständig, würde nicht auch untersucht, welchen Wirkungsgrad die Unterrichtsinhalte (Singen, Musikhören) besitzen. Dabei fällt auf, daß Schüler, die im Musikunterricht nie singen oder nur Musik hören (N=329), hochsignifikant häufiger die Belcanto-Stimme bevorzugen als Schüler, die im Musikunterricht sehr viel oder manchmal singen (N=472). Einerseits wird der häufige Kontakt mit dem traditionellen Stimmideal beim Musikhören einen positiven Effekt auf die Wahl der Belcanto-Stimme ausüben. Andererseits muß in Frage gestellt werden, ob die traditionelle Gesangsbildung die Musiklehrer, die sich häufig in ihrer eigenen musikalischen Sozialisation mit populären Stimmen identifiziert haben, noch zu selbstbewußtem und ausdrucksstarkem Singen befähigt, so daß Schüler über die Hörerfahrung im Musikunterricht einen Zugang zum traditionellen Stimmideal erhielten. Darüberhinaus scheinen in den neueren Musikbüchern solche Lieder zu dominieren, denen am ehesten ein Gesangstil nach Art der populären Stimmen angemessen ist.

Im Gegensatz zum Singen im Musikunterricht steht das Singen im Schulchor in positivem Zusammenhang mit dem traditionellen Stimmideal. Dies bezieht sich jedoch nur auf Gymnasiasten. 63 % aller Gymnasiasten, die im Schulchor singen, präferieren die Belcanto-Stimme.

V. Zwischenbilanz

In der gegenwärtigen Phase der Untersuchung lassen sich noch keine endgültigen Schlußfolgerungen ziehen. Einige Konsequenzen für a) den Musikunterricht, b) die Ausbildung der Musiklehrer und c) die Bedeutung des traditionellen Stimmideals in unserer Kultur können jedoch aufgrund des bisher bearbeiteten Datenmaterials thesenartig formuliert werden.

ad a) Musikunterricht

Einer Fixierung auf das populäre Stimmideal vermag der Musikunterricht nur entgegenzuwirken, wenn er schon in der Grundschule versucht, Vorurteile, die sich in der frühmusikalischen Sozialisation gebildet haben, abzubauen. Nur eine Inbeziehungsetzung der eigenen Vorstellungen zu anderen Stimmqualitäten kann das Urteil relativieren. Hörerfahrungen mit Stimmen, die für verschiedene Musikgattungen und Kulturen charakteristisch sind, sollten daher den Schülern so früh wie möglich vermittelt werden.

Die vielfältigen Verflechtungen zwischen Stimmgeschmack und Singverhalten fordern eine Revision der Didaktik des Singens. Als Reaktion auf die

Tatsache, daß Schüler mehrheitlich nur zu Lautsprechermusik singen und ihr Singverhalten am Singstil populärer Stimmen ausrichten, sollte sich die Didaktik des Singens zum Ziel setzen, die Schüler zu befähigen, sich emotional intensiv mit der Stimme auszudrücken. Hemmungsmechanismen, die eine Regression auf in der frühen Kindheit erworbene Verhaltensweisen und die damit verbundenen Gefühlsqualitäten verhindern, sollten aufgebrochen werden. Ausgangspunkt didaktischer Überlegungen sollten das Verhalten und die Bedürfnisse des Schülers sowie die Einsicht in die Notwendigkeit des Singens als menschlichen Ausdrucks sein, nicht aber die Lieder als musikalische Objekte.^{1 4} Nicht die Eignung der Lieder in Bezug auf musiktheoretische Unterweisung und Analyse, sondern primär die Freude und Lust am Singen sollten als Kriterium für die Auswahl der Lieder gelten.

ad b) Ausbildung der Musiklehrer

Der musikalische Erfahrungs- und Erwartungshorizont der heutigen Musikstudenten unterscheidet sich von dem vorhergehender Lehrergenerationen.^{1 5} Es muß angenommen werden, daß auf dem Hintergrund der eigenen musikalischen Sozialisation der Studierenden Konflikte entstehen, die das Bedürfnis nach intensivem vokalem Ausdruck hemmen. An Hochschulen, die Wert auf eine intensive Gesangsausbildung legen, orientiert sich das Studium vornehmlich am traditionellen Stimmideal. Das Bewußtsein aber, daß Schüler Belcanto-Stimmen ablehnen, und die möglicherweise stärkere Identifikation mit populären Stimmen führen zu Unsicherheiten beim Singen vor und mit der Schulklasse. Daher ist zu fragen, ob sich die Gesangsausbildung nicht darauf konzentrieren sollte; den künftigen Musiklehrer zu befähigen, ausdrucksstark und mit überzeugender Darstellung zu singen. Nicht nur Literatur aus dem Bereich des Belcanto-Gesangs, sondern verschiedene Arten von Vokalmusik sollten Grundlage der Ausbildung sein.^{1 6}

Wie gezeigt werden konnte, lehnen es Schüler generell ab, ohne eine Begleitung zu singen. Daher ist es für die Instrumentalbildung unumgänglich, daß jeder Musikstudent lernt, sich und die Klasse auf einem Harmonieinstrument zu begleiten.

ad c) Bedeutung des traditionellen Stimmideals in unserer Kultur

Es wäre vermessen, wollte man auf der Basis einer Untersuchung zum Stimmgeschmack pubertierender Jugendlicher Prognosen für die Zukunft des Belcanto-Ideals abgeben. Bei aller Vorsicht und Zurückhaltung in der Interpretation der Daten läßt sich dennoch folgender Trend konstatieren:

In den letzten zwei Jahrzehnten hat ein eklatanter Wandel in der Erlebnis-

fähigkeit für die traditionelle Stimmqualität stattgefunden. Charakteristisch für die nur kleine Gruppe der Schüler, die Belcanto-Stimmen gern hören, ist die Parallelität zweier Stimmideale. Einerseits spielen für sie Vertrautheit und Konformität mit der von den Massenmedien verbreiteten populären Stimme eine große Rolle, andererseits vermögen sie aufgrund ihrer musikalischen Bildung die Qualität der Belcanto-Stimme zu schätzen.

Tabelle 1: Grundauszählung Test A (Stimmvergleich)

hohe Belcanto-Stimme mit einfacher Klavierbegl. (BHK) 19 %	hohe Pop-Stimme mit einfacher Klavierbegl. (PHK) 81 %
tiefe Belcanto-Stimme mit einfacher Klavierbegl. (BTK) 72 %	tiefe Belcanto-Stimme ohne Begl. (BTO) 27 %
tiefe Pop-Stimme mit einfacher Klavierbegl. (PTK) 52 %	tiefe Belcanto-Stimme mit einfacher Klavierbegl. (BTK) 48 %
hohe Belcanto-Stimme mit einfacher Klavierbegl. (BHK) 65 %	hohe Belcanto-Stimme ohne Begl. (BHO) 35 %
hohe Pop-Stimme mit rhythmisch markanter Klavierbegl. (PHR) 10 %	hohe Pop-Stimme mit einfacher Klavierbegl. (PHK) 13 %
	hohe Pop-Stimme mit Bandbegl. (PHB) 77 %
tiefe Pop-Stimme ohne Begl. (PTO) 7 %	tiefe Pop-Stimme mit Bandbegl. (PTB) 55 %
	tiefe Pop-Stimme mit rhythmisch markanter Begl. (PTR) 38 %

Tabelle 2: Grundauszählung Test B (die Bedeutung der Abkürzungen kann aus Tabelle 1 entnommen werden)

	negativer Bereich	ambivalenter Bereich	positiver Bereich
PTO	75 %	20 %	5 %
PHK	24 %	33 %	43 %
PTB	38 %	30 %	32 %
BTO	78 %	13 %	9 %
PHB	16 %	22 %	62 %
BTK	72 %	15 %	13 %
PHO	42 %	35 %	23 %
BHO	79 %	12 %	9 %
PTR	39 %	32 %	29 %
BHK	69 %	18 %	13 %
PHR	20 %	27 %	53 %
PTK	67 %	20 %	13 %

Anmerkungen

- 1 Vgl. F. Klausmeier: Die Lust, sich musikalisch auszudrücken, Reinbeck 1978, S. 73 ff.
- 2 Vgl. Moses: Die Stimme der Neurose, Stuttgart 1956, S. 47.
- 3 Vgl. W.-J. Jensen: Über Schwierigkeiten im Umgang mit dem Kunstlied, in: Musik und Bildung Hft. 7/8, 1981.
- 4 Als Grundlage der Stichprobe dienten die amtlichen Daten aus dem Schulspiegel der Stadt Hannover (1. Halbjahr 1981/82).
- 5 Die direktere Frage „Wie stehst Du zu Deinen Eltern?“ wurde vom Kultursministerium nicht genehmigt.
- 6 Vgl. F. Klausmeier: Die Lust . . . , S. 45 ff.
- 7 Vgl. F. Klausmeier: ebenda, S. 52.
- 8 40 % aller befragten Schüler spielen ein Instrument, jedoch Gymnasiasten häufiger als Hauptschüler und Realschüler (HS 16 %; RS 36 %; GY 49 %). Instrumente, die in der populären Musik verwendet werden (Gitarre, elektr. Orgel, Schlagzeug), werden häufiger von Haupt- und Realschülern gespielt, Klavier, Streich- und Blasinstrumente in erster Linie von Gymnasiasten.
- 9 Vgl. E. Klusen: Elektronische Medien als Stimulans musikalischer Laienaktivitäten, in: Symposium Musik und Massenmedien, München 1978, S. 21.
- 10 Vgl. W. Schepping: Zum Medieneinfluß auf das Singrepertoire und das vokale Reproduktionsverhalten von Schülern, in: Musikpädagogische Forschung, Bd. 1, 1980.
- 11 Die Ergebnisse widersprechen der Untersuchung von E. Klusen, in der das gesellige

Singen die ersten Rangplätze einnimmt. Vgl. E. Klusen: Zur Situation des Singens in der Bundesrepublik Deutschland, Bd. 1, Der Umgang mit dem Lied, Köln 1974, S. 74.

- 12 Vgl. M. Züghart: Stimmumfang und Schulsingen, Lilienthal/Bremen 1970.
- 13 Erschreckend ist die große Zahl der Schüler in Hannover, die zum Zeitpunkt der Befragung keinen Musikunterricht erhalten (41%/N=565). Besonders betroffen sind Hauptschüler (48%) und Realschüler (43 %), weniger die Gymnasiasten (9 %).
- 14 Vgl. F. Klausmeier: Mut zum Singen, in: Musik und Bildung, Hft. 4, 1980.
- 15 Vgl. K. Blaukopf: Zur Bestimmung der klanglichen Erfahrung der Musikstudierenden, Karlsruhe 1978, und S. Abel-Struth/M. Roske: Untersuchung über die Eingangsvoraussetzungen künftiger Lehrer mit dem Fach Musik, in: Musik und Bildung, Hft. 4, 1980.
- 16 Vgl. W. Jochims: Einzelstimmbildung – Stimmkunde – Sprecherziehung: Ein Gesamtkonzept für die Gesangsausbildung, in: Forschung in der Musikerziehung 1980, S. 73 ff.

Peter Brünger
Alte Ricklinger Str. 32
3008 Garbsen 1

Diskussionsbericht

Der überwiegende Teil der Diskussion beschäftigte sich mit methodischen Problemen. Von einigen Teilnehmern wurde das verwendete Musikmaterial gewürdigt, da nur eine Variation der Stimme und der Begleitung unter Kontrolle aller anderen Faktoren versucht wurde. Dem wurde hinzugefügt, daß die verschiedenen Stimmen gut ausgewählt wurden, auch wirken die Beispiele vergleichsweise natürlich. In Bezug auf Versuchsplan und Auswertung wurde eine Präzisierung durch einen mehrfaktoriellen varianzanalytischen Versuchsplan oder zumindest eine Skalierung der Präferenzen mittels der Methode des Paarvergleichs vorgeschlagen. Bemängelt wurde die „*offensichtlich tautologische*“ Hypothese, daß einseitiger Konsum von U-Musik mit Präferenzen für populäre Stimmen korreliere. Des Weiteren wurde kritisch vermerkt, daß vor allem im Bereich der Pop-Stimmen der Rhythmus, der als weiterer Faktor hinzukomme, nicht kontrolliert worden sei. Ähnlich argumentierte ein anderer Teilnehmer: Die rhythmische Begleitung mache aus der Melodie ein anderes Musikstück. – Von anderen Teilnehmern wurde eine Berücksichtigung situationsspezifischer Aspekte vermißt. Der Referent stimmte dem zu, es sei vorstellbar, daß Schüler in einem anderen Kontext anders urteilen. Allerdings seien Fragen zum Erleben der Situation gestellt worden. – Neben vermuteten Reihenfolgeeffekten bei der Darbietung der Beispiele wurde zu bedenken gegeben, ob die Kategorie des Belcanto als ausdrucksstark und die der (rauen) Pop-Stimme als nicht ausdrucksstark richtig und nicht nur eine Art von Ethnozentrismus sei. Im weiteren Verlauf der Diskussion wurde bezweifelt, ob Hypothese 2 („*Häufiger medialer Musikkonsum . . .*“) praktisch bedeutsam sei, es müßten vielmehr Singgelegenheiten geschaffen werden. In Bezug auf die als nicht begründet aufgefaßte These, daß „*nicht die Eignung der Lieder in Bezug auf musiktheoretische Unterweisung und Analyse, sondern primär die Freude und die Lust am Singen . . . als Kriterium für die Auswahl der Lieder gelten*“ sollten, wies der Referent darauf hin, daß es nur Ziel des Referates gewesen sei, erste Ergebnisse vorzustellen. – Als ein weiteres Problem wurde die Abstraktheit der Beispiele angesehen; so sei die Präsenz der Sängerin nicht vorhanden gewesen, auch hänge der Sinn oder die Notwendigkeit der jeweiligen Singart von der Situation ab. Der Referent bemerkte hierzu, daß viele Menschen eine Stimme nur von Schallplatten kennen.

Reiner Niketta

Substantielle Auswirkungen des elektronischen Instrumentariums auf Stil und Struktur der aktuellen Populärmusik

BERND ENDERS

Vor nicht allzu langer Zeit wurde noch intensiv diskutiert, ob elektronische Klänge musikalisch überhaupt brauchbar eingesetzt werden könnten oder ob sie wegen ihres denaturierten (ergo „*teuflischen*“!) Charakters gar abzulehnen seien. Und sogar in jüngster Zeit noch bedarf es eines „*Plädoyers für den Synthesizer*“², um die wahrscheinlich folgenschwerste Erfindung auf dem sich rapide weiterentwickelnden Sektor der musikelektronischen Instrumente und Geräte auch für den Musikpädagogen akzeptabel zu machen.

Technisch manipulierte, fixierte oder gar elektronisch generierte musikalische Klänge waren und sind einem Großteil der an traditioneller Kunstmusik orientierten Musiker und Hörer seit jeher suspekt und begegnen einem latenten Unbehagen, das sich in ästhetisch fragwürdigen Abgrenzungsversuchen wie etwa der definitorisch kaum haltbaren Unterteilung in natürliche und künstliche Klänge äußert. Während ein kleiner esoterischer Kreis von Kennern die möglichen Formen und Folgen einer elektronischen Kunstmusik vehement diskutierte, bezweifelte oder befürwortete, und ein großer Teil der an traditionelle Kunstmusik gewöhnten Hörer die Elektronik im Rahmen der Kritik an experimentellen Richtungen zeitgenössischer Musik überhaupt ganz ablehnte, wurde das extrem starke Vordringen der synthetischen Klangelemente in populärmusikalische Bereiche von meist jugendlichen Rezipienten teilweise begeistert aufgenommen oder zumindest doch hingenommen.

Allerdings gilt es einen wichtigen Unterschied zu beachten. Spricht der Musikhistoriker, der Musikpädagoge oder Bildungshörer von elektronischer Musik, so meint er die in den 50er Jahren begonnenen Versuche der damaligen musikalischen Avantgarde, mit rein elektronischen, elektroakustischen und audiatechnischen Mitteln die als begrenzt empfundenen Strukturen der traditionellen Musikformen vor allem im Hinblick auf serielle Kompositionstechniken zu erweitern, zu verfeinern und das Tonmaterial neu zu organisieren sowie nie gehörte Klang- und Geräuschwelten zu erschließen.

Spricht dagegen der Popmusiker oder der jugendliche Popmusikhörer von elektronischer Musik, so meint er im allgemeinen etwas grundsätzlich anderes, nämlich die mit elektroakustischen und elektronischen Musikinstrumenten, diversen Effektgeräten und Soundautomaten realisierten, jedoch von den

herkömmlichen Mustern tonaler Musik getragenen Produktionen von Pink Floyd über Tangerine Dream, Klaus Schulze, Kraftwerk bis hin zu Soft Cell, Human League oder Visage³, wobei nicht wenige die erfolgreichen, mit Synthesizern neu instrumentierten Klassik-Adaptionen von Walter/Wendy Carlos oder Isao Tomita gleich mit unter dieses Etikett einordnen. Ganz abgesehen davon, daß die terminologische Begrenzung des Begriffs „elektronische Musik“ auf bestimmte Kompositionstechniken schon immer problematisch erschien, so erfordert die ungeheure Popularität der elektronischen Klangerzeugung in der sogenannten U-Musik eine neutrale und damit umfassendere Definition, die allen Erscheinungsformen elektronischer Klangproduktionen gerecht zu werden vermag.

Würde die Inhaltlichkeit eines Begriffs von der aktuellen Verwendung und der Vitalität der musikalischen Produktion und Rezeption bestimmt, so hätten die Vertreter der Populärmusik ein größeres Anrecht, den vieldiskutierten Terminus für sich in Anspruch zu nehmen.

Elektronische Klangerzeuger und Effektgeräte haben nämlich auf breitester Basis in die popularmusikalischen Produktionen Eingang gefunden, und zwar in einem derart frappierenden Maße, daß man inzwischen von einer totalen Vorherrschaft der Elektronik in diesem Genre sprechen kann. Ob es sich um Jazz-, Rock-, Popmusik oder New Wave handelt oder ob man den deutschen Schlager alter oder neuer Prägung betrachtet, ein mehr oder weniger starker Einsatz elektronischer Apparaturen ist überall festzustellen. Gleiches gilt für Werbespots, Programmzeichen der Rundfunkanstalten, Jingles mit akustischen Gags, Hörspielvertonungen sowie Geräuschproduktionen und Musikuntermalungen in Filmen; die Verwendung des Synthesizers ist fast schon normal. Lediglich tradierte Formen der U-Musik (Folklore, Chanson, Country & Western, historische Jazzstile) bilden (noch?) eine Ausnahme.

Sogar rein elektronisch produzierte Populärmusik findet reißenden Absatz. Ein Beispiel: das im Alleingang produzierte Debutalbum des französischen Synthesizer-Komponisten J.M. Jarre („*Oxygene*“) wurde bis 1981 ca. 5 Mill. Mal verkauft; auf seine zweite LP („*Equinoxe*“) gab es 1,5 Mill. Vorbestellungen.⁴

Die Bedeutung der elektroakustischen Instrumente und Geräte

Mit Mikrofon, Verstärker und Lautsprecher als Übertragungsgeräten sowie der elektroakustischen Gitarre bzw. der elektromagnetischen Orgel beginnt bekanntlich der Einzug der Elektronik im Bereich auch schon der früheren

Populärmusik. Bereits der Rock'n'Roll ist ohne elektroakustische Tonabnehmer für Gitarren, ohne Mikrofon mit angeschlossenen Echogeräten, die den damals beliebten Kellerhall mit kurzem Klangrückwurf erzeugten, nicht mehr denkbar.

Die Beatles-Ära bringt neue Effekte, riesige Verstärkeranlagen und eine ausgefeilte Studioteknik mit dem inzwischen fast ausschließlich angewandten Mehrspurverfahren, das ein völlig getrenntes Einspielen einzelner Instrumente oder Instrumentengruppen ermöglicht, so daß sich die Musiker einer Produktion oft gar nicht begegnen oder einander nicht einmal kennen. Diese durch die Technik ermöglichte eigenartige Form des fiktiven Zusammenspiels ist dann vor allem bei der Herstellung von Discomusik die Regel.

Bei der endgültigen Abmischung einer Aufnahme werden vielerlei manipulatorische Eingriffe in das zur Schallplattenherstellung vorgesehene Klangmaterial möglich; das reicht vom Hinzufügen diverser Effekte wie Hall, Filterung, Phasing für einzelne Instrumente bis hin zur Ausbalancierung der Lautstärke und der Positionierung der Instrumente oder der Vokalparts im Stereoklangbild. Mit dieser Produktionsmethode lassen sich sogar nach der Einspielung noch Anpassungen an bestimmte Trends vornehmen, etwa indem man die bereits eingespielten Geigen wieder herausnimmt, wenn der Produzent glaubt, daß ein anderer Sound aktueller ist. Die endgültige – das Arrangement und den Sound einer Aufnahme bestimmende – Abmischung hängt daher wesentlich von den Tonmeistern am Mischpult bzw. vom Produzenten ab, besonders dann, wenn nicht eine real existierende Gruppe, sondern zufällig zusammengetrommelte Studiomusiker eine Schallplattenproduktion einspielen. Konsequenterweise erscheint es daher, wenn ein „erfolgreicher Mann am Mixer“ wie Alan Parsons als Produzent auftritt und auf der Schallplattenhülle in großen Lettern genannt wird, die Musiker dagegen unter dem Kleingedruckten zu finden sind.

Gegen Ende der 60er Jahre geraten die Produktionen führender Popgruppen aufgrund komplexerer Arrangements, aufwendiger Collagetechniken und ständig neuer raffinierter Klangmanipulationen und -montagen derart kompliziert, daß sie auf der Konzertbühne kaum noch live aufgeführt werden können. Aber auch Live-Auftritte werden immer stärker von elektronischen Geräten und Instrumenten geprägt. Der röhrenverzerrte schwirrende Klang der mit Rotationslautsprechern gekoppelten Hammond-Orgel wird mehr und mehr auch von Rock- und Popgruppen (Nice, Deep Purple, Vanilla Fudge usw.) geschätzt. Die Spiel- und Klangtechniken der E-Gitarre werden verfeinert bzw. erweitert, wobei insbesondere die Verzerrung durch Wah-wah-Pedal und übersteuerte Röhrenverstärker, deren Klang bis heute ohne Alternative blieb, sowie die damit einhergehende elektroakustische Rückkoppelung mit dem typischen Sustain eine entscheidende, stilprägende Wirkung auf die Rockmusik ausübte. Weitere elektroakustisch aufbereitete Instrumente

kommen immer stärker zum Einsatz: das elektromechanische Stage-Piano (vor allem von Jazzmusikern eingesetzt), elektronisch verstärkte bzw. manipulierte Querflöte (Jethro Tull) und Saxophon (Colosseum), elektrisch abgenommene Geige (The Flock) und Mundharmonika (Fleetwood Mac).

Aus bühnenökonomischen Gründen wird das Novatron (früher Mellotron) eingesetzt (The Moody Blues), ein Instrument, das auf Bandschleifen die Töne originaler Instrumente wie Streicher, Bläser oder Chorstimmen etc. enthält, die mit einer Tastatur gestartet werden können, so daß auf einer Plattenaufnahme die Art der Klangentstehung kaum noch erkennbar ist.

Effektgeräte werden immer häufiger benutzt; Verzerrer, Equalizer, Vibrato- und Tremologeräte gehören zum normalen Equipment einer Gruppe. Die Voice box (Stevie Wonder) macht mit einfachen elektroakustischen Mitteln vocoderähnliche Effekte möglich.

Der Einsatz, die besondere Verwendung, speziell ausgesuchte Verstärker und Lautsprecher bestimmten neben der Wahl der Instrumente entscheidend den charakteristischen Sound einer Gruppe, der sie für den Fan identifizierbar macht. Die Frage des individual-, gruppen- oder auch stiltypischen Sounds ist ausschlaggebend für Musizierstil, Image und Erfolg einer Popgruppe oder eines Popstars, wobei Sound – wie SANDNER treffend definiert – „längst nicht mehr nur *K l a n g* oder – im *akustischen wie psychologischen Sinne* – *K l a n g f a r b e*“ bedeutet, sondern „*die Totalität aller den Gesamteindruck der Musik bestimmender oder vermeintlich bestimmender Elemente (meint), die sogar irrationale Momente wie das Design von Verstärkeranlagen einschließt.*“⁵

Der Siegeszug der Musikelektronik

Mit Beginn der 70er Jahre machte die Miniaturisierung der elektronischen Schaltungen handliche und relativ billige Geräte und Instrumente möglich, die alles bis dahin Gewesene an elektronischen Raffinessen weit übertrafen, wobei ein Ende der technischen Innovation aufgrund der mehr und mehr eingesetzten Mikroprozessoren derzeit kaum zu erwarten ist. Gerade in jüngster Zeit werden vielseitige Verwendungszwecke der Digitaltechnik erkannt, die bereits jetzt – nehmen wir nur den musikelektronischen Sektor – Möglichkeiten bieten, von denen viele immer noch glauben, daß es sich um Zukunftsmusik handeln würde.

Die MOOGsche Konstruktion des – paradox genug – erst durch Klassikadaptionen populär gewordenen Audiosynthesizers, der bekanntlich viele

Möglichkeiten eines elektronischen Studios im Kofferformat zusammenfaßt, führte dazu, daß klangexperimentell interessierte Gruppen – allen voran Pink Floyd – ein reiches Betätigungsfeld fanden, auch wenn die zusätzlich gewonnenen Klangwelten eher akzessorisch, des neuartigen Klangreizes wegen, sowie programmatisch im Sinne von Science-Fiction-Assoziationen oder als akustisch gestützter Psychotrip genutzt wurden.

Andere Popmusiker (z. B. Emerson, Lake & Palmer) setzten den Synthesizer hauptsächlich aus Showgründen, seines elektronischen Habitus wegen, ein, spielten ihn jedoch mehr wie eine E-Orgel. Auf die Programmierung komplexer Klänge wurde – schon aufgrund der Probleme bei Live-Auftritten – fast völlig verzichtet; man gab sich mit den „nackten“ von den Oszillatoren direkt erzeugten Schwingungsformen wie Sägezahn-, Rechteck- oder Dreiecktönen zufrieden. Diese sind schaltungstechnisch zwar besonders einfach herzustellen, lassen aber aufgrund ihrer starren Periodik die feinmodulatorischen Klangveränderungen eines nur quasistationären natürlichen Instrumentaltons vermissen. Musiker wie Hörer waren dennoch fasziniert von der Neuartigkeit der elektronischen Klangtypen. Die immer gleiche perkussive Anwendung des Tiefpaßfilters, einfachste Hüllkurvenformen, phaserartige Schwebungen sowie das häufig gebrauchte Tonportamento nebst ein paar eingestreuten Effekten mit dem Ringmodulator oder dem gefilterten Zischen des Rauschgenerators genügten vollauf. Die vielgepriesene Unendlichkeit der Klangerzeugung des Synthesizers aufgrund der Möglichkeit kontinuierlicher Veränderung jedes Klangparameters wurde von den Popmusikern nicht einmal ansatzweise ernstgenommen, ganz abgesehen von der Tatsache, daß auch große Studiosynthesizer der laienhaften Vorstellung von einer totalen Beherrschung des elektronischen Klangmaterials keinesfalls gerecht werden.

Die kaum modulierten Grundschwingungen der popmusikalisch verwendeten Synthesizer wurden aufgrund des hohen Popularitätsgrades von Gruppen wie Emerson, Lake & Palmer vom Publikum schnell als „typische“ Synthesizerklänge identifiziert und schließlich als effektheischender Klangstereotyp etabliert.

Insofern unterschied sich der Einfluß des Synthesizers auf Stil und Struktur der Popmusik bis vor wenigen Jahren eigentlich nicht von dem Einfluß der elektroakustischen Geräte und Instrumente der sechziger Jahre. Prinzipiell war der Synthesizer ein Tasteninstrument, das gegenüber der E-Orgel lediglich durch einige neuartige Klangregister auffiel und den Sound bestimmter Gruppen um einen weiteren Klangreiz bereicherte.

Die Industrie erkannte rasch die den Popmusiker interessierende unkompli-

zierte und – vor allem für Bühnenauftritte notwendige – schnelle Handhabung des Synthesizers und reagierte mit der Konzeption von Geräten, die nicht mehr dem für experimentell arbeitende Komponisten avantgardistischer Musik unerläßlichen offenen System des völlig frei programmierten Modulsynthesizers entsprachen, sondern eher einer E-Orgel ähnelten. Diese sogenannten Presetsynthesizer konnten auf Knopfdruck, der Registerwahl der E-Orgel vergleichbar, die erwähnten „typischen“ Synthesizersounds liefern, wobei die Möglichkeit der freien Programmierung zwecks Realisation experimenteller Klänge und Geräusche weitgehend aufgegeben wurde.

Die dem Synthesizer ursprünglich zgedachte Aufgabe der flexiblen Klangsynthese war den meisten Popmusikern zu umständlich; fand eine Bearbeitung des Ausgangsmaterials statt, dann eher im Sinne einer Klanganalyse. Vor allem die hüllkurvengesteuerte Tiefpaßfilterung der Grundschwingungen eines Synthesizers war und ist der dominierende Klangtyp.

Der Erfolg dieser – besser unter dem Sammelbegriff ‚elektronische Keyboards‘ zusammengefaßten – Klangerzeuger war geradezu überwältigend.

Inzwischen gibt es keine Popgruppe mehr, die auf den Einsatz von Synthesizern verzichten würde, wobei es gleichgültig ist, welcher Stilrichtung sie angehört. Die Vielfalt der inzwischen käuflichen Synthesizer, vor allem der Presetsynthesizer, ist nicht mehr überschaubar, und sogar Experten des Fachhandels können kaum noch die verschiedenen Spezifikationen und Modifikationen der diversen Typen und Fabrikate überblicken. Die gegenwärtige Omnipräsenz rein elektronischer Klangerzeuger wurde natürlich auch durch den rapiden Preisverfall der Instrumente verursacht, der inzwischen auch dem Amateur den Kauf der ursprünglich recht teuren polyphonen Systeme möglich macht.

Gleiches gilt für immer mehr verbesserten und dennoch billiger gewordenen Effektgeräte wie Equalizer, analoge und digitale Hall- oder Echogeräte, Phaser, Flanger, Limiter, Noise Gates, Harmonizer und Divider, Exciter und vieles andere mehr, mit denen auch die Klänge elektroakustischer oder mechanischer Klangerzeuger einschließlich der Stimme effektiv aufbereitet werden.

Außerdem stehen mittlerweile relativ preisgünstige Vocoder zur Verfügung, die damit nicht mehr nur den experimentellen Studios großer Rundfunkanstalten der Hochschulen vorbehalten sind; und ausgefeilte elektronische Rhythmusmaschinen treten als Alternative zum Schlagzeug als der bisher standfestesten Bastion natürlicher Klangerzeuger innerhalb des Popinstrumentariums auf.

Während ältere oder billige Rhythmusautomaten sehr künstlich klingen und eine nur geringe Anzahl von bekannten Tanzrhythmen in immer gleicher Form bieten, erlauben digitale Geräte der neuesten Generation die Programmierung kompletter rhythmischer Muster über eine große Anzahl von Takten, wobei einige Fabrikate sogar die kleinen Unregelmäßigkeiten eines menschlichen Schlagzeugers künstlich nachahmen und die maschinelle Präzision mit Hilfe eines Zufallsgenerators aufheben. Andere Ausführungen (Linn Drum) ermöglichen die digitale Speicherung originaler Schlagzeugklänge, so daß der äußerst naturgetreue Klang keine Lösung der Frage zuläßt, ob ein Automat oder ein Mensch die Rhythmen „gespielt“ hat. Erhältlich ist auch ein elektronisches Schlagzeug (Simmons Elektronik Drums), das, wie sein mechanisches Pendant, normal vom Schlagzeuger bedient werden kann, was insbesondere bei Live-Aufführungen von einiger Bedeutung ist.

Fast kaum vorstellbar sind die immensen Möglichkeiten digitaler Klangerzeugung und -speicherung, die große Computersynthesizer der jüngsten Generation zur Verfügung stellen (Fairlight, Synclavier, Prism).

Nähme man beispielsweise das Bellen eines Hundes auf, es stünde aufgrund der digitalen Verarbeitung sofort in wohltemperierter Stimmung auf der Tastatur zur Verfügung, und man könnte eine achttimmige Fuge mit diesem Klang spielen; mittels einer Rechartastatur kann die Fuge auch einprogrammiert und komplett auf Computerdisketten abgespeichert werden; sodann ließe sie sich in jedem Tempo, vorwärts oder rückwärts, transponiert und mit beliebigen Klangveränderungen sowie nachträglich programmierten weiteren Effekten wiedergeben. Klang- und Geräuschstrukturen jeder gewünschten Schwingungsform werden programmiert, indem sie mit einem Lichtgriffel direkt auf einen Bildschirm gezeichnet werden, ohne daß auf weitere klangmanipulative Änderungen verzichtet werden müßte, usw. usf. Eingespeicherte Klänge natürlicher Instrumente werden täuschend echt reproduziert. Ob es sich daher auf einer Schallplatte um eine echte oder künstliche Glocke, ein richtiges oder mit Tasten gespieltes Schlagzeug etc. handelt, läßt sich mit dem Gehör nicht mehr ausmachen. Es reicht aber an dieser Stelle der Platz nicht, um die musikelektronische Klangpotenz der computerisierten Synthesizer auch nur annähernd beschreiben zu können.

Daß diese Geräte bisher von nur wenigen Synthesizerspezialisten (Bognermayr/Zuschrader, K. Schulze, K. Netzle) eingesetzt werden, ist nicht nur dem hohen Anschaffungspreis (zwischen 50.000,- und 100.000,- DM) zuzuschreiben, sondern hängt wohl auch mit dem Problem der wenig musikerfreundlichen Programmierarbeit zusammen.

Die größte Verbreitung haben dagegen jene Instrumente erlangt, die sich preislich und ausstattungsmäßig am unteren Ende der reichen Palette des musikelektronischen Instrumentariums aufhalten. Es handelt sich um Geräte, die die Frage aufwerfen, ob man es überhaupt noch mit einem Musikinstrument im Sinne des (bereits problematisch zu definierenden) Synthesizers oder anderer Soundautomaten zu tun hat, oder ob es sich nicht eher um ein Spielzeug in Form einer elektronischen Drehorgel oder um einen Taschen-

rechner mit eingebauter elektronischer Spieluhr handelt. Zumindest kann man die neueste Generation der elektronischen Keyboards nur noch annäherungsweise mit dem Synthesizer, der ursprünglich als eine Art elektronischer Klangbaukasten zur Erzeugung neuartiger Klänge gedacht war, vergleichen, auch wenn die Grundbausteine, spannungsgesteuerte Oszillatoren, Filter, Hüllkurvengeneratoren und Verstärker, wenigstens je einmal vorhanden sind, da sonst der als „*typisch Synthesizer*“⁶ allgemein wiedererkannte Grundsound nicht zustande käme. Sogar die ziemlich fragwürdige Bezeichnung Presetsynthesizer scheint zu hoch gegriffen. Die Verbindung zwischen den einzelnen Funktionsgruppen ist intern bereits präfixiert, vorprogrammiert und nicht mehr extern – wie bei den ersten offenen Systemen gerade geschätzt – beeinflussbar. Nur die Wahl der Schwingungsformen, die Oktavlagen, Ein- und Ausklingzeiten sowie der Grad der Filterung und einige manuell beeinflussbare Tonmodulationen sind i. allg. per Drehknopf oder Schieberegler einstellbar, bei aufwendigeren Modellen dann abspeicherbar. Dies gilt auch für die meisten polyphonen Ausführungen, die mehr mit einer E-Orgel als mit einem Synthesizer gemeinsam haben.

Durch die immer stärker miniaturisierten Bauelemente (es gibt ICs, die ein komplettes Modul, also etwa einen Oszillator, enthalten), können die Minisynthesizer portabel – im Batteriebetrieb – konstruiert werden und lassen sich zum Beispiel für Bühnenshows wie eine Gitarre umhängen. Sie sind kaum größer als die zweieinhalboktavige Tastatur, wobei gelegentlich schmalere Tasten wie beim Akkordeon anzutreffen sind. Solche elektronischen Keyboards sind – wie auch die auf die Größe eines mittleren Taschenbuches zusammengeschrumpften digitalen Sequencer und Drum machines – schon für wenige hundert Mark sogar in Kaufhäusern erhältlich. Der absolute Verkaufshit der Saison war ein melodicagroßer batteriebetriebener Minisynthesizer (Casio VL-Tone) mit verkleinerten – an Spielzeugklaviere erinnernde – Tasten, der für nur 150,- DM zusätzlich ein Rhythmusgerät, einen 100 Noten speichernden Sequencer, einen Lautsprecher sowie einen Taschenrechner (!) enthält. Alle Funktionen, deren Eingabe der Programmierung von Computersequencern ähnelt, werden als Zahlengrößen auf einer LCD-Anzeige angegeben. Falls der Käufer die Programmierung einer Melodie nicht schaffen sollte, kann er sich ein vom Hersteller fest eingespeichertes deutsches Volkslied wenigstens anhören, das sich nach viermaligem Erklingen automatisch abschaltet.

Zum Verhältnis von elektronischer Technik und Musik

Verzichtet man auf eine differenzierte Darstellung der unzähligen individual-, gruppen- und gattungsspezifischen Besonderheiten der Pop-, Rock- und Jazzmusik mit ihren vielfältigen musikalischen Ausdrucksvarianten zugunsten der Herausstellung des besonderen Aspekts dieser Untersuchung, die vornehmlich der Auswirkung musikelektronischer Technik auf Stil und Struktur dieser Musikformen gilt, so lassen sich im wesentlichen drei Formen des Verhältnisses von Musik und Technik oder Technik und Musik herauslösen.

a) Elektronik als akzidentiell wirkender und bereichernder Faktor

Die neuen Möglichkeiten, die das musikelektronische Instrumentarium bietet, werden von einigen Musikern primär wegen ihres neuartigen Klangreizes und neuer musikalischer Ausdrucksmöglichkeiten neben den herkömmlichen elektroakustischen Instrumenten und Apparaten genutzt. Synthesizer treten – ja nach Art des Gruppensounds – als mehr oder weniger gleichberechtigte Tasteninstrumente neben E-Orgel, E-Piano oder Clavinet auf, ersetzen gelegentlich auch die E-Gitarre oder den E-Baß und dienen – speziell ausgelegt oder programmiert – entweder als akkordische Begleitinstrumente, wobei bevorzugt Geigen, Bläser, Klavier oder auch Backgroundchöre imitiert werden, oder sie werden als sogenannte Leadsynthesizer für melodische Hauptstimmen, solistische Improvisationen, spezielle Baßeffekte u. ä. m. eingesetzt. Experimentelle Geräuscheffekte sind eher die Ausnahme, haben jedenfalls akzessorischen Charakter.

Ensembles, deren Musik durch die genannten Aspekte am deutlichsten charakterisiert wird, gehören häufig der Stilrichtung des „traditionell“ orientierten Hard Rock (z. B. Genesis, ELO, Saga, Morgenrot) an oder lassen sich jener höchst lebendigen Szene zurechnen, die man mit Jazz/Rock, Funk Jazz, Electric Jazz oder ‚fusion music‘ zu definieren versucht (J. Zawinul, G. Duke, G. Vanelli, H. Hancock, J. Hammer, J. McLaughlin, K. Doldinger, W. Dauner u. v. a. mehr).

Kennzeichnend für diese Musiker ist das Bestreben, die sterilen Ausgangsklänge der meisten Synthesizer zugunsten einer musikalisch lebendigeren variantenreicheren Artikulation und Phrasierung zu verändern. Die Möglichkeit der Tonbeugung mit Hilfe von Modulationsrädern, Joysticks oder Pedalen zur Erzielung der ‚dirty tones‘ sowie die Nachahmung des Hochziehens eines Gitarrentons, das Verschleifen der Intervalle mittels Glissando- oder Portamento-Einrichtung, anschlags- oder druckabhängige Dynamik- bzw. Klangfarbenänderungen und steuerbare Vibratoeffekte sind gefragt.

Gelegentlich ist das Klangresultat trotz des anderen Klangmaterials etwa von einem virtuosen E-Gitarrenspiel kaum noch zu unterscheiden. Größtes Interesse besteht in dieser Gruppe auch für den Sonderfall der Steuerung eines Synthesizers durch Gitarren (Gitarren-Synthesizer), Stimmen (Vocoder) und Blasinstrumenten (vgl. Variophon, Lyricon). Mit Hilfe von Frequenz-Spannungs-Umwandlung, Filterbänken, Blaswandlern etc. können die spezifischen modulatorischen Vorgänge elektromechanischer oder mechanischer Klangerzeuger auf die Tonparameter des Synthesizers übertragen werden. (Zwar ist auf diese Weise der Gewinn an Lebendigkeit der Tongebung immens, jedoch technische Schwierigkeiten, vor allem bei der Frequenzspannungsumwandlung setzen hier noch bestimmte Grenzen.)

Man versucht also, die stilprägenden Phrasierungs- und Artikulationstechniken, die man auf herkömmlichen Instrumenten entwickelt und erprobt hat, auch mit dem Synthesizer zu realisieren. Das Verhältnis von Musik und Elektronik ist dadurch bestimmt, daß der Rock- oder Jazz/Rock-Musiker seinen Musikstil durch die Möglichkeiten der synthetischen Klangerzeugung erweitert und neue Sounds sucht, wobei der typische Musikstil und Sound eines Ensembles, ja auch der Personalstil eines Musikers mit seinen individualtypischen Ausdrucksidealen, je nach Anwendung der Elektronik mehr oder weniger stark in einer ganz bestimmten Form geprägt wird. Der Einfluß auf die eigentliche Struktur der Musik, auf das jeweilige Zusammenwirken aller musikalischen Parameter oder auf die formale Anlage ist aber eher sekundärer Natur.

Dies gilt ebenfalls für die Verwendung von Effektgeräten und Vocodern. Zwar wird z. B. der E-Baß heute schon über einen Phaser geschickt (z. B. St. Clarke), aber eine moderne Spielweise wie etwa das Anreißen der Saite wurde nicht durch elektronische Bedingungen veranlaßt. Auch der Vocoder wird weniger der vordergründigen Effekte wegen, sondern durchaus zu interessanten, zukunftsweisenden Formen des Musizierens genutzt (z. B. M. Oldfield, K. Doldinger, H. Hancock).

b) Elektronik als essentiell prägender, erweiternder und/oder begrenzender Faktor

Eine weitere vor allem in Deutschland entstandene Form der Wechselwirkung von Musik und Elektronik bietet ein Musikstil, den man je nach Perspektive Electronic Rock, Space Rock, Electronic Pop oder „*serielle Popmusik*“ nennt, wobei die letztere Bezeichnung natürlich nichts mit jenen Versuchen der musikalischen Avantgarde zu tun hat, die die totale Organisation aller Parameter intendierte, sondern die noch näher zu betrachtenden

automatischen Prozesse musikelektronischer Klangerzeugung ansprechen will.

In der Nachfolge psychedelischer Soundexperimente stehend hat diese Spielart synthetischer Musik eine sehr große Breitenwirkung erzielt, wobei es sich interessanterweise um die ersten in Deutschland entstandenen Produktionen populärer Musik handelt, die auch im Ausland außerordentlich viel Erfolg verbuchen konnten. Eine Vielzahl von Musikern hat es geschafft, ein ungewöhnlich zahlreiches Publikum für Populärmusik zu begeistern, die ausschließlich mit rein elektronischen Klangerzeugern, Effektgeräten und Steuereinrichtungen einschließlich diverser Computeranwendungen arbeitet. Derart synthetisch hergestellte Musik drang bis in die amerikanischen Hitparaden (Kraftwerk, Tangerine Dream), wurde als musikalisches Beispiel europäischen Kulturgutes bis nach China getragen (J. M. Jarre), wird in eigenen Videoshows im Fernsehen vorgestellt (E. Schöner) und sogar im Bielefelder Katalog für E-Musik aufgeführt (K. Schulze). (Eine mir vorliegende von einem Fan erstellte Liste seiner recht vollständigen Diskothek mit extrem synthesizerbetonter Musik umfaßte bereits 1981 über 400 LPs, ohne dabei die Werke der atonal komponierenden elektronischen Komponisten zu berücksichtigen.)

Das Hauptwerkzeug dieses Musikstils ist dabei neben den Synthesizern der im allgemeinen weniger beachtete Sequencer, ein Synthesizermodul, das als eine Art elektronisches Gedächtnis betrachtet werden kann. Der Sequencer kann eingespeiste oder eingestellte Spannungen speichern, um sie sodann in beliebigem Tempo, mit verschiedenen Beeinflussungsmöglichkeiten und zusätzlichen Steuerbefehlen an angeschlossene Synthesizermodule abzugeben.

Da die musikalische Wirkung des Sequencers für die hier aufgestellten Thesen von grundsätzlicher Bedeutung ist, soll die Arbeitsweise dieser Apparate ein wenig ausführlicher dargestellt werden; die mit ihrem Einsatz verbundenen Konsequenzen und ihr fundamentaler Einfluß auf die heutige Struktur der Populärmusik würden andernfalls undeutlich bleiben.

Grundsätzlich lassen sich zwei Konstruktionsformen unterscheiden: der *analoge Sequencer* gestattet das Einstellen von Festspannungen mit Hilfe seriell angeordneter Regler. Eine interne Steuereinrichtung (Taktoszillator) fragt diese eingestellten Spannungen dann hintereinander ab und schaltet sie auf einen Ausgang, wobei Tempo und Rhythmus dieses Vorgangs beliebig einstellbar sind. Die Spannungen können dann beispielsweise Oszillatoren steuern, so daß Melodiefolgen, „Sequenzen“, entstehen, die – wenn gewünscht – endlos oft wiederholt werden können, quasi ein tönendes *perpetuum mobile*, das gewisse Ähnlichkeiten mit der endlosen Bandschleife oder der geschlossenen Schallplattenrinne Pierre Schaeffers zeigt. Sequencer bestimmen aber auch die Filterung und/oder die Lautstärke etwa eines Rauschsignals, so daß schlagzeugähnliche

rhythmische Muster entstehen, die wiederum repetierbar sind, usw. Hervorzuheben ist auch die Fähigkeit des Sequencers, programmierbare Triggerimpulse abgeben zu können, so daß z. B. an bestimmten Stellen einer Sequenz andere Sequencer oder eine Rhythmusmaschine gestartet oder ein Hüllkurvenvorgang ausgelöst werden kann, der seinerseits wieder für einen bestimmten Soundeffekt sorgt, usw. usf. Klangprozesse können auf diese Weise automatisiert werden und sich sogar verselbständigen.

Ein großer Vorteil des analogen Sequencers ist die Möglichkeit, daß sich Melodie- oder Rhythmusfolgen per Regler einstellen lassen, d. h., *man muß nicht selbst Klavier spielen können* (siehe Abb. 1).

Ein gewisser Nachteil liegt in der meist auf 8 oder 12 Spannungen begrenzten Speicherkapazität, so daß zur Erzielung längerer Spannungsfolgen entweder weitere Sequencer in Serie geschaltet werden müssen oder eben nur kurze Melodiefloskeln etc. abrufbar sind, die dann aber als ewiges Ostinato in beliebigem Tempo zur Verfügung stehen. Mit Hilfe eines angeschlossenen Keyboards oder anderer Spannungsquellen lassen sich diese Sequenzen auf beliebige Tonhöhen transponieren, so daß andere Tonstufen bzw. Tonarten erreicht werden, ein für die Betrachtung der musikalischen Auswirkungen nicht unwichtiges Detail. (Ein einprogrammierter Boogie-Woogie-Baßlauf ließe sich damit bequem den üblichen Kadenzschemata unterwerfen.) Viele Sequencer können übrigens 2 oder 3 Spannungen gleichzeitig abgeben, so daß auch 2 oder 3 Klänge bzw. Kombinationen anderer Parameteränderungen abspeicherbar sind.

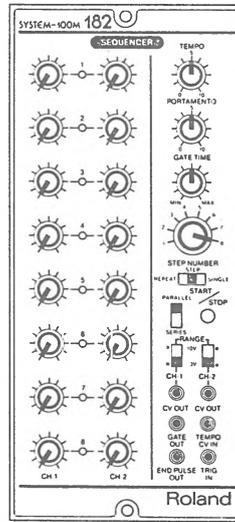
Benötigt man hingegen lange Spannungsfolgen, ist der Einsatz des *digitalen Sequencers* sinnvoller, da hier größere Speicherkapazitäten im allgemeinen zur Verfügung stehen. Grob betrachtet gibt es wieder 2 Modifikationen. Bei der einen müssen Tonhöhen und Notenwerte manuell über die Tastatur eingegeben werden, wobei der weniger versierte Instrumentalist die gewünschte Melodie nur langsam zu spielen braucht, da sich das Tempo nach der Einspeicherung bequem beschleunigen läßt. Bei der anderen Ausführung werden Tonhöhen und Notenwerte über Reglertastaturen oder Schalterkombinationen programmiert, was den meisten Musikern wenig praxisnah und recht umständlich erscheint. Vom temperierten, halbtonschrittigen Tonhöhenraster kann allerdings normalerweise nicht abgewichen werden.

Die (ebenfalls digital arbeitenden) Computersequencer, deren Kapazität nur noch von den Speichern des Computers abhängig sind, werden noch relativ selten eingesetzt, da nicht nur der hohe Preis, sondern auch die wenig musikergerechte Programmierarbeit (siehe Abb. 2) noch Probleme aufwerfen. Komplexere musikalische Strukturen können von den Musikern programmtechnisch nicht ohne weiteres realisiert werden, so daß man sich ungeachtet der großen Kapazität der Computersequencer mit einfachen Sequenzen begnügt.

Mehrere Berührungspunkte gibt es mit den Einfinger-Begleitautomatiken der E-Orgeln für Alleinunterhalter oder Heimmusiker. Diese sehr beliebten Rhythmusgeräte realisieren nicht nur Routinerhythmen, sondern erzeugen zusätzlich noch die Baßbegleitung samt nachschlagender oder arpeggierter Akkorde mit wählbarem Klang einschließlich Glöckchen und Steelband. Der Organist wählt lediglich den Grundton, der für das ‚kreative‘ Spiel der rechten Hand gerade zuständig ist, wobei das Ganze in Moll dann allerdings

The analog sequencer is another common type of controller used with the synthesizer. Fig. 3-30 shows a two-channel sequencer. The voltage registers determine the voltage output for each step in the sequence. When the series output is used, it is possible to produce a sequence of from one to sixteen steps. When the parallel output is used, it is possible to produce two voltage outputs for each step (for two-note chords, for example) with from one to eight steps. Fig 3-31 shows a simplified block diagram for the sequencer. The clock is an LFO which generates a square wave. The series of blocks labeled „GATE” form a circuit called a ring counter. Only one of the gates will be open at any given instant. Each time a clock pulse appears, the ring counter will shift one place to the right. For example, if GATE 2 is open, the voltage source will pass through the gate and through the STEP 2 voltage register, then to the output. When a clock pulse appears, GATE 2 will close and GATE 3 will open, thus the voltage at the output will change so that it corresponds to the setting of the STEP 3 voltage register. If the clock oscillator is allowed to run continuously, the ring counter will run in circles so that the sequence repeats itself. The most obvious use for the sequencer could be to run a melodic pattern such as an arpeggio, in which case the CV output would be used to control a VCO and the clock output would be used to trigger an envelope generator.

Fig. 3-30 Analog Sequencer Panel Diagram



Voltage Registers

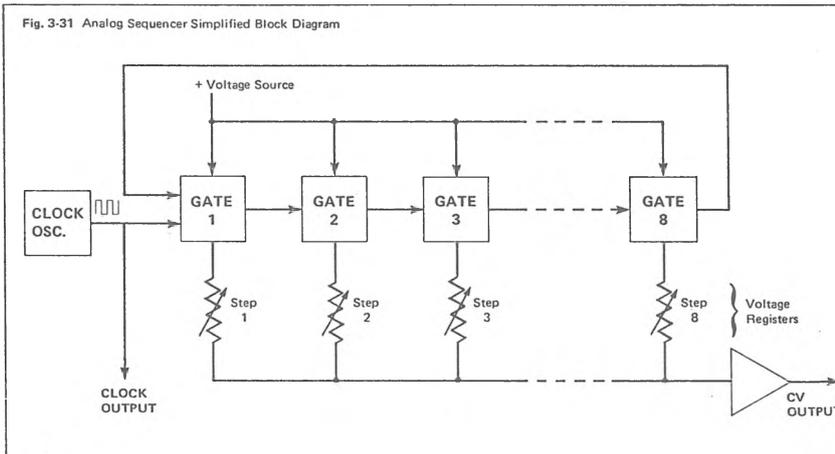


Fig. 3-31 Analog Sequencer Simplified Block Diagram

Abb. 1⁸

Abb. 2: Programmierbeispiel für den digitalen Synthesizer Fairlight CMI

This example illustrates some of the Composer features. The text in blue is what is actually typed into the Fairlight to play the three bars reproduced below.

0010	!bA : bB : bE : B = 48 : 0 = 3
line number	all A, B and E flat 48 time units per beat octave 3
0020	B : E : G + : A : D : (A : F +)
	G one octave up chord
0030	(G : E) : R : O = +
	rest go up one octave
0040	G : B = 24 : A : G : A : F : B : A
	double speed
0050	G = 1/2 : G, 2 : B +, 2
	increase gap between notes to 1/2 beat unit for staccato G for 2 beats (because speed is double)



schon etwa problematischer ist, andere Akkordtypen i. allg. unmöglich sind (siehe Abb. 3).

Die Musiker des Electronic Rock unterscheiden sich im Grunde von dem Spieler einer halbautomatischen Orgel vor allem durch den erheblich größeren technologischen Aufwand⁹, der mit dem Einsatz von Synthesizern, Sequencern, Rhythmusgeräten, Vocodern und Effektgeräten verbunden ist.

Ihre musikalische Produktion ist durch eine fast immer gleiche Form der Realisation der synthetisch erzeugten Klangstücke gekennzeichnet, wobei der Einsatz automatischer Klangerzeuger und mehrkanaliger Tonbandmaschinen gleichermaßen eine entscheidende Rolle spielen.

Zunächst wird ein sogenannter „Basic track“ gelegt, d. i. eine erste Tonbandspur mit durchlaufenden, von Rhythmusmaschine oder von Sequencer, Filter und Impulseneratoren produzierten rhythmischen Mustern, die kaum noch variiert werden. Sind genügend Geräte vorhanden, kann zusätzlich eine ostinate Baßfigur oder ein ständig klopfender Begleitakkord aufgenommen werden, da die erforderliche Synchronität aufgrund der steuernden Impulse kein Problem darstellt. Es besteht sogar die Möglichkeit, die Triggersignale auf eine zweite Spur des Tonbandgerätes zu überspielen, so daß für spätere Einspielvorgänge eine steuernde Taktspur zur Verfügung steht. Als Background wählt man gerne streicherartige, lang ausgehaltene Akkorde, die entweder wiederum vom Sequencer – einschließlich der gelegentlich notwendig

Sie spielen nur noch:

Rechte Hand 

Linke Hand 

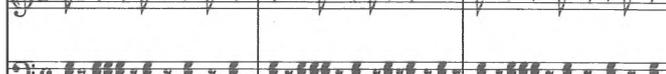
C
C-Taste drücken

Die Orgel bringt den vollen Orchesterklang:

Rechte Hand 

Glückchen und Steelband 

Hoher Akkord 

Tiefer Akkord 

Baßlauf 

Schlagzeug 

A
u
t
o
m
a
t

Abb. 3: Aus einem Prospekt für elektronische Heimorgeln

werdenden Harmoniewechsel – bestimmt oder etwa auf polyphonen Synthesizern, E-Orgeln, seltener E-Gitarre, manuell eingespielt werden. Weitere Tonbandspuren bieten dann akkordisch bestimmte schnell repetierende ostinate Melodiefiguren oder stereotype Geräusch- und Klangeffekte, deren tatsächliche Vielfalt sich auf wenige Klangklischees wie Glissando-, Phasing-, Zisch- und Blubbereffekte beschränken. Geräuschhafte Einwüfe zeigen Höhepunkte, Kadenzabläufe, Tonartwechsel an, oder geben als Pro- oder Epilog dem ansonsten dreiklangsreichen Stück einen avantgardistischen Touch (siehe Abb. 4).

Vokaleinsatz ist eher selten, da die Stimme sich der elektronischen Speicherung, Reproduktion und Sequenzierung bisher noch widersetzt. Finden Klangmanipulationen statt, wird vornehmlich der besonders geeignete

Abb. 4: J. M. JARRE: Equinoxe Partie VI (1978)

Füllstimme (mit Echenschlag; manuell variiert: Oktavierung und Verschiebung mittels Tastaturspiels)

Melodiestimme

Baßostinato

Tiefbaß (klavieristischer Orgelpunkt)

Elektronischer Rhythmusautomat

1. Guiro-ähnliches tremulierendes Schnarren
2. Snare drum (ab 2. Strophe)
3. bass drum

Als Prolog dient eine ständige Wiederholung der Anfangstakte in C-Dur, zunächst ohne die Melodiestimme; eine Strophe besteht aus je vier Takten über C-Dur, Es-Dur, F-Dur, G-Dur, beruht also auf einer 16-taktigen Kadenz, deren Aufbau nicht verändert wird. In der dritten Strophe treten eine weitere ostinate Füllstimme und ein perkussives Klanggeräusch hinzu. Die Klammern kennzeichnen die Noten, die einprogrammiert werden. Hiernach werden sie vom Sequencer ständig wiederholt. Soll ohne Multiplaytechniken gearbeitet werden, sind mehrere Sequencer oder Sequencerspuren erforderlich.

Vocoder herangezogen (Kraftwerk, B. Spoerri), wobei als populär gewordenes Klangideal ein bizarr-mechanistischer Robotersingsang auffällt.

Da die automatischen Herstellungsprozesse eines synthetischen Musikstücks ohnehin nur von der verwendeten mehrkanaligen Tonbandmaschine oder vom Umfang der musikelektronischen Ausrüstung abhängen, lassen sich derartige Produktionen bei Vorliegen einiger pianistischer Fähigkeiten sehr praktisch auch im Alleingang realisieren. Gruppen mit drei (Tangerine Dream) oder vier (Kraftwerk) Mitgliedern sind daher bereits als größere Besetzung anzusehen. Der Typ des musikalischen Einzelgängers (K. Schulze, J. M. Jarre, K. Schnitzler, M. Rother, J. Pluta usw.), der gewissermaßen in Heimarbeit – möglichst im eigenen Studio – seine musikalischen Vorstellungen synthetisch realisiert, ist der Normalfall, der bereits eine bemerkenswerte Form der Nachahmung gefunden hat. Eine ständig wachsende Zahl von Amateuren, die sich ihre Synthesizer etc. z. T. selbst gebaut haben, stellen mit Hilfe billiger mehrkanaliger Tonbandmaschinen und kleiner Mischpulte (vierkanalig ab 3.000,- DM, achtkanalig schon ab 6.000,- DM) auf eben die gleiche Weise wie ihre Vorbilder selbstkomponierte oder improvisierte bzw. arrangierte Werke her, so daß man durchaus von der Entstehung einer neuen Form der Hausmusik sprechen kann. Aus dieser Sicht heraus ist auch der Ausspruch eines Mitglieds der englischen New-Wave-Gruppe Human League zu verstehen, daß der Synthesizer das ideale „Volksinstrument“ der Zukunft sei.¹⁰

Im Gegensatz zu den teilweise recht komplizierten Collagetechniken der bekannten auf anspruchsvollerem Niveau befindlichen Kreationen etwa der Beatles oder der Rolling Stones Ende der sechziger Jahre ist die Live-Darbietung von Synthesizerstücken nicht nur aufgrund der heute bühnentechnisch verfügbaren PA-Anlagen, die ein Studio fast ersetzen können, sondern vor allem aufgrund der Automatik eingesetzter Sequencer, Computer und vorproduzierter Tonbänder kein Problem mehr. Allerdings gilt es den Begriff des Livespiels bei der konzertanten Darbietung dieser „automatischen“ Musik neu zu überdenken, denn zu spielen bleibt kaum etwas übrig. Die Melodie oder die Akkorde, die der Synthesist sich vor dem – die Technik nicht durchschauenden Publikum noch zumutet, könnte ebensogut die Apparatur problemlos übernehmen. Denn es ist bereits möglich, ein abendfüllendes Konzert so ablaufen zu lassen, daß ein Computer die Funktionen der Spieler, deren Hauptaufgabe oder Kunst in der ‚virtuosen‘ Auslösung verschiedener Programme, der Veränderung von Kabelverbindungen im entscheidenden Moment des musikalischen Ablaufs, also eher in der Beherr-

schung der Technik, zu suchen ist, voll übernimmt und die passende Laser-Show gleich mitsteuert.^{1 1}

Naturgemäß muß bei einer so gearteten Konzertgestaltung ein intuitives Musizieren, ein spontanes Reagieren oder Improvisieren weitgehend unterbleiben.

c) Elektronik als stereotyp wirkender, strukturell-regressiver Faktor

Tendiert der reine Electronic-Rocker immerhin noch dazu, die Möglichkeiten des elektronischen Instrumentariums ansatzweise auszuloten, neuartige Klänge zu suchen, Assoziationen und Stimmungen zu schaffen, die eine Alternative zu anderen popularmusikalischen Strömungen sein könnten, so muß man einer dritten derzeit höchst erfolgreichen Gruppe von Popmusikern, die nur unklar mit New Wave oder New Romantic oder Neuer Deutscher Welle beschrieben werden kann, eine völlig andere Haltung bescheinigen. Einerseits liefern sich diese neuen Popformationen den Techniken der synthetischen Klangerzeugung willig aus, ohne daß andererseits ein tieferes Interesse oder Verständnis für die besonderen Perspektiven dieses Instrumentariums sichtbar wird. Das klingt zunächst paradox; jedoch wird der Unterschied zur Szene der Rockelectronic deutlicher, wenn man beachtet, daß diese Gruppen – aus welchen ideologischen und soziokulturellen Gründen auch immer – einem Trend folgen, den man mit ‚Neuer Einfachheit‘ oder ‚Minimalismus‘ der Populärmusik (Minimal-Pop) betiteln könnte, wären diese Begriffe nicht schon anderweitig besetzt.

Nun soll hier jedoch keine ästhetische Abwertung erfolgen oder ein hilfloses Beklagen des massenmusikalischen Verfalls oder auch möglichen Neuanfangs als eines Phänomens, das sich offenbar jedes Jahrzehnt aufgrund letztlich unklarer Gesetzmäßigkeiten des primär soziologisch zu erforschenden Bedingungsgefüges von konsumorientierten Interessen, Modetrends und massenpsychologischen Verhaltensweisen zu wiederholen scheint. Im Blickpunkt des Interesses steht vielmehr wiederum die Wechselwirkung von elektronischer Technik und Populärmusik.

Der Trend zur Einfachheit läßt sich nämlich beim Einsatz musikelektronischer Apparate ebenfalls beobachten, wobei die oben erwähnten Billigergeräte eine besondere Rolle spielen. Diese Miniautomaten, die einerseits eindrucksvoll die explosive Entwicklung der Elektronik belegen, andererseits dennoch als äußerst dürftige Klangerzeuger zu beurteilen sind, werden bevorzugt eingesetzt, wobei einfache Handhabung und geringer Preis ausschlaggebend sein dürften. Vielleicht wird darüber hinaus die klangassoziative Nähe zu den ebenfalls durch Mikrochips erzeugten Piep-Tönen der elektronischen Spiel-

automaten und Videospiele gesucht, um das Lebensgefühl einer Generation auszudrücken, die die elektronischen Apparate unbefangen und selbstverständlich als normale Lebensbedingung hinnimmt, so wie der Grundschüler den Taschenrechner, ohne vom Rechenstab noch zu wissen.

Der zischelnde flach klingende Sound einfacher Rhythmusautomaten und der quäkend-monotone Klang der Pseudosynthesizer avancieren zum klangästhetischen Ideal.^{1 2} Die immer gleiche uhrwerkgenaue Schlagabfolge wird als stiltypisches Merkmal von den Drummer nachgeahmt, sofern ein ‚normales‘ Schlagzeug überhaupt noch zur Instrumentalausrüstung einer Popgruppe zählt. Einige Ensembles der Neuen Deutschen Welle oder der New Wave veranstalten ihre Konzerte ausschließlich mit elektronischen Geräten und Cassettenrecordern.

Ein differenzierterer ansatzweise individueller oder irgendwie origineller elektronischer Sound wird, im Unterschied zu den Apologeten des Electronic Rock, kaum gesucht. Die unverarbeiteten, starren Grundschwingungen der Einfachsynthesizer genügen völlig und bestimmen – bewußt oder unbewußt – gerade in typischer Weise das Klangbild dieser neuen Spielart elektronischer Populärmusik.^{1 3}

Zwar häufen sich die Anzeichen, daß der jugendliche Hörer zumindest bei Livekonzerten doch einiges von dem hochgezüchteten Sound und vitalen Drive etablierter Rockgruppen vermißt, aber bei der Rezeption dieser Musik in der Diskothek oder über die Stereoanlage spielt dieser Aspekt offenbar nur eine geringe Rolle.

Besondere Aufmerksamkeit verdient die Beobachtung, daß die aufgrund von automatischen Klangabläufen zustande gekommene periodische Musik in unverkennbarer Form auch auf das Spiel anderer, nichtautomatischer Instrumente wie E-Gitarre, E-Baß usw. abfärbt. Es wird nicht mehr improvisiert, sondern motivische Floskeln, die sich kaum zu einem Thema aufbauen, werden ohne jede Variation endlos repetiert. Dies gilt auch für den Gesang, der häufig aus kurzen stoßartig hervorgebrachten, eher gesprochenen als gesungenen Sätzen besteht und ähnliche Wiederholungsmechanismen wie die übrige musikalische Struktur erkennen läßt. Roboterhaft eckig, bewegungsidentisch, repetierend ist auch die Gestik der vortragenden Musiker bei Auftritten (z. B. J. Witt), so daß mit Berechtigung festgestellt werden kann, daß die vom Soundautomaten ausgehende elektronisch-präzise ostinate Sequenzierung inzwischen die musikalische Struktur der derzeit populären Massenmusik substantiell prägt. Der starke Einfluß dieser besonderen Form einer Repetitionsästhetik läßt sich praktisch für alle musikalischen Parameter sowie auch für die äußeren Bedingungen der musikalischen Darbietung

einschließlich der optischen Effekte bis hin zur Lasershow aufzeigen (DAF, Foyer des Arts, Lili Berlin u.v.a. mehr) (vgl. Abb. 5).

Abb. 5: GRAUZONE: Eisbär (1981) Text: Martin Eicher

The musical score for 'Eisbär' is presented in a standard notation format. It begins with a tempo marking of $\text{♩} = 60$. The score is divided into four staves: Synthesizer Gesang, E-Baß, Schlagzeug, and a vocal line. The vocal line includes the lyrics 'Eis- bär (gesprochen)'. The drum part is a simple, repetitive pattern. The bass part follows a similar rhythmic pattern. The synthesizer part provides a melodic accompaniment.

Das angegebene Kadenzschema wird ohne jede weitere Veränderung das ganze Stück über wiederholt; andere Tonarten, dynamische Veränderungen (außer fade out), breaks o.a.m. kommen nicht vor. Neben einigen geräuschhaft zu nennenden Einwüfen von Synthesizer und Saxophon erfährt nur die Melodiestimme einige Erweiterungen. E-Baß und Schlagzeug könnten ohne weiteres auch automatisch von Synthesizer und Sequencer sowie einer Rhythmusmaschine erzeugt werden. Der Vokalpart paßt sich den periodischen Kürzeln an.

Elektronisch bedingte Charakteristika der musikalischen Struktur

Schon 1974 hält HARTWICH-WIECHELL aufgrund von Analysen klanglich und aufnahmetechnisch perfekter Beatles-Platten die handliche Systematisierung in Primär-, Sekundär- und Tertiärkomponenten, mit denen RAUHE¹⁴ popmusikalische Wirkungsebenen kennzeichnet, für „fragwürdig, weil sich aus solchen Termini niemals ganz die unterschwellig anklingende Bedeutung einer Rangfolge verbannen läßt“.¹⁵ Und sie überlegt, ob man von der „Wirkung

her die Rangfolge umkehren und die aufnahmetechnischen Raffinessen, die auf Pop-Platten Selbstzweck sind . . . zu Primärfaktoren erklären (müßte)^{21 6}.

Würden diese Gedanken konsequent weiterverfolgt, bliebe nunmehr der Schluß, daß musikelektronisch erzeugte Klangwirkungen und -effekte als primärfaktorielle Phänomene aktueller Populärmusik einzuordnen wären. Das wichtigste Ergebnis der bisher aufgeführten Beobachtungen ist jedoch sicherlich die Erkenntnis, daß die Technik, die einen immer stärkeren Einfluß auf die popularmusikalischen Elemente gewann, nunmehr in einer tiefgreifenden Form die Primärfaktoren erreicht hat; *Melodie, Harmonie, Rhythmus und die anderen – in der Kunstmusik so vorrangig bewerteten – Parameter werden substantiell von elektronischer ‚hardware‘ bestimmt*. Dabei sei der Jazz/Rock bzw. Electric Jazz zunächst ausdrücklich ausgeklammert; aus dem bisher Gesagten ist sicherlich schon erkennbar, daß für diese Stilrichtung andere Akzente gesetzt werden müssen. Schon aus Gründen der übersichtlichen Darstellung sollen vorrangig die musikelektronischen Auswirkungen auf die Struktur der durch große Verkaufserfolge gekennzeichneten Massensmusik beschrieben werden, deren Kennzeichnung durch Schlagworte wie Electronic Rock, New Wave und Neue Deutsche Welle zwar sicherlich unzureichend ist, für diese Untersuchung jedoch genügen mag.

Melodisch überwiegen kurze motivische Floskeln, die selten mehr als 8 Töne umfassen, wobei normalerweise eine ständige Wiederholung während bestimmter Abschnitte eines Stückes erfolgt. Variationen, die manuell gesteuert werden müßten, sind ausgesprochen selten, d. h., die ostinat repetierten Sequenzen sind i. allg. absolut identisch. Geht das Stück in eine andere Tonart über, werden die Sequenzen automatisch oder halbautomatisch (Grundtonänderung mittels Tastatur) transponiert, bleiben aber ansonsten gleich oder werden allenfalls (per Schalter) oktaviert (vgl. Abb. 4 u. 5). Die Motivik ist überdies stark von Tonwiederholungen bzw. durch das Hüpfen von Tönen auf 2 oder 3 Tonstufen gekennzeichnet, wobei Grundton, Quarte, Quinte, seltener die kleine Septime, die Intervallik ausmachen. Eine bluesmodale Pentatonik ist skalenbestimmend und eignet sich vorzüglich für das eigentlich Neue aufwendigerer Produktionen der elektronisch bestimmten Populärmusik, nämlich das Übereinanderschichten mehrerer gespeicherter Stimmverläufe, die aus eben den beschriebenen ostinaten Melodieformen bestehen. Auf diese Weise ergibt sich so etwas wie eine scheinpolyphone innere Stimmbewegung der elektronischen Arrangements, ein ständiges nervöses Klopfen, Springen, Kreisen und Arpeggieren von Tönen, das mit den dazu analogen permanent zirkulierenden Laserfiguren einiger Gruppen (z. B. E. Schöner) optisch effektiv und – multimediaästhetisch betrachtet – nicht

ohne Reiz ist. Baßstimmen sind häufig durch einen stampfenden, quasi klavieristischen Orgelpunkt auf dem Grundton gekennzeichnet, gelegentlich angereichert durch ein immer gleiches schnelles Springen in die Oktave oder auch Quinte. Gibt es eine Hauptmelodie, ein eigentliches Thema, gelten diese Beobachtungen nicht, denn diese wird dann zumeist auf der Tastatur manuell gespielt. Da die permanent sequenzierten meist sehr schnellen Mittelstimmen für genügend Bewegung sorgen, werden für die Hauptmelodie eher langgezogene, gesangliche, improvisiert wirkende Linien bevorzugt, sofern es sich um die stärker meditativ ausgerichteten Stücke des Electronic Rock handelt. Gesangsinterpreten passen sich in bemerkenswerter Weise an die technisch bedingte Repetitionsästhetik an; ostinate und kurzatmige, perpetuell-rezitativische Vokalparts sind als charakteristische Attitüde besonders bei Sängern der Neuen Deutschen Welle beliebt.

Die dem Synthesizer der ersten Stunde noch möglichen Abweichungen von der äquidistanten halbtonschrittigen temperierten Tonskala zugunsten anderer Tonwerte einschließlich der Bildung von Mikrointervallen oder Off-pitches wurden kaum genutzt; Popsynthesizer neueren Datums versagen entsprechende Alternativen.

Harmonisch besteht der Trend, die Tonika möglichst lange festzuhalten, da jeder Akkordwechsel eine kompliziertere Programmierung oder ein Eingreifen per Hand erforderlich macht. Klangproduktionen mit nur einem Grundakkord finden sich häufig in Verbindung mit meditativen an fernöstliche Musik erinnernden Assoziationen; ansonsten überwiegen kurze eingespeicherte einfache Kadenzabläufe (etwa //: T, Tp, Sp, T : // bei Lili Berlin: „Fahren wir nach Ost-Berlin“; oder // : T, S, D, S, T : // bei TRIO: „Da da da“; vergleiche dazu auch Abb. 4 und 5), wobei durch das gleichförmige stufige Verschieben aller ostinaten Stimmverläufe so etwas wie ein musikelektronisches Pendant zur Barrégrifftechnik des Rhythmusgitarristen entsteht. Auch der kadenzielle Aspekt ist damit weitgehend dem Automatismus der elektronischen Apparatur unterworfen oder wenigstens abgeleitet. Begleitakkorde werden oft impulsartig kurz und schnell wiederholt oder erklingen orgelartig lang ausgehalten. Kommen Kadenzen und Modulationen vor, vermeiden die programmierten Melodien Dur- und Mollterzen (leere Quinten sind ausgesprochen häufig zu hören); die Eindeutigkeit des Tongeschlechts hängt oft nur vom manuellen Spiel eines Akkordinstruments ab. Einfache Dreiklänge sind vorherrschend. Verminderte Durchgangsakkorde etc., Änderungen der Akkordstruktur, Modulationen kommen – da schwer einzustellen – kaum vor, eher schon unvermittelte Rückungen, mediantische und

modale Verschiebungen, da derartige Akkordfolgen relativ leicht steuerbar sind.

Das *Metrum* ist vor allem gekennzeichnet durch die absolute Präzision der steuernden elektronischen Technik. Die vom Blues letztlich herrührenden und Rock- und Popmusik befruchtenden kleinen Abweichungen vom Grundschlag (Off-Beat, komplexere Synkopierungen) oder differenzierte Akzentuierungen unterbleiben praktisch völlig, da die einfacheren elektronischen Automaten gewöhnlich nicht entsprechend programmiert werden können oder der erforderliche Aufwand zu groß ist. Taktwechsel und ungewöhnlichere Taktarten, die in anspruchsvollerer Pop-, Rock- und Jazzmusik gelegentlich vorkommen, entfallen.

Ähnliches gilt für die *rhythmische Komponente*. Häufig gleiche Notenwerte, die beim Wechsel meist nur in den benachbarten größeren oder kleineren Werte übergehen, sorgen für den häufig anzutreffenden monoton klopfenden Sound vieler Titel. Triolische oder andere, noch kompliziertere Teilungen sind selten. (Manche Sequencer können überhaupt nur auf Zweierteilungen eingestellt werden). Die für melodische Sequenzen schon angeführten Aspekte (immer gleiche relativ kurze Muster etc.) gelten erst recht im Bereich der rhythmischen Abläufe. Auch hier zeigt sich im übrigen, daß die automatische Spielweise elektronischer Perkussionsinstrumente, deren nicht selten komplexeres, jedoch absolut gleichbleibendes und penetrantes Schlagzeugspiel ohne Breaks, Wirbel, dynamische Änderungen usw. usf. inzwischen von menschlichen Drummern imitiert wird und damit zum stilistischen Kennzeichen vor allem der Neuen Deutschen Welle und der New-Wave-Musik erklärt werden kann.

Auffällig sind die – gemessen am Grundtempo eines Stücks – meist sehr kurzen Notenwerte bzw. die schnellen, extrem präzise ablaufenden Passagen, die den ostinaten Motiven eine künstlich geschaffene, dem manuellen Spiel kaum mögliche, Virtuosität verleihen, deren Neuartigkeit offenbar geschätzt wird und die übrigens im eigenartigen Gegensatz zu der statischen Ruhe der „schaltenden“ Musiker auf der Bühne steht.

Die dem mechanischen Klangerzeuger im allgemeinen eigene feinmodulatorische *Tongebung*, deren subtile Handhabung eng mit einer künstlerisch hochwertigen Interpretation korreliert, ist zumindest mit einfachen Synthesizern kaum möglich. *Dynamische Entwicklungsprozesse*, in Pop- und Rockmusik ohnehin geringgeschätzt, beschränken sich auf lang an- oder abschwellende meist geräuschhafte Einblendungen; der *klangfarbliche Aspekt* wird – wie schon angedeutet – im wesentlichen getragen vom Ausgangsklangmaterial sowie vorprogrammierten Klangregistern, die beliebte mechanische Instru-

mente kopieren, so daß in Testberichten paradoxerweise der mehr oder weniger gute ‚Klang‘ eines Synthesizers diskutiert werden kann.

Hüllkurvenvorgänge laufen, einmal programmiert, für jeden Ton in immer gleicher Form ab, so daß periodische Momente die Tongebung selbst bestimmen.

Einzig die Synthesisten der Jazz/Rock-Szene versuchen die klangfarbliche Palette des Pop-Instrumentariums mit Hilfe synthetischer Klangerzeuger in ernstzunehmender Weise zu erweitern. Sie bemühen sich, Fragen der Artikulation und Phrasierung originell zu lösen und die musikalische Verwendung von automatischen oder periodischen Klangabläufen weitgehend zu vermeiden.

Es drängt sich der Einwand auf, daß Pop- und Rockmusik schon immer durch Motivwiederholungen und immer gleiche Baßläufe wesentlich strukturiert wurde. Die sogenannte Rifftechnik ist ein tragendes Grundprinzip sehr vieler Titel der Pop- bis Jazzmusik.¹⁷ Wahrscheinlich ist diese Musizierpraxis ein auslösendes Moment für die Konstruktion der für diesen Zweck besonders geeigneten (analogen) Sequencer gewesen. Ein wesentlicher Unterschied liegt jedoch darin, daß auch „*monoman anmutende Riff-Wiederholungen*“¹⁸ nur in seltenen Fällen wirklich absolut identisch bleiben, da diverse Phrasierungs-, Artikulations- und Farbunterschiede sowie melodische und rhythmische Varianten üblicherweise auftreten. Gelegentlich wird ein Riff sogar metrisch verschoben und somit bedeutungsmäßig immer wieder neu beleuchtet. Eine entsprechende Argumentation gilt für den eventuellen Hinweis auf Ähnlichkeiten mit den periodischen Kompositionsmodellen der Minimalmusik, deren subtile Phasenverschiebungen und „*zeitlupenartige*“ graduelle Klangprozesse¹⁹ kaum mit der stets identischen, an den präzisen Vervielfältigungsvorgang eines Kopierautomaten erinnernde Sequenzbildung der elektronischen Populärmusik verglichen werden kann, auch wenn es natürlich Berührungspunkte und wechselseitige Beeinflussungen geben mag. Während die Rezeption der periodisch konzipierten und pulsierenden kreisenden „*pattern-Kompositionen*“ „*auf das Detail gerichtet ist*“²⁰, sind die automatisch produzierten, ungezählt wiederholten Motivfloskeln des Electronic Pop eher im Sinne eines großformatigen Klangfüllsels der Backgroundchöre oder „Mantovani“-Geigen zu verstehen. Durch die mehrfache Addition der Effekte wird die Simplizität der Einzelheiten verdeckt.

Schlußüberlegungen

Es konnte gezeigt werden, daß die Verwendung moderner elektronischer Instrumente und Geräte in dreifacher Hinsicht Einfluß auf die popularmusikalische Entwicklung genommen hat:

1. Die Elektronik wirkt soundbestimmend und stilprägend im Bereich anspruchsvollerer Rock- bzw. Jazz/Rockmusik, wobei sie im Sinne der Klangbereicherung genutzt wird, demnach akzessorischen Charakter behält.

SANDNERS hinsichtlich der Rockmusik ganz allgemein geäußerte These: „Die Rangordnung heißt Technik, Interpretation, Komposition“²¹ gilt hier noch nicht, denn die musikalische Vorstellung geht dem technischen Bedingungsfeld noch voraus; der Musiker betrachtet die Möglichkeiten des elektronischen und auch elektroakustischen Instrumentariums als willkommene Bereicherung seiner Ausdrucksmöglichkeiten, ohne eine technisch bedingte Einschränkung der musikalischen Struktur dabei zu akzeptieren.

2. Die Elektronik wirkt sich hingegen strukturbildend aus, wenn es zum alleinigen Gebrauch ihrer Mittel kommt, wobei progressive wie regressive Einflüsse hinsichtlich des kompositorischen Materials zu beobachten sind. Vor allem die auf eine breite Hörerschaft stoßende und damit als Massemusik wirksame, rein elektronisch arbeitende Richtung der Populärmusik, die mit Begriffen wie Electronic Rock oder Electronic Pop vorläufig nur unzulänglich bezeichnet werden kann, läßt sich willig durch die konstruktiven Bedingungen des musikelektronischen Instrumentariums bestimmen. Auffälligstes und strukturell extrem gewichtiges Element des kompositorischen Verfahrens ist die aufgrund automatischer Klangerzeuger leicht herzustellende permanente Repetition kurzer einfacher musikalischer Muster, so daß diese Musik fast durchweg mit der Bezeichnung „Automatische Musik“ zutreffend charakterisiert werden könnte.

„Technik, Komposition und Interpretation“ müßte SANDNERS Rangfolge lauten, wenn nicht gar der interpretative Aspekt gänzlich entfällt, da – der Tonbandmusik der elektronischen Avantgarde vergleichbar – eine individuelle Darstellungsform der automatisierten und weitgehend klangidentisch reproduzierbaren Musik praktisch unterbleibt.

3. Ausschließlich regressive Tendenzen ruft der Einsatz elektronischer Mittel in dem derzeit höchst erfolgreichen popularmusikalischen Bereich hervor, den man mit Vokabeln wie New Wave, Neue Deutsche Welle (Neue Deutsche Tanzmusik), New Romantic, Minimal-Pop u.ä.m. zu umschreiben versucht. Die Musiker dieser Stilrichtungen stehen der musikelektronischen Technik weitgehend passiv gegenüber, obwohl Stil und Struktur der Musik in höch-

stem Maße von dieser beeinflusst sind. Man gibt sich mit vorprogrammierten Klang- und Geräuscheffekten der musikelektronischen Massenware zufrieden, nutzt intensiv die automatischen Funktionen der elektronischen Klangerzeuger, ohne daß bisher Unzufriedenheit mit den stereotypen Klangprozessen zu registrieren wäre.

Die für den hellhörigen Rezeptionsforscher vielleicht aber wichtigste Beobachtung gilt dem Phänomen, daß die besonderen Eigenheiten der automatischen Klangerzeugung und -speicherung sowie des elektronischen Klangbildes in seinen einfachsten Erscheinungsformen in einem noch nicht ganz zu übersehenden Ausmaß offenbar bereits das musikalische Denken der Musiker und damit wohl auch der Rezipienten charakteristisch determinieren. Denn sogar beim Einsatz nichtautomatischer und nichtelektronischer Instrumente einschließlich der Stimme läßt sich eine überraschende Dominanz der von den Soundautomaten her bekannten ostinat repetierenden Melodien und Rhythmen konstatieren. Ebenfalls kann ein mehr oder weniger großer Einfluß auf alle anderen musikalischen Parameter nachgewiesen werden.

In einer tiefergehenden spezifischen Form findet die eigentliche von SANDNER aufgestellte Reihenfolge „*Technik, Interpretation, Komposition*“ hier eine gesteigerte Gültigkeit. Während SANDNER den technischen Einfluß hauptsächlich im Zusammenhang mit der Umwertung der Parameter in der Rockmusik entdeckte^{2 2}, prägt die Technik in der elektronisch bestimmten und beeinflussten Populärmusik eben auch die traditionell als erstrangig beurteilten Parameter, selbst in jenen Fällen, in denen die Technik eher eine untergeordnete Rolle spielt.

Angesichts dieser Entwicklung dürfte die schon früher bemerkte Auswirkung audiotechnischer, elektroakustischer und musikelektronischer Apparaturen und Instrumente auf die Sekundär- und Tertiärkomponenten beinahe von geringer Bedeutung zu sein. *Zumindest die Musikelektronik formt neuerlich unverkennbar auch jene musikalischen Dimensionen, die als Primärkomponenten zusammengefaßt werden.* Die Auswirkungen der Elektronik sind substantieller, nicht mehr nur akzidenteller Natur. Dabei scheint es so, als ob die von KNEIF schon 1979 bemerkte regressive Wirkung der Elektronik hinsichtlich des kompositorischen Materials^{2 3} nicht nur sich verstärkt, sondern bereits den Musikgeschmack der Produzenten und Konsumenten aktueller Massenmusik entscheidend gefärbt hat, sich mithin auch da als wesentlich determinierender Faktor nachweisen läßt, wo das elektronische Instrumentarium nur *mittelbar* eine Rolle spielt.

Um mögliche Einwände vorwegzunehmen, sei zugegeben, daß die hier nie-

dergelegten Beobachtungen naturgemäß nicht auf jede Popgruppe bzw. nicht auf jede Produktion in jeder Hinsicht zutrifft; es gibt eine Reihe interessanter zukunftsweisender musikalischer Ansätze zu verzeichnen, deren differenzierte Aufführung den Rahmen der Darstellung sprengen würde und den Untersuchungsaspekt verdecken könnte, zumal die Produktionen einzelner Musiker eine sehr große Spannweite der Bewertung von musikalischer Gestaltungskraft, Innovationsfreudigkeit und Originalität zulassen und eine homogene Qualität sogar bei hochkarätigen Musikern der jazznahen Szene keinesfalls die Regel ist. Ebenfalls erfassen die aufgezeigten Formen des Bedingungsgefüges von Musik und Elektronik nicht die gesamte Skala der personal- und gruppenspezifischen Formen heutiger Populärmusik und können auch keinen sicheren Hinweis auf mögliche Fortentwicklungen der zu konstatierenden Trends geben.

Aber nicht der originelle Außenseiter unter den mit musikelektronischen Mitteln agierenden Popmusikern, nicht der reizvolle Ausnahmefall klangexperimenteller Bemühungen oder die Versuche anspruchsvoller Musiker, dem Synthesizer etwa eine subtilere Tongestaltung abzuverlangen, geben den vorliegenden Betrachtungen ihren eigentlichen Sinn, sondern der ‚Normalfall‘ der mittlerweile ohrenfälligen, massenhaft konsumierten, auf unzähligen Schallplatten hörbaren Klangklischees, deren stereotyper Charakter und Automatismus offenkundig durch die beschriebenen technischen Bedingungen und Bedingtheiten des vordergründig genutzten oder kaum beherrschten elektronischen Instrumentariums zustandekommen.

Für den Musikpädagogen bleibt zu klären, ob die von KARKOSCHKA 1974 geäußerte Vermutung nicht längst zur Realität geworden ist, daß nämlich die elektronisch generierten Repetitionen befürchten lassen, daß man „*immer wieder in solche Perioden mündet und schließlich überhaupt nur noch musikalisch so denkt*“.^{2,4} Wenn nicht nur Akte der ästhetischen Geschmacksbildung, sondern gar die Perzeption musikalischer Elementarvorgänge der soziokulturellen Prägung unterliegen^{2,5}, so kann wohl berechtigt angenommen werden, daß die massenmusikalisch wirksamen strukturellen Auswirkungen elektronischer Klangerzeuger und Automaten den noch instabilen oder einseitig ausgerichteten Hörgewohnheiten der Jugendlichen ihren dauerhaften Stempel aufdrücken, musikalische Präferenzen normativ bestimmen und klischeehaft begrenzen, was schlimmstenfalls die Aufnahmefähigkeit für variantenreiche, sich entwickelnde und beziehungsreiche Formen musikalischer Gestaltung kosten könnte. Es bleibt zu fragen, ob der Hörer periodisch-automatischer Musik weiterhin fähig bleibt, etwa funktional-harmonische Abläufe zu erfassen, rhythmisch variable Muster oder differenzierte dynamische Abstufun-

gen zu verfolgen und adäquat komplexere formale Zusammenhänge aufzunehmen.

Weiter gilt es u. a. zu ermitteln, welche neuen Abhängigkeiten des Hörverhaltens von Alter, Geschlecht und Sozialkategorie aspektbezogen auftreten, wie der Einsatz elektronischer Mittel vom Jugendlichen selbst beurteilt wird, und wie die didaktisch-methodische Antwort auf diese Fragen und auf die technisch evozierten popularmusikalischen Strukturveränderungen aussehen sollte.

Gleichgültig, wie mögliche Antworten ausfallen, scheint jedoch geboten, daß der Musikpädagoge sich Fundamentalkenntnisse auf dem Sektor der ‚instrumentellen‘ Bedingungen der Audiotechnik und Musikelektronik dringend aneignen müßte, da es andernfalls kaum vorstellbar ist, daß der Lehrende die technische Bedingtheit aktueller Populärmusik dem Schüler transparent zu machen versteht. GOTTWALD hat sicherlich recht, wenn er bei der Frage nach dem Stellenwert des Synthesizers im Unterricht als Zielvorstellung angibt, „den Schülern die Grenzen dieser scheinbar allmächtigen Technik aufzuweisen“ und den Wert der „künstlerischen Schöpfungskraft“²⁶ als qualitativ letztlich entscheidend hervorzuheben. Aber dem kann kaum entsprochen werden, wenn selbst dem Pädagogen weder die Grenzen noch die Möglichkeiten der modernen musikelektronischen Technik bekannt sind. Eine intensivere Beschäftigung mit audiotecnischen und musikelektronischen Gegenständen sollte generell zum verbindlichen Teil der Hochschulbildung gehören. Das bei Musikern und Musikpädagogen nicht gerade seltene Kokettieren mit dem eigenen technischen Unverständnis zeugt heute kaum noch von einer sachgerechten Einschätzung der genannten Problematik und sollte einer ideologiefreien, interessierten und den unzähligen Möglichkeiten der Musikelektronik sich öffnenden Haltung weichen.

Einstweilen hat es ohnehin den Anschein, als ob die Musikpädagogik die Chance verpaßt hätte, elektronische Klangerzeuger als Quelle vielfältigen kreativen Tuns, musikalisch origineller Klangrealisationen und experimenteller Geräuschproduktionen sowie als zweifellos optimal geeignetes Demonstrationsmittel akustischer Prozesse und elementarer musikalischer Vorgänge didaktisch-methodisch befruchtend einzubringen.

Besonders der Audiosynthesizer – im Brennpunkt von Musik und Technik stehend – hätte als Integral von künstlerischem Interesse und technischer Bedingung dienen und eine tragfähige Brücke zwischen musikpädagogischen Zielvorstellungen und teilkultureller Realität schlagen können. Die Elektronik, die in facettenreicher Gestalt auftritt und aktuelle Populärmusik in besonderer Weise beeinflusst, übt eine große Faszination auf den heuti-

gen Jugendlichen aus; sie bestimmt die Bedingungen seines Arbeitsplatzes, seiner Musik, seiner Vergnügungsstätten mit den elektronischen Spielen, den Stroboskopblitzen und Laser-Shows, ja sie wirkt in fast alle Lebensbereiche hinein. Schließt Musikpädagogik sich selbst hier aus, besteht die Gefahr, daß der Jugendliche den mannigfaltigen Einflüssen unreflektiert, unkritisch und fremdbestimmt begegnet, wobei dieser Aspekt wahrscheinlich nicht nur den Musikpädagogen aufhorchen läßt.

Anmerkungen

- 1 Blume, F.: Was ist Musik? in: Musikalische Zeitfragen V, Kassel 1959.
- 2 Schmidt-Köngernheim, W.: Die Erregung eines pädagogischen Schwingkreises, in: MuB 12, 1980, S. 766 ff.
- 3 Die hier und an weiteren Stellen angegebene Namen dienen lediglich der Orientierung. Eine vollständige Auflistung ist unmöglich. Unter dem jeweiligen Aspekt werden jedoch immer die – nach Meinung des Verfassers – wichtigsten Musiker genannt.
- 4 Jarre, J. M.: Publication Alain Parson, Import Diffusion Music, Paris 1981, S. 13.
- 5 Sandner, W.: Sound & Equipment, in: Rockmusik, Mainz 1977, S. 83.
- 6 Behrendsen, P./Rüsenberg, M.: Je größer der Apparat . . ., in: Rock Session 2, Reinbek bei Hamburg 1978, S. 136.
- 7 Schober, I.: Poesie & Abenteuer heutiger Musik, in: Rock Session 1, Reinbek bei Hamburg 1977, S. 298.
- 8 Mit freundlicher Genehmigung der Roland Corporation dem Kompendium „The Synthesizer“, Osaka 1978/79 entnommen.
- 9 Behrendsen, P./Rüsenberg, M.: ebenda, S. 147.
- 10 Rundfunksendung des Österreichischen Rundfunks vom 2. 6. 80 im 3. Programm, Synthesizer in der New Wave.
- 11 Ironisch könnte man behaupten, daß die bei der Wiedergabe bandgespeicherter Musik von Stockhausen vermißte „*inspirierende Atmosphäre, die durch die Gegenwart und nur durch die Gegenwart eines intuitiv musizierenden Künstlers erzeugt wird*“, dann schon zustandekommt, wenn das Publikum nur glaubt, daß tatsächlich musiziert wird. Vielleicht reicht es am Ende doch, „*daß man bei Live-Aufführungen die Musiker sieht*“. Vgl. dazu: Stockhausen, K., Die Zukunft der elektroakustischen Apparaturen in der Musik, in: MuB 7/8, 1974, S. 416.
- 12 Vgl. dazu: Enders, B.: Informationen über Literatur zum Umgang mit dem Synthesizer, in: MuB 7/8, 1982, S. 481.
- 13 Als Adorno die „*monoton sich ähnelnden*“ Klangfarben der Elektronischen Musik beklagte, hat er wohl kaum geahnt, daß seine Worte eine darart aktuelle Bedeutung erhalten würden. Vgl. Adorno, Th. W., Dissonanzen, Göttingen 1956, S. 118–119.
- 14 Rauhe, H.: „Der deutsche Schlager I“, Beiheft zur Schallplatte: „Aktuelle Popmusik im Unterricht“, Wiesbaden 1970.
- 15 Hartwich-Wiechell, D.: Pop-Musik, Köln 1974, S. 119.

- 16 Ebenda, S. 119.
- 17 Vgl. Kneif, T.: Sachlexikon Rockmusik, Reinbek bei Hamburg 1978, Stichwort Riff.
- 18 Hartwich-Wiechell, D.: Didaktik und Methodik der Popmusik, Frankfurt/M. 1975, S. 65.
- 19 Vgl. Stiebler, E.: Überlegungen zur periodischen Musik, in: Avantgarde Jazz Pop, Mainz 1978, S. 20/21.
- 20 Gruhn, W.: Reflexionen über Musik heute, Mainz 1981, S. 16/17.
- 21 Sandner, W.: ebenda, S. 83.
- 22 Ebenda.
- 23 Kneif, T.: Metaphysik des Klangblubbers, in: MuB 12/79, S. 745.
- 24 Karkoschka, E.: Ein Synthesizer im Musikunterricht, in: MuB 7/8, 1974, S. 445.
- 25 Lundin, R. W.: An Objective Psychology of Music, New York 1953/1967.
- 26 Gottwald, P.: Synthesizer und elektronische Musik, in: MuB 9, 1979, S. 549.

Dr. Bernd Enders
Wilhelm-Mentrup-Weg 10
4500 Osnabrück

Diskussionsbericht

Die zu Beginn der Diskussion geäußerte Hypothese, daß Jugendlichen die Handhabung elektronischer Geräte (z. B. das Programmieren eines Synthesizers) leichter fiele als Erwachsenen, die z. T. noch Angst vor dem Computer zeigen, bestätigt der Referent.

Er weist darauf hin, daß keineswegs eine gewisse Technikfeindlichkeit als Tendenz des Referats zum Ausdruck kommen sollte. Mit dem Hinweis, daß digitale Techniken in absehbarer Zeit wesentliche Neuerungen, einschließlich ihrer positiven und negativen Auswirkungen, bringen werden, warnt der Referent davor, daß die Musikpädagogik dieser Entwicklung nicht nachlaufen dürfe. Die in Kreisen der Musiker und Musikpädagogen teilweise zu beobachtende Technikfeindlichkeit erweise sich angesichts dieser Entwicklung als falscher Standpunkt. Gerade die regressiven Tendenzen, die durch den Einsatz von Soundautomaten erzeugt werden, können dem Schüler transparent gemacht werden, vorausgesetzt, man durchschaut sie als Lehrer selbst. Vermutlich sei dies jedoch zur Zeit nicht der Fall.

Der folgende Diskussionsbeitrag beschreibt eine dreistufige Entwicklung, ausgehend von der Punkmusik als rohe musikalische Ausdrucksform, welche in der Folgezeit mehr und mehr durch die Elektronik bestimmt wurde (2. Stufe), bis hin zur 3. Stufe, der Ironisierung der 2. Stufe durch den bewußten Einsatz simpelster elektronischer Klangerzeuger. Für die letzte Stufe wurde als Beispiel die Gruppe Trio zitiert.

Etwas vom Vortragsthema abgerückt, wird mit Bezug auf den Titel „*Da, da, da*“ der Gruppe Trio von ersten pädagogischen Folgen berichtet. Bedingt durch seine einfachen Strukturen und die minimalisierte Technik bot die unterrichtliche Behandlung dieses Titels einigen Lehramtsstudenten mit einer relativ großen Hemmschwelle hinsichtlich der Populärmusik einen guten Einstieg in diesen Themenbereich. Die Reproduzierbarkeit ermöglichte es, daß die Schüler diese Musik als für sich machbar erlebten.

Hierzu bemerkt der Referent, daß die Elektronik dem Lehrer eine Vielzahl von Möglichkeiten bietet, die aber keineswegs ausgeschöpft sind und, trotz einiger interessanter Ansätze, bisher auch nicht ausgenutzt wurden.

Im Anschluß daran äußert ein weiterer Diskussionsteilnehmer die Befürchtung, daß durch musikalische Stereotypen die eigentliche Fähigkeit des Menschen, Musik emotional zu erfahren, verloren gehen könnte. Hinzu

kommt die Begrenztheit des biologischen Seins des Menschen. Die Grenzen der elektronischen Musik seien da erreicht, wo diese die Physis des menschlichen Körpers überlaste.

Allerdings sei nicht zu erwarten, daß „humanes Musizieren“ durch den Einsatz eines neuen Mediums verdrängt würde. Jedes neue Medium wie etwa die Schallplatte, der Rundfunk oder die Videotechnik habe die Möglichkeiten des Einsatzes bereichert, nicht aber beispielsweise den Bereich des eigenen Musizierens oder der künstlerischen Vielfalt entscheidend eingeengt.

Der Referent drängt in diesem Zusammenhang auf eine präzise Unterscheidung von musikalischer Intention und Klangmaterial. Die Elektronik selbst sei völlig neutral gegenüber ästhetischen Fragen.

Der folgende Redner äußert sogar die Befürchtung, durch den Einsatz elektronischer Instrumente würde die Musik für den ausübenden Musiker entsinnlicht. Die üblichen Körperfunktionen (Bewegung der Finger, Einsatz der Lunge etc.), die beim Spielen eines natürlichen Instruments nötig sind, würden nun nicht mehr voll beansprucht; die Bedienung eines elektronischen Instruments bewege sich überwiegend im Bereich der Planung.

Des weiteren sei mit Blick auf den schulischen Einsatz ein Mißverhältnis zwischen der Vielzahl von Möglichkeiten, die die Musikelektronik bietet, und der Tatsache festzustellen, daß Lehrer und Schüler dieses Angebot nicht ausnützen, weil sie allein durch die Bedienung der Geräte überfordert wären.

Gerade aus der letzten Äußerung leitet der Referent den Appell ab, der darauf abzielt, die Musikelektronik für den Lehrer durchsichtiger zu machen, damit dieser wiederum den Schülern die Technik mit ihrem kreativen Potential verdeutlichen kann.

Der letzte Diskussionsbeitrag befaßt sich mit dem Phänomen, daß der Mensch durch die Automatismen ein Grundelement musikalischen Erlebens verliert, nämlich den Rhythmus als unmittelbar körperlich erlebbare Qualität. Die Aufgabe der Pädagogen sei es nun, *mit* der Technik gegen diesen Prozeß – gleichsam als Kompensation – anzugehen.

Uwe Plasger