

Graf, Hans Peter

Aus den Zwischenwelten der Musik. Zur Soziologie des Akkordeons

Klüppelholz, Werner [Hrsg.]: Musikalische Teilkulturen. Laaber : Laaber-Verlag 1983, S. 162-171. - (Musikpädagogische Forschung; 4)



Quellenangabe/ Reference:

Graf, Hans Peter: Aus den Zwischenwelten der Musik. Zur Soziologie des Akkordeons - In: Klüppelholz, Werner [Hrsg.]: Musikalische Teilkulturen. Laaber : Laaber-Verlag 1983, S. 162-171 - URN: urn:nbn:de:0111-pedocs-116176 - DOI: 10.25656/01:11617

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-pedocs-116176>

<https://doi.org/10.25656/01:11617>

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

Mitglied der


Leibniz-Gemeinschaft

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

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 Tabulatursystem, 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