Maria Becker

Demokratische Strukturen in Orchestern am Beispiel der Arbeit des "Ersten Improvisierenden Streichorchesters"

Hausarbeit zur Ersten Staatsprüfung
für das Erweiterte Lehramt
mit Schwerpunkt Mittelstufe

1. Prüfer: Prof. Rauhe
Zweitgutachter: Prof. Reiche

Abgabetag: 10.07.1986

Fach: Musik

Inhaltsverzeichnis

0. Einleitung

"Das Erste Improvisierende Streichorchester macht alles, was bei Karajan verboten ist" (1)

In dieser Aussage spiegelt sich das Spannungsfeld zweier Extreme, in der sich meine Arbeit bewegt: Auf der einen Seite stehen die traditionellen Orchester, die durch jahrzehntelange Reproduktion immer gleicher Inhalte erstarrt sind; auf der anderen Seite das Erste Improvisierende Streichorchester, dessen unkonventionelle Strukturen sich in steter Bewegung befinden.

"Ein improvisierendes Streichorchester ist ein Novum, verbindet sich doch mit dem Begriff 'Streichorchester' die 101. Aufführung derselben barocken oder klassischen Musik." (2)

Allein vor dem Hintergrund des bürgerlichen Kulturbetriebs wird die Besonderheit des Ersten Improvisierenden Streichorchesters verständlich.
So werde ich in meiner Arbeit zunächst die Verhältnisse in traditionellen Orchestern (die Beziehungen der Musiker/innen zueinander und deren Verhältnis zu Dirigenten/innen) beleuchten. Auf dieser Basis wende ich mich der Arbeit des Ersten Improvisierenden Streichorchesters zu.
Die Eigenheit dieses Projekts ergibt sich aus der Intention, selbstbestimmte Formen des Musizierens zu finden.
Ich bin selbst Mitglied des Improvisierenden Streichorchesters, blicke aber auch auf Erfahrungen in traditionellen Orchestern zurück. In beiden Orchesterformen suche ich nach der Möglichkeit, selbstbestimmt zu arbeiten, um damit den größtmöglichen Grad an Selbstverwirklichung zu erreichen. Dies läßt sich nur in demokratischen Strukturen realisieren.

Welchen Begriff von Demokratie ich hier anlege, werde ich wie folgt erläutern:

0.1. Zum Demokratiebegriff

Die Idee der Demokratie als Herrschafts- und Lebensform erlangt ihre konkrete Ausformung erst im jeweiligen historischen Kontext.(3)

In den 70er Jahren entwickelte sich das Bewußtsein für die Begrenzung, die das Individuum in seiner Selbstverwirklichung durch die existierenden politischen Strukturen erfährt.(4) Die Protestbewegung machte deutlich, daß die in der demokratischen Verfassung fixierten Grundrechte nicht durch das bestehende Repräsentativ- und Parteiensystem gewährleistet sind.(5)

In der Folge wuchs die Empfindlichkeit gegenüber politisch-administrativen Leistungen und Eingriffen des Staates in gleichem Maße wie das Selbstbewußtsein der Bürger für ihre individuellen Bedürfnisse.(6) Die bisher als "vorpolitisch" betrachteten Privatbereiche wurden zum Ausgangspunkt der Kritik an den Normen und den staatlichen Institutionen und Organen.(7)
Auf der Suche nach Möglichkeiten direkter politischer Einflußnahme entwickelte sich das Verständnis von Demokratie als "Partizipation", dem ich mich hier anschließen werde . Den Begriff der Partizipation fasse ich in meiner Arbeit als "Möglichkeit, Fähigkeit und Bereitschaft, sich gleichberechtigt mit allen Partnern aktiv am Willensbildungs- und Entscheidungsprozeß zu beteiligen".(8) Diese Form politischer Teilhabe orientiert sich an den Bedürfnissen aller Individuen einer Gruppe und wird auch "Basisdemokratie" genannt. Das partizipatorische Verständnis von Demokratie erstreckt sich auf alle Bereiche des menschlichen Zusammenlebens und ist als gesamtgesellschaftlicher Entwicklungsprozeß zu verstehen. Dessen Ziel ist die kollektive Willensbildung autonomer und mündiger Bürger.(9)

Ausgehend von diesem Demokratieverständnis, wird in meiner Arbeit folgende These leitend sein:

Im Gegensatz zu traditionellen Orchestern ist Partizipation als Herrschafts-, Arbeits- und Lebensform im Ersten Improvisierenden Streichorchester möglich.

Das Erste Improvisierende Streichorchester ist unbekannt. Meine Aufgabe liegt darin, eine Vorstellung des Projekts, seiner Inhalte, Intentionen, Beziehungsformen und Probleme zu vermitteln, ohne dabei auf ein anderes Vorverständnis zurückgreifen zu können, als die der traditionellen Orchester.

Daraus ergibt sich für mich die Schwierigkeit, fast ohne Hintergrundinformationen arbeiten zu müssen.

0.2. Materiallage

Da das Erste Improvisierende Streichorchester erst seit Oktober 1984 existiert, gibt es (im Gegensatz zu Kulturorchestern) keine Sekundärliteratur.

Meine Informationen basieren auf eigenen Beobachtungen, einem Interview im Radio Bremen vom 30.10.1985 in der Sendereihe "Life in Bremen" und zahlreichen Zeitungskritiken.

An Ton- und Bildmaterial stehen zur Verfügung: eine Fernsehaufzeichnung eines Auftritts in der Sendereihe "Haste Töne" im NDR 3 vom 07.10.1985, der Mitschnitt des Hörfests vom 07.07.1985 in Hamburg, etliche privat entstandene Konzertaufzeichnungen und Fotografien, sowie ein Videofilm.

Mittels eigener Erhebungen und Interviews habe ich persönliche Daten und Ansichten der Mitglieder in Erfahrung gebracht. Mich interessierten dabei die Motive der Musiker/innen, in diesem Orchester mitzuspielen, wie deren Umgangsformen, Arbeitsweisen, In-

halte und Organisation empfunden werden, und die Sozialisation (berufliche Tätigkeit, Ausbildungsgang, persönliche Lebenssituation) der Mitglieder.

Meine Arbeit stellt also den Versuch einer zusammenfassenden Darstellung des Ersten Improvisierenden Streichorchesters dar, wobei ich mich bemühen werde, meine persönliche Sichtweise durch das oben genannte Material zu objektivieren.
Dem Text beigelegt sind einige Fotografien, mit denen ich versuche, unsere Arbeitsweise und Darstellungsform auf der Bühne zu vermitteln.

Die beigelegte Kassette soll eine Vorstellung von unserer Musik vermitteln.

1. Strukturen in Orchestern

Der Begriff des Orchesters umfaßt heute ein ganzes Geflecht aus zugehörigen Funktionen und Wirkungskreisen.

Ein Orchester als "Verband von Musikern, deren Existenz auf der Basis von Subentionen durch Verträge gesichert ist" (1), ist ohne "die Funktion von Publikum und Öffentlichkeit, von Komponist und Werk, von eindeutiger Notation und Wiedergabe" (2) nicht denkbar.

Aus diesem marktpolitischen und entwicklungsgeschichtlichen Kontext, in dem Orchester stehen, betrachte ich lediglich einen Aspekt näher: nämlich die Strukturen in Orchestern. Darunter verstehe ich die Beziehungen der Orchestermusiker/innen zueinander und deren Verhältnis zu Dirigenten/innen.

Entsprechend der Vielschichtigkeit unseres Musiklebens und der herrschenden Stile gibt es verschiedene Formen der Orchester. In meiner Arbeit fasse ich diesen Begriff als die sogenannten Kulturorchester, die "regelmäßig Operndienst versehen oder Konzerte ernst zu wertender Musik spielen" (3) und deren Musiker/innen tarifvertraglich abgesichert sind.

1.1. Der Tarifvertrag als strukturbestimmendes Element

Der Tarifvertrag bildet für die Musiker/innen in diesen Orchestern den Rahmen, in dem sie sich bewegen.
Als Arbeitnehmer sind sie weisungsgebunden und haben sich den Anordnungen des Arbeitgebers zu fügen und sich wie Angehörige des öffentlichen Dienstes zu verhalten. (4) Ihre Arbeitspflicht erstreckt sich auf die Instrumente, die in ihrem Leistungsvermögen liegen und zu denen sie verpflichtet wurden, auf so-

listische und kammermusikalische Tätigkeiten, sowie auf die Mitwirkung bei allen Veranstaltungen die der Arbeitgeber oder deren wirtschaftliche Träger unternehmen.
Orchestermusiker/innen sind weiterhin verpflichtet, bei Bühnenmusik, bei Rundfunk- und Fernsehaufnahmen mitzuwirken und in deren Verwertung einzuwilligen, ebenso bei Schallplattenaufnahmen zu Werbezwecken, die unentgeltlich oder gegen eine Schutzgebühr abgegeben werden, mitzuarbeiten.(5)

Nebenbeschäftigungen bedürfen der Zustimmung des Arbeitgebers, die jedoch nur versagt werden, falls sie die arbeitsvertraglichen Pflichten der Musiker/innen oder sonstige berechtigte Interessen des Arbeitgebers beeinträchtigen.(6)
Die Orchestermusiker/innen haben Anspruch auf einen freien Tag pro Woche und 44 Tage bezahlten Urlaub, der meist mit der Sommerpause abgegolten wird. (7)

Als obere Grenze für die Arbeitszeit gelten als Richtlinie 64 Dienste in 8 Wochen, wobei ein Dienst - außer bei Haupt- und Generalproben nicht länger als drei Stunden dauern soll. (8)

Bei der Aufführung ist dunkle Kleidung zu tragen, in der Regel Frack oder Abendkleid; sie sind verpflichtet, bis zu drei Stunden vor Beginn der Aufführung erreichbar zu sein, auch wenn sie selber nicht zum Dienst eingeteilt sind. (9)

Die Möglichkeiten, auf die Arbeitsformen und Inhalte in Kulturorchestern Einfluß zu nehmen, unterliegen also in starkem Maße den Einschränkungen, die durch den Tarifvertrag vorgegeben sind.

Im folgenden werde ich beschreiben, wie sich dieses Arbeitsverhältnis auf die Beziehungen der Orchestermusiker/innen untereinander auswirkt.

1.2. Die Beziehung der Orchestermusiker/innen zueinander

Die soziale Orientierung der Orchestermusiker/innen ist auf eine optimale Leistung des Gesamtorchesters ausgerichtet. (10) Im gleichen Maße besteht jedoch der Wunsch nach Anerkennung der individuellen Leistung und Achtung der eigenen Persönlichkeit. (11)

Der Wunsch, sich als Individuum von der Großgruppe abzuheben, äußert sich in Konkurrenzstreben und als Neidgefühl. (12) Die meisten Musiker/innen halten daher Neid und Konkurrenzverhalten für einen wesentlichen Bestandteil des Orchesterberufs (13) und beklagen sich über "mangelnde Kooperation, ansteckende schlechte Laune, kleine ... 'Kampfspiele unter den Kollegen am selben Pult, die als Schikane empfunden werden, bis hin zur Abwertung der Qualifikation des jeweils anderen." (14)
Diese 'Kampfspiele' treten besonders deutlich zwischen den einzelnen Instrumentengruppen und Funktionsträgern auf, die durch die Arbeitsteilung und Spezialisierung des Musikerberufs im 19. Jahrhunderts entstanden sind.
Die Arbeitsteilung läßt sich folgendermaßen darstellen:

a) Tuttisten/innen, sie spielen meist chorische Streicherstellen und werden angeführt von

b) Stimmführer/innen der Ersten bzw. Zweiten Violinen, den Bratschen, Celli und Kontrabässen. Diese legen Striche fest (in den Ersten Violinen übernimmt diese Aufgabe der/die Konzertmeister/in) und spielen Solostellen.
   Der/die Stimmführer/in der Ersten Geigen kann den/die Konzertmeister/in vertreten. Die Stimmführer/innen sitzen jeweils vor der Tuttigruppe und sind so den Dirigenten/innen am nächsten.

c) Die Gruppe der Bläser/innen, in der wiederum der/die erste/r Bläser/in der jeweiligen Stimmgruppe die Solopassagen spielt.

d) Die Solospieler/innen übernehmen bei den Bratschen, Celli, Kontrabässen schwierige Solopassagen. Sie haben in ihrer Stimmgruppe ähnliche Aufgaben wie der/die Konzertmeister/in für das ganze Orchester. Zu dieser Gruppe gehören auch die Schlagzeuger/innen und die Harfenistinnen.

e) Der/die Konzertmeister/in sitzt bei den Ersten Geigen, übernimmt schwierige Solostellen, ist für das Einstimmen des ganzen Orchesters verantwortlich, leitet Streicherproben und ist stimmberechtigtes Mitglied in Probespielkommissionen. Er/sie wird als letzte künstlerische Instanz vor dem/der Dirigenten/in angesehen, kommt als letztes Orchestermitglied auf die Bühne und sitzt an optisch exponierter Stelle. (15)

Die Übernahme verschiedener Funktionen innerhalb der Orchesterarbeit schlägt sich in einem Entlohnungssystem nieder, das diese hierarchischen Strukturen festigt. Konzertmeister/innen und Solospieler/innen schließen Sonderverträge mit den jeweiligen Arbeitgebern ab. Das Gehalt kann die Grundvergütung um ein Vielfaches übersteigen. (16)

Freundschaftliche Beziehungen bestehen vor allem innerhalb der Instrumentengruppen, wobei der Zusammenhalt der Bläser am stärksten ausgeprägt erscheint. (17)

Ein immer wiederkehrendes Problem ist der Konflikt zwischen Blechbläsern/innen und Streichern/innen, der sich in Haßgefühlen und Ablehnung äußert. In den Augen von Blechbläsern/innen seien Streicher/innen "wie eine Schafherde, überempfindlich und zimperlich, fühlen sich als etwas Besonderes, sind physisch eher

zart, nehmen sich und die Musik zu ernst und haben Angst, mal eine handfeste Arbeit anzupacken, weil sie dabei ihren kostbaren Fingerchen wehtun könnten." (18)

Die Blechbläser werden von den Streichern als "ziemlich grob und ungehobelt, weniger intelligent, großmaulig und wenig gewissenhaft bezeichnet, seien unmäßige Trinker, extrovertierte Radaubrüder, unfähig, etwas ernstzunehmen (Hanswurste des Orchesters), übten zu wenig und spielten immer zu laut (wollen immer herausstechen)." (19)

Die Vorurteile der Streicher/innen gegenüber den Holzbläsern/innen, Flötisten/innen, Hornisten/innen und Kontrabassisten/innen sind nicht so ausgeprägt, auch erscheint diese Gruppe nicht so geschlossen wie die Blechbläsergruppe. (20)

Der Streicher-Bläser-Konflikt dreht sich zum einen um die instrumentenspezifische Belastung, die über die Höhe der Funktionszulage entscheidet, (21) (22) zum anderen um mutmaßliche Persönlichkeitsunterschiede, die die Abneigungen anderen Instrumentengruppen gegenüber begründen könnten. Der Zusammenhang zwischen Instrumentenwahl und Persönlichkeitsmerkmalen bleibt jedoch mehr im spekulativen, da bisher wenig darüber geforscht wurde. Dennoch gebe ich diejenigen Tendenzen wieder, die bei der Verwendung eines Standardpersönlichkeitstests (23) deutlich wurden. Diese dekken sich mit meinen persönlichen Beobachtungen.
Der Test ergab, "daß Streicher dazu neigen, sich abzusondern - eines der Schlüsselmerkmale der Introversion - wobei sich die Bratschisten als gefühlsmäßig stabiler als die übrigen Streicher erwiesen. Demgegenüber erwiesen sich die Blechbläser als weniger intelligent und sensibel, gruppenabhängiger und ungehemmter (leicht überbordend)." (24)

Die Zufriedenheit der Musiker/innen mit ihrer künst-

lerischen Arbeit steht in engem Zusammenhang mit der Funktion, die der/die einzelne im Orchester ausfüllt. Die Gelegenheit, solistisch hervortreten zu können, bietet für Musiker/innen größere Entfaltungsspielräume und mehr Selbstverwirklichungsmöglichkeiten als das reine Tuttispiel. (25)

Anhand einer Befragung der Wiener Sinfoniker wurde festgestellt, daß die Beliebtheit einzelner Mitspieler/innen in direktem Zusammenhang mit dem musikalischen Prestige steht. (26) Demnach ist es für die Musiker, die an künstlerisch 'untergeordneterer' Position arbeiten, nicht möglich, ihr Prestige durch soziale Gratifikation auszugleichen. (27)

Die Orchestermusiker/innen - und besonders die betroffenen Streicher/innen - suchen daher einen Ausgleich für die mangelnde Anerkennung an ihrem Arbeitsplatz, indem sie in ihrer Freizeit solistische und kammermusikalische Tätigkeiten ausüben. (28)

Betrachtet man die Stellung der Frau im Orchestergefüge, so treten noch ganz neue Aspekte der Sozialbeziehungen der Musiker/innen zu Tage.

1.3. Frauen im Orchester

Der Beruf des Orchestermusikers war bei Beginn seiner Entstehung im 19. Jahrhundert ausschließlich Männern vorbehalten; einzige Ausnahme bildeten die Harfenistinnen.(29)
Zur Mitte des 19. Jahrhunderts begannen die Konservatorien, Streicherinnen auszubilden,(30) die jedoch - trotz hoher Qualifikationen - in den Unterhaltungssektor ausweichen mußten, da die Orchester keine Frauen duldeten.(31)
Aus dieser Notsituation heraus wurden Frauenorchester gegründet, die Unterhaltungsmusik spielten, in Uniform auftraten und in der Folge als eine "exotische und belächelte Variante der respektierten Männervereinigungen"(32) angesehen wurden.

Die Tendenz, Frauen aus den Orchestern (33) fernzuhalten, ist bis heute erhalten geblieben.
Der Frauenanteil in den deutschen Kulturorchestern liegt heute bei 13 %, wobei besonders viele Frauen hohe Streichinstrumente spielen. Bei Bläsern und tiefen Streichern werden sie nur zögernd integriert, obwohl immer mehr Frauen Flöten- und neuerdings auch Hornstellen erhalten.(34)

Erklärte Männerinstrumente scheinen immer noch Trompete, Posaune, Schlagzeug, Klarinette, Tuba und Saxophon zu sein: 1985 waren nur zwei Tubistinnen in deutschen Kulturorchestern angestellt, alle anderen Blechblasinstrumente spielen ausschließlich Männer.(35)

Im Verhältnis zu den weiblichen Musikstudierenden sind Frauen im Orchester noch deutlich unterrepräsentiert(36); 1980 waren 41,5 % Frauen an deutschen Musikhochschulen eingeschrieben, von denen später tatsächlich nur 10,5 % Orchesterstellen besetzen,(37) wobei man allerdings berücksichtigen muß, daß 1980 allgemein weniger Studenten/innen orchestertypische Instrumente studierten:

1969 waren es an der Musikhochschule Hamburg insgesamt 24 %, 1979 nur noch 17,5 % (38).

Den größen Anteil haben Frauen an den weniger exponierten und qualifizierten Positionen. Das betrifft:

a) die Instrumentenwahl. 1980 waren 20 % aller Orchestermusikerinnen in Streicherpositionen angestellt (39), wobei 38 % aller nach Probespiel verpflichteten Frauen hohe Streichinstrumente spielten.(40)

b) die Orchestergruppe. Frauen sind in den höchstdotierten Orchestern deutlich unterrepräsentiert. Deutsche Spitzenorchester, wie die Rundfunkorchester, die philharmonischen Orchester etc., lehnen Frauen tendenziell ab (41) oder beschäftigen nur sehr wenige Frauen.(42) Frauen - und genauso Ausländer - haben die größeren Einstellungschancen in den Orchestern der niedrigsten Vergütungsgruppen (43) und arbeiten somit in den unterprivilegierten Orchestern.

c) die Funktion. Es werden nur sehr selten Frauen als Konzertmeisterin, Stimmführerin, Solospielerin, erste Bläserin etc. verpflichtet.(44)

d) die betriebliche und überbetriebliche Interessenvertretung. Die wenigen Frauen, die in solche Funktionen gewählt werden, verrichten frauenspezifische Tätigkeiten, wie Büroarbeiten und soziale Dienste.(45) In der DOV (Deutsche Orchestervereinigung) sind nur drei Frauen als Vertrauensleute gewählte Delegierte, wobei sie angeblich in den einzelnen Bühnenvereinen wesentlich stärker vertreten sein sollen.(46)

Die Gründe, warum so wenige Frauen im Orchester spielen, liegen heute weniger in einer gezielten Diskriminierung in Probespielkommissionen, als an der Tatsache, daß Frauen sich gar nicht erst um eine Orchesterstelle bewerben.(47)

Nur 23 % der Bewerbungen zu Probespielen kommen von Musikerinnen, wobei dann von den tatsächlich Verpflichteten 31 % Frauen sind.(48)
Die Überlegungen, weswegen es vergleichsweise wenige Orchestermusikerinnen gibt, müssen also früher ansetzen.

Für eine Frau stellen sich private und berufliche Interessen als Konflikt dar, den sie, will sie sich nicht für eine der beiden Seiten entscheiden, als Doppelbelastung auf ihrem Rücken austragen muß.
Viele Musikerinnen arbeiten daher eher im pädagogischen Bereich, um nicht auf Beruf oder Familie verzichten zu müssen.(49)
Entschließen sich Frauen dennoch für die Laufbahn als Orchestermusikerin, so müssen sie sich mit geschlechtsspezifischen Diskriminierungen auseinandersetzen. Dazu zählen der Schwangerschafts- und Mutterschaftsurlaub, der immer noch als Krankheitsfall gilt. Den ausgefallenden Dienst müssen die Kollegen/innen übernehmen, weswegen diese der Einstellung von Frauen ablehnend gegenüberstehen.(50)

Ebenfalls diskriminierend wirkt die Schutzbestimmung für Schwangere und stillende Mütter, die sie von der Verpflichtung befreit, nach 20 Uhr arbeiten zu müssen.(51) Für Orchestermusikerinnen wird dies zur Einschränkung in ihrer Berufsausübung, da deren Hauptarbeitszeit gerade in diesen Zeitraum fällt.

Derartige rechtliche Bestimmungen veranlassen die Musikerkollegen im Orchestervorstand, Frauen oftmals gar nicht erst zu Probespielen einzuladen oder, selbst bei gleicher Qualifikation, diesen Männer vorzuziehen.(52)

Stärker als ihre männlichen Kollegen stehen Frauen unter dem orchestertypischen Konkurrenzdruck und dem Zwang, sich behaupten zu müssen: Sie haben generell

besser zu sein als ihre Mitmusiker, um ihre "weiblichen Nachteile" auszugleichen.(53)

Selbst wenn sie diese Voraussetzungen erfüllen, werden sie mit vorurteilsbeladenen Begründungen ihrer männlichen Kollegen konfrontiert, mit denen versucht wird, zu erklären, wieso Frauen in Orchestern unterrepräsentiert sein könnten.(54) So geben viele Männer als Begründung für das Fehlen von Frauen an: Es sei schon immer so gewesen, auch wolle das Publikum ein ungemischtes Erscheinungsbild (55); Frauen hätten einen zu kleinen Ton, es fehle ihnen an Brillanz des Einsatzes.(56) Der Streß auf Konzertreisen sei für Frauen schlechter auszuhalten; es könnten falsche Rücksichten genommen werden, falls Frauen nicht 'mitkämen'.(57)

Die Orchestermusiker befürchten insgesamt, daß die Qualität des Orchesters unter der Anwesenheit von Frauen leiden könnte, und lehnen Kolleginnen aus Angst vor Prestigeverlust ab.(58)

Hinter diesen vordergründig "sachlichen" Argumenten(59) steht jedoch die Furcht vor der Veränderung ihres gewohnten sozialen Klimas. Zu den typischen Verhaltensweisen und Umgangsformen, die Männerorchester (wie Männerbünde) auszeichnen, gehört ein spezieller Jargon (60), die Neigung zu unanständigen Witzen (61), ein bestimmter sadistischer Humor (62) und der hohe soziale Rang des Alkohols.(63)

Die Abwehrhaltung der Männer entsteht aus dem Gefühl, daß vertraute Kommunikations- und Verhaltensmuster "sich plötzlich als einseitig männlich, krampfig und unangemessen"(64) erweisen würden, sobald Frauen anwesend wären.
Aus Furcht vor Verunsicherung flüchten sich einige Männerorchester in diskriminierende Abwehrhaltungen. Umso mehr Mut bedarf es, sich als Frau diesen Arbeitsbedingungen auszusetzen. Viele Orchestermusikerinnen

beklagen sich darüber, daß sie aus solchen Gründen als "Instrumentalistin und Kollegin disqualifiziert werden, z.T. mit unfeinen Mitteln".(65)
Aber nicht nur Verunsicherung, sondern auch die Angst vor möglicher Verunsicherung schaffen eine "geschlechtsspezifische Frontbildung".(66)

H.W. Kuhlenkampff schreibt:

> "In Wirklichkeit wird die Frau ... wegen Eigenschaften gefürchtet, die sie gerade besonders zu diesem Beruf befähigen: Erfahrungsgemäß besitzt sie in hohem Maße Anpassungsfähigkeit, Ensemblegeist, Uneigennützigkeit und Fleiß, hat Zähigkeit im Ertragen von Anstrenungen und ist weniger anfällig gegenüber dem Bazillus der Gleichgültigkeit und des Pultbeamten." (67)

Was Kuhlenkampff hier lobend hervorhebt, ist naturdeterministisch und beschreibt die "geborene" Tuttispielerin. Er übersieht ganz, daß die Sozialisation der Frau eben gerade auf diese Fähigkeiten hinzielt und seine Charakterisierung dazu benutzt werden kann, Frauen von exponierten Positionen (Dirigentin, Konzertmeisterin etc.) fernzuhalten.(68)

1.4. Der/die Dirigent/in und das Orchester

Die Geschichte des Dirigenten ist verknüpft mit der Entwicklung der Arbeitsteiligkeit im Orchester und den autonomen Kompositionen.(69) Die Musikwerke des 19. Jahrhunderts erforderten immer größere Besetzungen, in denen Entscheidungsprozesse der Orchestermitglieder untereinander unmöglich wurden. Bei mehr als dreißig Mitgliedern würden gemeinsame Interpretationen viel zu viel Zeit erfordern(70).

Die Komplexität der Partituren des 19. Jahrhunderts beendeten die bisher übliche musikalische Leitung durch den Kapellmeister am Cembalo und durch den ersten Geiger.(71) Der Orchesterleiter, der vorher mit den anderen zusammen musiziert hatte, legte sein Instrument beiseite, stellte sich vor die anderen Musiker und führte nur noch den Taktstock in Händen.(72)
Das zahlenmäßige Ungleichgewicht zwischen dem Einen, der führte, und den Vielen, die spielten, wurde anfangs schlecht aufgenommen. Man fühlte sich gestört durch das "widerwärtige Herumfuchteln mit dem weißen Buchsbaumstäbchen"(73), beklagte den Verlust der Einheitlichkeit des Musizierens, und die Musiker wehrten sich gegen die Bevormundung durch einen, der nicht einmal mitspielte.(74)

Robert Schumann schrieb 1835 über ein Gewandhauskonzert unter der Leitung von Mendelssohn, daß das Orchester eine "Republik" sei, die keiner höheren Autorität unterworfen sein sollte.(75)

In der Anfangsphase des modernen Dirigentenberufs wurden einerseits die neue Präzision und Homogenität des Orchesterklangs genossen(76), andererseits jedoch die Dirigentenautorität und sein Machtzeichen abgelehnt.
Ende des 19. Jahrhunderts war die Position des Diri-

genten soweit gefestigt, daß das bürgerliche Publikum ihn als "Star" und großen "Maestro" zu feiern begann.(77)
Machtinteressen und Selbstdarstellungsdrang (78) überdeckten das rein Zweckmäßige des Dirigententums, nämlich die Realisation einer Komposition in Arbeitsteilung.(79)
So entwickelte sich das Bild vom Dirigenten als "Macher, Herrscher über Musiker und alleiniger Vollstrecker des Kompositionswillens"(80), jenes "Imago von Macht", die er sichtbar als herausgehobene Figur und durch "schlagende Gestik verkörpert".(81)

Der Dirigent wurde Mittelpunkt des kulturellen Geschehens, zentrale Gestalt des Orchesters, Blickfang der Konzerte (82) und erntete den meisten Applaus am Ende einer Aufführung. Die gesellschaftliche Überbewertung des Dirigenten und seiner Funktion für die Musikproduktion (83) ist heute Gegenstand der Diskussion, durch die Veränderungen eingeleitet werden.(84)
Die wechselseitige Abhängigkeit zwischen Dirigent und Orchester wird in den Blick genommen und deren Zusammenarbeit auf Zweckmäßigkeit hin überprüft.(85)

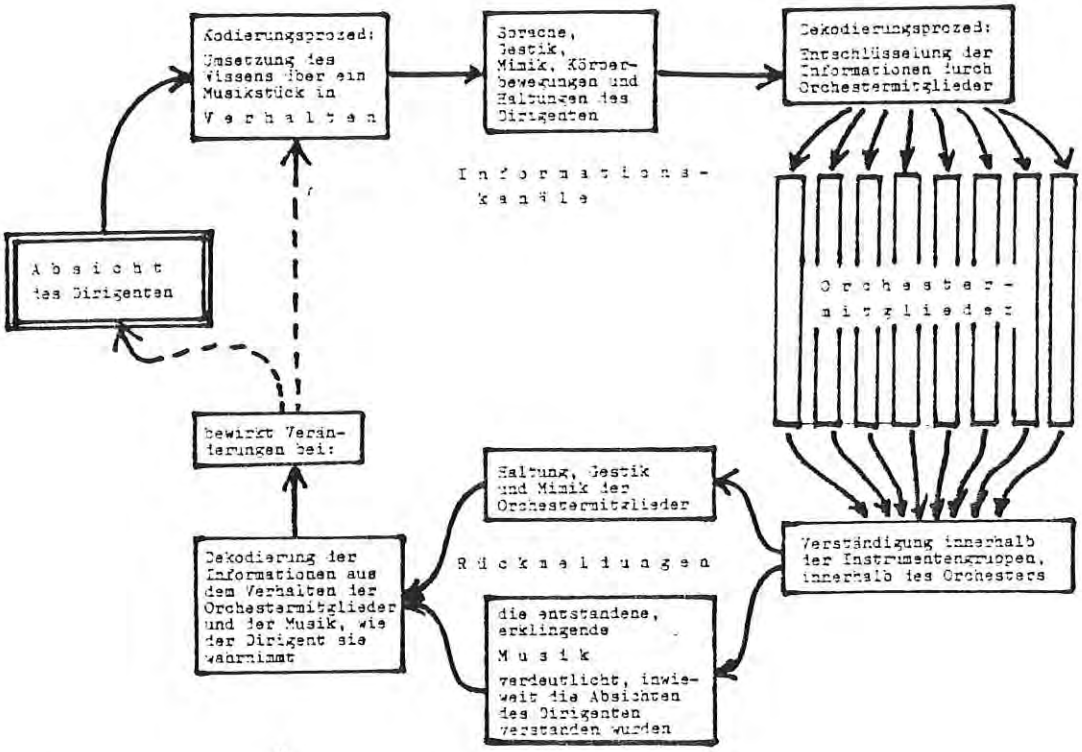
Jedoch sind heute arbeitende Dirigenten/innen noch weit entfernt von der Haltung Mendelssohns, der sich als "Hilfskraft" im Dienste der Musik fühlte oder nur dirigierte, um Tempoänderungen einzuleiten oder dynamische Steigerungen anzuzeigen.(86) Am Ende des Konzertes hob Mendelssohn die Leistung der Musiker hervor, indem er sich auf die Seite des Publikums stellte und mit diesem zusammen dem Orchester applaudierte.(87) Durch seine Haltung dokumentierte er, daß die Hauptleistung bei den Musikern lag und nicht beim Dirigenten.

Heute verstehen wir das Dirigieren als "zweiseitige Kommunikation"(88) auf der Basis der technischen

Beherrschung der Instrumente bzw. der Schlagtechnik.

Der/die Dirigent/in setzt die erarbeitete Partitur in Bewegungsimpulse um und versucht Zeichen zu finden, die seiner/ihrer Tonvorstellung gemäß werden könnten. Die Zeichen, die er/sie zur Verständigung hat, sind in seinem/ihrem Mienenspiel, in der Gestik, Körperhaltung, in den Arm- und Handbewegungen abzulesen.(89) Der/die Musiker/in versucht, diese Zeichen zu decodieren und in Klang umzusetzen. Bei diesem Prozeß muß der/die Musiker/in gleichzeitig auf mehreren Ebenen (perspektivisch und analytisch) wahrnehmen und das Verstandene möglichst ohne zeitliche Verzögerung in eigene Aktivität umsetzen.(90) Die sensuell optischen Wahrnehmungen werden noch durch die Wahrnehmungen des Gehörs ergänzt. Es kommt vor, daß der/die Dirigent/in sich verschlägt, Unstimmigkeiten im Orchester nicht wahrnimmt oder das Zusammenspiel mit Solisten/innen nicht richtig koordinieren kann. In diesen Fällen löst sich das Orchester vom Dirigenten und spielt nach dem Gehör und dem Gespür für die anderen, um das Zusammenspiel zu erhalten. Diese Geistesgegenwart verantwortlicher Musiker/innen zeigt, wie wachsam sie auf allen Ebenen der Wahrnehmung sein müssen.(91)

Die Verständigung über die Symbole und Zeichengebung des/der Dirigenten/in erfolgt in den Proben. Je länger Orchester und Dirigent/in schon zusammenarbeiten, desto weniger Mißverständnisse ergeben sich durch Fehlinterpretationen der Musiker/innen oder durch unverständliche Gesten des/der Dirigenten/in. Die komplexen Abläufe dieses Decodierungsprozesses sind in folgendem Modell anschaulich wiedergegeben:



Quelle: Bruhn 1984, S. 417.

Haben sich die Partner richtig verstanden, so gibt die erklingende Musik Rückmeldung darüber, ob das Verhalten des Dirigenten eindeutig war.

Das Publikum erlebt dieses Endprodukt einer Zusammenarbeit als einseitig bedingt: Es erscheint ihm, als würde das Orchester spielen, wie der Dirigent es befiehlt, und sieht nicht, daß "der Zwang, den er ausübt", auf Absprache beruht.(92)

Die gesellschaftliche Überbewertung des Dirigenten und seiner Funktion für die Musikproduktion (93) liegt an der Unsichtbarkeit des Erarbeitungsprozesses. Die Wirkung der übertriebenen Gestik mancher Dirigenten/innen im Konzert (94) beschreibt Adorno wie folgt:

> "Was aber unrealem Zweck dient, gebärdet sich real, der Dirigent, als schüfe er es jetzt und hier. Davon wird alles, was er sachlich leistet, vergiftet." (95)

Das Publikum versagt in seiner Anerkennung der klingenden Gesamtleistung von Musikern/innen und Dirigent/innen meist ersteren ihren tatsächlich erbrachten Anteil daran. Die Beziehung der Orchester zum/zur Dirigenten/in ist dadurch gebrochen, Renitenz und Skepsis (96) bei den Musikern/innen die nach Ausgleich suchende Gegenreaktion.
Erst wenn der/die Dirigent/in durch seine/ihre künstlerischen und fachlichen Qualitäten bewiesen hat, daß sich seine/ihre Autorität nicht allein auf die institutionelle Stellung stützt, kann sich die latente Auflehnung (97) in Kooperationsbereitschaft (98) verwandeln.
Die Musiker/innen leiden oft unter dem Widerspruch, einerseits selbst künstlerisch hochqualifiziert zu sein, aber kein künstlerisches Mitspracherecht zu besitzen,(99) und andererseits unter Dirigenten/innen spielen zu müssen, denen sie handwerklich wie musikalisch zumindest gleichgestellt sind.(100)

Da die Gesellschaft die Leistung der Orchestermusiker/innen nicht genügend honoriert - ja, sie selbst nicht einmal wahrnimmt (101) - bemühen sie sich um die Anerkennung und Achtung des/der Dirigenten/in.(102)

Die Arbeitsweise und Rollenverteilung im Orchester setzt der Entwicklung persönlicher Beziehungen von vornherein Grenzen. Selbst wenn ein/e Dirigent/in der menschlichen Seite der Zusammenarbeit viel Aufmerksamkeit widmet, bleiben die Kontakte nur flüchtig.

So kommt es , daß der Wunsch nach Kontakt, Anerkennung und Kenntnis der Persönlichkeit "eines tragischen Zugs von Vergeblichkeit nicht entbehrt".(103)

1.5. Die Entfremdung (104) der Orchestermusiker/innen

Seit der Entwicklung des autonomen Werks arbeiten Berufsmusiker/innen nur noch als Interpreten/innen.(105)

Die Auffassung vom/von Musiker/innen als Interpreten/innen entwickelte sich im 19. Jahrhundert. Im Zuge der entstehenden Arbeitsteilung wurde auch die Musikproduktion (Komposition, Improvisation) von dessen Realisation (106) geschieden.

Allein der/die Komponist/in bleibt produktiv tätig. Aufgabe der Solisten/innen, Dirigenten/innen, Choristen/innen, Arrangeure und der Instrumentalisten/innen ist nur noch die Realisation (107), die sich in folgende Aspekte gliedert:

> "Die Verwirklichung von Musik als klingende Gestalt und Ereignis.
> Die Verwirklichung von ästhetischer Sinnlichkeit und Sinn durch aufnehmende subjektive Aneignung.
> Die Verwirklichung der Tätigkeit 'Musizieren' als gesellschaftlich-materiell anerkannte bezahlte Arbeit, was mindestens eine partielle Selbstverwirklichung der Musiker einschließt." (108)

Der schöpferische Anteil der Musiker/innen reduziert sich auf die Auswahl des Stücks, die technische Präzision der Ausführung und die individuelle Interpretation.(109)

Als Orchestermusiker/in entfällt auch dieser letzte Spielraum, an der künstlerischen Arbeit Anteil zu haben, da der/die Dirigent/in den Realisationsprozeß bestimmt. Lediglich die Verwirklichung von Musik als klingende Gestalt und Ereignis basiert auf der Zusammenarbeit von Dirigent/in und Orchestermusiker/in.

Die Verwirklichung von ästhetischer Sinnlichkeit und Sinn durch aufnehmende subjektive Aneignung ist fast ausschließlich den Dirigenten/innen vorbehalten. Die Interpretation und damit die subjektiv-emotio-

nale Aneignung ist, wenn überhaupt, bei Orchestersolisten/innen (Bläsern/innen, Konzertmeistern/innen etc.) partiell möglich; die Tuttisten/innen haben daran keinen Anteil. Oftmals gibt es nicht einmal genügend Zeit für die Orchestermusiker/innen, die Interpretation eines Werkes durch eine/n neue/n Dirigenten/in emotional nachzuvollziehen, da bei der Erarbeitung von Repertoirestücken nur wenig Proben vorgesehen sind. Dadurch hat das Publikum oft den Eindruck von einem rein technisch-äußerlichen Musizieren.(110)

Auch die gesellschaftlich-materielle Anerkennung der Musikreproduktion begünstigt die Dirigenten/innen; Orchestermusiker/innen haben ein wesentlich niedrigeres Gehalt und sind gesellschaftlich nicht so anerkannt.
Dennoch arbeiten beide entfremdet, da sie als Interpreten/innen abhängig sind von der Komposition und dadurch vom Produktionsprozeß ausgeschlossen sind.

Insgesamt ist die ganze Musikreproduktion abhängig vom Markt, auf dem Musik als Ware angeboten wird (111) und der Unterhaltung dient. Besonders die Orchesterkonzerte stehen seit längerem verstärkt unter Rechtfertigungsdruck, da sie sich finanziell nur durch Subventionen tragen können.(112) Nur 1,5 % der Erwachsenenbevölkerung besucht Konzerte,(113) wobei die unteren Bildungsschichten deutlich unterrepräsentiert sind. Die Konzertbesucher sind meist Angehörige der Mittelschicht,(114) deren Motivation, Konzerte zu besuchen, im "Sehen und Gesehenwerden"(115) liegt, wozu die Demonstration von Reichtum (Kleider, Schmuck) und eventuell von Bildung gehört.(116) Adorno bezeichnete den Opern- und Konzertbesucher als den "eigentlich bürgerlichen Typus von Hörer, den Bildungskonsumenten"(117). Eben diese Hörerschicht ist es, auf die bei der Programmgestaltung Rücksicht

genommen wird.
Die Strukturen in Orchestern werden durch die ständige Reproduktion der immer gleichen Stücke gefestigt.(118)

Zusammenfassend gilt:

Innerhalb der auf Reproduktion ausgerichteten Musikkultur unterliegen Orchestermusiker/innen besonders starken Entfremdungsmechanismen. Der Arbeitgeber bestimmt die Auswahl der Stücke, deren Interpretation Aufgabe des/der Dirigenten/in ist. Damit wird die Arbeit der Orchestermusiker/innen auf eine handwerklich-technische Tätigkeit reduziert und bleibt letztlich Dienstleistung.(119)

1.6. Aspekte der Partizipation in Kulturorchestern

Orchestermusiker/innen haben keine Einflußmöglichkeiten auf die Programmgestaltung, das Management und die Aufführungsformen.(120) Der Arbeitgeber bestimmt über die Arbeitsweise, die Arbeitszeiten und die Präsentation auf der Bühne.(121) Die Arbeitsbedingungen sind im Tarifvertrag fixiert, mit dessen Unterzeichnung die Orchestermusiker/innen sich verpflichten, den Anordnungen des Arbeitgebers Folge zu leisten.

Die Deutsche Orchestervereinigung (DOV) als gewerkschaftliche Vertretung der Orchestermusiker/innen verhindert die willkürliche Ausnutzung ihrer Mitglieder, ändert aber nichts an dem Abhängigkeitsverhältnis vom Arbeitgeber.(122)

Die Interessenvertretung der Orchestermitglieder artikuliert sich zudem noch in den gewählten Orchestervorständen. Diese beschränken sich in ihrer Arbeit auf Disziplinierungsfragen und die Einhaltung des Tarifvertrags.(123)

Bei Probedirigaten und Probespielen vertreten die Mitglieder des Orchestervorstands die Auffassung des Orchesters dem Arbeitgeber gegenüber. Bei ihm liegt jedoch die letzte Entscheidung.(124)
In künstlerischen Fragen sind die Orchestermusiker/innen auf die Fähigkeiten des/der Dirigenten/in angewiesen und auf dessen Bereitschaft zur Zusammenarbeit.
Mangelnde Bereitschaft zur Partizipation zeigen Kulturorchester in der Aufnahme von Frauen. Gesellschaftlich bedingte Rollenbilder und Vorurteile wirken hier diskriminierend und verhindern ihre gleichberechtigte Beteiligung an diesem Beruf.

Die Möglichkeiten zur Partizipation in Kulturorchestern sind durch die Organisationsstruktur stark eingeschränkt. Allerdings garantiert der Tarifvertrag eine finanzielle Absicherung und Rentenversorgung. Innerhalb dieses Arbeitsverhältnisses bestehen jedoch prinzipiell Spielräume, die künstlerische Arbeit auf alle Orchestermusiker/innen zu verteilen. Ein mögliches Modell wäre, das Gesamtorchester in variable kleinere Ensembles zu teilen, die eigenständig arbeiten könnten. Damit wäre die Unterordnung unter einen Dirigenten keine Norm mehr, sondern könnte als rationelles Arbeitsprinzip verstanden werden.(125)

Im folgenden werde ich untersuchen, wie sich das E.I.S. von den hierarchischen Strukturen der Kulturorchester unterscheidet und ob es dem eingangs definierten Verständnis von Demokratie näher kommt.

2. Das Erste Improvisierende Streichorchester

Das Erste Improvisierende Streichorchester (offizielle Abkürzung: E.I.S.) wurde am 17. November 1984 in der Universität Oldenburg gegründet.

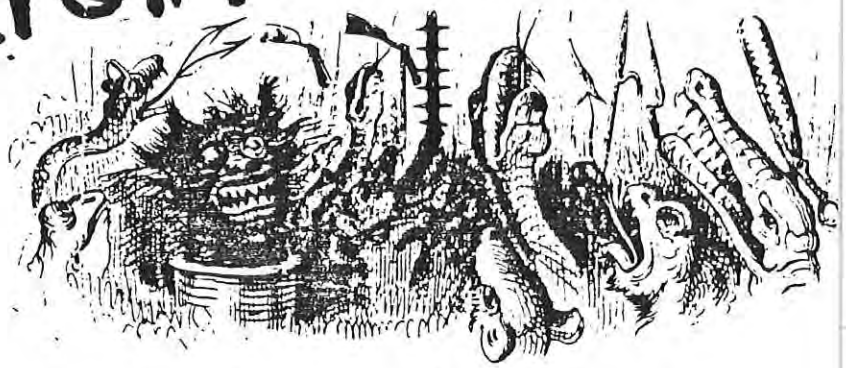
Der Orchestergründung gingen verschiedene Improvisationsworkshops mit Streichern voraus, die von Peter Bayreuther und Wilhelm Schulz geleitet wurden und im Kulturzentrum Altenmelle stattfanden.

Aus den positiven Erfahrungen mit Streicherimprovisationsgruppen entstand die Idee, ein Orchester zu gründen, das als Kollektiv improvisiert, gemeinsam Spielkonzepte entwickelt und auch Kompositionen seiner Mitglieder realisiert.

Das Projekt geht zurück auf die Idee von Peter Bayreuther, Wilhelm Schulz, Wolfgang-Martin Stroh und Lutz Wagner.

In der Zeitschrift "Jazz-Podium" wurde im Frühjahr 1984 folgender Aufruf veröffentlicht:

Streichwild



Welche(r) Streicher/in hat nicht schon mal davon geträumt, in einer selbstorganisierten Bigband von dreißig improvisierenden Geigen, Celli und Kontrabässen zu spielen! Im

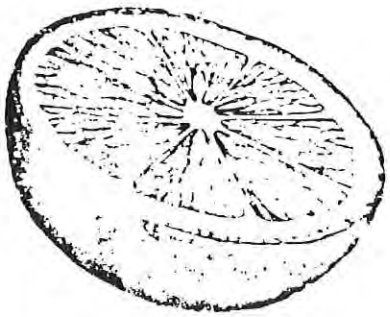
Ersten Improvisierenden Streichorchester

sollen Musiker/innen, die Erfahrungen im Bereich Jazz, Rock oder freier Improvisation haben, gemeinsam Stücke und Spielkonzepte entwickeln und im Hinblick auf öffentliche Auftritte erarbeiten.

Die 1. Probe/Arbeitsphase, zugleich Konstituierung des Orchesters sowie der erste Auftritt sind am Sa/So den 17./18.November 1984 in Oldenburg, Kammermusiksaal der Universität. Eine 2. Arbeitsphase ist für Ende/Anfang 84/85, eine erste Tournee für Frühjahr 1985 vorgesehen.

Alle interessierten Streicher/innen sollten sich diese Termine vormerken und sich sofort bei

Peter Bayreuther, Münster 0251-661478,
Lutz Wagner, Aachen, 0241-502743,
Wilhelm Schulz, Altenmelle, 05422-5763, oder
Wolfgang Martin Stroh, Oldenburg, 0441-73545



melden. Alle musikalischen Ideen werden berücksichtigt und diskutiert. Einnahmen aus Auftritten, Plattenaufnahmen, Fernsehsendungen usw. werden demokratisch unter allen Mitwirkenden aufgeteilt.

Beginn: Samstag 17.11.1984, 14.00 Uhr, Kammermusiksaal der Universität Oldenburg

44 Streicher/innen bekundeten daraufhin ihr Interesse am E.I.S., von denen jedoch nur 27 Musiker/innen zum ersten Arbeitswochenende kamen.

Das Grußwort an alle Streicher/innen weist Richtung und Ziel der Arbeit des E.I.S.:

> "Ich möchte Euch allen von Herzen zurufen: Spaß muß sein! Unsere ursprüngliche Spielfreude soll sprudeln in Fontänen aller Farben ...! Oder wissenschaftlich ausgedrückt: der Widerspruch zwischen Individuum und Kollektiv wird tendenziell aufgelöst." (1)

Als Abschluß der ersten gemeinsamen Arbeitsphase setzten die Gründer einen Konzerttermin fest, bei dessen Planung weder die personelle Besetzung noch die genauen künstlerischen Inhalte bekannt waren.

Dieses Konzert im Kammermusiksaal der Universität Oldenburg wurde vom Publikum positiv aufgenommen und machte dem Orchester Mut, weiterhin zusammen zu arbeiten.

Das E.I.S. besteht heute aus insgesamt 39 Musikern/innen, die aus der Bundesrepublik, aus Westberlin und aus der Schweiz kommen.
Die Instrumentenverteilung in der Gruppe ist (nach Geschlechtszugehörigkeit aufgeteilt) wie folgt:

zehn Geiger	-	sechzehn Geigerinnen
ein Bratschist	-	./.
fünf Cellisten	-	drei Cellistinnen
drei Bassisten	-	eine Bassistin

Von diesem Gesamtmitgliedsbestand melden sich meistens 25 - 30 Musiker/innen zu den jeweiligen Unternehmungen an.

Das E.I.S. hat bisher drei Tourneen veranstaltet:

- eine Konzertreise im April 1985 mit Auftritten in Bremen, Bielefeld, Münster und Hamburg;

- eine zweite Norddeutschlandtournee im Oktober 1985. Diese enthielt als Sonderveranstaltung einen kurzen Auftritt bei der NDR-Sendung "Haste Töne" im Onkel Po Hamburg;
- eine Süddeutschlandtournee im Mai 1986, mit Konzerten in Konstanz, Ulm, München und auf dem Jazz-Festival in Tübingen.

Zwischen den halbjährlich stattfindenden Arbeitsphasen lagen ein Workshop und zwei Extrakonzerte: ein Auftritt beim Hörfest am 7. Juli 1985 in Hamburg und Aufnahmen für die TV-Sendung "Mensch Meier" vom 3. - 5. Juni 1986. Diese Sendung wird am 10. Juli 1986 im WDR ausgestrahlt.

Ich selbst bin seit dem Probenwochende für das Hörfest 1985 Mitglied im E.I.S. und habe seither bei allen Veranstaltungen mitgewirkt.

3. Die künstlerischen Inhalte des E.I.S.

Die Idee, mit 30 Streichern/innen Kollektivimprovisationen zu machen und die entstehende Musik durch Körperaktionen und Stimmeneinsatz zu unterstützen, ist bisher ein Novum in der Improvisationsgeschichte.
Das E.I.S. steht vorwiegend wegen seiner Besetzung und Größe einzigartig da; das inhaltliche Konzept hat bereits Vorbilder.

3.1. Vorbilder

In den 70er Jahren formierten sich viele Improvisationsgruppen, die versuchten, kreativ mit Musik zu arbeiten, und sich damit gegen den mehr auf Reproduktion ausgerichteten Musikmarkt wehrten. (1)
Diese Tendenz steht im Zusammenhang mit der eingangs beschriebenen Sensibilisierung gegenüber politischer Fremdbestimmtheit und äußert sich in der Besinnung auf die eigenen schöpferischen Kräfte. Im Zusammenhang mit dem Niedergang der politischen Protestbewegung wurde das Improvisieren (2) zur Mode und damit zur bloßen Form und fand somit erst einen breiteren Absatzmarkt (3), der heute, ebenso wie das politische Umfeld, in dem es entstand, nicht mehr existiert.
Es gibt heute nur noch wenige Musikgruppen, die ausschließlich improvisierte Musik spielen. (4)

Die Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten der Improvisation begann in den 50er Jahren (5) und führte zu einem veränderten Werkverständnis und der teilweisen Aufhebung der Grenzen zwischen Jazz und zeitgenössischer Kunstmusik. (6)

Musiker/innen und Komponisten/innen erhofften sich von diesem Auflösungsprozeß bislang gültiger Regeln, neue Formen und Klänge zu finden, die zu etwas qualitativ Neuem und Eigenständigen führen könnten. (7) In den 60er und 70er Jahren entstanden eine ganze Reihe von Kompositionen, die mit der sogenannten Gerüsttechnik oder Aleatorik arbeiteten, einem Verfahren, bei dem den improvisierenden Melodie- oder Baßmodelle, harmonisch-metrische Schemata oder inhaltliche Konzepte als Rahmen vorgegeben werden. (8) Unter Verwendung dieser Technik entstand eine ganze Reihe von Orchesterkompositionen, die Improvisationselemente beinhalteten (9) und z.T. auch Theaterelemente mit einbezogen. (10) Die Aleatorik bietet jedoch nur beschränkte Möglichkeiten für Interpreten/innen, in den Musikproduktionsprozeß schöpferisch einzugreifen, da die Idee des Komponisten vorherrschend bleibt.
Ein wesentlicher Auslöser für diese musikalische Umwälzung war der Free Jazz, der die Formelhaftigkeit des traditionellen Jazz aufbrach und Materialien der zeitgenössischen E-Musik, der außereuropäischen Musik und elektronische Klänge mit einbezog. (11) Der Free Jazz löste die Vermischung von E- und U-Musik aus und brachte den Typus des musikalischen Grenzgängers hervor. (12) Es entwickelten sich Musiker/innen, die sich in allen Musikgenres bewegen konnten und die versuchten, deren Formen, Klangcharakteristika, Rhythmen und Tonmaterial zu einer ganz neuen, eigenen Sprache umzusetzen. (13)

Die Stildurchmischung oder Fusion ermöglichte, daß Musiker/innen der verschiedensten Richtungen zusammen improvisieren konnten und heute das produzieren, was man mit dem Begriff "Free Music" bezeichnet. (14)

Die heute existierenden Improvisationsgruppen zeichnen sich durch eine sehr individuelle Musiksprache aus und bemühen sich, das intuitive Element in der Musik herauszustellen. (15)

Das E.I.S. gehört somit in den Bereich der "Free Music" und ist auf dem Weg, eine eigene Musiksprache zu entwickeln.
Seine Improvisationen, Spielkonzepte, Rahmenkompositionen und Arrangements enthalten Elemente des traditionellen Jazz, des Free Jazz, der Folklore, minimalmusic, Popmusik, solche Neuer E-Musik und des Bruitismus.

In dem Versuch, die künstlerischen Inhalte des E.I.S. zu vermitteln, werde ich mich auf die Darstellung seiner Improvisationstechniken beschränken und aufzeigen, was unter Improvisation in der Gruppe verstanden wird und wie die Gruppe damit umgeht.

3.2. Der Improvisationsbegriff des E.I.S.

In der Improvisation liegt für uns die Möglichkeit, Musik zum Ausdruck unserer Persönlichkeit zu machen. Die Intention ist, den Ausdruckswillen, der in Abhängigkeit von der jeweiligen Stimmung zu intuitiven Äußerungen führt, zur formbestimmenden Kraft zu erheben.
Da Produktion und Realisation von Musik in der Improvisation eine Einheit bilden, machen sie somit den subjektiv-emotionalen Aneignungsprozeß eines Notentextes überflüssig.

Das Improvisieren erfordert ein hohes Maß an Spontaneität und Kreativität; erst die Fähigkeit, sich beim Musizieren auf die Intuition zu verlassen, ermöglicht die Entstehung eines von Expressivität getragenen ästhetischen Produkts. Die klanglichen und szenischen Resultate sind äußerst subjektiv,

entspringen dem Moment und sind nicht aus ihren jeweiligen Entstehungsbedingungen zu lösen. Das die Musik beeinflussende Umfeld ist in seiner Gesamtheit (anwesende Menschen und die dadurch entstehende Atmosphäre, Lichtverhältnisse, Raum, Tageszeit ...) weder durch Bild- noch durch Tonträger erfahrbar zu machen, und genau darin liegt die Schwierigkeit, das Wesen der Improvisationen überhaupt zu vermitteln.

Walter Benjamin belegt diesen Sachverhalt mit dem Begriff der "Aura des Kunstwerks" und meint damit das, was an einem künstlerischen Produkt nicht reproduzierbar, daher einmalig und nicht austauschbar ist.(16)

Ziel der gemeinsamen Arbeit des E.I.S. ist, Kollektivimprovisationen zu erreichen, in denen jede/r Musiker/in das Gesamtgeschehen auf der Bühne wahrnehmen kann und die Wechselbeziehung zwischen der Großgruppe und den Individuen das klangliche Resultat bestimmt.
Dieses Ideal vom Kollektivimpuls läßt sich nur über das ganzheitliche Engagement des einzelnen am Gruppengeschehen verwirklichen und setzt die äußerste Aufmerksamkeit und Wachheit aller Musiker/innen voraus.
Diese Haltung faßt das E.I.S. im Begriff der "Präsenz". Er meint die gedankliche Hinwendung und Konzentration auf die Vielfalt dessen, was Gegenwart ausmacht. Damit geht untrennbar einher die Reflexion der eigenen Person in ihrer Stimmungslage und mit ihren Bedürfnissen, sowie die Bereitschaft, eigene Impulse auszusenden und zugleich die anderer wahrzunehmen und aufzugreifen.

Diese Forderung nach Präsenz mündete in die Formulierung folgender Improvisationsregeln:

Nur dann soll gespielt werden, wenn der Ausdruckswille vorhanden ist und sich daraus eine musika-

lische bzw. szenische Idee entwickelt, die individuell geprägt ist. Denn auch bei Improvisationen besteht die Gefahr, sinnentleert und damit austauschbar zu musizieren. Dies besonders, wenn man unter dem Druck steht, etwas erfinden zu müssen.

Daher ist der Verweis für uns immer wieder wichtig, daß man nicht jederzeit die Bereitschaft haben kann, aus sich herauszugehen und schöpferisch tätig zu werden.
Pausen und Stillschweigen gelten im E.I.S. als wesentliche Bestandteile des Gruppengeschehens und werden als wichtige Äußerungsformen betrachtet.

Die Präsenz jedes einzelnen Mitglieds des E.I.S. ermöglicht erst die Wechselbeziehung zwischen Zuhören und Agieren. Fehlt diese Dialektik, sind Kommunikationsprozesse, von denen Gruppenimprovisationen leben, nicht möglich. Ohne diese entsteht Beziehungslosigkeit und Chaos.

3.3. Formen der Improvisation

Unter dem Titel "Freie Improvisation" versteht das E.I.S. eine Musizierpraxis ohne Absprachen. Szenische Elemente werden unterstützend eingesetzt, ermöglichen Gruppenbildungen und strukturieren das Gesamtgeschehen.

Charakteristisch für diese freien Improvisationen ist die Entstehung von Spannungsbögen, die sich irgendwann erschöpfen und dann von neuen dynamischen Bögen abgelöst werden. Es bilden sich rhythmische und melodische Motive heraus, die von Kleingruppen oder Einzelpersonen initiiert werden; weniger häufig werden Lautstärken-Unterschiede oder Melodien zum

formbildenden Element. Es gelingt selten, aus den Formeln und Modellen der individuellen Spieltechnik eine beschränkte Auswahl zu treffen und sich auf bestimmte Leitmotive, Rhythmen, Melodien und Tonmaterial zu beschränken. Die ganz freien Stücke wirken oft undifferenziert, da aus der Vielzahl der Ideen ein Klangbrei entsteht, aus dem sich Einzelaktionen herausheben. Als Beispiel verweise ich auf eine Improvisation (siehe Tonbeispiel 1), in der unser gesamtes musikalisches Repertoire zu hören ist. Sie enthält Rhythmenbildung, Ostinati, Stimmeinsatz, solistische Melodieeinwürfe (die nicht aufgenommen werden) und Geräuschbildungen. Etwa in der Mitte der viertelstündigen Improvisation findet eine Kleingruppe zusammen, die in Minimaltechnik über Kleinstmotive improvisiert. Etwas verfälschend wirkt, daß diese Solistengruppe sehr nahe am Mikrofon stand und daher deren Einbettung ins Kollektivgeschehen nicht realistisch nachvollziehbar ist.

Ebenfalls fällt unter diese Kategorie die sogenannte "Szene", die primär als Theaterimprovisation gedacht ist, ohne Musik arbeitet oder aber klangliche Mittel unterstützend einsetzt. In der Programmgestaltung wird letzteres mit dem Titel "Szene mit Musik" angekündigt. Inhaltlich bedeutet die "Szene" meist ein Spiel mit dem Instrument, seiner spezifischen Gestalt, Form und Größe und wird als Demontage der anerzogenen Ehrfurcht vor dem bloßen Äußeren des Instruments und dessen konventioneller Verwendung empfunden. Objekthaft werden daraus Türme gebaut, Figuren gelegt, das Cello wie eine Stabpuppe am Stachel bewegt, die Geigen wie Kasperlepuppen benutzt oder zu Kampfwerkzeugen umfunktioniert.

Titelimprovisation

Die "Freie Improvisation" sowie die "Szene" können inhaltlich eine Richtung erfahren, indem ein Titel festgesetzt wird.

So entstand die Gruppenimprovisation "Fata Morgana", die durch Titelassoziationen eine bestimmte Wendung erfuhr (siehe Tonbeispiel 2. Das Gelächter im Publikum bezieht sich auf die szenischen Aktionen.).

Die Improvisation wird durch den Zwischenruf eines Orchestermitglieds "Jetzt ist der Schluß hier!" in zwei Teile gegliedert. Im ersten Abschnitt werden die Assoziationen zum Titel - Wüste, Hitzeflimmern, Einsamkeit, Weite, Bedrohung durch Verdursten, Wahnbilder - in Klänge umgesetzt. Mittels lang gehaltener verhalten gespielter Töne (Flageolett, Ponticello etc.) wird ein Klangteppich geschaffen, aus dem heraus sich Glissandi, Seufzer und vereinzelt Melodien in Obertonreihen herausheben. Fehlende rhythmische Elemente und geringfügige dynamische Entwicklungen geben dem ersten Teil einen schwebend-statischen Ausdruck. Diese Stimmung dauert 3 Minuten 40 Sekunden, bis der Versuch, die Improvisation durch den Zwischenruf abzubrechen, eine dynamische Steigerung einleitet. Der Klangteppich wird durch flirrende Geräusche und quietschende Töne in Bewegung gebracht, dabei bleibt das Obertonmaterial vorherrschend und ordnet sich langsam zu einem Moll-Dreiklang. Etwa nach einer Minute setzt ein Rhythmus ein, der das Orchester-Crescendo steigert. Auf dessen Höhepunkt bricht er ab: 30 Sekunden später verebbt die Improvisation im Pianissimo.

"Fata Morgana" ist mit 6 1/2 Minuten Dauer eine der kürzesten Gruppenimprovisationen des E.I.S. und zeichnet sich durch sparsame Klänge, einheitliches Tonmaterial (Obertöne, Liegetöne, Flageoletts etc.)

und konzentrierte Aktionen aus. Hier wurde verwirklicht, was das E.I.S. mit "durchsichtigen Improvisationen" meint, nämlich eine Reduzierung des verwendeten Materials, Formbildung und die Entwicklung von Spannungsbögen durch das Gefühl für das Kollektivgeschehen.

Ein weiteres Beispiel für eine Titelimprovisation ist das Stück "Das kollektive Ungeheuer", das auch unter die Kategorie "Szene mit Musik" fällt (siehe Tonbeispiel 3). Es beginnt mit vereinzelten Geräuschen (Stuhlquietschen, Cellostachel scharren über den Boden, ein Bogen tickt gegen Wände ...), die szenischen Aktionen auf der Bühne unterstützen. Von diesen Geräuschen setzten sich, an expressionistische Musik erinnernde Klänge ab, die langsam zum Forte gesteigert werden. Es entwickelt sich ein rhythmisches Motiv, das langsam vom ganzen Orchester übernommen wird und bis zum Schluß bestimmend bleibt.

Eingrenzung der Möglichkeiten durch Verabredung:

Improvisationen, die in ihrem formalen Ablauf vorher festgelegt werden, gab es bisher nur in Kleingruppenbesetzungen, wie z.B. "Die sieben Cellisten aus Hinterteufel", "Das Streichquartett" (zwei Celli, zwei Violinen) oder eine Kleingruppe mit variabler Besetzung, deren Improvisation "Schilder einer Baustelle" betitelt ist.

Auf jeder Tournee bilden sich neue Kleingruppen, die versuchen, ein Improvisationskonzept umzusetzen, das entweder auf musikalischen Formprinzipien beruht oder aber versucht, außermusikalische Inhalte in Klang umzusetzen. Letzteres versuchten die Bassisten/innen in Zusammenarbeit mit einigen Geigern/innen mit ihrem Stück "Walgesänge". Dabei sollten die Bassisten/innen singende Wale imitieren, die Geigengruppe versuchte, das Meer und die Wellen darzustellen.

Musikalische Formen können sich z.B. aus der Verabredung über Tonhöhen (Skalen, Harmonien, Intervallkombinationen etc.), der Festlegung rhythmisch-metrischer Muster, dynamischer Entwicklungen, spezieller Spielweisen (Pizzicato, Flageolett, Ponticello ...) und deren Abfolge ergeben.

Als Beispiel für eine Kleingruppenimprovisation (Besetzung: 2 Bässe, 1 Cello, 4 Geigen) habe ich das Stück "Schilder einer Baustelle" ausgewählt (siehe Tonbeispiel 4), bei dem verabredet wurde, vier sehr kurze Sätze zu spielen, deren musikalisches Material jedoch nicht näher festgelegt ist. Leitgedanke bei diesem Konzept ist, in jedem Satz eine sehr konzentrierte, klare Aussage zu machen und dadurch deutliche Anfänge und Schlüsse zu erzielen.

Rahmenimprovisationen

Rahmenimprovisationen nehmen in unserem Programm bisher den größten Raum ein. Wir nutzen darin die musikalischen Ideen eines einzelnen als Anregung, um differenzierter mit Formen, Skalen, Klangfarben etc. umgehen zu lernen. Die festgelegten Melodien, Formen, Ostinati, Rhythmen etc. spielen wir auswendig, die Verteilung der Stimmen und deren Funktionen wird einmal festgelegt und bleibt meist in der gleichen Besetzung bestehen, ebenso werden dramatische Ausdrucksmittel fixiert. Rahmenimprovisationen gibt es in Form von gemeinsam entwickelten Spielkonzepten und von Kompositionen, die Mitglieder unseres Orchesters geschrieben haben. Die Art und Weise, wie Improvisation in Kompositionen einbezogen ist und welche Entfaltungsspielräume den Ausführungen gelassen werden, werde ich im folgenden skizzieren.

Die Improvisationstechniken in unseren Repertoirestücken lassen sich in drei große Kategorien zusammenfassen: Improvisation über Assoziationen bzw.

dramatische Inhalte; Improvisationen über Akkorde, Rhythmen, Skalen, Tonhöhen, Formschemata (besonders ABA-Formen) und Taktarten; Improvisationen, in denen die zeitliche Abfolge festgelegter Elemente von der Gruppe bestimmt werden kann.

Formgebend sind auch Festlegungen, die die Aufteilung der Gruppe betreffen. Viele unserer Repertoirestücke enthalten Solo- oder Kleingruppenimprovisationen, die eine Bereicherung des Klangfarbenspektrums bedeuten.

Da es hier den Rahmen meiner Arbeit sprengen würde, wenn ich jedes unserer Repertoirestücke beschreiben wollte, werde ich nur auf eines näher eingehen, da dies inhaltlich eine Persiflage auf Kulturorchester und deren Formen ist (siehe Tonbeispiel 5).

"L'Ardèche"von Wilhelm Schulz ist ein Violinkonzert, das sowohl die Möglichkeit bietet, die traditionelle Konzertform mit der typischen Funktionsverteilung: Dirigent - Solist - Orchester zu parodieren, als auch tatsächlich eine neue Machtverteilung zu realisieren. Die Gestaltung von L'Ardèche hängt stark von der Persönlichkeit und den Fähigkeiten des/der jeweiligen Solisten/in ab. L'Ardèche ist niemals gleich: mal liegt der Schwerpunkt mehr auf dem Szenischen, mal werden Zusammenhänge überwiegend mit musikalischen Mitteln hergestellt, mal ist es eine Durchmischung beider Gestaltungsarten.

Das Orchester gliedert sich in Melodiegruppe, Akkordgruppe, Cellofraktion, Baßgruppe (Ostinato) und Rhythmusgruppe (das "Schlagzeug": etwa 5 Musiker/innen klopfen mit den Bögen auf das Instrument).

Der Komponist Wilhelm dirigiert sein eigenes Werk und tritt im Frack auf. Auch benutzt er den einzigen Notenständer, der bei uns auf die Bühne kommt, und dirigiert das Orchester mit dem, was gerade hinter der Bühne

gefunden hat (Fliegenpatsche, Hammer, Pantoffel, Löffel ...).
Der/die Solist/in zelebriert oder parodiert das Begrüßungsritual bei Solokonzerten, auch hält das Orchester sich oft lange beim Stimmen auf ...

Aus dem Spannungsfeld Dirigent, Solist/in und Orchestermusiker/innen entstanden schon die unterschiedlichsten Geschichten:

- Der/die Solist/in nimmt dem Dirigenten die Führungsposition ab, dirigiert die Einsätze mit dem Instrument und trägt den vom Kampf um die Wiedererlangung seiner Macht erschöpften Wilhelm schließlich von der Bühne.
- Das Orchester verbündet sich mit dem Dirigenten und verweigert die Kommunikation mit dem Solisten. Der Solist bricht zusammen und muß nachher getröstet werden.
- Es entsteht kein Kampf der Parteien, so daß alle einträglich zusammenwirken.

Es gab schon Auftritte, bei denen der Dirigent mit der Solistin tanzte oder ein Orchestermitglied aus dem Tutti ausbrach und anfing, mit dem/der Solist/in Duo zu spielen oder eine Orchestergruppe anfing, zu revoltieren und den/die Solisten/in über die Bühne hetzte und schließlich zum Verstummen brachte.

Die Aussage und Form des Stücks ist abhängig von der Stimmung des Abends, dem/der Solisten/in und der ganzen Gruppe; es lassen sich dabei nur die feststehenden Melodieteile, Rhythmen, Ostinati und Akkorde und deren Ablauf üben, der Sinn entsteht spontan und ist augenblicksgebunden.

Der Schluß verläuft (allerdings immer) gleich: Das Orchester revoltiert gegen die Bevormundung durch das Werk, spielt frei und steigert sich zu einem

rasenden Forte, das der Dirigent immer noch wild gestikulierend zu ordnen versucht. Auf dem Höhepunkt dieses Ausbruchs bricht das entstandene Chaos ab.

Einen Eindruck von der optischen Präsentation des E.I.S. in Konzerten versuche ich mit nachfolgenden Bildern zu vermitteln.

du sire.

4. Publikumsreaktionen und Pressemeinungen

Das Publikum des E.I.S. setzt sich meist aus jüngeren Altersschichten zusammen. Es interessiert sich überwiegend für Jazz, Neue E-Musik und Experimentelle Musik. Diese Orientierung unserer Zuhörerschaft ergibt sich durch die Art unserer Musik und den unseren Intentionen entsprechend ausgewählten Auftrittsorten. Die Besucherzahlen schwanken zwischen 30 und 300 Personen, wobei wir bei den letzten beiden Tourneen durchschnittlich vor 50 Zuhörern/innen spielten. Unsere Konzerte sind letztlich genauso gut oder schlecht besucht wie alle experimentellen Veranstaltungen, wobei wir dies auch auf Fehler des Managements zurückführen, da Holger noch nicht die richtigen Veranstaltungsorte für uns finden konnte.
Jazzlokale haben sich als ungeeignet für das E.I.S. erwiesen. Mehrzwecksäle (z.B. die Markthalle), die unterschiedlichere Zuhörerkreise anziehen und mehr Publikum aufnehmen können, wären für unsere Veranstaltungen geeigneter.

Aus Gesprächen mit unseren Zuschauern und -hörern und aus Kritiken werde ich ergebnishaft zusammenfassen, wie das E.I.S. und seine Darbietung auf das Publikum wirken.

Vorherrschend ist zunächst die Verblüffung über eine Darbietung, die in Form und Inhalt etwas völlig Neues und nie Gehörtes bietet.(1) Das E.I.S. wird in fast jeder Beziehung als ungewöhnlich betrachtet, da seine Mitglieder ungeordnet auf die Bühne kommen, in unterschiedlicher Kostümierung auftreten und geschminkt sind. Es fehlen die dem Publikum vertrauten Stühle, Noten und Notenpulte. Die ständige Bewegung auf der Bühne überrascht

und widerspricht dem bekannten Vorverständnis der Orchesterrepräsentation. Die Arbeitsweise des E.I.S. wird von der Presse als neuartig hervorgehoben, da es ohne die Zentralfigur eines künstlerischen Leiters arbeitet und versucht, Entscheidungen gemeinsam zu treffen.

Der Aspekt der Bewegung scheint für das Publikum unter zwei Gesichtspunkten besonders wichtig zu sein: Er bekommt unvergleichbar mehr von den Musikern zu sehen, als dies bei konventionellen Orchestern der Fall ist. Zweitens wird im E.I.S. in Positionen gespielt - gehend, hüpfend, liegend -, von denen die Zuschauer annahmen, es sei unmöglich, darin zu musizieren.(2)

Da konventionelle Normen des Konzertverhaltens entfallen, wirkt das Orchester ansteckend lebendig, und der Spaß, den es auf der Bühne beim Agieren hat, überträgt sich auf das Publikum.(3)

Die Auftritte des E.I.S. haben Ereignischarakter, deren wesentliches Element die Kommunikation zwischen Publikum und Musiker/innen als Einzelpersönlichkeit, aber auch als Gruppe ist.

Eine Zeitung berichtet z.B. über das E.I.S.,

> "daß jedes Orchestermitglied nicht nur durch seine 'Kostümierung', sondern auch durch seine Mimik, Gestik und Spielweise einen bestimmten Typus verkörpert. Da gab es den selbstbewußten und egoistischen Musiker genauso wie den schüchternen und zaghaften ..." (4)

Die E.I.S.-Musiker/innen versuchen durch Blickkontakte, Szenen im Zuschauerraum oder durch direkte Einbeziehung der Zuhörer ständig eine direkte Verbindung zum Publikum herzustellen.

Claudia z.B. versuchte in freien Improvisationen des öfteren, Zuhörer/innen zum Mitspielen aufzufordern. So entstand eine kurze Szene, in der eine Frau zum ersten Mal in ihrem Leben Geige spielte und mit uns improvisierte.
Wahl-Zieger weist darauf hin, daß das Publikum in Live-Konzerten die Befriedigung des Bedürfnisses nach einem Erlebnis oder Ereignis sucht; das Gefühl, etwas erlebt zu haben, stelle sich vor allem ein, wenn mit jemandem eine direkte Beziehung entstanden ist und man sich emotional angesprochen fühle. (5)
Nach den Reaktionen aus Presse und Publikumsgesprächen zu urteilen, trifft dieser Sachverhalt auf unsere Arbeit zu.

Während unserer Konzerte wird viel gelacht, und dies auch auf der Bühne - da wir uns gegenseitig oft mit neuen und spontan entstandenen Einfällen überraschen; dem Publikum bleibt dies meist verborgen. Ihm wird nur deutlich, und gerade diese Tatsache schätzt es, daß wir von unserem Tun selber fasziniert sind und inhaltlich nicht in Routine verfallen.

Einigen ist unsere Musik nicht zugänglich, finden sie zu geräuschvoll und zu wenig melodiös, genießen dafür aber die szenische Darbietung. Andere wiederum können sich auf die neuartigen Klänge einlassen und staunen darüber, was sich in Improvisationen ohne Absprachen an Strukturen entwickeln kann.

Häufig wird kritisiert, daß in den freien Improvisationen Überlängen entstehen, die Durchsichtigkeit fehle (6) und stellenweise die Vielzahl der Ideen dem Zuhörer nicht die Möglichkeit ließe, differenziert wahrzunehmen. (7)

Entgegen der weit verbreiteten Skepsis der Idee gegen-

über, mit 30 Musikern/innen (im Kollektiv) zu improvisieren (8), fühlen wir uns durch die positiven Reaktionen auf unsere Arbeit inhaltlich bestärkt.
Relativierend wirkt natürlich, daß das E.I.S. als "absolutes Novum" und "Welteinmaligkeit" (9) auf dem Musikmarkt konkurrenzlos dasteht.

Die Bedeutung des E.I.S. innerhalb der gegenwärtigen Kulturszene wird meiner Ansicht nach in folgender Stellungnahme am deutlichsten:

> "In der Zeit wachsender Fremdbestimmung durch die Massenmedien, der technischen Verfestigung der industriellen Musikproduktion, der ansteigenden Stereotypisierung der Rock- und Jazzszene und des Musiklebens sowie des fast ausschließlichen reproduktiven Musikmachens der Schüler und Auszubildenden ist ein solches improvisierendes Streichorchester geradezu ein hoffnungsvoller Lichtblick." (10)

5. Organisation

Unter das Kapitel Organisation fällt die Finanzierung und Arbeitsphasen, die Verteilung der Verantwortung - unter Berücksichtigung der Probenarbeit und Programmgestaltung - und schließlich das Management des E.I.S.

5.1. Finanzierung und Arbeitsphasen

Allgemeiner Konsens ist, daß das E.I.S. nur dann längerfristig bestehen wird, wenn kein/e Musiker/in bei den Tourneen, Arbeitsphasen, Konzertwochenenden und Workshops aus eigener Tasche dazuzahlen muß. Das heißt also, daß sich das Orchester finanziell tragen muß.
Die Finanzierung war bisher immer sehr unsicher: z.B. brauchte das E.I.S. für die letzte Tournee insgesamt 12.000 DM für 10 Tage, die eingespielt werden mußten, um die Unkosten zu decken. Wir haben bei diesem Unternehmen knapp 5.000 DM Defizit gehabt. Bisher konnten keine Gagen ausgezahlt werden.
Um möglichst niedrige Unkosten zu haben, übernachten wir meist in Massenlagern, schlafen in unseren mitgebrachten Schlafsäcken und verpflegen uns selbst.

Die Finanzierung eines solchen Orchesters, das sich außerhalb des konventionellen Konzertmanagements bewegt, ist schwierig. Es erfordert viel Einsatz und Idealismus seiner Mitglieder, um die häufig auftretenden Unbequemlichkeiten auf sich zu nehmen.

In gemeinsamen Besprechungen legen wir unsere Konzertreisen für ein Jahr im voraus fest. Zwei zehntägige Tourneen unternehmen wir pro Jahr, wobei eine im Frühling oder Frühsommer, die andere im Herbst stattfindet. Da die meisten Orchestermitglieder berufstätig

sind, müssen die Arbeits- und Konzertphasen in den Schulferien liegen. Dies ließ sich bisher immer gut durchführen, da wir überwiegend aus dem Raum Niedersachsen, Bremen und Hamburg kommen.

Ebenfalls gemeinsam abgestimmt werden Extrakonzerte, Workshoptermine oder sonstige Veranstaltungen, wie z.B. TV-Anfragen.

5.2. Die Verteilung der Verantwortung

Die Verantwortung für das Orchester sollte im Idealfall auf die ganze Gruppe verteilt sein, d.h. jede/r beteiligt sich an anfallenden organisatorischen wie künstlerischen Arbeiten.
Konkret heißt das, daß sich alle Mitglieder um Auftrittsmöglichkeiten bemühen und versuchen, die eigenen Kontakte zu Veranstaltern für das E.I.S. zu nutzen.

Von Anfang an war jedoch eine zentrale Organisationsstelle nötig, an die sich Veranstalter und die E.I.S.-Mitglieder wenden können. Ursprünglich war geplant, daß diese Arbeit umschichtig von jedem/r einmal übernommen werden sollte. Holger und Peter erklärten sich zuerst bereit, die Organisation gemeinsam aufzubauen. Die Teamarbeit war jedoch nicht realisierbar, so daß Holger die Arbeit alleine übernahm. Das E.I.S. akzeptierte diese Verwaltungsstruktur und zahlte ihm 10 % der Einnahmen als Aufwandsentschädigung.

Seit Januar 1986 zahlt jede/r ihm zusätzlich zehn DM monatlich für seine Arbeit. Holger spielt selber Geige im E.I.S. und übernimmt die Promotion, das Tourneemanagement und die Information des Orchesters. Bei seiner Arbeit wird er von der sogenannten Beratungsgruppe unterstützt, die ihm bei wichtigen Ent-

scheidungen und auftretenden Schwierigkeiten helfen soll.

Die Beratungsgruppe besteht aus höchstens fünf Personen. Die Besetzung wechselt etwa halbjährlich und wird durch Wahl bestätigt. Bisher haben sich immer einige freiwillig zur Mitarbeit an der Organisation des E.I.S. bereit erklärt, wobei wir aber darauf achten, daß jede/r sich daran beteiligt.

5.3. Probenarbeit und Programmgestaltung

Jede Tournee beginnt mit drei Probentagen, die meist im Kulturzentrum Altenmelle stattfinden.

Die Leitung übernimmt der/die Komponist/in des jeweiligen Stücks; er/sie setzt den Probenablauf fest (Kleingruppe, Großgruppe ...), verteilt die Aufgaben (Rhythmus, Melodie, Ostinato, Akkorde ...) und arbeitet mit dem Orchester, bis die Interpretation mit seinen/ihren Vorstellungen übereinstimmt. Vorschläge der Orchestermitglieder werden aufgegriffen und ausprobiert. Manche Spielkonzepte entwickelt das E.I.S. gemeinsam und verändert den Entwurf des/der Komponisten/in so lange, bis die Gruppe mit dem Resultat zufrieden ist.

Diese Arbeitsweise erfordert viel Zeit, die mit drei Probentagen viel zu kurz bemessen ist, um neue Konzepte zufriedenstellend zu verwirklichen. Seit der ersten Arbeitsphase ist das Repertoire daher fast unverändert geblieben.

Eine weitere Schwierigkeit liegt in dem Anspruch begründet, auswendig zu spielen. Komplizierte Formenabläufe können daher nur mit sehr zeitaufwendigem Üben verwirklicht werden.

Das Notenmaterial des E.I.S. beinhaltet nur die Form-

teile, die Details des Arbeitsprozesses werden nicht festgehalten. Die Interpretation, der Ablauf und die Choreographie bleiben so dem Erinnerungsvermögen überlassen. Die langen Pausen zwischen den Arbeitsphasen führen daher dazu, daß viele Einzelheiten vergessen werden und jede neue Probenphase wie ein Neuanfang ist.
Die Erarbeitung der Rahmenkonzepte nimmt den überwiegenden Teil der Proben in Anspruch.
An freien Improvisationen, dem eigentlichen Schwerpunkt des E.I.S., wird auf Workshops, während der Tournee und auf der Bühne gearbeitet.

Das Programm wird von wechselnden Gruppen, bestehend aus mindestens drei Mitgliedern, jeden Abend neu zusammengestellt. Auch hier ist die Beteiligung freiwillig. Reizvoll daran ist, daß wir Titel für freie Improvisationen erfinden und neue Kleingruppenimprovisationen vorschlagen können; z.B. entstanden dabei die Programmschwerpunkte: "Die sieben Cellisten von Hinterteufel", "Walgesänge", eine freie szenische Improvisation mit dem Titel "Das kollektive Ungeheuer" oder die musikalische Improvisation "Fata Morgana" ...

Unsere Programme sind meist auf zweieinhalb Stunden Spieldauer angelegt und bestehen in der Regel aus vier freien Improvisationen und etwa doppelt so vielen Kompositionen.

Das jeweilige Abendprogramm wird in seiner endgültigen Fassung gemeinsam beschlossen und durch Wahl bestätigt.

5.3. Das Management des E.I.S.

Das E.I.S. ist als kommerzielles Orchester gezwungen, sich auf dem Musikmarkt anzubieten. Die dazu nötige organisatorische Arbeit wird teils delegiert, teils von der ganzen Gruppe übernommen.
Holger Aschmann, Geiger im E.I.S., hat in der Hauptsache diese Aufgabe übernommen.

Vertragsabschlüsse:

Er schreibt die Veranstalter an, telefoniert mit ihnen und macht ihnen das E.I.S. bekannt, schickt ihnen Werbemappen (Kassette, Presseberichte, Selbstdarstellung, evtl. Videoband) und hält den Kontakt zu ihnen aufrecht. Wenn ein Vertrag zustande kommen soll, vereinbart Holger die Bedingungen, klärt die Gagenhöhe und unterzeichnet schließlich den Vertrag.

Mit seiner Unterschrift haftet er für die ganze Gruppe und hat deshalb dafür zu sorgen, daß die Musiker/innen des E.I.S. sich vertragsgerecht verhalten. Konkret bedeutet dies für Holger die stete Sorge, daß er bei eventuellen Vertragsbrüchen finanziell haftbar gemacht werden könnte. Es gibt zur Zeit noch keine befriedigende Lösung, um ihn aus der persönlichen Haftung zu befreien.

Die Organisation der Werbung:

Plakate, Demobänder, Videokassetten, Bilder und Presseberichte müssen vervielfältigt und verschickt werden. Holger informiert die Presse an den jeweiligen Veranstaltungsorten und schickt ihnen Material zu. Er ist der Gesprächspartner der Reporter nach den Auftritten. Ebenso wendet er sich an überregionale Musikzeitschriften, um zu erkunden, ob nicht Interesse besteht, etwas über das E.I.S. zu veröffentlichen. Den Veranstaltern in Norddeutschland ist das E.I.S. mittlerweile bekannt, und von ihnen treffen Nachfragen ein. Die Werbewirksamkeit vom Hörfest und der TV-Sendung "Haste Töne" im NDR macht sich in dieser Hinsicht bemerkbar.

Das Tourneemanagement:

Die Anreise mit Bus oder Bahn muß organisiert werden. Meistens fahren wir mit einem Reisebus, der uns die ganze Zeit über zur Verfügung steht. Glücklicherweise haben wir eine geigende Busfahrerin (Claudia) im Orchester, die diese anstrengende Arbeit kostenlos übernimmt.

Für die Übernachtung und Verpflegung muß gesorgt werden. Es müssen Schlüssel besorgt und Treffzeiten mit den Veranstaltern abgemacht werden. Es muß geklärt werden, wann uns die Räume zur Verfügung stehen, ob wir nochmal proben können, wo wir uns schminken und ankleiden, wieviel Platz wir als Bühne brauchen,

welche Beleuchtung wir möchten und wo wir den Bus abstellen können (siehe nachfolgende Bilder).

Gerade diese vielen Details haben für den reibungslosen Ablauf einer Tournee und die Stimmung in der Gruppe eine große Bedeutung.

Die Informations- und Meinungsbildung:

Dies ist bisher ausschließlich Holgers Aufgabenbereich: Er verfaßt Rundbriefe, in denen er uns über Termine, über rechtliche wie finanzielle Fragen informiert, den neuesten Stand der Vertragsabschlüsse bekannt gibt sowie auftretende Probleme schildert.

Über den Postweg erfragt er, wer zu welchen Terminen kann, versucht ein Meinungsbild zu anfallenden Entscheidungen zu erhalten (z.B. ob wir interessiert sind, ein Werbevideo zu machen ...) und holt die Anmeldungen zu Workshops, Tourneen, Extrakonzerten und Zusammenkünften ein. Um sich diese Arbeit zu erleichtern, hat Holger das sogenannte "Antwortkartensystem" entwickelt, auf denen wir unsere Termine, Wünsche und Entscheidungen äußern.

Unsere Angaben auf den Karten haben für Holger Vertragsfunktion und gelten als verbindlich, da er auf Grund unserer Aussagen Verträge mit den Veranstaltern abschließt. Diesen Punkt werde ich an anderer Stelle noch diskutieren, da sich die Mitglieder des E.I.S. diesbezüglich oft unzuverlässig und damit unverantwortlich verhalten.

Holgers Briefe sind bisher immer eine Mischung aus persönlichen und sachlichen Informationen gewesen. Seine Briefe überbrücken die oft monatelangen Pausen zwischen unseren Arbeitsphasen und helfen, das Orchestergeschehen für uns präsent zu halten.

Er ist als einziger des gesamten Orchesters täglich mit dem E.I.S. beschäftigt. Die anderen Mitglieder können zwischenzeitlich ihre Mitverantwortlichkeit für die Gruppe vernachlässigen, er jedoch nicht, da ohne kontinuierliches Management das E.I.S. nie einen festen Platz auf dem Musikmarkt finden könnte.

Dadurch, daß wir die arbeitsintensive Organisation

an Holger delegiert haben, hat er eine ganz besondere Stellung im Orchester. Bei der Behandlung der Frage, wie wir mit der Selbstverwaltung und unserem Demokratieverständnis umgehen, werde ich darauf noch genauer eingehen.

Weiterhin anfallende Arbeiten sind die Abklärung rechtlicher Probleme, wie Vertragsrecht, Steuerrecht, Finanzierungsfragen, GVL und GEMA.
Der finanzielle Transfer des E.I.S. wird über Holger abgewickelt.
Die Dokumentation: das Archivieren von Presseberichten, Rundbriefen, Protokollen, Tonmaterial, Notentexten, Videos, Verträgen etc.

6. Die Sozialisation der Mitglieder

Das Durchschnittsalter der Orchestermitglieder liegt bei 28 Jahren, wobei die jüngste Mitspielerin 17 Jahre und die älteste 51 Jahre alt ist.

Die meisten von ihnen sind berufstätig, einige studieren noch, arbeiten aber gleichzeitig für ihren Lebensunterhalt oder machen gerade Examen.

Aus den Ergebnissen meiner Umfrage zur Sozialisation der E.I.S.-Mitglieder läßt sich folgende Tendenz erkennen: Der Großteil hat Schulmusik, Sozialpädagogik oder Sozialwissenschaften studiert. Geisteswissenschaftler/innen sind stärker vertreten als Naturwissenschaftler/innen (ein Biologe, ein Physiker, eine Informatikerin). Ganz ohne Studienerfahrung sind nur der Instrumentenbauer Heiner und die Konditorin Walli.

Auffällig ist, daß die Ausbildung der Musiker/innen häufig nicht mit dem tatsächlich ausgeübten Beruf übereinstimmt. Etwa zwei Drittel der Orchestermusiker/innen arbeitet in irgendeiner Form in Musik- und Theaterbereichen. Unter uns sind sehr viele Instrumentallehrer/innen und einige Theaterpädagogen/innen, ein Musikwissenschaftler und einige professionelle Musiker/innen.

Etwa ein Drittel der männlichen Mitglieder und eine Frau lebt u.a. von den Einnahmen eigener Jazz-, Pop-, Rock- und Experimentalgruppen. Die meisten können den gesamten Lebensunterhalt nur bestreiten, wenn sie die festen Einnahmen aus pädagogischen Tätigkeiten (Workshops, Instrumentalunterricht ...) durch die eher unregelmäßigeren Verdienste aus Auftritten ergänzen.

6.1. Instrumentalausbildung

Das Erste Improvisierende Streichorchester besteht, wie ich oben schon angedeutet habe, aus Amateuren und professionellen Musikern. Uns allen gemeinsam ist jedoch eine typisch klassisch-orientierte Instrumentalausbildung (1), die im Durchschnitt im zehnten Lebensjahr begann und mit Unterbrechungen zwischen vier und zehn Jahren andauerte. Eine Ausnahme bilden die Bassisten/innen, deren Ausbildung in späteren Jahren begann und auf eigenen Entschluß zurückzuführen war. Diese verlief meist autodidaktisch.

Mit Hilfe meiner Umfrage habe ich versucht, herauszufinden, wie die Instrumentalausbildung der E.I.S.-Mitglieder ist und wie der Unterricht empfunden wurde.

Ausschlaggebend war die Freude am Unterricht, scheint das jeweilige Verhältnis zum/zur Lehrer/in gewesen zu sein, sowie dessen/deren Fähigkeiten, einen schöpferischen Umgang mit Musik vermitteln zu können. Einigen scheint der Instrumentalunterricht die Lust am Musikmachen genommen zu haben, so daß viele das Instrument jahrelang nicht mehr anfassen wollten.
Viele fanden die Stücke, die sie spielen mußten, langweilig ("endlich weg von der Klassik!") und wünschten sich mehr moderne Musik (Moderne E-Musik, Jazz, Swing, Pop ...).

Zwei typische Stellungnahmen belegen, wie der Instrumentalunterricht rückblickend empfunden wurde:

> "Der Instrumentalunterricht war meist genau so ätzend aber notwendig wie die Schule. Warum? Die anfängliche Lust wich bald dem 'unter Druck üben', bis dann irgendwann durch erste bescheidene Erfolgserlebnisse eine gewisse Einsicht zeigte, daß das Ganze ja vielleicht doch irgendwann mal Spaß machen wird ..."

"Ich fand irgendwann heraus, daß Geige das richtige Instrument für mich ist, fand aber Klassik langweilig und wollte immer endlich Swing spielen. Doch meine Geigenlehrerin war dagegen, weil sie selber keinen Bezug dazu hatte.
Nach acht Jahren hatte ich die Nase voll von der Klassik und habe erstmal sechs Jahre überhaupt nicht mehr Geige gespielt ..."

Die letzte Stellungnahme beschreibt, wie es etwa der Hälfe der E.I.S.-Mitglieder mit den als typisch klassisch zu bezeichnenden Streichinstrumenten ergangen ist. Viele von uns haben spätestens in der Pubertät begonnen, sich nach anderen Formen des Musizierens umzusehen, oder aber haben das Instrument ganz weggelegt.

Man wandte sich der Folk-, Pop-, Jazz- und später auch Experimentalmusik zu, gründete Gruppen und suchte nach der Musik, die einen innerlich mehr betraf und nicht so sehr von der Umwelt isolierte wie die sogenannte Klassik.(2)

Worin lag nun die Motivation für die Mitglieder des E.I.S., ein Instrument zu lernen, zu üben und den Druck des Elternhauses und der Schule zu ertragen?

Wichtige Anreize zum Üben und Spielen waren kammermusikalische Aktivitäten und Orchesterspiel, in denen gesellschaftliche Bedürfnisse befriedigt werden konnte.

Eine große Rolle spielte die Anerkennung in der Schule, im Elternhaus und der Mitschüler, dabei war das Erlebnis wichtig, durch Musizieren eine Mittelpunktsrolle einnehmen zu können.
Tragende Motivation für alle scheint die Lust am Spielen gewesen zu sein und die Erfahrung, über Musikmachen Gefühle kennenzulernen und zu verarbeiten.

Die Instrumentalausbildung wird von den meisten heute, im Sinne einer handwerklichen Grundlage für weitere Wege, als nützlich bejaht.

Als Konsequenz aus den Erfahrungen unseres Instrumentalunterrichts sind alle der Meinung, daß Improvisation, rhythmische Schulung und Vermittlung anderer Stilrichtungen unbedingte Bestandteile der Ausbildung sein müßten; alle Instrumentallehrer/innen des E.I.S. bemühen sich, dies in die Praxis umzusetzen.

Als reine Streichergruppe haben wir alle einen vergleichbaren Erfahrungshintergrund; dies betrifft

- die jahrelange, geduldderfordernde, kostspielige Ausbildung, die letztlich nur von den oberen und mittleren Bevölkerungsschichten bezahlt werden kann,
- die Schwierigkeit, aus den gewohnten Bahnen der Ausbildung auszubrechen und sich neue Musik zu suchen, wird durch die konventionell klassische Verwendung des Instruments erschwert,
- die mit dem Instrument zusammenhängenden Persönlichkeitsstrukturen, auf die ich schon (in Kap. 2.1.) hinwies,
- die jahrelangen Orchestererfahrungen.

6.2. Die Bedürfnisse der Mitglieder

Die bisherigen Erfahrungen im Umgang mit Musik prägen die Inhalte des E.I.S. Die im konventionellen Musikbetrieb bisher unabgedeckt gebliebenen Bedürfnisse führten zur Gründung des Orchesters. Es ist somit ein Experimentierfeld für seine Mitglieder in persönlicher und gesellschaftspolitischer Hinsicht.

Die Wünsche, Hoffnungen und Erwartungen der Musiker/innen lassen sich in vier Interessensgebieten zusammenfassen:

Die künstlerische Ebene:

Das E.I.S. ist für uns alle ein Experimentierfeld, auf dem wir mittels Improvisationen neue Klänge erfahren, einen anderen Umgang mit unseren Instrumenten praktizieren und eingefahrene Hörgewohnheiten aufbrechen wollen. Ebenso wichtig ist die Möglichkeit, mit Körpersprache und Bewegung im Raum zu arbeiten und sich nicht auf die musikalischen Ausdrucksmittel beschränken zu müssen.

"Ich finde es toll, daß es eben nicht nur darauf ankommt, die Geige perfekt zu beherrschen, sondern daß unser Instrument ein Ausdrucksmittel ist, dem man die verrücktesten Klänge und Geräusche entlocken kann."

"Ich spiele im Ersten Improvisierenden Streichorchester, um die Grenzen von Musik zu finden und zu erweitern und weil wir musikalisches Gefühl mit Raum, Zeit und Bewegung konfrontieren."

"... weil wir in freien Improvisationen ungewöhnliche experimentelle Musikformen finden und dies mit bewußter Theatralik verbinden."

"... aus Interesse an improvisierter Musik. Die spontanen Einfälle gefallen mir, desgleichen die Überwindung des 'Nurmusikalischen'."

"Ich genieße den ungewöhnlichen Erste Improvisierendes Streichorchester-Sound an sich, welcher kein glockenklarer, philharmonischer, sondern eher 'dirty', ein schwungvoller, lebhafter, mit Bewegung durchtriefter ist ..."

Die Selbsterfahrungsebene:

Gruppenimprovisationen setzen zwangsläufig eine Bereitschaft voraus, sich mit nichtplanbaren Vorgängen, sowohl in inhaltlicher als auch in zwischenmenschlicher Hinsicht, auseinanderzusetzen. Daraus resultiert ein individueller Lernprozeß, der von allen Mitwirkenden als positiv empfunden wird und einen weiteren Anreiz bietet, mitzuspielen.

"Ich spiele mit, um selbstbestimmt zu musizieren, um meinen Körper, Geist und Seele von der musikalischen Dressur zu befreien."

"... weil Improvisation für mich eine ziemlich gute musikalische Ausdrucksmöglichkeit ist."

"... weil es viel Platz für die eigene Kreativität bietet - ohne Chef mischt jeder mit; es ist zwar anstrengend, sich mit 30 Leuten zu verständigen, aber es fordert einen auch ganz schön heraus."

Die Realisierungsebene eigener Vorstellungen:

Das E.I.S. bietet die Möglichkeit, als Individuum auf die Entwicklung eines Gruppenprojektes Einfluß zu nehmen und nicht ziel-, sondern prozeßorientiert zu arbeiten.

"Ich spiele im E.I.S. mit, weil ich dort Gelegenheit habe, auch eigene Ideen einzubringen."

"... weil ich gespannt bin, wie sich das Orchester weiterentwickelt und ich gerade im Moment das Gefühl bekomme, daß es sich meiner Idealvorstellung ganz langsam entgegenbewegt."

"... weil ich die Möglichkeit genieße, mit anderen zusammen den Stil des Orchesters und die Richtung zu entwickeln."

Die gesellschaftspolitische Ebene:

Alle drei Interessensgebiete fließen in dieser letzten zusammen. Die Arbeit des E.I.S. wird von den Mitgliedern als eine Reaktion auf die Fremdbestimmtheit der eigenen Erfahrungen im Umgang mit Musik empfunden und soll inhaltlich wie organisatorisch das Bedürfnis nach Partizipation und Selbstbestimmung befriedigen. Der Versuch, basisdemokratisch zu arbeiten und eine relative Autonomie im inhaltlichen Bereich zu er-

reichen, bildet eine praktische Kritik an gesellschaftlichen Normen und dessen bürgerlich-tradierten Kulturbetrieb. Dabei bemühen wir uns, nicht nur persiflierend darauf Bezug zu nehmen, sondern dem auf Reproduktion ausgerichteten Umgang mit Kunst etwas Eigenes, Unentsprechendes entgegen zu setzen.

7. Die Beziehungen der Musiker/innen zueinander

Das Verhältnis der E.I.S.-Mitglieder zueinander wird durch keine Institution reglementiert und fremdbestimmt. Zwar bewegen wir uns innerhalb des Musikmarktes und sind als Gruppe finanziell davon abhängig, haben aber die Wahl, wie wir damit umgehen.

Der Zusammenhalt der Gruppe basiert auf einem gemeinsamen Interesse und dem Willen, das Projekt von Kollektivimprovisationen mit dreißig Menschen in längerfristiger Arbeit zu realisieren. Aus diesem freien Entschluß heraus besteht daher auch die Bereitschaft, sich auf Interessenkonflikte einzulassen und diese, wo möglich, zu beseitigen.

Die entstehenden Auseinandersetzungen gehen, wie in jedem Kollektiv, darum, sich als Individuum zu behaupten und einen Platz in der Gruppe zu finden, der die größtmögliche Selbstverwirklichung bietet und gesellschaftlich anerkannt ist.

Eine Hierarchie im E.I.S. ergab sich zunächst durch die richtungsweisende Funktion der Gründer Wilhelm, Peter und Wolfgang (Lutz ist nicht mehr am Projekt beteiligt), die anfangs wie Gruppenleiter auftraten und die organisatorische wie inhaltliche Arbeit bestimmten. Arbeitsteilig deckten sie die drei wichtigsten Bereiche des Orchesterprojekts ab: Wolfgang fühlte sich für die Organisation (Termine, Finanzen, Ablauf der Proben ...) zuständig und stand daher fast ständig im Widerspruch zu Holger; Wilhelm war für die theatralischen Inhalte zuständig, gab aber auch Anregungen im Improvisationsbereich und für gruppendynamische Prozesse; Peters Schwerpunkt war die Musik, wobei er viel Wert auf Formen, Harmonieabläufe und Rhythmus legte. Diese Leiterfunktionen wurden an-

fangs auch akzeptiert, da sie auf Qualifikation begründet sind. Wilhelm und Peter arbeiten beide im Kulturzentrum Altenmelle, wo sie das ganze Jahr über Kurse für Musikimprovisation, Theater,Jazz, Popmusik, Arrangement und Musiktheater geben und daher inhaltlich wie didaktisch geschult sind. Wolfgang ist Professor für Musikwissenschaften an der Universität Oldenburg und ebenfalls mit der Lehr-Lern-Situation vertraut. Auf Grund seiner Position ist er gewohnt, eine Führungsrolle einzunehmen.
Die Gründer haben heute noch die stärkste Machtposition im Orchester, obwohl dies im Vergleich zum Anfang nur noch unterschwellig zu bemerken ist: In Plenumsdiskussionen wird ihnen besser zugehört, auch hat deren Meinung ein stärkeres Gewicht in Entscheidungssituationen.
Solcherart entstehende Rangordnung und Unterdrückungsmechanismen sind Gegenstand ständiger Diskussionen und Auseinandersetzungen, so daß nach fast zweijähriger Zusammenarbeit die Interessenvertretung auf mehr Personen verteilt ist. Voraussetzung dazu war, daß wir uns besser kennenlernten und die Interessenschwerpunkte und Fähigkeiten der Mitglieder einzuordnen wußten. Daraus erwuchs eine Arbeitsteilung, die sich an den Fähigkeiten und Neigungen jedes Individuums orientierte .
Die Verteilung dieser Schwerpunkte werde ich im nachfolgenden Kapitel genauer darstellen.

Die Beziehungen der E.I.S.-Musiker/innen sind größtenteils freundschaftlicher Art und manchmal sehr intensiv. Einige kennen sich schon sehr lange (auch von Zusammenhängen außerhalb des Orchesters), arbeiten bzw. studieren zusammen und bilden die Kerngruppe des Orchesters.
Insgesamt sind wir aber offen füreinander, so daß ständig neue Beziehungen entstehen und dies allmählich

zu einer hohen Vertrautheit der Gruppe führt.

Die Gesprächsformen sind offen und direkt, wobei es individuelle Unterschiede gibt, so daß auftretende persönliche Konflikte prinzipiell diskutiert und nicht verschwiegen werden. Die Größe der Gruppe ermöglicht, daß Auseinandersetzungen inhaltlicher wie persönlicher Art (es entstanden schon viele Liebespaare im E.I.S., die sich auch wieder trennten, ohne daß ein Partner das Orchester verlassen wollte) nicht zur Gefährdung des Projektes werden, sondern immer wieder die Möglichkeit besteht, sich neue Bezugsgruppen zu suchen.

Die Art unserer Beziehungen ermöglicht entstehende Konkurrenzverhalten, Machtansprüche und Unterdrükkungsmechanismen in Gesprächen bewußt zu machen und diese möglichst abzubauen.

Die Schwierigkeit, existierende Hierarchien zu verändern, wird besonders an der Art der Aufgabenverteilung zwischen Männern und Frauen deutlich.
Das Geschlechterverhältnis ist auch in unserem Orchester ein Gradmesser für die Bereitschaft einer Gruppe zur Zusammenarbeit nach demokratischen Prinzipien.

8. Das Geschlechterverhältnis im E.I.S.

In unserem Orchester gibt es, nach dem Mitgliederstand vom 05.05.86, genau 20 Frauen und 19 Männer. Bei der ersten Tournee vom 16.05. - 25.05.86 fuhren insgesamt 31 Musiker/innen mit, davon waren 13 Männer und 18 Frauen.

Die Instrumentenverteilung spielt - anders als in Kulturorchestern - keine Rolle, da wir alle Streichinstrumente spielen und nur Stücke realisieren, die speziell für das E.I.S. geschrieben wurden.

Ein Ungleichgewicht der Stimmenverteilung existiert nur in Rahmenkompositionen, die Soli enthalten; unsere freien Improvisationen sind vom Konzept her ohne Rangordnung.

Die Rollenverteilung zwischen Männern und Frauen ist im E.I.S. jedoch ähnlich gelagert wie in Kulturorchestern; dies wird in der Verteilung der Funktionen und Mitsprachemöglichkeiten in den Arbeitsbereichen Musik, Theater, Gruppendynamik und Organisation deutlich.

Musikbereich:

Die musikalische Arbeit wird bisher nur von Männern bestimmt: Sie komponieren für das Orchester, leiten dadurch auch die Proben und spielen die Soli ihrer eigenen Stücke.
Wie ich bereits erwähnte, arbeiten etwa zwei Drittel unserer männlichen Musiker professionell in Musikgruppen und kommen vom Jazz, während nur eine einzige Frau in einer Jazzrockgruppe spielt und davon lebt.

Die Hälfte der weiblichen Mitglieder hat Musikpädagogik studiert; die Frauen spielen überwiegend klassische Musik und arbeiten reproduktiv, so daß nur wenige Frauen sich mit Jazzimprovisationstechniken aus-

kennen, Stücke arrangieren können oder selber komponieren würden. Dies entspricht den Verhältnissen in der bestehenden Musikkultur: Frauen sind nachwievor als Komponistinnen nicht anerkannt (1) und und im Jazz nur spärlich vertreten (2).

So kam es, daß die Männer des Orchesters von vornherein richtungsweisend wurden und das E.I.S. besonders am Anfang eine starke Orientierung an Jazzimprovisationstechniken erhielt. Dadurch wurden Frauen in eine untergeordnete Position gedrängt.

Die anfänglich existierende Norm von Jazzimprovisationen setzte Frauen unter Leistungsdruck und nahm ihnen den Mut, sich solistisch auf der Bühne zu präsentieren. Diskussionen über die Jazzorientierung des Orchesters und das Interesse daran, mehr Free-Music zu spielen bzw. eine eigene Musiksprache zu entwickeln, veränderte diese Rollenverteilung: Alle gebundenen Soloimprovisationen sind nachwievor Männersache, da diese auf Grund ihrer Erfahrungen und Kenntnisse dafür besonders qualifiziert sind. Sobald aber die Spielräume größer werden und freier improvisiert werden kann, sind heute auch Frauen solistisch vertreten. (3)

Auf der letzten Plenumsdiskussion haben wir festgestellt, daß Solospielen eine Frage des Selbstbewußtseins ist und daß Frauen insgesamt weniger selbstsicher auf der Bühne sind als Männer. Um dieses Problem langsam abzubauen, wurde beschlossen, Solospielen in den Proben zu üben und Frauen darin zu unterstützen, aus sich herauszugehen. Eine Frage des Selbstbewußtseins ist auch das Einbringen von Kompositionen und damit die Bereitschaft, eine Probe zu leiten.

Theaterbereich:

Wir machen Musik, die wir durch Mimik, Gestik und Bewegung unterstützen. Aus dieser Gewichtung wird schon deutlich, daß das Theaterspielen der Musik untergeordnet ist.
Frauen und Männer sind hier gleichermaßen beteiligt, allerdings tritt auch hier ein Mann - Wilhelm - besonders dominant hervor.
Die Arbeit mit Körpersprache und Bewegung scheint, nach meinen Beobachtungen, Frauen wesentlich mehr zu faszinieren, als die Männer des E.I.S., von denen sich einige bei szenischen Improvisationen zurückziehen. Besonders viel Erfahrungen mit Theaterspielen haben Claudia und Wilhelm, die dadurch in Theaterszenen Initiatoren und Zentralfiguren werden.

Gruppendynamik:

Wie ich schon an anderer Stelle erwähnte, gibt es viele E.I.S.-Mitspieler/innen, die sich mit sozialer Interaktion beschäftigen und die einschlägigen Spiele und Verhaltenshilfen kennen.

Nach meinen Beobachtungen wirken immer dieselben beschwichtigend oder versuchen, Kontroversen auf den kritischen Punkt zu lenken. Besonders wichtig ist hierbei die Rolle von Anke, die beruflich als Psychologin arbeitet. Auch Claudia, unsere Busfahrerin, ist geübt im Umgang mit gruppendynamischen Prozessen und engagiert sich sehr für die Frauenproblematik.

Rainer ist Initiator des Männertreffs und bemüht sich bislang mehr oder minder vergeblich, unter den Männern einen Austausch über Rollenverhalten anzuregen.

Wilhelm gehört ebenfalls zu unseren sogenannten 'gruppendynamischen Profis'. Er hat gemeinsam mit Claudia bei der ersten Tournee wichtige Verhaltensformen und Spielregeln eingeführt. Eine besonders entscheidende

Anregung war das "Blitzlicht"-Gespräch, bei dem nacheinander - ohne daß jemand unterbrechen darf - gesagt wird, was einem zu dem jeweiligen Problem einfällt. Dadurch kann jede/r zu Wort kommen und hat soviel Zeit zur Verfügung, wie er/sie braucht, um die eigenen Gefühle und Gedanken zu artikulieren. Anschließend wird dann über das entstandene Meinungsbild diskutiert und versucht, eine gemeinsame Entscheidung zu finden. Leider ist diese Gesprächsform zur Zeit völlig von hektischen Diskussionen und dem Ruf nach schnellen Abstimmungen verdrängt worden.

Organisation:

Das Management wird von Holger geleitet, wobei Ratschläge von unseren männlichen Profis in bezug auf Veranstaltungen und Auftrittsorte hilfreich sind. In dem Bereich sind Frauen allenfalls in der Beratungsgruppe oder als Protokollführerinnen tätig.

Sobald wir jedoch auf Tournee sind oder uns zu gemeinsamen Workshops treffen, kümmern die Frauen sich automatisch um die Versorgung der Gruppe. D.h. Frauen machen öfters den Abwasch, putzen, räumen auf, gehen Einkaufen und kümmern sich um die Schminkutensilien und Verkleidungssachen.

Zusammenfassend gesagt, engagieren Frauen sich eher im zwischenmenschlichen Bereich, wohingegen die Männer die inhaltliche Arbeit bestimmen.

Diese Tendenz wurde schon bei der ersten grundlegenden Auseinandersetzung deutlich, die fast zur Trennung des E.I.S. geführt hätte.

Diesbezüglich wurde berichtet, daß die Arbeitsatmosphäre am ersten Tag der Frühjahrstournee 1985 so unangenehm empfunden wurde, daß alle Frauen solidarisch das Abendessen verweigerten, um statt dessen über das Arbeitsklima zu reden.

Auslöser dazu war, daß einige Männer die Frauen ständig auf arrogante Art aufgefordert hatten, doch auch Stücke vorzuschlagen und in die künstlerische Arbeit einzugreifen. Daran ärgerte die Frauen wohl besonders, daß sachkompetente Anregungen von ihnen gefordert wurden und man sie auch dazu ermunterte, die Initiative zu ergreifen, sie aber in den Augen unserer professionellen Musiker nichts Konstruktives anzubieten hatten.
Dies führte zu einer Auseinandersetzung zwischen Profis und Amateuren, in der die Frauen grundsätzlich bezweifelten, weniger gute Anregungen bieten zu können als die damals so dominanten Männer der Jazzszene. Sie hoben hervor, daß das E.I.S. völlig neue Musik machen wolle und sich daher nicht an den Kriterien der bestehenden Musikformen orientieren sollte.
Hierbei wurde auf die Chance hingewiesen, festgefahrene Denkmuster und Musikvorstellungen lockern zu können, falls die professionellen Musiker sich auf die Ideen und Vorschläge der Amateure einlassen würden.

In der Diskussion wurde deutlich, daß auch einige Männer sich als Musiker nicht akzeptiert fühlten. Sie sahen sich unter einen starken Leistungsdruck gesetzt und empfanden das Konkurrenzverhalten sowie die daraus resultierenden Gesprächsformen als unangenehm.

Der entscheidende Unterschied im Umgang mit diesem Konflikt bestand darin, daß die Frauen in der Lage waren, sich über ihre Unzufriedenheit auszutauschen und eine gemeinsame Lösung anstrebten. Die Männer versuchten das Problem individuell zu klären, indem sie das Orchester eher stillschweigend verlassen wollten, statt über den Konflikt zu diskutieren.

Nach diesem Gespräch entwickelte sich eine Solidarität unter den E.I.S.-Musikerinnen, die zu mehreren Frauentreffen führte, auf denen gemeinsam improvisieren geübt wurde und Verhaltensformen beschlossen wurden: z.B. sich gegenseitig zu unterstützen, gemeinsame Kompositionen zu schreiben und musikalische Ideen zu entwickeln.

Ein Männertreffen, auf dem die männlichen Rollenklischees und Verhaltensformen diskutiert werden sollten, kam aus Mangel an Beteiligung nie zustande.

Seit dieser Diskussion ist ein wesentlich direkterer Austausch über Machtstrukturen im Orchester möglich, auch sind die Orchestermitglieder sehr sensibel gegenüber Rollenverhalten und Unterdrückungsmechanismen geworden.

9. Aspekte der Partizipation im E.I.S.

In diesem Kapitel werde ich darstellen, inwieweit die Bereitschaft, Fähigkeit und Möglichkeit zur Partizipation im E.I.S. gegeben ist. Auf der Basis des bisher Dargestellten werde ich auf die notwendigen Voraussetzungen zur Realisierung basisdemokratischer Arbeitsweisen eingehen und aufzeigen, welche gesellschaftlichen Faktoren diese einschränken.

Das E.I.S. versucht mit seinem Projekt das Ideal von basisdemokratischen Formen des Zusammenlebens und -arbeitens zu verwirklichen. Jedes Mitglied bringt daher die B e r e i t s c h a f t mit, die entstehenden Konflikte anzunehmen und nach Möglichkeit zu lösen. Ebenso werden materiell bedingte Einschränkungen akzeptiert. Experimentierfreudigkeit und Risikobereitschaft sind weitere Voraussetzungen selbstbestimmter Arbeitsweise.

Gesamtgesellschaftliche Bedingungen setzen der F ä h i g k e i t zur Partizipation jedoch Grenzen. Das manifestiert sich sowohl in der Hierarchie des Orchesters als auch in dessen Geschlechterverhältnis. Die selbstbestimmte Arbeitsweise der Gruppe ermöglicht hingegen, verändernd auf diese einzuwirken. Voraussetzung hierzu ist die Fähigkeit, kooperativ zu arbeiten, handelnd in das Gruppengeschehen einzugreifen und die eigenen Bedürfnisse artikulieren zu können.

Die Mitglieder des E.I.S. haben sich in diesem Zusammenhang auf einen langwierigen Lernprozeß eingestellt. Veränderungen der Strukturen zeichnen sich bereits ab:

- Existierende Hierarchien werden akzeptiert, sofern sie sich von Qualifikationen ableiten und von der Gruppe kontrolliert werden können.
- Die Geschlechtsrollenverteilung ist ständiger Diskussionsgegenstand.

Frauentreffen bewirken Lernprozesse und unterstützen das Selbstbewußtsein.
Bei der letzten Tournee wurden zwei Spielkonzepte von Frauen vorgeschlagen.
Die wachsende Sensibilisierung der Männer wirkt unterstützend.

Die weitere Entwicklung des Orchesters und damit die Möglichkeit zur Partizipation wird durch den Mangel an Zeit behindert. Ursache ist zum einen die räumliche Entfernung der Mitglieder, zum anderen die ökonomische Situation (häufigere und längere Probenphasen - besonders ohne anschließende Auftritte - wären finanziell nicht mehr tragbar). So kommt es, daß die Probentage weder ausreichen, um zufriedenstellende künstlerische Ergebnisse zu garantieren, noch um ausführliche Diskussionen zu ermöglichen.
Der Zusammenhalt der Gruppe wird lediglich dadurch gewahrt, daß anfallende Probleme so lange in Kleingruppen (Kneipe, Busfahrten, Pausen etc.) diskutiert werden können, bis ein Konsens erreicht ist.
In Plenumsdiskussionen werden die Ergebnisse und Lösungsvorschläge eingebracht und zu Entscheidungen geführt. Diese basieren nur selten auf einem Gruppenkonsens, da abweichende Meinungen durch vorschnelle Abstimmungen beiseite geschoben werden.
Damit wird ein grundlegendes Prinzip basisdemokratischer Arbeit verletzt.(1)

Die ökonomischen Bedingungen behindern also die gruppendynamischen Prozesse und verlangsamen die künstlerische Weiterentwicklung. Sie greifen besonders tief in unsere Organisationsstruktur ein.
Entgegen der anfänglichen Intention des E.I.S., das Management in Gruppenarbeit zu führen und die Besetzung durch Rotation ständig zu erneuern, entstand die Machtstellung Holgers. Seine Position wird dadurch gefestigt, daß Veranstalter keine Verträge mit Grup-

pen abschließen (das E.I.S. ist keine juristische Person!). Aus diesem Grund wird die Rolle Holgers als Notwendigkeit akzeptiert, ist jedoch Gegenstand ständiger Kritik.
Diese Kritik zielt zum einen auf die Qualifikation Holgers für seine Aufgabe (er ist Autodidakt), zum anderen auf seine Kooperationsbereitschaft.
Aus ökonomischen Gründen ist er letztlich nicht an einer Zusammenarbeit interessiert. Seine Arbeit legitimiert die Einkünfte, die er aus dem E.I.S. bezieht. Eine Umverteilung der Aufgaben bedeutete damit die Gefährdung seiner ökonomischen Basis. Die Beteiligung der Mitglieder an der Organisation wird dadurch behindert und führt zu einer Bequemlichkeit, die Holgers Stellung zusätzlich festigt. Er hat das Informationsmonopol und kann daher die Tragweite und Bedeutung von Entscheidungen bzw. Problemen am besten einschätzen.

Diese Zusammenhänge wurden auf der letzten Vollversammlung diskutiert und führten zu folgenden Dezentralisierungsmaßnahmen:

- Holgers Aufgaben werden auf die Außendarstellung und das Management der Auftritte beschränkt.
- Er wird zukünftig von allen Aufgaben während der Tournee befreit; diese werden auf verschiedene Personen verteilt, d.h. es wird ein Unterkunfts- und Verpflegungsdienst eingerichtet, ein Verkleidungswart und ein Timemanager eingesetzt.
- Holger ist dazu aufgefordert, detailliertere Informationen zu geben (Rechenschaftspflicht). Anfallende Aufgaben sind besser mit der Beratungsgruppe abzustimmen.
- Die Beratungsgruppe soll versuchen, selbständiger zu arbeiten.

Das E.I.S. ist aus finanziellen wie prinzipiellen Gründen nicht bereit, die Organisation ganz an eine

Person zu delegieren.
Dennoch werden uns vom Musikmarkt Verhaltensweisen vorgeschrieben, die eine Zentralisierung zwangsläufig erfordern. Ein Beispiel dafür bietet der Vertragsabschluß zu der WDR-Sendung "Mensch Meier" im Juni 1986. Hier wurde deutlich, daß die relativ unverbindlichen Abmachungen innerhalb des E.I.S. mit vertragsrechtlich fixierten Forderungen der Veranstalter in Widerspruch traten und dies das Orchester finanziell hätte ruinieren können.
Auf Grund unserer Anmeldungen schloß Holger einen Vertrag mit dem Sender, der auf 25 Teilnehmer lautete. Zwei Wochen vor dem Termin sagten kurzfristig vier Mitglieder ab; dadurch wurde der Vertrag gefährdet. Der Vertragsbruch hätte das E.I.S. (für das Holger persönlich haftet!) 10.000 DM Strafe gekostet. Das Problem wurde zwar gelöst, führte jedoch zu der Überlegung Holgers, Einzelverträge mit den Gruppenmitgliedern abzuschließen. Damit würde er gleichsam zum Arbeitgeber des E.I.S. und hätte eine rechtliche Handhabe, um sich gegen unverantwortliche Verhaltensweisen einiger Mitglieder zu schützen.
Diese Frage wurde noch nicht ausdiskutiert, stößt jedoch allgemein auf Ablehnung. Die Organisation des E.I.S. kann in seiner jetzigen Form nur bestehen bleiben, wenn sich jedes Mitglied verantwortlich und damit mündig verhält. Die ungleiche Verteilung des Risikos dabei geht zu Lasten Holgers. Dieses vordringliche Problem wartet auf eine Lösung.

Mit zunehmender Professionalisierung wird die Gefahr größer, daß das E.I.S. sich an die Normen des Musikmarktes anpaßt. Die Mitglieder sind sich dessen bewußt und beobachten die Tendenzen, die sich bereits abzeichnen:

- Die Musik und Szene wird immer weiter festgelegt; auch werden weniger freie Improvisationen gespielt.

- Die Organisation konzentrierte sich auf eine Person. Hier wurden schon Gegenmaßnahmen ergriffen.
- Das Verhältnis von professionellen Musikern zu Amateuren kann gespannter werden und dazu führen, daß nicht mehr alle Mitglieder des Orchesters gleichwertig behandelt werden.
- Auftritte beim Fernsehen werden aus finanziellen Erwägungen angenommen, obwohl sie in ihrer Form (oft nur wenige Minuten) den auf Entwicklung angelegten Inhalten des E.I.S. nicht gerecht werden.
- Veranstalter versuchen, die Programmgestaltung und unsere Darbietungsformen zu beeinflussen; beispielsweise die Forderung des Fernsehens nach einheitlicher Kostümierung und bestimmten Stücken.

Die Mitglieder des E.I.S. sind bereit, sich bis zu einem gewissen Grad anzupassen, da hiervon die Existenz des Orchesters abhängt. Zunächst wird jedoch versucht, die möglichen Spielräume innerhalb des Marktes auszunutzen und deren Grenzen zu erweitern. Welche Anforderungen von außen noch mit dem Selbstverständnis des E.I.S. in Übereinstimmung gebracht werden können, wurde bislang nicht definiert. Unterschiedliche Vorstellungen im Orchester lassen sich diesbezüglich zwar feststellen, wurden aber nie zu einem Konsens der Gruppe gebracht. Grundsatzdiskussionen hatten bisher in unseren Arbeitsphasen zu wenig Raum, so daß auch das Verständnis des E.I.S. von Basisdemokratie nur ansatzweise geklärt werden konnte. Der Wunsch hierzu besteht zwar, es fehlte bislang die Chance zu dessen Realisierung.
Konsens scheint in der Gruppe jedoch zu sein, daß die Arbeit des E.I.S. mit Genuß verbunden sein soll (Wie dieser definiert ist, habe ich im Kapitel 6.2. dargelegt).

Obwohl die Bereitschaft und Fähigkeit zur Partizi-

pation im E.I.S. gegeben ist, werden die Möglichkeiten durch dessen Abhängigkeit vom Musikmarkt eingeschränkt. Dies kann eine Gefährdung des Projekts bedeuten, wenn das Orchester nicht einen klaren Standpunkt innerhalb dieser Widersprüche beziehen kann.

Das E.I.S. ist ein Experiment. Dessen Erprobung erfordert Zeit.

10. Nachwort

Die Musiker/innen in Kulturorchestern arbeiten rein reproduktiv und müssen sich den Anordnungen ihrer Arbeitgeber/innen und Dirigenten/innen fügen.
Die Mitglieder des E.I.S. improvisieren - produzieren also Musik - und bemühen sich inhaltlich wie organisatorisch um Autonomie. Beide Orchesterformen sind jedoch abhängig vom Musikmarkt. Kulturorchester werden dadurch in ihrer jetzigen Struktur gehalten und sind nur veränderbar, wenn Veranstalter und Publikum umdenken.
Das E.I.S. hingegen geht zunächst von den größtmöglichen Freiräumen aus. Ökonomische Bedingungen und gesellschaftliche Prägung schränken diese ein. Damit wird deutlich, daß Partizipation ohne eine Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse nur schwer durchführbar ist.
Die Freiräume innerhalb des E.I.S. können daher nicht auf Abruf ausgenutzt werden: Dies betrifft sowohl die Fähigkeit zu improvisieren, als auch sich innerhalb einer Gruppe mündig zu verhalten.
Resignation könnte die Folge dieser Erkenntnis sein.

Akzeptiert man jedoch, daß das Ideal von selbstbestimmter Arbeit nur mittels einer langsamen Veränderung der eigenen Fähigkeiten erreicht werden kann, so werden mögliche Rückschritte nicht zur gänzlichen Entmutigung führen.
Zudem besteht die Hoffnung, mit dem Versuch einer kleinen gesellschaftlichen Einheit basisdemokratisch zu arbeiten, auch das Umfeld zu beeinflussen.

Meine eingangs formulierte These findet somit nur teilweise ihre Bestätigung:
Partizipation ist in Kulturorchestern bislang fast ausgeschlossen; im E.I.S. ist die Chance zur Reali-

sierung dieses Ideals zwar sehr viel größer, wird aber durch den gesellschaftlichen Rahmen und dessen Normen behindert.

Die Arbeit des E.I.S. ist eine stete Gratwanderung zwischen Anpassung und Widerstand. Weitere Projekte (Fernsehaufnahmen, Konzerte, Tourneen ...) zeigen, daß dieses Orchester sich langsam einen Platz auf dem Musikmarkt erobert. Die Freizeitorientierung, die das Projekt bislang durch seine ungesicherte Finanzierung auszeichnete, tritt damit langsam in den Hintergrund.
Elementar für den Fortbestand des Orchesters ist, daß dessen Strukturen für jede/n einzelne/n durchschaubar und damit beeinflußbar bleiben. Die Inhalte des E.I.S. sind auf basisdemokratische Arbeits- und Umgangsformen angewiesen.
Kollektivimprovisationen leben von dem Austausch autonomer und selbstbestimmter Individuen. Angst, als Folge von Ungleichbehandlung und Unterdrückung, behindert intuitive Äußerungen musikalischer bzw. szenischer Art.
Gefährdet die Anpassung an die Normen des Musikmarktes die Arbeitsweise des Orchesters, so verliert das E.I.S. Besonderheiten, die das Publikum an ihm schätzt und durch die es sich von Kulturorchestern unterscheidet: Lebendigkeit und Bewegung in Verbindung mit völlig neuer Musik.

Anmerkungen zu Kapitel 0. Einleitung

1) Meyer-Denkmann, Gertrud: Wenn eine Geige um die Solistin buht. Erstes Improvisierendes Streichorchester stellt sich in Oldenburg vor, in: Neue Zeitschrift für Musik, Februar/März 1984, S. 48.

2) Brünjes, Stephan: "Wenn der Karajan das hören könnte ..." Erstes Improvisierendes Streichorchester im Odeon: Alles, was sonst verboten ist, in: Münstersche Zeitung 06.04.1985.

3) Vgl. Dubiel, Helmut: Was ist Neokonservatismus? Frankfurt/M. 1985, S. 46.

4) Vgl. ebda., S. 48 und S. 64.

5) Vgl. ebda., S. 47 ff: Zur These der "Unregierbarkeit"; und Künzli, Arnold: Partizipation: evolutionäre Revolution, in: Vorgänge, Zeitschrift für Gesellschaftspolitik 13/1974, 3, S. 40: "Partizipation im Sinne einer verantwortlichen Beteiligung der direkt Involvierten an der Verfügungsgewalt über 'ihre' Produktionsmittel bedarf zu ihrer Verwirklichung notwendig weder einer Partei noch des Nationalstaates. Ihr Operationsfeld sind ökonomische und ganz allgemein gesellschaftliche Basiseinheiten."

6) Vgl. Dubiel 1985, S. 65.

7) Vgl. ebda., S. 65.

8) Künzli 1974, S. 42: Diese Definition geht auf eine vom Gottlieb-Duttweiler-Institut in Zürich erarbeitete Formel für Partizipation zurück.

9) Vgl. Rödel, Ulrich: Die Grünen und das Prinzip der Basisdemokratie, in: Neue soziale Bewegung, hrsg. von Wolf Schäfer, Frankfurt/M. 1983, S. 97 - 107.

Anmerkungen zu Kapitel 1

1) Borris, Siegfried: Die großen Orchester. Eine Kulturgeschichte, 1. Aufl. Hamburg, Düsseldorf 1969, S. 11.

2) Vgl. ebda., S. 9.

3) Vgl. Tarifvertrag für die Musiker in Kulturorchestern (TVK), Abschnitt I, § 1, Absatz 2.

4) Vgl. ebda., Abschnitt II, § 5.

5) Vgl. ebda., § 6 und 7.

6) Vgl. ebda., § 9.

7) Vgl. ebda., Abschnitt II, § 16 und Abschnitt VII, § 36, Absatz 3.

8) Vgl. ebda., Abschnitt III, § 15.

9) Vgl. ebda., Abschnitt II, § 13 und 14.

10) Vgl. Piperek, Maximilian (Hrsg.): Streß und Kunst, Wien 1971, S. 55.

11) Vgl. Kuhlenkampf, Hans-Wilhelm: Musiker im Orchester, Frankfurt, New York, London 1980, S. 15 und 24.

12) Vgl. ebda., S. 65: "Konkurrenzdruck zeichnet jedes Kollektiv aus."

13) Vgl. Piperek 1971, S. 54, und Wiesand, Andreas Johannes: Orchester ohne Nachwuchs? Gegenwärtige Situation - Trends - Vorschläge, in: Das Orchester 29/1981, 6, S. 530.

14) Schmale, Hugo; Schmidtke, Heinz: Der Orchestermusiker, seine Arbeit und seine Belastung. Eine empirische Untersuchung, Mainz 1985, S. 36.

15) Vgl. Kissling, Walter: "Ein Konzert hat viel mit dem Visuellen zu tun." Zur Repräsentation von Frauen in den österreichischen Berufsorchestern, in: Das Orchester 31/1981, 5, S. 445.

16) Vgl. Kissling 1981, S. 446, und ein Gespräch mit Herrn Strothmeyer vom DOV am 29.04.1986 und TVK, Abschnitt V, § 22, Absatz 7 und § 26.

17) Vgl. Piperek 1971, S. 53.

18) Vgl. Davies, John: Brass and Strings: A Note on Personality Types among Musicians, in: Brass Bulletin 1/1981, S. 34.

19) Vgl. ebda.

20) Vgl. ebda., S. 34.

21) Vgl. Piperek 1971, S. 55 ff.

22) Vgl. Schmale, Schmidtke 1985, S. 80. Die psychophysische Belastung liegen bei Bläsern/innen höher als bei Streichern/innen.

23) Vgl. Davies 1981, S. 39, der die Ergebnisse aus der umfassenden Studie von Anthony Kemp von der Univer-

sität Reading wiedergibt. 625 Hauptfach-Musikstudenten/innen aus 20 britischen Colleges und Universitäten wurden befragt.

24) Vgl. ebda.

25) Vgl. Kissling 1981, S. 446.

26) Vgl. Piperek 1971, S. 55.

27) Vgl. ebda., S. 55.

28) Vgl. Schmale/Schmidtke 1985, S. 9, und Piperek 1971, S. 53.

29) Vg. Rieger, Eva: Frau, Musik und Männerherrschaft, Frankfurt/M., Berlin, Wien 1981, S. 220, und Rieger, Eva; Bramsch, Veronika: Die Orchestermusikerin - anerkannt, geduldet oder abgelehnt? Anmerkungen zu einer undogmatischen Befragung; in: Das Orchester 32/1984, 3, S. 213.

30) Vg. Rieger/Bramsch 1984, S. 213, und Gläß, Susanne: Sozialgeschichtliche Betrachtungen zur gesellschaftlichen Stellung und zum Geschlecht der Violinspielenden bis 1920, Examensarbeit zum 1. Staatsexamen 1984, S. 33 ff.

31) Vgl. Rieger, Bramsch 1984, S. 213, und Rieger 1981, S. 220.

32) Rieger 1981, S. 220.

33) Vgl. Kuhlenkampff 1980, S. 65.

34) Vgl. Gespräch mit Herrn Linge vom DOV am 15.05.1986 und der Dienststellenschlüssel des DOV, gültig ab 01.05.1985.

35) Vgl. ebda.

36) Vgl. Kuhlenkampf 1980, S. 63.

37) Vgl. Wiesand 1981, S. 523: 1980 studierten 41,5 % Frauen an deutschen Hochschulen, davon wählten nur 10,5 % den Orchestermusikberuf.

38) Diese Zahlen beziehen sich auf die Pilotstudie an der Hamburger Musikhochschule. Die Ergebnisse stehen jedoch auch in schlüssigem Kontext mit der bundesweiten Nachwuchsdiskussion dieser Jahre. Vgl. dazu Wiesand 1981, S. 524, und Engelmann, Günther: Künstlerische Musikberufe, Situationsanalyse und kurzfristiger Bedarf - Orchestermusiker, in: Das Orchester 30/1982, 3, S. 222.

39) Vgl. Wiesand 1981, S. 520.

40) Vgl. Engelmann 1982, S. 222.

41) Vgl. Dümling, Alfred: Vor einer neuen philharmonischen Harmonie?, in: Neue Zeitschrift für Musik 145/1984, S. 10: Hier wird der Skandal um die Klarinettistin Sabine Meyer mit Hintergründen aufgegriffen. Und vgl. Nellissen, Monika: Der Männlichkeitswahn, in: fono forum 24/1979, 5, S. 50: Die Behauptung von Wolfgang Stumme (Exintendant der Berliner Philharmoniker) vom Jahr 1979, daß Frauen, wenn sie besser seien als die Männer, die vorspielten und den "natürlich exorbitanten Anforderungen" entsprächen, tatsächlich auch genommen würden, wird durch den Skandal um die Klarinettistin Sabine Meyer als schönfärberisch entlarvt.

42) Vgl. Rieger 1981, S. 222: 1981 waren nur 3 % Frauen in deutschen Spitzenorchestern vertreten.

43) Vgl. Wehl-Zieger, Erika: Theater und Orchester zwischen Marktkräften und Marktkorrektur, Göttingen 1978, S. 170.

44) Vgl. Kissling 1981, S. 446, und Nellissen 1979, S. 52.

45) Vgl. Kissling 1981, S. 447/448.

46) Gespräch mit Herrn Linge des DOV vom 15.05.1986.

47) Vgl. Wiesand 1981, S. 519 f.

48) Vgl. Engelmann 1984, S. 218.

49) Vgl. Rieger,Bramsch 1984, S. 214 f.

50) Vgl. ebda., S. 215, und vgl. Nelissen 1979, S. 52: Eine Berliner Sologeigerin, die sich um eine Konzertmeisterstelle bewarb, sagte, nachdem sie eine Absage erhielt: "Am liebsten wäre es den Kollegen, wenn man zur Einstellung auch noch einen Sterilitäts-Schein beibringt."

51) Vgl. § 8, Absatz 1, Mutterschutzgesetz und vgl. Engelmann 1984, S. 218.
Die Kritik soll nur heißen, daß eine Sonderregelung im Sinne einer "Kann-Bestimmung" für Orchestermusiker/innen erlassen werden sollte. Eine solche liegt bereits seit 1981 als Gesetzentwurf vor: vgl. 10. Bundesfrauenkonferenz des DGB, Protokoll vom 20. - 22. Mai 1981, Essen, Absatz 61, Betreff: Ausnahmen vom § 8 Mutterschutzgesetz.

52) Vgl. Rieger, Bramsch 1984, S. 214.

53) Vgl. Rieger, Bramsch 1984, S. 214.

54) Vgl. ebda., S. 215.

55) Vgl. Kuhlenkampff 1980, S. 65.

56) Vgl. ebda., S. 64.

57) Vgl. ebda., und Rieger 1981, S. 222, und Nellissen 1979, S. 50.

58) Vgl. Rieger 1981, S. 221: Möglicherweise wirkt die Tradition nach, daß Frauen zu Beginn dieses Jahrhunderts in den weniger angesehenen Unterhaltungssektor abgedrängt wurden, Männer jedoch in den prestigeträchtigeren Sinfonieorchestern angestellt waren.

59) Vgl. Kuhlenkampff 1980, S. 63.

60) Vgl. ebda., S. 65, und Rieger 1981, S. 222.

61) Vgl. Adorno, Theodor W.: Einleitung in die Musiksoziologie, Frankfurt/M. [1]1975, S. 138.

62) Vgl. ebda.

63) Vgl. Nellissen 1979, S. 53.

64) Kuhlenkampff 1980, S. 65.

65) Rieger, Bramsch 1984, S. 215.

66) Kuhlenkampf 1980, S. 65.

67) Ebda.

68) Vgl. Rieger, Bramsch 1984, S. 215: "Wir tragen eben alle ein Rollenbild mit uns herum, zu dem es inzwischen gut paßt, daß eine Frau im Orchester Geige spielt, aber eben nicht, daß sie am Kontrabaß steht oder Tuba bläst."

69) Vgl. Schleuning, Peter: Das 18. Jahrhundert: Der Bürger erhebt sich, Reinbek bei Hamburg 1984, S. 459, und Dahlhaus, Carl: Avantgarde und Popularität, in: Avantgarde und Volkstümlichkeit, hrsg. von Rudolf Stephan, Mainz 1975, S. 13 ff, zum Begriff des autonomen Kunstwerks.

70) Vgl. Schleuning 1984, S. 463.

71) Vgl. Borris 1969, S. 118 ff.

72) Frauchinger, Urs: Was zum Teufel ist mit der Musik los? Bern 1982, S. 68.

73) Borris 1969, S. 120.

74) Vgl. ebda., S. 121.

75) Vgl. Blaukopf, Kurt: Große Dirigenten, Teufen/ St. Gallen 1954, S. 14.

76) Vgl. Borris 1969, S. 121.

77) Vgl. Engel, Hans: Musik und Gesellschaft, Berlin 1960, S. 120 f.

78) Vgl. Rosenberg, Wolf: Dirigenten: Macht zwischen Kult und Attitüde, in: Verwaltete Musik, Analyse und Kritik eines Zustands, hrsg. von Dibelius, Ulrich, München 1971, S. 52.

79) Vgl. Adorno 1975, S. 131.

80) Bruhn, Herbert: Die Krise beim Dirigentennachwuchs - eine Krise der Verständigung? Über die Kommunikation zwischen Orchester und Dirigent, in: Das Orchester 32/1984, 5, S. 416.

81) Adorno 1975, S. 120.

82) Vgl. Blaukopf 1954, und Eckhard, Josef; Lück, Helmut: Zum Nachwuchsproblem der deutschen Kulturorchester. Eine empirische Untersuchung, in: Das Orchester 20/1972, 10, S. 507: Von allen Musikberufen steht der Dirigent im Ansehen an höchster Stelle.

83) Vgl. Adorno 1975, S. 128.

84) Vgl. Sous, Alfred: Die Orchestermusiker profilieren sich, in: Das Orchester 32/1984, 12, S. 1062, und Bruhn 1984, S. 416.

85) Vgl. Kuhlenkampff 1980, S. 22.

86) Vgl. Blaukopf 1954, S. 13.

87) Vgl. ebda.

88) Bruhn 1984, S. 41.6

89) Vgl. ebda.

90) Vgl. Melichar, Alois: Der vollkommene Dirigent, München, Wien 1981, S. 213 f. Der Decodierungsprozeß läuft in folgenden gleichzeitigen Phasen ab: Reiz + Perzeption + Apperzeption + motorischer Impuls + Exekution.

91) Melichar 1981, S. 216: Melichar betont auch, "daß sich für den Musiker durch die Gleichzeitigkeit sowohl rezeptiver Gesichts- als auch Gehörseindrücke und technisch-instrumentaler Ausführungsprozeduren die Kombinations- und Permutationsmöglichkeiten dieser sensuell-motorischen Abläufe ins Ungemessene vermehren."

92) Adorno 1975, S. 129.

93) Vgl. ebda., S. 128.

94) Vgl. auch Melichar 1981, S. 25: "Es ist eine mich seit Jahrzehnten immer wieder bestürzende Beobachtung, mit welchen primitiven, ordinären oder vagen, der 'dirigierten' Musik völlig inkongruenten Ruderschlägen, Boxhieben, Fuchtelgesten, Wurf- und Rührbewegungen 'dirigierende' Zeitgenossen nicht nur ihr üppiges Aus- und Einkommen, sondern auch ihren spekulativen Weltruhm finden, wenn nur Kapital und Propaganda hinter ihnen stehen."

95) Adorno 1975, S. 129.

96) Vgl. Strasser, Hugo: Sechse is', Wien 1979, S. 174.

97) Vgl. Adorno 1975: Adorno beschreibt die Sozialpsychologie des Orchestermusikers als "die des ödipalen Charakters, schwankend zwischen Aufmucken und sich Ducken",und "primär sei der Widerwille, sich zu unterwerfen". S. 136.

98) Vgl. Kuhlenkampff 1980, S. 38: Die Orchestermusiker/innen erhoffen sich insgeheim vom Dirigenten/innen "über die Grenzen des Bekannten erhoben zu werden".

99) Vgl. Piperek 1971, S. 13.

100) Vgl. Borchers, Jürgen: Die Wechselbeziehung zwischen Musiker und Dirigent, in: Das Orchester 30/1982, 2, S. 914.

101) Vgl. Kuhlenkampff 1980, S. 4.

102) Vgl. ebda., S. 24, und Piperek 1971, S. 12.

103) Kuhlenkampff 1980, S. 25.

104) Vgl. Fromm, Erich: Das Menschenbild bei Marx, Frankfurt/M., Berlin, Wien 1982, S. 49: "Entfremdung (oder Entäußerung) bedeutet für Marx, daß der Mensch sich selbst in seiner Aneignung der Welt nicht als Urheber erfährt, sondern daß die Welt (die Natur, die anderen und er selber) ihm fremd bleiben. Sie stehen als Gegenstände über ihm und ihm gegenüber, obgleich sie von ihm selbst geschaffen sein können.

Entfremdung heißt, die Welt und sich selbst wesentlich passiv, rezeptiv, in der Trennung von Subjekt und Objekt zu erfahren."

105) Vgl. Heister, Hans-Werner: Interpretieren als Beruf, in: Neue Zeitschrift für Musik 140/1980, S. 512 f.

106) Vgl. ebda.: Heister spricht von der Realisation eines Werks, da der Begriff der Reproduktion,angewendet auf Musik, zu eng gefaßt ist.

107) Vgl. Buchhofer, Bernd; Friedrichs, Jürgen; Lüdtke, Hartmut: Musik und Sozialstruktur: Theoretische Rahmenstudie und Forschungspläne, Köln 1974, S. 102.

108) Heister 1980, S. 513.

109) Vgl. ebda., S. 512.

110) Vgl. Adorno 1975, S. 149.

111) Vgl. Richter, Karl: "Ändert sich das Publikum?", in: Neue Zeitschrift für Musik 140/1980, S. 529.

112) Vgl. Buchhofer, Friedrichs, Lüdtke 1974, S. 49.

113) Vgl. Wahl-Zieger 1978, S. 134.

114) Vgl. ebda., S. 137 f.

115) Vgl. ebda., S. 202.

116) Vgl. ebda., S. 202: "Es handelt sich hier eindeutig um ein schichtspezifisches Prestigebedürfnis, das dem bürgerlichen Bildungsideal entspricht. Nicht selten ist es an einen Exklusivitätsanspruch gekoppelt, der auch nichtpreislich eine Ausschlußwirkung auf andere Schichten provozieren kann. Die Attraktion für die einen kann sich als schichtspezifisches Hemmnis für die anderen auswirken."

117) Adorno 1975, S. 20.

118) Vgl. Nagel, Hans-Jürgen: Musik - Politik, Defizite und Möglichkeiten, in: Neue Zeitschrift für Musik 140/1984, S. 419.

119) Heister 1980, S. 515.

120) Vgl. Witt, Karsten: Ein Plädoyer für mündige Musiker im Orchester, in: Neue Zeitschrift für Musik, 35/1985, 2, S. 10.

121) Vgl. TVK.

122) Vgl. Statut der Deutschen Orchestervereinigung e.V. vom 3. Februar 1953, in der Fassung vom 3./4.11.1975, und vgl. Wahl-Zieger 1978, S. 173 ff.

123) Vgl. Tarifvertrag für die Bildung und Aufgaben des Orchestervorstandes vom 1. Juli 1971 in der Fassung des TVK vom 15. Mai 1979, Abschnitt I.

124) Vgl. ebda., § 5.

125) Vgl. Witt 1986, S. 10.

Anmerkungen zu Kapitel 2

1) Rundbrief von W.M. Stroh vom 11.11.1984.

Anmerkungen zu Kapitel 3

1) Vgl. Globokar, Vinko: Reflexionen über Improvisation, in: Improvisation und neue Musik, hrsg. von Reinhold Brinkmann, Mainz 1979, S. 30.

2) Vgl. Dahlhaus, Carl: Was heißt Improvisation?, in: Improvisation und neue Musik, hrsg. von Brinkmann, Reinhold, Mainz 1978, S. 9 - 24.

3) Vgl. Globokar 1979, S. 30.

4) Vgl. ebda.

5) Vgl. Jost, Ekkehard: Grenzgänger. Komposition und Improvisation im Niemandsland zwischen Jazz und Neuer Musik, in: Musik zwischen E und U, hrsg. von Jost, Ekkehard, Mainz 1984, S. 56.

6) Vgl. ebda., S. 56.

7) Vgl. Dahlhaus 1979, S. 16.

8) Vgl. ebda., S. 20.

9) Vgl. de la Motte, Dieter: Improvisation in der Neuen Musik, in: Improvisation und neue Musik, hrsg. von Brinkmann, Mainz 1984, S. 42 ff.

10) Vgl. Henze, Hans Werner: Musik und Politik, München 1976. Z.B. die Oper: "Elegie für junge Liebende", S. 82 ff. Oder: "Der langwierige Weg in die Wohnung der Natascha Ungeheuer", S. 155.

11) Vgl. Jost 1984, S. 56, und Berendt, Joachim E.: Das große Jazzbuch, Frankfurt/M. 1982, S. 39, S. 56. Zum Begriff der Fusion S. 52.

12) Vgl. Jost 1984, S. 64.

13) Vgl. ebda., S. 65 ff.

14) Vgl. ebda.

15) Vgl. ebda., S. 65 ff: Hier wird eine kurze Darstellung der Entwicklung der Free Music wiedergegeben und auf unterschiedliche Strömungen darin eingegangen.

16) Vgl. Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt/M. 1966, S. 7 ff.

Anmerkungen zu Kapitel 4

1) Vgl. Meyer-Denkmann 1985, S. 48.

2) Vgl. In allen Lagen musiziert. Besprechung im Weser-Kurier von 10.04.1985.

3) Vgl. Meyer, Gundula: Streichereinheiten per loser Improvisation, in: Westfälische Nachrichten vom 13.04.1985: "Die Begeisterung am Spiel miteinander und die Sympathie füreinander übertrugen sich denn auch auf das Publikum."

4) "Streichorchester" gibt heute nicht alltägliches Gastspiel, in: Lokale Nachrichten, Bergkamen-Rundtke, 12.04.1985.

5) Vgl. Wahl-Zieger 1975, S. 202: Sie benutzt hierfür den Begriff des "Feedback".

6) Vgl. Meyer-Denkmann 1985, S. 48.

7) Vgl. In allen Lagen musiziert.

8) Vgl. Meyer 1985, in: Westfälische Nachrichten. Und: In allen Lagen musiziert.

9) Erstes Improvisierendes Streichorchester, Ankündigung im Programmheft der Schauburg Bremen, 08.04.1985, und Erstes Improvisierendes Streichorchester, in: Kursbuch/Delmenhorst, 3/1985, S. 8 f.

10) Meyer-Denkmann 1985, S. 48.

Anmerkungen zu Kapitel 6

1) Vgl. Eckhardt, Lück 1972, S. 506 f.

2) Vgl. ebda., S. 501 ff: Eine Untersuchung über die Beliebtheit von Musikrichtungen bei 13 - 18jährigen zeigte, daß Beat-, Rock-, Soul-, Schlager- und Jazz-Musik bei allen Schülern ohne Instrumentalausbildung am meisten gehört wird. Die Musikschüler von Konservatorium und Jugendmusikschulen interessierten sich am stärksten für sinfonische klassische Musik, gleich danach für die oben genannten Musiksparten. Bedenkt man jedoch, daß nur 33 % (ebda., S. 507) der ca. 500 befragten Schüler (ebda., S. 501) ein Instrument spielten (davon nur 1 % Violine!), so ist der "U-Musikbereich" allgemein als wesentlich populärer zu bezeichnen als der klassische Sektor.

Anmerkungen zu Kapitel 8

1) Vgl. Reiger 1981, S. 242.

2) Vgl. Jost 1984, S. 68.

3) Vgl. ebda.: Frauen sind, im Vergleich zum Jazz, in der Free-Music außergewöhnlich stark vertreten. Dies hängt m.E. mit der Suche nach eigenen Ausdrucksformen und der Herausbildung einer weiblichen Musikästhetik zusammen. Vgl. hierzu: Rieger, Eva: Weibliches Musikschaffen - weibliche Ästhetik?, in: Neue Zeitschrift für Musik 145/1984, S. 4 ff.

Anmerkungen zu Kapitel 9

1) Vgl. Rödel 1983, S. 107: "Hannah Arendt hat sinngemäß das Argument vertreten, daß selbstverständlich nicht die physische Gewalt, aber die Macht des konsensfähigen Arguments in den politischen Kommunikationsprozessen der Aktivbürger kompatibel sei mit basisdemokratischen Prinzipien."

Literaturverzeichnis

Sekundärliteratur:

Abelin, Th.; Reymund, M.D.; Grandjean, E.: Untersuchungen über die berufliche Beanspruchung von Orchestermusikern. In: Zeitschrift für Präventivmedizin 7/1962, S. 267 - 282.

Adorno, Th.W.: Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen. Frankfurt/M. [1]1975.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt/M. 1963.

Berendt, Joachim E.: Das große Jazzbuch. Von New Orleans bis Jazz Rock. Frankfurt/M. 1982.

Blaukopf, Kurt: Große Dirigenten. Teugen/St. Gallen 1954.

Borchers, Jürgen: Die Wechselbeziehung zwischen Musiker und Dirigent. In: Das Orchester 30/1982, 2, S. 914 f.

Borris, Siegfried: Die großen Orchester. Eine Kulturgeschichte. Hamburg und Düsseldorf 1969.

Bruhn, Herbert: Die Krise beim Dirigentennachwuchs - eine Krise der Verständigung? In: Das Orchester 32/1984, 5, S. 416 - 419.

Buchhofer, Friedrichs, Lübke: Musik und Sozialstruktur. Theoretische Rahmenstudie und Forschungspläne. Köln 1974.

Dahlhaus, Carl: Avantgarde und Popularität. In: Avantgarde und Volkstümlichkeit, fünf Versuche. Hrsg. von Rudolf Stephan. Mainz 1975.

Dahlhaus, Carl: Ist die Unterscheidung zwischen E- und U-Musik eine Fiktion? In: Musik zwischen E und U. Ein Prolog und sieben Kongreßbeiträge. Hrsg. von Ekkehard Jost. Mainz 1984.

Dahlhaus, Carl: Was heißt Improvisation? In: Improvisation und neue Musik, Acht Kongreßreferate. Hrsg. von Reinhold Brinkmann. Mainz 1979.

Dahlhaus, Carl: Gedanken zur Orchesterreform. Deutscher Musikrat. Referate-Informationen 21/1972, S. 13 - 14.

Davies, John: Brass and strings. A Note on Personality Types Among Musicians. Brass Bulletin 1/1981, S. 33 - 40.

Der Dienststellenschlüssel des DOV, gültig ab 01.05.1985.

Dubiel, Helmut: Was ist Neokonservatismus? Frankfurt/M. 1985.

Dümling, Albrecht: Vor einer neuen philharmonischen Harmonie? In: Neue Zeitschrift für Musik 145/1984, 10, S. 12.

Dünnwald, Rolf: Tarifauseinandersetzungen, Intendanten und Öffentlichkeit. In: Das Orchester 29/1981, 11, S. 921 - 924.

Eberle, Gottfried: Auf dem Weg zur Orchesterdemokratie, Modell Junge Deutsche Philharmonie. In: Neue Zeitschrift für Musik 141/1981, 6, S. 532 - 535.

Eckhardt, Josef; Lück, H.E.: Zum Nachwuchsproblem der deutschen Kulturorchester. In: Das Orchester 20/1972, 10, S. 501 - 515.

Engel, Hans: Musik und Gesellschaft. Berlin 1960.

Engelmann, Günther: Orchester - Mechanismen geistiger Unterdrückung? In: Das Orchester 18/1970, 2, S. 53 - 55.

Engelmann, Günther: Künstlerische Musikberufe: Situationsanalyse und kurzfristiger Bedarf - Orchestermusiker. In: Das Orchester 30/1982, 3, S. 222 - 224.

Engelmann, Günther: Zur Nachwuchssituation in deutschen Orchestern. In: Das Orchester 32/1984, 3, S. 216 - 218.

Engelmann, Günther: Die Zukunft der Symphonieorchester. In: Das Orchester 34/1986, 4, S. 389 - 394.

Frauchinger, Urs: Was zum Teufel ist mit der Musik los? Bern 1982.

Fromm, Erich: Das Menschenbild bei Marx. Mit den wichtigsten Teilen der Frühschriften von Karl Marx. Frankfurt/M., Berlin, Wien 1982.

Gläß, Susanne: Sozialgeschichtliche Betrachtungen zur gesellschaftlichen Stellung und zum Geschlecht der Violinspielenden bis 1920, Examensarbeit zum Ersten Staatsexamen 1984, S. 33 ff.

Globokar, Vinko: Man improvisiert ... Bitte improvisieren Sie! ... Komm, laßt uns improvisieren! In: Melos 39/1972, 2, S. 84 - 87.

Globokar, Vinko: Reflexionen über Improvisation. In: Improvisation und Neue Musik, Acht Kongreßreferate. Hrsg. von Reinhold Brinkmann. Mainz 1979.

Heister, Hanns-Werner: Interpretieren als Beruf. In: Neue Zeitschrift für Musik 140/1980, S. 512 - 517.

Henze, Hans-Werner: Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955 - 1984. München 1976.

Lück, Rudolf: Wie stark engagieren sich unsere Orchestermusiker? In: Neue Zeitschrift für Musik 144/1983, 10, S. 13 - 16.

Herbig, Lutz: Die Wechselbeziehung zwischen Musiker und Dirigent. In: Das Orchester 30/1982, 2, S. 913 f.

Jacoby, Heinrich: Jenseits von "Musikalisch" und "Unmusikalisch". Die Befreiung der schöpferischen Kräfte, dargestellt am Beispiel der Musik. Hrsg. von Sophie Ludwig. Hamburg 1984.

Jakoby, Richard: Musik - Wirtschaft - Kultur. In: Neue Zeitschrift für Musik 147/1986, 1, S. 12 f.

Jost, Ekkehard: Grenzgänger. Komposition und Improvisation im Niemandsland zwischen Jazz und Neuer Musik. In: Musik zwischen E und U. Ein Prolog und sieben Kongreßbeiträge. Hrsg. von Ekkehard Jost (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 25). Mainz 1984.

Kissling, Walter: "Ein Konzert hat viel mit dem Visuellen zu tun." Zur Repräsentation von Frauen in den österreichischen Berufsorchestern. In: Das Orchester 31/1983, 5, S. 443 - 448.

Künzli, Arnold: Partizipation: evolutionäre Revolution. In: Vorgänge, Zeitschrift für Gesellschaftspolitik 13/1974, 3, S. 30 - 34.

Kuhlenkampf, Hans-Wilhelm: Musiker im Orchester. Frankfurt, New York, London 1980.

Melichar, Alois: Der vollkommene Dirigent. München 1981.

de la Motte, Dieter: Improvisation in der Neuen Musik. In: Improvisation und Neue Musik, Acht Kongreßreferate. Hrsg. von Reinhold Brinkmann. Mainz 1979.

Müller-Meißner, Maria: Sind die deutschen Orchester frauenfeindlich? In: Neue Musikzeitung 20/1971, 6, S. 8.

Nagel, Hans-Jürgen: Musik - Politik. In: Neue Zeitschrift für Musik 140/1980, S. 419 - 423.

Nelissen, Monika: Der Männlichkeitswahn. fono forum 24/1979, 5, S. 50 - 53.

Piperek, Maximilian (Hrsg.): Stress und Kunst. Wien 1971.

Protokoll der 10. Bundesfrauenkonferenz des DGB. Abteilung Frauen im Bundesvorstand des DGB. 20. - 22. Mai, Essen 1981, S. 367 f.

Richter, Karl: Ändert sich das Publikum? In: Neue Zeitschrift für Musik 140/1980, S. 526 - 530.

Rieger, Eva: Frau, Musik und Männerherschaft: Zum Ausschluß der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausübung. Frankfurt/M. - Berlin - Wien 1981.

Rieger, Eva: Weibliches Musikschaffen - weibliche Ästhetik? In: Neue Zeitschrift für Musik 145/1984, S. 4 - 7.

Rieger, Eva; Bramsch, Veronika: Die Orchestermusikerin - anerkannt, geduldet oder abgelehnt? In: Das Orchester 32/1984, 3, S. 212 - 215.

Rödel, Ulrich: Die Grünen und das Prinzip der Basisdemokratie. In: Wolf Schäfer (Hrsg.): Neue soziale Bewegungen: Konservativer Aufbruch im bunten Gewand. Frankfurt/M. 1983, S. 97 - 106.

Rosenberg, Wolf: Dirigenten: Macht zwischen Kult und Attitüde. In: Verwaltete Musik. Hrsg. von Ulrich Dibelius. Analyse und Kritk eines Zustandes. München 1971, S. 52 ff.

Schleuning, Peter: Das 18. Jahrhundert: Der Bürger erhebt sich. Reinbek bei Hamburg 1984.

Schmale, Hugo; Schmidtke, Heinz: Der Orchestermusiker - seine Arbeit und seine Belastung. Eine empirische Untersuchung. Mainz, London, New York, Tokyo 1985.

Sous, Alfred: Die Orchestermusiker profilieren sich. In: Das Orchester 32/1984, 12, S. 1062 f.

Statut der Deutschen Orchestervereinigung e.V. in der Gewerkschaft Kunst des Deutschen Gewerkschaftsbundes vom 3. Februar 1953 mit den von der Deligiertenversammlung am 26.06.1956, 23.06.1965, 16.09.1969, 13./14.11.1972 und 03./04.11.1975 beschlossenen Änderungen.

Strasser, Otto: Fragen des Nachwuchses in europäischen Orchestern. In: Das Orchester 31/1983, 5, S. 440 - 442.

Strasser, Otto: Sechse is'. Wien 1979.

Tarifvertrag für die Musiker in Kulturochestern (TVK) vom 09.07.1971 in der Fassung der Tarifverträge vom 04.02.1974, 03.12.1974, 26.01.1978, 15.05.1979, 11.06.1981, 14.09.1981 und 18.05.1982.

Vilmar, Fritz: Demokratisierung - Weg zur klassenlosen Gesellschaft. In: Vorgänge für Gesellschaftspolitik, 13/1974, 3, S. 45 - 61.

Voss, Hermann: Frauen im Orchester. In: Das Orchester 18/1970, 3, S. 101 - 103.

Voss, Hermann: 25 Jahre DOV. In: Das Orchester 25/1977, 9, S. 585 - 588.

Wahl-Zieger, Erika: Theater und Orchester zwischen Marktkräften und Marktkorrektur. Göttingen 1978.

Wiesand, Andreas S.: Orchester ohne "Nachwuchs"? Gegenwärtige Situation - Trends - Vorschläge. In: Das Orchester 29/1981, 6, S. 517 - 535.

Witt, Karsten: Ein Plädoyer für mündige Musiker im Orchester. In: Neue Musikzeitschrift 35/1986, 2, S. 1 und S. 10.

Pressekritiken:

Erstes Improvisierendes Streichorchester. In: Ankündigung im Programmheft der Schauburg/Bremen vom 08.04.1985.

Erstes Improvisierendes Streichorchester. In: Kursbuch Delmenhorst, 3/1985, S. 8 f.

In allen Lagen musiziert. Das Erste Improvisierende Streichorchester in der Schauburg. In: Besprechung im Weser-Kurier vom 10.04.1985.

Meyer, Gundula: Streichorchester per loser Improvisation. In: Westfälische Nachrichten vom 13.04.1985.

Meyer-Denkmann: Gertrud: Wenn eine Geige und die Solistin buhlt. Erstes Improvisierendes Streichorchester der Welt stellt sich in Oldenburg vor. In: Neue Musikzeitung. Februar/März 1985, S. 48.

"Streichorchester" gibt heute nicht alltägliches Gastspiel. Junge Musiker sorgen für unerwartete Überraschungen. In: Lokale Nachrichten. Bergkamen-Rundtke. 12.04.1985.

Sonstiges:

Antwortschreiben der Umfrage, durchgeführt vom 20.03. - 20.04.1986 (im Besitz der Verfasserin).

Gespräch mit Herrn Linge vom DOV am 15.05.1986.

Interviews mit den Mitgliedern des E.I.S. Durchgeführt am 21.05., 22.05. und 25.05.1986 (Bandmaterial im Besitz der Verfasserin).

Rundbrief von W.M. Stroh vom 11.11.1984 (im Besitz der Verfasserin).

Tonbeispiele:

1. "Großgruppenimprovisation": Aufnahme vom 20.05.1986 im "Sauschdall", Ulm.

2. "Fata Morgana": Aufnahme vom 10.10.1985 im "Ede Wolf", Oldenburg.

3. "Das kollektive Ungeheuer": Aufnahme vom 22.05.1986 in der "Katholischen Hochschulgemeinde", München.

4. "Schilder einer Baustelle": Aufnahme vom 20.05.1986 im "Sauschdall", Ulm.

5. "L'Ardèche": Aufnahme vom 10.10.1985 im "Ede Wolf", Oldenburg.

"Ich versichere, daß ich diese Arbeit selbständig verfaßt und andere als die angegebenen Hilfsmittel nicht benutzt habe.

Mit einer späteren Ausleihe der Arbeit bin ich einverstanden."

.....