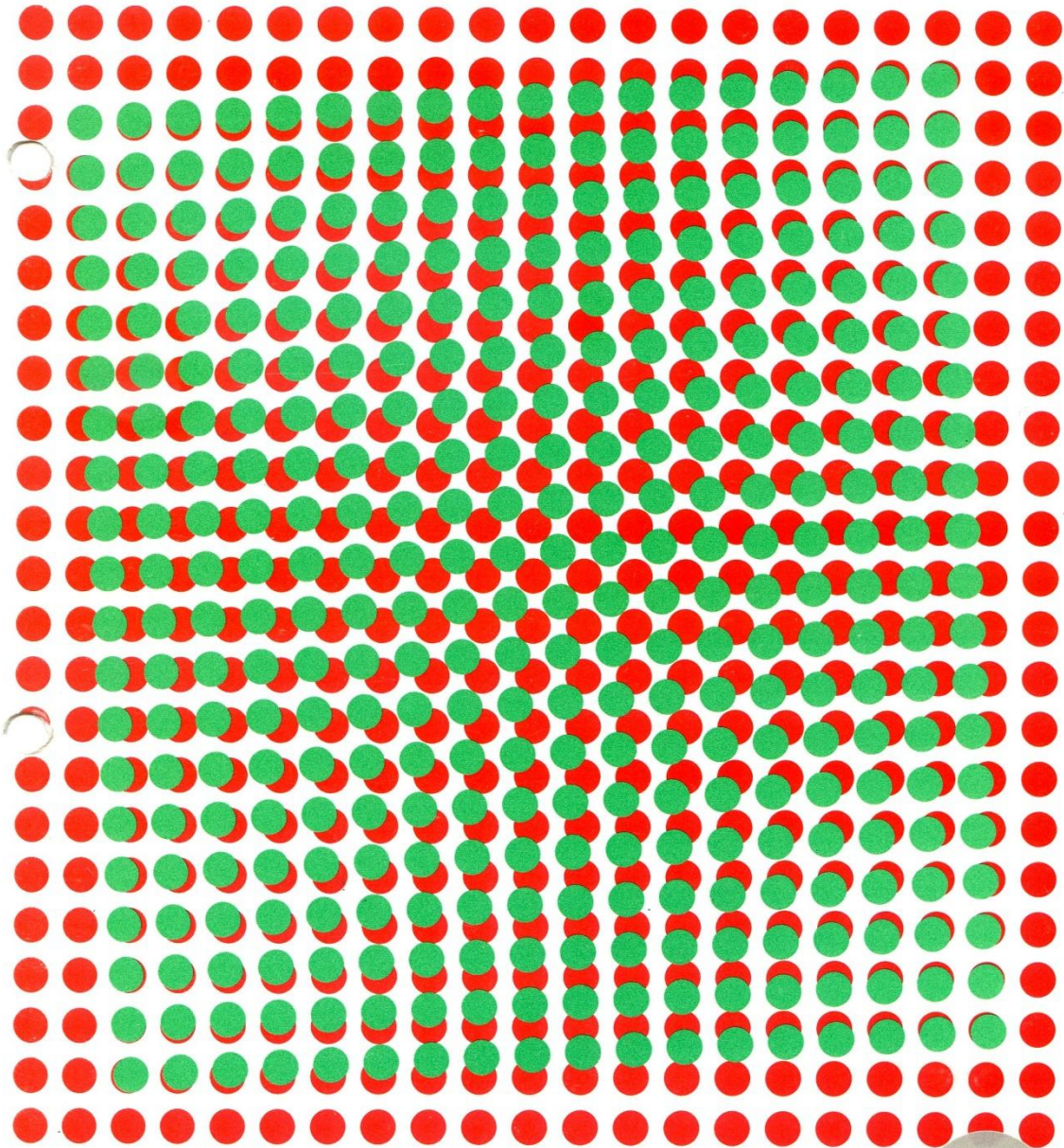


# Schweizerische Musikzeitung Revue musicale suisse



---

## Zur Soziologie der elektronischen Musik in den 80er Jahren

Wolfgang Martin Stroh

---

### 1. «Elektronische Musik» – avantgardistisch oder populär: Teil I.

In Untersuchungen über den Musikgeschmack Jugendlicher ist zu Beginn der 70er Jahre mehrfach auch nach der Beliebtheit von elektronischer Musik gefragt worden. Neben oder anstelle der Musikart «Neue Musik» sollte «elektronische Musik» wohl Inbegriff avantgardistischer, neutönerischer Musik sein. Die am weitesten ausgeführten statistischen Ergebnisse finden sich bei W. Pape<sup>1</sup>:

- 1,0% der Jugendlichen setzen elektronische Musik auf die 1. Stelle,
- 4,2% auf die 2. Stelle und
- 3,5% auf die 3. Stelle

ihrer Beliebheitsskala. Durchweg rangiert die Sparte «elektronische Musik» vor klassischer Musik, Chor-, Orchester- und Opernmusik, ja sogar dem Jazz. Auch bei G. Kleinen<sup>2</sup> schneidet elektronische Musik anscheinend nicht so schlecht ab, wie man zunächst vermutet hatte. Kann die elektronische Musik mit einer neuen, jungen Generation von Fans rechnen?

Die Antwort auf diese Frage hängt davon ab, ob wir den herkömmlichen Begriff von elektronischer Musik oder aber den Begriff, den Jugendliche verwenden, der Untersuchung zugrunde legen. In einer Nachuntersuchung hat W. Pape nämlich feststellen müssen, dass Jugendliche keineswegs das unter dem Begriff «elektronische Musik» verstanden, was er gedacht hatte. Bei einem sehr grossen Teil der Jugendlichen war die Bezeichnung «elektronische Musik» ein Synonym für avancierte Popmusik, für Stilrichtungen wie Psychedelic Rock und andere. (Konsequenterweise tauchen in späteren Befragungen die Bezeichnungen «elektronische Musik» und «Neue Musik» auch nicht mehr auf<sup>3</sup>.)

Es wäre zu einfach, hier von einer ausschliesslich terminologisch klärbaren Verwirrung zu sprechen. Denn Sprachschwierigkeiten verweisen auf einen Aspekt der Sache selbst. Keine soziologische Betrachtung elektronischer Musik kann unberücksichtigt lassen, wenn sich ein Begriff wandelt – ein Zeichen für ein verändertes Denken über die Sache, das Ursachen haben muss. Die Bezeichnung «elektronische Musik» für alle möglichen Arten von populärer Musik, die mit elektronischen Instrumenten arbeiten, kann nicht nur als das ideologische Produkt einer werbewirksamen, terminologischen Manipulation gelten, obgleich bis heute der Zusatz «elektronisch», oder noch besser «electronic», vor einer Musikart *auch* ein Werbemittel sein kann.

Wohl zu keinem Zeitpunkt der Geschichte der Musik nach dem Zweiten Weltkrieg

ist von deutschen Musikern so viel Musik elektronisch produziert worden wie in den letzten Jahren unter der Bezeichnung «Neue Deutsche Welle». (Gemeint ist die deutschsprachige Rockmusik der «neuen Welle», nicht eine Welle, die auf die BRD begrenzt ist. Der nachfolgend genauer betrachtete Titel «da, da, da» hat sich im deutschsprachigen Raum 1,5-Mio.-fach verkaufen lassen [Stand: September 1982].) Die Neue Deutsche Welle ist nicht allein eine Kommerzialisierung und Glättung der in der Bundesrepublik Deutschland notdürftig und mühsam rezipierten englischen Punk-Musik der End-70er, sondern auch eine Musik, die entgegen den Ursprüngen dieser neuen Welle wieder ganz extensiv Elektronik einsetzt. Man könnte die Neue Deutsche Welle geradezu als jene Musik definieren, die dem Sequenzer zum musikalischen Durchbruch verholfen hat. Die strukturellen Vereinfachungen, die Punk-Musiker in die Rockmusik eingeführt und zur Steigerung von Expressivität verwendet hatten, sind das Muster für Sequenzer und elektronische Mikroprozessoren der Neuen Deutschen Welle.

Eingefleischte Studiomusiker, die sich tagelang um die Produktion weniger Minuten elektronischer Musik bemühen und die aus komplexen kompositorischen Ideen Programme für Computer ableiten, die elektronische Geräte steuern, kurz: Musiker, die sich einen Teil der elektronischen Ethik der frühen 50er Jahre bewahrt haben, werden alle voller Verachtung auf die primitiven elektronischen Manipulationen der Pop- und Rockmusik blicken. Allerdings, nicht ganz ohne ein kleines Stück Neid, in den sich Bewunderung mischt: noch nie ist elektronisch produzierte Musik so populär gewesen wie zur Zeit der Neuen Deutschen Welle. Und diese Popularität hat sogar etwas mit jenem technischen Fortschritt zu tun, dem auch die seriösen Studiomusiker huldigen und dem sie die Legitimation ihres Tuns verdanken.

Meine *erste These* ist nun: Der Umgang der heutigen Popmusiker mit den elektronischen Geräten ist wesentlich differenzierter, als es eine rein technische Betrachtungsweise erwarten lässt. Die kritische Distanz zwischen Musiker und Gerät, zwischen Musik und Technik, ist im Bereich der Popmusik nicht geringer – in manchen Fällen sogar erheblich grösser und reflektierter – als im Bereich der avantgardistischen elektronischen Musik. Die Popularität der Pop-Elektronik liegt demnach *nicht* darin, dass mit elektronischen Geräten und elektronischem Material plump und oberflächlich umgegangen wird.

## **2. Die kritische Distanz des Musikers zur elektronischen Technologie**

Es gehört zur weithin akzeptierten Ideologie der Industrieländer, dass technischer Fortschritt nicht nur eine Erleichterung der alltäglichen Arbeit, sondern auch eine Demokratisierung von Gütern und Handlungsmöglichkeiten mit sich bringt. So kann sich heute fast jeder Bürger ein Karajan-Konzert (am Fernseher) ansehen, eine Italienreise durchführen oder seine Lohnberechnung auf einem Kleinrechner nachvollziehen. Von «Ideologie» spreche ich deshalb, weil die Gleichsetzung von technischem Fortschritt und Demokratisierung undialektisch und platt erfolgt. Denn jede Demokratisierung im Sinne einer breiteren Verteilung von Gütern und

Handlungsmöglichkeiten ist zugleich eine Konzentration von Macht und Herrschaft auf Seiten derer, die Güter und Handlungsmöglichkeiten verteilen. Die Verteilenden bestimmen dabei nicht nur, was demokratisiert wird, sondern auch wo die Grenzen der Demokratisierung liegen. Die Hoffnung an die marktwirtschaftliche Kontrolle der Verteilenden durch die Abnehmer ist, wie wir alle ständig erfahren müssen, trügerisch.

Fürs Folgende ist entscheidend, dass sich der technische Fortschritt mit einem doppelten Gesicht präsentiert: als Mittel der Demokratisierung und als Möglichkeit der Konzentration von Macht und Herrschaft. Nirgends wird dieses doppelte Gesicht deutlicher als in der Werbung, die im Gewande eines «Demokratisierungs»-Versprechens ökonomische Machtkonzentration bewirken will. Hier ein im Oktober 1981 veröffentlichter Text, in dem für ein neuartiges Musikinstrument der Preisklasse 150 DM geworben wird:

Casio  
VL-Tone (VL-1)  
Elektronisches Musikinstrument und Rechner

Sie werden sofort zu einem Musiker, wenn Sie dieses Gerät besitzen! (auch ohne Vorkenntnisse!)

Komponieren Sie Ihre eigenen Melodien mit dem VL-Tone. Kombinieren Sie Klangart, Rhythmus und Tempo, wonach das VL-Tone all dies wiedergibt . . . einfach wundervoll!

Mit Casios neuem VL-Tone erreichen Sie geradewegs ein musikalisches Können, was Sie vorher nie für möglich hielten. Mit nur wenig Übung können Sie Ihr eigenes Ensemble bilden, indem Sie anregende Klangarten zusammenstellen und Kompositionen spielen. Etwas, was normalerweise jahrelange musikalische technische Ausbildung erfordert.

Das Geheimnis dieser unvorstellbaren Fähigkeit, welches dieses neue Instrument vermittelt, bildet die hochleistungsfähige LSI-Technologie, die Casio zur Erzeugung von schöpferischen Klängen und Rhythmen in elektronischer Klangform anwendet. Für all diejenigen mit keinerlei musikalischer Erfahrung ist das VL-Tone eine Offenbarung. Nach Belieben spielen; abspielen lassen. Tempo erhöhen. Tempo vermindern. Musik speichern. Rhythmus beifügen. Es gibt immer wieder etwas Neues in der faszinierenden Musikwelt zu entdecken. Durch Casios VL-Tone werden Ihnen Türen und Tore geöffnet!

Das «Demokratisierungs»-Versprechen dieses Textes (und damit des Gerätes) ist evident: dank der Large-Scale-Integrated-Circuit-Technologie kann der kleine Mann ohne jegliche «musikalische Erfahrung» einen Durchbruch durch die bürgerlichen Bildungsschranken starten! Was früher nur jahrelang Geübten vergönnt war, kann nun durch den Kauf eines einfachen Gerätes zugänglich gemacht werden. Sobald die 150 DM den Ladentisch in der einen, das 30 cm grosse Gerät ihn in der anderen Richtung überquert haben, ist das Ziel der Werbekampagne erreicht. Inwieweit das Gerät die musikalischen Bedürfnisse des Käufers wirklich befriedigen wird, muss sich noch erweisen.

Die Basis der Argumentation des Casio-Tone-VL-1-Werbetextes ist ein stilles Einverständnis zwischen Leser und Autor über eine widerspruchsfreie Parallelität von technischem und musikalischem Fortschritt: «Das Geheimnis . . . bildet die hoch-

leistungsfähige LSI-Technologie.» Dieses stille Einverständnis ist in der Geschichte der elektronischen Musik nicht neu. Kaum ein Werbetext für elektronische Musik, der nicht auf dieser Basis beruhte. Exemplarisch seien einige Passagen aus Artikeln der frühen 50er Jahre zitiert:

Die elektronischen Stücke des Kölner Studios stellen keine Experimente dar, denn das Experiment schliesst Musik aus. Ebenso wenig sind sie bloss Erzeugnisse der Technik oder der technischen Intelligenz . . . Der umwandelnde Geist ist einer neuen, formbaren Materie begegnet – das ist alles. Genug, dass die jungen Komponisten von der grossen Entdeckung Weberns, der Entdeckung des Tons, fasziniert sind und nicht mehr losgelassen werden . . . Die nachwebernsche Musik der Jungen hat die Konsequenz gezogen. Den Schritt zur wirklichen musikalischen Naturbeherrschung aber hat erst die elektronische Musik getan. Ihre reproduktive Gebundenheit an den Lautsprecher, der ohnehin eine noch kaum bemerkte Revolutionierung des Hörens herbeigeführt hat, lässt zuletzt den Gedanken wagen, es könnte die auf Band und Platte gebannte Sinfonie das Surrogat und die elektronische Musik das Echte sein. Hier ist der Punkt zu ahnen, an dem sich die wahre Ordnung der Musik offenbart (H. Eimert<sup>4</sup>).

Was die jüngste Entwicklung der Musik bewegt, ist die Befreiung vom Naturzwang des Materials. Die gegenwärtige Situation lässt sich deuten als der Versuch, vorzudringen zu einer völlig neuen musikalischen Gestaltung dadurch, dass der Geist es unternimmt, die Bewusstseinswelt, zu der er mit der absoluten Beherrschung der Natur fortgeschritten ist, in den künstlerischen Prozess einzubeziehen. Dass dieses Experiment mit unzulänglichen Mitteln durchgeführt wird, ist das tragische Moment dieser Situation (R. Beyer<sup>5</sup>).

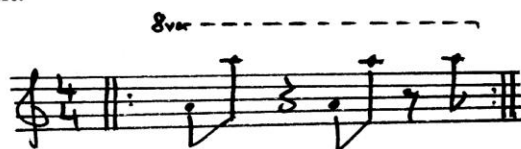
Dass diese Texte auf einer höheren Abstraktionsstufe argumentieren und daher mehr Begriffe und weniger Tätigkeitsbeschreibungen als der Casio-Tone-Text verwenden, darf nicht über die Parallelität der Argumentationsrichtung hinwegtäuschen. Jeder dieser Texte sagt, bezogen auf das jeweilige Leserpublikum, dasselbe aus. Und die Funktion dieser Texte ist – neben einem «Versprechen» – die Reproduktion des stillen Einverständnisses über technischen und musikalischen Fortschritt.

Während nun, wie ich an anderer Stelle ausführlich dargelegt habe<sup>6</sup>, die elektronische Musik von jener Fortschritts-Ideologie stets gezehrt hat (und meines Erachtens auch heute noch zehrt – aber darüber mögen die Besucher der Zürcher Konzerte 1982/1983 selbst entscheiden!) sind in der neuen Popmusik punktuell Ansätze zu verzeichnen, wie sich Musiker zu einer musikalisch ausgeführten Kritik an jener Ideologie durcharbeiten. Sie machen das nicht bewusst, aber doch mit einer gewissen notwendigen Logik und Konsequenz aus ihrer Einstellung als Unterhaltungsmusiker heraus.

Während nämlich die Avantgardisten – die auch im Pop-Bereich ihre Vertreter haben – sich ihre «Befreiung» und damit ihre kritische Distanz in der Regel von einer immer fortschreitenden Materialbeherrschung versprechen, können sich Popgruppen der Neuen Deutschen Welle ihre Distanz durch einen bewusst spielerischen Umgang mit den elektronischen Geräten erarbeiten, der jener Haltung entspricht, die sie auch gegenüber «herkömmlichen» Gefühlen wie Liebe, Trauer, Verlassensein usf. zur Show stellen. Hier ein Beispiel:

*Beatclub*, Bremen 1982. Die Gruppe *Trio* steht auf der Bühne. Der Sänger Stefan

Remmler kündigt mit den Worten «aha, aha, aha» ein «neues deutsches Liebeslied» an. Er hebt mit der linken Hand den kleinen Casio-Tone in die Höhe und drückt mit einem Finger der Rechten auf die Taste «Rock 1». Eine kleine, zirpende Tonfolge beginnt:



Was der Casio-Tone-Prospekt als Rock-Rhythmus bezeichnete, entpuppt sich als ein klägliches Zirpen – gerade gut genug, ein Markenzeichen des Hits «da, da, da» zu sein. Trocken rezitiert der Sänger weiter: «Ich lieb dich nicht, du liebst mich nicht, aha.» Wie ein Abzählreim werden hier Schlagergefühle heruntergesprochen als präzise gewähltes Pendant zum zirpenden Casio-Tone-Rhythmus. «Da, da, da» lallt der Sänger<sup>7</sup> und drückt für alle gut sichtbar auf einen weiteren Knopf des Casio-Tone. Die vorgespeicherte Melodie



erklingt, «da, da, da» sagt der Sänger und lässt die Melodie nochmals ablaufen. 4mal wiederholt sich dies Spiel, dann unterbricht die Gruppe die Musik. Sie entschuldigt sich, dass der Titel live so langweilig wäre und weist darauf hin, dass die Schallplatteneinspielung einen Chor und Castagnetten enthielte. «Wir unterhalten daher unser Publikum immer ein wenig an dieser Stelle. Und nun geht's weiter.» Erneuter Knopfdruck, und der zweite Teil des Liedes beginnt.

Einen derart witzigen, sarkastischen und exhibitionistischen Umgang mit elektronischen Musikinstrumenten kann die avantgardistische elektronische Musik nicht kennen. Natürlich hat sie es mit komplizierteren und teureren Geräten zu tun. Die vom Elektronikkonzern Casio auf dem Casio-Tone-Prospekt zur Schau getragene Ideologie bietet ja auch mehr Ansatzpunkte für Parodie und Ironie als die in abgehobener Begriffssprache vorgetragene Ideologie der Avantgarde. Dennoch meine ich, dass in der Neuen Deutschen Welle, die Elemente des Kabarets mit Rockmusik kombiniert, eine Möglichkeit ausprobiert wird, wie Musiker mit Technik umgehen können. Die Befreiung des Musikers von den Zwängen des Materials wird nicht durch technische Beherrschung, sondern durch eine musikalisch vermittelte Distanzierung von der Ideologie der Beherrschbarkeit geleistet.

Und damit gelange ich zur *zweiten These* einer Soziologie der elektronischen Musik der 80er Jahre: Die Verkettung von technischer Entwicklung und gesellschaftlicher Entfremdung, die für die Elektronik in Pop und Avantgarde gleichermassen charakteristisch ist, kann nicht durch immer weitergehende musiktechnische «Naturbeherrschung» aufgelöst werden. Nicht die Beherrschung der Technik durch den Musiker, sondern die musikalisch vermittelte Kritik derjenigen, die mit Technik herrschen, ist vonnöten.

### 3. Technischer Fortschritt und gesellschaftliche Entfremdung

Technik ist Inbegriff der Beherrschung der Natur durch den Menschen. Zugleich dient Technik in real existierenden Gesellschaften der Herrschaft von Menschen über Menschen. Dieser widersprüchliche Charakter von Technik wird jedem einzelnen Menschen dadurch bewusst, dass er neben der Bewältigung bestimmter Lebensprobleme durch die Technik auch eine Art von Entmündigung erfährt. Auch die musikalischen Entwicklungen des letzten Jahrzehnts haben diesen widersprüchlichen Charakter der Technik immer drastischer werden lassen. Nicht umsonst ist bereits von Problemen «musikalischer Ökologie» die Rede. Im Unterschied zu Autoren, die die musikalische Umweltverschmutzung durch Unterhaltungsmusik kritisieren<sup>8</sup>, möchte ich in diesem Kontext allerdings auf allgemeine soziale Tendenzen hinweisen.

#### *(a) Die Tendenz der Zentralisierung*

Der technische Fortschritt hat die Tendenz zur Zentralisierung auch im musikalischen Bereich stark gefördert. Wenige Firmen, Institutionen und Menschen akkumulieren immer mehr musikalische Macht aus einer technischen Notwendigkeit heraus und nicht aufgrund von Bosheit oder Gerissenheit. Ob Grossindustrie oder Rundfunkanstalten, elektronische Produktionsverfahren erzwingen geradezu eine Zentralisierung. Entscheidende Umschlagplätze für Musik werden zentrale Festivals und die Büros wichtiger Redakteure, Verlage und Vertriebe<sup>9</sup>.

Für den einzelnen Musiker bedeutet Zentralisierung, dass er kaum mehr dem Publikum als seinem eigentlichen Adressaten gegenübertritt, sondern Personen und Instanzen, die stellvertretend für das Publikum agieren. Die Reaktionen des Publikums bei öffentlichen Auftritten werden weniger vom Musiker selbst als vielmehr vom zentralen Management verarbeitet.

#### *(b) Die Tendenz zur Komplexität*

Der technische Fortschritt führt zu immer komplexeren Produktionsverfahren, die nicht notwendig im Klangergebnis «erscheinen»<sup>10</sup>. Die hochentwickelte Studio-technik verselbständigt sich gegenüber den Musikern. Auch die Beziehung zwischen Musiker und Hörer wird komplexer: einen direkten Kontakt gibt es kaum mehr, und die Verarbeitung der Publikumsreaktionen erfolgt nicht unmittelbar musikalisch (wie im klassischen Modell musikalischer Kommunikation), sondern marktstrategisch vermittelt. Viele Komponisten sind sich praktisch nie im klaren, wer eigentlich ihre Musik hört, geschweige denn zu welchen Anlässen. Und in den Hörerstatistiken oder Verkaufszahlen erscheinen konkrete Menschen als abstrakte Daten, die rechnerisch verarbeitet werden.

#### *(c) Die Tendenz zur Automation*

Wenn auch im Bereich der Musik der technische Fortschritt noch kaum zu vollständig automatisierten Produktionsprozessen geführt hat, so prägt doch der Wunsch, den Unsicherheitsfaktor «Mensch» aus dem Produktionsprozess zu eliminieren, auch den musikalisch-technischen Fortschritt. Die Studiomusik ist ein

Resultat, nicht nur der Komplexität der musikalischen Technik, sondern auch der Furcht vor menschlichen Fehlern. Das Ideal einer fehlerfreien Musikdarbietung wird dann auch bei Live-Auftritten reproduziert. Absolute Präzision und Zuverlässigkeit sind die Attribute des Spitzenmusikers und nicht die Tatsache, ob und dass er einen persönlichen Geschmack, persönliche Vorlieben und Schwächen hat.

*(d) Die Tendenz zur vollständigen Verfügbarkeit*

Einerseits werden dem Musiker, wenn er sich den Zutritt zu Studios und Technologie verschafft hat, enorme Möglichkeiten «verfügbar». Auch das Klangreservoir aller bisherigen Musik steht ihm im Prinzip zur Verfügung. Zugleich wird der Musiker aber selbst verfügbar, sobald er verspricht, erfolgversprechend zu sein. Er wird mit Merkmalen («Daten», die die Marketingkonzeption verarbeiten kann), versehen, die sich gegenüber seinen individuellen Eigenschaften verselbständigen können. Musikalisch, stilistisch und als Person und gesellschaftliches Wesen verliert der Musiker seine Identität. (Und er merkt dies oft auch gar nicht genau.)

*(e) Die Tendenz zur Entfremdung gegenüber den Produktionsmitteln*

Der technische Fortschritt hat dazu geführt, dass wesentliche Produktionsmittel wie Aufführungsräume, Aufnahmeapparaturen, Verteilungsinstitute, Musikinstrumente, Interpreten und andere an der Aufführung beteiligte Personen nicht dem Musiker selbst «gehören». Auch gemeinschaftliches «Eigentum» von Musikern gibt es nur ansatzweise. In der Regel «gehört» dem Musiker nur noch seine musikalische Fähigkeit als Rohmaterial eines fremden Verarbeitungsprozesses.

Diese fünf Tendenzen charakterisieren in unterschiedlicher Gewichtung die heutige Arbeit eines jeglichen Musikers. Bei Arbeiten mit elektronischen Techniken spitzen sich die jeweiligen Probleme zu, unabhängig davon, ob der Musiker avantgardistische oder populäre Musik macht. Es ist unumstritten, dass es heute diese fünf Tendenzen gibt. Umstritten ist hingegen die Frage, ob hier primär «die Technik» den Menschen beherrscht oder ob sich Menschen der Technik bedienen, um über andere Menschen zu herrschen. Die Geschichte der elektronischen Musik zeigt, dass der Musiker primär eine Beherrschung durch «die Technik» wahrnimmt oder sich einbildet. Eine genauere Analyse der «Sachzwänge» ergibt jedoch, dass jede der zwanghaften Tendenzen auf Verhältnisse zwischen Menschen, auf gesellschaftliche Verhältnisse zurückzuführen sind. Freilich sind es selten die Leute, mit denen der Musiker zu tun hat, die «alle Fäden» in der Hand halten. Jede konkrete Person ist bis zu einem gewissen Grade selbst nur ein Akteur im gesellschaftlichen Zusammenspiel. Aber das gesellschaftliche Zusammenspiel ist und bleibt eines von Menschen und kein Zwangsprodukt «der Technik».

Es erscheint, als ob die Verkettung von technischer Entwicklung und Entfremdung weder theoretisch noch praktisch aufgelöst werden kann. Selbst Musiker, die einige Zusammenhänge bewusst oder unbewusst durchschauen und sich zu einer kritischen Distanz durcharbeiten – das Beispiel der Gruppe *Trio* sollte hierfür ste-



hen –, bleiben «im System» verhaftet. Ja, sie können sich (wie die Gruppe *Trio*) dabei auch noch vehement bereichern.

Ich wage dennoch eine *dritte These*, in der die psychologische Dimension einer Soziologie der elektronischen Musik der 80er Jahre angesprochen wird: Der technische Fortschritt wird Tendenzen der Entfremdung solange verstärken, wie die Musiker nicht genauer, sorgfältiger und kritischer nach den musikalischen Bedürfnissen der Hörer fragen. Technische Entwicklungen, die an gesellschaftlichen musikalischen Bedürfnissen orientiert sind, können auch die elektronische Musik humanisieren und entfetischisieren.

#### **4. Technischer Fortschritt und gesellschaftliche musikalische Bedürfnisse**

Musik muss, gerade auch wenn sie als Ware verkauft und konsumiert werden will, menschliche (musikalische) Bedürfnisse befriedigen. Alles, was sich Avantgardismus, Rock und Pop an Extravaganzen, Neuheiten oder Trivialität leisten können, hat seine Grenzen an diesen Bedürfnissen. Gibt es sie nicht, so wird es auch längerfristig die entsprechende Musik nicht geben.

Bedürfnis ist allerdings ein kompliziertes und widersprüchliches Phänomen. Komplikationen werden unter anderem durch folgende Faktoren hervorgerufen:

- Die in einer Warengesellschaft ausschlaggebende Erscheinungsform der Bedürfnisse ist die Nachfrage nach Waren. Bedürfnisse, die sich nicht in Waren «umsetzen» lassen, verkümmern.
- Zwischen Bedürfnis und Bedürfnisbefriedigung besteht eine Wechselwirkung. Nur Bedürfnisse, die – auch nur ansatzweise – befriedigt werden, werden verstärkt, andere Bedürfnisse verkümmern.
- Bedürfnisse können sich gegeneinander verselbständigen und die Befriedigung des einen Bedürfnisses in Widerspruch zu einem andern Bedürfnis geraten.

Es ist bekannt, dass Menschen oft Bedürfnisse haben bzw. zeigen, die den allgemeinen Tendenzen ihres Handelns oder ihrer gesellschaftlichen Rolle widersprechen. Auch lässt sich oft beobachten, dass die Befriedigung von Bedürfnissen die Menschen nicht glücklicher, «zufriedener» macht. Diese und ähnliche Beobachtungen haben zur theoretischen Unterscheidung von objektiven und subjektiven Bedürfnissen geführt. Wenn beispielsweise eine Rundfunkanstalt aus Gebühren ein wertvolles Experimentalstudio finanziert, dessen Produkte von nur ganz wenigen Menschen gehört werden, dann hat der Anstaltsleiter hier einem objektiven Bedürfnis «der Menschen» nach experimenteller, elektronischer Musik den Vorrang gegeben gegenüber dem subjektiven Desinteresse der meisten Hörer. Im Grunde ist die Feststellung eines objektiven Bedürfnisses keine ausschliesslich wertfreie, wissenschaftliche Aufgabe. In allen konkreten Fällen werden Unterscheidungen nach politischen Gesichtspunkten getroffen.

Um eine solche politische Entscheidung kommt kein Musiker herum, der über die musikalischen Bedürfnisse seiner Hörer noch nachdenken kann. (Die meisten

Musiker können es deshalb nicht mehr, weil sie keine Handlungsspielräume haben.) Einige mögliche Aspekte seien genannt:

*(a) Kommunikative Bedürfnisse*

In einer früheren Arbeit<sup>11</sup> bin ich davon ausgegangen, dass der Komponist kommunikative Bedürfnisse der Hörer befriedigen soll. Die elektronischen Techniken sollten Musik «realistischer» (sprachähnlicher, präziser) machen. In technischer Hinsicht bedeutet das, dass das Tonbandgerät zur Verarbeitung von Wirklichkeit und nicht nur zur technischen Verarbeitung synthetischen Materials eingesetzt werden soll.

*(b) Bedürfnisse nach Selbstaussdruck und Selbstvergewisserung*

In musikalischer Tätigkeit – wie Hören von Musik, Besuchen eines Konzerts, Lesen einer Musikzeitung, Spielen eines Instruments – möchte sich der Mensch selbst «vergegenständlichen», sich nach aussen ausdrücken und dabei seiner Selbst vergewissern. Die ständige Ausdifferenzierung musikalischer Tätigkeiten nach Stilen, Moden und charakteristischen Umgangsweisen mit Musik spricht für die Existenz dieses Bedürfnisses. Die Unmittelbarkeit, die die Befriedigung dieses Bedürfnisses voraussetzt, weist «technischen Mittlern» einen sehr bescheidenen Platz zu. Je einfacher, desto besser, lautet die Devise. Der Kassettenrecorder dürfte, kreativ umfunktioniert, dem Synthesizer überlegen sein<sup>12</sup>!

*(c) Bedürfnisse nach sozialer Identität*

Durch musikalische Tätigkeit verschaffen sich nicht nur Jugendliche, sondern auch Erwachsene eine soziale Identität. Am auffallendsten ist dies Bedürfnis allerdings bei Jugendlichen, da es hier noch unmittelbar produktiv ist, während Erwachsene meist auf vorgefundene Angebote zurückgreifen. In diesem Zusammenhang diente die elektronische Musik in Avantgarde und Pop bisher jeweils zur Abgrenzung kleinerer, meist «elitärer» Gruppen. Auch der Hang zum Meditativen, der vielen neueren elektronischen Stücken anhaftet, setzt besondere Einstellungen zur Musik und ein spezielles Zeitbewusstsein voraus, das ein «normaler» Arbeiter gar nicht entwickeln kann.

*(d) Bedürfnisse nach aktiven Formen von Tätigkeit*

Da die Musikindustrie nur die passiven Arten musikalischer Tätigkeit fördert, spricht das immer wieder durchbrechende Bedürfnis nach aktiver musikalischer Tätigkeit vor allem bei Jugendlichen für die Bedeutung dieses Bedürfnisses. Musikmachen ist nicht nur geistige, sondern auch handwerkliche Tätigkeit. Die Elektronik kann hierbei den aktiven Zugang zur Musik erleichtern, andererseits – wie das Beispiel von Casio-Tone zeigte – aber auch die Befriedigung des entsprechenden Bedürfnisses erschweren.

Es kann und soll kein vollständiger Katalog von musikalischen Bedürfnissen aufgestellt werden. Bereits an den vier hier genannten Bedürfnisaspekten wird aber die enge Verflechtung von objektiven und subjektiven Bedürfnissen im oben erwähnten Sinne deutlich. Musiker sollen und können nicht als Politiker und Päd-

agogen vollständige Analysen leisten. Sie können aber eine Sensibilität für derartige musikalische Bedürfnisse entwickeln. Im Idealfall eines «spontan» tätigen Musikers stimmen die Bedürfnisse des Musikers mit denjenigen der Hörer einfach überein. Dieses Ideal-Modell ist aber gesamtgesellschaftlich heute nicht mehr tragfähig. Gerade die elektronischen Medien zwingen dazu, es erheblich auszudifferenzieren. Und die elektronische Musik als «Prototyp» einer medial vermittelten Musik kann nicht mehr mit der Naivität des Modells von Spontankommunikation produziert werden.

##### **5. «Elektronische Musik» – avantgardistisch oder populär: Teil II.**

Es ist keine Selbstverständlichkeit, wenn man heute von Musikern und Technikern fordert, sie mögen sich an den musikalischen Bedürfnissen der Menschen orientieren, so selbstverständlich diese Forderung zunächst klingen mag. Abgesehen davon, dass es im Einzelfall immer sehr schwierig ist, Bedürfnisse exakt zu benennen und dazu gehörige «befriedigende» musikalische Produkte zu finden, gibt es zahlreiche gesellschaftliche Gründe, die das eigentlich Selbstverständliche eher als Ausnahme erscheinen lassen.

Da ist einmal der wichtige Grund, dass es für den elektronischen Komponisten kurzfristig gar keine Veranlassung gibt, die musikalischen Bedürfnisse anderer Menschen zum Massstab seines Handelns zu machen. Wenn der Komponist und Musiker ein Studio gefunden hat, in dem er produzieren kann, so ist er ökonomisch saniert und braucht sich zunächst nicht um einen Erfolg bei irgendwelchen Aufführungen zu kümmern. Nicht die Vorführung seiner Produktion, sondern das als Tonband vorliegende Produkt stellt die Vergegenständlichung seiner Ideen dar. Und die Verbreitung der Produkte über den Rundfunk verhindert, dass qualitative Publikumsreaktionen zum Komponisten gelangen, und rufen den Schein einer Massenwirkung hervor.

Zum zweiten ist ein wichtiger Grund, dass die elektronische Musik vom Glauben an den technischen und musikalischen Fortschritt zehrt. Dies fördert eine Einstellung aller Beteiligten (Musiker, Studioleiter, Auftraggeber, Manager usw.), sich zunächst und primär an der Technik und dem Material zu orientieren. Von philosophischer Seite wird dann solcher Glaube durch das Postulat ergänzt, im Material habe sich die Gesellschaft sedimentiert<sup>13</sup>. – Dagegen ist zu sagen: ein Musiker und Komponist wird nur insoweit Gesellschaftliches im Material erkennen, wie er auch in der tatsächlichen Gesellschaft sich zu orientieren vermag. Die Materialbeschäftigung ersetzt, mit andern Worten, nicht die differenzierte Berücksichtigung der musikalischen Bedürfnisse der Gesellschaft.

Und drittens wird das Argument des «Experimentellen» auch heute noch, nach einer 30jährigen Geschichte der elektronischen Musik, als Argument dafür angeführt, dass sich die Musiker über die bestehenden musikalischen Bedürfnisse hinwegsetzen dürften. Es wird auf das Privileg des Experimentators verwiesen, auch etwas tun zu dürfen, dessen Sinn nicht unmittelbar einzusehen ist. – Hier ist allerdings zu fragen, ob eine ganze Musikart sich mit einem solchen Argument, das für

einzelne Produkte oder Produktionsphasen Gültigkeit haben mag, legitimieren sollte<sup>14</sup>.

Schliesslich verhindert auch die Arbeitsteilung zwischen avantgardistischen und populären Musikern, dass das Problem der musikalischen Bedürfnisse ins Zentrum kompositorischen Interesses gelangt. Der Avantgardist kann mit Abscheu auf Erscheinungen des Musik-Business verweisen, wenn von ihm gefordert wird, mehr auf die Bedürfnisse der Hörer einzugehen. Und der Popmusiker wird auf seine Popularität und seinen Massenerfolg verweisen, wenn man von ihm verlangen sollte, auch mehr auf das Material zu achten. (Dies schliesst nicht aus, dass – wie ich am Beispiel eines nur scheinbar trivialen Hits der Gruppe *Trio* gezeigt habe – populäre Musik ausserordentlich gut und differenziert angelegt sein kann.)

Avantgardistische wie populäre Musiker isolieren bei ihrem Umgang mit gesellschaftlichen musikalischen Bedürfnissen die beiden Seiten, die wir oben objektiv/subjektiv genannt haben. Dadurch wird das Problem aber nur scheinbar einfacher. Längerfristig leidet der Avantgardist, der auf der Befriedigung objektiver Bedürfnisse insistiert, unter gesellschaftlicher Isolierung und leidet der Popmusiker, dem die Summe subjektiver Bedürfnisse Maxime alles Handelns ist, unter einem Erfolgswang, der seine Tätigkeit ihm selbst entfremdet. Wenn, trotz solcherlei Leiden, Musiker auf einer isolierenden Sicht der Bedürfnisproblematik beharren, so wohl deshalb, weil sie – unbewusst, aber systembedingt – die gesellschaftlich gegebene Trennung von elitärer und populärer Musik nicht in Frage stellen wollen. Kein Musiksoziologe kann die Aufhebung der Unterschiede zwischen Kunst- und Unterhaltungsmusik, zwischen Avantgarde und Pop fordern, ohne nicht mindestens hinzuzufügen, dass er damit auch eine klassenlose Gesellschaft fordert. Dennoch zeigt gerade die elektronische Musik, dass Musiker und Komponisten nur profitieren können, wenn sie «den anderen» wenigstens zur Kenntnis nehmen. Manche Popmusiker haben sorgfältig die elektronische Musik der Avantgarde studiert und sind dann oft selbst zu einer Pop-Avantgarde avanciert. Wenn avantgardistische Komponisten elektronischer Musik sorgfältiger die populäre Musik studierten, dann würden sie vielleicht selbst kritischer werden. Vorausgesetzt: sie wollen das überhaupt!

#### Anmerkungen

<sup>1</sup> W. Pape: *Musikkonsum und Musikunterricht*, Düsseldorf 1974, S. 18–23.

<sup>2</sup> G. Kleinen: «Pop in der Schule: Wie aktuell ist der Musikunterricht?», in: *Neue Musikzeitung* (Okt./Nov. 1971), Sonderbeilage.

<sup>3</sup> So zum Beispiel in der vom Allensbach-Institut ausgeführten Untersuchung «Die Deutschen und die Musik», die der *Stern* in Auftrag gegeben hat. Allensbach 1981.

<sup>4</sup> H. Eimert: «Die sieben Stücke», in: *die reihe* Nr. 1, Wien 1955, S. 13.

<sup>5</sup> R. Beyer: «Elektronische Musik», in *Melos* (1954), S. 38.

<sup>6</sup> W. M. Stroh: *Zur Soziologie der elektronischen Musik*, Zürich 1975.

<sup>7</sup> Frank Zander hat aus dem Hit «da, da, da» eine weitere Single gemacht, auf der ein Baby diese Laute von sich gibt.

<sup>8</sup> Zuletzt: P. J. Korn: *Musikalische Umweltverschmutzung*, Wiesbaden 1976.

<sup>9</sup> Vgl. R. Frisius: «Gemanagte Krise oder Krise des Managements? Zur Situation der Neuen Musik und ihrer Festivals», in: *Neue Musikzeitung* (1979), Nr. 1, S. 1 und 9.

- <sup>10</sup> Ein Beispiel hierfür scheinen mir Bognermayrs Computerkompositionen «Erdenklang» usw. seiner neuesten Doppel-LP zu sein, wo Naturlaute auf hochkomplizierte Art und Weise nachgebildet werden.
- <sup>11</sup> Vgl. Fussnote 6, 6. Kapitel.
- <sup>12</sup> Ich kann hier auf noch unpublizierte Versuchsreihen über einen abwechslungsreichen und kreativen Musikunterricht mit Kassettenrecordern verweisen, die N. Knolle und G. Meyer-Denkman durchgeföhrt haben.
- <sup>13</sup> Ein von T. W. Adorno oft geäusserter Gedanke, vgl. *Philosophie der Neuen Musik*, Frankfurt/M. 1958, S. 38.
- <sup>14</sup> Ich schliesse mich aber nicht Eimerts Aussage an, ein Experiment schliesse Musik aus. Vgl. den unter Fussnote 4 zitierten Aufsatz, S. 13.

---

## La situation de la musique électro-acoustique en Suisse

David C. Johnson

---

Déjà le titre qui n'est d'ailleurs pas de l'auteur, mais qu'il a accepté, suggère toute une série de questions. Une est déjà ancienne et on n'y a jamais répondu de manière satisfaisante: La musique électro-acoustique qu'est-ce au fond? On ne trouvera probablement jamais une réponse satisfaisante, car une telle réponse serait une définition statique d'un processus dynamique; or, cela représente une contradiction insoluble. Pourtant, on ne peut éluder cette question si l'on veut écrire sur la musique électro-acoustique. Il faudra donc l'aborder sans qu'une réponse définitive ne puisse être trouvée. Le charme de ce jeu ne réside-t-il pas dans le fait qu'il n'a pas de solution?

Entre adultes il ne vient pas à l'idée de poser la question complémentaire: «Qu'est la Suisse?» Mais celui qui veut analyser une situation suisse doit avoir quelques notions de la «Suisse» qui dépassent des informations à caractère strictement géographique. Pour les besoins de notre analyse nous modifierons quelque peu la question et cela de la manière suivante: «Qu'est-ce qui est particulièrement positif (ou négatif) en Suisse par rapport à la musique électro-acoustique?», et encore: «Si la Suisse présente des particularités dans le domaine de la musique électro-acoustique, quels traits spécialement suisses sont à l'origine de ces particularités?»

La musique électro-acoustique a-t-elle en Suisse une «situation»? Ou bien ne s'agit-il pas bien plus de nombreuses situations difficilement comparables entre elles? Le terme de «situation» contenu dans le titre est peut-être le meilleur des compromis: il implique quelque chose de bien établi, une position médiane entre debout (état, endroit) et quelque chose de couché (position).