

*Wolfgang Martin Stroh*

# Leben Ja

Zur Psychologie  
musikalischer Tätigkeit

*Musik in Kellern, auf Plätzen  
und vor Natodraht*

Bertold Marohl Musikverlag

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Stroh, Wolfgang Martin:

Leben ja: zur Psychologie musik. Tätigkeit;

Musik in Kellern, auf Plätzen u. vor Natodraht

Wolfgang Martin Stroh. - Stuttgart : Marohl 1984.

ISBN 3-89006-021-8

ISBN 3-89006-021-8

© Bertold Marohl Musikverlag, 1984

Satz: Marianne Jirschik, Schwieberdingen  
Druck: Wilhelm Röck, Weinsberg  
Printed in Germany

Wolfgang Martin Stroh

Leben Ja

Zur Psychologie musikalischer Tätigkeit

Musik in Kellern, auf Plätzen und vor Natodraht



# Inhaltsverzeichnis

Hinweise .....	9
Wunsch .....	10

## 1. Teil: Einführung

1.1 Was ist eine Psychologie musikalischer Tätigkeit? .....	11
1.2 Psychologie ist nicht gleich Psychologie! .....	20
1.3 Zur Methode der nicht-"exakten" Musikpsychologie. ....	29
1.4 Formen und Strukturen musikalischer Tätigkeit .....	34

## 2. Teil: Elemente einer Psychologie musikalischer Tätigkeit

### 2.1 Motive - oder: Der Einkaufsbummel-Marsch

Wie es zum Einkaufsbummel-Marsch gekommen ist: ein Bericht. . .	40
Wie es zum Einkaufsbummel-Marsch gekommen ist: eine Analyse . . .	47
Motiv-Analyse als Baustein einer Analyse straßenmusikalischer Tätigkeit	
a. Der wissenschaftliche Streit um die Motive .....	50
b. Wozu gibt es Fußgängerzonen? .....	53
c. Was soll Straßenmusik in Fußgängerzonen? .....	55
d. Folgerungen für die Tätigkeit von Straßenmusikanten . . . . .	58
Zusammenfassung der Theorieelemente. die Motive musikalischer Tätigkeit .....	59

### 2.2. Aneignung von Wirklichkeit - oder: Auf Bremens Plätzen und in Hamburgs Untergrund

Bericht 1: "Verbrennt mich nicht!" - Bericht über die Vorbereitungen einer Stadt-Aktion anlässlich des 50. Jahrestages der Bücherverbrennung .....	62
"Verbrennt mich nicht! -Analyse der Vorbereitungen einer Aktion zum 50. Jahrestages der Bücherverbrennung .....	69
Bericht 2: Ripley Underground - Ein Reporter gerät in eine Musikaktion in Hamburgs Untergrund .....	73
Kommentar .....	82
Musikalische Tätigkeit als spezifische Form der Aneignung von Wirklichkeit	
a. Tätigkeit und Aneignung .....	82
b. Musikalische Wahrnehmungstätigkeit als Aneignung von Wirklichkeit .....	85
c. Die Vergegenständlichung musikalischer Tätigkeit . . . . .	91
Zusammenfassung der Theorieelemente: Musikalische Tätigkeit als Aneignung von Wirklichkeit .....	96





<b>2.3 Bewußtsein - oder: Vorne vor der Klasse spielt der Leiermann</b>	
Willibald – Erinnerungen an einen alten Musiklehrer . . . . .	97
Willibald - Analyse der Erinnerungen an einen alten Musiklehrer...	101
Musikalisches Bewußtsein als Ergebnis und Voraussetzung musikalischer Tätigkeit	
a. Drei Vorbehalte gegen das Bewußtsein bei musikalischem Handeln . . . . .	106
b. Planung und Kontrolle musikalischer Tätigkeiten . . . . .	110
c. Die widersprüchliche Wirklichkeit als Basis musikalischen Bewußtseins . . . . .	115
Zusammenfassung der Theorieelemente: Musikalisches Bewußtsein .....	121
<b>2.4 Zielgerichtetes Handeln - oder: das Schulkonzert</b>	
Musikalischer Kleinkrieg - Ein Bericht aus dem Alltag einer Schule . . . . .	122
Das Schulkonzert - Analyse eines Ereignisses aus dem Alltag einer Schule . . . . .	127
Die Herausbildung zielgerichteter, bewußter Handlungen aus den Motiven musikalischer Tätigkeit	
a. Struktur musikalischer Tätigkeit . . . . .	130
b. Die dynamischen inneren Beziehungen musikalischer Hand lungen . . . . .	137
c. Die Bedeutung von musikalischen Handlungen . . . . .	140
Zusammenfassung der Theorieelemente: Musikalische Handlungen und deren Bedeutungen . . . . .	145
<b>2.5 Bedürfnisse - oder: die Alhambra-Disco</b>	
Wie Plattenaufleger die Alhambra-Disco sehen - Ein Interview . . . . .	146
Kommentar eines Stammgastes zur Alhambra-Disco . . . . .	152
Kommentar eines Außenstehenden zur Alhambra-Disco . . . . .	154
Bedürfnisse als Basis und Produkt musikalischer Tätigkeit	
a. Bedürfnisse, Motive, Handlungen . . . . .	157
b. Die Produktion und Radikalisierung von Bedürfnissen . . . . .	161
c. Alternative Bedürfnisse als Ausdruck der Radikalisierung von Bedürfnissen . . . . .	165
Zusammenfassung der Theorieelemente: Musikalische Bedürfnisse - produziert, radikal, alternativ . . . . .	171
<b>2.6 Fähigkeiten - oder: Jeder Mensch ist musikalisch, aber . . .</b>	
Materialien zur Musikalität im Deutschen Volke - Eine kommen tierte Zusammenstellung . . . . .	172
Zusammenfassender Kommentar zu den Materialien zur Musikali tät im Deutschen Volke . . . . .	181
Die Fähigkeit musikalisch tätig zu sein - oder: Das Musikalitäts problem	
a. Eine Definition von Musikalität und deren Folgen . . . . .	186



b. Ursachen der Ideologisierung vulgärer Musikalitäts vorstellungen . . . . . ,	191
c. Tätigkeitsstruktur und Qualifikationsstruktur . . . . .	198
Zusammenfassung der Theorieelemente: Musikalische Fähigkeiten....	208

**3. Teil: Anwendungen und Konsequenzen**

3.1 In Kellern - Zur Tätigkeit selbstorganisierter Musikgruppen	
a. Bedürfnisse und Motive von Musikgruppenmitgliedern . . . . .	210
b. Musikalische Aufarbeitung nicht-musikalisch verursachter Probleme . . . . .	215
c. Die musikalische Aneignung von Wirklichkeit durch eine Musikgruppe . . . . .	221
d. Nachbemerkung . . . . .	226
3.2 Auf Plätzen - Zur Tätigkeit musikalischer Jugendsubkulturen	
a. Stile, Orte, Handlungen und Funktionen psychologisch betrachtet . . . . .	226
b. Musikalische Subkultur als "große" Musikgruppe? . . . . .	230
c. Musikalische Motive von Subkulturen . . . . .	237
d. Nachbemerkung . . . . .	242
3.3 Vor Natodraht - Zum Politischen in der Musik	
a. Politisch motivierte musikalische Handlungen . . . . .	244
b. Die politische Bedeutung musikalischer Handlungen . . . . .	248
c. Der politische Wert musikalischer Handlungen . . . . .	252
Leben Ja - Ein biographisches Nachwort . . . . .	259
Verzeichnisse . . . . .	261
Abbildungen . . . . .	261
Beispiele . . . . .	261
Begriffe und Namen . . . . .	262
Zitierte Literatur . . . . .	267
Schlechtes Gewissen . . . . .	271

## Hinweise

Trotz seines systematischen Aufbaues in Teil 2 kann dies Buch als "Reader" oder Lesebuch verwendet werden. Die Bilder und deren Kurzkommentare sollen zum Blättern anregen und die Theorie auflockern. Geschichten, Interviews, Beispiele und kleinere Dokumentationen, durch besonderen Druck hervorgehoben, sind in die Theorieteile eingefügt und können für sich gelesen werden. In jedem Kapitel von Teil 2 schließt sich an ein einleitendes Fallbeispiel, das auch den Untertitel des Kapitels abgibt, eine ad-hoc-Analyse des geschilderten Ereignisses an. Im jeweils anschließenden Theorieabschnitt wird dann das Analyzierte ausgewertet. Die "Zusammenfassung der Theorieelemente" sollte nicht isoliert gelesen werden, da sie sich vor allem terminologisch auf den theoretischen Teil bezieht. Wer sich für bestimmte Formen musikalischer Tätigkeit oder für spezifische musikpsychologische Probleme interessiert, kann sich über die entsprechenden Verzeichnisse die einschlägigen Text-Passagen aufschlüsseln.

Eine gewisse Schwierigkeit bei der nicht-systematischen Lektüre des Buches dürfte die Terminologie darstellen, die oft von der Umgangssprache abweicht. Dies betrifft zum Beispiel bereits das Wort "Tätigkeit". Fachpsychologen assoziieren bei diesem Wort die sowjetische Kulturhistorische Schule oder Holzkamps Kritische Psychologie. Laien verstehen unter Tätigkeit meist das, was wir später als Handeln definieren werden. Tätigkeit ist - dies sei bereits hier vermerkt - nicht einfach eine komplexe Handlung oder eine Summe von Handlungen, sondern eine psychologische Interpretation eines Handlungsgefüges. Was wir sehen, sind Handlungen - wir können das Sichtbare möglicherweise dann als Tätigkeit interpretieren.

Während das umgangssprachliche Verständnis von Tätigkeit bei der Lektüre nicht weiter schaden dürfte, wäre es nachteilig, wenn die hier vorgelegte Psychologie musikalischer Tätigkeit als ein "automatisches" Produkt der Kritischen Psychologie angesehen würde. Leserinnen und Lesern, die solches argwöhnen, sei zunächst empfohlen, die Beispiele zu lesen.

Das Buch verleugnet nicht, daß es in der Praxis geboren, aber von einem Musikwissenschaftler geschrieben worden ist. An mehreren Stellen des Buches wird Konzeption, Aufbau und die Methode reflektiert (Kapitel 1.3, S. 119 bis 120, S. 140). Hier wird auch die möglicherweise etwas verwirrende Spanne zwischen quasi-literarischen Erlebnisberichten und streng durchgeführten Theorieteilen als methodisches - und nicht stilistisches - Mittel genauer begründet.

## Wunsch

Ich hoffe, daß mein Buch all jenen Menschen Anregungen gibt, deren Herz für eine reichhaltige Musikkultur schlägt, die möglichst viele gesellschaftliche Bereiche durchdringt, die den freien Himmel nicht scheut, die kämpferisch und bewußt klingt, die verdrängte Träume wachruft und die überall dort ertönt, wo man sie nicht erwartet und dennoch braucht. Wer das wirkliche

Leben bejaht und nicht nach Ersatz im Scheinleben künstlerischer Gebilde sucht, der sollte in diesem Buch blättern und lesen. Straßenmusikerinnen und -musiker werden aus Berufsgründen dazu wohl keine Zeit und Lust haben -schade! Berufsmusiker brauchen das Buch nicht zu lesen. Musikwissenschaftler und alle möglichen Pädagogen sollten sich angesprochen fühlen und sich auch ärgern. Allen anderen wünsche ich: Das Buch möge Euch Mut machen, selbst möglichst bald, möglichst umfassend und vielseitig musikalisch tätig zu werden. Laßt tausend Lieder erblühen!



# 1. Teil: Einführung

## 1.1 Was ist eine Psychologie musikalischer Tätigkeit?

Musik verfliegt im Erklingen und hinterläßt Spuren in den Menschen, die sie gemacht und gehört haben. Worin solche Spuren bestehen, ist weitgehend ungeklärt. Man weiß zwar viel vom Hörvorgang, vom Kompositions- und Schaffensprozeß vor allem der "bedeutenden" Musiker, von gewissen verbalen Äußerungen gebildeter und ungebildeter Menschen über die Wirkung von Musik, von den inneren Strukturen der musikalischen Stücke. . . , doch die Spuren, die Hören und Machen von Musik im Menschen tatsächlich hinterläßt, sind nur sehr, sehr schwer zu sichern. Wenn Menschen über Musik und musikalische Tätigkeiten nachdenken, ohne gleich vor Meisterwerken und Meisterinterpreten in die Knie zu gehen, so wenden sie sich immer häufiger in vagen Hoffnungen an jene Disziplin, die sich die Spurensicherung im Innern des Menschen zur Aufgabe gesetzt hat: an die Psychologie.

Diese Hinwendung nimmt die Psychologie dankend entgegen und nützt sie zur Zeit leidlich aus. Daher soll gleich zu Beginn vor einigen allzu groben Vorstellungen, Annahmen und Erwartungen gewarnt werden:

(1) Der Umgang mit Musik ist umfassender als nur Hören und Machen von Musik. Unter musikalischer Tätigkeit soll daher im folgenden alles verstanden werden, was den alltäglichen und den außergewöhnlichen Umgang mit Musik betrifft, sofern die Beteiligten bis zu einem gewissen Grade sich dessen bewußt sind, was sie tun und einigermaßen selbstbestimmt vorgehen. Somit realisiert das Ausschuchen einer Schallplatte oder die Diskussion über einen Star-Artikel aus BRAVO oder der Streit mit den Eltern über ein Lautstärke-Abkommen musikalische Tätigkeit, nicht jedoch der Kauf eines Schmuckstücks bei klassischer Hintergrundmusik- Gewiß ist die Freiheit nicht immer sehr groß und der Grad der kritischen Selbstreflexion oft ungenügend. Aber dennoch gibt es eine einigermaßen genau bestimmte Grenze zwischen Umgang mit Musik, der grundsätzlich reflektiert werden kann, und einem Umgegangenwerden durch Musik, das voraussetzt, daß, und das nur darin wirkt, wenn Bewußtsein und Reflexion ausgeschaltet sind.

(2) Man kann nicht im wörtlichen Sinne in den Menschen hineinsehen und auf diese Weise die Spuren sichern. Die wenigen physiologischen Erkenntnisse, zum Beispiel über die Arbeitsteilung der beiden Gehirnhälften bei musikalischer Tätigkeit, fördern nur dann etwas zutage, wenn bereits typische Beobachtungen von Erfahrungen mit musikalischer Tätigkeit vorliegen. (Im Beispiel: die Beobachtungen über den rationalen und emotionalen Umgang mit Musik.) Daher ist es stets notwendig, mittels indirekter Verfahren auf das, was Innen ist, zu schließen.





(3) Dabei bemerkt der selbstkritische Beobachter, daß im Grunde nicht wirklich interessant ist, was Innen ist - also die Spur selbst -, sondern daß das interessiert, was aus dem Innern herauskommt, was jene Spur bewirkt. Das Interesse an dem, wie's drinnen aussieht, das Interesse an den Spuren selbst, ist also im Grunde ein Interesse am Erklären und Verstehen dessen, was man an Handlungen außen sehen kann und wovon die Außenstehenden betroffen sind. Jeder Mensch interessiert sich, wie man gut beobachten kann, nur dann für sein Inneres, wenn er Schwierigkeiten mit seinen Handlungen, mit seinem Äußeren hat. Seelenschau ist kein Naturbedürfnis des Menschen, sondern ein Handlungsergebnis. Angeblich ist zwar die Unwilligkeit vieler Menschen, sich selbst zu betrachten, sozialisiert, doch ist andererseits nicht zu verkennen, daß alle Impulse zur Selbstbetrachtung von außen kommen und das Bedürfnis, etwas über das eigene Innere zu erfahren, immer Problemen mit der Außenwelt entspringt.

Musikalische Tätigkeiten bieten ein reiches Reservoir zur Überprüfung dieser Sicht der Dinge. Wer interessiert sich, beispielsweise, für die in seinem Inneren ablaufenden Prozesse, wenn er zur Musik tanzt, solange ihm nicht das Tanzen verboten oder er beim Tanzen verunsichert worden ist? Erst wenn jemand etwas gegen das Tanzen im allgemeinen oder bestimmte Arten des Tanzens sagt, den Tänzer auslacht oder ihm mutwillig ein Bein stellt ... erst dann fragt sich der Tänzer, was eigentlich in ihm vorgeht, wenn die Musik ins Tanzbein dringt. Dann sinnt er auf die abenteuerlichsten Begründungen für die gewohnten und geliebten Handlungen, redet von Tanzwut, von Bewegungstrieb, von motorischer Abfuhr und ähnlichem.

(4) Es kommt noch hinzu, daß sich offensichtlich alle Versuche, die musikalischen Tätigkeiten der Menschen erklären zu wollen, nicht allein auf die Sicherung der Spuren beschränken, die durch den Umgang mit Musik entstanden sind, sondern auch noch nach etwas fragen, was gleichsam vor der Tätigkeit liegt: nach den Motiven musikalischer Tätigkeit. Solche Motive liegen, wie die Spuren, im Innern des Menschen und können nicht unmittelbar gesehen werden. Sie sind eine spezielle Art von Spur. Denn es ist kein Motiv musikalischer Tätigkeit bekannt, das naturwüchsig da wäre. Alle bekannten Motive sind Spuren früherer musikalischer Tätigkeiten. Motive sind also selbst Ergebnisse musikalischer Tätigkeit und nicht nur deren Ursache.

Das vorige Beispiel des Tanzens ist in dieser Beziehung lehrreich. "Bewegungstrieb" ist eine ideologische Bezeichnung für das Motiv der Tätigkeit "Tanzen". Die Bezeichnung versucht, die Ursprünge des Tanz-Motivs zu verschleiern und in das Innere des Menschen hineinzuverlagern. Die Tatsache, daß Motive als Spuren im Innern des Menschen sind, besagt ja noch nicht, daß sie im Innern entstanden sind. Alle Beobachtungen an Kindern und Jugendlichen zeigen oft selbst entgegen alltäglichem Sprachgebrauch, daß Tanz-Motive durch musikalische Tätigkeit entstehen: beim Hören, beim Machen, beim Zuschauen, beim Tanzen (anderer). Ein sehr deutliches Anzeichen für die Herausbildung des Tanz-Motivs bei musikalischer Tätigkeit ist die Tatsache, daß Kleinkinder zunächst sich nicht rhythmisch koordiniert zu Musik bewegen, sondern eher bestrebt sind, die typischen Tanzhandlungen der Erwachsenen - auch der





Abbildung 1

Quelle: Goldberg

Wenn kleine Kinder (Alter 2 bis 4 Jahre) zu Festen Erwachsener mitgenommen werden, auf denen getanzt wird, so lassen sie es sich nicht nehmen, eben falls mitzutanzten. Dabei bewegen sie sich nur selten und eher zufällig im richtigen Rhythmus. Sie versuchen vielmehr, typische Tanzhaltungen der Erwachsenen ganzheitlich nachzuahmen. Tanzen die Erwachsenen eher hüpfend und allein, so tun dies die Kinder auch. Tanzen die Erwachsenen in Paaren oder Reihen, so wollen die Kinder dasselbe tun.

Der Rhythmus geht also nicht mechanisch in die Beine! Musikpsychologen wie Helmut MOOG, die davon ausgehen, daß Kinder gleichsam von Geburt an im Rhythmus tanzen wollen, es nur anfangs noch nicht können - es sei denn, eine besondere "Begabung" liege vor -, verarbeiten derart alltägliche Beobachtungen folgendermaßen:

- . . kann man, sofern nicht eine außergewöhnlich hohe Begabung vorliegt, nicht damit rechnen, daß die vom Kinde ausgeführten Bewegungen dem Rhythmus der dargebotenen Musik auch nur streckenweise entsprechen. Offensichtlich bereitet die Koordination der zeitlichen Ordnung von Musik und Bewegung dem Kleinkind nicht unerhebliche Schwierigkeiten" (MOOG 1968, S. 57),

MOOG unterläßt eine genaue Tätigkeitsanalyse. Für ihn ist es "offensichtlich", daß das Tanz-Motiv des Kindes den Willen zur Koordination von Bewegung und Rhythmus beinhaltet. Eine vollständige Tätigkeitsanalyse hätte zumindest in Betracht zu ziehen, daß das Tanz-Motiv auch der gemeinsamen Tätigkeit, der ganzheitlichen Nachahmung von Gesten und sozialen Haltungen entsprechen könnte.



Musiker - nachzuahmen. Daraus ist zu schließen, daß der Rhythmus nicht direkt in die Beine geht, sondern das Kind zunächst die musikalische Tätigkeit des Tanzens sozial und als ganzes erfaßt und mitmachen will (vgl. Abbildung 1). Auch noch in höherem Alter (bei 12- und 13jährigen) kann vorkommen, daß sie das Gitarren oder Schlagzeugspiel einer Lieblings-Rockgruppe in Körperbewegungen überzeugend und außerordentlich musikalisch" nachahmen können, ohne auch nur im geringsten die Bewegungen im richtigen Rhythmus auszuführen.

Die vier Punkte zusammenfassend kann man sagen, daß das heutige Interesse an musikpsychologischen Fragestellungen nur scheinbar ein Interesse an jenen inneren Spuren, die die Musik im Menschen hinterläßt, in Wirklichkeit aber ein Interesse an Begründungen und Erklärungen musikalischer Tätigkeiten ist. Musikalische "Seelenschau" kann es nur als genaue Analyse und kritische Betrachtung der eigenen musikalischen Tätigkeit geben. Insofern ist sie aber keine Seelenschau im allgemein verstandenen Sinne mehr.

In einem Kurs am Freien Musikzentrum München: "Musik als Yoga" (7. bis 11. März 1983):

Aufgrund der Kursankündigung erwarten die Kursteilnehmer eine Art Anleitung zu musikalischer Selbsterfahrung und zu Meditation bei Musik. Als sich die Teilnehmer das erste Mal versammeln, scheint der Kursleiter, der in der Mitte des großen Raumes sitzt und Tanpura spielt, diesen Erwartungen zu entsprechen. Still und vorsichtig setzen sich die Kursteilnehmer im Kreis auf den Boden und üben, je nach Yoga-Vorerfahrung, Schneider- oder andere, schmerzlichere Sitze. Dann beginnt der Kursleiter mit Entspannungs- und Atemübungen. Die Kursteilnehmer sind im wesentlichen auf sich konzentriert und mit der richtigen Ausführung ihrer Übung beschäftigt. Nach ca. einer Stunde folgen Stimmübungen, die zugleich Hörübungen sind. Die Teilnehmer werden angehalten, auf den Ton der anderen zu hören, Töne weiterzuentwickeln, nachzuahmen, fortzusetzen usw. Selbstwahrnehmung wendet sich zur Fremdwahrnehmung. Die Teilnehmer werden aufgefordert, bei den Nachbarn hörend, sehend und fühlend Beobachtungen anzustellen. Nach ca. einer weiteren Stunde münden diese Übungen -die von Tag zu Tag differenzierter werden - in das gemeinsame Singen gewisser Mantras zur Tanpura. Auch hierbei achtet der Kursleiter darauf, daß nicht jeder vor sich hinsingt, sondern daß gemeinsame Klänge entstehen, in denen jeder das Gefühl hat, "aufgehoben" zu sein. Nach etwa drei Stunden geben sich die Teilnehmer die Hand. Ohne viel Worte zu wechseln haben alle das Gefühl, sich kennengelernt zu haben und einander näher gekommen zu sein.

Insgesamt hat der Kursleiter, der mit allen indischen Wassern gewaschen, ein guter Tanpura-Spieler, Yogi und Sänger war, die selbstbezogenen, meditativen Erwartungen der Kursteilnehmer auf unerwartete Weise befriedigt. Ausgehend von Entspannungs- und Lockerungsübungen hat der Kursleiter die Teilnehmer schrittweise aufeinander zugeführt und zu gemeinsamer musikalischer Tätigkeit angehalten. Die erwartete Selbsterfahrung ("Seelenschau") fand dann im wesentlichen dadurch statt, daß die Kursteilnehmer mit den anderen zusam



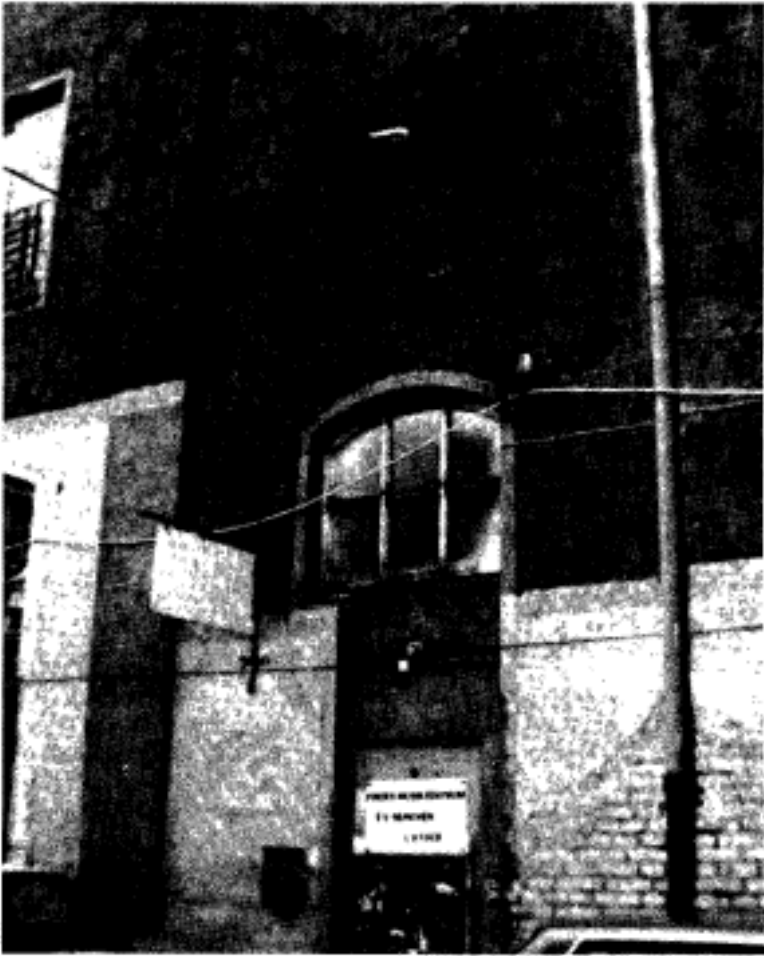


Abbildung 2

Das Freie Musikzentrum München e. V. hat im Frühjahr/Sommer 1983 insgesamt 72 Kurse angeboten, die Mehrzahl davon in der "Musikwerkstatt" Kirchstraße 15. Die "Musikwerkstatt" ist in einem alten Gebäudekomplex untergebracht, der selbst wiederum Bestandteil eines ganzen Terrains mit alternativen Produktionsstätten ist. Die Stadt München läßt sich zur Zeit die Ergänzung ihres Musikangebots durch das Freie Musikzentrum immerhin 110000 DM an jährlichen Zuschüssen kosten. Natürlich betrachtet die Stadt die Arbeit des Freien Musikzentrums als Bereicherung und nicht als Alternative zum offiziellen Musikprogramm in Opernhaus, Deutschem Museum oder Herkulesaal

Demnächst soll die Musikwerkstatt zusammen mit dem ganzen Viertel abgerissen und durch Neubauten mit Eigentumswohnungen ersetzt werden, Das Freie Musikzentrum wird dann so frei sein wie der Vogel.





men tätig geworden sind und daß sie angehalten wurden, darauf zu achten, wie sie selbst mit den anderen kommunizierten.

Diese sehr allgemeinen Vorüberlegungen führen bereits zur grundlegenden These des musikpsychologischen Ansatzes im vorliegenden Buch:

Die Basis musikpsychologischer Forschung ist eine Analyse musikalischer Tätigkeit.

(Wir werden später den Grund hierfür darin sehen, daß die Basis aller psychischen Erscheinungen die Tätigkeit des Menschen ist) Die Analyse der musikalischen Tätigkeit ist auch dort die Basis musikpsychologischer Forschung, wo Forscher sich dessen nicht bewußt sind. Überall dort, wo Spekulation beginnt oder endet, steht bei allen Forschern die Beobachtung und Interpretation musikalischer Tätigkeit. Die musikalische Tätigkeit ist letztlich das einzige, woraus der Forscher seine Schlüsse ziehen kann. Merkwürdigerweise beachtet selbst die "exakte" Musikpsychologie diese Grundtatsache, indem sie deren entscheidende Implikation mißachtet: sie untersucht zwar musikalische Tätigkeiten, aber nicht die wirklichen und alltäglichen, sondern eigens von der Wissenschaft inszenierte Tätigkeiten im Labor. Dies ist das "Exakte" (vgl. unten S.20-23).

Das vorliegende Buch geht von dieser These aus und wird sie an vielen konkreten Fällen dadurch beweisen, daß sie deren Brauchbarkeit aufzeigt. Es wird Schritt für Schritt entwickelt,

- wie die Motive, mit Musik auf spezifische Weise umzugehen, durch musikalische Tätigkeit entstehen (Kapitel 2.1),
- daß musikalische Tätigkeit die Aneignung von Wirklichkeit durch den Menschen mit speziellen Mitteln ist (Kapitel 2.2),
- wie musikalische Tätigkeit Bewußtsein voraussetzt und wie sich Bewußtsein in musikalischer Tätigkeit herausbildet (Kapitel 2.3),
- wie die Tätigkeit durch eine Dynamik von Handlungen realisiert wird und wie sich in der Tätigkeit Handlungsziele herausbilden (Kapitel 2.4),
- wie in musikalischen Tätigkeiten Bedürfnisse befriedigt und weiterentwickelt werden (Kapitel 2.5),
- wie durch musikalische Tätigkeit auch die Fähigkeit zu musikalischer Tätigkeit herangebildet wird (Kapitel 2.6).

Schließlich soll die intimere Kenntnis der Struktur musikalischer Tätigkeit dazu dienen, Probleme selbstorganisierter Musikgruppen (Kapitel 3.1), musikalischer Subkulturen (Kapitel 3.2) und des Politischen in der Musik (Kapitel 3.3) theoretisch befriedigend zu formulieren und zu begreifen.

Noch einige Bemerkungen dazu, wie die traditionellen musikwissenschaftlichen Disziplinen mit der Analyse musikalischer Tätigkeiten verfahren sind.

Die traditionelle Musikpsychologie startete wie gebannt auf die schwierigen Probleme von Sonderfällen musikalischer Tätigkeit: den künstlerischen Schaffensprozeß, die Fähigkeit des absoluten Gehörs, die Fragen von Kon- und Dissonanzempfindung, die Verbindungen zur Musikästhetik usw. Sie vernachlässigte vollkommen den alltäglichen Umgang mit der Musik und die Struktur

analyse musikalischer Tätigkeit. Stattdessen fand sie relativ frühzeitig zu populären Hilfsbegriffen wie "Musikalität", "Genie", "Schaffensdrang" und versuchte, diese durch Entwicklung von Testverfahren, Validitätsdiskussionen und dergleichen wissenschaftlich abzusichern. Der "Seelenschau"-Psychologie verpflichtet, ließ sie allenfalls innere Tätigkeiten wie Denken, Fühlen, Verstehen, Phantasieren als Forschungsgegenstände zu, nicht jedoch die sicht- und hörbaren, äußeren, gegenständlichen Tätigkeiten, die Ausgangspunkt und Ziel jener inneren Tätigkeiten sind.

Die moderne, "exakte" Musikpsychologie hingegen leitet ihre Verfahren von denjenigen der allgemeinen "exakten" (empirischen) Psychologie ab. Hiervon wird weiter unten noch die Rede sein (vgl. S. 20).

Ein anderer Zweig der modernen Musikpsychologie wird von der "exakten" Richtung oft "Angewandte Musikpsychologie" genannt, obgleich er sich eher mit Grundlagenforschung befaßt. Unter der Bezeichnung "Kommunikative Musikpsychologie" hat Hans-Peter REINECKE für die Musiktherapie Vorstellungen entwickelt, die denjenigen einer Psychologie musikalischer Tätigkeit nahe kommen: Die Musikpsychologie solle sich nicht mit "der Musik", sondern mit "musikalischem Verhalten" beschäftigen. Die Vorstellungen eines Verhaltens "gegenüber Musik" lehnt REINECKE ab, weil es eine bereits festgefaßte Vorstellung vom Gegenüber, "der Musik", voraussetzt. REINECKE geht so weit, Musik als eine "Klasse von Verhaltensformen" zu interpretieren (was eigentlich ganz unnötig ist, da kein Musikpsychologe aufgefordert ist, den umgangssprachlichen Musik-Begriff zu verändern, auch wenn dieser verdinglicht ist). Die Kommunikative Musikpsychologie kritisiert nicht nur den herkömmlichen Musikbegriff, sondern auch die Eingrenzung der Fragestellungen auf die Untersuchung von Wahrnehmung und professionellem Musikschaffen. (REINECKE 1975, 102). Mit dieser Kritik haben sich auch Hermann F. BÖTTCHER und Uwe KERNER (1978, 14-15) auseinandersetzen, wenn sie - fast verwundert - in ihrer Apotheose der "exakten" Wissenschaft feststellen müssen, daß die Musikpsychologie zu Fragen des musikproduzierenden Verhaltens eigentlich wenig zu sagen habe und sich ganz auf das rezipierende Verhalten und die musikalische Entwicklung des Menschen beschränke. - Man sieht: auch in der modernen Musikpsychologie machen sich Ideen und Verwunderung breit, die einen guten Nährboden für eine Psychologie musikalischer Tätigkeit darstellen!

Daneben haben sich die historische Musikwissenschaft und weite Teile der Grundlagenforschung fast ausschließlich um die zeitlose Seite der Musik gekümmert. Nicht die primären Spuren, die die Musik als Zeitkunst in den Menschen hinterlassen hat, haben Historiker und Systematiker interessiert, sondern sekundäre, vergegenständlichte Spuren: Notentexte, Zeugenaussagen, Selbstbekenntnisse von Musikern, Briefe, Kritiken, ästhetische Reflexionen usw. Neuerdings tritt zu diesen Sekundär-Spuren noch die Tonaufzeichnung mittels Platte und Tonband hinzu. Freilich läßt sich in mühevoller Kleinarbeit einiges jener vergegenständlichten Spuren beleben, und es muß auch gesehen werden, daß bei der Untersuchung historischer Musik kaum ein anderer Weg zur Verfügung steht. Erst wenn diese Methode auch auf Fragen der heutigen musikalischen Praxis angewandt wird, merkt man ihre Beschränktheit.

Die Musiksoziologie stellt durchaus ein Bindeglied zwischen den kritischen historischen Analysen und der hier entwickelten musikpsychologischen Fragestellung dar. Die Tatsache, daß sie sich überhaupt n e b e n der kritischen Musikgeschichtsschreibung und Musikpsychologie herausgebildet hat, ist historisch bedingt und als wichtiger Versuch zu deuten, immanente Betrachtungsweisen der Musik überhaupt erst mal zu sprengen. Im 19. Jahrhundert war es selbstverständlich, daß Musikgeschichte immer auch Sozialgeschichte der Musik war (selbst wenn solche Sozialgeschichten einseitig und borniert ausfielen). Erst im 20. Jahrhundert wurden soziologische Fragestellungen eigens verfolgt. So wurde die Soziologie vor allem auf die populäre Musik und auf die Volksmusik angesetzt und für Strukturfragen des Musiklebens und der Musik in der Gesellschaft als zuständig erklärt. Bei diesen Aufgabenstellungen ist es bis heute geblieben - und es ist zu hoffen, daß die hier vorliegenden Ansätze zu einer Psychologie musikalischer Tätigkeit die Grenzen zwischen Musikpsychologie und Musiksoziologie verwischen werden.

Als Angewandte Musikpsychologie hat die wissenschaftliche Musikpädagogik sich immer wieder explizit der musikalischen Tätigkeit zugewandt. Die Ausweitung der Spezialfragen der traditionellen Musikpsychologie auf allgemeine Fragen schreitet jedoch nur sehr langsam voran. ("Musikpädagogik als Wissenschaft" gibt es erst seit wenigen Jahren.) Ein Handicap stellt für die Musikpädagogik dar, daß sie immer ein besonderes Interesse an systematisch angeleiteten Lernprozessen hat und dabei die Analyse des alltäglichen, nicht-systematischen Umgangs mit Musik vernachlässigt. Dennoch ist zu erwarten, daß die heutige Musikpädagogik sicherlich dankbar auf jede genaue Analyse musikalischer Tätigkeit Bezug nehmen wird.

Dem vorliegenden musikpsychologischen Ansatz kommen fast unerwarteter Weise Forschungsrichtungen entgegen, die ein im Kreise der Musikwissenschaft eher abgelegenes und belächeltes Gebiet hervorgebracht hat: die Musikalische Volkskunde. Sie ist der bodenständige Zweig einer dem Geiste des Kolonialismus und Imperialismus entsprungenen Musikethnologie, die sich überwiegend mit außereuropäischer Musik befaßt hatte. Die Musikalische Volkskunde hat gerade auch in jüngster Zeit sich den Fragen der musikalischen Interaktion, des alltäglichen Musikmachens, der Laienmusik, der musikalischen Handlungsmotive usf. zugewandt (vgl. HEIMANN 1982). Dabei ist es in der Volkskunde - ganz im Gegensatz zur Musikpsychologie, Musikgeschichte und Musiksoziologie -selbstverständlich, daß der Forscher sein Forschungsfeld zu Fuß mit Notizblock, Fotoapparat und Tonbandgerät ausgerüstet betritt, also Feldforschung betreibt. Individuelle musikalische Erfahrungen gelten bei der musikalischen Volkskunde als legitime musikwissenschaftliche Erkenntnisse. Besondere Beachtung verdient, daß die Musikalische Volkskunde sich nicht mehr mit dem blinden Sammeln von Liedern oder Musikstücken begnügt, sondern den gesamten Umgang "des Volkes" mit Musik zum Forschungsgegenstand gemacht hat (siehe auch Abbildung 3).





Abbildung 3

*Im Bilde Béla Bartók, Komponist und Volksmusikforscher. Bartók kann als einer der Vorfahren der Untersuchung musikalischer Tätigkeit bezeichnet werden, da er immer wieder betonte, daß es nicht genüge, nur Volksmusik aufzuzeichnen, sondern daß die Volksmusikstücke als Produkte musikalischer Tätigkeit untersucht werden müssen. Im Aufsatz "Warum und wie sollen wir Volksmusik sammeln?" schreibt Bartók:*

*"Bisher war nur vom Sammeln der Lieder als selbständiger Objekte die Rede. Das ist indessen nicht genug ... ebensolche Gründe diktieren auch dem Volksmusiksammler, die wirklichen Lebensumstände der einzelnen Melodien auf das eingehendste zu untersuchen. Zuallererst muß er von den Sängerinnen oder Sängern einige biographische Angaben notieren . . . er muß feststellen, welchen Ruf die Sänger im Dorf genießen. Dann haben wir ein paar Angaben über das Verhältnis zwischen Lied und Sänger zu machen: wann, wo und von wem er das Lied gelernt hat. Ferner: ob außer dem Befragten noch andere die Lieder kennen ... welches Lied er am liebsten singt, am wenigsten liebt, und warum. Ob der Sänger sonstige notierenswerte Bemerkungen im Zusammenhang mit dem von ihm vorgetragenen Lied zu machen hat. Endlich ist eine Notiz darüber möglich, welche Rolle das Lied im Leben des Dorfes spielt: wann man es zu singen pflegt, wann man es singen muß, warum man es singen muß und mit welchen Volksbräuchen oder Spielen im Zusammenhang es gesungen wird. "*  
*(BARTÓK 1936).*



## 1.2 Psychologie ist nicht gleich Psychologie!

Wir haben im vorigen Kapitel die These aufgestellt, daß die Basis der Musikpsychologie eine genaue Untersuchung musikalischer Tätigkeit ist. Mit dieser These werden entscheidende Weichen innerhalb des verzweigten Systems psychologischer Forschungswege gestellt. Die Entscheidung ist für eine materialistische Betrachtungsweise gefallen. Wir haben nämlich vorausgesetzt, daß die Motive musikalischer Tätigkeit von außen in das Innere des Menschen hineinkommen. Der Vorgang, durch den dies geschieht, ist aber die Tätigkeit selbst, die auch eine Aneignung historisch entwickelter Fähigkeiten sein kann (vgl. S.85).

An diese Dialektik muß sich die Psychologie vorsichtig und ebenfalls dialektisch denkend und handelnd heranmachen. Oft fällt es schwer, derartige Wechselbeziehungen in einfachen Worten und Begriffen darzustellen. Bisweilen könne graphische Darstellungen hilfreich sein, da sie Strukturen dialektischer Art manchmal besser veranschaulichen können als deutsche Sätze.

Die materialistische Grundvorstellung, daß die Psyche des Menschen von außen in ihn hineinkommt und die dialektische Vorstellung, daß solches nicht mechanisch, sondern im Rahmen von Tätigkeiten passiert, die selbst wieder von Innen angetrieben werden (motiviert sind), wirkt sich auch auf die psychologische Forschungsmethode und die Darstellung der Forschungsergebnisse aus. Hiervon soll in zwei Schritten die Rede sein, wobei wir unsere Methode und Herangehensweise von derjenigen der heute verbreiteten "exakten" Wissenschaft Psychologie abgrenzen.

In einer Einleitung zu den "Grundlagen der psychologischen Motivationsforschung" stellt Ute HOLZKAMP-OSTERKAMP fest: "Die Forschungsgegenstände der Psychologie bestehen im gesellschaftlichen Leben vor und unabhängig von ihrer wissenschaftlichen Bearbeitung" (1975, S. 12).

Dies ist ein wichtiger Satz und Ausgangspunkt materialistischer Wissenschaft. Für den Laien erscheint er selbstverständlich. Der Fachmann handelt aber oft anders. Für gewöhnlich zeugt die "exakte" Wissenschaft ihre Forschungsgegenstände selbst. Tatsachen des gesellschaftlichen Lebens bilden lediglich den Anlaß zu derartiger Zeugung.

An einem Beispiel sei das erläutert: Die Musikpsychologie untersucht die "Hörgewohnheiten" der Menschen. Bezugspunkt ist die alltägliche Beobachtung, daß verschiedene Menschen verschiedene Arten von Musik unterschiedlich hören. Hierbei muß das Phänomen "Hören" operationalisiert werden. Es läßt sich ja im strengen Sinne nicht von außen beobachten, wie ein Mensch hört. Beobachtbar ist vielmehr das, was die Menschen beim Hören tun und vor allem was sie sich an Hör-Musik aussuchen, wenn sie Wahlfreiheit haben. Aus der Voranalyse dessen, was "Hören" heißt, destilliert der Wissenschaftler verschiedene Teilaspekte. Unter anderem den, daß er sich sagt: Eine Ursache für die unterschiedlichen Hörgewohnheiten ist sicherlich, daß die Musik unterschiedlich empfunden wird.

Nun kann eine "exakte" Wissenschaft nicht einfach die Leute fragen, wie sie Musik empfinden (das machen Journalisten). Sie kann oder will auch nicht einfach Menschen beim Hören in Alltagssituationen beobachten und die





Beobachtungen anschließend systematisieren, obgleich die meisten "exakten" Wissenschaftler auch so etwas ansatzweise immer wieder tun. Die "exakte" Wissenschaft entwickelt vielmehr Verfahren, die möglichst nichts mehr mit dem alltäglichen Umgang mit Musik zu tun haben. Auf einem P o l a r i t ä t s - p r o f i l - um nur ein wichtiges Beispiel zu nennen (Abbildung 4) - sollen zu Versuchspersonen avancierte Menschen eine Zahl zwischen zwei Gegensatzbegriffen ankreuzen, während ihnen kurze Musikbeispiele verschiedenster Art vorgespielt werden.

Das Musikhören findet in einem Labor statt, die Musikbeispiele werden vom Versuchsleiter ausgesucht, da ja alle Versuchspersonen aus Vergleichbarkeitsgründen dasselbe hören müssen. Die Versuchspersonen sitzen still und dürfen nur durch ihr Kreuz auf dem Papier auf die Musik reagieren. Ist diese Prozedur beendet und sind genügend Menschen bereit gewesen, das Spiel mitzumachen, so werden Durchschnittswerte errechnet und eine ausgedehnte Überlegung über "die" Hörgewohnheiten "der" Menschen angestellt.

Mit dem alltäglichen Leben, mit der wirklichen Hörgewohnheit hat dies Experiment nur noch schemenhaft etwas zu tun. Der Forschungsgegenstand ist vielmehr vom Wissenschaftler erzeugt: Ein Tonband mit einigen kurzen Musikbeispielen; ein Prokrustesbett von vorgegebenen Wörtern, die die Versuchspersonen als Widerspiegelung ihrer inneren Zustände beim Hören wieder erkennen sollen; eine Situation, die nichts mit den Gewohnheiten der Versuchspersonen zu tun hat, sondern definitionsgemäß ungewöhnlich ist; eine Auswertung, die den einzelnen Menschen in einem Mittelwert aufhebt. Es ist ganz offensichtlich, daß mit solch einem Experiment nicht die Hörgewohnheit der Menschen, sondern das Verhalten bestimmter Personen in einer hochgradig ungewöhnlichen Situation getestet wird, einer Situation, die durch die enge Nabelschnur der Musikbeispiele mit dem alltäglichen Leben verbunden ist.

Nun sei nicht verschwiegen, daß die Gegenvorstellung, wonach der Wissenschaftler einfach die Hörgewohnheiten "der" Menschen beobachtet und sich seinen Teil dabei denken soll, ebenfalls ja nicht unproblematisch ist. Jedoch ist dies ein methodisches Problem (dem wir noch nachgehen werden). Es sollte aber - so unsere materialistische Meinung - zunächst angestrebt werden, daß die Forschungsgegenstände der Psychologie nicht ungewöhnliche und vom Wissenschaftler künstlich erzeugte Handlungen der Menschen sind, sondern die alltäglichen Handlungen und Tätigkeiten des gesellschaftlichen Lebens.

Gegenüber den alltäglichen Handlungen und allen daraus entstehenden Erfahrungen erscheinen die "exakten" Experimente phantomhaft und blutleer. Und umgekehrt werden jene Erfahrungen aus der Warte eines Musikpsychologen als "Spekulation" abgetan, die durch alltägliche Beobachtungen gewonnen worden sind - selbst wenn man sich eingestehen muß, daß "exakte" Experimente nur bescheidene Ergebnisse hervorbringen:

Und manchem mag scheinen, daß man mit Spekulationen schneller zu Aussagen kommt; denn bedenkt man die Mühen, die ein Experiment erfordert, so wirken die Ergebnisse im Vergleich mit jenen bescheiden (DE LA MOTTE- HABER 1972, S. 21).



	← sehr	etwas	weder/noch	etwas	sehr →	
langsam	X					schnell
merkwürdig		X				vertraut (bekannt)
blau					X	farbig
zurückhaltend				X		mitreißend
schwer		X				leicht
interessant		X				langweilig
eckig	X					rund
natürlich			X			gekünstelt
kühl					X	gefühlvoll
verspielt				X		ernst
verschwommen					X	klar
fein				X		grob
geheimnisvoll		X				durchschaubar
aufregend	X					beruhigend
munter				X		klagend
verträumt			X			nüchtern
warm		X				kalt
oberflächlich				X		tiefsinnig
froh				X		traurig
stark	X					schwach
einleuchtend		X				unverständlich
einfach				X		kompliziert
neu		X				alt
lebhaft		X				müde

Abbildung 4

So sieht das Polaritätsprofil eines Jugendlichen aus, der über Kopfhörer Jimi Hendrix' "Star Spangled Banner" gehört und vorschriftsgemäß seine Kreuze eingezeichnet hat. Viele solcher Profile werden zu einem Gesamtprofil zusammengefaßt (durch Bildung von Durchschnittswerten). Es läßt sich mit statistischen Methoden die Ähnlichkeit verschiedener Profile berechnen und das Ergebnis in einer Zahl ausdrücken.

Nach Auskunft des Handbuches der Systematischen Musikwissenschaft (HB DER MUSIKWISS. 10, 1982, S. 194) wurde bisher noch kein besseres Instrument "zur Charakterisierung von Eindrücken beim Musikhören" entwickelt. Das Profil-Ausfüllen zählt zu einer der beliebtesten Beschäftigungstherapien, die Musiklehrer ihren Schülern beim Musikhören verabreichen. über seinen wissenschaftlichen Zweck hinaus erfüllt es auch noch den pädagogischen eines wirkungsvollen Disziplinierungsmittels.



Die moralische Kategorie der großen Mühe, die sich ein Wissenschaftler gibt, kann die Bescheidenheit der Ergebnisse, ja deren Unsinnigkeit nicht überdecken. In diesem Zusammenhang soll eine Äußerung nicht verschwiegen werden, die der "exakte" Wissenschaftler Ekkehard JOST als Fazit einer Kritik des "Mittelwert-Denkens" der empirischen Wissenschaften getan hat:

Für die Forschungspraxis bedeutet dies konkret, daß in verstärktem Maße die Sozialdaten und die Biographie der Versuchspersonen in die Untersuchungen einzubeziehen sind, daß diese Versuchspersonen nicht als anonyme Organismen verstanden werden, sondern als soziale Wesen, deren musikalische Aktivitäten, Neigungen, Vorurteile usw. nur einen Aspekt ihrer objektiven Lebens und Arbeitsbedingungen ausmachen und von diesen nicht zu trennen sind.

Musikpsychologie wird dabei unweigerlich in eine Sozialpsychologie des Musikhörens und -machens überführt werden müssen und sich nicht länger als ein Appendix der allgemeinen Psychologie verstehen können (JOST 1974, S. 104-105).

An dieser bitteren Erkenntnis ist zweierlei interessant: erstens ist sie von einem Wissenschaftler formuliert worden, der selbst leidenschaftlich aktiver Jazzmusiker ist; und zweitens ist sie verblendet, weil sie meint "Psychologie ist gleich Psychologie". Die Konsequenz, die JOST vor 10 Jahren aus seiner zentralen Kritik der "exakten" Wissenschaft gezogen hat, war daher nur die, einige Methoden bei der Clusteranalyse von Polaritätsprofilen zu verbessern und statt "des Einheits-Popmusikhörers" drei Typen solcher Hörer zu kreieren. Schade!

Wie gelangt nun das alltägliche Leben zur Ehre, Forschungsgegenstand der Psychologie zu werden? Zitieren wir nochmals Ute HOLZKAMP-OSTERKAMP:

Ein Gegenstandsbereich muß zunächst im 'täglichen Leben' ausgegliedert und problematisiert worden sein, ehe ihn die wissenschaftlich-psychologische Forschung aufgreifen kann. Die Gründe und die Art der vorwissenschaftlichen gesellschaftlichen Problematisierung von psychologischen Gegenstandsbereichen sind keineswegs gleichgültig im Hinblick auf ihre wissenschaftliche Erforschung (1975, S. 12).

Der Wissenschaftler erforscht Probleme". Selbstverständliches ist so, wie es ist, funktioniert problemlos und braucht nicht wissenschaftlich aufgegriffen zu werden. Dem wissenschaftlichen Interesse geht ein gesellschaftlicher Prozeß voraus, der den Gegenstand erst interessant macht. Solche Prozesse, die einen Gegenstand problematisieren, gibt es in großer Zahl. Für kritische Wissenschaftler ist so gut wie nichts selbstverständlich.

Im alltäglichen Leben hängt alles mit allem zusammen. Es gibt kein Naturbedürfnis, etwas "auszugliedern". Erst wenn irgend ein Ereignis diesen gesamtgesellschaftlichen Zustand erschüttert, dann gliedert der Mensch aus: er geht zum Pfarrer, zum Arzt, zum Psychiater, zum Berufsberater. Er greift einen Teil seines Lebens heraus und vertraut diesen Teil einem Fremden, der ein Spezialist ist, an. Er gibt einen Teil seines Lebens aus der Hand.



Wenn sich Psychologen für Musik interessieren, so deshalb, weil offensichtlich der alltägliche Umgang der Menschen mit Musik problematisiert worden ist. Im Gegensatz zu manchen anderen psychischen Problemen sind es allerdings weniger die Betroffenen selbst, die sich solcher Probleme bewußt werden und sich an einen Psychologen wenden, sondern mehr die "Macher" der Musik. Das bedeutet, daß die musikpsychologischen Probleme im großen und ganzen von Musik-Spezialisten an die Masse der Menschen, die mit Musik umgehen, herangetragen werden. Musikpsychologie ist im wesentlichen eine Disziplin, die von den "Machern" initiiert wird. Dies gilt nicht nur für funktionale Musik" (Kaufhausmusik, Arbeitsmusik, 1-Entergrundmusik, Werbemusik) und für die Musikpädagogik, sondern auch für Musik, die in irgendeiner Weise erfolgreich sein will, d. h. wo sich Musiker nicht nur über sich selbst, sondern auch ihre Hörer Gedanken machen. (Und irgendwie tut dies jeder Musiker, auch der, der vorgibt, nur sich selbst verwirklichen zu wollen.)

Die "vorwissenschaftliche Problematisierung", die den vorliegenden Untersuchungen musikalischer Tätigkeit vorangegangen ist, hat auf der Straße, bei politischen Veranstaltungen und Aktionen, bei der Jugendarbeit und in der Schule stattgefunden. Überall wird in diesen Bereichen Musik gemacht, werden musikalische Bedürfnisse artikuliert und versuchen alle möglichen Leute, solche Bedürfnisse zu befriedigen. Dabei war und ist weitgehend unklar, ob der Einsatz musikalischer Mittel das bewirkt, was man sich davon versprochen hatte. Illusionen der Musikmacher über den Effekt ihres Tuns sind weit verbreitet. Nicht nur Musiklehrer (wie Willibald in Kapitel 2.3), sondern auch Straßenmusiker und politische Sänger täuschen sich - in verständlicher Absicht - nicht selten über die eigene Wirkung. Die verbreitetste Folge ist ein gewisser Rückzug auf den eigenen "Bock", das individuelle Lustprinzip, und eine Gleichgültigkeit nach außen hin. Abgesehen davon, daß fast alle solche dem eigenen Lustprinzip allein folgenden Musiker bald erheblich an der Welt zu leiden beginnen und einen vergrämten oder verkrampten Zug annehmen, ist diese Einstellung auch gefährlich; weil Musik im Grunde kommunikativ und zudem laut ist. Die Verfolgung des individuellen Lustprinzips durch Musiklehrer, Straßenmusiker oder politische Sänger kann anderen ganz gehörig auf den Geist gehen. Während ein Dichter oder Maler, der sich selbst zum Maßstab aller Dinge gemacht hat, meist lautlos verhungert, stören entsprechend eingestellte Musiker die Umwelt bei ihrem Abgesang nachhaltig.

Eine andere Möglichkeit von Musikern, angesichts der Selbsttäuschung über die Wirkung ihres Tuns zu reagieren, ist Aggressivität oder Verachtung gegenüber dem Publikum. Die Aggressivität ist, nach meinen Erfahrungen, bei Rockmusikern verbreitet, während die Haltung des Verachtens eher in Kreisen der Musik-Avantgarde üblich ist. Beide Haltungen sind, je nach Bedarf und Möglichkeit, mit weiteren rationalisierenden Argumenten, von denen rein technische die beliebtesten sind, verbunden. Hierzu zwei Beispiele:

Nach seiner Entlassung aus zehnjähriger Haft veranstaltete der Dichter P.P. ZAHL zusammen mit einer Rockgruppe eine Veranstaltungs-Rundreise. In Oldenburg sprach ZAHL und spielten die Musiker vor zirka 500 Leuten in einem selbstverwalteten Aktionszentrum (vgl. Kapitel 2.5: Alhambra). Die





Musik war denkbar schlecht: der entscheidende Funke sprang nicht, die Musikanlage war unausgeglichen, und das Publikum, das überwiegend wegen ZAHL gekommen war, wurde hingehalten und frustriert durch lange Musiktitel mit nichtssagenden Texten und künstlich aufgemachtem Gesang. Als dann ZAHL mit seiner Dichterlesung über einem Musikstück einsetzte und schwer zu verstehen war, kamen Rufe wie "aufhören!" oder "Musik leiser!" ZAHL und die Musiker, die sich offensichtlich bei dieser Verbindung von Text und Musik etwas gedacht hatten, reagierten aggressiv und riefen zurück: "Schnauze!" Der Abend war damit gelaufen, obgleich nach wie vor großes politisches Interesse an ZAHL bestand.

Im privaten Gespräch mit ZAHL und den Musikern konnte ich die Art und Weise, wie derartige Vorfälle verarbeitet werden, erschreckt feststellen: Der Sänger und für den Sound Verantwortliche schimpfte auf das Publikum, insbesondere auch über die Anlage, die zum Teil dem Aktionszentrum gehörte. Daß es darauf ankommt, eine Anlage (auch mit ihren Schwächen) richtig einzuschätzen, kam dem Sound-Master gar nicht in den Sinn.

Konflikte dieser Art regeln sich dann zwar von selbst, indem sich die Musikgruppe vornimmt, nie wieder in diese Stadt zu diesem Publikum zu kommen, und damit eben diesem Publikum den größten Gefallen tut. Die Probleme sind aber nur erledigt, nicht jedoch gelöst. Bei grundsätzlichen und nicht pragmatischen Ad-hoc-Überlegungen kommt es jedoch nicht auf die Erledigung, sondern auf die Lösung von Konflikten an.

Ein anderes Beispiel, wie Konflikte gelöst und nicht nur erledigt werden sollten, bot eine Diskussion, die im Anschluß an die Uraufführung von Hans-Joachim HESPOS' Avantgarde-Oper "itzo-hux" stattfand. Nachdem HESPOS seinen Unmut über die ausführenden Musiker und das ihn nicht verstehende Publikum abgelaßen, die Musiker und das Publikum sich mit den üblichen Gegenfragen "ist das denn überhaupt noch Musik?" revanchiert hatten, erschien der Konflikt zunächst erledigt. Die von der Intendanz anberaumte Diskussion hatte ihre Funktion erfüllt, der Dampf war abgelaßen, die Fronten geklärt. Doch schließlich regte sich noch ein Operbesucher mit einer Frage an den Komponisten: "Haben Sie eigentlich schon einmal in Ihrer Laufbahn aus einer Diskussion dieser Art irgendeine Konsequenz gezogen?" Diese Frage war in mancherlei Hinsicht sehr wichtig. Der Frager drängte ja offensichtlich auf eine Lösung und nicht nur eine Erledigung des fast schon ritualisierten Publikum-Komponisten-Konfliktes. Zugleich konnte der Komponist nun nicht mehr mittels Verachtung oder Zynik rationalisieren. Hätte er gesagt - was vermutlich nicht ganz der Wahrheit entsprochen, aber dennoch konsequent gewesen wäre -, daß er niemals eine Konsequenz ziehen würde, die ganze Diskussionsrunde wäre aufgefliegen und die Intendanz hätte die Angelegenheit nicht als erledigt betrachten können. Hätte der Komponist -was er dann auch in der Tat versuchte - darüber nachgedacht, in welcher Weise er solche Diskussionen verarbeitet, so hätte er ein selbsterrichtetes Gebäude von Illusionen und Rationalisierungen zerstört.



Das vorliegende Buch soll eine freundliche Kampfansage an alle Musiker sein, die sich Systeme gezimmert haben, in denen sie sich über die Wirkung ihres Tuns Illusionen machen können: an alle Musiker, die vorgeben, nur das individuelle Lustprinzip beim Musikmachen zu verfolgen; an alle, die im Grunde eine aggressive Einstellung gegenüber ihrem Publikum entwickelt haben oder das Publikum verachten; an alle, die aufgehört haben, im Prozeß des Musikmachens ihr Bewußtsein einzuschalten. Mein Buch ist darüber hinaus ein Plädoyer für jene Musik, die bereits aufgrund ihrer musikalischen Eigenart ständige Diskussionen provoziert und die Musiker laufend zwingt, ihr Bewußtsein einzuschalten. Solche Musik gibt es zur Genüge, und von ihr soll in vielen Variationen die Rede sein. Auch hier vorwegnehmend noch ein Beispiel:

Seitdem 1. Mai 1973 gibt es in der BRD so etwas wie linke "rote Blasmusik" (vgl. SCHLEUNING 1978, S. 43). Von Anfang an war diese Art des Musikmachens bestaunt, umjubelt, umstritten und angefeindet - auch bei den blasenden Musikern selbst. Die Assoziationen, die viele Menschen bei Blasmusik haben, die Funktion, die zum Beispiel eine Trachtenkapelle bei Franz Josef Straußens Aschermittwochs-Reden hat, aber auch die technischen Möglichkeiten der Blasmusik, Lautstärke mit Mobilität zu verbinden sowie der heilsame Zwang innerhalb der meisten Kapellen, mit Laien blasen zu müssen, haben bei den ca. 20 politischen Bläsergruppen, die ich beobachten, hören und sprechen, oder bei denen ich mitspielen konnte, immer wieder von Neuem ein Blasmusik-Syndrom aufkommen lassen: die bange Frage "erreichen wir eigentlich das, was wir wollen?" Überhöht und verwirrt wurde diese Frage dann stets noch durch den politischen Anspruch, den die Gruppen hatten, sowie die Angst, denselben nicht zu erfüllen. Nicht von ungefähr nannte sich die Bläsergruppe, in der ich seit Jahren spiele, "Syndrom". Bei unserer musikalischen Arbeit findet - oft gegen unseren Willen - eine "vorwissenschaftliche Problematisierung" im Sinne von HOLZKAMP-OSTERKAMP statt. Diskussionen unter uns Musikern sind die unmittelbare Folge - das vorliegende Buch die mittelbare.

Die oben angekündigte freundliche Kampfansage soll aber auch eine Auszeichnung all jener Musiker sein, denen sie gilt. Denn sie sind es wert, bekämpft zu werden. Es sind letztlich auch diejenigen, auf die ich Hoffnung setze. Hoffnungen sind immer politische Hoffnungen, gerade im Herbst 1983, wo der nächste Schritt in die atomare Selbstzerstörung der Menschheit beschlossen worden ist. Jene Musiker sind es, die an der Vermenschlichung unseres Lebens mitwirken und unter den dabei auftretenden Schwierigkeiten subjektiv leiden. Insofern unterscheiden sie sich grundlegend von jenen bereits erwähnten "exakten" Wissenschaftlern, die sich an psychischen Problemen von Menschen bereichern, ohne selbst unter irgendwelchen Folgen solcher Probleme zu leiden - es sei denn im Privatleben, was aber kein offiziell anerkanntes Forschungsmotiv ist -, und die meines Erachtens keinen Beitrag zur Vermenschlichung unseres Lebens leisten können. Natürlich kann ein Forschungsergebnis der „exakten“ Wissenschaft, wenn es von irgendwelchen Behörden oder Firmen umgesetzt wird, auch subjektiv gute Folgen zeitigen. Das ist



Abbildung 5a

"Robin Hood" nennt sich diese Jugend-Blaskapelle, die zeigt, daß nicht alle Jugendlichen so schlimm sind, wie immer behauptet wird. Trotz gelegentlich falscher Töne darf man bei dieser Kapelle den Begriff "Ordnung" assoziieren. Die Kinder und Jugendlichen in Uniform sind so aufgestellt, daß sie jederzeit den Eindruck erwecken, gleich auf ihre eigenen Klänge losmarschieren zu können. Was der listige Robin Hood dazu sagen würde?

Abbildung 5b

Die Tradition linker Blasmusik



ist nicht frei von Marschtönen. Nachdem die Agitproptruppen der Weimarer Zeit dies Problem eher naiv handhabten, entspann sich nach 1973 in der BRD eine lebhaft Diskussions um einen "unordentlichen" Stil politischer Blasmusik. Ein Treffen von 12 Blaskapellen 1983 in Freiburg zeigte, daß die Diskussion noch nicht beendet ist und daß unordentliche Auftreten noch keinen überzeugenden Stil ausmacht. – Obiges Bild von diesem Blasmusiktreffen aus Gründen des Schutzes der deutschen Verfassung ohne Bläserinnen und Bläser.



aber dann ein Zufall und eine Art Abfallprodukt des Forschungsprozesses, der zunächst lediglich auf das - bereits geschilderte - Verhalten von Versuchspersonen in Laborsituationen und dessen "exakter" Erfassung abzielt. Am liebsten wäre es der "exakten" Wissenschaft, sie könnte wie im Falle der Intelligenz oder Musikalität für jeden Menschen ein Bündel von Zahlen auswerfen, das seine Persönlichkeit beschreibt und möglichst auch irgendwo gespeichert werden kann. Es wäre dann zum Beispiel denkbar, Musikprogramme je nach den Persönlichkeitsdaten den Menschen über Breitband ins Haus zu spielen.

Mit solcher Art des Denkens, die in der Übertreibung erst richtig deutlich wird, hat die Musik, die in diesem Buch interessiert, nichts zu tun. Jenes Denken und die dabei aktiven Köpfe lasse ich im folgenden aus. Zwar weiß ich, daß es solche Köpfe gibt, ich werde aber nicht immer wieder auf deren Denkprodukte eingehen. Insofern allerdings solcherlei Denken "herrschendes" Denken und insofern die von mir beachtete und beobachtete Musik sich aktiv mit herrschendem Denken auseinandersetzt, setzt sich auch das vorliegende Buch mit jenen Köpfen auseinander.

Meine freundliche Kampfansage gilt in eingeschränktem Maße auch einem verbreiteten Typ von Buch, dem Rezeptbuch. Ich lese solche Bücher, in denen aufgrund persönlicher Erfahrungen Handlungsanweisungen ohne den Weg über die Auswertung und Reflexion solcher Erfahrungen gegeben werden, sehr gerne. Solche Bücher sind meines Erachtens nicht schädlich, obgleich ihnen ein autoritärer, quasi-religiöser Zug anhaftet. Autoritär und quasi-religiös sind solche Rezeptbücher deshalb, weil sie von einem totalen Einverständnis zwischen Autor und Leser ausgehen, wobei klar ist, daß der Autor das Know-How und das Sagen hat, die Leser die Neulinge sind. Dennoch empfinde ich dies nicht als besonders schlimm, weil an jeder Stelle des Buches die Person des Autors erkennbar spricht - und nicht eine als Wissenschaft verkleidete "objektive Wahrheit" - und der Gebrauch des Buches daher letztlich in der Hand des Lesers hegt. - Im Unterschied zu solchen Rezeptbüchern sollen es die theoretischen Auswertungen von Erfahrungen im vorliegenden Buch dem Leser ermöglichen, sich selbst einen Reim auf das Ganze zu machen. Nicht die Erfahrung selbst, sondern deren Auswertung sollen als Rezept betrachtet werden. Die Anwendung solcher Rezepte erfordert aber Bewußtsein und Denken, und nicht Einverständnis oder Glaube.

Lesenswerte Bücher der letztgenannten Art:

R. GÜNTER/R. J. RUTZEN: Kultur tagtäglich. Viele Vorschläge zum Selbermachen, Reinbek 1982 (und Hamburg 1979).

K. ENGELKE (Hg.): Straßenmusik. Ein Handbuch, Hannoversch-Münden 1981, M.BALTZ/H. SCHROTH: Theater zwischen Tür und Angel. Handbuch für Freies Theater, Reinbek 1983.





### 1.3 Zur Methode einer nicht-"exakten" Musikpsychologie

Die Gründe der "vorwissenschaftlichen Problematisierung" des Gegenstandsbereichs musikalische Tätigkeit führen allerdings zwangsläufig zu einer Forschungsmethode, die die Aussage HOLZKAMP-OSTERKAMPs (vgl. oben S. 23), wonach "die Forschungsgegenstände der Psychologie ... unabhängig von ihrer wissenschaftlichen Bearbeitung" bestehen, erheblich einschränkt. Dies soll noch genauer ausgeführt werden, da nicht nur die folgende Darstellung der Forschungsergebnisse, sondern auch meine Forschungsmethode die Trennung von Forschungsgegenstand und wissenschaftlicher Bearbeitung aufgehoben hat. Ich scheue mich daher auch nicht, meine Forschungsmethode als nicht-"exakte" Wissenschaft zu bezeichnen - nicht nur, um mich von der bereits kritisierten "exakten" Wissenschaft abzugrenzen, sondern auch um etwas Positives an meinem Vorgehen anzudeuten: den Aspekt der aufgehobenen Trennung von Objekt und Subjekt der Forschung.

Die vorwissenschaftliche Problematisierung musikalischer Tätigkeit fand in meiner eigenen musikalischen Praxis statt. Sie war selbst eine Form musikalischer Tätigkeit. Dabei brauchte ich mich nicht künstlich selbst zu beobachten oder selbst zu erfahren. Es genügte, die musikalischen Aufgaben zu lösen, die an mich gestellt wurden, und mit allen Beteiligten und Betroffenen über die anstehenden Probleme zu diskutieren. Ein Tagebuch in Gestalt eines Cassettenrecorders, eines Fotoapparats und eines Hefordners begleiteten mich dabei. Nur in seltenen Fällen waren musikalische Aktionen gezielt als "Experiment" geplant. Meistens ging ich zusammen mit Gleichgesinnten eher spontan an musikalische Aufgaben heran und begann erst nachzudenken, wenn Probleme auftauchten. Spontan heißt aber nicht voraussetzungslos, da in alle Entscheidungen die Erfahrungen früherer musikalischer Tätigkeit eingehen. Nur im letzten Jahr (1982/83) habe ich noch gezielt workshops, Musikertreffen, Proben, Kurse, Musikzentren und -werkstätten, Freizeiten und ähnliches besucht als Teilnehmer und Beobachter.

Zum Verständnis dieser Art Forschungstätigkeit hier noch ein Beispiel:

Bei der polizeilichen Abräumung des Anti-Atomdorfes Gorleben im Jahre 1980 ist auf sehr markante Weise eine Neufassung des seinerzeit bekannten Welthits "We don't need no education- von PINK FLOYD aus "The Wall" gesungen worden. Ich war von einem Live-Mitschnitt sehr beeindruckt (NETWORK/RADIO FREIES WENDLAND 1980) und habe mehrfach über diese Art der Aneignung eines Schlagers durch die Ökologie- und Alternativbewegung nachgedacht, geredet und publiziert (SCHLEUNING/STROH 1983). Ich hatte mir dabei eine Theorie über die dialektische Abhängigkeit des Aneignenden von den Enteigneten, der Alternativbewegung von der Musikindustrie, zurechtgelegt. Als sich Ende 1982 eine Großdemonstration in Gorleben ankündigte und ich für eine Musikgruppe Musikstücke, die dort gespielt werden sollten, zusammenstellte, konnte ich nicht umhin, eine Neufassung des alten PINK-FLOYD-Titels mit einzufügen (Abbildung 6). Ich verfolgte dabei die Absicht, ein bekanntes Stück wieder aufleben zu lassen, aber hatte auch gewisse Ambitionen eines experimentellen Psychologen: wird der alte Titel

Melodie:

begleitend:

7x

der ganze 2x

Hey! Cops! Schmeißt die Knüppel weg!

Der Kampf hat sich ver- Mai 1968  
 tagt immer-mehr rasch be- setzt von  
 die wilden Kämpfer  
 gegen die Polizei!

D.C.

Lied der Wanders:  
 Hey, Cops ...

Ullmannsinger  
 1970/1971

The image shows a handwritten musical score for a song. It consists of five systems of music. The first system has a vocal line with lyrics in German and a piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment. The third system has a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The fourth system has a piano accompaniment. The fifth system has a piano accompaniment and a box containing the text 'Lied der Wanders: Hey, Cops ...' and the name 'Ullmannsinger' with the dates '1970/1971'. There are some markings like '7x' and 'der ganze 2x' in the score.

Abbildung 6

Arrangement des Titels "Hey Cops, schmeißt die Knüppel weg!" nach einem Schlager von PINK FLOYD aus dem Jahre 1980. Der hier abgebildete Satz ist für Bläser und zitiert das Lied "Wehrt euch, leistet Widerstand! Der ursprüngliche Disco-Rhythmus ist ganz zugunsten eines traditionellen Folkrock-Rhythmus zurückgenommen.

wiedererkannt, wird er gesungen und erneut angeeignet, oder ist der Titel veraltet, aufgrund seiner Abhängigkeit von der Hitparade nach 2 Jahren nicht mehr aussagekräftig? Das neue Arrangement des alten Titels lehnte sich an musikalische Elemente der Fassung von Gorleben 1980 und weniger an das Original von PINK FLOYD an, ferner enthielt es musikalische Anspielungen auf den traditionsreichen „Schlager“ der Anti-AKW-Bewegung "Wehrt euch, leistet Widerstand!" (Mittelstimmen Takt 10-13).

Bei dem "Experiment" selbst konnte ich viel beobachten und erleben, nicht jedoch das, was ich mir im Stillen gewünscht hatte. Zwar konnte ich feststellen, daß Leute anwesend waren, die auch 1980 mit dem Titel umgegangen sind und ihn sicherlich noch kannten. Die Musikgruppe konnte die Neufassung aber nur mit unspezifischem - nicht signifikantem - Erfolg spielen. Da die Polizei bald bedrohlich anrückte, um das Kundgebungsgelände zu räumen, erregte es einige Demonstranten, daß in einer so schwierigen Situation überhaupt noch musiziert wurde. Wieder andere schienen Musik besser zu finden, die aufmunternd und weniger bedrohlich klänge. Zudem löste sich im hereinbrechenden Durcheinander die Musikgruppe vorübergehend auf. Ich selbst vergaß, daß ich ein Wissenschaftler war, und besann mich zunächst einmal auf die Frage, wie ich einerseits heil und andererseits ohne mein politisches Gesicht zu verlieren davon kommen könnte.

Das Lied "Hey Cops, schmeißt die Knüppel weg!" ließ mich aber nicht locker. Als "Blockade-Lied" entstand es im Herbst '83 mit neuem Text ... und es wurde tage- und nächtelang vor dem Midgardhafen in Nordenham, angesichts Polizeihunden und Wasserwerfern, gesungen: diesmal in fast doppeltem Tempo, mit vielen kleinen Percussionsinstrumenten (da die Blockierer sich scheuten, wertvolle Instrumente mitzunehmen). Nicht unumstritten war dabei der angeblich "aggressive" Text bei einigen konsequent Gewaltfreien. Gesungen, geklatscht und rhythmisch begleitet haben das Lied aber diesmal alle:

1            Wir woll'n Frieden ohne Drohen, wir verzichten auf Gewalt, keine  
Bomben und Raketen, keine Kriege - heiß und kalt!

Hey Cops, zieht doch endlich ab!

Der Kampf um uns're Zukunft, der ist nicht nur ein Wort. Der Platz hier bleibt  
besetzt, wir gehen nicht mehr fort.

2 Wir woll'n leben, wollen Wärme, hassen nichts als die Gewalt. Eure Helme,  
eure Waffen, eure Herzen, die sind kalt.

Hey Cops, schmeißt die Knüppel weg!



3           Wir woll'n keine Schlägereien, wir woll'n keinerlei Gewalt, euer  
Drohen, euer Kläffen, eure Kraft, die läßt uns kalt.

Hey Cops, laßt die Hunde weg!

4           Stop den tödlichen Transporten!\*

          Stop den Mitteln von Gewalt!

          Stop dem Wettlauf um die Vormacht!

          Uns're Körper rufen: halt!

Hey Kohl, schick die Schiffe weg!

Der Kampf um unser Leben, der ist nicht nur ein Wort. Der Hafen bleibt  
blockiert, wir ziehen hier nicht fort.

Dies Beispiel zeigt die Schwierigkeiten der Feldforschung eines aktiven  
Musikers. Es zeigt auch, daß sich stets neue Aspekte eines Problems vor dem  
Forscher auftun, daß aber einer zielgerichteten und systematischen  
Durchforschung eines Gebiets oder einer Fragestellung immer wieder Steine in  
den Weg gelegt werden.

Über Steine führte nicht nur mein eigener Erkenntnisweg, sondern auch der  
Weg, über den der Leser im vorhegenden Buch geführt wird. Immer wieder  
werden sehr konkrete Erlebnisse geschildert und beschrieben. Diese Form der  
Beschreibung hat den Zweck, daß der Leser sich das Erlebnis wirklich gut vor  
stellen kann. Diese Erlebnisse werden dann zunächst so diskutiert, wie es in  
der Regel "ad hoc" üblich ist. Natürlich sind die Erlebnisse zugleich so ausge-  
wählt, daß sie zu einem bestimmten theoretischen Aspekt musikalischer Tätigkeit  
hinführen. Dieser Aspekt wird dann noch auf einer abstrakteren, verall-  
gemeinernden Stufe abgehandelt. Das Erlebnis wird dadurch zu einem Beispiel  
für ein Stück Theorie herabgewürdigt. Ich lege Wert darauf, ' daß von  
vornherein klar ist, daß das Erlebnis die Basis der Theoriefindung gewesen ist  
und nicht die Theorie die Mutter des Erlebnisses. Was passiert, wenn man den  
Spieß umzudrehen versucht, hat das eben geschilderte Beispiel - der Fall  
"Gorleben 1982" - gezeigt, wo mir die wirklichen Begebenheiten einen heil-  
samen Strich durch die Experimentalanordnung gezogen haben.

Mit einer häufig gebrochenen und heterogenen Darstellungsart beabsichtige ich,  
einem Dilemma jeglicher Handlungsforschung zu begegnen. Handlungsforschung,  
wie ich sie durchgeführt und hier exemplarisch geschildert habe, wird in der Regel  
in geschlossener Form dargestellt. Das statische Ergebnis läßt kaum mehr etwas  
vom dynamischen Prozeß erkennen, durch den hindurch dies Ergebnis zustande  
gekommen ist. Oft empfindet derjenige, der

---

\*Gemeint sind die amerikanischen Munitionstransporte, die über den blockierten  
Midgard-Hafen abgewickelt werden.



Ergebnisse publiziert, daß hier etwas nicht stimmt. Am liebsten würde der Handlungsforscher seinen Leser bei der Hand nehmen und zu jenen Orten führen, an denen gehandelt worden ist, und mit ihnen "alles" nochmals durchspielen. Da dies aber nicht geht, habe ich den Weg der gebrochenen Darstellung gewählt. Über die Art der Darstellung hinaus können gegen die vorliegenden Untersuchungen einige Vorwürfe erhoben werden, die kurz kommentiert werden sollen:

(1) Alle Erfahrungen, die den Untersuchungen zugrunde liegen, sind zufällig. Andere Menschen können andere Erfahrungen gemacht haben, ohne daß der Leser sich im Gewirr der Einzelerfahrungen zurecht finden könnte. Dazu ist zu sagen, daß subjektive Erfahrungen als solche genau gekennzeichnet sind. Oft bestehen diese Erfahrungen darin, daß ich ein Problem so darstelle, wie es sich mir gestellt hat, und ich erkläre, wie ich versucht habe es zu lösen. Derartige Subjektivität ist durchaus lehrreich, da der Leser sich Gedanken machen kann, wie er selbst gehandelt hätte. Die Subjektivität des Autors ist einschätzbar.

(2) Da alle Erfahrungen, die den Untersuchungen zugrunde liegen, zufällig sind, fehlt das systematische Vorgehen der Wissenschaft, die sich gerade nicht von alltäglichen Erfahrungen zu alltäglichen Erfahrungen treiben läßt. Allerdings stellt meine eigene Person innerhalb dieser Zufälligkeiten einen roten Faden dar. Das mag im konkreten Fall zwar uninteressant sein, ist aber dennoch von grundsätzlicher Bedeutung. Zunächst hilft es schon, daß überhaupt dieser rote Faden da ist, auch wenn man die Art des roten Fadens uninteressant finden mag. Dieser Faden sollte gehandhabt werden wie ein Wegweiser: es kommt nicht darauf an, ob dieser Wegweiser besonders schön oder interessant aufgemacht ist, sondern daß er den richtigen Weg weist.

(3) Nicht nur die Erfahrungen, sondern auch die Auswahl und Auswertung derselben sind von Parteilichkeit durchsetzt. Dadurch wird ein Teil der Leser zu Freunden und Insidern, ein anderer zu Feinden und Gegnern deklariert. Diesem Eindruck wollte ich nicht entgegenwirken. Denn kaum eine meiner Erfahrungen ist frei von Auseinandersetzungen zwischen Freunden und Feinden. Natürlich versuche ich, mit meinen Gegnern freundlich umzugehen, aber die Art der Auseinandersetzung kann nicht immer von mir selbst bestimmt werden. Es soll nicht verschwiegen werden, daß vielen musikalischen Tätigkeiten, von denen im folgenden berichtet werden wird, oft Passanten, alte und junge Leute, unter den ganz jungen Leuten oft angehende Polizisten, aber auch Fachkollegen relativ entschlossen und „militant“ mit ihren Waffen entgegengetreten sind.

(4) Eine gewisse Oberflächlichkeit kann meinen Ausführungen nachgesagt werden, sofern sie mit den Maßstäben üblichen wissenschaftlichen Arbeitens gemessen werden. Großzügig wird über bestehende Fachliteratur hinweggesehen, in der sich einschlägige Wissenschaftler vergegenständlicht haben. Nur selten finden Auseinandersetzungen mit wissenschaftlichen Meinungen statt, die vom Standpunkt der Psychologie musikalischer Tätigkeit abgelehnt werden.





Es ist nicht möglich, eine Arbeit über die Psychologie musikalischer Tätigkeit zu schreiben und sich dabei mühsam aus bestehender Literatur herauszuwinden. Nicht nur, weil die einschlägige Literatur fehlt, sondern auch, weil das einer Psychologie der Tätigkeit widerspräche.

(5) Aufgrund der Einmaligkeit vieler Erfahrungen sind gewisse Aussagen nicht nachprüfbar. Somit wird es unmöglich, Dichtung und Wahrheit zu scheiden, es sei denn bei dem Leser liegen analoge Erfahrungen wie beim Autor vor. Im allgemeinen sollte aber an die Stelle der Nachprüfbarkeit das Kriterium der Brauchbarkeit treten. Die Wahrheit der Erlebnis- und Erfahrungsinhalte wird aus der Brauchbarkeit der daraus abgeleiteten Aussagen für den Leser heraus entwickelt.

## **1.4 Formen und Struktur musikalischer Tätigkeit**

Dem Begriff musikalische Tätigkeit kann man sich von zwei Seiten nähern: Einerseits kann musikalische Tätigkeit als eine spezielle Form allgemeiner Tätigkeit durch Eingrenzung bestimmt werden. Andererseits kann die musikalische Tätigkeit als Summe bestimmter Handlungen definiert werden, wie wir es bereits früher (S. 11) angedeutet haben. Beide Wege sollen im folgenden skizziert werden.

(1) Je nach Untersuchungsinteresse werden die menschlichen Tätigkeiten in der Psychologie untergliedert und typisiert. Am einleuchtendsten war die Einteilung von S. L. RUBINSTEIN in Arbeiten, Lernen und Spielen, wobei - nach Karl MARX - das Arbeiten die Basis aller übrigen Tätigkeitsformen darstellt (RUBINSTEIN 1977). Untersuchungen zur musikalischen Tätigkeit verfolgen offensichtlich ein anderes Interesse, denn die von RUBINSTEIN vorgelegte Einteilung ist musikpsychologisch unbrauchbar, da musikalische Tätigkeiten Arbeiten, Lernen und Spielen sein können. U. STEINMÜLLER hat in einer "Einführung in die Literatur- und Sprachwissenschaft" (STEINMÜLLER 1977) die zwischenmenschliche Kommunikation als eine fundamentale Tätigkeit beschrieben und definiert. Ihm und anderen materialistischen Sprachwissenschaftlern folgend spricht man heute oft von kommunikativer Tätigkeit - und verfolgt damit das Interesse, die Diskussion um Kommunikation von rein kybernetischen Vorstellungen zu befreien. Musikalische Tätigkeit kann dann als eine spezielle Form kommunikativer Tätigkeit definiert werden. Nun kann zwar niemandem verboten werden, musikalische Tätigkeit als eine spezielle Form kommunikativer Tätigkeit zu definieren, dennoch muß sich diese Definition die Frage gefallen lassen, ob sie das trifft, was umgangssprachlich unter musikalischer Tätigkeit verstanden wird. Tut sie das nicht, so ist die Definition letztlich unbrauchbar. Es scheint ja zwei Arten mit Musik umzugehen zu geben, die herzlich wenig mit Kommunikation zu tun haben: erstens jenen Umgang mit Musik, bei dem die Beteiligten vollständig auf sich selbst geworfen und bezogen bleiben; und zweitens jenen Umgang mit Musik, der extrem manipuliert und medienbezogen ist.



Alle Beispiele eines nicht-kommunikativen Umgangs mit Musik entpuppen sich allerdings doch letztlich als Bestandteile musikalisch-kommunikativer Tätigkeiten (vielleicht auch mißglückter Versuche kommunikativer Tätigkeit). Wir müssen uns aber hüten, diese begrenzten Umgangsweisen bereits als musikalische Tätigkeit zu bezeichnen. Vielmehr handelt es sich hierbei um spezielle Handlungen, die erst im Kontext mit anderen Handlungen musikalische Tätigkeit realisieren. Bisweilen sollte man auch nur von musikalischen Aspekten allgemeiner Tätigkeiten sprechen. Der Kauf einer Stereo-Anlage an sich ist keine musikalische Tätigkeit, sondern eine Handlung, deren Ziel der Besitz der Anlage ist. Diese Handlung ist selbst Bestandteil musikalischer Tätigkeit, zum Beispiel der musikvermittelten Emanzipation vom Elternhaus, der musikalischen Profilierung innerhalb einer peer-Gruppe, der Aneignung von musikalischen Medienprodukten, der Gestaltung von Freizeit usw. Faßt man also verschiedene Handlungen, die zunächst nichts mit Kommunikation zu tun haben, mit anderen Handlungen zu einer musikalischen Tätigkeit zusammen, so erhalten auch sie einen wichtigen und unverzichtbaren Stellenwert im Hinblick auf musikalische Kommunikation.

Hier sind aber dennoch *zwei* Einschränkungen zu machen: Die Vorstellungen, die für gewöhnlich mit Kommunikation verbunden werden, sind idealisiert. Gerade im Kapitalismus sind kommunikative Beziehungen immer ganz oder teilweise entfremdet und verdinglicht. Dies zeigt sich daran, daß wir die Gegenstände, die die kommunikativen Beziehungen zwischen Menschen eigentlich nur *v e r m i t t e l n*, fetischisieren und uns einbilden, die Beziehung zum Gegenstand sei bereits die Beziehung. So ist es beispielsweise ein frühes Ergebnis der bürgerlichen Gesellschaft, daß durch Musik vermittelte Beziehungen plötzlich nicht mehr wahrgenommen werden und alles auf die ästhetischen Eigenschaften der Dinge starrt, die die Beziehungen eigentlich nur vermitteln sollten: auf die Kunstwerke. In der vorbürgerlichen Gesellschaft bestand Musikmachen in Dienstleistungen und nicht in der Produktion von Kunstwerken.\* Auch die Musiker denken primär an ihre Kunstwerke und deren Eigenschaften - bis hin zu jenem Punkt, wo es ihnen gleichgültig wird, ob diese überhaupt noch gehört werden. Alle Musik, die darauf besteht, daß Musikstücke kommunikative Beziehungen herstellen, werden als Unterhaltungsmusik in Mißkredit gebracht (vgl. hierzu STROH 1978/1).

Hier erkennen wir bereits die zweite Einschränkung. Im Bewußtsein der meisten Musiker scheint die Tätigkeit auf einen musikalischen Gegenstand gerichtet. Die traditionelle Form des Kunstwerks ist heute im Bewußtsein vieler Musiker ersetzt durch Vorstellungen wie "die neueste LP", „der nächste Auftritt", das Interview mit einer Musikzeitung, ein Grand Prix. Gerade beim Phänomen des "Auftritts" erkennt man die Verdinglichung von Kommunikation: Es geht primär darum, einen solchen Auftritt zu bekommen, weniger darum, mit einem bestimmten Publikum zu kommunizieren. Daher ist auch wichtig, wieviele Leute beim Auftritt zugegen waren, nicht wie gut die Kommunikation geklappt hat. Die Anwesenheit von Leuten wird als "Kommunikation" genommen.

---

\* Vorbürgerliche Form des Kunstwerkes ("opus") siehe EGGBRECHT 1977, S. 223-236.



Da dieser Schein, wonach die musikalische Tätigkeit auf einen musikalischen Gegenstand gerichtet ist, aber wirklicher Schein ist, wollen wir im folgenden die Vorstellung und Definition einer *m u s i k g e r i c h t e t e n* Tätigkeit - abgekürzt für: eine auf den Gegenstand Musik gerichtete Tätigkeit - als eine Seite der musikalischen Tätigkeit auffassen, die eine spezifische Form kommunikativer Tätigkeit ist. Der Aspekt der musikgerichteten Tätigkeit steht immer dann im Vordergrund, wenn der Musiker an sich denkt bzw. die Analyse musikalischer Tätigkeit auf das Bewußtsein des Musikers gerichtet ist. Der Aspekt der kommunikativen Tätigkeit hingegen tritt immer dann in den Vordergrund, wenn die gesellschaftliche Tätigkeit des Musikers und die musikalische Tätigkeit von Nicht-Musikern interessiert.

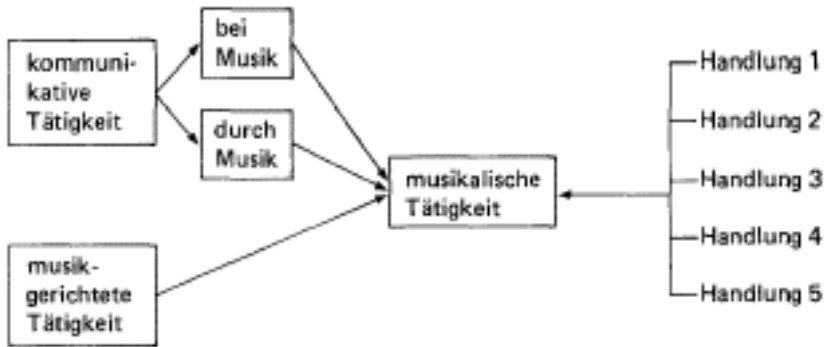
Schließlich muß hier noch eine weitere begriffliche Abgrenzung erfolgen: Bekanntlich gibt es Kommunikation *d u r c h* und Kommunikation *b e i* Musik. Das Erste fällt definitionsgemäß unter den Begriff musikalische Tätigkeit. Das Zweite ist nicht immer musikalische Tätigkeit. Die Grenze verläuft da, wo die Musik, die Kommunikation begleitet, nicht mehr Bestandteil der kommunikativen Tätigkeit, sondern nur eine Rand- oder Rahmenbedingung ist. (Später wird noch eine Abgrenzung über das der Tätigkeit zugrunde liegende Motiv erfolgen können.) Ein Junge beispielsweise, der beim Frühstück das Radio aufdreht, weil er die Gespräche seiner Eltern bewußt stören will, ist musikalisch tätig; ein Vater, der beim Frühstück Musik laufen hat und ständig gegen die Klangkulisse anschreit, dies aber nicht merkt, ist nicht musikalisch tätig.

(2) Wie schon gesagt ist zwischen Handlungen und Tätigkeiten zu unterscheiden. Tätigkeiten werden durch verschiedene Handlungen realisiert; umgekehrt: Handlungen konstituieren Tätigkeit. Zwischen Tätigkeit und Handlungen gibt es keinen eindeutigen Zusammenhang. So kann eine Tätigkeit je nach den Rahmenbedingungen durch verschiedene Handlungen realisiert werden. Und umgekehrt kann eine bestimmte Handlung verschiedenen Tätigkeiten konstituierend zugerechnet werden. (Genauer: Kapitel 2.4).

Aufgrund dieser Mehrdeutigkeit ist es im allgemeinen nicht möglich, musikalische Tätigkeit dadurch zu bestimmen, daß alle Handlungen aufgezählt werden, die sie realisieren. Dennoch haben wir das bereits mehrfach getan, als wir musikalische Tätigkeit abzugrenzen versuchten. Dies Vorgehen (das die Logik "explizite" oder "Zuordnungs-Definition" nennt) hat nämlich den Vorteil, anschaulich zu sein. Es ist dann legitim, wenn der Leser die konkret genannten Handlungen verallgemeinern kann und selbst eine Abstraktion zu vollziehen in der Lage ist. Die in Kapitel 1.3 geschilderte Methode der vorliegenden Untersuchungen beschreitet im wesentlichen auch diesen Weg, den ich nicht umsonst den einer "nicht-"exakten" Wissenschaft genannt habe.

Anstatt das Definitionsproblem auf die Spitze zu treiben, sei an einem Beispiel erläutert, daß und warum im Falle der musikalischen Tätigkeit ein vielfältiger und nicht eindeutiger Zugang zum Begriff brauchbarer und erfolgversprechender als eine eindeutige Definition ist. Gehen wir von folgenden Zugangsmöglichkeiten aus:





Das Beispiel "Musiktherapie" kann zeigen, daß es sinnvoll ist, vielfältige Zugangsweisen zum Phänomen musikalischer Tätigkeit zur Verfügung zu haben: Einige von Christoph SCHWABE mitgeteilte Beispiele aus der medizinischen Musiktherapie gehören formal zur Kommunikation bei Musik, lassen sich aber erst dann richtig (und kritisch) untersuchen, wenn die musiktherapeutische Tätigkeit auch als Kommunikation mit Musik und als musikgerichtete Tätigkeit gesehen wird.

SCHWABE leitet das psychoanalytische Gespräch mit "reaktivem" Musikhören ein, wenn das übliche Gespräch "stagniert", weil der Patient zu stark rationalisiert oder ausweicht. SCHWABE beschreibt das Verfahren folgendermaßen:

Das Musikstück soll dem Patienten unbekannt sein. Der Patient soll aber mit dem Stil des Musikstücks vertraut sein. Der Patient liegt auf einer Couch, in deren Kopfteil zwei Lautsprecher eingebaut sind. Der Therapeut informiert den Patienten über den Vorgang mit der Bitte, sich ganz zu entspannen, sich ganz auf die Musik einzulassen. Nach dem Musikhören (ca. 10 Minuten) wartet der Therapeut bis der Patient zu sprechen beginnt. (SCHWABE 1972, S. 114-115.)

Und hier ein Auszug aus SCHWABEs Protokollen (1972, S. 182-183):

Pat. D, 42 Jahre, Beruf Kindergärtnerin. Chronifizierte Neurose mit vasovegetativem Symptomkomplex...

3. Sitzung: Musik Beethovens 5. Sinfonie c-Moll, 1. Satz. Mit Beginn der Musik heftige Affektäußerungen mit Tränenstrom. Während der Musik bei Wiederkehr des Leitthemas zweimal Steigerung des Affektes. Anschließend weint Pat. fassungslos, will Zimmer verlassen. Da sie doch bleibt, ergibt sich unter ständigem Tränenstrom ein längeres, sehr fruchtbares therapeutisches Gespräch, bei dem wesentliche pathogenetische Faktoren zur Äußerung kommen.

SCHWABEs Ansatz besteht, wie ersichtlich, darin, daß er nicht primär der Musik, sondern dem Gespräch die heilende Wirkung zuschreibt. Die Musik allerdings macht das heilende Gespräch erst möglich, ist also nicht marginal. Die Wirkung der Musik wird darüber hinaus auch die Art des Gesprächs und damit die Heilung beeinflussen. Dies alles gehört zur Kategorie "Kommunikation bei bzw. wegen Musik".





Nun zeigen gerade die Protokolle, daß auch direkt von der Musik bei SCHWABEs Musiktherapie eine starke Wirkung ausgeht - eine Wirkung, die offensichtlich vom Gespräch unabhängig gewesen ist. Hierbei ist also das "reaktive" Hören einerseits und die Inszenierung desselben durch den Arzt andererseits musikgerichtete Tätigkeit im strengen Sinne. Solange SCHWABE sein Verfahren nur unter dem Aspekt der Kommunikation bei bzw. wegen Musik sieht, kann er sich dem nicht unerheblichen Vorwurf entziehen, er "vergewaltige" den Patienten mit musikalischen Mitteln. Die vegetativen Reaktionen der beschriebenen Patientin können aber durchaus als Ergebnis einer solchen "Vergewaltigung" angesehen werden. Die Musik macht die Patientin in gewisser Hinsicht fix und fertig und somit gesprächsbereit. Natürlich hat dieser Vorgang auch eine andere Seite: die Musik zeigt, daß die Patientin (auch ohne Musik) fix und fertig ist, und löst daher einen Heilungsprozeß aus. Welche der beiden Seiten der wichtigste ist, kann nicht ohne weiteres gesagt werden, es sei denn aufgrund eines späteren positiven Ausganges der Therapie.

Unterstellen wir indessen, daß die Akzentuierung des Musikeinsatzes als musikgerichtete Tätigkeit nicht zu stark gewesen ist und einen positiven Effekt gehabt hat. Es bleibt dann immer noch der dritte Aspekt der Kommunikation mit Musik, dessen Bedeutung für die Therapie nicht zu unterschätzen ist. Die erhoffte und gegebenenfalls erreichte Gesprächsbereitschaft und -fähigkeit der Patientin dürfte zu einem nicht geringen Ausmaß auch darauf zurückzuführen sein, daß zwischen Arzt und Patientin so etwas wie ein Vertrauensverhältnis aufgebaut worden ist. (Außerhalb der Musiktherapie ist dieser Vorgang altbekannt: "Sag' mir, welche Musikgruppe du magst, und ich sage dir, ob du mein Freund sein kannst!" So steht es wöchentlich tausendfach in Kontaktanzeigen von Jugendmagazinen.) Woher aber kommt dies Vertrauensverhältnis? Wenn die Musik dem Patienten etwas bedeutet, und der Patient zugleich die Musik als vom Arzt kommend akzeptiert, so heißt das, daß der Arzt Musik "besitzt" oder gar mag, die dem Patienten viel bedeutet. Der Arzt hat in der Therapie dem Patienten etwas über seinen Musikgeschmack mitgeteilt. Und dies hat der Patient verstanden.

Es ist kein Zufall, daß SCHWABE mit Sicherheit immer Musik verwendet, die er selbst gut findet, obgleich er an anderer Stelle Therapeuten davor warnt, ihre "Lieblingsmusik" zu spielen: SCHWABE 1980, S. 170). Alle seine Musikstücke entstammen der klassisch-romantischen Tradition. Wahrscheinlich nimmt er an, daß seine Patienten dieselbe Musik lieben; aber das erscheint mir jedenfalls nicht ganz sicher zu sein.

Insgesamt zeigt also die von SCHWABE geschilderte Musiktherapie eine musikalische Tätigkeit von Patient und Arzt, die alle drei der genannten Aspekte umfaßt. Erst wenn der Aspekt Kommunikation bei Musik durch die beiden anderen Aspekte erweitert wird, tun sich die kritischen Seiten des Verfahrens von SCHWABE auf (vgl. auch STROH 1980, S. 45-46).

Die Musiktherapie zeigt erhebliche Asymmetrie zwischen der musikalischen Tätigkeit des Arztes und des Patienten. Sie macht deutlich, daß es bei musikalischer Tätigkeit ineinanderwirkende Handlungen verschiedener Personen gibt. So wie kommunikative Tätigkeit letztlich nur als gemeinschaftliche Tätigkeit mehrerer Personen zu denken ist, so ist musikalische Tätigkeit immer auch ge



meinschaftliche Tätigkeit. Die Asymmetrien - zum Beispiel zwischen einem verstorbenen Komponisten, einem Instrumentallehrer, seinem Schüler und dessen Eltern - sind zwar erheblich, sollten aber dennoch nicht dazu führen, daß die musikalischen Tätigkeiten einzelner Menschen isoliert betrachtet werden. Über alle Unterschiede und oftmals Gegensätze hinweg ist auf der Ebene des Motivs der Tätigkeit der "gemeinsame Nenner" zu suchen, auch wenn die verschiedenartigen Handlungen, die die Tätigkeit realisieren, weit auseinanderweisen (vgl. Kapitel 2. 1).

Solange im Beispiel der Musiktherapie Arzt und Patient dasselbe Motiv haben, was ja oft anzunehmen ist, solange lassen sich die verschiedenartigen Handlungen zu einer gemeinschaftlichen Tätigkeit zusammenfassen. (In diesem Falle der Tätigkeit "Therapie mit Musik".) Unterschiedliche Motive und somit keine gemeinschaftliche Tätigkeit läge zum Beispiel vor, wenn SCHWABE eine bestimmte Musik einsetzte, weil er für seine nächste wissenschaftliche Veröffentlichung etwas ausprobieren möchte, und nicht, weil er der Meinung ist, daß diese Musik dem Patienten am ehesten helfen würde.



## 2. Teil: Elemente einer Psychologie musikalischer Tätigkeit

Im folgenden sollen sechs Elemente" einer Psychologie musikalischer Tätigkeit herausgearbeitet werden. Der Bericht über eine wahre Begebenheit (versehen mit geeigneten Verfremdungen) oder über ein Gespräch leitet jedes der sechs Kapitel ein. Bei der sich anschließenden Analyse der im Bericht geschilderten musikalischen Tätigkeit wird dann jeweils ein theoretischer Aspekt in den Vordergrund gerückt.

### 2.1 Motive oder: Der Einkaufsbummel-Marsch

#### Wie es zum Einkaufsbummel-Marsch gekommen ist: ein Bericht

Alles fing damit an, daß mir an einem sonnigen Samstag im April ein Fünzigpfennigstück vor die Füße rollte, als wir neben einem Informationsstand der "Gewerkschaft Erziehung und Wissenschaft" ein Lied gegen die Berufsverbote aufführten. Bärbel und Fritz zogen, nachdem wir unser Programm am GEW-Stand beendet hatten, heimlich an die übernächste Straßenecke weiter, stellten einen Gitarrenkasten auf und spielten noch eine gute Stunde. Bei der nächsten Probe unserer Musikgruppe teilten sie uns mit, sie hätten im ersten Anlauf 80 DM verdient. Eine gewisse Ratlosigkeit breitete sich unter uns "politischen" Musikern aus - aber die Idee ließ keinen von uns mehr locker: sich einfach hinstellen und Früchte eines jahrelangen Musikstudiums in barer Münze ernten. . .

Bisher hatten wir unsere Arbeit immer "rein politisch" -so nannte man das -gesehen und waren eigentlich froh, wenn wir unsere musikalischen Fähigkeiten, für die unsere Eltern viel Geld investiert hatten, jetzt zweckentfremdet für gesellschaftlichen Fortschritt (bzw. gegen gesellschaftlichen Rückschritt) einsetzen konnten. Die Nachfrage nach solchen Diensten war groß und die Resonanz auf unsere Auftritte meist größer als die auf nicht-akustische Agitation. Mißverständnisse wie jenes, als der ältere Herr mir das Fünzigpfennigstück vor die Füße warf, konnten uns nicht beirren. Doch dann war der Groschen im wörtlichen Sinne gefallen: Was unterscheidet uns eigentlich von Straßenmusikanten, von Bänkelsängern, Bettlern oder fahrenden Studenten aus den Staaten, die ihren weißen Pseudo-Blues runterklimpeln und dazu auf einen Schellenring treten?

Einige aus unserer Gruppe waren arbeitslos. Und so erschien es uns in jedem Fall "politisch", wenn wir auch um Geld spielten. Dabei legten wir auf das "auch" größten Wert. Denn aufs Geld allein sollte es nicht ankommen! Was aber sollten diejenigen tun, die einen Job hatten und einfach Lust verspürten,



# Wir spielen auf der Schildergaß

---

*(Auf die alte Melodie: Oh, Susanna, si douk you my for me ...)*

sich hinzustellen und auszuprobieren, wieviel sich in einer Stunde bei gutem Wetter im Geigenkasten sammeln ließ? Schließlich verlangten wir von niemandem, daß er bezahlt. Aus Unsicherheit stellten wir uns allerdings dann meist etwas abseits auf und ließen auch den geöffneten Geigenkasten eher wie zufällig offengeblieben neben uns stehen.

Klaus der Geiger war unser geheimes Idol.\* Er hatte nicht nur den Sprung aus der Professionalität eines Geigenvirtuosen in die Arbeitslosigkeit und auf die Straße geschafft, sondern auch eine ganz neue, eigentümliche Art des Spielens und Singens entwickelt. Mit einem selbstfabrizierten Rundbogen spielte er gitarrenähnliche Akkorde und vollführte dazu einen grölenden Sprechgesang, der sich urplötzlich in eine einschmeichelnde Geigen-Kantilene auflösen konnte.

So war Klaus das Idealbild eines rundum korrekten Straßenmusikers geworden. Mit politischem Anspruch, versteht sich. Er hat auch als einer der ersten genau unterschieden, ob er vor einem Insider-Publikum politische Lieder singt oder auf der Straße für Aas Volk" (wie er Fußgänger bezeichnete, die nachmittags einkaufen gingen). Er hat auf der Straße die konkrete Straßensituation besungen und thematisiert - und nicht irgendwelche fernliegenden großen oder kleinen Probleme der Menschheit in die Fußgängerzone hineingetragen. Zum Beispiel LIEDERBUCH KÖLN, S. 5): Wir spielen auf der Schildergaß (vgl. S. 42).

Dennoch fiel mir auf, daß Klaus der Geiger von einem "Einheitsinteresse" aller Fußgänger ausging, das ich nicht antreffen konnte. Auch bei mir selbst nicht, wenn ich Fußgänger und nicht Straßenmusiker war. Als Fußgänger kommt es bei mir sehr darauf an, warum ich durch die Straße gehe, ob ich bummeln oder ob ich etwa bestimmtes erledigen will. Je nachdem stellt für mich die Musik eine angenehme Förderung oder eine lästige Hinderung meines Vorhabens dar. (Eine Unterscheidung, die ich als Musiker lange Jahre nicht wahrhaben wollte und auch nicht anerkannt habe.)

---

\* Klaus der Geiger: Kölner Straßenmusiker. Bekannt geworden auf dem Pfingstkongreß des "Sozialistischen Büros" 1976 in Frankfurt und durch eine Schallplatte (1973 aufgenommen, später von Trikont vertrieben: "Arbeit macht frei " BF 1010). Vgl. FREY 1979, 212-216.

Wir spielten auf der Schildergaß Musik für alle Leut;  
wir sangen grad ein lustig Lied, und alle hatten Freud.  
Und viele Leute standen im Kreis herum;  
Wir konnten miteinander sein, und keiner war allein.

Doch unsre gute Laune war nur für kurze Zeit,  
jetzt kam ein Typ vom Ordnungsamt und macht sich vor uns breit.  
Er sagte: Jetzt ist Schluß mit der Spielerei,  
sonst geh' ich gleich zum Telefon und hol die Polizei.

Doch wir, wir waren viele hier, und er, er war allein.  
Daß alle vor einem laufen gehn, das darf ja wohl nicht sein. Drum spielten wir  
weiter, trotz Angst vor Polizei,  
denn wir alle wolln das gleiche hier: zusammen sein und frei.

Doch wie' s um unsre Freiheit steht, das konnte man bald sehn: Jetzt kamen zwei  
Polizisten an und sagten: ihr müßt jetzt gehn.  
O so ein Frust, die Freiheit zu zerstörn!  
Wir durften nicht mehr spielen und die Leut uns nicht mehr hörn.

Die Bullen haben uns behandelt, als wärn wir ein Gangsterpaar. Warum? wollten  
wir von ihnen wissen, denn das ist ja wohl nicht wahr  
Ihr haltet euer Maul! Das haben sie da gesagt.  
"Was es hier zu fragen gibt, wird nur von uns gefragt!"

Wir sind bestimmt nicht kriminell, will man uns auch dazu machen; Wir sind nur  
ein paar Musiker und wolln, daß die Leut wieder lachen. Dafür wolln wir  
kämpfen, doch das könn wir nicht allein,  
drum müßt ihr alle helfen, sonst machen sie uns ein.

Diese in dem Lied geschilderte Erfahrung wird wohl  
jeder Straßenmusiker öfters mal erlebt haben. Wichtig  
ist aber auch, wie wir diese Erfahrung verarbeitet haben:  
Wir haben uns am selben Abend hingesetzt und ein  
launiges, aber ehrliches + einfaches Lied daraus ge-  
macht. Und das haben wir dann gleich am nächsten Tag  
mindestens dreimal an derselben Stelle gesungen, und das  
wohntlang! Der Erfolg: die Bullen kam sich nicht mehr  
rausgetraut, weil wir dadurch die Bevölkerung auf unserer Seite  
hatten!

---



In einem rororo-Taschenbuch las ich dann ein "Straßenmusikerlied" von Peter Bluhm (FREY 1979, S. 202-203), das sich offensichtlich realistischer und weniger aufdringlich gibt, als ich es oft gemacht hatte:

In der Fußgängerzone sitzt ich auf  
 nem Blumenkasten und sing' meine  
 Lieder, singe den Leuten zu die da  
 eilen vor-über. Ich, heute hört doch  
 auf so zu hetzen und zu hasten,  
 hört doch ein paar Lieder vom  
 Blumenkasten. Ein bißchen Musik  
 täte euch vielleicht ganz gut, und  
 wenn sie euch gefällt, da vorn' da  
 steht'n Hut.



Aber, um ehrlich zu sein, allzu viel Gedanken hatten wir uns zunächst noch gar nicht gemacht, als wir uns an einem Samstag vormittag im Herbartgang trafen und ein bißchen übten. Den Text zum "Einkaufsbummel-Marsch" hatte ich

## DER EINKAUFSBUMMELMARSCH

Refrain: Ja, so geht der Einkaufsbummel-Marsch, Marsch, Marsch!  
Ja, so geht der Einkaufsbummel-Marsch:

1. Lange Straße, Achternstraße, Schütting-, Haaren-, Mottenstraße, Kurwickstraße, Ritterstraße - Rase!
2. Lefferseck und Mosenplatz, Schloß-, Berliner-, Rathausplatz, Herbartgang und Staupassage - Rase!
3. Aus dem Parkhaus rein ins Kaufhaus, Tollhaus, Treibhaus, Laufhaus, Geld raus! Zunge raus und Haar zerzaus' - gleich ist's aus!
4. Teppichbürste, warme Würste, Toncassetten, Federbetten, Sonnenbrillen - müssen füllen: Plastikhüllen.
5. Klassenlos und Preisausschreiben, heiße Pomes, heiße Scheiben. Nicht zu lange stehen bleiben: weiter treiben!
6. Durch die Gassen, über Plätze, alles drängelt: Hetze, Metzel! Schnelle gehen! - sonst verletzte die Gesetze!
7. Weiter gehen! Nicht rumstehen! Sehen darfst du nur im Gehen! Wie verschnauften, auch beim Kaufen weiterlaufen.

(Textidee u. Melodie: Der bürgerliche Marsch!)

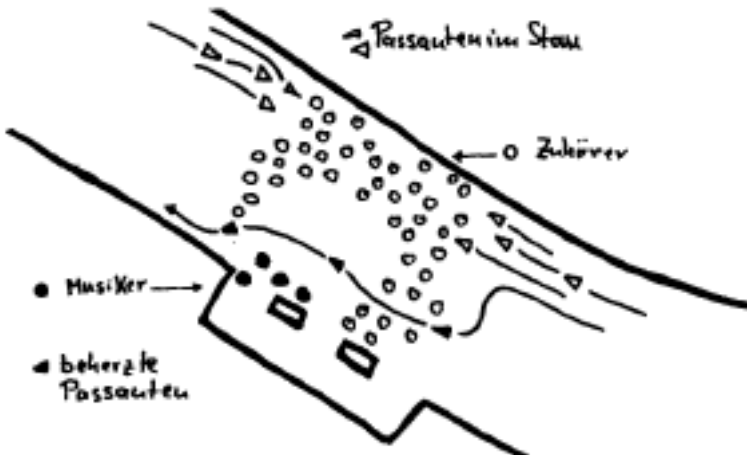
*Eilende Schatten, eine leere Gitarrenhülle und in einsames Lied!*

Der weinerliche Ton dieses Blumenkastenstücks gefiel mir allerdings gar nicht! Ich hätte diese Wehklage nicht über die Lippen gebracht. Ob hier die Leute eine Münze in den Hut werfen, weil sie der Musiker in Ruhe läßt? Und ob das das Ziel von Straßenmusik sein kann?

Auch Peter Bluhm, so merkte ich, geht im Grunde noch von einem Einheitsfußgänger aus. Wie aber wäre es, so diskutierten wir unter Freunden, wenn wir schlicht eine musikalische Inszenierung für zwei Fußgängertypen machten? Wenn wir also akzeptierten, daß Fußgänger teils Bummelanten, teils Einkäufer oder Erlediger sind. Natürlich sollten wir als Straßenmusiker dabei unser eigenes Interesse nicht ganz und gar verbergen und durchaus zu erkennen geben, daß uns die Bummelanten lieber sind. Die Bummelanten sollten etwas zu lachen haben und für ihre gute Absicht belohnt werden. Die Einkäufer und Erlediger sollten zu noch größerem Tempo angetrieben, am Stehenbleiben behindert und dabei ein wenig das Gespött der Bummelanten werden.

Beim "Marsch, Marsch, Marsch!" trieb der Sänger mit Gesten die Passanten zum Weitergehen an, was gleich große Verwirrung stiftete. Die meisten eilten erschrocken davon, den Anweisungen des Liedes folgend. Das war noch nie vorgekommen: Straßenmusiker, die die Fußgänger zum Weiterlaufen aufforderten! Das kann doch nicht stimmen. Einige blieben in gewisser Entfernung stehen und versuchten, sich ein genaueres Bild von der Lage zu verschaffen. Und nun regte sich doch der Widerspruchsgeist des

freiheitlich-demokratischen Bundesbürgers. Nein, das lasse ich mir nicht so einfach gefallen ... und bleibe nun gerade stehen! So. Gesagt, getan, und binnen weniger Augenblicke füllte sich die uns Straßenmusikern gegenüberliegende Seite der Fußgängerzone. Ein paar Kinder, die sich weiter vorn hinsetzten, taten ein übriges, bis sich der für gelungene Aktionen übliche Dreiviertelkreis herausgebildet hatte. Hinten entstand ein Gewühle. Die Stehenden verursachten einen Stau, durch den sich alle, die einzukaufen und zu erledigen hatten, hindurcharbeiten mußten. Von ferne klang es "Marsch, Marsch, Marsch!" - Ironie des Schicksals. Im allgemeinen Gedränge faßten sich einige ein Herz und wählten den Weg des geringsten äußeren Widerstandes: sie umgingen den Stau und überquerten - beherzt, wie gesagt - das freie Feld vor den Musikern, wie es folgende Skizze veranschaulicht.



Unversehens wurden die bekehrten Einkäufer und Erlediger zu Darstellern des Stücks. Spontanapplaus für eine entschlossene Dame, die mit drei Plastiktüten an der Hand bei der Strophe

„Teppichbürste, warme Würste, Toncassetten, Federbetten,  
Sonnenbrillen - müssen füllen: Plastikhüllen“

das freie Feld querte. Heiterkeit und Freude, wenn Eltern ihre Kinder bei "Marsch, Marsch, Marsch!" vorbeizerrten und am liebsten mitgesungen hätten, um nur schnell wieder davonzukommen. Die allgemeine Einkaufshetze wurde noch gesteigert durch die Peinlichkeit der Situation: was doch "allgemein üblich" ist, die schnelle Fortbewegung von einem Einkaufsort zum andern, wurde plötzlich beobachtet und beklatscht.

Nach dem dritten Durchgang des Liedes versagten unsere Stimmen und wir beendeten mit Instrumentalstücken die Aktion. Der Menschaufmarsch zerstreute sich rasch. Eigentlich wurde uns erst später klar, was wir hier inszeniert hatten. Ursprünglich hatten wir nur an ein Lied gedacht, das die konkrete Situation der Oldenburger Innenstadt thematisieren sollte. Nachträglich bemerkten wir, daß wir das Drehbuch zu einem kleinen Happening bzw. unsichtbaren Theater geschrieben hatten. Dabei haben wir ja keine Theater-, sondern durchaus eine Straßenmusikaktion durchgeführt. Die Bühne wurde nicht von uns Spielern, sondern von den Zuschauern selbst abgesteckt. Wir Spieler organisierten lediglich - mit musikalischen, sprachlichen, gestischen Mitteln - das gewohnte Fußgängerverhalten gegenüber Straßenmusik und warteten einfach darauf, wie sich die Menschen nun in verschiedene "Interessengruppen" aufteilen würden. Natürlich haben wir einiges mit unserem Lied vorausgedacht. Aber ganz vorhersehbar ist der eingetretene Effekt nicht gewesen. Übrigens haben wir kein Geld gesammelt, sondern die Aktion als "politisches Experiment" betrachtet. Wenn es eine gute Definition von politischer Musik ist, daß sie organisiert (und nicht, wie Fürst Metternich es mit dem Wiener Walzer beabsichtigte, das Volk „zerstreuen“) soll, so ist der Einkaufsbummel-Marsch ein Stück politischer Straßenmusik.



Abbildung 8

*Ein Zustand allgemeiner Verwirrung herrscht in Oldenburgs Fußgängerzone als der "Einkaufsbummel-Marsch " beginnt. Der Sänger (mit einer Hupe in der Hand) fordert die Passanten auf, möglichst rasch vorbeizulaufen. "Das kann doch nicht wahr sein!", spricht aus einigen Gesichtern...*

### **Wie es zum Einkaufsbummel-Marsch gekommen ist: eine Analyse**

Die im Bericht geschilderte Weiterentwicklung straßenmusikalischer Tätigkeit vom spontanen Musizieren hin zur gezielten musikalischen Aktion erfolgt dadurch, daß im Verlauf der Entwicklung immer mehr Aspekte der Tätigkeit berücksichtigt und reflektiert werden: (1) die Motive verschiedener Straßenmusiker(-typen), (2) die Motive der Fußgänger, (3) die objektive Funktion der Fußgängerzonen und (4) das Verhältnis von politischer Botschaft und Straßensituation. Der Einkaufsbummel-Marsch stellt eine subjektiv befriedigende Lösung des anfangs aufgetauchten Widerspruchs zwischen politischer Agitation auf der Straße und Geldverdienen dar. Natürlich werden die in der Fußgängerzone angelegten Widersprüche nur thematisiert und nicht aufgehoben. Wir gehen die vier genannten Punkte nacheinander durch:

(1) Von folgenden Motiven straßenmusikalischer Tätigkeit ist in dem Bericht

die Rede: Zunächst will eine Musikgruppe an einem GEW-Stand gegen Berufsverbote agitieren; mit musikalischen Mitteln soll eine politische Botschaft an die Fußgänger herangetragen werden, ohne daß dabei eine Rolle spielt, daß die Adressaten Passanten (und nicht zum Beispiel Zuhörer eines Konzerts oder einer Veranstaltung) sind.

Dies Motiv nennen wir das der hereingetragenen Politik, um es von demjenigen zu unterscheiden, das Klaus der Geiger bei seiner Tätigkeit hat: die Artikulation einer durch seine Tätigkeit entstehenden Politik. Letztere besteht darin, daß Klaus der Geiger den Konflikt mit den Ordnungsbehörden nicht außerhalb seiner musikalischen Tätigkeit, sondern als musikalische Tätigkeit, im Lied, austrägt. Bei der Aufführung des Einkaufsbummelmarsches wiederum ist das Motiv - wie bereits im Bericht erwähnt - die Organisation von Konflikten, die in der Fußgängerzone v o r h a n d e n sind, also die musikalische Herausarbeitung vorhandenen politischen Potentials. Diesen drei Typen politischer Motive (vgl. auch Kapitel 3.3) stehen in dem Bericht zahlreiche weitere Motive zur Seite. Das spielerische Ausprobieren der Wirkung von Straßenmusik, mit dem Fritz und Bärbel anfangs beginnen, wird allmählich in "richtiges" Geldverdienen überführt; aus dem Spiel-Motiv wird ein existentielles. Letzteres gilt im strengen Sinne nur für die arbeitslosen Musikanten oder deren Freunde, falls diese nicht in die eigne Tasche spielen. Auch die erwähnten Jugendlichen, die aus USA, England oder Holland kommend durch die BRD ziehen, haben nur bedingt ein ökonomisch-existentielles Motiv, da die ursprüngliche Motivation ihrer straßenmusikalisch begleiteten Wanderschaft durch die Städte oft nicht existentiell, sondern "romantisch" bedingt ist. Zusammenfassend können auf seiten der Straßenmusikanten zwei Mal zwei Typen von Motiven unterschieden werden :

Motive bewußt zweckgerichteten Handelns:	Motive scheinbar zweckfreien Handelns:
politische Botschaft:	keine Botschaft:
- hereingetragene Politik	- bloßes Spiel, Ausprobieren
- entstehende Politik	- romantische Einstellung
- vorhandene Politik	
ökonomisch-existentieller Zweck: Geldverdienen	keine ursprüngliche Notwendigkeit zum Geldverdienen

Die im Bericht erwähnten Beispiele zeigen, daß es keine allgemeingültige Verknüpfung zwischen diesen Motiv-Typen gibt: Die Straßenmusikanten mit politischer Botschaft können auch existentiell betroffen sein, brauchen dies aber nicht, und diejenigen, die scheinbar keine Botschaft vermitteln wollen, sind nicht immer die "Besserverdiener", usw.

(2) Im Bericht ist aber auch - meist etwas implizit - von Motiven der Fußgänger die Rede: Klaus der Geiger unterstellt in seinem Lied, daß die Fußgänger eigentlich dasselbe wollen wie er, nämlich "Freud haben", "miteinander sein", "gute Laune haben", frei sein", "wieder lachen". Peter Bluhm stellt hingegen diese Motiv-Situation in Frage und sieht eher das Hetzen und Hasten;

48

daher schlägt er auch vor: "Ein bißchen Musik täte auch vielleicht ganz gut". Klaus der Geiger und Peter Bluhm sprechen die beiden hauptsächlichen Motiv-Typen an:

Die sozial-kommunikativen Motive: die auf Einkaufshandlungen oder andere  
bummeln, zusammensein, Freude Geschäfte gerichteten Motive, mit  
haben..., Hetzen und Hasten als Folge.

Beide Motiv-Typen spielen in den Liedern unterschiedliche Rollen, obgleich alle Straßenmusikanten in gleicher Weise parteiisch sind. Allerdings sind nur im Einkaufsbummel-Marsch beide Typen berücksichtigt worden. Klaus der Geiger scheint sich gar nicht für die Personen, die nur Hetzen und Hasten, zu interessieren, während Peter Bluhm hofft, durch seine Musik einen Motivationswandel der Vorbeiziehenden zu bewirken.

(3) Die objektive Funktion der Fußgängerzone wird nur vermittelt von den Straßenmusikanten reflektiert. Entweder gehen sie, wie Klaus der Geiger, davon aus, daß eine Einkaufsstraße so etwas wie ein Erholungspark ist, oder sie hoffen, wie Peter Bluhm, daß das Hetzen und Hasten nur vorübergehende Handlungen der Fußgänger und nicht eine Folge aus der Funktion der Fußgängerzone sind. Beide Lieder gehen mit dem grundlegenden Konflikt, der bereits in der Konzeption von Fußgängerzonen angelegt ist, eher naiv um: Fußgängerzonen erhalten ihre Anziehungskraft zu einem erheblichen Teil aus dem Schein von "Urbanität", leben aber letztlich davon, daß möglichst viel eingekauft und umgesetzt wird. Aus dieser konfliktträchtigen Grundsituation heraus sind auch die Unterschiede der Fußgänger-Motive erklärbar.

(4) Während für die Fußgänger, die nur möglichst schnell einkaufen und Erledigungen machen wollen, jede Art von Straßenmusik lästig und hinderlich ist, so werden auch viele zum Bummeln eingestellte und aufgelegte Fußgänger keineswegs von vornherein für politische Botschaften empfänglich sein. Insofern sind hereingetragene politische Aktionen immer nur an wenige Menschen gerichtet, auch wenn die Veranstalter sich einen "Schneeballeffekt" erhoffen, dessen Basis Neugierde und die Angst vieler Menschen, etwas Wichtiges versäumt zu haben, ist. Alle drei geschilderten Lieder und die entsprechenden Vorführungen berücksichtigen bereits Erfahrungen mit derart "hereingetragener" Politik. Dabei erscheint der Einkaufsbummel-Marsch noch am stärksten den Fußgängern "aufgezwungen", am totalitärsten. Peter Bluhm dagegen hält sich am stärksten zurück. Der Grad des Sich-Aufdrängens kann aber nicht allein formal bestimmt werden. Auch inhaltliche Aspekte spielen eine Rolle bei der Frage, inwieweit die Musik "hereingetragen", aufgedrängt ist. So kann ein relativ unpolitischer Sänger, der ein musikalisches Ärgernis darstellt, aufdringlicher wirken als eine Aktion wie die des Einkaufsbummel-Marsches, die die ganze Breite der Fußgängerzone erfaßt, sofern sie witzig und musikalisch differenziert ausgeführt wird.



## Motiv-Analyse als Baustein einer Analyse straßenmusikalischer Tätigkeit

### a. Der wissenschaftliche Streit um die Motive

Da sagt der eine Wissenschaftler über Fußgängerzonen: "Was zunächst als die ‚urbane Qualität‘ einer Straße erscheint, die zum zwanglosen Bummeln einlädt und als Ort der Kommunikation bezeichnet wird, erweist sich als der oberflächliche Schein eines innerstädtischen Bereichs, dessen wesentliche Funktion darin besteht, möglichst günstige Einkaufsbedingungen zu bieten und dessen Benutzer in ihrer Mehrzahl einander gleichgültige Konsumenten des vorhandenen Warenangebots sind" (HEINZ 1977, S. 131). Und er stützt sich dabei sicherlich nicht nur auf eine sozio-ökonomische Theorie, wonach nichts ohne den zügigen Umschlag von Waren und Geld passiert, sondern auch auf seine unmittelbare Anschauung beim Pilgern durch die Fußgängerpassagen. Straßenmusiker wie Peter Bluhm werden dieser These beipflichten.

Dennoch meinen andere Wissenschaftler: "Die oft behauptete zwangsweise Verknüpfung von Freizeit und Konsum ist offensichtlich doch nicht so beherrschend" (MONHEIM 1977, S. 19). Diese Behauptung kann sich auf stattliche wissenschaftliche Erkenntnisse berufen. Befragt wurden zahllose Besucher von Innenstädten in verschiedensten Städten. Insgesamt konnten folgende Ergebnisse berechnet werden:

69% geben an, wegen Einkäufen in die Innenstadt gegangen zu sein, 31% sind also nur wegen des Bummelns unterwegs.

Allerdings geben nur 30% an, sie seien **a u s s c h l i e ß l i c h** wegen des Einkaufens unterwegs;

63% geben an, sie würden, wenn sie einen Bekannten trafen, sich Zeit für ihn nehmen und einkehren...

Danach ließen sich drei Motiv-Typen unterscheiden, die je zu etwa einem Drittel auftreten: das "ausschließliche Bummeln", das "Einkaufen mit Bummeltendenz", das "ausschließliche Einkaufen" (wobei auch gezielte Erledigung zu den "Einkäufen" zu rechnen sind).

Ist die Aussage des ersten Wissenschaftlers reine Spekulation? Ist die des zweiten Wissenschaftlers unanfechtbar?

Denken wir zunächst - vorwissenschaftlich -- an uns selbst zurück: wie oft sind wir bei gutem Wetter nicht einfach losgezogen, um in der Innenstadt bummeln zu gehen, hatten keinerlei Kaufabsichten, und waren nach einigen schönen Stunden mit einer bepackten Plastiktüte wieder zu Hause angekommen! Aus solchen alltäglichen Vorkommnissen ist wissenschaftlich zweierlei zu schließen:

(1) Auf Befragung sagen die Menschen das, was sie **m e i n e n**, daß sie tun oder tun wollen. Sie sprechen nicht mit Sicherheit von ihren Motiven, sondern sie sprechen von den ihnen bewußten Zielen ihrer Handlungen oder sie äußern Rationalisierungen. Das Motiv ist einer bloßen Befragung nicht zu



*Abbildung 9*

*Auch die Stadtverwaltung kann soziale Motive haben. Hier im Bild ist Waldemar aus Oldenburg zu sehen, der seit vielen Jahren zu demselben Akkord seine Lieder singt. Er ist der Schreck aller Geschäftsleute, wird aber von der Stadtverwaltung explizit geduldet: dies scheint billiger als Sozialhilfe. Die Stadt bezahlt auch die Reparaturen an den Instrumenten. Einzige Bedingung: alljährlich, wenn im Sommer das Straßenmusikfest mit "barocker und klassischer Musik" stattfindet, hat Waldemar von der Straße zu verschwinden! Hierfür sorgt gegebenenfalls der Kulturdezernent persönlich.*

entnehmen. Es muß vielmehr in einer Analyse der wirklichen Tätigkeit des Menschen herausgearbeitet werden. (Im Beispiel gehört zur Analyse, daß gesehen wird, daß der Mensch, der nur um zu bummeln in die Stadt gegangen, später mit einer vollen Plastiktüte zu Hause angelangt ist.)

(2) Die Motive können durch die Fußgängerzone verändert werden. Ein ursprünglich sozial-kommunikatives Motiv ("Bummeln") kann sich verwandeln in ein Einkaufs-Motiv. Auch über diese Verwandlung werden die Betroffenen kaum etwas aussagen, da sie von einer Konstanz ihrer Persönlichkeit und Motive ausgehen und es peinlich erscheint, zuzugeben, daß man seine Motive einfach ändert - und das noch unbewußt!

Der Widerspruch zwischen den beiden zitierten wissenschaftlichen Äußerungen rührt daher, daß die Autoren ihr Problem nicht psychologisch angepackt haben. Sie hätten sonst sowohl das Bewußtsein der befragten Menschen, als auch die Veränderbarkeit der Motive mit berücksichtigt und wären zu differenzierteren - und richtigeren! - Aussagen gekommen.

Wir gehen nun noch einen Schritt weiter und stellen im Anschluß an die beiden genannten Einwände eine These über die "objektive Funktion" von Fußgängerzonen auf, die erklärt, wie es zu solch merkwürdigem Verhalten der Fußgänger kommt.

1. These: Die Fußgängerzone hat die objektive Funktion, alle sozial-kommunikativ motivierten Menschen anzulocken und, sobald diese sich in der Fußgängerzone befinden, die sozial-kommunikativen Motive derart zu verändern, daß die Menschen möglichst viele Einkaufs-Handlungen (und entsprechend weniger sozial-kommunikative Handlungen) vollziehen.

Wenn diese 1. These stimmt, so vermag sie das widersprüchliche und uneinheitliche Verhalten der Menschen in der Fußgängerzone zu erklären - und zwar nicht aus irgendwelchen Persönlichkeitsstrukturen heraus, sondern aufgrund "objektiver" Eigenschaften der Fußgängerzone selbst. Zum Beweis dieser These einige grundsätzliche Überlegungen zu Fußgängerzonen.

b. Wozu gibt es Fußgängerzonen?

Aus der umfangreichen Diskussion um die Einrichtung von Fußgängerbereichen in den Städten sowie aus der diese Einrichtung begleitenden wissenschaftlichen Literatur seien nur ein paar Fakten genannt, die jeder Fußgänger selbst schon bemerkt oder beobachtet hat: Seit den 60er Jahren gibt es (nach gewissen Ansätzen in der Vorkriegszeit) verstärkt Fußgängerbereiche. Zunächst haben nur Städteplaner diese Idee vorangetrieben, während der primär betroffene Einzelhandel sich gegen die Einrichtung "verkehrsberuhigter" Innenstädte gesperrt hat. Erst nach verschiedenen positiven Erfahrungen hat sich auch der Einzelhandel auf die Seite der Befürworter und Betreiber geschlagen. Die Städteplaner verfolgten verschiedene Ziele:

- Verkehr: besser in Griff bekommen, ordnen;  
Umweltbelastung verringern;  
Parkprobleme systematisch lösen;



Abbildung 10

*Nur wenige Minuten liegen zwischen diesen beiden Bildern! Nach Ladenschluß leert sich die Innenstadt, die Fußgängerzone stirbt aus. Warum kommen die angeblichen Bedürfnisse nach Bummeln um 18.30 Uhr so schlagartig zum Erliegen?*

*Durch die Ansiedlung von Gaststätten, Diskotheken, Automatenhallen, Tearooms, Kinos sowie das Aufstellen von Buden, Bänken, Blumen und Kunstwerken versuchen Stadtverwaltungen die "urbane Attraktivität" der Innenstädte auch außerhalb der Ladenzeiten zu erhalten . . . nichts desto trotz nimmt in der hier abgebildeten Innenstadt die Wohnbevölkerung laufend ab und unter ihr der Anteil von Ausländern stetig zu. Auch der Pleitegeier geht im Einzelhandel um, weil die Mieten uferlos angestiegen sind. So besteht die Gefahr, daß diese Innenstadt auch für den Einzelhandel ihre "urbane Attraktivität" verliert.*

- Stadt. wieder wohnbar machen (Innenstadtflucht bremsen);  
historisches Stadtbild erhalten, Fremdenverkehr;  
Image-Steigerung der Stadt;  
Freizeitwert der Innenstadt, emotionale Bindung der  
Bürger an "ihre " Stadt.
- Handel: Förderung des Handels;  
Gegengewicht gegen Stadtrand-Supermärkte und  
Einkaufsparadiese;  
bessere Anlieferungsmöglichkeiten, bessere Arbeits  
plätze im Einzelhandel;  
Förderung von "Vergnügungsstätten" (Cafés, Gast  
stätten, Diskotheken, Automaten-Hallen usf.).

Während es anfangs zweifelhaft erschien, inwieweit sich alle Ziele miteinander vereinen ließen, hat sich doch herausgestellt, daß bis auf die Abnahme von Wohnraum sich die Ziele zumindest gegenseitig nicht ausschlossen.

Die Basis der Entwicklung der verkehrsberuhigten Innenstädte stellt allerdings der Einzelhandel und das Unterhaltungsgewerbe mit festem Sitz - also nicht die mobile Straßenmusik - dar. Ohne Umsatz des Handels läuft nichts, auch nicht die Kommunikation der Bürger. Insofern ist es selbstverständlich, daß die Städteplaner nur das Inszenario für die Entfaltung der in unserer These dargestellten Bemühungen des Einzelhandels geliefert haben. Der Rest ergibt sich von selbst. Und wenn sich herausstellt, daß durch eine städtebauliche Maßnahme der Einzelhandel stark in Mitleidenschaft gezogen wird, dann muß die Stadt wiederum für Abhilfe sorgen.

Nun weiß der Einzelhandel selbst allzu genau, daß die Menschen, wenn sie ganz zweckrational einkaufen wollten, den am Stadtrand bzw. in ihrem Wohnbezirk gelegenen Supermarkt vorziehen würden, falls der Einzelhandel nicht

- gewisse "Sonderangebote" liefern und

- sich auf die besondere sozial-kommunikative Attraktivität der Innenstadt beziehen

könnte. Ersteres interessiert hier nicht weiter, während das Zweite für die vorliegende Fragestellung ausschlaggebend ist. Insofern muß der Einzelhandel die sozial-kommunikativen Motive der Menschen akzeptieren und aufgreifen, auch wenn er damit zunächst nichts anfangen kann.

Aus diesen Gründen, die eine Folge der objektiven Funktion der Fußgängerzone sind, wird die Fußgängerzone zu einem Konfliktgebiet.

Sozial-kommunikative Motive führen zu Bummel-Handlungen wie - Leute beobachten,

- einen Kaffee trinken,

- Schaufenster ansehen,

- an einem Stand stehenbleiben,

- auf Musikanten hören,

- nach Bekannten Ausschau halten,

- gegebenenfalls Blicke und Worte wechseln, -sich hinsetzen und besehen lassen usw.

Das Gemeinsame der Ziele solcher Handlungen heißt " n i c h t einkaufen". Daher führen sozial-kommunikative Motive nicht automatisch zu Einkaufshandlungen. Und umgekehrt: Einkaufshandlungen werden nur angestrebt, wenn die ursprünglichen Motive umgebogen werden. Gegen diesen Prozeß sträubt sich der Mensch unbewußt, er leistet psychischen Widerstand, da das Umbiegen der Motive zunächst gegen seine ursprünglichen Bedürfnisse vonstatten geht.

Insofern ist die Fußgängerzone ein psychisches Konfliktgebiet, auch wenn das Bewußtsein über diese Art des Konfliktes gering ausgebildet ist.

Allerdings darf die Fußgängerzone nicht einfach das sozial-kommunikative Motiv zerstören oder auflösen. Der Fußgänger wäre sonst sauer und würde nie wieder kommen. (Man erlebt dies bisweilen, wenn man zwecks Bummeln auf den Markt geht und auf Schritt und Tritt von Marktfrauen angesprochen wird, bis man - sauer - den Markt verläßt.) Vielmehr muß die Fußgängerzone den falschen Schein aufrecht erhalten, sie befriedige vornehmlich sozialkommunikative Bedürfnisse. Dies geht auf zweierlei Weise vonstatten:

Einerseits müssen dem Fußgänger gewisse sozial-kommunikative Handlungen belassen werden; andererseits müssen die Einkaufshandlungen selbst als eine Befriedigung sozial-kommunikativer Bedürfnisse erscheinen. Letzteres ist aus der Sicht des Handels optimal, wirkt aber nicht bei allen Menschen.

#### c. Was soll Straßenmusik in den Fußgängerzonen?

Straßenmusik wird aus Sicht der Behörden nicht generell abgelehnt. Solange Straßenmusik die objektive Funktion der Fußgängerzone nicht nachhaltig stört, ist sie geduldet. Dazu gehört, daß Straßenmusik das allgemeine Image -genannt: Attraktivität - der Innenstadt fördert. Daraus folgt:

- Keine Nähe zur Bettelei, denn die ist lästig und macht unnötig auf soziale Probleme aufmerksam!
- Kein schlechtes, unästhetisches Aussehen der Musikanten, wohl aber ein leicht exotisches!
- Keine Belästigung der Passanten, die es eilig haben, weder durch Staubbildung, noch durch Lärm!
- Keine Propagierung von Inhalten, die der allgemeinen Meinung widersprechen oder dem Kaufgeschäft abträglich sein können!

Auch der Einzelhandel ist nicht generell ein Gegner von Straßenmusik. Er verlangt nur, daß der Umsatz nicht behindert und das Gleichgewicht der Konkurrenz nicht durcheinander gebracht wird. Daraus folgt:

- Keine Behinderung von Fußgängerströmen, es sei denn die Ströme werden auf bestimmte Geschäfte hingelenkt!
- Keine Beeinträchtigung der Werbung der Geschäfte durch Verstellen von Schaufenstern, Übertönen von Lautsprechermusik usf.!
- Keine Belästigung des Verkaufspersonals durch zu großen oder langdauernden Lärm!

Unter diesen Rahmenbedingungen soll sich nun die straßenmusikalische Tätigkeit entfalten. Es ist altbekannt, daß das nicht ohne weiteres geht. Die Motive dieser Tätigkeit stimmen mit denjenigen der Behörden und des Einzelhandels kaum überein; und auch nur ein Teil der Fußgänger hat dieselben Motive wie die Straßenmusikanten. Zwar sind vor allem die Behörden um einen gewissen Ausgleich bemüht, weil sie wissen, daß die Integration der Straßenmusik in die objektive Funktion der Fußgängerzone besser als die Vertreibung derselben ist. Doch die meisten Straßenmusiker umgehen permanent und systematisch die ihnen aufgestellten Schranken.

Während es die objektive Funktion der Fußgängerzone ist, die sozial-kommunikativen Motive der Menschen "umzubiegen" (vgl die 1. These), so ist es das erklärte Motiv der Straßenmusikanten, dies zu verhindern, ja sogar den gegenläufigen Prozeß in Gang zu setzen. Wenn Peter Bluhm singt

Leute hört doch auf so zu hetzen und zu hasten, hört doch ein paar Lieder vom Blumenkasten....

so bringt er damit zum Ausdruck, daß er die Menschen von Einkaufshandlungen abhalten und sozial-kommunikativ motivieren will. Damit sind auch allen Integrationsversuchen Grenzen gesetzt. - Zusammenfassend die

2. These: Straßenmusikalische Tätigkeit ist eine systematische und prinzipielle Zuwiderhandlung gegen die objektive Funktion der Fußgängerzonen. Anstelle die sozial-kommunikativen Motive in Einkaufshandlungen "umzubiegen", bewirkt Straßenmusik dreierlei:

1. sie verhindert nachhaltig das "Umbiegen" sozial-kommunikativer Motive;
2. sie erzeugt selbst sozial-kommunikative Motive und entwickelt bereits vorhandene Motive entsprechend weiter;
3. sie zerstört auch den falschen Schein, sozial-kommunikative Bedürfnisse ließen sich durch Einkaufshandlungen befriedigen.

Die in dieser 2. These zum Ausdruck gebrachten Zuwiderhandlungen der Straßenmusik werden, weil die Fußgängerzone eine Konfliktzone ist, von den Behörden und dem Einzelhandel nur halbherzig verfolgt. Von den Fußgängern werden sie indessen sogar belohnt. Je größer die Zuwiderhandlung, um so mehr Geld kann der Straßenmusikant verdienen.

Bereits im vorigen Abschnitt haben wir bei der Analyse des Berichts verschiedenartige Motive für straßenmusikalische Tätigkeit festgestellt. Die hier thesenhaft beschriebene Wirkung hat jede dieser Tätigkeiten, unabhängig von der speziellen Motivation. Wenn wir bereits seinerzeit zwischen Motiven zweckgerichteter Handlungen und Motiven scheinbar zweckfreier Handlungen der Musikanten mit und ohne konkrete Botschaft oder den Geldverdienern und den Nur-zum-Spaß-Spielern unterschieden haben, so stellen doch alle diese Tätigkeiten eine Zuwiderhandlung gegen die objektive Funktion der Fußgängerzone dar. Denn keiner dieser Musikanten läßt es sich nehmen, durch seine Tätigkeit sozial-kommunikative Bedürfnisse zu befriedigen und sozial-kommunikative Motive zu fördern, weil dies in jedem Fall in seinem eigenen Interesse hegt. Und keiner wird es sich zur Aufgabe machen, die Fußgänger zu mehr



*Abbildung 11*

*Nicht nur im Schaufenster, sondern auch auf den Gesichtern der Einzelhandelsvertreter spiegelt sich eine bunte und geräuschvolle Demonstration durch die Düsseldorfer Innenstadt. Da der Umzug polizeilich angemeldet ist, kann niemand etwas dagegen machen. Straßenmusikanten hingegen spielen meist spontan, ohne die notwendigen Genehmigungen von Ordnungs- und Gewerbeamt. Dies weist ihnen automatisch einen Platz im Wartezimmer der Illegalität zu. Spontaneität von straßenmusikalischer Tätigkeit gehört zur Berufsehre.*



Einkaufshandlungen anzutreiben. (Daß der Straßenmusikant selbst ein Kleinunternehmer sein kann, ist dabei belanglos.)

#### d. Folgerungen für die Tätigkeit der Straßenmusikanten

In Bezug auf die Fußgänger, die um zu bummeln in die Innenstadt gekommen sind, hat es der Straßenmusikant leicht. Er muß durch die musikalische Tätigkeit nur das bereits vorhandene allgemeine (sozial-kommunikative) Motiv in ein musikspezifisches ausformen. Die Aufgabe des Straßenmusikanten ist es in diesem Falle, zu zeigen, daß er sozial-kommunikative Bedürfnisse wirklich befriedigen kann. Hierbei muß er selbst kommunikativ tätig sein! Das Geldverdienen darf nicht Ziel, sondern muß eine Folge davon sein, daß Ziele kommunikativer Handlungen erreicht worden sind. Der Musikant muß mit musikalischen und anderen Mitteln versuchen, Kontakte zu den Fußgängern aufzunehmen und Kontakte zwischen den Fußgängern zu fördern - im Idealfall so, wie es Klaus der Geiger besungen hat:

Wir spielten auf der Schildergass Musik für a 11 e Leut' . . . und alle hatten Freud'.

. . . wir konnten miteinander sein und keiner war allein.

Die meisten Musikanten tun dies "von selbst", weil ihnen solche Kontakte bei ihrem eignen Anliegen - sei es das Geldverdienen oder die Vermittlung einer Botschaft - zugute kommen.

Schwieriger gestaltet sich die Tätigkeit des Straßenmusikanten in Bezug auf Fußgänger, die in die Innenstadt gekommen sind, um nur einzukaufen oder Erledigungen zu machen. Diese Fußgänger kann der Musikant natürlich einfach "vergessen", wie es (im Bericht) Klaus der Geiger tut; er kann, wie im Falle Peter Bluhms, solche Fußgänger zaghafst bitten, ohne sie aber zu belästigen. Und er kann, wie im Falle des Einkaufsbummel-Marsches, solche Fußgänger wider ihren Willen miteinbeziehen und hoffen, daß sie die Situation und den Witz checken. In allen drei Fällen jedoch werden diejenigen, die es eilig haben, sich durch die Straßenmusik belästigt fühlen, sofern sie sie nicht einfach umstandslos umgehen können.

Der Straßenmusikant hat kurzfristig kaum eine Chance in Bezug auf die Menschen, die nur einkaufen und vorüberziehen. Denn das Motiv eines Menschen läßt sich nicht im Vorübergehen verändern. Und ohne eine veränderte Motivation wird es zu keiner sozial-kommunikativen Tätigkeit des Fußgängers kommen. Die Chance hegt hier vielmehr in einer Langzeitwirkung. Wenn Straßenmusik einfach zum Stadtbild gehört, wenn den eiligen Passanten immer wieder vor Augen geführt wird, welche Möglichkeiten eine Fußgängerzone bieten kann und wieviele Menschen von solchen sozial-kommunikativen Möglichkeiten Gebrauch machen, dann wird die Anzahl der Fußgänger, die aus sozial-kommunikativen Gründen in die Innenstadt kommen, relativ zunehmen.

Begrenzte Aussicht auf Erfolg haben "Schockerlebnisse" oder Provokationen. Hier werden Passanten, die den Kopf voller Hetze und Hast haben, schlagartig und zwangsweise ganz neue Perspektiven aufgetan. Der Einkaufs

bummel-Marsch stellt für die Eiligen eine solche Provokation dar. Voraussetzung hierfür ist aber, daß diese Menschen zumindest ansatzweise auch sozialkommunikativ motiviert sind, oder - was am häufigsten der Fall sein dürfte - ihre sozial-kommunikativen Motive durch die Fußgängerzone selbst verdrängt oder umgebogen worden sind. - Das Mittel des Schocks und der Provokation setzt aber eine volle Überzeugung des Provokateurs voraus. Es ist auch nur begrenzt von Wirkung und sollte allein deshalb sparsam angewandt werden, weil es autoritäre Züge trägt. Formal nähert sich das Verfahren demjenigen verschiedener "schreiender" Werbemittel, die sich Kaufhäuser oder Unterhaltungsstätten ausdenken.

Vor allem Straßenmusikanten, die eine politische Botschaft mitzuteilen haben, neigen dazu, das Mittel des Schocks und der Provokation anzuwenden. In etwas abgemilderter Form sind spektakuläre Aktionen, die die musikalische Tätigkeit begleiten, ebenfalls beliebt, um auf die musikalischen Handlungen aufmerksam zu machen. Hier ist größte Vorsicht geboten. Im Grunde kann eine politische Botschaft nur dann wirklich musikalisch vermittelt werden, wenn die bestehenden Motive der Angesprochenen auch wirklich durch die musikalische Tätigkeit aufgegriffen werden. Da dies ausgesprochen schwierig ist und oft dazu zwingen würde, daß die Straßenmusikanten an ihrem glatten politischen Programm Abstriche machen müßten, wird gegen diese motivationspsychologische Regel sehr oft verstoßen.

Nach meinen Erfahrungen ist politische Straßenmusik gerade deshalb weitgehend sinnlos, weil die Musikanten solche motivationspsychologischen Regeln nicht kennen oder mißachten. Dies gilt auch darin - vielleicht abgemildert -, wenn die musikalische Tätigkeit sich im Rahmen einer umfassenderen politischen Aktion abspielt. Hierbei können der Musik ganz andere Aufgaben zuwachsen als diejenige, musikalische Tätigkeit im bisher abgehandelten Sinne darzustellen. - Der Anspruch, daß aus der Musik heraus Politik entwickelt wird, ist hoch, aber durchaus einlösbar. Einen Ansatz, der zugleich die dabei notwendige Modifikation des herkömmlichen und verbreiteten Politik-Begriffs zeigt, haben wir mit dem Einkaufsbummel-Marsch berichtet.

### **Zusammenfassung der Theorieelemente: die Motive musikalischer Tätigkeit**

Die bisherige Analyse hat folgende allgemeine Aussagen erbracht:

1. Motive zeigen sich in den Tätigkeiten. Sie können einer Tätigkeitsanalyse entnommen werden, aber nicht Befragungen der Betroffenen. Befragungen fördern zutage, wie Menschen ihre Tätigkeiten sich selbst bewußt machen.

2. Motive entstehen nicht auf geheimnisvolle Weise im Menschen, sondern gelangen durch konkrete Tätigkeiten in die Menschen hinein. Wenn Menschen unterschiedlich motiviert sind (im Beispiel: Bummeln und Einkaufen), so liegt das nicht an unverrückbaren Persönlichkeitsmerkmalen, sondern einerseits an objektiven Eigenschaften der Bedingungen (im Beispiel: Fußgängerzone als Konfliktgebiet), andererseits an der Entwicklung der Persönlichkeit durch konkrete Tätigkeiten.



*Abbildung 12*

*Einige Tage nach der polizeilichen Räumung eines besetzten Hauses veranstalten die jugendlichen ehemaligen Hausbesetzer ein Frühstück auf dem Marktplatz. Sie wollen damit zeigen, daß sie kein Dach über dem Kopf mehr haben. Eigens getextete Lieder begleiten und kommentieren die Aktion.*

*Für die Vorübergehenden stellt die Aktion und die musikalische Tätigkeit der Jugendlichen keinen Anlaß dar, stehen zu bleiben. Sie mißverstehen die Motive der Jugendlichen, weil es aussieht, als ob es sich um eine Gruppe Jugendlicher handelt, die ihre Freizeit in der Innenstadt verbringt und sich mit den Produkten der naheliegenden Pommes-Bude die Zeit und Langeweile vertreibt. Das Liedersingen wird nicht als Versuch verstanden, eine Botschaft und Erklärung zu vermitteln, da es als Bestandteil des "Gammelns" interpretiert wird.*

3. Motive sind veränderbar durch Tätigkeiten. Jede Tätigkeit trägt zur Weiterentwicklung von Motiven bei und fördert dadurch neue Tätigkeiten. Allerdings werden Motive nicht "im Vorübergehen" verändert. Finden plötzliche Tätigkeitsveränderungen statt, so sind die neuen Motive bereits vorhanden, aber nicht wirksam gewesen.

4. Musikalische Tätigkeit ist - sowohl als musikgerichtete, als auch als kommunikative Tätigkeit (vgl. Kap. 1.4) - darauf angewiesen, daß alle Beteiligten, in der Regel also Musiker und Zuhörer, gemeinsame Motive haben. Ist dies nicht der Fall, so kann der Musiker lediglich versuchen, die Zuhörer musikbezogen zu motivieren. Dies gelingt selten kurzfristig, kann aber langfristig von Erfolg sein.

5. Musikalische Tätigkeiten befriedigen auch (musikalische und andere) Bedürfnisse. Insofern geht die Förderung und Weiterentwicklung von Motiven mit der Befriedigung von Bedürfnissen einher. Der Aspekt der Bedürfnisbefriedigung betont bei musikalischer Tätigkeit die Tendenz, die Tätigkeit zu beenden, der Aspekt der Motiv-Entwicklung die Tendenz, zu neuen musikalischen Tätigkeiten fortzuschreiten. Befriedigung und Motivation sind zwei Ergebnisse derselben Tätigkeit.

6. Rahmenbedingungen lassen nur ein bestimmtes Repertoire von Tätigkeiten zu (im Beispiel- die Fußgängerzone). Tätigkeiten, die nicht unter bestimmten Rahmenbedingungen realisierbar sind, werden entweder verstümmelt oder verändern subversiv die Rahmenbedingungen. Die Motive derartig subversiver Tätigkeiten sind dann auch politische Motive zur Veränderung der Rahmenbedingungen.

7. Musikalische Tätigkeit kann in dem unter 6. angeführten Sinne politisch werden, ohne daß die Musik die Übliche "Vehikel-Funktion" für politische Inhalte übernimmt. Bei zunehmendem Bewußtsein kann solche politische musikalische Tätigkeit auch "ihre " Politik explizit artikulieren. (Im Bericht sind Beispiele in dieser Richtung genannt worden)

Nachbemerkung- Das hier bereits angesprochene Problem der Bewußtheit musikalischer Tätigkeit wird in Kapitel 2.3 diskutiert; die Frage der Bedürfnisse wird in Kapitel 2.5 ausführlicher behandelt. Es ist im vorliegenden Kapitel nur von der Entwicklung von Motiven durch die musikalische Tätigkeit die Rede gewesen, nicht jedoch von der Entwicklung von Fähigkeiten und Fertigkeiten durch musikalische Tätigkeit; dies soll in Kapitel 2.6 nachgeholt werden.

## 2.2 Aneignung von Wirklichkeit oder: Auf Bremens Plätzen und in Hamburgs Untergrund

Diesem Kapitel über die musikalische Aneignung von Wirklichkeit durch musikalische Tätigkeit sollen zwei Berichte zugrunde gelegt werden. Die Ereignisse, auf die sich die Berichte beziehen, ähneln sich. Es handelt sich jeweils um Aktionen in Großstädten, die politische Ziele mit musikalischen Mitteln verfolgen. Durch die beiden Berichte sollen unterschiedliche Formen und Möglichkeiten von musikalischer Aneignung herausgearbeitet werden. Dabei werden diese Unterschiede nur durch die Berichte und die sich daran anschließende Analyse erzeugt - sie sind in Wirklichkeit nicht in dieser krassen Form vorhanden. In Wirklichkeit ergänzen sich die beiden durch die Berichte akzentuierten Aspekte.

### **Bericht 1: "Verbrennt mich nicht!" - Bericht über die Vorbereitungen einer Stadt-Aktion anlässlich des 50. Jahrestags der Bücherverbrennung**

Peter, Gustav und Helmut waren mit einem kleinen Ordner, in dem sich Zeitungsausschnitte, Gedichte, Theaterszenen und Bilder befanden, zu mir gekommen. Mit großer Begeisterung erzählten sie von ihrem Plan, am 50. Jahrestag der faschistischen Bücherverbrennung, 10. Mai 1983, die gesamte Innenstadt von Bremen mit verbrannter Kultur zu durchsetzen und die Bremer Bürger ganztägig an möglichst jeder Straßenecke mit deutscher Geschichte zu konfrontieren. Nun grübelten wir über der Frage, wie Musik in diese großangelegte Aufklärungs- und Konfrontationskampagne einbezogen werden könnte. Ein Bericht aus der Bremer Nationalsozialistischen Zeitung vom 11. 5. 1933, den Peter in seinem Ordner abgeheftet hatte, zeigte mir zunächst, was wir nicht machen sollten:

Tausende umsäumten den Platz, Tausende wollen Zeuge der symbolischen Kriegserklärung gegen den undeutschen Geist sein. Kopf an Kopf steht die Menge auf dem Platz, harrend des Augenblicks, wo die reinen Flammen lohen. Lautsprecher donnern Märsche über den Platz, abgelöst von den Spielmansszügen der anrückenden und aufmarschierenden Verbände. Der Stahlhelm marschiert auf, nimmt in weitem Viereck Aufstellung mit der Front zum Scheiterhaufen. Sturm 1/75 der SA folgt, hinter ihm der Marinesturm. Dann der Spielmansszug der Hitlerjugend und die Hunderte der jüngsten Braunhemden. .

Die Musik sollte kein theatralischer Hintergrund eines faszinierenden Schauspiels sein. Die Musik sollte nicht die Aufgabe eines Animateurs, eines Marktschreiers oder Rattenfängers haben. Die Musik sollte nicht unpräzise Emotionen und Stimmungen hervorrufen. Die Musik sollte nicht vage, ungenau, dumpf oder dumm sein...

Mit solchen Vorstellungen im Kopf darüber, was nicht sein soll, saßen wir vor meiner Hifi-Anlage und hörten uns durch Musik durch, die vor 50 Jahren verboten worden war: Lieder von Agitproptruppen, Musiken proletarischer

Filme, Kompositionen von Eisler und Weill, jiddische Lieder, entartete Moderne Musik aus dem atonalen Lager. An uns selbst bemerkten wir, daß wir, mit derartiger Musik unvorbereitet konfrontiert, nicht in der Lage wären, die Musik "richtig" wahrzunehmen. Auch gegen unseren Willen würde diese Musik, falls sie ohne weiteres dargeboten würde, all' jene Funktionen erfüllen, die wir vermeiden wollten. So spannen wir, ungeachtet unserer Gefühle beim Hören der jiddischen Lieder (die besonders Gustav antörnten), unsere Gedanken weiter: Versetzen wir uns in die Lage eines zufällig in der Innenstadt befindlichen Bürgers! Er sollte, sofern er mehrfach auf "Aktionen" stößt, sowohl grobe, als auch detaillierte Orientierungshilfen bekommen. Als grobe Orientierung, so unser Plan (der später nicht eingehalten wurde), sollte dienen, daß grundsätzlich alle Musik, mit der wir uns als Veranstalter identifizierten, live erklingen und alle Musik, die Faschismus, Zensur, Herrschaft und Militarismus darstellt, über Lautsprecher oder Megaphon ertönen sollte. Im Detail wollten wir entweder die Musik mit interpretierenden szenischen Bild-, Wort-, Bewegungselementen verbinden oder aber auch rein musikalische "Interpretationen" versuchen. Jeder aus unserer Diskussionsrunde begann Bilder und Szenen zu entwerfen: Ein langgestreckter Zug von als Auswanderer verkleideten Musikern bewegt sich zu den Klängen des jiddischen "Arbeitslosenmarsches" durch die Innenstadt mit dem Ziel: Hauptbahnhof. Kurze Bläser-Einwürfe, die an Kriegsgeräusche erinnern sollen, markieren Zäsuren zwischen Texten, die ein Heine-Denkmal spricht. Auf einem Pritschen-Wagen schreit eine Agitprotruppe in historischen Kostümen durch ihre Pappröhren. Jiddische Straßenmusikanten werden von Jugendlichen von Straßenecke zu Straßenecke gejagt... Die Phantasie im Produzieren szenischer Elemente geriet ins Stocken, sobald ich an die Notwendigkeit erinnerte, daß wir auch mit musikalischen Mitteln

63



Abbildung 13

Die "Zehn kleine Negerlein" sterben im Kinderlied wie das liebe Vieh an den absurdesten Ursachen, die sich vor allem reimen müssen, im Detail aber nicht ohne Pikanterie und voller Menschenverachtung sind. (Abbildung aus dem Kinderbuch "Der kleine Sänger", Köln 1979.)

die Geschehnisse "interpretieren" müßten. In diesem Zusammenhang führten wir Diskussionen über das jiddische Lied „Tsen Brider“ (Zehn Brüder), dessen Vieldimensionalität uns faszinierte. Vor allem Peter ließ die Idee nicht los, dies Lied als Leitmotiv durch die ganze Veranstaltung hindurchzuziehen - allerdings mit genau verständlichen Änderungen und "Interpretationen".

Das Lied „Tsen Brider“ ist nach dem Schema des Kinderliedes "Zehn kleine Negerlein" aufgebaut. Im Unterschied zu der eindeutig rassistischen Haltung des Kinderliedes, scheint das Lied „Tsen Brider“ ein Lied zu sein, durch das sich ein Betroffener selbst ausdrückt.

	5	צען ברודער
<p>Tsen brider senen mir gewese, hobn mir gehandt mit lajn, Ejner is fun unds geschorbn, senen mir geblibn najn. Najn brider senen mir gewese, hobn mir gehandt mit fracht. Ejner is fun unds geschorbn, senen mir geblibn acht.</p> <p>Oj, Schmerl mit dem fidele, Tewje mitn bas, schpilt asche mir a fidele ojfn mitn ges!</p> <p>Acht brider senen mir gewese, hobn mir gehandt mit ribn, Ejner is fun unds geschorbn, senen mir geblibn sibn. <math>\int</math> Sibn brider senen mir gewese, hobn mir gehandt mit gebeks. Ejner is fun unds geschorbn, senen mir geblibn seks.</p> <p>Oj, Schmerl ...</p> <p>Seks brider senen mir gewese, hobn mir gehandt mit schrimpl. Ejner is fun unds geschorbn, senen mir geblibn fiefel. <math>\int</math> Fiefel brider senen mir gewese, hobn mir gehandt mit bir. Ejner is fun unds geschorbn, senen mir geblibn fir.</p> <p>Oj, Schmerl ...</p> <p>Fir brider senen mir gewese, hobn mir gehandt mit hej, Ejner is fun unds geschorbn, senen mir geblibn draj. <math>\int</math> Draj brider senen mir gewese, hobn mir gehandt mit blaj. Ejner is fun unds geschorbn, senen mir geblibn twaj.</p> <p>Oj, Schmerl ...</p>	<p>צען ברודער זינען מיר געווען, האבן מיר געהאנדלט מיט לינער, אינער איז פון אונדז געשטארבן, ביז איך מיר געבליבן נאך איבער. אין ברודער בין איך מיר געווען, האב איך מיר געהאנדלט מיט ליכט, סעס איבערן פון איך זענען טאג, ווייל מי טעג האב איך נישט.</p> <p>אוי, שמערל ...</p> <p>Tsenj brider senen mir gewese, hobn mir gehandt mit bejner. Ejner is fun unds geschorbn, bin ich mir geblibn ejner. <math>\int</math> Ejner bruder bin ich mir gewese, hob ich mir gehandt mit licht. Schterbn tu ich jeden tog, wejl tu esn hob ich nit.</p> <p>Oj, Schmerl ...</p> <p>Zehn Brüder sind wir gewesen, haben wir gehandelt mit Leinen. Einer ist von uns gestorben sind wir geblieben neun. Neun Brüder sind wir gewesen, haben wir gehandelt mit Frachtgut. Einer ist von uns gestorben sind wir gewesen acht.</p> <p>Ach, Schmerl mit der Geige. Tewje mit dem Bas, spielt mir ein Lied mitsen auf der Straße.</p> <p>....</p> <p>ribn – Rüben gebeks – Gebäck, Backwaren schrimpl – Strümpfe bir – Bier hej – Heu blaj – Blei bejner – Knochen</p>	<p>1 צען ברודער זינען מיר געווען, האבן מיר געהאנדלט מיט ליין, אינער איז פון אונדז געשטארבן, זינען מיר געבליבן נין. ניין ברודער זינען מיר געווען, האבן מיר געהאנדלט מיט פראכט. אינער איז פון אונדז געשטארבן, זינען מיר געבליבן אכט.</p> <p>אוי, שמערל מיט דעם פידעלע, טעווע מיט דעם באס שפילט זינען מיר א לידעלע (א) אזינען מיטן טאג.</p> <p>2 אכט ברודער זינען מיר געווען, האבן מיר געהאנדלט מיט ריבן, אינער איז פון אונדז געשטארבן, זינען מיר געבליבן זיבען. זיבען ברודער זינען מיר געווען, האבן מיר געהאנדלט מיט געבעקס. אינער איז פון אונדז געשטארבן, זינען מיר געבליבן זעקס.</p> <p>אוי, שמערל ...</p> <p>3 זעקס ברודער זינען מיר געווען, האבן מיר געהאנדלט מיט שפרימלעך, אינער איז פון אונדז געשטארבן, זינען מיר געבליבן פינעף. פינעף ברודער זינען מיר געווען, האבן מיר געהאנדלט מיט ביר, אינער איז פון אונדז געשטארבן, זינען מיר געבליבן פיר.</p> <p>אוי, שמערל ...</p> <p>4 מיר ברודער זינען מיר געווען, האבן מיר געהאנדלט מיט היי, אינער איז פון אונדז געשטארבן, זינען מיר געבליבן דריי. דריי ברודער זינען מיר געווען, האבן מיר געהאנדלט מיט בליי, אינער איז פון אונדז געשטארבן, זינען מיר געבליבן צוויי.</p> <p>אוי, שמערל ...</p>

Dabei fällt dreierlei auf:

Erstens der trocken-nüchterne Schematismus, mit dem die 10 "Fälle" geschildert werden. Da gibt es keinerlei Variationen außer im Hinblick auf die "Ware", die der jeweilige Jude gehandelt hat. Keinerlei Erklärung über den Zusammenhang zwischen Handel und Todesfall. 9 Brüder sind einfach gestorben, scheinbar ohne Ursache, ohne Folge. Der Sänger des Liedes registriert die Todesfälle kommentarlos, regungslos und ohne etwas dagegen zu tun... Hierbei fällt nun, zweitens, der immergleiche Refrain auf: Komm, spiel uns eins auf! So reagiert der Sänger auf das routinemäßig ablaufende Schicksal. Dieser Refrain entstammt einem anderen jiddischen Lied. Ja, das Leben soll weitergehen. Nichts geschieht, nur ein weiterer Bruder fehlt. Dieser Vorgang ist aus heutiger Sicht eine hintersinnige Vorausschau auf das, was nach 1933 geschehen ist. Immer wieder sind Juden "verschwunden", bis das "Verschwinden" zu einem fast routinemäßigen Mechanismus geworden ist. Im Lied-Refrain bäumt sich allerdings die Seele noch einmal auf. Es ist die Beschwörung des alten Wunders (über das es zahlreiche jiddische Lieder gibt), daß sich die menschliche Seele in den Tönen einer Geige ausdrücken läßt. Doch, noch ehe das Lied „Tsen Brider" in die melancholischen Gefilde des Humanismus abhebt, stellt uns, drittens, der Sänger in der letzten Strophe auf den Boden der Realität: Sterben tu' ich jeden Tag, weil zu essen hab' ich nichts! Allen Philosophien über das Schicksal des jüdischen Volkes von Moses bis Begin, allen Anthropologien der speziell jüdischen Mentalität und Seele wird hier ein materialistischer Strich durch die Rechnung gezogen. Gebt uns was zu essen und wir sprechen uns wieder über das jüdische Schicksal! Alle meine Brüder, die mit Leinen, Fracht, Rüben, Gebäck, Strümpf, Bier, Heu, Blei, Knochen oder sonst einem Plunder gehandelt haben - ja, woran sind sie wohl gestorben? "Denn zu essen hab' ich nichts!"

Diese Vielschichtigkeit des Liedes hat uns lange beschäftigt. Denn wir fanden sie auch in der Musik selbst wieder: zuerst der fast rezitativische, emotionsneutrale Bericht des Ereignisses, sodann der Aufschrei "Oj!", dem der Refrain mit der Bitte an den Geiger folgt, ein Lied aufzuspielen. Dieser sich zunehmend beschleunigenden Bitte wird durch ein zehnfaches (!) "oj" Nachdruck verliehen. Der Refrain fällt aber, noch ehe es zu einer jener typischen Kehraus-Situationen von Fiedelmusik kommen kann, nach wenigen Takten wieder in einem Ritardando zusammen. Der Geiger soll, so die Bitte des Sängers, "mitten auf der Gasse" spielen, nicht nur, weil dort die halbverhungerten Arbeitslosen sind, sondern auch um das zehnfache "oj" öffentlich herauszuschreien. Der alte Topos "Komm Tzigan, spiel mir eins auf!", der sich sonst im Hause eines Adligen abspielte, wo der Straßen-Zigeuner eingeladen war, um gegen ein Goldstück die gute Gesellschaft zu unterhalten, wird neu interpretiert...

Beim Abhören zweier Interpretationen des Liedes "Tsen Brider" durch die Gruppe "Zupfgeigenhansel" (ZUPFGEIGENHANSEL 1979) bemerkten wir an uns selbst, daß die politische Dimension dieses Liedes für gewöhnlich in einem etwas sentimental, gefühlsduseligen Mulm jiddischer Folklore untergeht. Wir selbst konnten uns diesem Zauber nicht entziehen. Nun gehört nach unserer Meinung auch das schmerzliche Gefühlvolle zu dieser Musik und zu seiner poli



Handwritten musical score for the piece "Tsen Blieder". The score consists of six staves for woodwinds and piano accompaniment. The woodwind parts are numbered 1 through 6, each with a specific instrument designation in parentheses: (4.-5. Flöte), (2.-3. Flöte), (1.-3. Klarinette), (1.-2. Fagott), (5. Saxophon), and (1.-2. Saxophon). The piano part includes performance instructions: *leise*, *langsam anfangen*, *schleuniger werden*, *sehr schnell*, and *wieder*. A final instruction at the bottom right reads: *Zu diesem Stück 7. 10-13 wiederhol anzuheben und immer schneller und abzumachen werden.* The signature *© Oskarberg-Syndikat* is located at the bottom right of the piano part.

Abbildung 14

Das hier abgebildete Arrangement des Liedes "Tsen Blieder" muß von mindestens 7 Bläser/innen gespielt werden. Die Bremer Aufführung wurde von 30 SpielerInnen ausgeführt.

tischen Aussage. Das Lied ist aufgrund seines melodischen, harmonischen und agogischen Aufbaus mit Schmerz vollgesogen wie ein Schwamm - und dieser Schwamm wird ausgedrückt, wenn Schmerl mit der Geige und Tewje mit dem Baß spielen. Dennoch wollten wir verhindern, daß sich die Zuhörer von den Tropfen, die aus diesem Schwamm triefen, einfach berieselnd lassen! Es sollte mehr passieren. Peter schlug Maßnahmen vor, die ich später in Noten umgesetzt habe (Abbildung 14).

Die Dichte und Dissonanzhaltigkeit des Satzes sollte umgekehrt proportional zur Anzahl der im Lied vorhandenen Juden sein. Also, je mehr Juden sterben, um so schreiender sollte der Satz klingen. Zu Beginn sollte noch die jiddische Folklorestimme aufkommen; dann sollte diese Stimmung verunsichert und letztlich aufgelöst werden. Der Refrain sollte sich wie eine unheilvolle Maschine schnell beschleunigen, aber doch wieder abgebremst werden. Die Rufe "oj, oj!" sollten etwas unsauber gespielt, quasi geschrien werden. Der letzte Refrain war als Inferno geplant, als Abbild der politischen Realität der Nazi-Zeit.

Der dem jiddischen Lied immanente Schrei "oj!", der ursprünglich in eine Art schmerzhaft-schöner Resignation mündet, die von Fiedel und Baß ausgedrückt wird, ohne daß etwas passiert, dieser Schrei sollte zu ohrenbetäubendem Lärm gesteigert werden. Damit sollte nicht nur die jiddische Folklore-Stimmung aufgehoben, sondern auch ein klarer musikalischer Trennungsstrich zwischen unserer Musik und derjenigen der Spielmannszüge -von denen ja nicht nur in der Nationalsozialistischen Zeitung vom 11. 5. 1933 etwas zu hören ist! - gezogen werden. Zugleich wollten wir gegen gefühlsduseligen Umgang mit der deutschen Vergangenheit, gegen ritualisierte Vergangenheitsdarbietungen und gegen das "Ja, das waren böse Zeiten"-Syndrom anschreien.

- Ich müßte nun schildern, wie die ganztägige Aktion am 10. Mai 1983 abgelaufen ist und ob unsere Vorstellungen und Wünsche in Erfüllung gegangen sind. Letzteres fällt mir aber schwer, da ich eigentlich nur Eindrücke aus der Sicht eines Planers und Mitwirkenden schildern kann. Ich begnüge mich darauf, einige Fakten zu nennen: Die Aktion fand statt. Die Bläserfassung der „Tsen Brider" wurde von uns gerne und oft gespielt.\* Dabei führten wir das Stück manchmal kommentarlos, manchmal mit kurzem Kommentar an verschiedenen Orten auf. Zweimal verbanden wir das Lied auch mit Textlesungen, indem wir zwischen einzelne Textaussagen den "oj!"-Ruf einspielten (siehe S. 68).

Bis zuletzt - und auch noch heute bei verschiedenen Nachaufführungen - ist allerdings umstritten, ob das Stück mit einem Inferno, oder doch leise, melancholisch ausklingen soll. Die Aktion "Verbrennt mich!", am 10. Mai 1983 in Bremen, hat ein relativ großes Echo gefunden. Inwieweit die Musik selbst mehr als illustrierend an diesem Echo beteiligt gewesen ist, kann ich schwer beurteilen. Insofern ist die zentrale Frage nicht eindeutig zu beantworten, ob wir erreicht hatten, was wir uns musikalisch vorgenommen haben.

---

\* Für die Aktionen wurden insgesamt 11 Musikstücke eigens komponiert und arrangiert. "Tsen Brider" ist ein Beispiel. Neben zwei weiteren jiddischen Liedern wurden noch Agitpropstücke und Kunstmusik von Weill und Eisler bearbeitet.

Können aber die Kopfjäger, die seit dem Irrsinn des Weltkriegs auf die Reste von Menschheit losgelassen sind und es Politik nennen -können sie uns denn nicht umbringen, ohne uns vorher blöd zu machen?

- "oj!" -

Soll es uns nicht mehr gewährt sein, die Unvereinbarkeit von Nationalismus und Menschenwürde zu erkennen?

- "oj!" -

Was hat ein Konsumverein mit Pathos zu schaffen?

- "oj!,, -

Es ist der älteste Trick der Bourgeoisie, den Wähler frei seine Unfreiheit wählen zu lassen, indem man ihm das Wissen um seine Lage vorenthält. Das, was jemand braucht, um seinen Weg wählen zu können, ist Wissen.

- "oj!" -

Die Art der Wahlen, wie wir sie in Deutschland hatten, kann nicht ganz gut gewesen sein. Zweimal während meines Lebens wählten die Deutschen in jener zivilisierten Weise, von der die Rede ist, den Krieg. Zweimal bestätigten sie durch "freie Wahlen" Regierungen, die verbrecherische Kriege anzettelten und sie außerdem noch verloren.

- "oj!" -

Der Händler, dem das Leben ganz gehört, hat eure Phantasie in Pacht genommen. Er läßt euch Radio hören, Fußball werfen, gewährt euch die politische Bewegung mit Einschluß der Befugnis, frei zu sein, erlaubt den Zeitvertreib, der euch das Denken erspart.

- „oj!“ -

Nun ist die Welt dem Händler untertan, und nichts gilt, was sich nicht prostituiert. Alles darf heute huren, nur die Huren nicht! Verabscheut wird, wer daran Anstoß nimmt, mit ihm gemieden alle, die ihm folgen, die Lepra der Erkenntnis zu verbreiten. Die Welt will leben und in Ruhe töten, und wehe jedem, der es weiß und sagt!

**"Tsen Brider"- Refrain**

Das Interesse an unserem musikalischen Interpretationsversuch eines einfachen Liedes ist aber bis heute relativ groß: Musikgruppen in Freiburg, Köln, Hamburg und Berlin haben nach dem Stück gefragt und spielen es inzwischen. Dabei spielt neben dem eingängigen jiddischen Sound wohl auch die relativ unkomplizierte Konzeption der Interpretation des Liedinhaltes eine Rolle.

Die Rückmeldung über den erhofften Erfolg eines solchen Musikstücks darf man sich nicht zu explizit und unmittelbar vorstellen. Natürlich applaudiert zunächst das Publikum. Doch bedeutet dies noch wenig im Hinblick auf die inhaltlichen Absichten der Musiker. Qualitative Aussagen von Zuhörern beziehen sich in aller Regel nicht auf ein einziges Stück, sondern auf Gesamteindrücke, an denen Stücke auf vielen Ebenen beteiligt sind. Diskussionen über einzelne Musikstücke indessen werden meist relativ borniert geführt: sei es im Hinblick auf aufführungstechnische Details oder andere musikalische Fragen.

Aus dem Dilemma, daß eine Auswertung des Erfolgs einer musikalischen Aktion kaum im direkten Gespräch möglich ist, versuchen wir uns im folgenden dadurch zu befreien, daß wir Elemente einer theoriegeleiteten Interpretation des Geschehens hinzuziehen. Diese in Musikkreisen ungewöhnliche und unbeliebte Herangehensweise soll durch die Brauchbarkeit der Ergebnisse überzeugen! (Ich muß aber betonen, daß wir nicht die Aktion selbst, sondern die Qualität der Analyse und Auswertung der Aktion verbessern wollen, indem wir ein Stück die Theorie bemühen).

### **"Verbrennt mich!" - Analyse der Vorbereitungen einer Aktion zum 50. Jahrestag der Bücherverbrennung**

Der Bericht erstreckt sich im wesentlichen auf die Planung einer musikalischen Aktion. Üblicherweise ist das analysierende Augenmerk auf die Durchführung musikalischer Aktionen gerichtet. Dies ist insofern legitim, als in der Durchführung auch die Planung "erscheint". Denn jede musikalische Tätigkeit setzt eine Planung voraus und "enthält" diese. Planung ist aber nicht nur ein wichtiger Bestandteil musikalischer Tätigkeit, sondern selbst eine musikalische Tätigkeit. In diesem Sinne soll der Bericht im folgenden untersucht werden.

Die Motivation der Hauptakteure, Peter, Gustav und Helmut, ist zunächst eine nicht-musikalische. Als Regieassistenten, erfahren in der Organisation von Großaktionen, wenden sie sich an einen Musiker, um über Möglichkeiten zu sprechen, wie Musik in ihre Aktion eingeführt werden kann. Dabei denken sie in erster Linie an die Aktion als ganze und in zweiter Linie an musikspezifische Probleme. Im Verlauf der Planung entwickeln sich allerdings aus diesen allgemeinen Motiven musikspezifische heraus. Während sich anfangs die Vorstellungen auf eine musikalische Bereicherung der Gesamtktion beschränken, stehen im späteren Verlauf der Diskussion Fragen musikspezifischer „Interpretationsmöglichkeiten“ im Vordergrund. Dabei ist auch von Bedeutung, daß der Erzähler des Berichts von Anfang an musikalisch motiviert ist und Peter, Gustav und Helmut vorhaben, bei der Aktion auch selbst Musik zu machen.

Zunächst bestehen Befürchtungen, daß die Musik eine ungenaue und vielleicht sogar unbeabsichtigte Wirkung haben könnte. Solche Befürchtungen sind zwar berechtigt, beruhen aber teilweise auf einer falschen Herangehensweise, die im Verlauf der Vorbereitungsdiskussion korrigiert wird. Denn zunächst stehen die Musikstücke, die in Frage kommen, im Mittelpunkt des Interesses. Die Planer bemerken an sich selbst, wie die Musikstücke wirken, und werden dadurch nachdenklich. Dies Nachdenken führt dazu, daß sie ihr Augenmerk von den Musikstücken weg auf die musikalischen Tätigkeiten hin richten. Dabei spielen nicht nur die beabsichtigten Aufführungssituationen eine Rolle, sondern zunehmend auch die musikalischen Tätigkeiten, die sich in den vorliegenden Liedern und Musikstücken vergegenständlicht haben (jiddische Lieder, Agitprop).

Exemplarisch wird das Lied „Tsen Brider“ unter dem Aspekt diskutiert, in welcher Weise durch dies Lied Wirklichkeit angeeignet worden ist. Solche Aneignung von sozialer Wirklichkeit durch ein Lied ist musikalische Tätigkeit! Es wird daher nicht mehr diskutiert, wie das Lied "an sich" auf heutige Hörer wirkt, sondern wie sich Texter und Komponist bzw. die mit diesem Lied umgehenden Juden auf ihre eigene soziale Lage bezogen haben. Es wird herausgearbeitet, aber dann auch kritisiert, wie in diesem Lied die Juden in gewisser Gleichgültigkeit ihrer eignen Vernichtung zusehen, wie sie in einem schmerzvollen Aufschrei "oj, oj!" Fiedel und Baß beschwören und ansonsten tatenlos erscheinen. Nur in den letzten Zeilen, wo Ursachen benannt werden, scheint ein Funke Realitätssinn durchzuschimmern.

Hieran knüpft die neue Aneignung des Liedes durch die Planer der Aktion an. Für sie ist das Lied Vergegenständlichung eines Stücks Wirklichkeit, die auf eine Weise angeeignet worden ist, die sie kritisieren und nicht einfach reproduzieren möchten. Zugleich bedeutet aber die heutige Aneignung des Liedes auch eine explizite Auseinandersetzung mit dem Phänomen „jiddische Folklore“. Dies Phänomen ist eine Form der heutigen Aneignung jiddischer Musik, die unter folkloristischer Aura jenen realitätsbezogenen Schmerz, der sich in den Stretta-Wirkungen des Refrains entläßt, als Musikantum mißdeutet. Dabei ist allerdings anzuerkennen, daß es diese Mißdeutung gibt und sich heutige Hörer derselben nur sehr schwer entziehen können. Insofern ist nicht nur die im Lied selbst vorliegende Vergegenständlichung musikalischer Tätigkeit, sondern auch die heute verbreitete Art, mit jiddischer Musik umzugehen, jene Wirklichkeit, mit der sich die Planer der Aktion auseinander setzen müssen.

Die Wirklichkeit, die bei der Vorbereitung und späteren Durchführung der Aktion angeeignet wird, ist also außerordentlich vielschichtig und differenziert:

- Es ist die im Lied selbst verarbeitete Wirklichkeit, d. h. die soziale Lage der Juden (vor 1933).
- Es ist die Art, mit der Juden diese soziale Lage sich musikalisch angeeignet haben, d. h. die Musik des Liedes.
- Es ist die Art, wie heute jiddische Folklore angeeignet wird, d. h. die heutigen Hörgewohnheiten und Rezeptionspraktiken.

(Daneben spielt natürlich die Wirklichkeit, in der sich die Aktion zum Jahrestag der Bücherverbrennung abspielt, eine Rolle. Doch davon ist im vorliegenden Bericht kaum explizit die Rede).

Der Bericht schildert nun einen Versuch, diese dreifach differenzierte Wirklichkeit in einem musikalischen Verfahren anzueignen. Dabei schlägt auch die Kritik der Beteiligten an der Musik des Liedes und der heutigen Rezeption jiddischer Folklore (also der 2. und 3. Schicht von Wirklichkeit) durch. Diese Kritik ist getragen von den historischen Erfahrungen der Nazizeit, fundiert durch die Analyse des Liedes und artikuliert im Hinblick auf die geplante Aktion. Die "soziale Lage" der Juden als die Basis der dreifach differenzierten Wirklichkeit soll erhalten und erkenntlich bleiben. Im Rahmen einer Bücherverbrennungsaktion, die insgesamt an spätere historische Erfahrungen appelliert, wird diese Lage allenfalls klarer herausgearbeitet. Die beiden anderen Schichten der durch das Lied „Tsen Brides“ repräsentierten Wirklichkeit werden in der geschilderten Umarbeitung und Neu-Interpretation berücksichtigt. Dieser Aneignungsvorgang ist geradezu "klassisch" und sehr musiktypisch. Kein Komponist hat Wirklichkeit musikalisch anders angeeignet als dadurch, daß er früheres musikalisches Material umgearbeitet und verändert hat. Natürlich geschieht die Umarbeitung im vorliegenden Fall unter der Prämisse, daß das ursprüngliche Lied "erhalten" und lediglich neu gedeutet wird.

Der Bericht zeigt auch, was unter "Aneignung" zu verstehen ist: Die bewußte Auseinandersetzung mit einer "Vorlage", die in eine Umarbeitung mündet, und die sich anschließende praktische Erprobung - das ist ein vorbildliches Modell von Aneignung durch musikalische Tätigkeit. Es geht den Beteiligten bei dieser Art von Aneignung nicht um eine innere Bereicherung, um ihren individuellen Bildungszuwachs oder ein intellektuelles Vergnügen, es geht ihnen auch nicht um eine Anleitung zu spontanem Musizieren ohne Reflexion der Zusammenhänge, sondern um das zielstrebige Hinarbeiten auf eine erfolgreiche Aktion.

Die praktischen Folgerungen aus der gesamten Planungs-Tätigkeit sind dabei die Basis der Aneignung. Ohne sie wäre diese Art musikalischer Tätigkeit gar nicht vorstell- und durchführbar. Unter welcher Maxime hätten sich denn die Personen, von denen berichtet wird, zusammenfinden und diskutieren sollen? Unter welchen Zielsetzungen hätte die gesamte Diskussion geführt werden können, wenn nicht alles als Planung einer konkreten Veranstaltung ausgelegt gewesen wäre?

Obgleich üblicherweise das Komponieren als musikalische Aneignung von Wirklichkeit interpretiert wird, ist die kompositorische Ausführung der im Bericht geschilderten Planungsvorhaben in Gestalt des Bläser-Arrangements von „Tsen Brides“ keine Aneignung von Wirklichkeit im verstandenen Sinne. Vielmehr ist das Komponieren lediglich eine spezialisierte Handlung, die - neben anderen Handlungen - die musikalische Planungs-Tätigkeit realisiert. Der Kompositionsprozeß ist die technisch-handwerkliche Konsequenz aus den vorangegangenen Diskussionen. Seine Qualität ist dadurch zu bestimmen, daß gefragt wird, inwiefern die diskutierte und geplante spätere Durchführung gelingt.



Abbildung 15  
 Bei der Stadt-Aktion anlässlich des 50. Jahrestages der Bücherverbrennung am 10. Mai 1983 in Bremen konnten die Besucher unter anderem auch einen dieser Holzschnitte von Frans Masereel (Titel: "Die Idee") selbst drucken. Dieser Art praktischer Aneignung historischer Wirklichkeit im Bereich der Bildenden Künste hat die Musik nichts Entsprechendes gegenüberzustellen. Dafür sind die Möglichkeiten musikalischer Aneignung außerordentlich vielfältig und differenziert, auch wenn die "Vergegenständlichung" der Tätigkeit des Publikums fehlt.



Die Interpretation von Komponieren als einer Form der Aneignung von Wirklichkeit ist allerdings in einem umfassenden Sinne richtig. Im Grunde liegt im geschilderten Fall ein arbeitsteiliger Kompositionsprozeß vor; nicht allein die technisch-handwerkliche Ausführung, sondern auch die Planung derselben, die Reflexion der späteren Durchführung, die Analyse des vorliegenden Materials und aller denkbaren Schichten von Wirklichkeit - von denen in der vorliegenden Analyse drei explizit angesprochen worden sind - gehören zu dem, was man üblicherweise als kompositorische Tätigkeit bezeichnet. Insofern sind Peter, Gustav, Helmut und der Berichterstatter zusammengenommen "Komponist". Da die Planung der Aktion nicht nur die Komposition des Stückes - nun im weiteren Sinne verstanden -, sondern auch die Einstudierung durch die Mitwirkenden (im vorliegenden Fall waren es circa 30 Musikerinnen und Musiker) umfaßt, hat die Kompositions-Handlung im engen Sinne noch ein weiteres wichtiges Ziel. Das Musikstück soll nämlich die Mitwirkenden motivieren. Genauer: Da die Mitwirkenden allgemein für die Aktion motiviert sind und auch mit ihren speziellen musikalischen Fähigkeiten mitwirken wollen, fällt der Komposition die Aufgabe zu, die Mitwirkenden speziell für dies Stück zu motivieren. Das ist im allgemeinen gar nicht so einfach. Denn, selbst wenn die Mitwirkenden Musik machen wollen, ist noch lange nicht ausgemacht, daß sie auch ein bestimmtes Stück spielen wollen. Selbst wenn die Planungs-idee überzeugt, ist noch nicht sicher, ob das Musikstück selbst überzeugt und auch gerne gespielt wird. Letzteres ist aber die Voraussetzung für eine erfolgreiche Probenarbeit. Die Einsicht in die Stringenz und Notwendigkeit der Planungs-idee allein genügt hierbei erfahrungsgemäß nicht.

## **Bericht 2: Ripley Underground - Ein Reporter gerät in eine Musikaktion in Hamburgs Untergrund**

Bahnhof Jungfernstieg, Hamburg, 5. November 1982, 18.50 bis 19.30 Uhr.  
Mitwirkende: Reporter R. mit Tonbandgerät, 16 Musikerinnen und Musiker der Gruppe „Tuten & Blasen“, Aufsichtsbeamte, Katastrophenschützer, Passantinnen und Passanten (durch Ziffern gekennzeichnet). Der folgende Text gibt bis auf einige Kürzungen alles Gesprochene wider, was sich auf R.s Tonband befindet.

1 Was ist das? Was für ein Verein?

R Das ist zur Unterhaltung der Passagiere.

1 Nee.

R Finden Sie nicht?

1 Hat es noch nie gegeben! Und jetzt, wo die kein Geld mehr haben. Die spielen doch nicht umsonst.

2 Kann man nicht sagen. Vielleicht haben sie Geld von der Kulturbehörde bekommen.

3 Für wen machst Du die Aufnahme?

R Darf ich nicht sagen.





*Abbildung 16 Ort des Geschehens: Der kompliziert strukturierte U-S-Bahnhof Jungfernstieg. Im Bilde einer der zahlreichen Einlässe in den Untergrund.*

- 4 Wir tun in diesem Fall auch nur die Sicherheitsvorschriften. Die Sicherheit hab ich hier alleine. Das ist wichtiger hier.
- R Sind Sie dagegen, daß das hier passiert?
- 4 Ist das nicht vorher abgesprochen gewesen mit der U-Bahn?
- R Ja, doch. Ich kann Ihnen da keine Auskunft geben.
- 4 Sie kommen da so an. Das geht ja nicht. Sie, mit so einem linken Ding daran.
- R Das ist alles im Auftrag der Kulturbehörde. Rufen Sie doch dort an, und erkundigen Sie sich. Herr, äh...
- 4 Ich gehe aber davon aus, daß das keine Veranstaltung der U-Bahn ist.
- 5 Wir geben hier keine Auskunft.
- 4 Das merken Sie sich mal!
- 5 Woher sind Sie überhaupt?
- R Ganz normaler Fahrgast.
- 5 Zeigen Sie Ihren Fahrschein!
- R Ich kann mich legitimieren.
- 5 Das scheint mir recht zweifelhaft zu sein.  
("eins-zwei-drei-vier": Musik im Hintergrund)
- R Wie finden Sie die Idee, daß in der U-Bahn Musik gemacht wird?
- 6 Bin überrascht.
- 6 Soll das öfter stattfinden?
- R Das hängt davon ab, wie die U-Bahnfahrer das so aufnehmen.  
(Musik läuft weiter, gelegentlich klatschen Leute Beifall)
- R Finden Sie, daß das sich gehört auf dem U-Bahnhof?
- 7 Bitte?
- R Finden Sie, daß das sich gehört auf dem U-Bahnhof?
- 7 Ne, das finde ich nicht.

8 Sollte unterlassen werden.  
 7 Ja.  
 8 Ich amüsier' mich da wohl drüber, aber, das ist, ganz ehrlich gesagt, eine Belästigung. Ein bißchen.  
 7 Weil es zu nah ist, verstehen Sie. Da kommt nicht die Schönheit einer Musik raus, sondern eine Belästigung.  
 R Ja, das kann ich verstehen. Danke schön.  
 R Finden Sie, daß sich das gehört?  
 9 Was?  
 R Sie als Abfertigerin  
 9 Ich weiß nur nicht, was ich damit anfangen soll.  
 R Hmm.  
 9 Interessieren? Na ja, ist piepsig.  
 10 Könnten sie doch über Lautsprecheranlage abspielen. 8 Haben sie nicht ein Radio da? ... Schade!  
 10 Ach, heute ist alles erlaubt! (Musik fängt neu an. Kurze Musikphrasen, nichts Zusammenhängendes) R Finden Sie, daß sich das gehört, in der U-Bahn?  
 11 Bitte? R Finden Sie - - -  
 11 Ich finde ja. Wenn sie noch sammeln würden, dann müßte ich das Geld kriegen, denn das zu ertragen, das ist ein Kapitel für sich. Hahaha. (Lautsprecher: Aufsicht, bitte Z 2 anrufen!)  
 11 Macht euch dünn, Leute! Hahaha.

(Musik aus verschiedenen Richtungen, durcheinander Dasselbe)

R Entschuldigen Sie, darf ich Sie fragen, wie Sie das finden?

12 Kann ich nicht sagen. Hab's das erste Mal erlebt.

R Finden Sie das ein interessantes Experiment? Um das hier aufzulockern?

12 Joo, schaden kann es nicht! Ich war nur ganz erstaunt.

R Das war der Effekt, der erreicht werden sollte!

12 Ist das von der Kulturbehörde?

R Wie finden Sie das?

13 Nicht gut.

R Nicht gut?

13 Passen Sie auf. Da wird hier ab 19 Uhr eine Übung gemacht, da stehen

Sie im Wege. Das ist vorgeschrieben von dem Gesetz.

R Was für 'ne Übung?

13 Gasübung nennt sich das.

R Im Moment?

13 Ja, ab 19 Uhr.

R Ach was!

13 Die Halle da brauchen Sie gar nicht sich herzustellen.

R Aha.

13 Da werden Sie weggescheucht.

R Man kann ja schauen, wie's da oben aussieht.

(Laufend Musik. Mehrere Gruppen!)

The image shows a musical score for five groups, labeled A through E, arranged vertically. Each group has a short musical phrase written on a single staff. Group A is labeled 'Refrain' and 'Hörsele'. Group B is labeled 'Signal'. Group C is labeled 'Es geht weiter!'. Group D is labeled 'Dance' and features a more complex rhythmic pattern with many triplets. Group E is labeled 'Biers'. Below the staves, there is a sequence diagram: 'Abfolge : ||: A-B-A-C-A-D-A-E-A :||'.

Abbildung 17

Viel Effekt mit wenig Noten! Hans Schneidermann schrieb diese kurzen musikalischen Phrasen, die von vier Musikgruppen zu unterschiedlichen Zeitpunkten gespielt werden. Die Kursphrasigkeit ist ein kompositorisches Mittel, die vier Gruppen gegeneinander abzusetzen. Im "Refrain " wird das 4/4-Grundmetrum vorgeführt, zunächst auf die „1“ betonend (linker Fuß = Taktbetonung), ab 4. Takt aber synkopisch auf "2" und " 4 " betonend (rechter Fuß=Betonung).

R (spricht ins Mikrofon) Die Musik bewegt sich jetzt auf den verschiedenen Ebenen des U-Bahnhofs Jungfernstieg, und zwar Grüppchen von jeweils 4 Musikern zusammen im Gleichschritt, fast marschmäßig. Haben sich aufgeteilt in die verschiedenen Bahnhofshallen. Sie laufen voneinander fort, bewegen sich wieder aufeinander zu. Jetzt sind wir gerade auf Gleis 4. Darf ich Sie fragen, wie Sie das finden?

14 Laut finde ich das.

R Mehr nicht?

14 Wir kommen jetzt gerade von der Arbeit, deswegen finde ich das recht laut.

RMöchten Sie überhaupt keine Musik haben?

14 Doch, Musik schon. Aber muß nicht unbedingt so was sein. R Nun, das ist ein Experiment, das die Ohren öffnen soll...

(ins Mikro): Irgendwo auf Bahnsteig 2 verliert sich nun die Gruppe der Bläser. Ich höre ganz entfernt die Musik. Aber ich kann sie nicht orten. Hier stehen noch 40-50 Menschen, aber sie scheinen gar nicht zu fragen, was da passiert. Entschuldigen Sie, darf ich Sie was fragen? Wie finden Sie das?

15 Ganz lustig.

R Haben Sie schon gesehen, was hier passiert? 15 Ja, ja.

R Finden Sie, daß sich das gehört, auf dem U-Bahnhof Musik zu machen? 16 Ob sich das gehört, darüber denke ich nicht nach, finde es gut.

17 Nur mal so, oder soll mal was draus werden?

R Das weiß ich natürlich nicht, da müssen Sie die Kulturbehörde fragen. Sieht eher nach einem einmaligen Versuch aus.

16 Kein Geld...

17 Ich glaube nicht, daß die U-Bahn das erlauben würde, daraus 'ne ständige Einrichtung zu machen.

16 Sie könnten doch mitfahren? Nicht so langweilig in der U-Bahn. 17 Warum machen die das?

R Das ist im Rahmen der Hamburger Musikwochen. 17 Ach so!

R Darf ich Sie fragen, wie Sie das finden? 18 Lustig.

R (ins Mikro:) Immer noch im Geschwindschritt geht es treppauf und treppab. Von einem U-Bahnhof zum nächsten. Man hat alle Mühe, überhaupt hinterherzukommen. Inzwischen hat sich 'ne ganze Gruppe von Fahrgästen angeschlossen, die jetzt den Weg der Musikgruppe mitverfolgt. Man kommt hier wirklich außer Atem.

19/18 Kann man schon sagen.

R Seid Ihr die ganze Zeit schon dabei gewesen, hinter denen her? 18 Ich war mit einer Gruppe da.

R Habt ihr zufälligerweise gehört, daß hier 'ne Gasübung stattfinden soll?

19 Was?

R ,Ne Gasübung.

- 19 Nee.  
R Darf ich Sie fragen, wie finden Sie das hier?  
20 Finde ich witzig, hahaha.  
R Ist doch toll!  
21 Ich finde das auch witzig.  
20Ein bißchen unkonventionell, die ganze Geschichte, nicht.  
R Für Hamburger Verhältnisse.  
21 Man hat sich ja was ganz Gutes einfallen lassen, zumindest versucht man mal hier was zu machen. Finde ich gar nicht schlecht.  
R Es haben ja schon Leute sauer reagiert.  
22 Ich frage, was die Sache überhaupt soll, nur um die Leute zu verarschen?  
R Es kommt darauf an, ob sie sich verarschen lassen. Andere freuen sich darüber.  
22 Richtig, aber man fragt sich doch im ersten Moment, wenn solche Leute so was machen, was für 'ne Sache das ist.  
21 No, ich halt' das jedenfalls für 'nen guten Gag, Kann ich ehrlich sagen.  
23 Treffen die sich gleich wieder?  
24 Weiß ich nicht, ich bin gerade dabei, wieder etwas Kontakt aufzunehmen. Ich hab' gerade geplauscht, und dann sind sie verschwunden gewesen.  
23 Vielleicht prüfen sie auch, ob sie noch im richtigen Stück sind. In der richtigen Taktfolge.  
24 Ja, das kann möglich sein.  
23 Ich will mal schauen, ob ich sie finde.
- 25 Können Sie mir sagen, was Sie hier machen?  
R Ich mache hier Tonbandaufnahmen.  
25 Dürfen Sie das?  
R Dies ist ein Experiment.  
25 Haben Sie 'ne Genehmigung?  
R Ja, von der Kulturbehörde.  
25 Haben Sie das schriftlich?  
R Ja, schriftlich.  
25 Können Sie das vorzeigen?  
R Nee, jetzt nicht.  
(Musik: im Vordergrund und Hintergrund. U-Bahnlärm dazu).  
26 Ich würde sagen: Posaunenchor. Hahaha.  
R Gefällt Ihnen das?  
26 Ich finde es nett, irgendwie. Von was kommen Sie denn überhaupt?  
R Ich komme von gar nichts.  
26 Nee? Hahaha.  
27 Ich finde das irgendwie nett, mal lustig. Diese tristen Bahnhöfe sind doch grausam. Ich finde es nett.  
R Sie haben aber auch Schwierigkeiten gemacht.  
27 Da weiß man wirklich nicht ... bringt doch eine gewisse Fröhlichkeit.  
28 Ich bin von der U-Bahn 'raufgekommen, da haben wir schon alle die Ohren gespitzt und gesagt, was ist denn nun? Und dann sind wir so die Treppe 'runter gekommen. Ich fand das schön, nicht wahr?

- 27 Ja, das meine ich auch.  
28 Ja, das ist doch alles so, so ... besser, als wenn sie demonstrieren.  
R Kommt immer drauf an. Ist ja auch 'ne Art von Demonstration.  
28 Na, trotzdem, 'ne fröhliche, nicht?
- R Darf ich Sie fragen, wie Sie das finden, hier mit der Musik?  
29 Gut.  
R Gefällt Ihnen?  
29 Ja, mal was anderes, wirklich, find' ich gut.  
Soll nicht immer so stur sein, 'n bißchen aufgeschlossen in der ernstesten  
Zeit.
- R Darf ich Sie fragen, wie Sie das finden?  
30 Nicht schlecht. Viel Spaß.  
R  
31 Die Oper geht in die U-Bahn. So soll es sein! Wie finden Sie denn das?  
R Ja, ich finde es in Ordnung. Ich hab' hier meinen Arbeitsplatz. Ich bin  
U-Bahnreporter.
- 32 S-Bahnstation hier.  
33 Wart' ma., U-1, U-2...  
32 Dann ist es besser, wir gehen hier 'rauf.  
33 Da oben ist garantiert was los.  
R Sucht Ihr gerade die Musiker?  
33 Ober Lautsprecher? Nein!  
34 Hast Du nähere Angaben über das Verbot?  
33 Ja, verstößt gegen das Beförderungsmittelgesetz, nein Beförderungsgesetz.  
Muß mal Martin fragen.  
34 Es ist nicht erlaubt, in der U-Bahn zu spielen.  
33 Jetzt spielen sie aber auf dem Bahnsteig.  
34 Das ist erlaubt worden.  
33 Wir haben eben gehört, daß es augenblicklich auch wegen der  
Betriebssicherheit verboten sein soll, weil die Lautsprecherdurchsagen nicht  
durchkommen.  
34 Es ist nicht verboten. Es ist so, daß sie es nicht mochten.  
33 Mal sehen.
- R Haben Sie da noch Töne für?  
35 Ham, ham, don't...  
R Oh, how do you like it?  
35 Hamburg?  
R No, the music in the tube!  
35 What is it? What's it for?  
R It's an action of the cultural institution of the town of Hamburg.  
35 Nice! They do that all the time?  
R No!  
35 No?

# U S U1 U2 S1

## Musik zwischen U & S

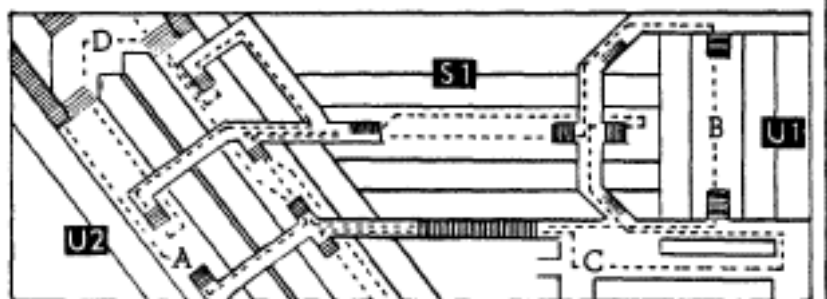
am Freitag, den 5. Nov. 1982 18<sup>03</sup> – 20<sup>48</sup> Uhr

I U2 18<sup>03</sup>.18<sup>40</sup>

II U-Bahnhof Jungfernstieg 18<sup>43</sup>.19<sup>23</sup>

III U-Bahnhof Jungfernstieg Ausgang Alstertouristik 19<sup>38</sup>.20<sup>48</sup>

U1 U2 S1 18<sup>48</sup>.19<sup>33</sup>



Ripley Underground  
(Schneidemann)

Route A tp, as, aib, ib

B fi, tp, ts, tb

C fi, tp, ts, tub

D ss, as, h, tb

Abbildung 18

Ausschnitte aus einem Verlaufsplan der musikalischen U-Bahn-Aktion, den interessierte Fahrgäste erhielten. Auf einem Grundriß des gesamten Bahnhofsgeländes sind die Wege der vier Musikgruppen eingezeichnet. Ob allerdings jeder Fahrgast die einzelnen Bahnen entziffern wird, oder nicht eher den Gesamteindruck erhält, daß alles durchdacht und ordnungsgemäß vonstatten geht?

R Only today. It's not typical for Hamburg.  
35 No?  
R What do you think of marching music? Is it typical for German?  
35 I would think so. Yes. That's what we think of.  
R You see all the people marching...  
35 Together. Yes. Do the colours mean anything?  
R No. It's a little bit like an uniform, but not an exact uniform.

36 Bitte unterlassen Sie diese Veranstaltung. Der Aufsichtsbeamte hat uns gebeten. Fühlt sich gestört.  
R Aha!  
36 Lassen Sie das dann bitte auf dem Bahnsteig.  
R Ich gehöre nicht dazu. Wie finden Sie es denn persönlich?  
36 Mich stört das nicht.  
R Die meisten Fahrgäste stört es auch nicht.  
36 Der Aufsichtsbeamte ist der maßgebende Mensch hier.

37 Ich finde das großartig. Wir wollten hier Bilder kleben vom Freitagsmarkt, kommen gar nicht 'ran, weil die immer spielen.  
38 Ach, da kommen die anderen wieder.  
37 Die machen gar keine Pause.  
38 Und jetzt kommen sie hinterher.  
37 Herrlich!

R (ins Mikro:) Jetzt geh'n sie die Rolltreppe 'rauf, dann wieder 'runter. Dabei begegnen sie der anderen Gruppe. Man kommt wirklich außer Atem. Wir fahren jetzt abwärts.  
37 Die spielen immer zusammen.  
38 Auch zwei Flöten!  
37 Gutes Stück!

R (ins Mikrofon:) Jetzt haben sich alle wieder zusammengefunden. Eine kleine Menschenmenge von vielleicht 30 Leuten hat sich versammelt. Wobei man sagen kann: die meisten sind die ganze Zeit schon unterwegs mit den Bläsern von "Tuten und Blasen". Ist die Aktion zu Ende?  
38 Nein, können sie noch weiter aufnehmen bis 20.48 Uhr.  
R Wie finden Sie denn die Aktion dienstlich?  
38 Wenn ich ehrlich sein soll, gar nicht gut.  
R Woran liegt das? Was finden Sie nicht gut daran?  
38 Die ganze Musik finde ich nicht gut. Und weil wir hier die technische Überprüfung haben, da stört die Musik.



## Kommentar

Die Reaktion der Passanten und Beamten des Hamburger Untergrunds beziehen sich zu einem großen Teil auf scheinbar technische, außermusikalische Faktoren. So interessiert, ob die Spieler Geld bekommen, welche Behörde hinter der Aktion steht, ob eine Erlaubnis vorliegt, ob der Reporter Tonbandaufnahmen machen darf, ob er eine Fahrkarte hat, ob die Musik nicht über Lautsprecher wiedergegeben werden könnte, ob die Musiker noch im Takt spielen usw. Die Frage des Reporters provoziert natürlich zunächst kurze Eindrucksbeschreibungen: lustig, witzig, nett, toll, unkonventionell, piepsig, belästigend, zu laut, überraschend, unerlaubt. . . Bei weiterem Nachfragen beginnen aber auch einige Passantinnen und Passanten über die Realität eines U-Bahnhofes nachzudenken: diese tristen Bahnhöfe, diese langweilige U-Bahn, oder daß nach der Arbeit die Musik zu laut wirke (und nicht an sich zu laut sei). Für viele Passanten oder Beamte spielt aber der technische Ablauf der Aktion und die Störung einer "Gasübung" die entscheidende Rolle sowie die Frage, wo Spielen erlaubt, wo verboten ist, ob die Durchsagen verständlich bleiben und ob die Kulturbehörde wirklich so etwas genehmigt habe.

Bei aller Autoritätshörigkeit, die aus vielen Fragen und Antworten herauszuhören ist, erscheint doch das Interesse an den Umständen und Rahmenbedingungen der Aktion besonders groß. Nur ganz wenige Menschen fragen nach „der Musik“. Auch die von mehreren Personen gestellte Sinnfrage - ich weiß nicht, was das soll; What's it for?; wollen die die Leute verarschen? - zielt weniger auf die Musik an sich als vielmehr auf die Aktion als ganze. Es wird deutlich, daß die Wahrnehmung der musikalischen Tätigkeit der Veranstalter und Spieler sich nicht auf das Musikhören beschränkt. Zugleich ist ersichtlich, wie die Frage nach den Umständen und Bedingungen der Aktion verknüpft ist mit allgemeineren Fragen nach der U-Bahn-"Wirklichkeit", die von den Musikern in der Aktion angeeignet wird. Da kommt es sogar zu soziologischen Reflexionen ("die Oper kommt in die U-Bahn, hahaha") oder scharfsinnigen politischen Einschätzungen darüber, daß Musikmachen besser als Demonstrieren sei. Zugleich wird betont, daß die musikalische Art zu demonstrieren akzeptiert werde, weil sie "fröhlicher" sei.

## Musikalische Tätigkeit als spezifische Form der Aneignung von Wirklichkeit

### a. Tätigkeit und Aneignung

Im v o r i g e n Kapitel wurde festgestellt, daß jede musikalische Tätigkeit ein Motiv h a t . Eine un- oder nicht motivierte Tätigkeit gibt es demnach nicht. Das Motiv ist der psychische Kern oder "Inhalt" der Tätigkeit. Wenn erklärt werden soll, warum Menschen auf eine bestimmte Weise tätig sind, dann müssen die Motive gefunden werden.

*Wenn im v o r l i e g e n d e n Kapitel festgestellt wird, daß eine musikalische Tätigkeit eine spezifische Form der Aneignung von Wirklichkeit i s t , so haben wir es mit einer anderen Art von Problemstellung zu tun. Gefragt ist nicht*



nach den inneren Ursachen von Tätigkeiten, sondern nach der Deutung der Tätigkeit. Was "ist Tätigkeit eigentlich? Dabei geht es nicht, wie im Einleitungsteil, um Definitionen, sondern um Deutungen. Solche Bedeutungen können nicht direkt gesehen oder erfragt werden; sie müssen erschlossen werden durch Kombination vieler Fakten und Indizien. Dennoch sind solche Bedeutungen nicht im Innern des Menschen, nicht subjektiv, sondern objektiv - also unabhängig davon, was der Mensch darüber denkt. Während der Begriff des Motivs auch umgangssprachlich verwendet wird und man Menschen durchaus nach ihren Motiven fragen kann - ohne allerdings, wie bereits festgestellt, immer richtige Antworten zu bekommen! -, so kann man nur in einer wissenschaftlichen Debatte, nicht jedoch in alltäglichen Gesprächen über "Aneignung von Wirklichkeit" sprechen.

Die Umgangssprache wird den Vorgang der "Aneignung" immer auf dem Hintergrund des bürgerlichen Eigentumsbegriffs sehen. Man verwandelt einen Gegenstand (z. B. durch Kauf), einen Menschen (z. B. durch Adoption oder Heirat) oder etwas Ideelles von Wert in sein Eigentum.

Die Psychologie kann mit dieser juristischen Vorstellung, so weit sie auch verbreitet sein mag, nichts anfangen. Während nämlich der Gebrauch, der vom Eigentum gemacht wird, im juristischen Sinn unwichtig ist, kommt es in der Psychologie gerade darauf an. Eine Bank, die ein Wohnhaus gekauft hat, das leer steht, hat sich das Haus juristisch angeeignet. Im psychologischen Sinn haben sich aber die Menschen, die im Haus - und sei es als Besetzer - wohnen, das Haus angeeignet. Im psychologischen Sinn ist der Ankauf eines Hauses durch eine Bank keine Aneignung und daher auch keine Tätigkeit. (Tätig ist allenfalls der Bankangestellte, der sich dadurch sein Geld verdient, daß er irgendwelche Papiere ausfüllt, die das Eigentum der Bank am Haus dokumentieren.) Die Besetzung eines leerstehenden Hauses ist aber Aneignung und damit Tätigkeit im psychologischen Sinn.

Somit bringt die Aussage, daß Aneignung von Wirklichkeit Tätigkeit ist, ein aktives Verhältnis des Menschen zu seiner Umwelt, zu Gegenständen, Personen usw. zum Ausdruck. Die Aneignung im Sinne einer Tätigkeit ist nicht mit einer bloßen Inbesitznahme, einer Art Tonbandaufnahme zu vergleichen, sondern mit einem Reporter, der mittels Mikrophon und Tonband sich mit Menschen auseinandersetzt. "Aneignen" heißt daher:

- ich ergreife etwas, um selbst damit etwas tun zu können (und nicht, um es zu besitzen);
- ich verändere mich und die Wirklichkeit dadurch, daß ich etwas ergriffen und begriffen habe (und habe mich nicht nur innerlich bereichert);
- ich baue ein ideelles Abbild in mir auf, um damit weiter zu arbeiten und mich letztlich wieder in einem äußeren Produkt zu vergegenständlichen (und nicht, um in meinem Herzen alle möglichen Erfahrungen zu verschließen)!

Umgekehrt bringt die Aussage, daß Tätigkeit Aneignung von Wirklichkeit ist, auch zum Ausdruck, daß, wenn der Mensch tätig ist, er nicht wie eine Maschine arbeitet. Durch die Tätigkeit verändert der Mensch nicht nur - wie die Maschine - die Umwelt, sondern auch sich selbst. Bei jeder äußeren Tätig

Die Möglichkeiten und Grenzen des Aneignungsprozesses und damit der Tätigkeit sind von der jeweils herrschenden Wirklichkeit nicht unabhängig. Indem er sich Wirklichkeit aneignet, baut sich der Mensch sein Inneres (sein Bewußtsein, seine Fähigkeiten, seine Persönlichkeit usf.) nicht "in aller Ruhe" auf, sondern er "kämpft" um die Wirklichkeit. Insofern ist er jener Bank vergleichbar, die sich mittels Polizeigewalt das ihr juristisch gehörende Haus auch im psychologischen Sinne aneignen muß, wenn sie es von Hausbesetzern räumen und abreißen oder modernisieren läßt.

Auf zwei musikalisch wichtige Konsequenzen soll kurz hingewiesen werden:

(1) In der Wirklichkeit, die musikalisch angeeignet wird, liegt "historische Erfahrung" der Menschheit angesammelt vor. Keine musikalische Tätigkeit spielt sich losgelöst von der jeweils vorliegenden Musikkultur und gesellschaftlichen Musikpraxis ab. Am Beispiel des Liedes „Tsen Briday" ist detailliert beschrieben und untersucht worden, wie im Jahre 1983 Musiker sich historisches Kulturgut und die Art und Weise, wie dasselbe heute als jiddische Folklore weiterbesteht, kritisch angeeignet haben. N. LEONTJEW hat in seinem Buch "Probleme der Entwicklung des Psychischen" darauf hingewiesen, daß der einzelne Mensch sich im Laufe seiner Lebensgeschichte die historisch aufgebaute Kultur aneignet (LEONTJEW 1977, S. 279-287). Dieser aktive Vorgang unterscheidet ihn vom Tier, das sich seiner Umwelt und den dort herrschenden Bedingungen lediglich anpaßt. Im Verlauf dieser lebensgeschichtlichen Aneignung entfaltet das Individuum seine "menschlichen Wesenskräfte" - eine Vorstellung, die auf einen Gedanken von Karl MARX zurückgeht.

Erst durch den gegenständlich entfalteten Reichtum des menschlichen Wesens wird der Reichtum der subjektiven menschlichen Sinnlichkeit, wird ein musikalisches Ohr, ein Auge für die Schönheit der Form, kurz, werden erst menschlicher Genüsse fähige Sinne, Sinne, welche als menschliche Wesenskräfte sich bestätigen, teils erst ausgebildet, teils erst erzeugt. Denn . . . die Bildung der 5 Sinne ist eine Arbeit der ganzen bisherigen Weltgeschichte" (MEW Erg. Bd. 1, S. 541-542).

Bei der Aneignung historisch angehäufter Kultur durch musikalische Tätigkeit spielt dabei nicht nur das Reservoir an Musikstücken eine Rolle, das in Gestalt von Noten oder ähnlichen Aufzeichnungen vorliegt, sondern ebenso sehr die herrschende musikalische Praxis. Bisweilen läßt sich aus den Noten die entsprechende Musikpraxis herauslesen, doch ist der Erkenntniswert solcher Analyse' begrenzt. Wichtiger erscheint, die aktuelle Musikpraxis selbst genauestens zu berücksichtigen.

(2) Die herrschende Musikpraxis ist geprägt durch die herrschenden gesellschaftlichen Verhältnisse. Sie ist, ebenso wie die gesellschaftlichen Verhältnisse, alles andere als homogen, widerspruchsfrei und harmonisch. Die Wirklichkeit, die musikalisch angeeignet wird, ist daher außerordentlich heterogen, widersprüchlich und konfliktreich. Der Aneignungsprozeß wird somit niemals mühelos verlaufen. Er wird sich unterschiedlich gestalten, je nachdem, welche

84

Stellung die Beteiligten innerhalb der herrschenden Musikpraxis einnehmen und welche Ziele sie dort verfolgen. Aufgrund der Widersprüchlichkeit der Wirklichkeit, die musikalisch angeeignet werden soll, ist erklärlich, daß musikalische Tätigkeit nicht notwendig zu phantasieloser, affirmativer und

unpolitischer Bestätigung der bestehenden Verhältnisse führt. In beiden Berichten des vorliegenden Kapitels setzte die musikalische Aneignung von Liedern und Aufführungsorten mit einer Kritik derselben an. Ziel der Aneignung jener Wirklichkeit war, diese durch musikalische Aneignung zu problematisieren, als widersprüchliche kenntlich zu machen und ansatzweise zu verändern. Aus der Tatsache, daß sich das Innere des Menschen durch seine Tätigkeit aufbaut, also seine "musikalische Psyche" - musikalisches Bewußtsein, musikalische Fähigkeiten, Einstellungen, Wertvorstellungen und Motive - aus der Aneignung von Wirklichkeit entsteht, folgt nun, daß solch eine "Psyche" nur widersprüchlich aussehen kann, weil die Wirklichkeit selbst und in deren Gefolge auch der Aneignungsprozeß widersprüchlich sind. Mit diesem - mißverständlichen -Umstand werden wir uns noch genauer auseinandersetzen müssen, vor allem in Kapitel 2.3 (bei der Behandlung des Bewußtseins in musikalischen Dingen), in Kapitel 2.5 (bei der Untersuchung musikalischer Bedürfnisse) und Kapitel 2.6 (bei der Besprechung des Problems der Musikalität).

85

Angesichts dieser Probleme 'psychischer Art ist es aber ein nicht geringer Trost, daß alle Ansätze kreativen, phantasievollen und politisch bewußten



*Abbildung 19*

*Etwas untätig blickt diese Musikerschar auf die herrschenden Verhältnisse: es regnet in Strömen auf die Demonstration gegen das Entsorgungszentrum Gorleben, die einige Tage nach "Harrisburg", am 31. 3. 1979, in Hannover stattfindet. Doch dieses Wetter zieht vorüber! Die herrschenden*

musikalischen Handelns dem "kämpfenden" Aneignen musikalischer Wirklichkeit in ihrer Widersprüchlichkeit entsprungen sind. Es ist kein Zweifel, daß die Psychologie musikalischer Tätigkeit sich überwiegend mit nicht-etablierter, nicht-affirmativer und systemkritischer musikalischer Praxis beschäftigt.

Im folgenden sollen die zwei wichtigsten Aspekte musikalischer Aneignung aus der bisher entwickelten Sicht beleuchtet werden:

- die musikalische Wahrnehmung,
- die Vergegenständlichung musikalischer Tätigkeit in Musikstücken.

Demgegenüber soll keine Diskussion der vielen unterschiedlichen musikalischen Handlungen angefangen werden, die musikalische Tätigkeit realisieren und umgangssprachlich oft mit "Aneignung" in Verbindung gebracht werden: das Komponieren, das Arrangieren, das Parodieren und Umfunktionieren, das (musikalische) Zitieren, das Übertreiben, die Übernahme eines bestimmten (musikalischen) Gestus, das Singen, Sprechen und Instrumentenspielen, das szenische Agieren, die Inbesitznahme bestimmter Orte, die Provokation, die Animation, die Publikumsbeleidigung oder -belehrung, usw. usf. Solche Handlungen sind immer in einem größeren Zusammenhang als Aneignung von Wirklichkeit zu interpretieren, wie es oben am Beispiel des Komponierens erläutert worden ist (S. 73).

## b. Musikalische Wahrnehmungstätigkeit als Aneignung von Wirklichkeit

Die klassische Musikpsychologie untersucht mit Vorliebe Probleme der musikalischen Wahrnehmung und des musikalischen Schaffensprozesses. Dabei erscheint die Wahrnehmung als "Reizaufnahme" und der Schaffensprozeß als die "Reizaussendung". Zwischen beiden steht der geheimnisvolle Vorgang der Wandlung der Reize in Empfindungen und das Rest-Mysterium des Schaffens. Schematisch dargestellt sieht die klassische Musikpsychologie den Gesamtprozeß musikalischer Tätigkeiten folgendermaßen:

Ernst KURTH unterscheidet aufgrund dieses Denkschemas zwischen Ton und



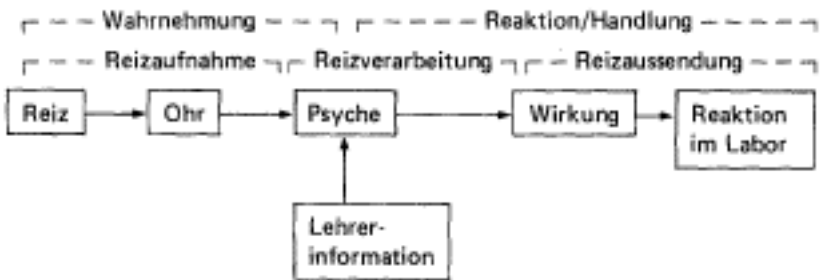
Musikpsychologie. Obgleich er die Wandlung von Reiz in Empfindung als "psychische Tätigkeit" interpretiert, nimmt er eine ganz klare Trennung

der Vorgänge und damit der Aufgaben der wissenschaftlichen Musikpsychologie vor:

Die eigentliche Brücke ins Innere aber schlägt die auf die äußeren Reize reagierende Empfindung; mit dieser Umsetzung beginnt der psychische Teil des Prozesses. . . Bis zu jener Scheidelinie kann man die Tonerscheinungen passiv nennen; zwar beruht die Wandlung aus Reiz in Empfindung bereits in einer komplizierteren . . . psychischen Tätigkeit, aber der Ton, wie er einmal empfunden wird, ist eine Umformung, die nicht willkürlich gebildet wird, sondern die als sinnliche "Gestalt" oder "Sinnenbild" bereits gegeben ist. Es ist die Reizempfängnis, während die musikalische Aktivität erst an ihr als einer Gegebenheit ansetzt. Schon damit ist der Gegensatz von Ton- und Musikpsychologie vorbestimmt.... Dort bedeutet der Ton Einbruch ins Innere, hier Ausbruch aus dem Innern (KURTH 193 1, S. 2-3).

Nun ist mittlerweile das Reiz-Reaktions-Denken in der herkömmlichen Psychologie heftig kritisiert und durch zahlreiche Experimente relativiert worden (vgl. DE LA MOTTE-HABER 1972, S. 16). Auch KURTHs Vorstellungen und diejenigen des oben schematisch aufgezeichneten Modells sehen keine starre Reiz-Reaktions-Verbindung, da der psychische Empfindungs-Bereich als "Mediator" wirkt. Dieser Empfindungsbereich kann, wie viele Untersuchungen glücklicher Musikpädagogen zeigen, auf einem dritten Wege, nämlich durch die Information eines Lehrers über Musik, beeinflusst werden, ohne daß die Betroffenen dagegen etwas unternehmen könnten (vgl. SCHMIDT 1975, BASTIAN 1980, SCHAFFRATH 1978):

Die Psychologie musikalischer Tätigkeit kann aber mit derartigen Vorstellungen, Experimenten und Modellen wenig anfangen, da sie von einer ganz anderen Seite an die Psyche des Menschen herangeht. Zugleich stellt sie durch ihre Herangehensweise eine Kritik jener Vorstellungen, Experimente und Modelle



dar.

Nach allem, was bisher über musikalische Tätigkeit gesagt worden ist, versteht es sich von selbst, daß "Wahrnehmen" nicht die innere Beeindruckung durch einen äußeren Reiz, nicht das -wie auch immer durch einen Mediator" modifizierte - Entstehen von Empfindungen durch einen Reiz, sondern eine aktive Beziehung zwischen dem Wahrnehmenden und der Wirklichkeit, die wahrgenommen wird, ist. Kurz: Wahrnehmen ist Tätigkeit, musikalische Wahrnehmung musikalische Tätigkeit.

in den beiden oben abgebildeten Modellen schließt sich der Wahrnehmung als eine Art Reaktion die musikalische Tätigkeit an, ist aber von dieser losgelöst (wenn auch natürlich abhängig). Wie kann aber in diesem Modell festgestellt werden, ob adäquat wahrgenommen worden ist? Die äußere Tätigkeit ist die einzige Möglichkeit festzustellen, daß und wie wahrgenommen wird.

A.N. LEONTJEW stellt diesen Sachverhalt folgendermaßen dar:

Damit im Kopf des Menschen ein wahrnehmbares, visuelles oder akustisches Abbild des Gegenstandes entsteht, ist es jedoch notwendig, daß zwischen dem Menschen und diesem Gegenstand eine aktive Beziehung entsteht. Von den Prozessen, die diese Beziehung realisieren, hängt auch die Adäquatheit und der Vollständigkeitsgrad des Abbildes ab. Folglich genügt es nicht, will man die Entstehung und die Besonderheiten des subjektiven sinnlichen Abbildes wissenschaftlich erklären, einerseits den Aufbau und die Arbeit der Sinnesorgane und andererseits die physikalische Natur der Einwirkungen, die von dem Gegenstand auf sie ausgeübt werden, zu untersuchen. Man muß auch noch in die Tätigkeit des Subjekts eindringen, die dessen Zusammenhang mit der gegenständlichen Welt vermittelt (LEONTJEW 1982, S. 38).

Bis in physiologische Details hinein kann die "aktive Beziehung", die der wahrnehmende Mensch zur objektiven Wirklichkeit eingeht, nachgewiesen werden. So wird - um nur ein Beispiel zu nennen - nach den neuesten Hörtheorien das Ohr nicht mehr als Analysator im Sinne Helmholtz' betrachtet, das Schallsignale harmonisch analysiert und das Analyse-Ergebnis dem Gehirn weiterleitet. Vielmehr sehen die heutigen Hörtheorien im Ohr einen Informationsverarbeitungsapparat, der das eintreffende Schallsignal so zubereitet, daß es möglichst komplex weitergeleitet und auf dem Wege ins Gehirn und im Gehirn selbst verarbeitet werden kann. Dadurch ist jede Vorstellung einer "automatischen" harmonischen Analyse, die Basis vieler Konsonanztheorien und Harmonielehren gewesen war, hinfällig. Die Aufgabe ist nun vielmehr, die aktive "Auseinandersetzung" des Menschen mit dem vom Ohr lediglich gut "zubereiteten" Schallsignal zu erforschen (vgl. hierzu HESSE 1972, ROEDERER 1977).

Mit der Erforschung dieser aktiven Auseinandersetzung tut sich die Musikpsychologie bis heute recht schwer. So werden eigentlich immer wieder zwei maximalistische Alles-oder-Nichts-Positionen gegeneinandergestellt, ohne daß die wissenschaftliche Diskussion dabei weiterkommt. Da behauptet A. WELLEK bis heute in vielen Varianten, was er schon 1962 geschrieben hat: daß an der harmonischen Natur (also einer physikalischen Eigenschaft) des Tons nicht "vorbeigehört" werden kann.

Der Schiffbruch der eigentlichen atonalen Bewegung - soweit von einer solchen überhaupt die Rede sein kann - ist mit Notwendigkeit erfolgt, eben weil der Versuch auf einer - zudem bewußten! - Unnatur beruht. An den naturgegebenen Gestaltbildungen unter den Tönen vorbeihören können wir nicht. Wir können es ebensowenig, wie wir etwa beschließen könnten . . . , von heute an das Dreieck nicht mehr als Dreieck ... zu sehen (WELLEK 1975, S. 257-258).



G. RÉVÉSZ hat hingegen bereits 1946 die physikalische Natur des Tons und den Wahrnehmungsvorgang durch das Ohr strikt von der psychischen Aneignung der Töne "als Musik" getrennt und letzteres auch als "ästhetisch" (also nicht-psychologisch) bezeichnet. Damit ist das Problem freilich nicht gelöst, sondern lediglich ausgeklammert:

Ob die Musik sich in unserem traditionellen tonalen oder im atonalen System bewegt, hat auf die Konsonanz und Dissonanz als Grunderscheinungen der musikalischen Akustik keinen Einfluß. Ein konsonanter Zweiklang bleibt konsonant und ein dissonanter dissonant, welche Veränderungen auch in der musikalischen Ausdrucksweise vor sich gehen mag. . . Ganz anders steht es um die Frage nach der Anwendung und Ausnutzung der konsonanten und dissonanten Zweiklänge in der Musik. Hier spielen musikalisch-ästhetische Intentionen, die sich mit der Zeit sehr bedeutend geändert haben, eine entscheidende Rolle (RÉVÉSZ 1946, S. 108)109).

Eine Psychologie musikalischer Tätigkeit, die in der musikalischen Wahrnehmung die tätige Aneignung von Wirklichkeit sieht, kann keinen der beiden Standpunkte akzeptieren. Während WELLEK die Aktivität beim Wahrnehmungsvorgang leugnet und von einem naturnotwendigen Prozeß ausgeht, der sich in Ohr und Gehirn abspielt" trennt RÉVÉSZ die Wahrnehmung von der musikalischen Tätigkeit. Was RÉVÉSZ beschreibt, sind zwei Komponenten der Wahrnehmungstätigkeit. Die wissenschaftliche Aufgabe besteht nicht nur darin, sie zu trennen, sondern herauszufinden, wie sie zusammenwirken.

Klaus HOLZKAMP weist in seinen Untersuchungen zum "Historischen Ursprung und gesellschaftlichen Funktion der Wahrnehmung" auf weitere, leicht beobachtbare Details der aktiven Wahrnehmungstätigkeit hin: Jeder Mensch versucht, während der Wahrnehmung die objektiven Wahrnehmungsbedingungen zu optimieren, eine Art "Beobachtungshaltung" einzunehmen und sogar kleine "Experimente" zu veranstalten (HOLZKAMP 1973, S. 30-32). Die bekannte Tatsache, daß ein schräg angeschauter Tisch nicht als schräges Parallelogramm, sondern als schönes Rechteck erscheint, weist auf eine aktive Auseinandersetzung des Wahrnehmenden mit der objektiven Wirklichkeit hin. Solche Tatsachen haben vielfältige Parallelen im auditiven und musikalischen Bereich:

Ist es für einen Hörer aus irgendeinem Grund wichtig, die Richtung zu bestimmen, aus der ein Schallreiz kommt, so dreht er den Kopf solange, bis die Richtungswahrnehmung optimal ist (was dann der Fall ist, wenn eines der beiden Ohren der Schallquelle zugewandt ist). Kommt es dem Höher hingegen auf einen richtungsunspezifischen Musikgenuß an, so wird er den Kopf ruhig halten oder nur ganz leicht hin- und herbewegen. Die Handlungen, die ein Hörer also ausführt, um seine Wahrnehmungstätigkeit zu realisieren, hängen ganz davon ab, worauf es ihm ankommt. Der Handlungsauswahl ist er sich dabei oft gar nicht bewußt.

Hat ein Hörer eine innermusikalische Aufgabe zu lösen - z. B. eine Melodie aufzunotieren oder Instrumente herauszuhören -, so beginnt er beim Hören heimlich mitzusingen. Die Nerven, die die Stimmbänder spannen, werden aktiviert, ja die Stimmbänder geraten in Bewegung. An den dabei gefühlten Spannungsverhältnissen kann der Hörer Tonhöhenlagen erkunden.

Rhythmische Bewegungen des Körpers, das Herumexperimentieren an den Klangfarbenreglern einer HiFi-Anlage, das Hinzuziehen einer Partitur beim Hören, die Einnahme einer bequemen Position in einem Sessel beim Hören klassischer oder die Bauchlage auf dem Fußboden beim Hören populärer Musik, das Aufsuchen von Konzerten als Erweiterung des Musikhörens im stillen Kämmerlein und vieles mehr kennzeichnet die alltägliche Aktivität des Menschen bei der musikalischen Wahrnehmung.

Das Mitsingen oder Mitsummen beim Hören von Musik ist eine besonders interessante Handlung im Rahmen der Wahrnehmungstätigkeit. Gemeinhin werden diese Handlungen als Ausdruck besonderen Engagements interpretiert, obgleich es unter bestimmten Bedingungen - zum Beispiel in einem Konzertsaal - auch wieder als unfein gelten kann, wenn jemand laut mitsummt. Es kann sogar vorkommen, daß jemand falsch mitsingt, also im landläufigen Sinn "unmusikalisch" und dennoch engagiert ist. Bedenkt man ferner noch, daß das hörbare Mitsummen nur ein Spezialfall des viel weiter verbreiteten "inneren Mitsingens" ist, bei dem die Stimmbänder leicht angespannt und die entsprechenden Nerven aktiviert sind, so wird deutlich, daß Mitsingen und Mitsummen keine Reaktion ist, die auf das Hören hin folgt, sondern ein Bestandteil der Wahrnehmungstätigkeit selbst. Das Mitsingen - hörbar oder unhörbar - gehört zu jenen Versuchen des Hörers, die Wahrnehmungsbedingungen zu optimieren: der auditive Reiz wird mit den selbst erzeugten Tönen (unbewußt) verglichen. Der höchste Genuß, die optimale Wahrnehmung, liegt dann vor, wenn der Hörer richtig mitsingen kann. Peter SCHLEUNING hat in einer soziologischen Untersuchung darauf hingewiesen, daß selbst das Räuspern in den Konzertpausen ein Versuch ist, der durch das Konzertrituum unterdrückten aktiven Wahrnehmungstätigkeit "Luft zu machen" (SCHLEUNING 1978, S. 65).

Wenn das Mitsingen gesellschaftlich unterdrückt, die innere Stimme aber aktiviert und die äußere Aktivität gebremst wird, dann ist verständlich, daß in den Pausen (oder bei lauten Stellen) die Stimmbänder gelockert und entschlackt werden müssen. Das von SCHLEUNING beobachtete Phänomen, daß Räuspern in den Satzpausen ein Versuch ist, mit den Kommunikationsschwierigkeiten im Konzert fertig zu werden, kann durch die Psychologie musikalischer Tätigkeit sogar physiologisch erklärt werden.

Die im 2. Bericht dieses Kapitels geschilderte U-Bahnaktion ist ein sehr weit entwickeltes Beispiel für Wahrnehmungstätigkeit. Das Ziel der Aktion war, mit musikalischen Mitteln zu erreichen, daß die U-Bahnfahrgäste und die Musiker selbst ihre U-Bahnwahrnehmung reflektieren und verändern. Bei der Planung dieser Aktion hat bereits die Diskussion der vorherrschenden U-Bahnwahrnehmung eine Rolle gespielt. Der Wunsch, in diese Art der Wahrnehmung einzugreifen wurde zum Motiv der musikalischen Tätigkeit. Bei der Aktion selbst hat sich die Wahrnehmung der Musiker verändert, einerseits dadurch, daß sie auf ungewohnte Weise in der U-Bahn aufgetreten sind, andererseits dadurch, daß die Menge der U-Bahnfahrgäste zur Aktion Stellung bezogen, reagiert hat.

Auch die "exakte" und testgläubige Wissenschaft liefert bisweilen Ergebnisse, die die tätigkeitstheoretische Auffassung von der musikalischen Wahrnehmung

bestätigen. Staunend stehen solche Forscher dann vor ihren mutigen Ergebnissen, ohne sich die Konsequenzen ihres eignen Mutes einzugestehen:

Gertraud REINHARD hat auf einem musikpädagogischen Kongreß 1978 über Motivationsforschung von Untersuchungen berichtet, die erweisen, daß die musikalische Wahrnehmung, wie sie der verbreitete "Bentley-Musikalitätstest" (vg. S. ) mißt, von der Motivation" abhängt. Macht man sich klar, daß der "Bentley-Musikalitätstest" mißt welche Tonhöhenunterschiede noch eben wahrgenommen werden, wieviele Töne eine Versuchsperson in einem Akkord feststellen kann, ob eine solche Person melodische und rhythmische Unterschiede in 5- bzw. 4-Tonmotiven bemerkt, so muß es doch erstaunen, daß empirisch festgestellt werden kann, daß solche musikalischen Leistungen von der Motivation der Versuchsperson abhängen. Auch wenn der von REINHARD verwendete Motivationsbegriff nichts mit dem tätigkeitstheoretischen zu tun hat -sondern auf den Vorstellungen der Polarität von Motivation durch Erfolgsaussicht" und „Motivation durch Angst vor Mißerfolg" beruht -, so ist eine solche Abhängigkeit angeblich objektiv abtestbarer Wahrnehmungsleistungen von der menschlichen Psyche ein massiver Schlag ins Gesicht der Testpsychologen (REINHARD 1979, S. 27-28).

Natürlich befindet sich die "exakte" Wahrnehmungsforschung in einem Zirkel, der sie vor Erkenntnissen abschirmt: Ist das Testergebnis von Bentley's Musikalitätstest motivationsabhängig, so wäre dieser Test aus der gesamten Musikpädagogik und -psychologie abzuziehen und zu verschrotten. REINHARDs Ergebnisse beruhen aber andererseits auf einem gewissen Glauben an diesen Test, sonst hätte er ja nicht eingesetzt werden können. Wäre der Test zu verschrotten, so konsequenterweise auch eine Motivationsuntersuchung, die mit diesem Test arbeitet. (Es sei denn eine solche, die die Schrottwürdigkeit des Tests beweisen und herbeiführen möchte.)

### c. Die Vergegenständlichung musikalischer Tätigkeit

Alltägliche äußere Handlungen, die wie Kopfdrehung, Mitsingen oder Räuspern vom aktiven Charakter der Wahrnehmungstätigkeit Zeugnis ablegen, gehören allerdings zu den weniger komplizierten Erscheinungen musikalischer Aneignung von Wirklichkeit. Die Angelegenheit wird komplizierter und für die Wissenschaft reizvoller, wenn die äußere musikalische Tätigkeit zu einer "Vergegenständlichung" führt: zu einem Musikstück, einer Komposition, einem Arrangement, einer Platteneinspielung, einem Konzertauftritt, einem Interview in einer Musikzeitung, einem Titelfoto oder Plakat usw. Sobald sich eine musikalische Tätigkeit vergegenständlicht hat, beginnt sie ein merkwürdiges, scheinhaftes Eigenleben zu führen. Alle Leute starren wie gebannt auf den Gegenstand und nicht mehr auf die Tätigkeit, die ihn hervorgebracht hat, ja sie denken sich den Gegenstand als Tätigkeit.

Wenn musikalische Tätigkeit die Aneignung von Wirklichkeit ist, so zeugt natürlich auch ein gegenständliches Ergebnis dieser Tätigkeit von jener Wirklichkeit und der Art, wie sie angeeignet worden ist. Doch der merkwürdige Zauber, der vom musikalischen Gegenstand ausgeht, wirkt noch weiter. Plötzlich scheint die Wirklichkeit durch den Gegenstand selbst -in der Regel also durch

91

ein Musikstück - "angeeignet" worden zu sein. Der Gegenstand wird offensichtlich fetischisiert, in der Vorstellung der Betrachter belebt und mit eigenen Kräften ausgestattet. Theoretisch drückt das die Wissenschaft durch die Annahme aus, daß das Musikstück selbst Wirklichkeit "widerspiegelt".

Glücklicherweise läßt sich historisch erklären, wie es zu jenem geheimnisvollen Fetischcharakter musikalischer Gegenstände gekommen ist. Und zwar folgendermaßen:

Nicht in allen Gesellschaftssystemen und in einem bestimmten Gesellschaftssystem auch nicht bei allen Arten musikalischer Tätigkeit gibt es überhaupt das Phänomen des "musikalischen Gegenstandes" im Sinne des uns geläufigen Begriffs von "Kunstwerk", "Musikstück", „Schallplatteneinspielung" oder "Konzertaufführung". Im Feudalismus war die musikalische Tätigkeit überwiegend als Dienstleistung zu kaufen und die heute verbreitete Unterhaltungs-Tanzmusik besitzt ebenfalls noch starken Dienstleistungscharakter. Die bürgerliche Gesellschaft prägte allerdings schon sehr früh den Begriff und das Phänomen des "Werkes", der "Konzertaufführung" und des "berühmten Komponisten" und "Virtuosen" aus. Alle diese Dinge wurden für einen Markt produziert und käuflich, wie andere Werke auch. Plötzlich brauchte man nicht mehr adliger Herkunft zu sein, um einer Opervorführung beiwohnen zu dürfen, sondern brauchte nur ein paar Taler für eine Eintrittskarte zu entrichten.

Der heute geläufige Werkbegriff ist Ausdruck einer Fetischisierung musikalischer Tätigkeit in der bürgerlichen Gesellschaft (STROH 1975, S. 35). Die Fetischisierung besteht darin, daß die Musikstücke nicht als Gegenstände erscheinen, die Beziehungen zwischen Menschen vermitteln - also kommunikative Tätigkeiten ermöglichen -, sondern daß den Gegenständen selbst Eigenschaften und Qualitäten angedichtet werden, die sie erst in ihrem Gebrauch als Vermittler erweisen müßten. Solches allgemein verbreitete und objektiv bestehende Denken ist ein klassisches Beispiel für den von Karl MARX analysierten Fetischcharakter der Waren (MEW 23, S. 85-98).

Die Widerspiegelungs-Theorie erhebt nun diese Fetischisierung zu einem ästhetischen Prinzip. Allen Varianten dieser Theorie - von Platon bis Lukács (RIETHMÜLLER 1976) - ist gemeinsam, daß sie sich bemühen, typische Eigenschaften menschlicher Tätigkeit in den musikalischen (Kunst-)Werken selbst aufzufinden. Der wissenschaftliche Streit wird um die Frage geführt, wie diese Eigenschaften in die Werke hineingelangt sind, während darüber Einigkeit besteht, daß es sich um "Wirklichkeit" handeln muß, die im (Kunst-)Werk widerspiegelt ist - wobei zu solcher "Wirklichkeit" auch die Seelenregungen eines Ludwig van Beethoven oder die politischen Ideen eines Richard Wagner zu zählen sind.

Die dialektische Widerspiegelungstheorie, die von musikalischer Seite aus entwickelt worden ist, steht allerdings bereits an der Schwelle zu einer Psychologie musikalischer Tätigkeit: denn hiernach wird der "aktive" Charakter der Widerspiegelung betont, d. h. die Tatsache, daß ein (Kunst-)Werk nicht nur fotografisch Bestehendes wiedergibt, sondern vermittelt durch den Künstler auch in die objektive Wirklichkeit verändernd eingreift. Es ist daher eigentlich verwunderlich, warum der letzte Schleier des (Kunst-)Werk-Waren-Fetischismus nicht schon längst gefallen ist.



*Abbildung 20*

*Diese Kapelle aus Kastelruth in Südtirol spielt zur Siegerehrung eines Internationalen Ski-Langlauf-Wettkampfes. Obgleich solche Töne in vorbürgerlichen Zeiten der dörflichen Kommunikation gedient haben, wissen die Musiker genau, daß sie das Image dieser Volksmusik heute gut auf internationaler Plattform verkaufen können. Auch der Nachwuchs wird in das Gesamtbild integriert, wenn auch nur pro forma. Wie seine kleinen Flötentöne von der großen Trommel niedergemacht werden, so verdecken die stattlichen Vordermänner den schönen Hut des kleinen Zweiflötenhoch.*

In den Gründerjahren der Sowjetunion wurden Diskussionen geführt, die mit einer Entschleierung des (Kunst-)Werk-Fetischismus ernst gemacht haben (vgl. z. B. ARVATOV 1926). Aus Liebe zu Beethoven und aufgrund der weisen Einsicht, daß die Anbetung von Meisterwerken den autoritären Charakter schult, hat dann LUNATSCHARSKI und, in verstärktem Maße Stalin wieder auf der Aura der (Kunst-)Werke insistiert (LUNATSCHARSKI 1927). Die kühnsten Begründungen dafür, daß Meisterwerke auch in nicht-bürgerlichen Gesellschaften grundsätzlich zu überdauern haben, wurden aufgestellt.

Auch A.N. LEONTJEWs bereits zitierte Vorstellung von der Aneignung historischer Kultur-Errungenschaften in der individuellen Lebensgeschichte konnte als ein Beitrag zu jener Einübung in autoritäres Benehmen interpretiert werden. Am einfachsten machten es sich die Regierungschefs der DDR, die schlichtweg postulierten, daß jede Aufführung einer Beethovensymphonie im realen Sozialismus fortschrittliche musikalische Tätigkeit sei. Dabei setzten sie auch die Widerspiegelungs-Theorie ein:

In dieser Beziehung spiegelt sich auch die tiefe Überzeugung zwischen dem revolutionären Elan der Musik Beethovens und den Gefühlen und Gedanken wider, die die Revolutionäre unserer Tage erfüllten, die Schrittmacher der Produktion . . . alle Werktätigen in unserer sozialistischen Menschengemeinschaft (STOPH 1970).

Hier wird die revolutionäre Tätigkeit ihres bürgerlichen Inhalts beraubt - denn Beethovens "Revolution" galt der Durchsetzung jener Verhältnisse, die die DDR-Revolutionäre umstürzen wollen -und rein formal betrachtet.



**Abbildung 21**

*Zur selben Zeit, da der Vorsitzende des "Komitees zur Beethoven-Ehrung 1970" anlässlich der Konstituierung des Komitees denkwürdige Worte über Beethovens revolutionären Elan verloren hat, unternahm die "exakte" Musikpsychologie Messung der musikalischen Tätigkeit bei der Interpretation Beethovenscher Musik. Jedenfalls im Bild, das aus Mauricio Kagels Film "Ludwig van " (1970) stammt.*

~

Die in Beethovens Musik vergegenständlichte musikrevolutionäre Aneignung der spätfeudalen und frühbürgerlichen Wirklichkeit wird fetischisiert, sie erscheint zeitlos, absolut, inhaltsleer. Aus den konkreten Inhalten, für die Beethoven auch musikalisch gekämpft haben mag, ist der bloße "Elan" übriggeblieben.

Allerdings tun wir den Widerspiegelungs-Theoretikern in einem Punkt Unrecht. Während wir nämlich vom Standpunkt der umgangsmäßigen, amateurhaften Musikpraxis aus argumentieren, galten die musikphilosophischen Bemühungen der Widerspiegelungs-Theorie ausschließlich dem (Kunst-)Werk. Peinlich ist dabei eben nur, daß in der gesellschaftlichen Praxis alle diese Theorien der Einübung autoritären Benehmens dienen. Aber selbst, wenn die Widerspiegelungs-Theorie als Versuch interpretiert würde, die Differenz zwischen Kunst- und umgangsmäßiger Musik zu bestimmen, so müßte man doch feststellen, daß dieser Versuch mißglückt ist.

Anstatt die Wirklichkeit "im" (Kunst-)Werk aufzusuchen, wäre es einfacher und psychologisch richtiger, sie im Aneignungsprozeß, in der musikalischen Tätigkeit des Komponisten und auch in der Rezeptionsweise Dritter nachzuweisen. Am Beginn einer Werkanalyse, die Wirklichkeit aus dem (Kunst-)Werk herauslesen möchte, muß demnach zuerst die Tätigkeitsanalyse stehen; erst, wenn die musikalische Tätigkeit als spezifische Aneignung von Wirklichkeit konkret bestimmt ist, kann die Frage geklärt werden, wie sich solchermaßen angeeignete Wirklichkeit im (Kunst-)Werk vergegenständlicht hat. Das (Kunst-)Werk ist dabei nicht die eindeutige und notwendige Vergegenständlichung der musikalischen Tätigkeit. Es gibt viele verschiedene Möglichkeiten, wie sich eine bestimmte Tätigkeit vergegenständlichen kann. So ist das Arrangement des Liedes „Tsen Brider“ oder die Komposition "Ripley Underground" in den beiden Berichten dieses Kapitels nicht kausal aus den geschilderten und analysierten Tätigkeiten hervorgegangen, obgleich die Musikstücke aufgrund der Tätigkeitsanalyse als Vergegenständlichung analysierbar sind. Es ist daher grundsätzlich nicht möglich, aus den Vergegenständlichungen allein auf die durch die musikalische Tätigkeit angeeignete Wirklichkeit zu schließen. Die Analyse auf der Basis einer Psychologie musikalischer Tätigkeit ist nicht aus der einfachen Analyse von (Kunst-)Werken, die auf der Widerspiegelungs-Theorie aufbaut, heraus entwickelbar. Zwischen beiden Arten des Herangehens bleibt ein qualitativer Unterschied bestehen.

(Dies macht die Arbeit des kritischen Musikhistorikers nicht leicht! Denn wir verlangen von ihm, daß er seine Werkanalysen und -interpretationen auf eine psychologische Analyse musikalischer Tätigkeiten aufbaut. Vage haben diese Forderung bereits einige sozialgeschichtlich orientierte Historiker des 19. Jahrhunderts gespürt, wenn sie in ihren Biographien "Leben, Wirken und Werk" eines großen Meisters zusammenführen, mit anderen Worten: die musikalischen Werke aufgrund einer Analyse der musikalischen Tätigkeit des Meisters und der Zeitgenossen interpretieren wollten.)

## **Zusammenfassung der Theorieelemente: Musikalische Tätigkeit als Aneignung von Wirklichkeit**

Im Verlauf der bisherigen Erörterung wurden folgende allgemeinen Aussagen getroffen:

1. Musikalische Tätigkeit "hat" Motive und musikalische Tätigkeit "ist" eine spezielle Form der Aneignung von Wirklichkeit. Diese Aussage hat zwei Konsequenzen:
2. Der Mensch ist kein Fotoapparat oder Tonbandgerät; er eignet sich Wirklichkeit nicht passiv, sondern in einem aktiven Prozeß - in musikalischer Tätigkeit - an. Der Mensch ist aber auch keine Maschine; er ist niemals bloß "tätig" (im umgangssprachlichen Sinne), sondern verändert bei jeder Tätigkeit neben der Umwelt auch sich selbst.
3. In der individuellen Lebensgeschichte eignet sich der Mensch die im Verlauf der Geschichte angehäuften kulturellen Erfahrungen unter ganz bestimmten Bedingungen an. Die herrschenden Verhältnisse bestimmen sowohl die Grenzen der Aneignungsmöglichkeiten, als auch die Tendenz der Aneignung selbst. Wie die Wirklichkeit, so sind auch Aneignung und Angeeignetes widersprüchlich. 1-heraus resultiert Kreativität, Produktivität und die Motivation für politische Tätigkeit mit dem Ziel einer Veränderung der herrschenden Verhältnisse.
4. Eine wichtige Aneignungsform ist die Wahrnehmungstätigkeit. Wahrnehmen ist ein aktiver Prozeß, ein Eingreifen in die Wirklichkeit. Die "Reizaufnahme" und die musikalische Aktivität sind nicht getrennt. Gefühlsäußerungen beim Wahrnehmen (z. B. Hören von Musik) dienen oft der Optimierung der Wahrnehmungsbedingungen.
5. Die Vergegenständlichung musikalischer Tätigkeit ist immer ein Zeugnis für die Tätigkeit selbst. Eigenschaften des produzierten Gegenstandes verweisen auf die musikalische Tätigkeit, die in ihm vergegenständlicht ist. In der bürgerlichen Gesellschaft wird der Gegenstand fetischisiert; Eigenschaften, für die er steht, die er vermittelt oder von denen er zeugt, werden ihm selbst angedichtet.
6. Daher ist die musikwissenschaftliche Methode der Dechiffrierung des in einem Musikstück widerspiegelten Gehalts (Wirklichkeitanteils) ungenügend, wenn sie nicht auf einer Analyse der musikalischen Tätigkeit beruht, die das Musikstück vergegenständlicht hat.



## 2.3 Bewußtsein - oder- Vorne vor der Klasse spielt der Leiermann

### Willibald - Erinnerungen an einen alten Musiklehrer

Die Geschichte spielt in den Jahren 1951-1960. Willibald, so hieß unser Musiklehrer...

Er gehörte eigentlich nicht zu den Typen, denen man schon von weitem ansah, daß sie Musiker waren. Mit Bauch- und Doppelkinnansatz, nicht allzu groß und etwas schleifendem Gang, entsprach er nicht unserem "Künstlerbild". Nur das volle, groß ausschweifende Haar verriet etwas von der eigentlichen Natur. Mit seinen kurzen, aber doch sehr zierlichen und vorn etwas rundlich zugespitzten Fingern vermochte er allerdings mit einer so großen Schnelligkeit die verschiedensten Tasten des Flügels zu drücken, daß jedem Schüler vorübergehend der Atem stockte. Gegenüber diesem stets präsenten Klavierspiel - denn nie verließ er während des Unterrichts für länger als 30 Sekunden seinen in der Höhe verstellbaren Sitz hinter dem Flügel - mutete seine Stimme verwachsen und befangen an. Er schien das zu wissen und akzeptiert zu haben: während ihm als Virtuosen ein Lied wie "Das Wandern ist des Müllers Lust" im Klaviersatz Franz Schuberts voll entgegenkam, so bevorzugte er doch den "Leiermann" desselben Komponisten, obgleich es dabei nur ein paar Liegetöne und klägliche Schleifer auf dem Klavier zu spielen gab. Überhaupt war dieser "wundersame Alte", wie der Leiermann bezeichnet wurde, so etwas wie sein Ebenbild. Nur vage begriffen wir als Schüler, warum er dies Lied in verschiedensten Altersstufen von der Klasse singen ließ und stets darauf bestand, es uns, noch ehe der Klassenchor einstimmen durfte, vollständig solistisch vorzutragen.

Jene Momente, in denen er den "Leiermann" vorsang, gehörten auch zu den wenigen, in denen die Klasse kurzzeitig verstummte und etwas von Achtung gegenüber der Kunst und gegenüber Willibald spüren ließ. Sobald allerdings das Startsignal zum Klassengesang ergangen war - Willibald war kein großer Dirigent, und zog es vor, nach laut gebrülltem "drei-vier" mit der linken Hand, die leicht geballt aussah, wie auf einen imaginären Amboß niederzuschlagen -, schien jegliche Ehrfurcht verschwunden. Da versuchten die einen, die von Schubert angedeuteten Schleifer übertreibend nachzuahmen, andere begnügten sich damit, Willibald zu imitieren und wieder andere sangen, soweit es im allgemeinen Getöse erkennbar war, was ihnen gerade in den Sinn kam, oder eben gar nicht. Meist brach Willibald schon während der ersten Strophe den Gesang ab und beschloß das Experiment damit, anzukündigen, daß in der nächsten Stunde jeder das Lied können und gegebenenfalls solistisch vorsingen mußte.

Im Grunde klappte nichts in seinem Unterricht. Willibalds Bemühungen zielten auf kurze, oft nur sekundenschnelle Achtungserfolge. Je größer ein solcher Blitzsieg über die stets in Bewegung befindliche Klasse war, um so stärker brach die Ruhe und Aufmerksamkeit nach wenigen Schrecksekunden der Überraschung auch wieder zusammen. Die Achtungserfolge hingen dabei

nicht nur von Willibalds künstlerischer Leistung und Ausstrahlung ab, denn sein Klavierspiel beeindruckte offensichtlich immer nur dieselben Schüler, die pünktlich in den Musikraum kamen und sich dann respektvoll um den bereits Klavier spielenden Willibald scharten, bis eine sich gegen Ende rhapsodisch steigende Kadenz das Startsignal für den Unterricht darstellte. Allerdings mußte auch dann Willibald immer noch einige Minuten warten, die er dafür nutzte, in seinem Zeugnisbuch nachzusehen, wer noch eine mündliche Note zu bekommen hatte.

Einen Achtungserfolg ganz anderer Art erzielte Willibald, als wir im 8. Schuljahr waren: Willibald hatte sich einen Plattenspieler angeschafft und uns eines Tages mit originaler Orchestermusik überrascht. Es war die Ouvertüre zu "Freischütz", in deren letztem Teil die Posaunen zwei solistische Töne zu spielen hatten. Da damals - 1954 - wohl noch die wenigsten aus unserer Klasse zuhause Plattenspieler besaßen, die nicht "wie aus der Röhre" klangen, waren wir alle vollkommen überwältigt. Willibald versuchte diesen Überraschungseffekt zu nutzen, indem er uns, mit geschicktem Klavierspiel den Orchesterklang nachahmend, die Sonatensatzform erklärte. Ich vermute heute, daß es diesem gelungenen Coup zu verdanken ist, daß fast unsere ganze Klasse noch 1 Jahr später genau wußte, daß erste Themen männlich und zweite Themen weiblich sind.

Später, so muß ich gerechterweise hinzufügen, hat es Willibald mit den "Meistersingern" von Nürnberg bzw. von Wagner versucht. Der Effekt stellte sich aber nicht mehr ein, und so kehrte Willibald eigentlich wieder zu seiner alten Methode zurück, mit Klavier, Stimme und Gestik Operausschnitte vorzuführen, ohne sich einzugestehen, daß solche Vorführungen für uns immer nur als Parodie aufgefaßt wurden. Daher blieb wohl auch in unserer Erinnerung der Eindruck, daß die Gattung Oper immer etwas Heiteres sei.

Da Willibald eine Tochter hatte, die zwar nicht unsere Schule besuchte, aber doch ab und zu sich blicken ließ, die zudem in etwa unser Alter hatte, gab es Augenblicke, in denen wir uns auch für Willibald "privat" interessierten. Da philosophierten wir dann darüber, daß "es" Willibald wohl ebensowenig Spaß macht wie uns ... obgleich gerade in diesem einen Punkt sich Willibalds Auffassung von Unterricht mit derjenigen der Klasse deckte: Musikunterricht soll allen Spaß machen! (Natürlich verstanden wir darunter etwas ganz anderes als Willibald.) Und wir tauschten Erkenntnisse aus, daß nach Schulschluß sich Willibald nicht nur zu seinem Klavier, sondern auch an seinen Schreibtisch begäbe, um heimlich zu komponieren. Da Willibald alles Atonale ein erklärter Greuel war und er in dieser Meinung immer den Chor der Klasse voll und ganz hinter sich hatte, konnten wir uns allerdings nicht recht vorstellen, was das wohl sein mag, das er da heimlich zu Papier brachte. Ein Zufall brachte es nach Jahren an den Tag: Als die Stadthalle eingeweiht wurde, entdeckte einer der Mitschüler auf dem Festprogramm ein Orchesterstück, dessen Komponist Willibald B. hieß. Kein Zweifel also, daß sich Willibald in seiner Not zu einem "Gebrauchskomponisten" erniedrigt hatte -und wir nahmen zu seinen Gunsten an, daß er aus einem ehrenvollen Auftrag das künstlerisch Wertvollste gemacht hatte, jedenfalls etwas Besseres als es der ansässige Stadtmusikdirektor trotz seiner Kapellmeisterausbildung hätte schaffen können. Übrigens



*Abbildung 22*

*Nicht drüben hinterm Dorfe, sondern inmitten moderner Fußgängerzonen pflegen sich neuzeitliche Leiermänner aufzuhalten. Mit windpfeifigen Drehorgeln (und nicht mehr der Schubert'schen Drehleier) versuchen sie, musikalisches Mitleid und ein paar Groschen der Vorübereilenden zu erhaschen.*

*Wer mehr als nur ein paar Groschen übrig hat, kann sich heute Drehorgeln im nostalgischen Look für eine Party mieten oder sogar (um zwei Tausender) als deutsche Wertarbeit kaufen:*

- *die müdeste Party wird wieder flott,*
- *die Erinnerungen an Opals gute alte Zeiten werden wach,*
- *das Vergnügen für den ernsten Sammler, den Musikfreund wie auch den*  
*Geschäftsmann,*
- *der Erfolgsknüller für Werbung und Verkaufsförderung.*

*(Originalton des Hauptkatalogs 1983/84 W. Baus/Hofbauer-Drehorgeln, Fuldata 1983, S. 28).*

bestätigte uns Willibalds Tochter auf Nachfrage die Richtigkeit dieser Annahme. Das Schulorchester durfte nie eine Komposition Willibalds spielen. Hier dominierten Dittersdorf, Stamitz und eine Orchestersuite von Händel, deren doppelt punktierte Viertel mit Sechzehntel den Streichern stets aufs neue zu schaffen machten. Willibald war beileibe kein Liebhaber barocker und vorklassischer Musik. Sein Herz schlug mit Sicherheit romantisch. Aber er hatte sich in das Schicksal eines Schulorchesterdirigenten gefügt und sich eine Sammlung wirkungsvoller Stücke und Konzerte aus der Zeit vor 1775 zusammengekauft. Bei den Schulschlußfeiern, die zunächst in der schuleigenen Turnhalle, später in der neuen Stadthalle stattfanden, stand Willibald fast bescheiden zwischen den Orchesterspielern in weißem Hemd und dirigierte sogar oft ohne Stock. Als ich als Abiturient dies Schauspiel mal von unten aus betrachten durfte, wurde mir klar, daß Willibald auch ein gutes Stück Jugendbewegung "in sich" hatte. Ich erinnerte mich dabei dann plötzlich auch daran, wie er sogar bei einer Matthäus-Passion-Aufführung (unter Grischat) ohne Krawatte und im Schillerkragen erschienen war. Aber nichtsdestotrotz ließ sich Willibald nach den letzten Takten, die er den Umständen angemessen machtvoll in den Raum zu setzen verstand (wobei es, wie er immer sagte, ganz entscheidend darauf ankam daß sämtliche Mitwirkenden genau gleichzeitig aufhörten!), gerne feiern. Da wir eine reine Jungenschule waren, saß auch kein weibliches Wesen im Orchester, so daß Willibald den ihm überreichten Blumenstrauß behalten und während der gesamten sich anschließenden Begrüßungs- und Verabschiedungszeremonien im Foyer im Arm tragen konnte und durfte.

Unsere Schule war stolz darauf, einen "richtigen" Musiklehrer und damit einen einigermaßen kontinuierlichen Musikunterricht zu haben. Willibald unterrichtete nur Musik und es hielt sich das Gerücht, daß dies so auch gut sei. Lagen die Musikstunden in der 5. oder 6. Stunde, so war allerdings Willibalds Position vollkommen hoffnungslos. Lagen die Musikstunden früher, so war es stiller, weil man noch mündliche Hausaufgaben für die kommenden Stunden erledigen konnte. Am besten bewährte sich, wenn auf Musik eines der Fächer "Erdkunde" oder "Chemie" oder "Physik", die regelmäßig mit einer Abfragerei eröffnet wurden, folgte. Im übrigen erschien uns allen "Musik" als ein im Prinzip unnötiges Fach-. Wer privat ein Instrument lernte oder sich sonst musikalisch betätigte, dem konnte der Klassenunterricht nichts Neues bieten, und wer nur in der Schule mit Musik konfrontiert wurde, der lernte dabei auch nichts. Jedenfalls sah das Willibald so, wenn man mit ihm in ein "prinzipielles" Gespräch geriet. Wir merkten es daher kaum, als Willibald für fast 5 Monate erkrankte und der Musikunterricht ausfiel. Als dann Willibald zurückkam und noch für 2 bis 3 Jahre seinen Schuldienst wieder aufnahm, war es für unsere Klasse "zu spät": aus der Einsicht heraus, in "Musik" doch nichts lernen zu können, hatten wir alle "Kunst" gewählt und sind dort auch glücklich gewesen. Mit Willibald hatten diejenigen noch zu tun, die im Orchester mitwirkten, oder die wenigen, die - was sich erst nach Willibalds Krankheit herausstellte - bei Willibald privat Unterricht hatten. Uns alle überraschte dabei zu erfahren, daß Willibald "eigentlich" gar kein Pianist, sondern "in Wirklichkeit"

Organist war. Jedenfalls, so hieß es, konnte man bei ihm Orgelunterricht - und damit Zugang zur Orgel in der Dreieinigkeitskirche - bekommen. Etwa zwei Jahre, nachdem ich die Schule verlassen hatte, hörte ich, daß Willibald frühzeitig pensioniert worden sei. Das Magenleiden, das ihn seinerzeit schon 5 Monate ins Krankenhaus gebracht hatte, war mit dem Schulstreß nicht mehr in Obereinklang zu bringen, Unter ehemaligen Klassenkameraden wurden, als diese Nachricht bekannt wurde, nochmals einige gute Erinnerungen an "unseren Musikunterricht" ausgetauscht. Plötzlich erschien alles in rosigem Licht, auch die gescheiterten Versuche, den "Leiermann" in einer der Persönlichkeit unseres Willibald angemessenen Weise darzubieten. Den Gedanken, daß die Schule, oder gar wir an dem verfrühten Rückzug Willibalds (dem nach kurzem auch ein unbeachtet gebliebener Tod folgte) mit Schuld gewesen seien, haben wir nie in Erwägung gezogen. Erst viel später las ich, daß Willibald eine meiner wichtigsten musikalischen "Sozialisationsinstanzen" gewesen sein soll - und da mußte ich dann doch noch einmal darüber nachdenken, wie symbiotisch unsere Beziehung gewesen war. Es wurde in mir der Wunsch wach, nochmals Schüler Willibalds sein zu dürfen und dann dafür zu sorgen, daß a l l e s anders gehen möge.

### **Willibald - Analyse der Erinnerungen an einen alten Musiklehrer**

Der Hauch von Tragik, der über diesen Erinnerungen liegt, rührt von der gleichsam schicksalhaften Verstrickung der Umstände her, die sich sowohl damals, als auch heute in einem ungelösten Knäuel darbieten. Da sehen wir einen Menschen, der sicherlich nur das Gute will und doch viel Böses schafft. Da sehen wir aber auch die Erwartungen von Schülern, Eltern und Kollegen, die Willibald nicht zur Reflexion seiner Situation kommen lassen und ihn in seiner Rolle permanent bestätigen. Und da sehen wir das bildungspolitische Koordinatensystem, allen voran die Musiklehrerausbildungsstätten, die bis zum heutigen Tage Künstler statt Pädagogen, Virtuosen statt Praktiker, Ideologen statt Didaktiker produzieren.

Die herrschenden Verhältnisse zwingen Willibald geradezu, sich seiner Lage nicht bewußt zu werden. Sein eigenes Künstlerbild verbietet es ihm, sich Klarheit über die Motive seiner Tätigkeit zu verschaffen. Er wäre sonst zu allzugroßen Abstrichen an seinem Selbstbild gezwungen. Die Motive der Schüler hingegen kann er nicht durchschauen, weil sie ihm nur als Stör-Handlungen erscheinen und daher auf die disziplinarische Ebene abgeschoben werden. Die Erwartungen von Eltern und Kollegen sowie das Musikleben an der Schule ermuntern ihn, den alltäglichen Problemen des Musikunterrichts produktiv auszuweichen. Das Engagement für Chor und Orchester sowie die Erfolge bei Schulfeiern legitimieren den chronischen Mißerfolg vor der Klasse. Die demonstrierte Bescheidenheit bei solchen festlichen Anlässen ist nicht nur das Überbleibsel einer jugendbewegten musikalischen Sozialisation, sondern auch ein Stück Taktik. Sie erweckt den (falschen) Schein, daß Willibald solche Glanzleistungen gleichsam nebenbei vollbringe; in erster Linie sei er Lehrer und für die Klasse da. Auch die örtliche Öffentlichkeit spart nicht mit Angeboten an

Willibald, die bewirken, daß er das Nachdenken über seine wirkliche Lage verdrängen kann. Die kompositorische Tätigkeit orientiert ihn in letzter Konsequenz hin auf sich selbst und eine außerschulische Aufgabe.

Doch auch als Pädagoge ist er jenseits der Schulwirklichkeit gefragt. Seine Unterrichtstätigkeit als Orgellehrer bestätigt ihn sichtbar als Pädagogen, auch wenn sie ihn faktisch von der Schule und ihren spezifischen Aufgaben wegorientiert. Und schließlich weiß er sich der Resonanz einer kleinen, ausgewählten Schar Musikhungriger gewiß, wenn er in den Pausen zwischen den Unterrichtsstunden Klavier spielt. Scheinbar nur für sich, tatsächlich aber, um diejenigen, die hören wollen, zu zeigen, was alle hören könnten, wenn sie alle wollten. (Warum nicht alle wollen, das fragt sich Willibald nicht.) Die Tatsache, daß die Mehrzahl der Schüler Zwischenkonzerte zur Verlängerung ihrer Pause verwendet, kompensiert er disziplinarisch oder resigniert.

Schließlich sammelt Willibald auch langfristige Erfahrungen, die ihn in seiner ausweglosen und undurchschauten Situation nur bestätigen können. Der Aha-Effekt, den Plattenauflegen hervorruft, entspricht genau der Meinung, die er von den Massenmedien hat. Kurz, heftig, vorübergehend wie Schall und Rauch. Und so kommt es, daß Willibald sich immer wieder auf sein eigenes Metier, seine individuelle Künstlerschaft zurückzieht...

An diesem "Zirkel" können drei wichtige Merkmale musikalischen Bewußtseins festgestellt werden: Willibalds Bewußtsein wird durch "die Umstände" reproduziert und bestätigt, die er selbst durch seine musikalische Tätigkeit mitbestimmt. (Das "Image", das er bei Schülern, Eltern und Kollegen hat, ist nicht losgelöst von seiner Tätigkeit entstanden, auch wenn es später zur Fessel seiner Tätigkeit geworden ist und als äußerlich erscheint.) Willibalds Bewußtsein steuert aber auch seine musikalischen Handlungen. (So entwirft er durchaus Strategien für den Unterricht und sein sonstiges Überleben - unabhängig davon, wie gut und wie wirkungsvoll dieselben sind.) Und schließlich macht die Analyse der musikalischen Tätigkeit Willibalds deutlich, daß Willibalds Bewußtsein im Hinblick auf eine Reihe objektiver - d. h. von seinen Vorstellungen und Wünschen, von seinem Bewußtsein unabhängiger - Anforderungen "falsch" ist.

Der Begriff „falsches Bewußtsein" ist ein relativer Begriff. Er besitzt aber eine objektive Basis. Willibalds künstlerisches Bewußtsein ist ein Ergebnis seiner musikalischen Tätigkeit und somit ein Produkt angeeigneter Wirklichkeit. Wenn dies Bewußtsein aber Handlungen steuert, die in dieser Wirklichkeit nicht das ausrichten, was sie bewirken wollen oder sollen, dann muß bereits die Aneignung der Wirklichkeit und damit das Bewußtsein "falsch" gewesen sein. „falsches" Bewußtsein ruft zwar bei Außenstehenden Verständnis und ein gewisses Mitgefühl hervor, kann auch entschuldigt und verziehen werden - es ist aber dennoch nicht als Dauerzustand akzeptabel. Wie allerdings das Problem Willibald zeigt, sind die Ursachen für "falsches" Bewußtsein recht weitläufig und daher eine schnelle Abhilfe nicht ohne weiteres möglich. Erste Schritte auf Abhilfe hätten die Schüler unternehmen können - und dies ist es auch, was sich der Berichterstatter am Ende seines Berichts zum Vorwurf macht.

Das Problem des "falschen" Bewußtseins wird dadurch kompliziert, daß die Verhältnisse, die solches Bewußtsein produzieren, keineswegs widerspruchsfrei sind. Insofern lebt im "falschen" Bewußtsein immer auch ein Stück adäquater Aneignung von Wirklichkeit. Und dies Stück zeigt sich dann in meist verblüffend "richtigen", unbewußt ausgeführten Handlungen. Auch in Willibalds trost- und auswegloser Situation gibt es einige Sekunden, in denen etwas ganz Anderes zu geschehen scheint. Augenblicke, in denen es Willibald gelingt, die Klasse zur Konzentration zu zwingen und eine gemeinsame musikalische Tätigkeit zu unternehmen. Äußerlich zeigt sich dies ganz Andere daran, daß die gesamte Klasse verstummt und sich kurzfristig mit dem auseinandersetzt, was Willibald zu bieten hat: das Lied "Der Leiermann" aus Franz Schuberts "Winterreise". Hier vermag Willibald in wenigen Augenblicken seine Situation musikalisch zu transzendieren. In diesen Momenten eignet sich Willibald ein Stück Schulwirklichkeit musikalisch an.

Willibald wird gar nicht begründen können, was ihn an diesem Lied anzieht. Vielleicht wird er sogar in methodische Argumentation ausweichen (wie: das Lied hat eine einfache Melodie und ist gut singbar). Ganz von sich weisen wird Willibald die Behauptung, er identifiziere sich mit dem Liedertext und damit mit dem Leiermann selbst, von dem es heißt:

Drüben, hinterm Dorfe steht ein Leiermann,  
und mit starrem Finger dreht er, was er kann. Barfuß auf dem Eise schwankt er hin und her,  
und sein kleiner Teller bleibt ihm immer leer.

Keiner mag ihn hören, keiner sieht ihn an,  
und die Hunde knurren um den alten Mann.  
Und er läßt es gehen alles, wie es will,  
dreht, und seine Leier steht ihm nimmer still. Wunderlicher Alter, soll ich mit dir geh'n?  
Willst zu meinen Liedern deine Leier dreh'n?

Es wäre ja auch sinnlos, wenn ein Musiklehrer von sich selbst ein Lied sänge!

Doch sehen wir zunächst den Text genauer an: Da steht nicht nur ein Alter herum, den keiner hören mag und der alles gehen läßt, wie es will. Da kommt auch einer - in der "Winterreise" die handelnde Person, mit deren Schicksal sich die Hörer identifizieren sollen -, der diesen wunderlichen Alten zu verstehen scheint. Es kommt zu einer Art Solidarität auf allerunterster Ebene. Und hier setzt die Psychologie der Musik an, die H. EGGBRECHT folgendermaßen gut beschrieben und belegt hat:

Die Vision einer Welt ohne Traum, ohne Kunst. Der "Leiermann" sagt, im Negativ, was übrigbleibt: das in die Apathie gestoßene barfußige Elend. Schuberts "Leiermann" ist als die gestaltete Kunstlosigkeit, die artifizielle Negation des Schubert-Liedes zu analysieren (hier nur andeutungsweise): begrenzte Dürftigkeit, monotoner Mechanismus (Leere, Erstarrung) des "Hör-Tons" der dem "Sänger" völlig fremden Drehleier, der als kunstlos verpönten "Bettlerleier". . .

keine Durchführung, keine Doppelpunkte, kein Aufbrechen ins Widersprüchliche: Zurücktreten des Tons in die totale Eintönigkeit.

24. DER LEIERMANN.

44. Etwas langsam.  
Acht!

und der Leiermann singet: Ich bin ein Leiermann,  
und der Leiermann singet: Ich bin ein Leiermann,

Ich bin ein Leiermann,  
und der Leiermann singet: Ich bin ein Leiermann,

Ich bin ein Leiermann,  
und der Leiermann singet: Ich bin ein Leiermann,

Ich bin ein Leiermann,  
und der Leiermann singet: Ich bin ein Leiermann,

Ich bin ein Leiermann,  
und der Leiermann singet: Ich bin ein Leiermann,

Ich bin ein Leiermann,  
und der Leiermann singet: Ich bin ein Leiermann,

Ich bin ein Leiermann,  
und der Leiermann singet: Ich bin ein Leiermann,

Ich bin ein Leiermann,  
und der Leiermann singet: Ich bin ein Leiermann,

Ich bin ein Leiermann,  
und der Leiermann singet: Ich bin ein Leiermann,

Ich bin ein Leiermann,  
und der Leiermann singet: Ich bin ein Leiermann,

Ich bin ein Leiermann,  
und der Leiermann singet: Ich bin ein Leiermann,



Aber die Frage am Schluß des Gedichts: Willst du, wunderlicher Alter, zu meinen Liedern deine Leier dreh'n?, diesen Inbegriff der Verarmung, ist in Schuberts Komposition bereits zur Tatsache gemacht: dieser Gesang Schuberts, dieses Schubert-Lied, das an die Grenzen seiner selbst führt, dieses Anti-Lied, ist bereits ein Gesang zur Drehleier, und zwar durchs ganze Lied hindurch (EGGEBRECHT 1970, S. 105 -106).

Dies alles realisiert Willibald, wenn er versucht, das Lied vorzusingen und mit der Klasse einzustudieren. Was ist das für eine musikalische Tätigkeit?

Willibald zerstört mit diesem Lied in einem Anfall "erstarrter Finger" das schwarze Prestige-Objekt, hinter dem er die wichtigste Zeit seines Lebens verbringt und das er zum Bezugspunkt seiner gesamten Lehrtätigkeit gemacht hat. Er produziert auf diesem 2000-DM-Steinway etwas so klägliches, was jedes Kleinkind machen könnte: ein ostinates Zweitongebilde. Darüber schwankt seine Stimme im Wechsel mit einer kleinen flackernden Figur der rechten Hand. Was soll diese Art Musik? EGGEBRECHT hat sie als Anti-Lied bezeichnet, und es ist in der Tat eine Demonstration der Armseligkeit umgangsmäßiger Musik. Musikmachen, um Geld zu verdienen und um den Preis, verachtet zu werden... ist das nicht die tatsächliche Gemeinsamkeit zwischen Willibald und dem Leiermann? Die Erniedrigung der Kunst ins Alltägliche, Dürftige und Umgangsmäßige. Schubert dient bei diesem Vorgang, mit dem Willibald seine aus künstlerischer Sicht trostlose Lage besingt, als Feigenblatt. Nur weil ein Franz Schubert das Material geliefert hat, darf sich Willibald mit solcher Offenheit selbst präsentieren. Die Hoffnung Willibalds, daß die Klasse eines Tages ihn bitten möge, zu "ihren Liedern" seine Leier drehn zu dürfen, ist erkaufte durch die grenzenlose Erniedrigung der Kunst.

In solcher Art musikalischer Tätigkeit, mit der sich Willibald seine Schulwirklichkeit aneignet, setzt sich etwas "Richtiges" gegen einen ganzen Wust falschen Bewußtseins, Verdrängung, Kompensation, Ausweichen, Rationalisieren und Illusion durch. Es gibt keinerlei Anzeichen dafür, daß bei diesem Vorgang musikalischer Aneignung, der auch von den Schülern ansatzweise "verstanden" wird - der zumindest so eindeutig abläuft, daß nach 25 Jahren sich dieser Vorgang einer musikpsychologischen Analyse unterziehen läßt -, bewußtes Handeln eine bedeutende Rolle spielt. Insofern unterscheiden sich die in diesem Bericht geschilderten Ereignisse grundlegend von denjenigen, die in den Berichten der Kapitel 1 und 2 geschildert worden sind (Einkaufsbummel-Marsch, „Tsen Bieder" und "Ripley Underground"). Das Faszinierende der Ereignisse aus dem Schulalltag Willibalds ist aber, daß sich im "Falschen" etwas "Richtiges" durchsetzt.

Die Ursache dafür ist das scheinbar paradoxe Phänomen, daß "falsches" Bewußtsein "richtige" musikalische Handlungen hervorbringen kann, ist die Widersprüchlichkeit der objektiven Wirklichkeit und - daraus abgeleitet - eine Art Unsicherheit von Bewußtseinsprozessen. Bevor dies Phänomen genauer dargestellt werden soll, noch drei Vorsichtsmaßregeln und Anmerkungen:

(1) Bei den als "richtig" apostrophierten äußeren Handlungen muß zweierlei unterschieden werden: "richtig" in dem Sinne, daß die Handlung das "falsche" Bewußtsein klar und deutlich ausdrückt, und "richtig" in dem Sinne, daß die



Handlung einen Schritt zur Veränderung des "falschen" Bewußtseins darstellt. Wie das Beispiel des "Leiermanns" im Rahmen der musikalischen Tätigkeit Willibalds zeigt, können aber beide Handlungsarten kombiniert auftreten. Wenn Willibald sein "falsches" Bewußtsein klar und deutlich darstellt, so bietet das eine gute Voraussetzung dafür, daß er und die Schüler etwas ändern. (Im vorliegenden Beispiel ist allerdings nichts passiert.)

(2) Ausgehend von Willibalds Darbietung des "Leiermann" kann die alltägliche Beobachtung festgehalten werden, daß äußere Handlungen "ohne Bewußtsein" und "mit falschem Bewußtsein" meist zu ähnlichen Abläufen führen, bei der Erklärung der Tätigkeit aber - logisch - genau unterschieden werden müssen. Willibalds "falsches" Bewußtsein ist mit Bezug auf seine verschiedenen musikalischen Tätigkeiten dafür verantwortlich, daß er in einem Fall "ohne Bewußtsein", in einem anderen Fall "mit Bewußtsein", aber "falsch" handelt. Das "richtige" Handeln, wie es die Darbietung des "Leiermann" war, ist darin allerdings ein Handeln "ohne Bewußtsein".

(3) Schließlich sei noch auf eine terminologische Feinheit hingewiesen, die logische Ursachen hat. Wir sprechen nicht von unbewußten, aber "richtigen" Tätigkeiten, sondern von Handlungen. Der Begriff Tätigkeit soll für alle jene Wechselwirkungen zwischen Mensch und Wirklichkeit reserviert bleiben, in denen das Bewußtsein beteiligt ist. Wenn solch eine Tätigkeit durch viele Handlungen realisiert wird, so können im Kreise dieser Handlungen auch ein paar Bastarde auftauchen. Dabei ist die allgemeine Feststellung, daß bei musikalischer Tätigkeit das Bewußtsein aktiv beteiligt ist, noch keine Aussage darüber, in welchem Ausmaß, mit welchem Erfolg und inwieweit das Bewußtsein die einzelnen Handlungen, die die Tätigkeit realisieren, adäquat steuert.

### **Musikalisches Bewußtsein als Ergebnis und Voraussetzung Musikalischer Tätigkeit**

#### **a. Drei Vorbehalte gegen das Bewußtsein bei musikalischem Handeln**

Der Zusammenhang von Bewußtsein und Tätigkeit wird meist im Rahmen einer Psychologie sprachlicher Kommunikation diskutiert. Hierbei spielt die enge Verbindung zwischen Denken und Sprechen, Bewußtmachen und Verbalisieren usf. eine zentrale Rolle. Grundlegende Arbeiten der sowjetischen Tätigkeits-Psychologie gehen von der Wechselwirkung von Denken und Sprechen aus, weil Sprechen als eine äußere Tätigkeit das wichtigste Anzeichen für die innere Tätigkeit des Denkens ist (vgl. WYGOTSKI 1977).

Bei musikalischer Tätigkeit, die wir als einen Spezialfall kommunikativer Tätigkeit verstehen (vgl. Seite 34), liegt es daher zunächst nahe, die Frage nach der Funktion des Bewußtseins bei musikalischer Tätigkeit mit dem Problem des Sprechens über Musik\* in Verbindung zu setzen. In der Tat gehen viele Erörterungen zu dem Problem bewußten musikalischen Handelns davon aus,

---

\* Alles Folgende gilt auch für das Schreiben über Musik.

daß dies ein Problem des Sprechens über Musik sei. Gegen das Sprechen über Musik sind aber Einwände erhoben worden:

- Ist Sprechen über Musik notwendig zum Verstehen von Musik, warum wird dann überhaupt Musik gemacht?
- Das Sprechen über Musik kann niemals die Wirkung und Bedeutung von Musik einfangen oder reproduzieren.
- Wichtiger als das Sprechen über Musik ist das Sprechen "mit" Musik.

Diesen Einwänden hegen im Hinblick auf unsere Fragestellung mehrere Mißverständnisse zugrunde. Erstens soll das Sprechen über Musik die musikalische Kommunikation nicht ersetzen, sondern allenfalls verbessern. Zweitens geht es gar nicht um Sprechen über Musik, sondern das Besprechen musikalischer Tätigkeiten. Sobald diese mehrere Personen umfassen, was praktisch immer der Fall ist, so ist es unumstritten, daß das "Musizieren" auch besprochen wird. Schließlich aber - und das ist das grundlegende Mißverständnis - kann die Frage des bewußten musikalischen Handelns gar nicht allein am Kriterium des Sprechens über musikalische Tätigkeit festgemacht werden.

Wenn Menschen über musikalische Tätigkeiten sprechen, so ist dies zwar ein Anzeichen dafür, daß sie bewußte musikalische Handlungen durchführen (nämlich Sprechen über musikalische Tätigkeit). Es ist aber keineswegs ausgemacht, ob die Handlungen, über die gesprochen wird, bewußt ausgeführt wurden. Und es ist noch weniger ausgemacht, daß Handlungen, die bewußt ausgeführt wurden, auch immer besprochen werden. Es scheint lediglich festzustehen, daß über bewußte musikalische Handlungen prinzipiell gesprochen werden könnte, falls man es wollte.

Um die Frage nach dem Bewußtsein im Rahmen musikalischer Tätigkeit vom äußerlichen Sprechen über Musik abzulösen, haben Musiktheoretiker und ausübende Musiker immer wieder von "musikalischem Denken" gesprochen. Sie verstanden darunter weniger ein Nachdenken über Musik, sondern ein Denken "in" Musik, mit musikalischen Mitteln. Damit nähert sich die Vorstellung vom "musikalischen Denken" der des Handelns mit Bewußtsein an. Dennoch scheint diese - ursprünglich wohl metaphorisch eingeführte - Vorstellung unnötig zu sein:

(1) Hans Heinrich EGGBRECHT, der in einem zusammenfassenden Aufsatz das "musikalische Denken" als einen Prozeß beschreibt, der sich "nur in seinen Ergebnissen" vergegenständlicht, aber als Kategorie der Musikgeschichte sinnvoll sein könne, könnte, wann immer er von "musikalischem Denken" spricht, schlicht "musikalische Tätigkeit" sagen. Dann würde ein gewisser idealistischer Schleier von diesem Begriff abfallen und die konkreten historischen Analysen würden weniger metaphorisch erscheinen. Das entlang der EGGBRECHT'schen Kategorie des "musikalischen Denkens" entwickelte Geschichtsbild würde bei Verwendung des Begriffs "musikalische Tätigkeit" sich zu jenem historischen Ansatz verwandeln, den wir oben (Seite 95) erläutert haben (vgl. EGGBRECHT 1975).

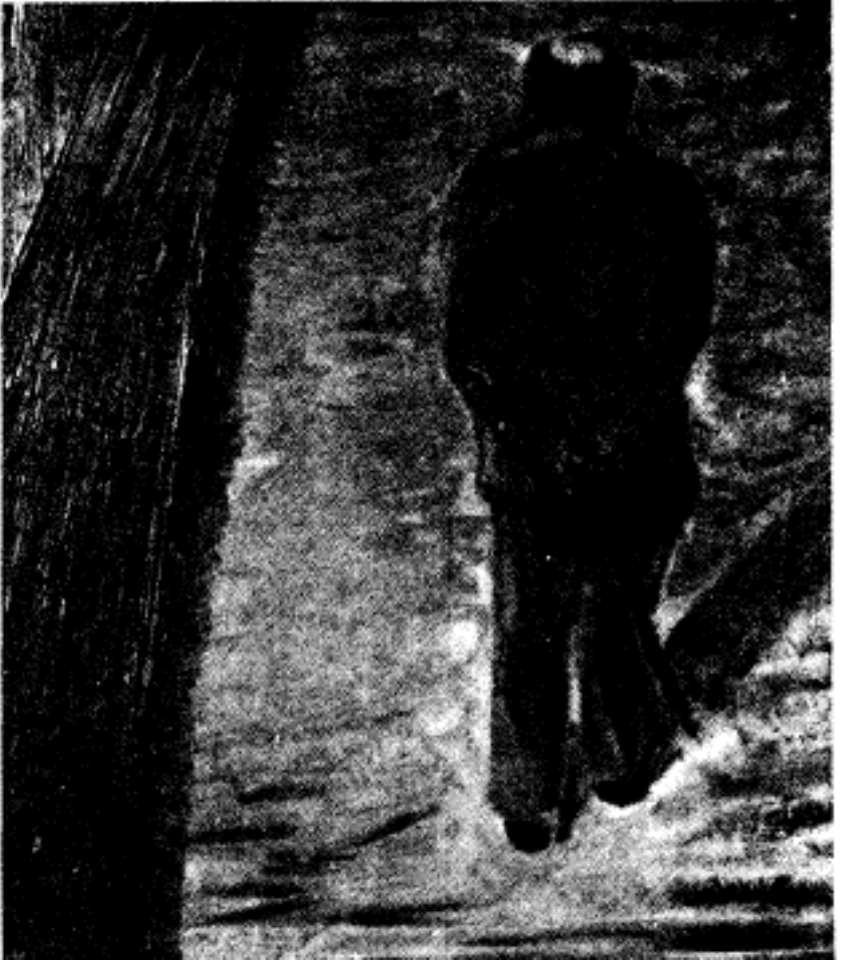
(2) Die meisten Musiktheoretiker und -praktiker, die den Begriff "musikalisches Denken" verwenden, verfolgen aber - wie EGGBRECHT selbst am Beispiel Arnold Schönbergs festgestellt hat - ein ganz anderes Ziel als das, was sie zu verfolgen meinen und scheinen. Indem sie die Kategorie des musikalischen Denkens für sich in Anspruch nehmen, wollen sie sich selbst legitimieren. Gerade den Komponisten wie Schönberg oder Webern genügte es nicht, sich nur historisch zu legitimieren (vgl. STROH 1973), indem sie eine Ahnenreihe von Bach über Beethoven und Wagner zu sich selbst konstruierten und komponierten. Sie versuchten auch eine logische, quasi kommunikationstheoretische Legitimation. So sprechen sie von der "Unfehlbarkeit der Logik des musikalischen Denkens" (zitiert in: EGGBRECHT 1975, S. 132), wenn sie ihre eigene Tonsprache meinen.

Am deutlichsten hat Arnold Schönberg in seiner Oper "Moses und Aron" die ideologische Funktion seines Begriffs vom "musikalischen Denken" dargestellt und - interessanterweise - auch kritisiert: In dieser Oper verkörpert Moses, der nur sprechen, aber nicht singen kann, das "eherne Denkgesetz", während sein Bruder Aron der sich dem Gemüt des Volkes einschmeichelnde und anbietende "Heldentenor" ist. Schönberg, der sich mit Moses identifiziert, läßt allerdings den Schluß der Oper offen, weil der ursprünglich geplante Sieg Moses über Aron, also des "musikalischen Denkens" über die musikalische Sinnlichkeit, nicht vollständig überzeugen konnte (vgl. STROH 1978/2, S. 235-254).

Der 2. Akt endet mit Moses Feststellung:  
So war alles Wahnsinn, was ich gedacht habe,  
und kann und darf nicht gesagt werden!  
O Wort, du Wort, das mir fehlt!  
(Moses sinkt verzweifelt zu Boden).

Der 3., nicht mehr komponierte Akt, endet damit, daß der gefangene Aron von Moses freigelassen wird:  
Krieger: sollen wir ihn töten?  
Moses: ... gebt ihn frei, und wenn er es vermag, so lebe er. (Aron frei, steht und fällt tot um).  
Moses: Aber in der Wüste seid ihr unüberwindlich und werdet das Ziel erreichen:  
Vereinigt mit Gott.

Man sieht bereits an diesen Texten, wie sich Schönberg um eine eindeutige Lösung herumwindet. Daß er den 3. Akt der Oper nicht komponiert hat (obgleich er dazu 19 Jahre Zeit gehabt hätte), ist ein weiteres Indiz dafür, daß die Ideologie, die Schönberg mit seinem Begriff des "musikalischen Denkens" verbreitet, durch ihn selbst ansatzweise durchschaut und bloßgelegt worden ist. Wie im Bericht von Willibald die Darbietung des "Leiermann" eine schlaglichthaft aufleuchtende "richtige" Äußerung "falschen" Bewußtseins ist, so scheint die Unsicherheit Schönbergs bei der Ausführung seiner Oper "Moses und Aron" ebenfalls ein Einbruch richtiger Erkenntnisse in eine von „falschem“ Bewußtsein vernebelte Welt des Widerspruchs zu sein.



*Abbildung 23*

*Im Bild: Arnold Schönberg, wie er sich einmal selbst gemalt hat. Musikwissenschaftler behaupten, bei Arnold Schönberg sei nichts ohne Bedeutung. Warum heißt dies Bild von hinten "Selbstportrait"? Warum hat es Schönberg gemalt? Warum hat sich dieser Mann mit Moses identifiziert? Warum bricht die Komposition der Oper "Moses und Aron " mit den Worten Moses' ab: O Wort, o Wort, das mir fehlt?*

Ein letzter Vorbehalt gegen das Bewußtsein im Rahmen musikalischer Tätigkeit rührt daher, daß vor allem ausübende Musiker sehr schlechte Erfahrungen mit dem Nachdenken während des Spielens oder Singens gemacht haben. Wenn ein Musiker ein Stück (auswendig) beherrscht, so kann ihm nichts schlimmeres passieren, als daß er an irgendeiner Stelle des Stücks explizit darüber nachdenkt, wie es nun weitergehen soll. Solch ein Nachdenken ist bereits das Anzeichen dafür, daß der notwendige Automatismus des Musizierens unterbrochen und daher ein Unheil unabwendbar geworden ist. Wenn ein Musiker aber einmal "rausgeflogen" ist, so muß er meist wieder von vorn oder aber an einer Stelle beginnen, die eine Art Neuanfang darstellt. Das "Rausfliegen" selbst kann dabei entweder die einfache Ursache haben, daß sich der Musiker verspielt hat und dadurch auf etwas bewußt gemacht wurde, was ihm sonst nicht mehr bewußt ist, oder aber daß der Musiker aus einem anderen äußeren Anlaß plötzlich nachzudenken beginnt über das, was er eigentlich tut. Daher gilt die Grundregel beim Auswendigspielen: denke nur an die Musik, am besten sogar an die Gefühle, die die von dir gespielte Musik in dir auslöst, niemals aber an das, was du konkret tust, oder auf dich zukommende schwierige Stellen.

Die bitteren Erfahrungen ausübender Musiker mit sich selbst sprechen aber glücklicherweise n i c h t gegen bewußtes musikalisches Handeln. Was hier nämlich vorliegt, sind nicht Handlungen, die eine musikalische Tätigkeit realisieren, sondern (automatisierte) Operationen. A.N. LEONTJEW hat solche Operationen "Verfahren des Handlungsvollzugs" genannt und darauf hingewiesen, daß vom Erscheinungsbild Handlung und Operation sich nicht unterscheiden, obgleich sie im Rahmen der psychologischen Analyse unterschieden werden müssen (LEONTJEW 1982, S. 106). Beispiele wie die des Musikausübenden oder eines Autofahrers, der das Schalten und Kuppeln beherrscht, sind geeigneter als alle begrifflichen Abgrenzungen, diesen Unterschied zu verdeutlichen. Im Fall des Musikers ist das Spielen insofern eine Handlung, als der Musiker mit seinem Spiel ein Ziel verfolgt und eine Aufgabe erfüllt. Die Operationen, die er beim Spielen ausführt, verfolgen aber kein Ziel, sondern verwirklichen nur die Handlung, die zielgerichtet und bewußt ist. Das Üben und Trainieren, aus dem die Fähigkeit, automatisierte Operationen ausführen zu können (und damit die "Handlungskompetenz") hervorgeht, ist selbst eine sehr bewußte Handlung, die der späteren Spiel-Handlung korrespondiert. Insofern ist auch das "automatisch" ablaufende Musizieren ein bewußtes Handeln.

H. WIEDEMANN berichtet vom Cellisten János Starker, der Schüler, die Stücke konzertreif einstudiert hatten, auffordert, während des Spielens laut aus einer Tageszeitung vorzulesen (WIEDEMANN 1983, S. 58). Solch' eine Übung ist eine sehr bewußte Handlung, die den Grad der Automatisierung überprüfen soll.

## b. Planung und Kontrolle musikalischer Tätigkeiten

Im Zusammenhang mit der Analyse der Ereignisse, die im Bericht des 2. Kapitels ("Tsen Brider") geschildert wurden, ist bereits festgestellt worden, daß

die Planung einer musikalischen Tätigkeit selbst eine Tätigkeit ist und Planen zu jeglicher Tätigkeit dazu gehört. Am Beispiel des Komponierens wurde erläutert, daß auch einfache Handlungen, wie das Herstellen eines Arrangements, immer Bestandteil einer komplexen Planungstätigkeit sind. Dies bedeutet dreierlei: Erstens, daß die Herstellung der Partitur (also das Komponieren im engen Sinne) nur ein Teil der gesamten Planungstätigkeit ist, die zahlreiche andere Vorüberlegungen, Analysen, kritische Reflexionen und Hypothesenbildungen mitumfaßt. Zweitens, daß das Planen selbst (also das Komponieren im umfassenden Sinne) eine Tätigkeit ist, d. h. eine aktive Auseinandersetzung des Komponisten mit Wirklichkeit, in der er sich diese musikalisch aneignet und dabei seine Tätigkeit in der Komposition vergegenständlicht. Drittens, daß Komponieren als Planung immer auf musikalische Tätigkeiten, die geplant werden und der Durchführung harren, bezogen ist, daß es ein Komponieren im Dienste bloßer Selbstverwirklichung oder -entäußerung des Komponisten ohne den ideellen Bezug zu einer Aufführung und zur musikalischen Tätigkeit Dritter nicht gibt. Wenn ein Komponist nur, um sich selbst zu verwirklichen und zu entäußern, komponiert, so meist deshalb, weil er frühere erfolglose Planungstätigkeit rationalisiert. Der Schein des Komponierens als einer zweckfreien Tätigkeit, einer Tätigkeit also, die nicht als Planung auf eine Durchführung bezogen ist, umgibt die Musik, seit sie Warencharakter besitzt (vgl. S. 92). Denn die Produktion von Musikstücken für den freien Markt, die Ablösung musikalischer Tätigkeit aus dem (feudalistischen) Dienstleistungszusammenhang, bewirkt auf seiten der Komponisten die Ideologie des scheinbar "frei" hergestellten Musikstücks. Da der Abnehmer zunächst nicht genau bestimmt ist, kehrt der Komponist sein Unvermögen in bürgerlichen Adel um und sagt, daß er den Abnehmer auch gar nicht genau bestimmen will.

Einschränkend muß allerdings festgestellt werden, daß gerade heute dieser "freie" Markt sich gar nicht voll durchsetzen kann. Die Ideologie des zweck(sprich: markt-) "freien" Komponierens ist der Realität sogar ein Stück voraus! Heute arbeiten zum Beispiel die Komponisten neuer Kunstmusik, sobald sie beginnen, sich von ihrer Tätigkeit physisch zu reproduzieren, im Auftrag von Rundfunkanstalten, für Verlage, bei denen sie Exklusivabkommen haben, für Kommunen, Behörden oder Goetheinstitute. Sie sind damit ihren Kollegen aus der Unterhaltungsbranche um kein Haar voraus, die als Angestellte bei Konzernen oder mit Langzeitverträgen bei und für Plattenfirmen und Konzertagenturen arbeiten.

Es soll nun genauer geklärt werden, was aus psychologischer Sicht die Planung musikalischer Tätigkeit ist und wie sie in konkreten Fällen mit der Tätigkeit selbst verbunden ist.

Planen heißt zunächst einmal, daß, noch bevor die äußere Tätigkeit beginnt, Handlungsabläufe und mögliche Produkte im Kopf des Menschen "vorweggenommen" werden. Dabei kann so etwas wie ein konkretes Planungsprodukt (ein Modell, eine Skizze, eine Abmachung mit anderen, eine notierte Komposition usw.) oder das sinnliche Abbild eines solchen Produkts im Bewußtsein entstehen. Daneben gibt es musikalische Planungen, die weniger konkret Produkte und Handlungsabläufe, sondern vielmehr die Aufgaben und Ziele



bewußt machen und die konkretere Planung während der Durchführung vollziehen. Diese Art Planung liegt bei allen jenen musikalischen Aktionen vor, die scheinbar spontan ablaufen, aber dennoch dem Beobachter recht zielgerichtet erscheinen.

Der Mensch ist nicht nur fähig, zu planen und seine musikalische Tätigkeit im Bewußtsein vorwegzunehmen, er ist auch darauf angewiesen, dies zu tun. Denn das planende Bewußtsein steuert -wie bereits dargestellt - die die Tätigkeit realisierenden musikalischen Handlungen. Die Trennungslinie zwischen dem, was Tiere an musikalischen Aktivitäten entfalten, und der musikalischen Tätigkeit des Menschen läuft genau entlang der Fähigkeit, die Aktivitäten im Bewußtsein vorwegzunehmen, zu planen. Ein singender Vogel übt keine musikalische Tätigkeit aus, weil er nicht über seinen schönen Gesang planend und bewußt verfügen kann. Dies soll keineswegs die Schönheit des Vogelgesanges in Abrede stellen, die viele Menschen mehr erfreut als die Bemühungen großer Sinfonieorchester. Doch macht der Vogel, wenn er singt, etwas grundsätzlich anderes als der auch noch so unmusikalische Mensch, der sich mit einer Melodie abmüht.

An dieser Stelle muß ein bekanntes und anschauliches Zitat von Karl MARX eingefügt werden, das den Unterschied zwischen Tier und Mensch durch psychologische Argumentation verdeutlicht:

Eine Biene beschämt durch den Bau ihrer Wachszellen manchen menschlichen Baumeister. Was aber von vornherein den schlechtesten Baumeister vor der besten Biene auszeichnet, ist, daß er die Zelle in seinem Kopf gebaut hat, bevor er sie in Wachs baut. Am Ende des Arbeitsprozesses kommt ein Resultat heraus, das beim Beginn desselben schon in der Vorstellung des Arbeiters vorhanden war (MEW 23, S. 192).

Die Planung von Tätigkeiten erklärt auch, warum der Mensch sich immer wieder strebend bemüht und sich nicht mit dem Bestehenden zufrieden gibt. Während das Tier sich der Wirklichkeit, in der es sich vorfindet, anpaßt und dabei etwas entfaltet, was uns Menschen als Kreativität und Schlaueit erscheint, es aber nicht ist, eignet sich der Mensch die Wirklichkeit aktiv an. Ein Mittel dabei ist auch die Auseinandersetzung mit den wahrgenommenen sinnlichen Inhalten im Bewußtsein und die Herstellung von Plänen für nachfolgende Tätigkeiten. Im musikalischen Bereich können wir dies Phänomen am deutlichsten dort beobachten, wo Musiker etwas politisch bewirken wollen. Solcher Wille besagt ja zunächst nichts anderes, als daß die Musiker sich nicht einfach den bestehenden Verhältnissen anpassen, sondern in sie eingreifen möchten. Das erste, was sie tun, ist, daß sie anfangen, ihre musikalischen Tätigkeiten ausführlicher und bewußter als ihre unpolitischen Kollegen zu planen. Kein mir bekannter Politisierungsprozeß von Musikern ist so abgelaufen, daß Musiker nach einer musikalischen Darbietung plötzlich erfreut bemerkt hätten, daß sie politischer geworden sind. Vielmehr läuft solch ein Prozeß immer so ab, daß ein Musiker sich sagt: Mensch, wir sollten politischer sein! Laßt uns mal überlegen, was wir da tun können . . . und schon hat er mit einer bewußten Planungstätigkeit begonnen.

Aber nicht nur über die Planung, sondern auch die Kontrolle der musikalischen Tätigkeit wirkt das Bewußtsein. Kontrolle ist der zur Planung komplementäre Vorgang: im Verlauf und nach Beendigung der musikalischen Tätigkeit wird der Handlungsablauf und das Tätigkeitsprodukt mit dem Plan (als seinem ideellen Vorbild) verglichen. Es ist kaum möglich, eine geplante Tätigkeit nicht auch zu kontrollieren. Die Motive für Planungs- und Kontrolltätigkeit sind dieselben. Wer sich für eine geplante Tätigkeit überhaupt interessiert, der wird auch seine Tätigkeit überprüfen wollen. Zugleich ist das Produkt der Kontrolltätigkeit in aller Regel ein neuer, besserer Plan. Die Kritik an irgendwelchen musikalischen Tätigkeiten enthält immer Vorstellungen, wie es anders sein müßte.

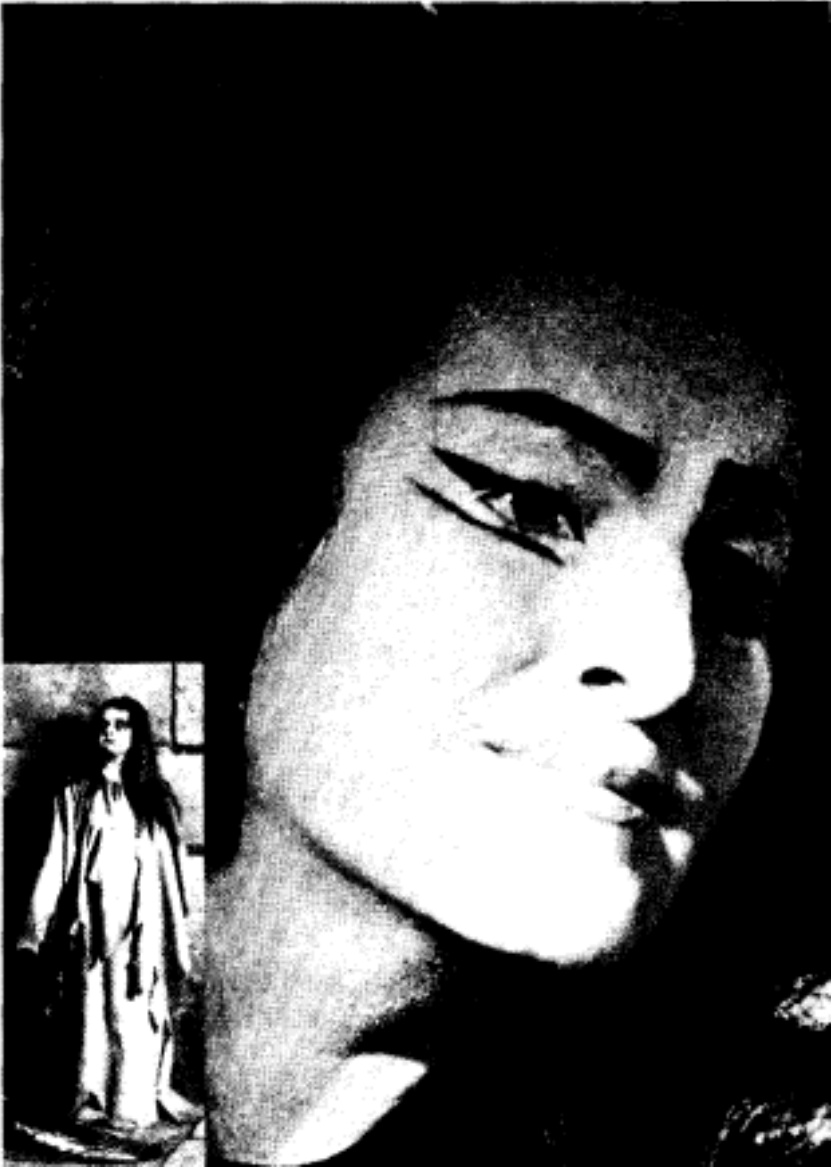
Die Fähigkeit des Menschen, nicht nur automatisierte Operationen im kybernetischen Sinne zu kontrollieren, sondern auch die gesamte musikalische Tätigkeit, zeigt, daß der Mensch nicht nur sinnliche Inhalte (Wahrnehmungsprodukte) zum Gegenstand seines Bewußtseins machen kann, sondern auch Tätigkeiten selbst. Man kann, grob gesagt, nicht nur wahrgenommene Bilder miteinander im Kopf verknüpfen, sondern auch Handlungen und Tätigkeiten. Das "Abbild-Bewußtsein" wird zu einem "Tätigkeits-Bewußtsein" (vgl. LEONTJEW 1982, S. 129). Im Hinblick auf musikalische Tätigkeit ist diese Form des Bewußtseins außerordentlich bedeutsam: Das Tätigkeits-Bewußtsein erklärt nämlich, warum der Mensch überhaupt in der Lage ist, Musik, die er hörend wahrnimmt, als von "außerhalb" kommend wahrzunehmen. Zunächst müßte man doch vermuten, daß die sinnlichen Abbilder der Musik im Kopf und Körper des Menschen, also "im Menschen", wahrgenommen würden. Niemand kommt aber - es sei denn, er wolle sich poetisch profilieren - auf die Idee zu meinen, daß es "in ihm" singt und tönt.

Wer annimmt, Musik komme aus ihm selbst heraus, der verdammt sich selbst zur Untätigkeit. Ein Beispiel bietet uns der Schluß der Oper "Elektra", wo die objektive Wirklichkeit von Elektra nicht mehr aktiv angeeignet werden kann:

Elektra: Ob ich nicht höre?  
ob ich die Musik nicht höre?  
sie kommt doch aus mir...

Die Schwester Elektras versucht, Elektra darauf aufmerksam zu machen, daß der Bruder gekommen ist und die von Elektra ersehnte Tat vollbracht hat. Elektra aber nimmt dies nicht mehr wahr:

Elektra: Schweig und tanze. Alle müssen herbei! Ich trage die Last des Glückes, und ich tanze vor euch her.  
Wer glücklich ist wie wir,  
dem ziemt nur eins:  
schweigen und tanzen!  
(Sie tut noch einige Schritte des angespannten Triumphs und stürzt zusammen),



*Abbildung 24*

*Aus dem Dunkel blickt Birgit Nilsson als Elektra dem Käufer der Solti-Einspielung von Straussens Oper "Elektra " entgegen. Daß das Drama kein gutes Ende nimmt, steht auch Annie Krull (Elektra der Uraufführung) im Gesicht geschrieben.*

Wer, wie Elektra, meint, die Musik komme aus ihm selbst, der kann nicht mehr handeln. Konsequenterweise will Elektra, daß die anderen schweigen und ihr nachtanzen, obgleich sie zusammenstürzt (vgl. Abb. 24).

Die psychologische Frage ist aber, wie es der Mensch anstellt, daß er nicht getäuscht wird und annimmt, die wahrgenommene Musik sei in ihm bzw. komme aus ihm selbst heraus. Diese Frage kann nur dann beantwortet werden, wenn vorausgesetzt wird, daß das Bewußtsein auch die Wahrnehmungstätigkeit zu seinem Gegenstand machen kann. Es erscheinen damit nicht allein die tönenden Abbilder der Musik in unserem Kopf (sowie die möglicherweise dadurch hervorgerufenen Gefühle und Assoziationen), sondern auch die musikalische Wahrnehmungstätigkeit, die aktive Auseinandersetzung des Menschen mit der objektiven Wirklichkeit. Erst wenn der Mensch seine Tätigkeit ins Bewußtsein hebt, kann er bemerken, daß die sinnlichen Abbilder außen, angeeignet und "hereingeholt" worden sind.

Die allgemein anerkannte Feststellung, daß der Mensch das Wahrgenommene als von außen hereingeholt und die Wirklichkeit als "außerhalb" befindlich und existierend empfindet, daß er aufgrund von Gehörtem sich im wirklichen Raum bewegen und dort orientieren kann usf., steht an der Schwelle eines Beweises der in dem vorliegenden Buch vorgetragenen Interpretation psychischer Vorgänge als Tätigkeiten. (Wie schon in der Einleitung erwähnt, wird diese Schwelle allerdings erst in der Praxis aufgrund der Brauchbarkeit der hier vorgetragenen Erkenntnisse überschritten.) Denn die "Außen-Wahrnehmung" ist nicht anders möglich als dadurch, daß die Wahrnehmung selbst, die Aneignung von Wirklichkeit und das musikalische Planen Tätigkeiten, insbesondere aktive Auseinandersetzungen mit der objektiven Wirklichkeit sind. Wäre dem nämlich nicht so, so könnten wir uns überhaupt nicht erklären, warum wir die sinnlichen Inhalte des Gehörten als "außen" und nicht von „Innen" herrührend erkennen.

### c. Die widersprüchliche Wirklichkeit als Basis musikalischen Bewußtseins

Die harmonischen Vorstellungen planvoller musikalischer Tätigkeit des vorigen Abschnitts stehen in gewissem Kontrast zur alltäglich beobachteten Realität, in der Planlosigkeit und spontanes musikalisches Handeln vorzuherrschen und auch äußerst produktiv zu sein scheinen. Das Idealbild bewußter musikalischer Tätigkeit ist nicht nur schwer erreichbar, sondern auch unattraktiv! Warum? Drei Gedankengänge vorab:

(1) Die bürgerliche Gesellschaft pflegt nicht nur die Ideologie der "freien" musikalischen Tätigkeit, des planlosen musikalischen Produzierens und der Unberechenbarkeit musikalischen Handelns, sie steht auch grundsätzlich einer geplanten musikalischen Tätigkeit im Wege. Planlosigkeit im Großen ist ein Grundprinzip der bürgerlichen Gesellschaft und des Kapitalismus. Wirtschaftskrisen, Arbeitslosigkeit und Kriege bringen diese prinzipielle Unplanbarkeit zum Ausdruck - auch wenn Elemente dieser Krisen und Katastrophen vorbereitet und gemanaged werden. Aus diesem Hintergrund ist verständlich, daß Planlosigkeit musikalischen Handelns nicht schlicht Ausdruck fal

sehen" Bewußtseins, sondern auch richtige Widerspiegelung gesellschaftlicher Verhältnisse ist. (Ideologie im marxistischen Sinne bedeutet daher auch nicht platt "falsches" gesellschaftliches Bewußtsein, sondern notwendig-"falsches" Bewußtsein im Sinne einer richtigen Bewußtseinsform in widersprüchlichen gesellschaftlichen Verhältnissen)

d. Die bürgerliche Gesellschaft reproduziert aber nicht nur die Ideologie der Planlosigkeit - im Sinne einer richtigen Art "falschen" Bewußtseins -, sondern auch Steuerungsmechanismen, die den systemgefährdenden Zügen der Planlosigkeit entgegenwirken sollen. Der von Lenin analysierte Übergang vom freien zum Monopol-Kapitalismus und Imperialismus spiegelt die Notwendigkeit eines solchen Steuerungsmechanismus wider. Die heutigen Tendenzen zum Atom- und Polizeistaat, zur verdateten Gesellschaft der Bundesrepublik zeigen ebenfalls, daß einer systembedingten Planlosigkeit begegnet werden soll. Dabei ist weniger die Planlosigkeit an sich die Mutter des Gedankens der staatlichen Kontrolle und Fürsorge, sondern eine spezielle Gefahr von Planlosigkeit. Planlosigkeit ist nämlich ein Nährboden kritischer und systemtranszendierender Tätigkeit. Genauer:

(3) Auf der Basis prinzipieller Planlosigkeit kann planvoll subversiv gehandelt werden. Gerade der widersprüchliche Charakter der bürgerlichen Gesellschaft als einer grundsätzlich planlosen, die sich ständig selbst zu regulieren versucht und dabei - ihre eigenen Ideale der Freiheit verletzend und verschleiern - autoritäre und totalitäre Züge annehmen muß, stellt den Ausgangspunkt planvoller politischer Tätigkeit dar. Der Widerspruch zwischen Ideal (1) und Wirklichkeit (2), den jeder Bürger tagtäglich erfahren muß, produziert Motive neuer Tätigkeiten.

Kreative und politische musikalische Tätigkeit entsteht aufgrund von Erfahrungen mit widersprüchlicher Wirklichkeit: auf der Basis prinzipieller Planlosigkeit der bürgerlichen Gesellschaft und der dadurch genährten Ideologie künstlerischer Freiheit entsteht ein Bedürfnis nach musikalischer Tätigkeit, sobald die autoritären und totalitären Steuerungsmechanismen dieser Gesellschaft als Widerspruch erfahren werden. In bewußter Kritik an diesen Steuerungsmechanismen entfaltet sich das Motiv für spontanes, kreatives, nicht verplantes musikalisches Handeln. Die Tatsache, daß solche Kritik aber bewußt ist, d. h. diskutiert, verbalisiert, als Ausgangspunkt für Planungen musikalischer Tätigkeit gewählt wird . . . , zeigt, daß solche kreativen und spontanen musikalischen Handlungen nicht mehr auf der Ebene des bürgerlichen Freiheitsbegriffs von Kunst liegen können.

Auch auf die Gefahr hin, im folgenden etwas dogmatisch und moralisierend zu wirken, möchte ich dennoch versuchen, eine grundsätzliche Trennungslinie zwischen politischen und unpolitischen musikalischen Tätigkeiten zu ziehen. Dadurch soll auch - erneut - der von mir verwendete Politik-Begriff demonstriert werden. Ausgangspunkt beider Arten musikalischer Tätigkeit ist die Widersprüchlichkeit der Wirklichkeit, die sich uns als sehr späte bürgerliche Gesellschaft präsentiert.





Abbildung 25

Bertolt Brecht läßt in seiner "Dreigroschenoper" die Bettler das "Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens" vortragen. Polizeipräsident Brown hat sich den Plan zurechtgemacht, alle Bettler, die die Krönungsfeierlichkeiten stören könnten, vorbeugend festzunehmen. Bettlerkönig Peachum macht Brown jedoch klar, daß die Welt viel schlechter ist, als Brown und die Königin es sich vorstellen können, und die Masse der Krüppel und Gebrechlichen viel zu groß ist. Der Bettlerkönig erklärt sich allerdings bereit, das Elend dieser Welt im Sinne Browns in Schach zu halten, wenn dieser Mackie Messer festnimmt, der Browns Freund ist. Aus Staatsräson erläßt Brown Haftbefehl und Jenny )verrät auch noch Mackies Adresse gegen 10 Shilling.

## Das Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens

(1) Der Mensch lebt durch den Kopf Der Kopf reicht ihm nicht aus Versuch es nur, von deinem Kopf Lebt höchstens eine Laus. Denn für dieses Leben Ist der Mensch nicht schlau genug. Niemals merkt er eben Allen Lug und Trug.

(2) Ja, mach nur einen Plan Sei nur ein großes Licht! Und mach dann noch 'nen zweiten Plan Gehn tun sie beide nicht. Denn für dieses Leben Ist der Mensch nicht schlecht genug. Doch sein höh'res Streben Ist ein schöner Zug.

(3) Ja, renn nur nach dem Glück Doch renne nicht zu sehr Denn alle rennen nach dem Glück Das Glück rennt hinterher. Denn für dieses Leben Ist der Mensch nicht anspruchslos genug Drum ist all sein Streben Nur ein Selbstbetrug.

Browns Versuche, das brüchige gesellschaftliche System durch eine Polizeimaßnahme wieder in Griff zu kriegen und dabei noch seinen Freund Mackie zu decken, schlagen fehl. Der Mensch kann, so Peachum, nicht alles planen (Strophe 1). Die Wirklichkeit ist schlechter als der Mensch es sich vorstellen kann. Er wird sich immer wieder ein Ideal zurechtdenken, Ausweichmöglichkeiten suchen - kurz "falsches" Bewußtsein entwickeln (Strophe 2). Noch mehr: auch dies "falsche" Bewußtsein hat seine konkrete materielle Basis. Was der Mensch sich als "höh'res Streben" vormacht, ist schlicht Egoismus und Selbstbehauptung (Strophe 3).

Bertolt Brechts Peachum hat sich -auch mit den in diesem Lied artikulierten Erkenntnissen - die widersprüchliche Wirklichkeit produktiv angeeignet. Er ist daher in der Lage, Londons Polizeipräsident heranzukommandieren.

U n p o i t i s c h handelt Willibald (Seite 97-101). Seine Tätigkeit ist dadurch charakterisiert, daß sie alle Angebote zur Scheinlösung der Probleme, die die widersprüchliche Wirklichkeit (im Beispiel: die Schulwirklichkeit) hervorbringt, willig aufgreift. Äußerlich ist seine Tätigkeit daher durch Handlungen realisiert, die ständig den Charakter des Ausweichens, Rationalisierens, Verdrängens, Selbstbestätigens usf. haben. Bei solchen Handlungen gibt es



viele Verbündete und viele Variationen, so daß die Tätigkeit insgesamt als durchaus sozial und reichhaltig erscheint. Es kann sogar festgestellt werden, daß es eine "klassische" Funktion der Musik in der bürgerlichen Gesellschaft ist, den Schein des sozialen Charakters und die (ästhetische) Reichhaltigkeit unpolitischer Tätigkeit aufrechtzuerhalten. Diese Funktion ist viel beschrieben und auch kritisiert worden - hier haben wir ihre psychologische Basis.

P o l i t i s c h hingegen handelt die "exakte" Musikpsychologie (vgl. Seite 20 ff.). Ihre Tätigkeit ist dadurch gekennzeichnet, daß sie Steuerungsmechanismen für die im Prinzip planlose bürgerliche Gesellschaft entwickelt. Dabei sind sich zumindest die profiliertesten Wissenschaftler (zum Beispiel auf den Gebieten Lärmforschung, Musiktherapie, Arbeitspsychologie) des politischen Charakters ihrer Tätigkeit voll bewußt. Problemen, die die widersprüchliche Wirklichkeit produziert, wird nicht ausgewichen. Die Probleme sollen vielmehr bearbeitet und bewältigt werden: und zwar nicht nur von den Machtzentren der Musik, sondern auch von den Betroffenen selbst, auf freiwilliger Basis und bei guter Laune.

Wenn ein Arbeitspsychologe feststellt, daß es zu bestimmten Tageszeiten Leistungstiefs gibt, so kann der Musikpsychologe den negativen Folgen solcher Tiefs abhelfen. Das Leistungstief von Fließbandarbeitern nach 12 Uhr ist nicht nur objektiv, sondern auch subjektiv, weil die Arbeiter sich schlapp fühlen. Mit ein wenig Musik geht alles besser! Es schwindet nicht nur die Schläftheit, es steigt auch die Produktivität. Die Arbeiter produzieren freiwillig und bei besserer Laune mehr. Woher die Energien zu solcher Mehrleistung stammen bzw. was die objektiven Ursachen des Leistungstiefs gewesen sind, das fragt der Musikpsychologe dann nicht (vgl. FEHLING 1976).

Erfolgsmeldungen wie die in diesem Beispiel geschilderten sind allerdings in letzter Zeit zurückgegangen. Der Erfolg war nun denn doch etwas zu widersprüchlich. Indessen kann man diese Art des Erfolgs unter der Bezeichnung "Leistungs-Motivation" im Bereich der Musikpädagogik in den letzten Jahren verstärkt antreffen. Da hier nicht im strengen Sinne produziert wird, wird auch der negative Zug jener Erfolge - die Intensivierung der Arbeit und Steigerung der Ausbeutung des Arbeiters - nicht so deutlich (vgl. K.-E. BEHNE 1979).

Während der unpolitische Willibald sich gleichsam auf einer frühbürgerlichen Stufe der historischen Entwicklung - zu Beginn dieses Abschnitts als Stufe (1) beschrieben - und damit vollkommen zurückgeblieben präsentiert, stehen die "exakten" Wissenschaftler stolz auf der spätbürgerlichen Stufe der historischen Entwicklung - Punkt (2) der zuvor aufgezählten Stufen -. Sie sind nicht nur moderner und fortschrittlicher, sondern auch systemkonformer. In ihrem Denken konvergieren Begriffe wie Kontrolle und Fürsorge, Intensivierung und Humanisierung der Arbeit, Umsatzsteigerung und Abnehmerfreundlichkeit, Unterhaltung und Verdummung, Therapie und Ausgrenzung, Jugendpflege und Integration.

Nun gibt es, glücklicherweise, auch noch eine dritte Stufe, die einer entwickelteren Form politischer musikalischer Tätigkeit. Menschen, die zu solcher

Tätigkeit fähig sind, sehen zwar den Problemen dieser Welt ebenfalls beherzt ins Angesicht - wie das die "exakten" Wissenschaftler im Gegensatz zu Willibald tun -, haben aber eine andere Sicht der Ursachen jener Probleme. Dabei verschwindet das Motiv, dies System steuern zu wollen, vollständig. An seine Stelle tritt ein neues Motiv, das zwar auch vom Willen getragen ist, menschlich zu leben, aber nicht die Voraussetzungen der "exakten" Wissenschaftler teilt. Man lebt zwar auch noch "in" dieser Gesellschaft, aber nicht, indem man die Widersprüche reguliert und steuert, sondern indem man sich an diesen Widersprüchen selbst festsaugt. Die Widersprüche der heutigen Wirklichkeit bieten dabei einerseits Lebensraum - worauf im vorliegenden Kapitel nicht näher eingegangen wird -, andererseits aber auch Inhalte musikalischer Tätigkeit.

Von dieser Art politischer musikalischer Tätigkeit ist in vielen Berichten dieses Buches die Rede. Damit setzen wir uns, wie schon in der Einleitung gesagt, von der Position der herrschenden "exakten" Musikpsychologie ebenso ab wie von den frühbürgerlichen Formen unpolitischer musikalischer Tätigkeit, auch wenn diese in alternativem Gewande daherkommen und Sand im Getriebe des herrschenden Systems darstellen. Bei taktischen Fragen können wir uns an der einen oder anderen Art musikalischer Tätigkeit orientieren - grundsätzlich soll aber weder mit der herrschenden politischen Musikpraxis, noch mit unpolitischer Musikpraxis kompromißlerisch umgegangen werden...

Es ist zu erwarten, daß gerade in dieser Hinsicht das vorliegende Buch mißverstanden wird: entweder als Verherrlichung sowjetmarxistischer Tätigkeits-Psychologie, die der Systemregulierung dient; oder als Verherrlichung aller Formen alternativen Musikmachens, das dem politischen Rückzug und der Entprofessionalisierung dient (also der "musikalischen Dummheit", um mit Hans Eisler zu sprechen); oder als eklektizistisch und standpunktslos. Dieser letzte Vorwurf beträfe allerdings auch die Frage, ob die (von mir) angestrebte Aufhebung zweier heute existierender Tendenzen musikalischer und wissenschaftlicher Praxis (1) überhaupt möglich und/oder (2) im konkret vorliegenden Falle gelungen ist. Insofern ist dieser Vorwurf nicht allein Ausdruck eines Mißverständnisses, sondern auch Kritik des vorliegenden musikpsychologischen Ansatzes.

Auf musikalischer Ebene spiegelt sich das letztgenannte Problem folgendermaßen wider: Einerseits hegt mein Interesse im Bereich der umgangsmäßigen, laienhaften und nicht-"exakten" musikalischen Tätigkeit. Ich möchte aber - andererseits - gerade in die Szene umgangsmäßigen Musikmachens mehr Bewußtsein hineinbringen: Dabei erscheint mir diese Szene selbst als widersprüchlich, und es ist mein Ziel anzuregen, hieraus etwas musikalisch Produktives zu machen. Es geht mir dabei nicht um den Versuch, das Bewußtsein, die Motive und Bedürfnisse der Szene zu verändern. Ich versuche lediglich, M ö g l i c h k e i t e n zu erkunden, auszuprobieren und theoretisch zu reflektieren. Damit versuche ich auch, mir selbst einen Ort in der Szene einzurichten, ohne meine Identität in der Anpassung aufzugeben. Die Szene wird diese Einstellung als eine Usurpation empfinden. Meine Fachkollegen als einen besonders perfiden Profilierungsversuch oder das Zugeständnis von Unfähigkeit. - Ich werde an all' diesen Meinungen durch das vorliegende Buch nichts ändern können!

## **Zusammenfassung der Theorieelemente: Musikalisches Bewußtsein**

1. Bewußtes musikalisches Handeln ist typisch menschlich. Selbst ein wunderschön singender Vogel, der des Menschen Herz erfreut, handelt nicht bewußt! Die Möglichkeit, musikalische Handlungen zu planen, sich vorstellen zu können, zu reflektieren und zu verbessern, weist auf die aktive Rolle des Bewußtseins hin.

2. Musikalisches Bewußtsein wird durch musikalische Tätigkeit herausgebildet. Andererseits steuert es musikalische Tätigkeiten. Während aber das Bewußtsein die verschiedensten Tätigkeiten steuert, stellt ein Motiv den Inhalt und die treibende Kraft einer ganz bestimmten Tätigkeit dar.

3. Es gibt nicht nur ein Bewußtsein von äußeren Dingen, sondern auch ein "Tätigkeits-Bewußtsein". Der Mensch macht sich auch bewußt, daß und wie er tätig ist. Nur hierdurch ist erklärlich, daß wahrgenommene Wirklichkeit als "außerhalb" erscheint: nicht nur der sinnliche Inhalt, sondern auch die Wahrnehmungstätigkeit werden Gegenstand des Bewußtseins.

4. Die bürgerliche Gesellschaft produziert gerade im Hinblick auf musikalische Tätigkeit ein reichhaltiges Angebot von Inhalten zur Herausbildung "falschen" Bewußtseins. (Durch "falsches" Bewußtsein regulierte Handlungen realisieren keine adäquate Aneignung von Wirklichkeit.) Dies "falsche" Bewußtsein repräsentiert aber typische Eigenschaften der bürgerlichen Gesellschaft und ist insofern richtig.

5. Unpolitische musikalische Tätigkeit ist eine von "falschem" Bewußtsein gesteuerte Tätigkeit: den Verlockungen der Angebote, sich der adäquaten Aneignung einer widersprüchlichen Realität zu entziehen (durch Ausweichen, Rationalisieren, Verdrängen, Ersatzbefriedigungen und andere künstlerische Aktivitäten), wird stattgegeben.

6. Politische musikalische Tätigkeit sieht den Problemen der bürgerlichen Gesellschaft entschlossen ins Angesicht. Die herrschende Form versucht, das Gesamtsystem angesichts dieser Probleme wieder zu stabilisieren und zu steuern. Die alternative Form saugt sich an den Widersprüchen der Gesellschaft fest und versucht in ihrer musikalischen Tätigkeit, sich auch ein Bewußtsein dieser Widersprüche anzueignen.

## 2.4. Zielgerichtetes Handeln oder: das Schulkonzert

### Musikalischer Kleinkrieg - Ein Bericht aus dem Alltag einer Schule

Ilse hat in einem verträumten 880-Seelen-Dorf der norddeutschen Tiefebene ein kleines Haus gebaut und fährt täglich 15 km zur Hauptschule des nächstliegenden Städtchens R. Ihr Weg führt sie an schönen Bauernhöfen, aber auch an ärmlichen Hütten vorbei, die heute wie schon vor 100 Jahren von Landarbeitern und Arbeitslosen bewohnt werden. Wenn sie etwas früher dran ist, so kann sie an vielen Straßenkreuzungen Ansammlungen von Kindern sehen, die offensichtlich auf den Schulbus warten. Sie selbst muß sich allerdings auf den Straßenverkehr konzentrieren, was weniger mit einer leichten Kurzsichtigkeit, sondern mehr mit der Tatsache zu tun hat, daß ihr Mann empfindlich auf alle Beeinträchtigungen des glatten Aussehens seines Familienautos achtet und sich der Verkehr, je mehr sich Ilse R. nähert, um so dichter und wirrer mit Fahrrädern und Mofas durchsetzt. Und wenn ihr dann noch ein johlender Arm von so einem Zweirad zuwinkt, kann sie sicher sein, einen "ihrer" Schüler soeben umfahren zu haben, und es ist ihr bis heute noch nicht klar, ob solches Gejohle Anerkennung, wirkliche Freude oder Verachtung ausdrückt.

Diese Frage läßt sie auch oft auf ihrem Weg durch die zu Klumpen geballten Schülerscharen ins Lehrerzimmer nicht los. Was halten die eigentlich von mir?, so oder ähnlich, rumort die Frage in ihrem Unterbewußtsein. Mit gefaltetem Gesicht betritt sie dann das Lehrerzimmer und ist froh, wenn eine kleine Dienstaufgabe, die Rektor M. freundlicherweise bereithält, sie von ihren unausgegorenen Gedanken abbringt.

Herr M. scheint offensichtlich etwas von der Lehrerin Ilse zu halten. Denn oft sieht man beide zusammen stehen und sprechen, obgleich das dabei entstehende Gesamtbild eher "verzerrt" wirkt: Neben M. sieht Ilse, die gut 40jährige Mutter zweier musikalischer Söhne, wie ein leicht verhärmtes Mädchen aus. Denn M. ist ein stämmiger Bursche, der die Lederjacke liebt (und in weißem Hemd nur dann auftritt, wenn sich der Schulrat angemeldet hat) und bei schlechtem Wetter mit einem langen, spitzen Schirm den unregelmäßigen Takt zu seinem etwas zu plumpen Schritt auf das Parkett stampft. Eine dick und dunkel umfaßte Brille verrät seine Kurzsichtigkeit, und wenn diese Brille an hellen Sommertagen sich dunkel tönt, dann wird M. undurchsichtiger als er sonst schon ist. Nur, daß er ein Liebhaber alkoholischer Sachen ist, hat M. noch nie verheimlicht. Schon um 11 Uhr, nach der 2. Pause, kann er eine Kostprobe aus seinem Glasschrank vertragen, der mit Gläsern und Flaschen gefüllt und für jeden Besucher des Rektors gut sichtbar ist.

Ilse, deren Äußeres eher dem unteren Teil eines langgezogenen Weinglases gleicht, steht - wie man sagt - M. in puncto Alkohol insofern nicht nach, als sie zumindest bei den lokalen Schützenfesten immer mit dabei ist und die schrillen Töne des spätabendlichen, alkoholisierten Kicherns und Kreischens virtuos beherrscht. Im übrigen unterrichten Ilse und M. beide das Fach "Religion", was in der "schwarzen" Gegend, zu der das Städtchen R. zu zählen ist, so viel wie "Volkskunde" bedeutet. Ilse und M. ergänzen sich dabei vortreff

lich: während bei M. der Unterricht häufig ausfällt (was das Ansehen des Faches bei den Schülern steigert) und in den verbleibenden Stunden oft einfach Lieder

singt, wobei auch in der 8. Klasse kein Pardon geduldet wird - "Stimmbruch hat bei mir niemand!" -, übernimmt Ilse die Aufgabe, in niedrigen Klassenstufen die Kirchenlieder und geistlichen Gesänge mit der Klasse einzustudieren. Denn Ilse ist auch die Musiklehrerin der Schule. Moderne Probleme, mit denen sich Musikdidaktiker herumquälen, kennt sie nicht. „Bei uns ist alles anders!“, pflegt sie halblaut zu denken und definiert ihr Fach als arithmetisches Mittel aus Glockenspiel, Choral, Blockflöte, Volkslied, Notenlehrgang und Quodlibet. Im Zusammenhang mit der Englischlehrerin singt sie auch gelegentlich Gospels oder Spirituals (wobei sie schon vor Jahren darauf verzichtet hat, den Unterschied zwischen beiden Gattungen auf die Reihe zu kriegen). Ilse ist durchaus Realistin. Der jährliche Musik-Etat, über den sie Buch führen muß, reicht gerade zur laufenden Erneuerung der auswaschbaren Blockflöten und des noch neuen Klassensatzes von Glockenspielen. Im übrigen weiß sie, daß sie der Übermacht moderner Massenmedien nicht wirkungsvoll entgegentreten kann. Schon in ihrer Kleidung gibt es zu erkennen, daß sie allem Bunten und Grellen, allem unnötig Auffallenden und Schreienden abhold ist. Wie sich aus dem Grundton eines Liedes die schlichte Melodie emporhebt und den zu erfreuen vermag, der das entsprechende Verständnis hat, so geht aus ihren etwas kräftiger gefärbten Kniestrümpfen der leicht als Fächer gestaltete Rock bruchlos, das heißt ohne ein Stück Haut freizugeben, hervor, um dann von einem meist blaß getönten Gestrickten umfassen zu werden, aus dem leicht barock gekräuselt Weißzeug hervorquillt. Dies ist dann schon jene Stelle, wo der Hals entspringt, der je nach Erregungszustand weiß oder rot, glatt oder längsgestreift ist.

Ilse hat sich, um konsequent zu sein, dahin zurückgezogen, wo die kindliche Welt noch ungebrochen und heil zu sein scheint, wo die böse Welt des Massengeschmacks noch nicht vollständig Fuß gefaßt hat. So unterrichtet sie seit Jahren das Fach Musik lediglich in den 5. und 6. Klassen, während sie die 7. Klassen als "unmöglich" abgeschrieben hat, worauf sich die Nachfrage nach Wahlkursen oder musikalischen Arbeitsgemeinschaften von selbst erledigt hatte. Bei den "Kleinen" verfolgt sie das Ziel, den Schülern die wichtigsten Griffe auf der Blockflöte beizubringen und die Eltern davon zu überzeugen, daß es hygienischer ist, wenn jedes Kind eine eigene Flöte besäße, als wenn die Schulflöten nach jeder Spielstunde ausgewaschen werden müßten. Dem letztgenannten Ziel dienen auch Vorspielabende, die allerdings in letzter Zeit weniger geworden sind, nicht so sehr, weil sie ihr Ziel verfehlt hätten, sondern weil Ilse festgestellt hat, daß sich das angestrebte Ziel über die Zensur Umgebung leichter erreichen ließ. Die Öffentlichkeitsarbeit ist im Laufe der Jahre auf zwei "Schulmessen" pro Halbjahr zusammengeschrumpft, die Ilse in Zusammenarbeit mit Rektor M. gestaltet und die der Pfarrer von "St. Maria" in einer Art "Hoch-Platt" liest. Der Pfarrer bringt dazu auch das Gedeck mit, mit dem er die zu einem Altar" zusammengeschobenen Schultische überdeckt. (Bei diesen Anlässen tritt Ilse übrigens etwas kräftiger gefärbt auf, was aber nichts mit dem Pfarrer zu tun haben kann, da dieser schon jenseits der Pensionsgrenze ist.)

Bei Abschlußfeiern oder ähnlichen Anlässen ging Ilse vor Jahren ein wendiger Kollege von der Realschule zur Hand, der es gut verstand, den choralgeübten Kehlen Shanties oder "aktuelle Volkslieder" zu entlocken. Überhaupt stellt die Realschule, die räumlich mit der Hauptschule integriert ist, einen Nährboden geheimer Wünsche für Ilse dar. Dort würde sie auch wieder in 7. bis 10. Klassen unterrichten können, dort würde das, was sie unter Musik versteht, eher akzeptiert werden als an der Hauptschule. Denn sie kann kaum übersehen, daß bei kleineren Feiern oder nach "ihren" Schulmessen sich hämische Blicke nicht nur bei älteren Schülern, sondern auch bei Kolleginnen und Kollegen zeigen. Und sie denkt mit Schrecken an jene Momente, wo sie bei Schulfeiern von Tisch zu Tisch geeilt ist und einen Platz gesucht hat, von dem sie mit Sicherheit annehmen konnte, daß in Hörnähe kein Spötttermund zu vermuten war. Nach solchen schrecklichen Abenden und Feierstunden nimmt sie sich dann wieder vor, die Vorbereitungen auf die Übergangsprüfung zur Realschule mit höchster Intensität voranzutreiben.

Vor zwei Jahren geschah ein einschneidendes Ereignis. Wie es immer bei wirklichen Umwälzungen ist, so kam die Bedeutung dieses Ereignisses Ilse erst langsam zu Bewußtsein. Ja, jener Bewußtwerdungsprozeß war in einen langen, in gewissem Sinne bis heute andauernden "Kampf" eingebettet. Eine junge Kollegin, die man bald allenthalben "Rosi" nannte, kam als Musiklehrerin an die Schule. Ilse avancierte dadurch zur Fachleiterin, mußte ihre Gespräche mit M. nun als "Fachkonferenzen" protokollieren (lassen) und ihre sporadischen Aufzeichnungen zu "Stoffplänen" verdichten. Alle Versuche, der neuen Kollegin das gewohnte Konzept zu verdeutlichen, scheiterten! Hindernd kam hinzu, daß sich Ilse, kurz bevor jene "Rosi" an die Schule gekommen war, von einem gewandten Vertreter ein neues Musiklehrbuch hatte aufschwätzen lassen und dies Buch nun im Klassensatz zur Verfügung stand und alles andere als einen Blockflötenkursus mit Notenlehrgang darstellte. Da theoretische Debatten mit "Rosi" ohnedies nichts brachten, hieß es zunächst mal abzuwarten und zu hoffen, daß die Schüler der Junglehrerin selbst den Kopf wieder an die richtige Stelle setzten. Kleine Sticheleien, wie sie es auch im alltäglichen Kleinkrieg mit ihrem Mann erfolgreich anzuwenden pflegte, sollten dann ein übriges bewirken. Vielleicht könnte auch wirken, wenn M. ab und zu dazwischenpoltert (denn mit M., das wußte Ilse genau, war keineswegs immer zu spaßen!).

Es dauerte nicht lange, so erwachte in den 7. Klassen ein reges musikalisches Leben. Die Töne, die aus dem Musikraum zu hören waren, klangen allerdings ziemlich roh und dissonant, aber nicht zu überhören war, daß inmitten jener Mißklänge die Saat eines offensichtlich lustvollen Musikunterrichts aufzugehen schien. Nur mühsam konnte in der Fachkonferenz eine Rock-A.G. in eine Folklore-A.G. umdefiniert werden. Und nach dem ersten Halbjahr war der Andrang der Achter auf die Musikwahlkurse bereits so stark, daß jedem klar wurde, daß etwas getan werden müsse. Doch was? Währenddessen fuhr Rosi fort, tagtäglich mit ihrem Auto elektrische Geräte, Schlagzeugteile und andere Apparate anzuschleppen, im Musiksaal aufzubauen und bei all' dem auch noch die schulweit bekanntesten Rabauken einzusetzen. Als der erste Elternabend nahte, liefen die Vorbereitungen auf eine quasi plebiszitäre Konfron

tation beiderseits auf vollen Touren. Rosis Folklore-A.G. trat mit einem "Bots"-Titel (auf Schülertexte), Ilse mit Maria, die durch den Dornwald ging und dabei dreistimmig begleitet wurde, an. Die Eltern und Schüler applaudierten partiell und ignorierten die wesentlich schwierigere Arbeit, die hinter Ilses Bemühungen stand - denn schließlich ist sie es, die dem gängigen Massengeschmack trotzt!

Der Elternabend hat Ilses Arbeit gleichsam "in den Untergrund" gestoßen. Dabei wurde ihr zunehmend deutlich, daß es eine kulturpolitische Aufgabe war, "Rosi" zu boykottieren. In Absprache mit M. wurden zwei kostbare Xylophone angeschafft und der Musik-Etat auf Jahre hin aufgebraucht. Damit sollte ein deutliches Zeichen gesetzt sein! (Denn Rosi hatte bereits die Anschaffung einer Elektro-Gitarre beantragt.) Es war unglücklicherweise jene Zeit, wo auch nach R. die deutsche Welle "überschwappte" und die spröden Töne ostinatere Figuren von Jugendlichen akzeptiert wurden. Geschickt verstand es "Rosi", diesen Modetrend auszunutzen und selbst die Xylophone in ihren Rockunterricht hineinzuziehen. Und da standen sie nun, die Schüler, die sich einem Orff verweigert hätten, und spielten geduldig und verzückt auf den mit bunten Klebern markierten Stäben der neuangeschafften Instrumente ... da-da-da oder "Der Kommissar geht um".

Vielleicht war es doch erfolgversprechender, "Rosi" auf dem ureigenen Gebiet, dem der barocken Flötenmusik, zu schlagen, dachte Ilse. Anlaß bot eine kleine Ehrung für den ausscheidenden Konrektor. Zwei Sätze aus einer Telemannsuite für Altflöte und Klavier -jetzt soll "Rosi" zeigen, ob sie überhaupt Klavier spielen kann, jetzt ist es aus mit den stereotypen Akkordballen auf bunt gekennzeichneten Tasten. Gleich im 2. Takt schien der Durchbruch gelungen, als Rosi anstelle eines von Telemann vorgesehenen Klanges einen jener üblen Septimakkorde zu greifen schien, die in der Jazzmusik verbreitet sind. Hier zeigt sich die schlechte Seele, die selbst im Verspielen den schwarzen Urgrund nicht zu verschweigen vermag, so triumphierte es in Ilse. Doch dann schlug das Schicksal hart zu! Ilse übersprang - noch von Triumphgefühlen beseelt - eine ganze Viertelnote, verschluckte daraufhin schon beinahe atemlos geworden, mehrere tiefe Töne, so daß es schien, als ob sie die hohen Töne nur noch vollkommen "aus der Luft gegriffen" habe. Jeder, der Ilse kannte - und das waren alte bis auf den Bürgermeister (der aber ohnedies unmusikalisch war) -, konnte die Quelle des heraufziehenden Chaos aufgrund der zunehmenden Rötungen und Flecken an Ilses freistehendem Hals ablesen. O, hätte sie nur einen Kragenpullover angehabt, die schnöden Witze über den "Telemann bei Seegang" oder die "Leuchtboje" hätten sich vermeiden oder auf "Rosis" Mühle leiten lassen!

Seit jener Stunde (es waren, genau besehen, nur wenige Minuten), hat Ilse ihre wertvolle Altblockflöte nicht mehr öffentlich ausgepackt. Aber Rektor M. drängte weiter: könnte Ilse nicht versuchen, einen Schulchor aufzuziehen? Ein Chor, -der "Rosis" Gerocke an die Wand singen würde, ein Chor, der einfach durch seine Masse und Gewalt überzeugt. Ein einfacher Herr Fischer aus Württemberg hat's ja auch geschafft. Er, M., würde für die Chorproben den Stundenplan freimachen und ganze Klassenstufen einfach abkommandieren. - Der Plan gelang. Die Massen strömten in so großer Zahl, daß Ilse selbst

zunächst auf eine Zahlenbegrenzung dringen mußte. Je mehr sich aber die Schulfeier näherte, um so stärker machte sich eine fast chronische Bronchitis bemerkbar. Iلس Stimme, um es gleich zu sagen, versagte. Und so stand der Chor ohne Leitung da. Rosi weigerte sich, die von Ilse anstudierten Chöre zu Ende zu proben und aufzuführen. Das Chorprojekt brach in sich zusammen. Wie man es macht, macht man es falsch. Ilse aber durfte den Kampf nicht aufgeben. Es war ein Kampf um Ideale, um das Bessere im jungen Menschen. Es war aber auch ein Kampf mit den eigenen Kräften und Fähigkeiten. Die Ideale, die Ilse in sich trug, überstiegen ihre musikalischen Möglichkeiten. Vor dem Chor versagte die Stimme, beim Blockflötenspiel die Intonation und im Musikunterricht die Ausstrahlung. Das Ergebnis aller hoch gesteckten Bemühungen war, sie mußte es selbst zugestehen, eher lächerlich als überzeugend. Auch die Tatsache, daß es eben schwierig ist, an einer Hauptschule zu arbeiten, sich mit Idealen dem Moden und Massentrend zu widersetzen, konnte sie nicht immer trösten. Selbst M. ließ sie in dieser Beziehung gelegentlich im Stich, wenn er nörgelte, daß sie kein "brauchbares Ergebnis" auf die Beine bringen konnte. Immer diese Brauchbarkeit! Warum genügte es nicht, den kleinen Samen zu würdigen, den sie in der 5. und 6. Klasse aussäte und aus dem - gute Bedingungen vorausgesetzt - ein zartes, schönes Pflänzchen werden konnte. Ihre eigenen Kinder waren ja auch etwas geworden. Der 12-jährige spielte bereits manierlich Klavier und der Jüngere konnte auch schwierige Lieder rhythmisch exakt wiedergeben.

Die Welt ist böse, bunt und heimtückisch. Rosi verkörperte für Ilse das Prinzip jenes Bösen und falsch Einschmeichelnden. Rosi biederte sich den Schülern an und hatte Erfolg. Das betraf nicht nur die Unterrichtsinhalte, sondern auch ihr Äußeres, ihre Haltung, ihre Sprache, ja ihre ganze Persönlichkeit. Wenn Ilse mit M. über Rosi sprach, konnte dieser Iلس Eindruck nur bestätigen. Ja, M. hatte noch Schlimmeres beobachtet. Bei Rosi finde eindeutig Indoktrination statt, "politische Indoktrination", wie er betonte. "Am Erfolg" - und M. sprach dies Wort quasi in Anführungszeichen - des Musikunterrichts zeige sich ja gerade das konspirative Element. So werde das Böse, das in jedem Kinde angelegt sei, nicht gebannt, sondern ermuntert und zur Entfaltung gebracht. (So deutlich drückte sich M. zwar nicht aus, aber seinem Gedankengewirr mußten doch diese Grundaussagen entnommen werden.)

Gestern hat M. mit dem neuen Konrektor eine lebhaftige Diskussion gehabt. Noch nie seien die Meinungen, nach Aussage der Sekretärin Frau W., so heftig aufeinander gestoßen. Anlaß waren zwei Versetzungsanträge. Ilse wollte endgültig an die Realschule versetzt werden, wo ja auch ihr Mann unterrichtet; und Rosi hatte die Versetzung an einen anderen Ort beantragt. M. konnte sich dem Antrag Iلس kaum "entziehen", war sie doch eine in 12 Jahren bewährte Stütze der Hauptschule gewesen und hatte sie sich eine Art Belohnung verdient. Rosi's Antrag aber entsprach im Grunde seinen geheimen Wünschen, einen Störenfried loszuwerden. Doch wurmte ihn, daß Rosi sich über die Versetzung freuen würde und dies ebenfalls als Belohnung auffassen könnte.

M. entschied (gegen das Votum des Konrektors) schließlich, Rosi's Antrag zu befürworten und Ilse an der Schule zu behalten. So würde wieder Ruhe einkehren und Ilse sich vielleicht wieder besser mit ihrer Lage abfinden.



Darüber, daß sich Ilse vor den Kopf gestoßen fühlen könnte, hat M. nicht nachgedacht,

## **Das Schulkonzert - Die Analyse eines Ereignisses im Alltag einer Schule**

Ilse's pädagogische Tätigkeit ähnelt in einer Beziehung der von Willibald (vgl. Bericht des vorigen Kapitels 2.3): Offensichtliche Mißerfolge vor der Schulklasse rationalisiert sie, indem sie musikalische Ideale aufbaut. Allerdings ist sie von vornherein unfähig, nach diesen Idealen konsequent zu handeln. Darin unterscheidet sie sich von Willibald. Nicht von ungefähr kommt es, daß sie an sich zweifelt und durch das Verhalten der Schüler, das sie nicht richtig zu interpretieren weiß, irritiert ist. Selbst Rektor M., der Ilse im wesentlichen stützt, fordert von ihr gelegentlich Dienste, denen sie nicht gewachsen ist, und nährt dadurch ebenfalls ihre Selbstzweifel. Daß sie Rosi beneidet, darf sie sich nicht eingestehen. Vielmehr muß derselbe fragwürdige Mechanismus, den sie zur Rationalisierung ihrer Mißerfolge vor der Klasse ablaufen läßt, nochmals herhalten, um auch Rosi's Erfolg zu mißdeuten. Die Formel ist einfach: Rosi macht es sich eben leicht, indem sie sich musikalisch den Schülern anbietet. Darüber hinaus vermutet Ilse, daß Rosi sogar hinter ihrem Ansatz und der von ihr unterrichteten Musik steht, daß also diese "Anbiederung" nicht einmal nur eine taktische ist.

Der verbissene, ideenreiche und langwierige Kampf, den Ilse gegen Rosi führt, ist somit nicht so sehr ein Versuch, Rosi „fertig zu machen“, sondern vor allem die verzweifelte Bemühung, den Zusammenbruch ihrer Deutungsmuster und die Auflösung der Rationalisierungsmechanismen zu verhindern. Der Kampf ist für Ilse's Psyche lebensnotwendig. Es geht Ilse also in erster Linie gar nicht um Rosi, sondern um sich selbst. Rosi ist nur Mittel und Opfer einer komplizierten Selbstwerterhaltungsstrategie.

Das Motiv der im Bericht geschilderten Tätigkeit Ilse's ist somit ein weitgehend außermusikalisches. Zwar spielen musikalische Fragen bei der Herausbildung dieses Motivs eine Rolle, sie sind aber letztlich doch nur die Folge nicht-musikalischer Differenzen. Ilse und Rosi unterscheiden sich nicht allein in Bezug auf ihren Musikgeschmack, sondern viel grundsätzlicher. Der unterschiedliche Musikgeschmack bringt die grundsätzlichen Differenzen nur prägnant zum Ausdruck. Allerdings scheint der Konflikt sowohl Ilse, als auch der Schulöffentlichkeit zunächst ein musikalischer zu sein. Dies liegt nicht allein daran, daß Ilse und Rosi vor allem auf der Ebene ihres Musikunterrichts verglichen werden und verglichen werden können, sondern auch daran, daß Ilse selbst ausschließlich musikalische Handlungen als "Kampfformen" wählt.

Während in der Analyse des Berichtes über Willibald (vgl. Kapitel 2.3) lediglich festgestellt wurde, daß Willibald rationalisiert, verdrängt und ausweicht, kann anhand des Schulkonzerts, von dem der vorliegende Bericht handelt, der psychische Mechanismus im Detail untersucht werden, wie rationalisiert, verdrängt und ausgewichen wird. Dabei ist festzuhalten, daß Ilse in gewisser Weise ja gerade nicht ausweicht, sondern immer wieder ihre Deutungsmuster zwecks Bestätigung auf die Probe stellt. Ausweichen muß sie lediglich immer dann, wenn sie gezwungen ist, eine Niederlage zu interpretieren.

Der Bericht ist voll von Handlungen, die die Kampfes-Tätigkeit Ilses realisieren. Motiv dieser Tätigkeit ist eine Art "Selbsterhaltung". Eine jener Handlungen, die diesen Kampf realisieren sollen, ist die musikalische Ausgestaltung der kleinen Schulfeier durch zwei Sätze einer Telemann-Suite. Ziel dieser Handlung ist es, Rosi klaviertechnische und musikalische Fähigkeiten auf "klassischem" Gebiet bloßzustellen. Unter den gegebenen Bedingungen ist es dabei Ilses Aufgabe, möglichst gut zu spielen. Das Ziel ist zwar nicht automatisch erreicht, wenn Ilse gut spielt, aber gutes Spielen ist eine notwendige Voraussetzung. Die Zusatzbedingungen, die noch erfüllt sein müssen, falls Ilse ihr Ziel bei gutem Spiel erreichen soll, sind, daß (1) Rosi erkenntlich schlechter spielt als Ilse und daß (2) dieser Unterschied nicht nur bemerkt, sondern auch als bedeutsam interpretiert wird.

Man sieht, mit gutem Spiel allein ist es noch nicht getan! Ilses Erfolg hängt von vielen Faktoren ab, die sie selbst nur schwer einschätzen kann. Weder steht fest, ob Rosi wirklich schlecht spielt, noch ob im Rahmen dieser Feier das alles irgend jemanden überhaupt interessiert. Dem Konrektor als dem Gefeierten dürfte die Qualität des Spiels ohnehin ziemlich gleichgültig sein, da auch schlechtes Spiel eine Ehrung darstellt und solch' eine Feier ja kein Konzert ist. Der Rektor wird allenfalls darauf Wert legen, daß sich seine Schule gut präsentiert, wobei die künstlerische Qualität der Darbietung wohl das Unwichtigste ist. Der Bürgermeister, der die Feier als Dienstaufgabe absitzt, wird darauf aus sein, daß die Musik möglichst schnell vorübergeht - und die Kollegen dürften voreingenommen sein; wer auf Ilses Seite steht, wird durch keine Musikdarbietung seine Position ändern, und wer auf Rosi Seite steht, wird sich ebenfalls nicht durch Musik beeinflussen lassen.

Alles in allem eine im Prinzip denkbar unsichere Ausgangsposition, die nur dadurch erträglich wird, daß niemand merkt, wenn Ilse ihr Ziel nicht erreicht, solange die Vorführung nur nicht ganz in Chaos mündet. Denn eines hat Ilse geschickt eingefädelt: der offen auszutragende Kampf wird im Gewande gemeinsamer Tätigkeit durchgeführt. Ilse und Rosi spielen ja zusammen! Es hat den Anschein, als ob beide in gemeinsamer Tätigkeit den Konrektor ehren wollten. Symbiotisch sind sie aneinandergekettet - dies hat Ilse gut geplant, aber nicht vollständig durchdacht. Spätestens die ersten Sekunden der fatalen Ereignisse zeigen die Kehrseite dieser symbiotischen Verbindung. Jeder Fehler Rosi kann auch auf Ilse zurückwirken. Gemeinschaftliche Tätigkeit läßt nicht mit sich spaßen.

So passiert, was passieren mußte. Rosi ist der widersprüchlichen und angespannten Situation nicht gewachsen - sie verspielt sich. Unter "normalen" Bedingungen hätte so etwas praktisch keine Folgen. Die Bedeutung des ersten Fehlgriffs auf dem Klavier ist für die Zuhörer gering. Sie haben ihn vielleicht gar nicht gehört, sondern nur die durch ihn ausgelöste Lawine bemerkt. Auch für Rosi selbst ist die subjektive Bedeutung des falschen Akkords nicht sonderlich groß, genauer gesagt: kaum größer als die jeweils eintretende Bedeutung des Fehlgriffs für die Zuhörer. Rosi wird sich ärgern - aber, was soll denn dieser ganze Schulzirkus? Nur für Ilse hat der falsche Akkord weitreichende subjektive Bedeutung. Für sie ist es der Anlaß, an ihren Triumph und nicht an die von Telemann vorgesehenen nächsten Töne zu denken. Ilses

Reaktion - in den ersten Sekundenbruchteilen noch unhörbar - ist unverhältnismäßig groß, weil sie ganz aus dem Rahmen der vorgegebenen und scheinbaren Motive der gemeinsamen Musiziertätigkeit fällt.

Die Fehler, die Ilse nun im Anschluß an ihren nur Sekundenbruchteile andauernden und von niemandem bemerkten Triumph hervorbringt, haben Ursachen auf zwei Ebenen. Einmal gestatten es Ilses bescheidene instrumentaltechnische Fertigkeiten nicht, daß sie während des Spielens an etwas anderes als die Noten der Komposition denkt. Insofern ist die Wahrscheinlichkeit sehr groß, daß sich Ilse, sobald sie an etwas Musik-Fremdes denkt, verspielt. Zum anderen aber äußern sich in Gefühlen des Triumphs die außermusikalischen und bei der gesamten Kampf-Aktion verschleierte Motive und Handlungsziele Ilses. Damit ist die Basis des Zusammenspiels explizit aufgekündigt. Was bis hierher noch als Spiel zusammengehalten hatte - zwei Gegner haben sich auf die Regeln des musikalischen, durch Telemann vermittelten Zusammenspiels eingelassen -, steht nun nackt als Kampf da. Und hierbei ist Ilse keineswegs die Stärkste.

Doch diese Situation erzeugt eine wundersame, fast perverse Solidarität. In dem Augenblick, in dem Ilse bemerkt, daß sie selbst unsicher zu spielen und Fehler zu produzieren beginnt, kippen ihre Handlungsziele um. Nun geht es wirklich zunächst einmal ums (gemeinsame) Überleben. Die Tatsache, daß die Kampfarena eine Schulfeier ist, daß der Kampfgegenstand die geliebte Telemannmusik und daß mit dem Flötenspiel nicht zu spaßen ist, wird ihr plötzlich bewußt. Das ursprüngliche (Kampf-)Ziel wird aufgegeben, unabhängig davon, wie die Vorführung zu Ende geht. Daß ein Chaos ausbricht, ist in diesem Zusammenhang nicht einmal mehr so entscheidend. Das Chaos ist nur sichtbares Zeichen für die Aufgabe des Ziels. (Es hätte auch kein Chaos ausbrechen können - Ilse hätte dennoch nicht mehr ihr Ziel erreicht und eine Niederlage einstecken müssen.)

Die roten Flecken am Hals und die anschließenden Sticheleien der Kollegen treffen Ilse besonders hart. Zwar beziehen sich die witzigen Bemerkungen nur auf die sportlich-musikalische Seite des Spiels, sie bedeuten aber für Ilse mehr, weil der ganze Kampf für sie etwas anderes bedeutet hatte. Zudem honorieren die Kollegen nicht die Tatsache, daß Ilse selbst ihre Ziele schon längst aufgegeben hat. Ilse ist aber konsequent. Sie lernt aus diesem Vorfall, daß sie andere Kampfhandlungen finden muß. Ihre Vorsicht geht so weit, daß sie offensichtlich alle Auseinandersetzungen meidet, die in irgendeiner Weise musikalische Qualifikationen voraussetzen. Selbst auf das relativ harmlose Chor-Projekt reagiert sie, weil der Rektor allzu hartnäckig drängt, mit Krankheitssymptomen.

Das Scheitern von Ilses Tätigkeit hat ganz andere Gründe und Formen als die Mißerfolge Willibalds (Kapitel 2.3). Während Willibald mit seinem "falschen" Bewußtsein lebt und sich von Angebot zu Angebot, dieses Bewußtsein aufrecht zu erhalten, durchschlägt, scheitert Ilse viel konkreter und bei vollem Bewußtsein. Allerdings ist ihre Tätigkeit außerordentlich kompliziert strukturiert und daher ihr Scheitern auch nicht einfach aus ihrer musikalischen Unfähigkeit abzuleiten. Die Basis ihrer Kampftätigkeit ist eine "falsche" Aneignung der Schulwirklichkeit. Die musikalischen Komponente dieser

Basis "verschwinden" im rein außermusikalischen Motiv der Kampfestätigkeit. Lediglich die Tatsache, daß Ilse ihren Kampf mit musikalischen Mitteln führt, erinnert noch an die musikalischen Komponenten jener Basis. Die musikalischen Mittel wählt Ilse aber keineswegs freiwillig, sondern gezwungenermaßen. Am liebsten wäre es ihr, sie könnte ihre außermusikalisch motivierte Kampfestätigkeit mit nicht-musikalischen Handlungen realisieren. Dies verbieten ihr aber die Verhältnisse an der Schule und die Möglichkeiten, Rosi herauszufordern. Die musikalischen Handlungen, die die Kampfestätigkeit realisieren, sind daher totgeborene Kinder! Ilse weiß genau, daß die Handlungen nur vorgeschobene musikalische Ziele haben, das gemeinsame Vorspiel bei der Schulfeier ein musikalisches Ziel nur vorgibt. Auch wenn es Ilse beinahe gelingt, die Handlung des Vorspiels auf eine einfache musikalische Operation zu reduzieren - nämlich im wesentlichen einfach besser als Rosi zu spielen -, erschöpft sich offensichtlich diese Kampfeshandlung nicht in jener Operation. Dies zeigt sich spätestens in dem Augenblick, wo die Operation gelungen ist, Rosi sich verspielt hat, das Stück aber aufgrund des vorgegebenen musikalischen Ziels, weitergespielt werden muß. Am konsequentesten hätte Ilse sogleich nach Rosis erstem falschen Akkord die Flöte beiseite legen und sagen müssen: mit so einer Stümperin kann ich nicht zusammenspielen! Die feierlichen Umstände aber haben diese konsequente Reaktion unterbunden. Ilses Scheitern ist somit in dem heillosen Durcheinander von musikalischen und außermusikalischen Motiven, Tätigkeiten, Handlungen, Zielen und Operationen geradezu vorprogrammiert. Der erstaunliche Grad von Bewußtsein über dies Durcheinander hilft Ilse nicht, weil sie nicht aus freien Stücken, sondern gezwungenermaßen handelt und dabei das Durcheinander lediglich vergrößert. Ilse steuert einen Zickzack-Kurs. Dabei streift sie alle Züge einer Persönlichkeit, einer tragischen Persönlichkeit (wie es Willibald gewesen ist) ab: sie ist schlecht lächerlich. Keiner nimmt sie ernst, auch nicht ihre Verbündeten. Daher läßt Rektor M. sie auch im entscheidenden Augenblick wie eine heiße Kartoffel fallen und denkt nur an sich selbst, als er ihren Versetzungsantrag ablehnt.

## **Die Herausbildung zielgerichteter, bewußter Handlungen aus den Motiven musikalischer Tätigkeit**

### a. Die Struktur musikalischer Tätigkeit

In allen bisherigen Erörterungen und Analysen ist zwischen Tätigkeit, Handlung und Operation einerseits, Motiv, Ziel und Aufgabe andererseits unterschieden worden. Der Zusammenhang zwischen diesen Faktoren kann dem exakten Sprachgebrauch und bis zu einem gewissen Grad auch dem Sprachgefühl entnommen werden:

die Tätigkeit hat ein Motiv,

Handlungen realisieren eine Tätigkeit,

Handlungen sind auf Ziele gerichtet oder Zielen untergeordnet, unter konkreten Bedingungen wird das Erreichen eines Zieles eine (konkrete) Aufgabe,

eine Aufgabe wird durch gewisse Operation gelöst...

Eine grafische Darstellung dieser logischen Zusammenhänge, die die Terminologie widerspiegelt, sieht folgendermaßen aus:



Der psychologische Begriff "Tätigkeit" ist relativ umfassend und weicht vom umgangssprachlich verwendeten Begriff etwas ab. Eine Tätigkeit ist Aneignung von Wirklichkeit (Kapitel 2.2), die Handlungen, die diese Tätigkeit realisieren, die die Aneignung von Wirklichkeit. Aus psychologischer Sicht ist also die Handlung eine Art Mittel zum Zweck. Der Psychologe bringt aufgrund einer Analyse die (sichtbaren) Handlungen in einen inneren Zusammenhang: er fragt, wie die Ziele der einzelnen Handlungen aus einem einheitlichen (Tätigkeits-)Motiv hervorgegangen sein können. Hat er einen Zusammenhang gefunden und ein Motiv konkret benannt, dann erkennt er im herausgearbeiteten Handlungsgefüge die "Tätigkeit".

Mit dieser Analyse kehrt der Psychologe um, was der analysierte Mensch zuvor getan hat. Der Mensch hat nämlich aus einem Motiv heraus Handlungsziele entwickelt und dann die Handlungen selbst durchgeführt. Dabei vollführte er je nach den herrschenden Bedingungen die verschiedensten Operationen. Insgesamt war er "tätig". Nicht im einzelnen Handlungsvollzug, sondern in dieser Tätigkeit hat er das Bedürfnis, das dem Motiv zugrunde lag (vgl. Kapitel 2.5), befriedigt. Es kann zwar "befriedigend" sein, ein konkretes Ziel in einer Handlung erreicht zu haben, eine Bedürfnisbefriedigung ist das aber nicht, da es kein Bedürfnis gibt, ein Ziel zu erreichen nur um das Ziel zu erreichen.

Es ist Zeit für ein Beispiel: Im Bericht von Ilse Kampfstätigkeit gegen Rosi ist das Motiv die "Selbsterhaltung" im oben erläuterten Sinne. Hinter diesem Motiv steckt das Bedürfnis, mit der widersprüchlichen Schulwirklichkeit klarzukommen, ein zufriedenes Leben zu führen, sich nicht immer mit Problemen herumquälen zu müssen und in der Weise anerkannt zu werden, wie Frau meint, es verdient zu haben. Wenn nun Ilse aus diesem Motiv heraus das Ziel entwickelt, Rosi in einem musikalischen Wettstreit bloßzustellen, so wird dieses Bloßstellen zwar der Befriedigung ihres Bedürfnisses dienen, nicht aber das Bedürfnis wirklich befriedigen. Dazu ist das Bedürfnis viel zu breit angelegt und das Ziel der Handlung „musikalischer Wettstreit" viel zu schmal. Schließlich muß aber der musikalische Wettstreit unter den konkreten Bedingungen der Schulfeier durchgeführt werden. Hieraus resultiert die Aufgabe, besser als Rosi zu spielen und dies allen Zuhörern zu demonstrieren.

Soweit die Strukturanalyse und beispielhafte Verdeutlichung des Begriffssystems. Was hat man davon?

Die genaue Unterscheidung von Tätigkeit und Handlung ist wichtig, weil sie zwischen psychologischen Interpretationen, inneren Zusammenhängen und den beobachtbaren Größen unterscheidet. Es ist ein Unterschied, ob eine Handlung unter der Fragestellung analysiert wird, welches Ziel die Handlung hat bzw. der Handelnde verfolgt, ob er dies Ziel erreicht und wie er das tut, oder ob eine Handlung unter dem Aspekt analysiert wird, auf welches Tätigkeitsmotiv die Handlung zurückverweist. Dabei wird die Wozu- und die Warum-Frage unterschieden (wozu- Ziel, warum: Motiv). Aber noch mehr: die Handlung bekommt erst einen S i n n bzw. eine B e d e u t u n g . Wenn ein Mensch musiziert, dann fragen wir meist, warum er das tut, wir fragen nach dem Motiv seiner Tätigkeit. Bisweilen unterstellen wir, daß es sich um musikalische Tätigkeit, also eine spezielle Form kommunikativer Tätigkeit handelt, und fragen dann, was der Mensch "ausdrücken" oder "sagen" will, wenn er musiziert. In vielen Fällen - denken wir an Ilse und Rosi! - ist aber solch eine Frage voreilig. Die beobachtbare musikalische Handlung realisiert gar keine musikalische oder kommunikative Tätigkeit, hat gar kein musikalisches Motiv. Obgleich es scheint, als ob Ilse und Rosi das Motiv hätten, als Musiklehrerinnen der Schule die Schulfeiern festlich auszugestalten und so der innerschulischen Kommunikation zu dienen, ist dies in Wirklichkeit überhaupt nicht der Fall.

Das heißt: eine musikalische Handlung braucht keineswegs auf ein musikalisches Motiv zurückzuführen, braucht keineswegs eine musikalische Tätigkeit zu realisieren! Allgemeiner gesagt, können bestimmte Handlungen zu den unterschiedlichsten Tätigkeiten gehören. Erst eine genaue Untersuchung aller Handlungen und deren Beziehungen bringt die tatsächlichen Motive ans Licht. Wer die musikalischen Handlungen, die Ilse und Rosi bei der Schulfeier vollziehen, beobachtet, wird zuerst meinen, daß es sich um einen "musikalischen Wettstreit" handelt; aber erst, wenn größere Zusammenhänge klar sind, wenn weitere Handlungen Iلسes und Rosis beobachtet und interpretiert werden, dürfte sich das tatsächliche Motiv und die tatsächlich vorliegende Tätigkeit herauschälen.

Die Tatsache, daß musikalische Handlungen nicht-musikalische Motive haben und nicht-musikalische Tätigkeiten realisieren können, hat weitreichende Folgen. Die wichtigste ist die, daß es daher nicht möglich ist, aus einer musikalischen Handlung zu schließen, daß sie der Befriedigung eines musikalischen Bedürfnisses dient. Diese Erkenntnis ist so wichtig und einschneidend für die Interpretation musikalischer Handlungen, daß ihr ein eigenes Kapitel gewidmet werden muß (2.5). Aber nicht nur im Hinblick auf die Bedürfnis-Frage ist der vieldeutige Zusammenhang zwischen Handlungszielen und Tätigkeitsmotiven von Bedeutung. Das wirkliche Verständnis einer konkreten musikalischen Handlung hängt immer davon ab, ob es gelingt, die realisierte Tätigkeit wenigstens ansatzweise zu erkennen. Gerade die musikwissenschaftliche Forschung scheitert in aller Regel an diesem Punkt und bleibt daher blind. Da sie gewohnt ist, nur musikalische Aspekte zu berücksichtigen, vermutet sie immer hinter musikalischen Handlungen auch musikalische Motive. Sie versteht

daher viele musikalische Handlungen nicht und bleibt auch stumm, wenn es notwendig wird, fehlgeschlagene Handlungen zu verbessern.

Es ist, mit anderen Worten, zwar leicht festzustellen, daß eine Handlung fehlgeschlagen und daß der Handelnde sein Ziel nicht erreicht hat, es ist aber oft ausgesprochen schwierig, die tatsächlichen Fehler festzustellen und zu beheben. Musikalische Handlungen, die fehlschlagen, können musikalische Mängel aufweisen, müssen aber nicht unbedingt nur musikalische Mängel besitzen. Dies bemerkt man spätestens dann, wenn die musikalischen Mängel behoben sind und die Handlungen sich dennoch nur unwesentlich verbessern. Wir geben hierfür zwei wichtige Beispiele:

(1) Eine Amateurrockgruppe arbeitet seit einiger Zeit auf ihren ersten größeren Auftritt hin. Probleme hat sie mit dem Bassisten, der nicht das von allen übrigen Mitgliedern der Gruppe erreichte Niveau hat. Auch zahlreiche Versuche, die Baßstimme zu vereinfachen, um auch dem Bassisten ein Mitspielen zu ermöglichen, schlagen fehl. Immer wieder fehlt es dem Baß am notwendigen rhythmischen Profil. Oft ganz unerwartet fliegt der Bassist auch in längst beherrschten Titeln kurzfristig 'raus. Dazu kommt, daß der Bassist kein rechtes Gefühl für die Lautstärke zu haben scheint. In der Regel stellt er seine Baßbox viel zu leise ein, um sie dann, wenn er hierauf hingewiesen wird, wieder viel zu laut zu schalten. Verschiedenste Maßnahmen werden erwogen, den Sound abzugleichen, doch findet der Bassist immer wieder eine Stelle oder einen technischen Kniff, dem allgemeinen Soundcheck zu entgehen.

Aus psychologischer Sicht ist es offensichtlich unsinnig, die verschiedenen Probleme des Bassisten musikalisch lösen zu wollen. Auch wenn der Bassist nur einfachste Töne zu spielen hätte, würde es ihm immer noch gelingen, den Fortgang der Arbeit zu behindern. Mögliche Ursachen für das Versagen des Bassisten sind: Der Bassist möchte nicht auf einen Auftritt hinarbeiten; der Bassist fühlt sich als letztes Rad am Wagen und rebelliert dagegen; der Bassist will ein bestimmtes Gruppenmitglied ärgern; der Bassist will schon seit langem auf ein anderes Instrument umsteigen; usw. Wenn die Bemühungen, deren sich die Gruppe unterzieht, um den Bassisten musikalisch zu integrieren, nützen sollen, so muß die Gruppe auch außermusikalische Ursachen in Erwägung ziehen. Bisweilen bietet sich eine Erklärung unmittelbar an (zum Beispiel, wenn der Bassist mit einem anderen Spieler offen konkurriert), oft aber scheint es keinen eindeutigen Lösungsweg zu geben.

In diesem Fall wird es unumgänglich, nach den Motiven aller Spieler zu fragen, das heißt, die musikalische Tätigkeit der Gruppe zu analysieren. Man muß bei dieser Analyse davon ausgehen, daß die Motive, in einer Rockgruppe zu spielen, nicht rein-musikalischer Natur sind. Natürlich kommt man zusammen, "um Musik zu machen", und alle Mitglieder der Gruppe dürften Musik-Freaks sein. Dennoch könnten die Motive auch ganz anderer Art sein und die Tatsache, daß sich die Jugendlichen letztlich als Rockmusikgruppe zusammengetan haben, von einer Reihe günstiger äußerer Bedingungen abhängen, nicht jedoch der Art der Motivation.

(2) Die Geschichte des Deutschen Sängerbundes ist ein klassisches Beispiel für die Organisation musikalischer Handlungen, die nicht rein-musikalische Tätig

keiten realisieren. Bis 1871 hatte die deutsche Sängerbewegung explizit politische Ziele, die mit musikalischen Mitteln erreicht werden sollten. Die Wald- und-Wiesen-Romantik der deutschen Männerchöre war Ausdruck eines deutschen Nationalgefühls, das die politischen Ziele der nationalen Einigung trug und nährte. Nach der Reichsgründung gab es Bestrebungen, den Sängerbund aufzulösen, da seine Ziele erreicht seien (SCHMIDT 1962, S. 159-163). Zu dieser Zeit entstand nicht nur die Arbeitersängerbewegung - die ebenfalls musikalische Handlungen aus politischen Motiven heraus organisierte -, sondern auch die Ideologie von der staatstragenden Funktion des Männergesangs. Zugleich aber wurden Stimmen laut, der Männergesang könne nur überleben, wenn das Singen in Zukunft rein musikalisch motiviert würde. Bis 1945 jedoch beherrschten nicht-musikalische Motive die Arbeit der Sängerbünde, auch derjenigen, die vorgaben, rein-musikalisch (zum Beispiel jugendbewegt) zu sein. Das Dritte Reich konnte daher die Sängerbünde leicht integrieren oder explizit verbieten.

Erst bei der Neugründung des Deutschen Sängerbundes 1949 wurde versucht, das gesamte Sängeresen auf eine rein-musikalische Basis zu stellen. Der Vorstand postulierte - und postuliert bis heute -, daß das Singen ausschließlich musikalischen Zwecken, angereichert mit Begriffen wie "Volksbildung" oder "Völkerverständigung", zu dienen habe. Die offizielle Politik des Deutschen Sängerbundes läuft also auf die rein-musikalische Motivierung der Sängerscharen hinaus (KONNEKE 1978, S. 79, 82). Diese Politik begegnet aber passivem Widerstand. Die Chöre "an der Basis" wissen sehr wohl, daß sie nicht rein-musikalisch motiviert sind. Die ehrgeizigen und in Fortbildungsveranstaltungen des DSS geschulten Dirigenten, die aus den armen Kehlen immer Mehr und Besseres herausholen und dabei den Chor von Sängerswettstreit zu -wettstreit führen möchten, sind keineswegs immer beliebt. Vielen Sängern genügt es, die alten, beliebten Weisen in gemütlicher Runde anzustimmen, die örtlichen Feste und Feiern, wie man es gewohnt ist, zu verschönern und im übrigen der Geselligkeit zu pflegen.

In den Chören selbst herrscht ein klares Bewußtsein von den nicht-musikalischen Motiven (ganz im Gegensatz zur Rockgruppe des vorigen Beispiels). Die Vereine organisieren sich entsprechend. Zwischen dem aus Vereinsmitgliedern gewählten Vorstand, der bestimmt, bei welchen Anlässen gesungen wird, und dem gegen Bezahlung engagierten, oft vereinsfremden Dirigenten und Chorleiter wird streng unterschieden. Man will verhindern, daß das musikalische know-how zu einem innenpolitischen und sozialen Druckmittel wird und sich rein-musikalische Motive des Dirigenten in der gesamten Chortätigkeit durchsetzen.

Die rein-musikalische Orientierung des DSB war nach dem Krieg ein politischer Schachzug, um die nationalsozialistische Vergangenheit zu bewältigen. Später wurde sie wohl zur subjektiven Oberzeugung, obgleich sie bis heute eine Widersprüchlichkeit innerhalb des immerhin 1,7 Millionen Bundesbürger/ innen umfassenden Verbandes reproduziert. Die weit verbreitete Meinung, daß die Vereinsmeierei die Jugend abschrecke und die einzige Alternative zur Vereinsmeierei eine rein-musikalische Motivierung der Chortätigkeit sei, ist keineswegs bewiesen. Auch Jugendliche haben, wie das Beispiel der Rock



gruppe zeigt, nicht-musikalische Motive, wenn sie sich zu gemeinsamem musikalischen Handeln zusammenschließen. Die rein-musikalische Motivierung gibt es gerade bei Jugendlichen originär gar nicht. Was den Jugendlichen am traditionellen Chorwesen nicht paßt, ist die Art und Weise, wie die nicht-musikalischen (sozialen und kommunikativen) Motive umgesetzt werden, und sind die konkreten Inhalte der (sozialen und kommunikativen) Motive.

Unter der Überschrift "Ein Sangesbruder berichtet von einem vorbildlichen Vereinsabend" steht im Deutschen Sängerbuch 1930 der folgende Bericht, der ganz deutlich zeigt, daß und wie der traditionelle Männergesang die nichtmusikalischen Motive der Sänger zu berücksichtigen und zu musikalischen Zielen auszurichten verstand:

Die Übung begann um Punkt 20 Uhr. Die Sänger saßen stimmenweise, mit Vereins- und DSB-Abzeichen geschmückt, vor ihrem Chormeister. Das Platzsuchen eines Nachzüglers wurde sehr mißfällig aufgenommen. Bedienung und Rauchen unbedingt verboten! Man übte nach Erklängen des Vereinsspruchs von 20 bis 21 Uhr einen neuen Chor. Nach einer Erholungspause von 15 Minuten wurde ein kurzer, bedeutungsvoller Aufsatz aus der deutschen Sängerbundzeitung verlesen. Darauf sang der Verein vorgeschrittene und bereits sitzende Chöre, unter anderem ein Marschlied, eine Volksweise, einen Trauergesang und zum Schluß verschiedene Sängersprüche.

Der zweite Teil des Abends war bei Rauch und Magenstärkung der geschäftlichen Erledigung gewidmet. Das Tischbanner wurde aufgestellt. Unterstützende Mitglieder wurden harmonisch begrüßt, Geburtstagswünsche ausgebracht, neue Mitglieder feierlich aufgenommen und mit Handschlag verpflichtet. Anschließend erfolgten Berichterstattung über Ein- und Ausgänge, Bekanntgabe der Mitgliederbewegung und der einmütige Beschluß, der Einladung zum Konzert eines Brudervereins zu folgen.

Der dritte Teil des Abends brachte allgemeine fröhliche Unterhaltung mit Kommersliedern, Quartettgesang, Klaviervorträgen, Besprechung von Aufsätzen aus der Deutschen Sängerbundzeitung und allerhand Heiteres von der letzten Wienreise. Dann traten alle gemeinsam den Heimweg an mit dem Bewußtsein, daß dieser Übungsabend keine ermüdende Arbeit, sondern ein sangesfrohes Erlebnis gewesen war (EWENS 1930, S. 353-354).

Es muß betont werden, daß es für die Musik keineswegs schlimm ist, wenn musikalische Handlungen nicht-musikalische Motive haben - im Gegenteil: Alle Musiker und Musikliebhaber dürfen froh sein, daß die holde Musica zur Realisierung so vieler Motive herangezogen werden kann und wird! Dennoch gilt es in Musikkreisen oft als unfein, aus nicht-musikalischen Beweggründen heraus Musik zu machen. . . Eine Psychologie musikalischer Tätigkeit aber darf sich dieser Anstandsregel nicht beugen. Es gehört vielmehr gerade zu ihren wichtigsten Aufgaben, die Herausbildung musikalischer Handlungsziele aus nicht-musikalischen Motiven zu untersuchen, so wie es auch eine Aufgabe von Musikern sein kann, die nicht-musikalischen Motive in musikalische weiterzuentwickeln. Ob dies sinnvoll und möglich ist, ist im konkreten Fall zu entscheiden. Für den Deutschen Sängerbund wäre es wahrscheinlich der Todesstoß, wenn er sich konsequent entscheiden und nicht, wie es zur Zeit



Abbildung 26

*Auch das Chorfest 1983 in Hamburg war geprägt von dem Widerspruch zwischen nicht-musikalischen Motiven und deren offizieller Mißachtung durch die Politik des Deutschen Sängerbundes. Während in den großen, repräsentativen Festveranstaltungen Elite-Chöre mit modernistischen Werken oder anspruchsvollen Kantaten wetteiferten und das Publikum langweilten, herrschte in dutzenden von Gasthof-Nebenräumen und vor Kiosken ausgelassene Stimmung beim "Bruder-Singen", einer bierseligen Art des Zusammenseins von Chormitgliedern aus unterschiedlichen deutschen Regionen. Auch im Bild hat der Gesang eine außermusikalische Funktion.*

der Fall ist, in einem widersprüchlichen Zustand verharren würde: Würde er sich dafür entscheiden, die nicht-musikalischen Motive der Mitglieder konsequent in musikalische weiterzuentwickeln -was ja offiziell das Ziel des Verbandes ist -, so müßten die Mitglieder irgendwann einmal fragen, wozu denn die gesamte schwerfällige und ritualisierte Organisation des deutschen Chorwesens notwendig ist. Würde er sich aber dafür entscheiden, die nicht-musikalischen Motive der Mitglieder wieder voll zu berücksichtigen und öffentlich anzuerkennen, so könnte er sich politisch wahrscheinlich nicht mehr halten, da in der Bundesrepublik alle kulturell konservativen Vereine und Verbände sich als nicht-politisch motiviert darstellen müssen, wenn sie erfolgreich arbeiten wollen.

Der Versuch Walter Wioras, dem DSB das politische Ziel des Kampfes um die deutsche Wiedervereinigung nahezubringen, ist vom Vorstand schon frühzeitig mit Erfolg und aus gutem Grunde abgelehnt worden (vgl. KÜNNEKE 1978, S. 82).

enthält und eine kritische Funktion haben kann. Das Verhältnis zwischen nicht-musikalischen Motiven und musikalischen Handlungszielen ist überhaupt von enormer politischer Brisanz. Seine genaue, psychologisch fundierte Analyse kann viel ideologische Nebelschwaden vertreiben.

## b. Die dynamischen inneren Beziehungen musikalischer Handlungen

Es mag den Anschein haben, als ob eine Analyse musikalischer Tätigkeit im wesentlichen darauf hinausläuft, die Ziele verschiedener musikalischer Handlungen zu benennen und auf das Motiv zu beziehen. In der Tat stellt das Motiv, das ja - wie in Kapitel 2.1 ausführlich dargelegt - nicht unmittelbar gesehen werden kann, so etwas wie einen inneren Zusammenhang zwischen den verschiedenen Zielen der musikalischen Handlungen dar. Der Zusammenhang zwischen Handlungen ist somit aus psychologischer Sicht nicht rein äußerlich - so daß von "Handlungsketten" gesprochen werden könnte -, sondern auch ein innerer Zusammenhang.

Dieser Zusammenhang ist aber nicht statisch, sondern dynamisch. Er ist laufenden Veränderungen unterworfen, die die Tätigkeit selbst hervorruft. Wir wissen, daß die Motive nicht nur in der musikalischen Tätigkeit herausgebildet, sondern auch verändert oder weiterentwickelt werden. Wir wissen, daß Tätigkeiten durch unterschiedliche Handlungen realisiert werden können. Und wir wissen, daß das die Handlungen steuernde Bewußtsein ebenfalls sich in der Tätigkeit konstituiert. - Dies alles hat zur Folge, daß es mit einer bloßen Benennung der Handlungsziele und des Tätigkeitsmotivs nicht getan ist. Die psychologische Analyse der inneren Beziehungen zwischen den Handlungen, die Beantwortung der alltäglichen Frage: warum tut dieser Mensch denn das alles?, ist eine Analyse der möglichen und tatsächlichen Veränderung von Motiven und Zielsetzungen sowie der Ursachen dieser Veränderungen in Form von beobachtbaren Tätigkeiten.

Nicht nur das Innere des tätigen Menschen ist ein Gefüge, das in vollem Fluß ist. Auch die äußeren Tätigkeiten selbst befinden sich in steter Verwandlung. Bekannt ist, daß die sich ändernden äußeren Bedingungen die Menschen laufend zwingen, neue Handlungen zu ersinnen, um ihre Bedürfnisse zu befriedigen. Weniger bekannt ist, daß der Mensch ein Mensch ist und daher selbst die äußeren Bedingungen schafft. Nur die Tiere passen ihre Tätigkeiten weitgehend den sich ändernden Bedingungen an. Natürlich ist es nicht ein einzelner Mensch, der sich alleine seine Bedingungen schafft, sondern es sind "alle Menschen", die dabei zusammenwirken. Mit anderen Worten: die Handlungsdynamik ist gesellschaftlichen Charakters.

Aufgrund dieser allgemeinen Überlegungen ist verständlich, warum S.L. RUBINSTEIN in seinen "Grundlagen der Allgemeinen Psychologie" sagt, daß die inneren psychischen Prozesse dieselbe Struktur haben wie die äußeren (RUBINSTEIN 1977, S. 673), daß die beobachtbare Handlungsdynamik Rückschlüsse auf die psychische Dynamik gestattet und wir keinerlei innere Bewegung annehmen dürfen, wo wir nicht auch deren Äußerung in den Handlungen



gen sehen. (Dies schließt allerdings "innere Handlungen" und "innere Tätigkeit" nicht aus, sondern besagt nur, daß es stets eine Verbindung zwischen inneren und äußeren Handlungen und Tätigkeiten geben muß)

Die Tatsache, daß sich in der Tätigkeit die Motive verändern, ist auf musikalischem Gebiet oft zu beobachten. Die moderne Musikpsychologie hat unter dem Aspekt der "Leistungsmotivation im Musikunterricht" vielfach untersucht, daß zum Beispiel die musikalische Selbsteinschätzung eines Kindes oder Jugendlichen zunächst entscheidend seine Motivation und auch die "Selbstinterpretation" seiner Handlungen bestimmt (BEHNE 1982, S. 100). Ja, selbst herrschende Ideologien können die Motivation musikalischer Tätigkeit stark beeinträchtigen: Glaubt ein Mensch, Musikalität sei angeboren und vererbt, so ist er anders motiviert als jemand, der überzeugt ist, sämtliche musikalischen Fähigkeiten könnten erlernt werden (REINHARD 1979, S. 31). Gerade diese Art ideologisch beeinträchtigter Motivation kann durch die Tätigkeit schnell verändert werden, wenn es sich in der Tätigkeit herausstellt, daß die herrschende Ideologie falsch oder falsch interpretiert worden ist. Es ist zum Beispiel dann zu beobachten, daß Kinder, die meinten "unmusikalisch" zu sein und deshalb nicht singen zu können, begeistert singen und plötzlich an ihre Musikalität glauben, obwohl sie zunächst noch genauso falsch wie zuvor singen.

Neben der Veränderung ideologisch beeinträchtigter Motive musikalischer Tätigkeit ist die Auflösung vorgegebener Motive ein häufig zu beobachtender Vorgang. Der musikalische Wettstreit zwischen Ilse und Rosi, von dem im Bericht dieses Kapitels die Rede war, hatte ein offensichtlich vorgeschobenes Motiv: die Verschönerung des Schullebens mittels musikalischer Gestaltung von Feiern. Das tatsächliche Motiv aber war die Selbstbehauptung Ilses im oben geschilderten Sinne. Während der Durchführung der Handlung kann theoretisch dreierlei passieren: (1) die Handlung gelingt und das wirkliche Motiv der Tätigkeit bleibt der Schulöffentlichkeit verborgen; (2) die Handlung mißlingt - wie geschildert - und das vorgeschobene Motiv wird nun allen Beteiligten deutlich, es wird "entlarvt"; (3) die Handlung mißlingt und führt dazu, daß Ilse und Rosi ihr Motiv verändern, daß das vorgeschobene Motiv ihr wirkliches Motiv und das ursprünglich tatsächliche Motiv aufgelöst wird. In dem letztgenannten Fall hätte die konkrete musikalische Handlung das Motiv verändert. Es war nicht möglich, mit der Handlung ein vorgeschobenes Motiv zu realisieren, ohne dies Motiv auch wirklich selbst zu haben. Ansatzweise geschieht diese Art Motivwandel während des mißglückten Zusammenspiels von Rosi und Ilse: nachdem sich beide verspielt haben und der Fortgang der Telemann-Suite dem Schwanken eines Telemann bei Seegang" glich, entstand eine vorübergehende Solidarität, deren Basis das ursprünglich vorgeschobene Motiv war. Nun galt es auf beiden Seiten zunächst einmal das Stück irgendwie zu Ende zu bringen und dabei den Schein der Feierlichkeit zu wahren. Hätte, wie in der Analyse als konsequentere Möglichkeit angedeutet, Ilse nach Rosis erstem Verspieler einen Skandal provoziert, das Spiel abgebrochen und Rosi der Stümperei bezichtigt, so wäre allen das ursprüngliche und tatsächliche Motiv klar geworden. Das vorgeschobene Motiv wäre als lediglich vorgeschoben entlarvt gewesen. Dieser Klärungsprozeß hätte eine Souveränität



erfordert, die Ilse nicht besaß. - Es ist aber durchaus häufig, daß solch ein Klärungsprozeß durch konkrete musikalische Handlungen herbeigeführt wird. Derartige Motiv-Klärungsprozesse erfolgen entweder aufgrund besonders dazu geeigneter Handlungen, oder aber, weil eine angestrebte Handlung mißlingt. Eine dritte Möglichkeit, daß durch musikalisches Handeln sich die Motive der Tätigkeit verändern, bietet sich an, wenn bei einer Handlung neben dem "Hauptmotiv" noch weitere Motive latent vorhanden sind. In geringem Ausmaß muß immer, wenn ein neues Motiv entsteht, dies Motiv schon latent vorhanden sein. In der Regel dadurch, daß das ursprüngliche und dominierende Motiv bereits widersprüchlichen Charakter hatte. Denken wir an das in Kapitel 2.1 abgehandelte Beispiel von Straßenmusik. Dort ist beschrieben worden, daß das rein-ökonomische Motiv, durch Musikmachen auf der Straße viel Geld zu verdienen, fast immer auf widersprüchliche Weise verknüpft ist mit dem Motiv, die Straßensituation kommunikativer zu gestalten. Wenn sich nun im Verlauf des Spielens das eine Motiv ins andere verwandelt, so bedeutet das, daß aufgrund irgendwelcher äußerer Vorfälle die Dominanz der einen Seite des Widerspruchs zugunsten der anderen verschwindet. Ein solcher Vorfall kann ganz äußerlich sein: Wenn der Spieler viel Geld bekommen hat, erlischt sein weiteres Interesse am Geldverdienen und er beginnt ohne ökonomische Hintergedanken weiter zu spielen. Da dieser Fall selten ist, sei auch die umgekehrte Möglichkeit erwähnt: Da ein Spieler überhaupt kein Geld verdient, weil die Leute alle vorbeirennen, besinnt er sich auf die unkommunikative Situation und versucht - zunächst - seine Gedanken ans Geldverdienen zu vergessen und sich um die Straßensituation selbst zu bemühen. Oft beobachtet man noch einen dritten äußeren Vorfall, der zu Motivwandlungen geführt hat. Wenn Straßenmusiker öde vor sich hinspielen und plötzlich eine interessante Straßenaktion mit Musik "vorbeikommt" (dies kann ein Demonstrationszug oder etwas ähnliches sein), so bekommt der Straßenmusiker Lust, seine Kräfte in den Dienst dieser neuen Sache zu stellen und mitzumachen.

Zusammenfassend kann festgestellt werden: Motive verändern sich durch musikalische Handlungen weil und wenn

- die Motive selbst widersprüchlich sind,
- die musikalischen Handlungen mehrdeutig sind (d. h. verschiedene Tätigkeiten realisieren können),
- den Handelnden ihre eigenen Motive nicht ganz klar sind,
- sich die vorgeschobenen Motive im Handlungsvollzug gegenüber den tatsächlichen Motiven nicht aufrecht erhalten lassen,
- sich durch die Handlung ideologisch beeinflusste Motive auflösen (d. h. sich richtiges Bewußtsein über die musikalischen Handlungen einstellt).

Da im Falle musikalischer Handlungen oft musikalische Motive angenommen werden, in Wirklichkeit aber gar nicht vorliegen - dies ist einer der zentralen Widersprüchlichkeiten musikalischer Tätigkeit heute -, kommt es sehr oft zu Motivwandlungen durch musikalische Handlungen. Dies ist ein schöner Trost angesichts der traurigen Beobachtung, wie wenig Klarheit und Bewußtsein bei Musikern über ihre eigenen Motive besteht! Der Trost besteht in der Möglichkeit, daß sich durch musikalische Tätigkeit selbst mehr Klarheit und Bewußt





sein schaffen läßt. (Ein Buch wie das vorliegende wird von mir daher nicht selbst als Aufklärungsschrift, sondern als eine Anleitung zu musikalischer Tätigkeit verstanden.)

Neben den Motiven können sich aber auch die Zielsetzungen während der musikalischen Tätigkeit und durch diese Tätigkeit verändern. Oft sind die Handlungsziele zu Beginn der Handlung nur ansatzweise klar. Erst im Verlauf der musikalischen Handlung klärt sich das Handlungsziel endgültig ab. Man nennt dann die ersten Handlungsphasen auch "Probearbeiten". Vor allem der Erwerb musikalischer Fertigkeiten und Fähigkeiten vollzieht sich in derartigen Probearbeiten. Aber auch fertige und fähige Musiker gehen oft an ungewohnte Aufgaben probearbeitend heran. Ein politischer Sänger, ein Straßenmusiker, ein Diskjockey, ein Musiklehrer, sie alle probieren oft zu Beginn einer Vorführung oder Show erst mal aus, was "ankommt" und modifizieren dann ihre Zielsetzung je nach den beobachteten Reaktionen. Hierbei ist nicht an die Auswahl vorzuführender Stücke, sondern an die durch solche Auswahl vermittelte Zielsetzung der Vorführung gedacht.

Ein politischer Sänger kommt beispielsweise in einer ihm unbekanntem Stadt ins Jugendzentrum. Er hat das Ziel, gegen die Stationierung der Mittelstreckenraketen in der BRD zu agitieren und zu singen. Er weiß aber nicht, warum die Jugendlichen in sein Konzert gekommen sind. Daher testet er mit einem fetzigen und inhaltsreichen Lied an. Fangen die Jugendlichen zu schunkeln an, d. h. sprechen sie auf das Fetzige an, so verändert der Sänger seine Zielsetzung dahin, daß er vielleicht nicht gegen die Stationierung der Mittelstreckenraketen, sondern allgemeiner über die Bedrohung des Menschen, über Ängste und Freuden des Lebens singt.

Bei solchen veränderten Zielsetzungen bleibt aber das Motiv der musikalischen Tätigkeit dasselbe. Es bildet gleichsam die Basis und den Bezugspunkt der Zielveränderung. Diese Änderungen präsentieren sich zwar äußerlich zunächst in gleicher Weise wie die Veränderungen der Motive: als Dynamik des Handlungsgefüges. Dennoch hat die Handlungsdynamik einen anderen Sinn, wenn es sich um eine Zielveränderung handelt, als wenn eine Motivveränderung stattfindet. Dieser Sinn ist nicht nur für die Handelnden selbst - also zum Beispiel die Musiker -, sondern auch für die Teilnehmenden - das Publikum - von Bedeutung. Die Handlung des Musikers spielt sich ja nicht losgelöst von der musikalischen Tätigkeit des Publikums ab. Ein Musiker, der auf dem Podium seine Handlungsziele ändert, dürfte als "geschickt" und "publikumsfreundlich" gelten; ein Musiker, der aufgrund von Publikumsreaktionen seine Motive verändert, kann als charakterlos oder unprofilierter erscheinen. Damit ist der Normalfall angesprochen - Ausnahmen bestätigen diese Regel. . .

### c. Die Bedeutung von musikalischen Handlungen

Bei der Veränderung von Tätigkeitsmotiven und Handlungszielen spielt - wie schon beispielhaft erwähnt - die Deutung der Handlungen durch die Beteiligten eine Rolle. Handlungen haben einen Sinn erst auf dem Hintergrund der Tätigkeit, die sie realisieren. Die Motive, die der Handelnde entwickelt, hängen davon ab, welche Bedeutung die Handlung für ihn hat. Je nachdem, wie ein



Mensch sein Versagen oder seinen Erfolg deutet, entwickelt er neue und andere Ziele und Motive. Und so weiter.

Die "exakte" Psychologie und Musikpsychologie hat diesen Sachverhalt schon ausgiebig untersucht: Je nachdem, wie Menschen sich ihren Erfolg oder Mißerfolg erklären, sind sie mehr oder weniger erfolgreich. Leute, die glauben, Musikalität sei angeboren, schneiden in musikalischen Leistungssituationen schlechter ab als solche, die der Meinung sind, Musikalität sei erlernbar. Die "exakte" Wissenschaft mißt solche Erfolge oder Mißerfolge unter den Bezeichnungen "Kausalattribution" oder "Bedeutung von Selbstkonzepten" (vgl. zusammenfassend: BEHNE 1982, S. 98-101).

Es ist unzweifelhaft, daß menschliche Handlungen "Bedeutungen" haben - und zwar zweierlei: objektive und subjektive. Die objektiven Bedeutungen können sich aufgrund von Arbeitsteilung und Entfremdung der Arbeit, aufgrund von "falschem" Bewußtsein und widersprüchlichen Verhältnissen, von den subjektiven weg entwickeln. Während die Vorführung einer Telemann-Suite auf einer Schulfeier objektiv eine Verschönerung der Feier und eine Ausgestaltung der kommunikativen Beziehungen innerhalb der Schule bedeuten kann, wird sie für fast alle Beteiligten noch etwas ganz anderes bedeuten: Selbstbestätigung, Angst und Schrecken, Langeweile, Ärger, Belustigung, Kunstgenuß. Die objektiven Bedeutungen sind dabei keineswegs die Summe oder der Mittelwert der subjektiven Bedeutungen.

Die Situation wird noch durch einen anderen Umstand kompliziert. Im alltäglichen Leben werden nicht nur Handlungen, sondern auch Gegenständen, Wahrnehmungsinhalten, Musikstücken, usf. Bedeutungen zugeschrieben. Es scheint ja so zu sein, daß der Einbau der sinnlichen Abbilder von Wahrgenommenem ins menschliche Bewußtsein identisch mit der "Bedeutungsfindung" ist. Wenn der Mensch einem beobachteten oder gehörten Musikstück eine Bedeutung zuschreibt, so heißt das nichts anderes, als daß er das sinnliche Abbild in sein Bewußtsein eingebaut hat. Und umgekehrt kann er ein sinnliches Abbild nur ins Bewußtsein einbauen, indem er eine Bedeutung zuschreibt. Da die Herausbildung von Bewußtsein und die Wahrnehmung selbst aktive Tätigkeiten sind, ist das Entstehen von Bedeutungen also das Produkt einer Tätigkeit. Hinter den einzelnen Bedeutungen von Gegenständen und Wahrnehmungsinhalten verbergen sich konkrete Handlungen. Zunächst innere Handlungen - der Einbau des sinnlichen Abbildes ins Bewußtsein -, dann aber auch äußere Handlungen - das Hereinholen, die Aneignung der Wirklichkeit. Die Feststellung, daß hinter der Bedeutung eines Gegenstandes immer Handlungen stehen, ist aus dem Alltag bekannt. Abgesehen davon, daß Hinhören und Ansehen auch Handlungen sind, bemerken wir sehr häufig, daß wir selbst möglichst vielfältig mit Gegenständen umgehen wollen, wenn wir danach streben, ihre Bedeutung zu ermitteln. Die Bedeutung von Musikstücken beispielsweise, wird durch eine große Palette von Handlungen ermittelt: wir sehen uns die Noten an und analysieren die kompositorische Struktur; wir hören das Stück an und beobachten die direkten Wirkungen auf uns; wir beobachten andere Menschen und deren Reaktionen beim Hören; wir interessieren uns für den Komponisten, wir fragen, wie bekannt das Stück ist; wir erkunden, wer

das Stück wo und wie hört; wir probieren selbst verschiedene Situationen aus, in denen wir das Stück einsetzen; wir tanzen zu Musik; wir arrangieren die Musik für das von uns beherrschte Instrument; wir spielen das Musikstück selbst; usw. Um die Bedeutung von Musik zu bestimmen, muß der Psychologe mehrere Schritte unternehmen, die der Art und Weise, wie alltägliche musikalische Bedeutungen entstehen, korrespondieren. Er muß untersuchen, wie der Mensch mit dem fraglichen Stück Musik umgeht, welche Rolle es bei seiner musikalischen Tätigkeit spielt. Aus verschiedenen musikalischen Handlungen, die beobachtet werden können, aus der Veränderung der Handlungsziele und dem inneren Zusammenhang der Handlungen kann auf das Tätigkeitsmotiv geschlossen werden. In diesem Motiv hat sich die subjektive Bedeutung der Musik herauskristallisiert. Das Tätigkeitsmotiv ist ja aus den spezifischen Bedürfnissen, die durch den vielfältigen Umgang mit dem fraglichen Stück Musik befriedigt werden, heraus entwickelt worden. Das Motiv repräsentiert, auf den Gegenstand "Musikstück" bezogen, die subjektive Bedeutung. Dieser psychologische Analyseprozeß scheint sehr umständlich zu sein. Dennoch macht er etwas methodisch bewußt, was im Grunde die musikwissenschaftliche Analyse schon immer versucht hat, wenn sie den sogenannten "Gehalt" eines Musikstücks bestimmen wollte. In vielfältigen musikalischen Handlungen haben die Musikwissenschaftler ihren Gegenstand hin- und hergewendet, bis sie meinten, die "Bedeutung" gefunden, den Gehalt benannt - "beim Namen genannt" - zu haben. Dabei waren die wissenschaftlichen Handlungen, das Drehen und Wenden des Musikstücks, immer auf die tatsächlichen Handlungen bezogen, die hinter der Bedeutung des Musikstücks standen. Die "Rezeptionsforschung" hat den verbreiteten Umgang von Menschen mit dem fraglichen Musikstück als "Beweismaterial" herangezogen. Die psychoanalytische Forschung hat versucht, den Schaffensprozeß des Komponisten mit der musikalischen Struktur in Verbindung zu setzen. Das soziologische Dechiffrieren der musikalischen Gehalte, wie es Adorno propagiert hat, basierte auf vielfältigen Beobachtungen über den Gebrauch, den Kenner und Bananen von der Musik gemacht haben. Die klassische sozialgeschichtliche Methode hat Leben, Wirken und Werke großer Meister aufeinander bezogen. Und so fort ... es ist eigentlich allgemein anerkannt, daß der Sprung von der kompositionsanalytischen Interpretation eines Musikstücks hin zur Interpretation von Inhalt und Gehalt nur geleistet werden kann, wenn Beobachtungen über Handlungen, die jenseits der Noten hegen, aber durch diese bedingt sind, durchgeführt und gedeutet werden. Die klassische Kommunikationstheorie der Musik hat sich immer vehement für den Prozeß, durch den im vielfältig handelnden Umgang mit Musik "Bedeutungen" entstehen, interessiert. Die Fähigkeit des Menschen, im Rahmen musikalischer Tätigkeit musikalische "Bedeutungen" herauszubilden, kann als die entscheidende Ursache für die Möglichkeit angesehen werden, daß musikalische Tätigkeit der kommunikativen untergeordnet werden kann (vgl. oben S. 34 ff.). Die psychologische Untersuchung der musikalischen Tätigkeit im Hinblick auf die wissenschaftliche Benennung von musikalischen Bedeutungen ist demnach auch die Basis kommunikationstheoretischer Analyse von Musik.

Die Grundannahme der musikalischen Kommunikationstheorie (vgl. etwa (BAETHGE 1979)\* ist die Tatsache, daß im Zentrum musikalischer Tätigkeit ein "Zeichensystem" steht und daß sich musikalische Handlungen im wesentlichen immer als ein Operieren mit musikalischen Zeichen darstellen lassen. Dabei ist ein akustisches Signal dann ein "Zeichen", wenn es "über sich hinausweist" (BAETHGE), anders gesagt: wenn es eine Bedeutung hat. Ein akustisches Signal wird also dadurch zu einem Zeichen, daß es im oben beschriebenen Sinne wahrgenommen, durch eine Tätigkeit angeeignet wird. Die Kommunikationstheorie und die Semiotik (= Lehre von den Zeichen) breitet diese Tatsache außerordentlich differenziert aus und gibt sich größte Mühe, immer wieder die Struktur der musikalischen Zeichen zu beschreiben. Merkwürdigerweise muß sie aber zugleich eingestehen, daß der weitaus wichtigste Prozeß, nämlich die "Semiose", das ist der "Prozeß, wie klang-materielle mit semantischen (inhaltlichen) Beziehungen verknüpft sind" (BAETHGE 1979, S. 125), noch wenig erforscht ist. Aus der Sicht der musikalischen Kommunikationstheorie gehört das Interesse an der Psychologie musikalischer Tätigkeit im wesentlichen zur „Pragmatik“. In der Pragmatik sofft die Beziehung zwischen den Zeichen und den sie hervorbringenden oder verarbeitenden Menschen untersucht werden. Sie untersucht - nach Georg KLAUS (1969, S. 77) - neben der Bedeutungs- und Beziehungsfunktion des Zeichensystems auch die Symptom- und Signalfunktion. Wie nicht anders zu erwarten, muß es aber wiederum heißen: "Unter den Teildisziplinen der Semiotik ist die Pragmatik am wenigsten ausgearbeitet (S. 77). Dies liegt nicht zuletzt daran, daß diese Teildisziplin eine merkwürdige Außenseiter- wenn nicht gar eine Alibifunktion hat. Anstatt Zentrum, Ausgangs- und Bezugspunkt der Interpretation kommunikativer Tätigkeit zu sein, ist die Pragmatik aufgesetzt: "Sie schließt psychologische und gesellschaftliche Untersuchungen mit ein" - eine schmutzige und un-musikalische Sache - und "setzt die Syntax voraus" - also die Kompositionslehre. Im Klartext- wer nicht in musikalischer Komposition bewandert ist, braucht erst gar nicht über die Beziehungen, die Musik unter Menschen vermittelt, nachzudenken. Das Zugeständnis, daß der Wissenschaftler über die entscheidenden Vorgänge nichts sagen kann, wird umgekehrt in einen Anspruch, daß alle, die hiernach fragen oder suchen, erst mal das Niveau d e r Wissenschaft erreichen müssen, die gerade diese Fragen nicht beantworten kann. Solch eine Art der Motivation ist recht zwecklos.

Die Annahme der musikalischen Kommunikationstheorie -- die übrigens trotz der eben formulierten herben Kritik eine enorm aufklärerische Funktion in der Musikwissenschaft der Jahre 1965-75 gehabt hat - führt zu einer eingeschränkten Sicht musikalischer Tätigkeit: Wenn im Zentrum musikalischer Tätigkeit das musikalische Zeichensystem steht, so gibt es eine eindeutige Hierarchie unter den möglichen musikalischen Handlungen und Tätigkeiten. Je expliziter und bewußter das Operieren mit musikalischen Zeichen durch die musikalische Handlung repräsentiert wird, um so gewichtiger und unter

---

\*Meiner Auffassung von "Kommunikation" liegt der Handbuch-Aufsatz BAETHGEs näher als die recht umfangreiche "einschlägige" Literatur.

suchenswerter ist die Handlung selbst. Bewußter Umgang mit Musik wird dabei dann oft auf das "Verständnis" der musikalischen Zeichen eingeschränkt. Wir empfinden eine solche Einschränkung als unzulässig. Beispielsweise:

Nehmen wir das im Bericht dieses Kapitels geschilderte Schulkonzert und die musikalische Handlung der Musiklehrerin Ilse. Unter kommunikationstheoretischer Sicht sind drei Interpretationen möglich:

(1) Wenn Ilse eine Telemann-Suite spielt, so ist sie ein ausführendes Medium, ein Kommunikations-"Kanal" zwischen dem Komponisten (Telemann) und den Zuhörern. Je eher die Zuhörer verstehen, was Telemann wollte, um so besser ist Ilses Handlung einzuschätzen. Handlungsziel Ilses wäre dann, Telemanns Botschaft weiter zu vermitteln, und das Interesse der Zuhörer wäre, zu verstehen, was Telemann mitteilen will. - Dieser extreme Standpunkt erscheint der gesamten Kommunikationssituation vollkommen unangemessen. Die Interpretation ist zu verwerfen. Dennoch muß erwähnt werden, daß Interpretationen dieser Art häufig anzutreffen sind, zum Beispiel auf Plattenhüllen mit werkgetreuer Wiedergabe Alter Musik.

(2) Ilse hat sich bewußt mit Telemanns Musik beschäftigt, hat die gesamte Syntax studiert und möchte nun auf dieser Basis etwas Musikalisches ausdrücken - also nicht Telemanns Botschaft weiterreichen, sondern etwas von sich selbst, was auf der bewußten Aneignung von Telemanns Musik beruht. - Diese Interpretation kann in gewissen Fällen zutreffen, ist aber im vorliegenden Fall unwahrscheinlich.

(3) Ilse hat sich nicht bewußt mit Telemanns Musik auseinandergesetzt, sondern das Stück nur unter dem Aspekt eingeübt, daß sie bei der Vorführung den musikalischen Wettstreit gegen Rosi auch gewinnt. Nicht Telemanns Musik, aber doch die musikalische Handlung beim Schulkonzert hat sie bewußt geplant. Kommunikationstheoretisch gesehen läuft sehr wenig - aus der Sicht der Psychologie musikalischer Tätigkeit läuft aber sehr viel ab. Das bewußte Handeln, auf das es bei beiden Sichtweisen ankommt, steht im Zentrum der Interpretation. Das Ziel der Handlungen und damit der Inhalt der Tätigkeiten ist aber jeweils ein anderer. - Die von uns im vorliegenden Kapitel entwickelte Analyse des Schulkonzerts läuft darauf hinaus, daß diese Sichtweise den tatsächlichen Vorgängen angemessen ist.

Nicht die grundlegenden Aussagen der musikalischen Kommunikationstheorie, sondern vielmehr ihr Vorgehen, ihre wissenschaftlichen Schwerpunkte und die durch sie erzeugten Verzerrungen der Sichtweise müssen kritisiert werden. Wenn die musikalische Kommunikationstheorie vom Zeichencharakter der Musik ausgeht, über den Begriff des Zeichens zum Problem der Bedeutung von Zeichen und dann ganz zuletzt zur Frage gelangt, wie denn solche Bedeutungen entstehen und was sie bewirken, dann scheinen hier die wirklichen Verhältnisse auf dem Kopf zu stehen. Gerade der umgekehrte Weg ist zu beschreiben nach dem Rezept: Man beginne mit der Beschreibung dessen, was die Menschen an musikalischen Handlungen ausführen, entnehme der darauf aufbauenden Tätigkeitsanalyse die musikalischen Bedeutungen von Handlungen und der dabei vorkommenden musikalischen Zeichen und b e s t i m m e daraufhin die Art des Zeichencharakters der Musik und der musikalischen

Kommunikation. Sobald auf diese Weise die handelnden Menschen Ausgangspunkt der Untersuchung sind, werden die speziellen Probleme der musikalischen Zeichen im Rahmen kommunikativer Tätigkeit erheblich relativiert. Wenn die musikalische Kommunikationstheorie voraussetzt, daß Musik Zeichencharakter hat, so wird die Psychologie musikalischer Tätigkeit darstellen, wie Musik Zeichencharakter hat.

Wir kommen mit dieser Gegenüberstellung der vom Zeichen ausgehenden musikalischen Kommunikationstheorie und der von den musikalischen Handlungen ausgehenden Psychologie musikalischer Tätigkeit wieder zu jenem Punkt zurück, mit dem wir auch das zweite Kapitel (2.2) beendet haben. Dort haben wir vom Musikwerk-Fetischismus gesprochen und gefordert, daß Musikstücke als Vergegenständlichung musikalischer Tätigkeit interpretiert werden müssen. Jetzt kritisieren wir in kommunikationstheoretischem Gewande denselben Vorgang: die Fetischisierung der Musikwerke und die Mißachtung der sie hervorbringenden und durch sie vermittelten musikalischen Tätigkeiten. Auch wenn wir uns - wie in Kapitel 2.2 - trösten können, daß all' dies gesellschaftlich bedingt sei, so sollten doch Anstrengungen nicht aufgegeben werden, diese gesellschaftlichen Bedingungen zu verändern. Was die Musik hierbei zu schaffen haben kann, ist Thema des vorliegenden Buches.

### **Zusammenfassung der Theorieelemente: Musikalische Handlungen und deren Bedeutungen**

1. Die Unterscheidung von zielgerichteten Handlungen und durch Motive initiierten Tätigkeiten ist für die Musikpraxis deshalb von besonderer Wichtigkeit, weil musikalische Handlungen (und Ziele) oft nicht-musikalische Tätigkeiten (und Motive) realisieren. Die rein musikalische Behebung von Problemen, die bei musikalischem Handeln auftreten, ist daher oft nicht möglich.
2. Die Handlungen, die eine Tätigkeit realisieren, haben einen dynamischen inneren Zusammenhang. Sowohl die Struktur, als auch die Handlungsdynamik äußerer Tätigkeiten entspricht der Struktur und Dynamik innerer, psychischer Prozesse.
3. Die Handlungsdynamik geht oft auf Veränderungen der Motive während oder durch die Tätigkeit zurück. Motivveränderungen sind möglich, wenn Motive (a) ideologisch bedingt, (b) vorgeschoben, (c) latent oder (d) widersprüchlich gewesen sind.
4. Neben der Veränderung von Motiven können auch die Zielsetzungen während der musikalischen Handlung verändert werden. Probehandeln ist eine musikalisch bedeutsame Handlung, während der sich (weitere) Handlungsziele herausbilden sollen.
5. Handlungen haben Bedeutungen und musikalische Bedeutungen entstehen durch musikalische Handlungen und weisen auf diese zurück. Auch die Bedeutung (oder der Gehalt) von Musikstücken geht aus der Bedeutung musikalischer Handlungen mit diesem Musikstück hervor.

6. Die Bedeutung eines Musikstücks kann festgestellt werden, indem eine Tätigkeitsanalyse angestellt wird: alle möglichen Handlungen im Umgang mit

dem fraglichen Musikstück müssen aufeinander bezogen und auf Tätigkeitsmotive zurückgeführt werden.

7. Die psychologische Herausarbeitung der Bedeutung von Musikstücken ist die Basis der musikalischen Kommunikationstheorie: sie beschreibt den entscheidenden Vorgang, wie ein akustisches Signal zu einem "Zeichen" wird, indem der Mensch dem Signal eine Bedeutung verleiht. In diesem Prozeß liegt auch die Begründung dafür, daß musikalische Tätigkeit als eine Form kommunikativer Tätigkeit betrachtet werden kann.

## **2.5 Bedürfnisse oder: Die Alhambra-Disco**

### **Wie Plattenaufleger die Alhambra-Disco sehen - ein Interview**

"Alhambra": ein selbstverwaltetes Aktionszentrum in einem ausgedienten Kinogebäude jenseits des Kanals, der die Provinzstadt O. durchzieht. Im Programm stehen Filme, gelegentlich Theater- oder Musikvorführungen, Diskussionsveranstaltungen, Dichterlesungen usw.; Teestube, Kneipe, Leseraum -und der große "Aktionsraum" mit zwei Bühnen, einem Stuhllager, einigen ausgedienten Sofas, einer abfallenden Decke, mehreren Nischen, die von mutigen Früchten einer Wandmalerei-Gruppe zeugen, und dazwischen - je nach Jahreszeit -mehr oder weniger deutlich lesbare Reste ausgedienter Transparente mit politischen Parolen. Wöchentliche Vollversammlung: regelt die Finanzen, macht das Veranstaltungsprogramm und ist der Ort politischer Selbstverständigung aller, die sich "zugehörig" fühlen.

Jeden Freitag findet die "Disco" statt, "O.'s beliebteste Abendveranstaltung". . . Der Aktionsraum füllt sich zwischen 22 und 24 Uhr mit Menschen und Musik. Natürlich ist es keine "kommerzielle Disco" - wir fragten, worin die "Alhambra"-Disco sich nun wirklich von einer "kommerziellen" unterscheidet.

Die Disco bringt uns einen großen Teil der Finanzierung des Alhambras, da eine Sache, die sonst durch Spenden finanziert wird, am ehesten noch Geld einnimmt bei einer Massenveranstaltung wie der Disco, über den Getränkeumsatz. Natürlich kein Eintritt wie bei den Superdiscos in der Innenstadt! Ein anderer Grund für die Disco ist, daß Musik zu so einer Kultur, wie sie das Alhambra vertritt, dazugehört. Daß man politische Sachen und kulturelle Sachen wie Discomusik nicht einfach trennen kann.

Ich sehe es so, daß es auch eine Alternative zu den Discos ist, die normal existieren. Auch wenn teilweise dasselbe Musikprogramm abläuft, ist es doch so, daß hier so ein bißchen Gegenkultur ist. Und daß dementsprechend auch hier Gruppen gespielt werden, die anderswo nicht so gespielt werden. Ich denke, daß "Ton Steine Scherben" so das beliebteste mit war, oder "Bots". Ich habe





Abbildung 27

*"Alhambra" - Außenansicht der Herberge einer "Alternativ-Disco".*

auch das Gefühl, daß hier nicht so'ne Anmach-Disco läuft, daß sich hier auch viel mehr Leute unterhalten als in der normalen Disco, obgleich das immer noch sehr wenig ist, aber die Leute machen doch mehr zusammen als in der normalen Disco.

In normalen Discos wird viel Geld verwendet, damit eine bombastische Light-Show da ist, daß da 'ne tierische Anlage ist, die voller Disco-Sound da ist. Hier ist es teilweise auch so, daß Leute sich den besten Sound wünschen, aber das ist irgendwo nicht das Wichtigste. Hier ist das Wichtigste für viele Leute, daß sie andere Leute treffen können.

Ein Unterschied ist auch, daß die Arbeit, die so anfällt, gemeinsam gemacht wird. Thekendienst, Plattenauflegen; selbst der Discjockey ist nicht der Supermensch, das ist jede Woche ein anderer, dadurch kommt jede Woche ein anderer Musikgeschmack zustande.

Merken denn die Außenstehenden, die zur Disco kommen, daß die Disco selbstorganisiert ist?

Das kommt darauf an. Irgendwo ist das Alhambra schon 'n bißchen bekannter! Die Leute, die hier öfter herkommen, die gehen nicht in 'ne Disco, die gehen ins Alhambra, ja, in dem dann auch Disco läuft, was sicher auch noch ein Anreiz ist. Aber sicher gehen sie auch her, weil sie wissen, daß es nicht so gezwungen abläuft, daß, wenn sich da einer auf den Tisch setzt, nicht gleich einer kommt und groß 'rummacht, oder daß, wenn jemand seinen Hund mitbringt, daß dann nicht gleich großes Geschrei ist.

Man weiß auch bei dem Raum, in dem die Disco stattfindet, daß er auch anders benutzt wird. Man weiß, dies ist der Raum, in dem auch Filme, Veran

staltungen laufen und so. Bei anderen Discos sind alle Räume ausschließlich auf die eine Funktion abgestellt und alles ist so eingerichtet.

**Zum Plattenauflegen: Wer organisiert denn das?**

Wir haben einen Vollversammlungsbeschuß, daß die "aktiven Leute" alle Scheiben auflegen können, das läuft so, daß das VV-Buch da ist und in dem VV-Buch kann man sich eintragen (3 Monate im voraus). Im großen und ganzen halten sich die Leute dran.

So weiß ich, daß viele verschiedene Leute hier sind, die verschiedene Geschmäcker haben und daß da ein buntes Programm laufen muß, von dem, was im Moment total aktuell ist, bis zu Oldies.

Das ist aber schwierig. Als ich das erste Mal Platten aufgelegt habe, da hab ich fast 'nen Nervenzusammenbruch gekriegt. Ich hatte mir da genau überlegt: Das spielen und das spielen und auch ein paar seltenere Sachen dazwischen. Dann kamen die Leute mit Sachen an, die hatte ich gar nicht da, und die wünschten sich was, was ich zwar kannte, aber nicht dran gedacht hatte. Dazu muß man sagen, daß wir keinen Plattenbestand haben wie in 'ner normalen Disco. Hier bringt jeder, der Discjockey macht, seine eigenen Platten mit, oder die, die er ausgeliehen hat, und daß von daher immer unterschiedliche Musik da ist.

Wie ist das Verhältnis zwischen dem, was geplant ist, und dem, was dann spontan am Abend gemacht wird?

Das fängt so an: Ich bringe nur die Platten mit, die ich selber hab', und ich hab' nur die Platten, die ich selber mag. Wenn also ein Wunsch kommt, den ich dabei hab', dann ist das ja auch etwas, was ich gerne selber höre. Man kann aber nicht mit einem festen Plan da 'rangingen.

Natürlich versuchen wir immer, daß die Leute gut drauf sind, und es puscht uns auf, wenn viele am Tanzen sind.

Wenn die Leute immer dasselbe hören wollen, dann ist's oft so, daß ich sage, da hab' ich keinen Bock drauf - so eine Art Notwehrreaktion, so daß ich sage: Habe ich nicht da.

Die Gefahr, die ich sehe, ist, daß man die Leute unheimlich manipulieren kann. Wenn ich möchte, daß ein paar Leute tanzen, dann weiß ich genau, ich muß jetzt die und die Scheibe auflegen, dann ist es rappeldicke voll, dann tobt der Bär auf der Tanzfläche. Du kannst also eine Stimmung unheimlich aufbauen.

Stell dir vor, ich würde nur spielen, worauf ich Böcke hätte. Das wäre zum Beispiel "Metal Mashine", eine ganze Doppel-LP lang! Allerdings, wenn's sich ganz toll aufgebaut hat, dann kann ich auch ganz extreme Sachen spielen, wie "Magma", und daß da auch noch Leute tanzen.

Gibt es bei Euch auch Interesse, Titel 'reinzunehmen, die politische Inhalte haben?

Ne, vom Text her kannst du das gar nicht. Wenn du zuhause in deinem Kämmerlein die Texte mitliest, dann weißt du, daß da 'ne politische Aussage drin steckt, wenn du die aber auf der Disco spielst, da achtet kein Mensch darauf. Die Stücke müssen tanzbar sein. Politische Aussage an sich? Da könnte man natürlich auch sagen, Punk ist in sich schon politisch. Aber rein über die Texte her würde ich sagen, daß es kaum möglich ist. Natürlich bei "Bots" oder

"Scherben" ist das was anderes. . . Aber "Scherben", da hab' ich keine Böcke mehr, die zu spielen, kannst nicht mehr hören! Ich würde sagen, das ist manchmal das Hymnenartige, was einen politisch anmacht, daß das total vereinfachte Sachen sind, mit paar Melodie-Parts drin, wo aber genau klar ist, jetzt kommt dies und jenes...

Die Leute, die hierher kommen, sind solche, die bewußt hierher kommen. Daß wir Idioten wären, wenn wir versuchen würden, einen 'rumzudoktern. Daß wir uns wahrscheinlich selber bei lächerlich machen würden. Ich sehe die Disco nicht anders als 'ne Konsumveranstaltung, die etwas bewußter abläuft. Also die Leute wissen, daß sie konsumieren.

Eine Zeitlang haben wir es so gemacht, daß wir alle 2, 3 Stunden Pause gemacht haben, 20 Minuten keine Musik, so mit dem Hintergedanken, dann können die Leute mal ein bißchen Klönen, und die, die sich nicht kennen, können sich mal ein bißchen kennenlernen, und dann nur ganz leise Hintergrundmusik laufen lassen. Das ist aus irgendwelchen Gründen eingeschlafen.

... weil es 'ne Zwangspause war, weil die Leute 'rumgemotzt haben.

Vor ein paar Monaten war mal einer hier, der hat so Pantomime gemacht und ging zum Discjockey hin und hat gefragt, ob er nicht mal was machen darf. Und das geht dann noch, wenn er das richtig anbringt, einigermaßen gut. Dann wird die Disco ausgemacht und der zeigt, was er will. Das ist dann 'ne halbe Stunde. Das passiert aber relativ selten.

Wir haben früher gesagt, wenn Gruppen aus der Gegend mal spielen wollen, und die haben noch 'n bißchen Angst Eintritt zu nehmen, weil sie meinen, da kommt keiner und so, daß sie dann mal auf der Disco spielen können. Daß sie zwar keine Kohle dafür kriegen, aber sich da wirklich einbringen können. Daß sie da ihre dreiviertel Stunde auf der Bühne 'rummachen können und daß das irgendwie klar ist, daß das läuft. Das ist mal 'ne Abwechslung. Für die Leute, die Platten auflegen, da ist das mal 'n bißchen Ruhe für die.... Das kommt alle zwei Monate einmal vor.

Oder ab und zu kommen aus irgendwelchen politischen Sachen irgendwelche Kommentare, weil sich da einer Gedanken dazu gemacht hat, und das öffentlich vortragen möchte, und das nicht auf schriftlichem Wege machen will oder so. Der fragt dann, du, kann ich nicht mal was durchsagen.

Und da fragt natürlich keiner, was der da sagen will. Der kriegt dann das Mikro und kann loslegen. Letzten Freitag ist was passiert, da schnappte sich einer das Mikro und hüpfte auf den Tisch und sagte zuerst mal, daß sein Freund Selbstmord gemacht hätte. Alle guckten und wußten nicht, was sie machen sollten. Und dann fing er an mit Jesus und so weiter, und da kam auch was zurück: hör'auf, und so, ne.

Hat die Disco die Funktion, Leute ins Alhambra 'reinzuziehen, damit sie auch mal zu anderen Veranstaltungen kommen?

Ich seh' das eher anders 'rum, daß die Leute hierher kommen, wenn irgendeine Gruppe spielt oder so und daß die dann auch mal zur Disco kommen So seh' ich das.

Also ich glaube schon eher, die Disco ist ganz gut, so 'ne Art Hemmschwelle abzubauen, hier 'reinzukommen. Weil, Disco ist noch sehr unverbindlich, bei ganz vielen bleibt es dann auch so. Ich glaube aber, daß die Leute, die zur

Disco kommen und sich später dann auch in der VV einbringen, ich glaube, daß das sehr wenige sind.

Wir stellen uns auf der Disco eigentlich herzlich wenig selbst dar. Wenn wir das bewußt machen würden, dann könnten wir alle zwei Wochen 'ne halbe Stunde mal die Musik abstellen, dann würde jemand was erzählen...

... weil's auch absolut idiotisch ist. Weil wir uns nicht vor der VV voreinander kriegen, wie sollen wir das dann einigermaßen schlüssig, so daß die anderen Leute was damit anfangen können, nach außen bringen.

Als es anfing, da war es vor allem Spaß an der Musik und Spaß am Tanzen. Daß dann viele jüngere, Schüler und so, kamen, das war nicht geplant. Das kam halt so und wurde freudig festgestellt. Zu Anfang war es mehr so ein Aktiventreffpunkt, da waren nur Leute hier, die du sonst an anderen Tagen hier auch sehen konntest, und so wurde das dann langsam immer mehr.

Zur Zeit ist so ein Schichtwechsel festzustellen. Bis halb 11 Uhr sind nur Jüngere da, und da ist es auch noch ziemlich leer, Dann füllt es sich bis halb 2, da kommen dann die andern, die du auch sonst viel siehst, und dann wird es ganz voll.

Früher war das mehr ein Familienfest. Da hat man auch noch zusammen getanzt. Jetzt kommen sicher 80%, die wenig mit dem Alhambra zu tun haben. Viele kommen her, weil sie Kontakte suchen. Und die Älteren, die haben kein Interesse, neue Kontakte zu finden.

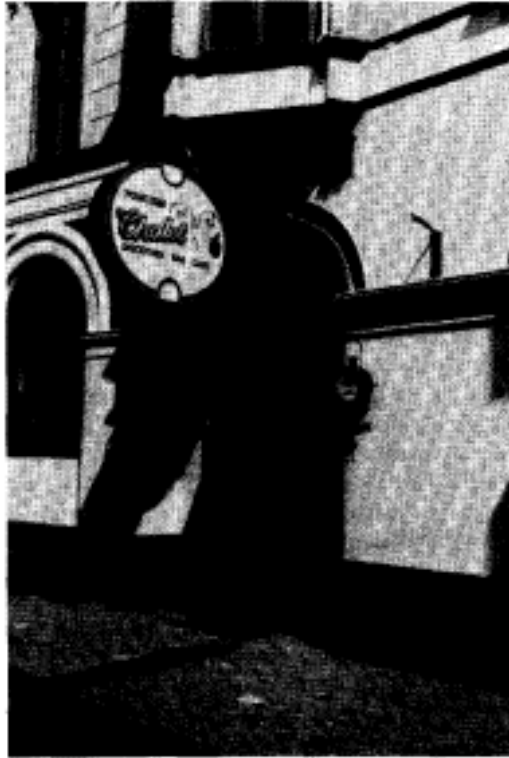
So 'ne Veranstaltung wie die Disco ist eine Möglichkeit, Brücken zu bauen, auf alle Fälle. Die alten Macher, die sich von den andern ablösen, das Generationsproblem! Wenn das Alhambra nur ganz streng politische Sachen machen würde, dann wäre die Gefahr, daß sich eine Elite von Polit-Freaks abheben würde.

Das ist, was mich auch hereingebracht hat. Daß ich auf die Disco gegangen )in und mich ungeheuer wohl gefühlt habe, daß die Leute da zusammen geredet haben, zusammen getanzt haben, immer eigentlich sehr gute Stimmung war, ich weiß nicht, ob das jetzt durch die vergangene Zeit so auf mich wirkt. Auf jeden Fall habe ich mich ungeheuer wohl gefühlt und ich nehme an, daß es vielen Leuten damals genauso ergangen ist. Heute ist das sicher sehr viel schwächer geworden.

So lang ist das noch nicht her! Zwei Jahre!

Manchmal habe ich aber auch das Bedürfnis, ganz cool 'rumzuhängen, ganz cool 'rauszugucken und nur die Leute anzugucken, daß dich keiner anmacht und so. Im Alhambra, da macht dich jeder an. Ich habe dann das Bedürfnis, in eine andre Disco zu gehen. Nur selten. Man zieht sich auch nicht anders an, wenn man hierherkommt. Apropos Verkleidung: Ich habe schon gehört, daß Leute sagten, heute abend gehn wir ins Alhambra in die Disco, dann drehen wir nicht die Haare hoch, sondern lassen sie 'runter, wir müssen ein bißchen alternativ ausgucken. Ja, Zwänge sind hier auch, Also ist es auch eine Art Verkleidung.

Ich bin früher im "Tiffany" gewesen und im "Etzhorner", und irgendwie entwickelst du so einen Tanzstil. Und da kam ich hier 'rein und hab' mich erst mal herzlich über die Hüpfen amüsiert, mittlerweile bin ich genauso am Hüpfen, das geht genauso geil ab, als wenn ich mich da tierisch anstrengen würde und alle Leute würden mich angaffn.



*Abbildung 28*

*Chalet - Außenansicht einer "Ausländer-Raus! "-Disco*

Habt ihr Schwierigkeiten mit der Polizei?

Nein, nein! Sie kommen, wenn man sie ruft, sie gehen, wenn man sie anpöbelt. Wir hatten hier große Schwierigkeiten über zwei Jahre mit so Jugendlichen, die überall schon 'rausgeflogen, sind, aus welchen Gründen auch immer, aus Discos usw., für die das lange Zeit auch die einzige Anlaufstation war. Ob sie jetzt eine haben, weiß ich nicht. Und die sind hierher gekommen, teils betrunken. Und damit haben wir ewig lange zu kämpfen gehabt.

Irgendwo ist es so, daß hier alles ein bißchen locker läuft, so in 'ner normalen Disco, wenn da besoffen einer anfängt 'rumzurandalieren, Leute anpöbelt, egal was für Leute, dann kommt einer und tippt ihm auf die Schulter und sagt, du, is' nicht!' Und wenn du weiter machst, kriegste eine aufs Maul und fliegst ,raus. Aber hier ist das so: Sagen die Leute, ach komm, hör doch auf, was soll denn das, und so. Hier können sie sich locker bewegen, ist nie hart gegen sie vorgegangen, und dementsprechend sind sie dauernd gekommen. Mittlerweile ist es so, daß wir etwas rigorosier wirken und sie uns dementsprechend in Ruhe gelassen haben. In letzter Zeit. Haben sich in ihre Stamm-Pinte zurückgezogen.

## Kommentar eines Stammgastes zur Alhambra-Disco\*

Wenn eine Gruppe von Menschen, die im Alhambra ihre Vorstellung einer Gegenkultur verwirklichen, sich jede Woche eine gemeinsame Disco-Veranstaltung leistet, läßt sich noch recht einfach über die Adäquatheit und die Widersprüchlichkeit diskutieren. Denn eine solche Gegenkultur läßt sich nicht aus ihrer funktionalen Beziehung auf die gesellschaftlichen Verhältnisse, die Lebensverhältnisse der Einzelnen und dem ihnen entsprechenden Bewußtsein ableiten. Sie wird tatsächlich aktiv von denen hergestellt, die sich bewegen. Der Produktions- und Konsumtionsprozeß fällt nicht auseinander. Überhaupt ist dann Kultur nicht der abgetrennte Bereich, der den Einzelnen gegenübersteht, sondern umfaßt ihre -wie auch immer politische -eigene Lebensweise. Bestimmte Musik zu hören, die - und hierin liegt der Haken - oft u n b e w u ß t an die eigene Auffassung dessen appelliert, wie die Welt eingerichtet werden sollte, wirkt stabilisierend auf dieses Bewußtsein. Die "alte" Alhambra-Generation hört daher nicht zufällig am liebsten Musik aus der Zeit von 66-71 (Jimi Hendrix, Doors, Stones, Who, Janis Joplin etc.). Doch es kommt heute nur noch selten vor, daß diese geringschätzig "Oldies" genannten

Stücke den Abend dominieren. Sie werden oft eingesetzt, um die "Alten" zum Tanzen zu bewegen; Janis Joplin und die Doors etwa, um jenen Ausdruck von melancholischer Irrealität herzustellen, der die "Disco" dann von anderen Discos unterscheidet. Das Typische an den aufgezählten Interpreten ist wohl das Aufmüpfige, das über die Rock-Schemata, diesen Maschinenrhythmus hinausgeht. Wenn Hendrix auf der Gitarre das Star-spangled Banner zerfetzt, Keith Moon auf seinen Drums die Eltern zerschmettert, dann wird Musik zur Waffe, zum Akt aggressiver Befreiung - ohne die Zuhörer an die scheinhafte Emanzipation zu verkaufen, sondern ihren Lustgewinn bei der wirklichen zu versprechen.

Ganz anders und viel schwieriger ist der heutige Ablauf eines typischen Disco-Freitags zu begreifen (auch für mich als quasi "Altem"). Für die meisten Besucher steht der Wunsch im Vordergrund, die Musik zu hören, die gerade "in" ist. Und dieser Wunsch ist im Alhambra schwer erfüllbar: Der Plattenaufleger ist autonom und hat oft besondere Vorlieben, die mit den Wünschen der Masse überhaupt nicht harmonieren. Die Besucher aber wissen um dies Risiko und kommen trotzdem jeden Freitag wieder. Der Grund ist offenbar die "Atmosphäre", die bestimmten Bedürfnissen Befriedigung verschafft. Reproduktion von Musik, auch die technische Reproduktion, ist keineswegs immer gleich. In herkömmlichen Discos organisiert der technische Apparat bis ins Kleinste das Verhalten der Besucher. Das gesellschaftliche Handeln "gemeinsam Musik von der Platte hören" wird synthetisch und dadurch, daß alle Objekt sind, erst zum sozialen Ereignis. Hierin unterscheidet sich die Alhambra-Disco beträchtlich von den anderen. Die Form der Veranstaltung läßt nicht den Spielraum zum eigenbestimmten gesellschaftlichen Kontakt: Gespräche, Kennenlernen, gemeinsames Tanzen; diese sozialen Handlungsweisen werden geradezu

---

\*Der Autor des folgenden Kommentars hat nachweislich 1982 und 1983 lückenlos jeden Disco-Abend mitgemacht, gehört aber nicht zu den Plattenaufflegern.



animiert. Die Art, wie die Alhambranesen miteinander umgehen, wirkt bestechend auf diejenigen, die damit konfrontiert sind. Die gemeinsame Situation wird selber hergestellt, wer sich wohlfühlt, muß an diesem Betragen mitwirken und er/sie hat die Möglichkeit dazu.

Musik wird damit nicht zum ersten dominierenden Motiv. Daher war es verständlich, daß über Monate eine technisch vollkommen unzureichende Anlage die Besucher nicht vertreiben konnte. Die gelegentlichen "Light-show"-Versuche sind heute auf einen vollständig unbedeutenden Rang zurückgefallen - sie werden von keinem vermißt. Und ganz dunkel darf es nur werden, wenn ein Lied mit besonderer musikalischer Intensität ertönt - in dem sich die Einzelnen mit geschlossenen Augen in Tagträume verlieren wollen. Bleibt das Licht zu lange aus, ertönt schnell Widerspruch. Ebenso ist es mit der Lautstärke. Sie darf nur ausnahmsweise für kurze Zeit Gespräche verhindern - dann, wenn die Gespräche eh' durch gemeinsames Singen oder Schreien versiegen: "Keine Macht für Niemand" ist ein Beispiel dafür.

Bleibt die Frage nach dem "musikalischen Geschmack" der Besucher. Die „jüngeren“ Besucher, eine Altersgrenze liegt - wenn überhaupt das Alter entscheidend wäre - bei vielleicht 25 Jahre, haben keine Musik im Kopf, die ihrem Lebensgefühl zum Durchbruch verhelfen könnten. So werden die jeweiligen Moden mitgemacht. Reggae, Punk, New Wave, schließlich die deutsche "Neue Welle" - alle Richtungen haben ihre Anhänger, die dabei noch recht aktuell sind,

Es müssen häufig die neuesten Lieder dieser Musikarten sein, die gespielt werden sollen. Die "Älteren", die erste Alhambra-Generation, verfahren eher nach dem Grundsatz: Am Guten festhalten, das Schlechte nicht mitmachen. Da heute die Sozialrevolten, zu denen sie sich rechnen, keine typische authentische Musik mehr hervorbringen bzw. als ihre Musik adoptieren und konsumieren, hängen sie an den oben aufgezählten Interpreten aus der Zeit der Jugendrevolte in den 60ern fest. Die gegenseitige Konfrontation mit diesen Vorlieben hat durchaus authentischen Charakter. Die einen lernen, daß sie ihre Musik nur in der autonomen Alhambra-Welt noch gemeinsam hören können, die Musikproduktion ist in den letzten 15 Jahren weitergegangen und hat seit damals immer mit der Behauptung "Protest-Musik" zu machen ihre Scheiben an die nachwachsenden Jahrgänge abgesetzt. Den "Alten" ist die neue Musik fremd, sie brauchen keine Weiterentwicklung musikalischer Kultur, solange die Versprechen und Forderungen der Jugendrevolte damals nicht eingelöst sind. Doch sie müssen einsehen, daß Tradition nicht überleben kann in einer Welt, die permanent Scheinbefriedigungen erzeugt und neue scheinhafte Bedürfnisse produziert. Sie müssen, sofern sie die Jungen" für ihre politischen Anliegen aufmerksam machen wollen, sich deren Musik, deren Lebensauffassungen stellen, dürfen sie nicht als Mode abtun. Die "Jüngeren" machen die Erfahrung, daß man sich auch anders gegen die offizielle Musik-Kultur verhalten kann, daß der Gebrauchswert eines Musikstückes nicht dann vergehen muß, wenn der letzte NDR-Hörer das Stück mitsummen kann. So "manipuliert" die Alhambra-Disco nicht dadurch, daß sie sich dem "Geschmack" unterwirft, sondern allenfalls, wo sie sich ihm verweigert. Sie konfrontiert manipulierten "Geschmack" mit anderer Musik und anderem musikalischen Verhalten.



Während im Alhambra die politischen Veranstaltungen längst nicht überfüllt sind, ist es die Disco fast immer. Es läßt sich schwer entscheiden, ob dem Alhambra mit der Disco neue Aktive zugeführt werden oder ob die Aktiven mehr und mehr in die Disco abwandern. Das zweite scheint der dominierende Trend zu sein. Das darf freilich nicht damit verwechselt werden, daß diese Menschen sich entpolitisieren. In einer Zeit, da autonome linke Politik ihre Perspektiven kaum noch verallgemeinern, totalisieren kann, die Einzelnen oft genug mit Resignation zu kämpfen haben, läßt sich - wie zu Zeiten des Alhambra-Gründungsoptimismus (vgl. meinen ersten Absatz) - Solidarität am ehesten organisieren, wo die Bedürfnisse und weniger die verstrickten Wege zu ihrer Erfüllung ausgesprochen werden. Für manche mag es eine Ausflucht sein, für die meisten ist es freilich eine notwendige Bestätigung, mit dem Wunsch nach einer anderen Welt doch nicht allein zu stehen. Die Disco ist Ermutigung. Indem sie dieses Bedürfnis erfüllt, kann sie sich den vielen Scheinbefriedigungen verweigern, die sonst Discos abverlangt werden. Der Wunsch nach einem akustischen Ausdruck eines Lebensgefühls kann freilich, und daran muß die Musik beurteilt werden, nicht mit beliebigen Tönen abgefertigt werden. Wenn die "Alten" vorleben, wie sie diesem Bedürfnis ohne neue Moden gerecht werden, wenn die "Jungen" erfahren, daß es sie nie bei dem Klang ausruhen läßt, der gerade aktuell ist, sondern immer noch Aktuelleres erheischt, dann muß das auch an der Musik selber liegen. Wenn jedoch zugleich die "Alten" immer weniger werden und die "Jungen" sich immer häufiger zur Geltung bringen, zeigt dies, daß die Musik solange nicht weiterhilft, wie die Menschen nicht in der Lage sind, sich Musik gegenüber autonom zu verhalten.

### **Kommentar eines Außenstehenden zur Alhambra-Disco**

Vor einigen Jahren sind kurz hintereinander mehrere Bücher und Berichte über Versuche publiziert worden, die Einrichtung "Diskothek" für die Jugend- und Sozialarbeit zu nutzen (vgl. FINKEL 1979; FRANZ 1980; BERGHAUS 1981). Die Kritiker solcher Art Nutzung sprachen von "pädagogisierten Discos" und meinten, es wäre ein Unding, als Erwachsener in einen typischen "Ort" von Jugendkultur hineinzufunken - und dabei noch in subjektiv guter Absicht. Allerdings mußten sich diese Kritiker sagen lassen, daß gerade die kommerziellen Diskotheken von Erwachsenen gemacht und von Jugendlichen nur insofern angeeignet seien, als diese dort buchstäblich enteignet würden. Die Diskussion begann sich im Kreise zu drehen, bis die sich streitenden Erwachsenen merkten, daß die Jugendlichen selbst ein ganz klares Bewußtsein ihrer - "umstrittenen" - Lage hatten: wußten, daß sie in kommerziellen Diskotheken ausgebeutet, und in nicht-kommerziellen Diskotheken pädagogisiert würden. Ja noch mehr, die meisten Jugendlichen entscheiden sich bewußt für den Ort der Ausbeutung, weil an ihm ihre Bedürfnisse tatsächlich ernst genommen, wenn auch nicht befriedigt wurden.

Die Alhambra-Disco ist angesichts dieser akademischen Debatte ein praktisches Beispiel gegen alles. Sie beweist daher nichts und widerlegt nichts. Sie

ist ein widersprüchliches Faktum, das nunmehr schon seit 5 Jahren floriert. Die Macher dieser Disco tragen keine pädagogischen oder schulmeisterlichen Züge. Sie gehen sogar soweit zu sagen, daß sie sich scheuen, eine politische Linie in die Disco zu bringen, obgleich es einen gewissen politischen Anspruch zu geben scheint. Der individuelle Geschmack des jeweiligen Plattenauflegers bestimmt die "Linie" eines Abends, gemischt mit allerlei Zufällen und Initiativen, die aus dem Publikum kommen. Natürlich gibt es so etwas wie einen "heimlichen Lehrplan" dieses Unternehmens. Schließlich hat das Alhambra einen bestimmten Ruf, ein bestimmtes Image, ein bestimmtes Publikum. Aber dieser Lehrplan ist offen, widersprüchlich und umstritten. Er kann allabendlich modifiziert werden. Wer eine Initiative ergreift, kann auch etwas ändern.

Ein Schlüssel zum Verständnis dieses florierenden Unternehmens scheint das Prinzip der Selbstorganisation zu sein. Wer weiß, wie schnell kommerzielle Diskotheken ihr Aussehen, ihren Standort, ihre Aufmachung und ihr Publikum wechseln, und daneben die jahrelange Kontinuität der Alhambra-Disco mit ihrem unmerklichen Generationswechsel betrachtet, der muß sich eigentlich wundern, warum kommerzielle Diskotheken nicht schon längst Prinzipien der Selbstorganisation bei sich eingeführt haben... Durch dies Prinzip erhält die Alhambra-Disco eine Flexibilität und Freundlichkeit, die ihr Lebenselixier zu sein scheint. Auch wenn sich unterschwellig Kleidungsrituale oder bestimmte Tanzstile einschleichen, so haben diese Rituale und Stile doch ihre Grenzen an Flexibilität und Freundlichkeit. Das Ritual und der Stil sind eigentlich Nicht-Rituale und Nicht-Stile: statt einer besonderen Kleidung eine möglichst gewöhnliche, statt eines geformten Tanzstils ein möglichst hopsiger. Die Alhambra-Disco lebt, weil sie niemand künstlich am Leben zu halten braucht. Während kommerzielle Diskotheken stets neu durchdacht, ausgestattet, umgebaut, erweitert, modernisiert - oder eben geschlossen - werden müssen, wird die Alhambra-Disco von der breiten Welle der Bedürfnisse ihrer Besucher getragen. Da müssen keine besonderen Anreize geboten, keine schlummernden Bedürfnis geweckt, da muß keine Werbetrommel gerührt werden. Es bedarf lediglich einer Organisation bestehender Bedürfnisse. Die Macher sind sich dessen bewußt. Sichtbares Zeichen für diesen Zustand ist, daß derjenige, der Diskjockey spielen möchte, sich im voraus in ein Buch eintragen muß ... aber das ist dann schon alles.

Die Alhambra-Disco ist eine Einrichtung, die so unmittelbar wie kaum eine andere Einrichtung, die musikalische Tätigkeiten organisiert, von den Bedürfnissen ihrer Besucher getragen ist. Sie ist das zur Form geronnene Tanzbedürfnis der "Szene". Freilich spielt sich dies alles auf dem Hintergrund der kommerziellen musikalischen Szene vor Ort ab - wie die Macher ja auch immer wieder betonen. Und die Bedürfnisse, die die Alhambra-Disco tragen, sind sicherlich auch durch die Widersprüchlichkeit anderer musikalischer Einrichtungen produziert. Sie sind bereits da, wenn die Besucher die Alhambra-Disco betreten, sie müssen nicht erst geweckt werden. Allerdings ist unklar, worin diese vorhandenen Bedürfnisse, die die Alhambra-Disco tragen, konkret bestehen. Selbst die Macher und Plattenaufleger

können hier keine klare Auskunft erteilen. Einerseits scheinen es allgemein politische Bedürfnisse zu sein, die die Besucher ins Alhambra treiben ... und da nun Musik eben auch zu dieser Politik gehört, spielt freitags die Disco. Andererseits scheinen es aber bei vielen Besuchern eher politisch unspezifische, soziale und kommunikative Bedürfnisse zu sein, bedingt sogar musikalische. Aber gerade in Bezug auf die Musik und die Befriedigung musikalischer Bedürfnisse weist die Alhambra-Disco deutliche Schwachstellen auf. Die Besucher können ja nie vorhersehen, wer an einem bestimmten Abend die Platten auflegt und somit den herrschenden Sound bestimmt. Vorhersehbar ist lediglich, daß die technische Seite eher improvisiert abläuft, ohne Light-Show, ohne besondere Einrichtungen oder Vergnügungsapparate, ohne besondere Sound-Erlebnisse, ohne die Vielfalt teurer Drugs und Drinks. Vorhersehbar ist aber auch, daß man Bekannte trifft, nicht einfach cool 'rumhängen wird, daß hin und wieder ein Hund auftauchen kann oder ein Jesus-Mensch sich kurz über das Mikrofon hermacht.

Es ist von vornherein klar, welche Bedürfnisse in der Alhambra-Disco befriedigt werden können und welche unbeachtet bleiben. Diese Offenheit und Eindeutigkeit macht einen Teil der Attraktivität dieser Diskothek aus. Die musikalische Tätigkeit ist planbar. Alle kommerziellen Diskotheken überbieten sich gegenseitig mit Versprechungen und Glitterkram, garantieren aber keinem, ob und wie seine Bedürfnisse befriedigt werden können. Kommerzielle Diskotheken lassen ihre Besucher systematisch im Unklaren darüber, was sie zu leisten imstande sind. Selbst wenn den Besuchern einigermaßen klar ist, was eine kommerzielle Diskothek zu bieten hat, so ist doch unklar, welche Bedürfnisse dies Angebot wirklich zu befriedigen in der Lage ist. Sichtbares Symbol dieser Unklarheit ist die Tatsache, daß bereits beim Betreten einer kommerziellen Diskothek Geld bezahlt werden muß. Es wird dem Besucher abverlangt, ein Wagnis einzugehen. Es ist verboten, selbst einzuschätzen, was einem die Sache wert ist.

Das Eintrittsgeld hat neben der ökonomischen auch eine psychische Funktion. Es signalisiert eine Art Abkommen zwischen demjenigen, der ein Bedürfnis hat und demjenigen, der verspricht, dies Bedürfnis zu befriedigen. Derjenige, der das Bedürfnis hat, ist dabei in der psychisch schlechteren Lage. Schließlich will er etwas und weiß nicht, ob er es bekommt, obgleich er etwas bezahlen muß. Diese schlechte psychische Lage verändert sich schlagartig, wenn die Besucher keinen Eintritt bezahlen müssen und daher - ohne irgendeine Art von Reue - den Ort des Geschehens wieder nach wenigen Minuten verlassen können, sobald sich abzuzeichnen beginnt, daß die hereingetragenen Bedürfnisse nicht befriedigt werden können.

Wer Eintritt bezahlt hat, wünscht sich, daß seine Bedürfnisse auch wirklich befriedigt werden. Ist das nicht der Fall, so wird er trotzdem versuchen, sich zumindest einzureden, daß er ein klein wenig auf seine Kosten gekommen sei. Sich eingestehen zu müssen, daß ein bezahlter Abend nichts gebracht hat, ist oft noch schwerer als den Abend selbst durchzustehen. Mit diesem psychischen Konflikt wuchern die kommerziellen Diskothekenbesitzer. (Übrigens auch die Organisatoren anderer musikalischer Veranstaltungen. Zum Beispiel die Intendanten von Opernhäusern.) Sie beuten die Besucher dabei nicht nur

ökonomisch, sondern auch psychisch aus. Entfällt hingegen der Eintritt, so fällt auch der gesamte psychische Konflikt, der Zwang, einen Abend unbedingt gut finden und bis zu Ende durchzustehen zu müssen. Daher ist die psychische Grundkonstellation in der Alhambra-Disco, unabhängig von allen politischen Dimensionen dieses Unternehmens, entkrampft, locker und ehrlich. Es fällt niemandem ein Stein aus der Krone, wenn er einen Abend mies findet. Ja, es besteht sogar das Angebot, einen schlechten Abend dadurch wetzumachen, daß man sich ins Buch einträgt und ein paar Wochen später selbst den Plattenaufleger spielt.

## **Bedürfnisse als Basis und Produkt musikalischer Tätigkeit**

### a. Bedürfnisse, Motive, Handlungen

Bedürfnisse, die im Zusammenhang mit musikalischen Tätigkeiten eine Rolle spielen, sind historisch, gesellschaftlich und "produziert". Die Diskussion um "natürliche" Bedürfnisse, um Hunger, Sexualität, Triebe und ähnliches können wir im folgenden beiseite lassen. Die vielfältigen und weltweit verbreiteten Formen musikalischer Tätigkeiten, vor allem aber auch die sehr unterschiedlichen Funktionen, die musikalische Tätigkeiten unter unterschiedlichen historischen, gesellschaftlichen und jeweiligen Produktions-Bedingungen haben, weisen darauf hin, daß musikalische Bedürfnisse niemals auch nur annähernd adäquat erfaßt werden könnten, wenn sie auf der Stufe "natürlicher" Bedürfnisse oder Triebe analysiert würden. Es soll zwar nicht geleugnet sein, daß es eine "natürliche" Basis musikalischer Bedürfnisse geben kann - die Frage, ob und wie es eine solche Basis gibt, ist aber für die folgenden psychologischen Überlegungen irrelevant. (Wir sehen an diesem Desinteresse auch, die Grenzziehung zwischen Psychologie und musikalischer Anthropologie oder Musikphilosophie.)

Warum benötigt eine Psychologie musikalischer Tätigkeit überhaupt den Bedürfnis-Begriff? Warum kommt die psychologische Analyse nicht mit dem Motiv-Begriff allein aus?

Bereits die Umgangssprache kennt eine klare und auch wissenschaftlich brauchbare Differenzierung: Motive liegen Tätigkeiten zugrunde, "initiiieren" Tätigkeiten oder Tätigkeiten "haben" Motive; Bedürfnisse werden durch oder in Tätigkeiten "befriedigt". "Motiv" ist eine typisch p s y c h o l o g i s c h e Kategorie, immer auf einen tätigen Menschen und auf eine konkrete menschliche Tätigkeit bezogen. Wie es keine Tätigkeit ohne Motiv gibt, so kann es definitionsgemäß kein Motiv ohne Tätigkeit geben. Das Motiv zeigt sich ausschließlich in der Tätigkeit und wird - wissenschaftlich-analytisch - aus ihr erschlossen. Bedürfnisse hingegen sind relativ unabhängig von Tätigkeiten denkbar. "Bedürfnis" ist eine typisch s o z i o l o g i s c h e Kategorie. Psychologische Kategorien sind aber durchaus auch gesellschaftlich bedingt und insofern auch "soziologisch". Dennoch ist der Untersuchungsgegenstand von Soziologie und Psychologie zu unterscheiden, auch wenn zwischen dem Individuum und der Gesellschaft, zwischen dem psychischen Innenleben des

Menschen und dem gesellschaftlichen Leben der Menschen eine unauflösbare Wechselbeziehung besteht. Die Psychologie musikalischer Tätigkeit ist in diesem Sinne so etwas wie eine "Soziologie der Psychologie".

Bedürfnisse sind allgemeiner als Motive. Aus Bedürfnissen werden Motive heraus entwickelt - und zwar, wie in Kapitel 2.1 beschrieben, in und durch Tätigkeiten. In diesem Prozeß geht "die Gesellschaft" in die Psyche ein, wird ein historisches und gesellschaftliches Phänomen (Bedürfnis) zu einem psychologischen (Motiv). Wie dies im Einzelfall geschieht, hängt von den gesellschaftlichen Bedingungen ab. Im Fall der Alhambra-Disco sind offensichtlich musikalische, kommunikative, soziale und politische Bedürfnisse in eine spezifische Form von Tätigkeit eingegangen. Die Motive, am Freitag Abend die Alhambra-Disco aufzusuchen, hängen auf augenfällige Art und Weise von den konkreten politischen Bedingungen der Alternativszene vor Ort ab.

Im Unterschied zum Motiv-Begriff weist der Bedürfnis-Begriff über den Mechanismus der Tätigkeit hinaus. Er soll etwas erklären. Insofern funktioniert er analog dem Begriff "Aneignung von Wirklichkeit":

Musikalische Tätigkeit ist eine spezifische Form der Aneignung von Wirklichkeit.

Musikalische Tätigkeit ist eine Art Bedürfnisbefriedigung.

Sowohl Bedürfnisbefriedigung als auch Aneignung von Wirklichkeit finden in der musikalischen Tätigkeit statt, das eine kommt ohne das andere nie vor, obgleich das eine nicht mit dem anderen identisch ist. Die Befriedigung eines musikalischen Bedürfnisses durch die Tätigkeit "Teilnahme an der Alhambra-Disco" ist untrennbar verbunden mit den spezifischen Formen, sich Alternativkultur, Formen politischen Lebens und soziale Beziehungen anzueignen. Nicht in der Tätigkeit selbst, aber in der Analyse der Tätigkeit sind Bedürfnisbefriedigung und Aneignung von Wirklichkeit zu trennen.

Die Notwendigkeit dieser analytischen Trennung ergibt sich aus dem Problem, beobachtete musikalische Handlungen richtig als musikalische Tätigkeit zu interpretieren. Die spezifische Form, wie Wirklichkeit angeeignet wird, kann aus den beobachtbaren Handlungen und deren Wirkung unmittelbar erschlossen werden. Die Handlungen sind die konkreten Prozesse, in denen Wirklichkeit angeeignet wird, auch wenn eine richtige Interpretation die Tätigkeitsanalyse voraussetzt. Handlungen realisieren unmittelbar die Tätigkeit und verweisen dadurch auf das Motiv. Einen derart direkten Bezug zwischen Handlungen und Bedürfnissen gibt es nicht, auch wenn er s c h e i n b a r oft vorhanden ist. Handlungen dienen in den seltensten Fällen unmittelbar der Befriedigung von Bedürfnissen; und in den meisten Fällen, in denen musikalische Handlungen unmittelbar der Bedürfnisbefriedigung zu dienen scheinen, liegen ideologische Motive (vgl. oben S. 139), Formen falschen Bewußtseins (vgl. oben S. 102), verdinglichte Tätigkeiten (vgl. oben S. 92) und dergleichen vor. Zur Erläuterung einige Beispiele:

(1) Der Kauf einer Schallplatte ist eine möglicherweise sehr komplizierte und anspruchsvolle musikalische Handlung. Dennoch befriedigt dieser Kauf eigentlich kein musikalisches Bedürfnis, sondern dient der Realisierung einer musi

kalischen Tätigkeit, die ein Bedürfnis befriedigt. Es erscheint aber vielen Menschen, daß der Kauf einer Schallplatte schon "an sich" eine Bedürfnisbefriedigung ist. Das kann sich daran zeigen, daß der Kaufakt lustvoller erlebt wird als das spätere Hören der Platten oder daß es Fälle gibt, in denen eine Platte nur gekauft und gar nie vollständig gehört wird. Andererseits ist klar, daß Menschen, die nur Platten kaufen und darin ihre entscheidende Bedürfnisbefriedigung erblicken, zumindest sehr verschrobene Bedürfnisse haben und befriedigen (Sammelbedürfnisse, Repräsentationsbedürfnisse u.a.).

(2) Auch die heiligste aller musikalischen Handlungen, das Komponieren, ist "an sich" keine Bedürfnisbefriedigung. Freilich ist auch hier bekannt, daß es Komponisten gibt, die beim Schreiben von Noten, die möglicherweise nie gespielt werden, höchste Lust empfinden, ja die vorgeben, daß das Schreiben "befriedigender" sei als das spätere Hören. Dennoch ist auch hier klar, daß die eigentliche Bedürfnisbefriedigung erst in der Verbindung der Komponier-Handlung mit anderen musikpraktischen Handlungen stattfinden kann. Ein Komponist, der sich durch Notenschreiben "selbst befriedigt", gilt als nicht ganz normal.

(3) Schließlich gibt es auch sehr praktische und subjektiv befriedigende Handlungen, die dennoch nur im Rahmen einer umfassenderen Tätigkeit als Bedürfnisbefriedigung interpretiert werden können. Spielt beispielsweise ein Musiker für sich alleine, in einer Gruppe oder sogar vor einem Publikum ein eingeübtes Musikstück vor, so kann das als sehr befriedigend erscheinen. Dennoch stammt die Befriedigung nicht allein aus der Vorspiel-Handlung: erst wenn das Vorspielen durch den Rahmen, in dem es stattfindet, eine soziale, kommunikative, musikalische Bedeutung erhält, ist es befriedigend. Wird beispielsweise das Spielen in einer Musikgruppe oder gar mit einem Orchester durch das individuelle Spielen zu einer Music-Minus-One-Schallplatte ersetzt und ins stille Kämmerlein verlagert, so wird die Spiel-Handlung - meist auch im Bewußtsein der Musiker - zu einer Übung, einer Probehandlung, die nur im Hinblick auf weitere Handlungen befriedigend ist (vgl. oben S. 140). In der Analyse vermittelt das Motiv und die Tätigkeit zwischen Bedürfnis und Handlung:

Bedürfnis → Motiv/Tätigkeit → Handlung

Der unmittelbare logische Rückschluß von einer musikalischen Handlung auf ein musikalisches Bedürfnis, ist aufgrund dieser Vermittlung nicht möglich. Bereits die Motive, die durch musikalische Handlungen realisiert werden, können - wie wir auf Seite 132 sahen - nicht-musikalischer Art sein. Die Frage, ob musikalische Bedürfnisse in konkreten Fällen vorliegen, ist, wie auch die Frage, was musikalische Bedürfnisse überhaupt sind, nur dadurch zu beantworten, daß beobachtete Handlungen als Tätigkeiten interpretiert und die Bedingungen und Möglichkeiten untersucht werden, wie entsprechende Motive aus Bedürfnissen heraus entstanden sein können.

Die Tatsache, daß musikalische Handlungen nicht notwendig auf musikalische oder rein-musikalische Bedürfnisse zurückverweisen, erklärt die Vielfalt

musikalisch ist, können, ja müssen auch nicht-musikalische Wirkungen und Funktionen haben. Denn die Bedeutung, die solche Handlungen durch die realisierte Tätigkeit erlangen (vgl. oben Seite 141), sind nicht rein musikalisch. In einem Aufsatz "Musikalische Bedürfnisse und politische Handlungen" habe ich am Beispiel der Frankfurter Festivals "Rock gegen Rechts" 1979 und 1980 die Zusammenhänge von musikalischen und politischen Handlungen auf der Basis zweier Thesen untersucht, die folgendermaßen lauteten:

(1) Es gibt heute kaum musikalische Bedürfnisse im strengen Sinne. Der Schluß von einer beobachtbaren Zunahme der Anzahl musikalischer Handlungen und der Intensität musikalischer Tätigkeit bei Jugendlichen auf eine intensiviertere musikalische Bedürfnislage ist voreilig. Je „allgemeiner“ die Bedürfnisse sind, je geringer die im Bedürfnis selbst angelegte Fähigkeit ausgebildet ist, Tätigkeitsmotive zu entwickeln, die sich in bewußten und gezielten musikalischen Handlungen äußern, um so vehementer - aber auch "blinder" - drängt der Jugendliche nach dem Angebot musikalischer Handlungsmöglichkeiten. Diese These besagt, daß eine "Entspezifizierung" (insbesondere Entmusikalisierung) der Bedürfnisse stattfindet, obgleich Jugendliche bei "diffusen" Tätigkeitsmotiven musikalische Handlungen ausführen, denen sie größte subjektive Bedeutung beimessen... In dieser "Entspezifizierung" der Bedürfnisse liegt die Möglichkeit einer neuartigen Verbindung musikalischer mit politischen Handlungen. Ich betrachte sie daher keineswegs als eine Verarmung, sondern als eine potentielle Bereicherung...

(2) Es muß und kann gelingen, Bedingungen zu schaffen, unter denen sich aus "entspezifizierten" Bedürfnissen solche Tätigkeitsmotive entwickeln lassen, die zu einer Verbindung musikalischer mit politischen Handlungen führen, durch die die zugrundeliegenden Bedürfnisse befriedigt werden (STROH 1981, S. 27-28).

Ohne auf die Details hier näher einzugehen, kann doch festgehalten werden, daß gerade die Möglichkeiten politischer Musik (zum Politischen in der Musik vgl. Kapitel 3.3) daher rühren, daß es keinen direkten oder kausalen Zusammenhang zwischen musikalischen Handlungen und Bedürfnissen gibt.

Eine methodisch-terminologische Zwischenbemerkung: Gegen die These, daß nicht-musikalische Bedürfnisse musikalischen Handlungen zugrundeliegen und durch solche Handlungen möglicherweise auch befriedigt werden können, kann eingewandt werden, diese These sei durch eine rigide Definition oder Vorstellung von musikalischem Bedürfnis erzeugt. Wenn der Begriff (und das Phänomen) "musikalisches Bedürfnis" dadurch definiert würde, daß alles, was musikalischen Handlungen zugrundelegt, auch als "musikalisches Bedürfnis" bezeichnet würde, könnte es gar keine Probleme geben. Hiergegen ist einzuwenden, daß eine Reihe wichtiger Probleme der musikalischen Praxis durch solch eine Definition verschüttet würden und auf anderem Wege geklärt wer





den müßten. Insbesondere wäre nach einer solchen Definition ein und dasselbe Bedürfnis einmal als "musikalisch" und ein anderes Mal - zum Beispiel - als literarisch zu bezeichnen, je nachdem, in welchem Medium und mit welchen Handlungen entsprechende Formen der Bedürfnisbefriedigung gewählt wurden. Ein verliebter Junge wird einmal ein Gedicht, einmal ein Lied seiner Freundin zueignen, je nachdem, ob er den Postweg oder die direktere Kommunikationsform "Ständchen" für seine Liebesbezeugung wählen kann. Ist der Junge auf Reisen, so wird er dichten müssen, ist er zuhause, so wird er singen können ... am Bedürfnis ändert sich dadurch nichts, wohl aber an den Handlungen und vielleicht sogar dem Erfolg seiner Liebesbezeugungen.

## b. Die Produktion und Radikalisierung von Bedürfnissen

Wer einmal durch die alljährliche Frankfurter Musikmesse gewandert ist, kann keinen Zweifel daran haben, daß nicht allein musikalische Waren, sondern auch Bedürfnisse produziert werden. Der Kreislauf von Bedürfnisproduktion und -befriedigung ist so evident, daß es heute bereits angebracht ist, allzu vorschnellen Manipulationstheorien entgegenzuwirken und zu betonen, daß es letztlich doch nicht "die Industrie", "die Konzerne" oder gar deren raffinierte Drahtzieher, sondern die Konsumenten und Normalverbraucher sind, die ihre Bedürfnisse produzieren. Die Manipulateure schaffen nur die Bedingungen, Voraussetzungen und Verlockungen, die Otto Normalverbraucher zur Produktion von Bedürfnissen anregen. Gesellschaftliche Beziehungen, Normen, Suggestionen oder einfach dumme Sprüche von Freunden tun das ihre, um den Produktionsprozeß anzuregen.

Karl MARX hat immer wieder betont, daß der entscheidende Ort der Bedürfnisproduktion die Befriedigung von Bedürfnissen, also die Tätigkeit selbst ist. Das Bedürfnis, bestimmte Musik mehrfach zu hören, selbst zu machen oder Musikerlebnisse durch Tanzen, Klatschen etc. zu intensivieren, wird überwiegend dort erzeugt, wo Musik gehört, gemacht, tanzend oder klatschend erlebt wird. Die zweiten Programme unserer Rundfunkanstalten sind erheblich bessere Orte der Bedürfnisproduktion als die Auslagen von Schallplattenläden: Der alltägliche Musikkonsum regt zum Kauf musikalischer Waren mehr an als die bloße Existenz und Feilbietung des Warenkörpers am Verkaufsort. Wichtig ist an diesem alltäglichen Prozeß zweierlei:

(1) Der Vorgang der Bedürfnisbefriedigung ist nicht abgeschlossen und nicht abschließbar. In jeder Tätigkeit, die der Bedürfnisbefriedigung dient, werden Bedürfnisse weiterentwickelt. Dies ist gut so! Je reicher ein Mensch an Bedürfnissen ist, um so reicher ist er. (Die Aussage steht in krassem Gegensatz zur naturalistischen Vorstellung von Bedürfnissen als Mangelzustand, wonach c er ärmste Mensch die meisten Bedürfnisse hat.) Reichtum ist in diesem Zusammenhang als materieller und als geistiger Reichtum zu sehen. Im Kommunismus, wie 'ihn sich Marx vorgestellt hat, sind die Menschen reich an Bedürfnissen und der Bedürfnisbefriedigung sind lediglich durch andere Bedürfnisse bzw. die Bedürfnisse Anderer Grenzen gesetzt.



In den heute allgemein verbreiteten, nicht-kommunistischen Gesellschaftssystemen ist der Reichtum an Bedürfnissen allerdings nicht widerspruchsfrei und unproblematisch. Die Weiterentwicklung von Bedürfnissen durch die Bedürfnisbefriedigung ist meist verkümmert und besteht im besten Fall darin, daß ein Bewußtsein von Entfremdung der Bedürfnisse entsteht (und daraus neue Bedürfnisse sich entwickeln), im schlimmeren (Normal-)Fall darin, daß ein Bedürfnis nach quantitativer Ausweitung der Bedürfnisbefriedigung, nach Wiederholung der jeweiligen Tätigkeit übrigbleibt. In jedem Fall entsteht erst durch die Bedürfnisbefriedigung das Gefühl jenes Mangelzustandes", von dem naturalistische Bedürfnis-Theorien ausgehen. Es ist daher auch nicht richtig, daß besonders arme Menschen besonders produktiv sind, daß Mozart oder Straßenmusiker um die Ecke so enorm tätig sind, weil sie viel Mangel leiden. Erstaunlich und bewundernswert an einem verhungerten Mozart oder einem ausdrucksstark vor einem leeren Teller spielenden Musikanten ist, daß diese Menschen trotz materieller Armut reich an Bedürfnissen sind und dies in musikalische Tätigkeit umsetzen können. Die materielle Not ist aber keineswegs eine Ursache der musikalischen Produktivität.

(2) Umgekehrt bedeutet der alltägliche Prozeß der Produktion von Bedürfnissen auch, daß Bedürfnisse nicht ohne Tätigkeiten entstehen können. Je untätiger ein Mensch, um so weniger Bedürfnisse produziert er. Die Tätigkeit ist der Ort, an dem die Bedürfnisse produziert werden. Dies geschieht immer in Verbindung mit einer Entwicklung und Herausbildung von Motiven (wie in Kapitel 2.1 dargestellt). Bedürfnisse entstehen also nicht unabhängig davon, daß der Mensch zumindest vage Vorstellungen von Tätigkeiten entwickelt. Die Planung einer Tätigkeit (vgl. oben Seite 111) und die Herausbildung von Bedürfnissen sind eng miteinander verbunden, wenn auch keineswegs miteinander zu verwechseln. Hier ist auch der Ort, wo Werbung oder sonstige Formen von ideeller Beeinflussung ihren Stellenwert haben. Denn alle durch das Bewußtsein gehenden Verlockungen - das Problem der unterbewußt wirkenden Werbung soll hier ausgeklammert bleiben, obgleich es nicht unlösbar ist -beeinflussen die Planungstätigkeit, indem sie "Information" oder Ideen zur Tätigkeitsplanung bereitstellen. Da aber Planungstätigkeit und die Herausbildung von Bedürfnissen nur miteinander verbunden, nicht jedoch identisch sind, gibt es auch keinen zwingenden Zusammenhang zwischen Beeinflussung durch Werbung etc. und Bedürfnissen.

Im Prozeß der musikalischen Bedürfnisbefriedigung kann eine "Radikalisierung" der Bedürfnisse stattfinden. "Radikalisierung" in dem Sinne, daß jene Wurzeln von Bedürfnissen bloßgelegt werden, die in den aktuellen Bedürfnisblüten nicht unmittelbar sichtbar gewesen sind. "Radikalisierung" auch in dem Sinne, daß die Abhängigkeit der Bedürfnisse von den zufälligerweise vorliegenden Möglichkeiten der Bedürfnisbefriedigung gelockert, bewußtgemacht und beherrscht wird. Wir versuchen im folgenden eine vorläufige Zusammenstellung von vier solchen "radikalen" Bedürfnissen, auf die sich musikalische Tätigkeiten zurückverfolgen lassen und die mit den heute herrschenden Möglichkeiten musikalischer Bedürfnisbefriedigung nicht zusammenstimmen.



Wir orientieren uns dabei an der Feststellung von Karl MARX: "Radikal sein ist die Sache an der Wurzel fassen. Die Wurzel für den Menschen ist aber der Mensch selbst" (MEW 1, S. 385).

### (1) Das Bedürfnis nach Kommunikation.

Wir haben es hier mit der wichtigsten Form des Bedürfnisses zu tun, daß der Mensch den Menschen zum Inhalt seiner Bedürfnisbefriedigung bzw. der musikalischen Tätigkeit machen möchte. Dies Bedürfnis stellt, wie an vielen Stellen der vorliegenden Arbeit bereits dargestellt, die Wurzel aller musikalischen Tätigkeiten dar, auch solcher, die zunächst nicht auf Menschen, sondern auf Gegenstände, Musikstücke, Schallplatten, Instrumente, Notentexte, Engagements, Abonnements usf. gerichtet sind. Der Beweis für die Existenz und Verschüttung dieses "radikalen" Bedürfnisses tritt oft in grotesker Entstellung dem Musikkonsumenten entgegen. So ist zum Beispiel der Starkult, in dem ein Musiker oder eine Musikerin entmenschlicht und zum Gegenstand wird, immer wieder mit einer unwirklichen Intimität verbunden. Es ist eben nicht möglich, den Warencharakter des Stars gegen das Bedürfnis nach wirklicher Kommunikation durchzusetzen. Der Star muß immer wieder zur Erde herabsteigen und Menschengestalt annehmen, eine Telefonaktion durchstehen, Postkartenberge persönlich unterschreiben und genaue Daten über die Größe seines Swimmingpools herausrücken.

### (2) Das Bedürfnis nach Selbstvergewisserung.

Wir haben es hier mit einer zweiten Form des Bedürfnisses zu tun, den Menschen zum Inhalt der Bedürfnisbefriedigung bzw. musikalischer Tätigkeit zu machen. Nicht nur die Entfremdung von anderen Menschen, sondern auch von sich selbst will der Mensch aufheben. Dies Bedürfnis spricht aus einer der wichtigsten Funktionen musikalischer Tätigkeit überhaupt. Musik dient heute nicht nur Jugendlichen, sondern auch Erwachsenen und vielen sozialen Gruppen zur Selbstvergewisserung in Abgrenzung von anderen Gruppen. Die Suche von Musikern und Musikerinnen nach einer "persönlichen Note" entspringt diesem Bedürfnis (und nicht nur Zwängen des Marktes). Aber auch einzelne Konsumenten streben danach, selbst im normierten und mode-"bewußten" Verhalten sich als Persönlichkeit darzustellen und herauszubilden. Musikalische Moden und Wellen differenzieren, indem sie innerhalb bestimmter Gruppen uniformieren. Der erwachsene Aufschrei, die heutige Jugend sei total "uniform", zeigt, daß ein wichtiger Selbstvergewisserungsprozeß gelungen ist. Ungestört können dann innerhalb der Jugendkultur wieder die notwendigen Differenzierungen vorgenommen werden (was ja auch tatsächlich der Fall ist).

### (3) Das Bedürfnis nach sozialer Identität.

Neben dem allgemeinen Bedürfnis nach Kommunikation (d. h. dem Bedürfnis, den Menschen zum Gegenstand der Bedürfnisbefriedigung zu machen) und dem individuellen Bedürfnis nach Selbstvergewisserung (d. h. sich selbst zum Gegenstand der nicht entfremdeten Bedürfnisbefriedigung zu machen) gibt es noch das "radikale" Bedürfnis, sich gesellschaftlich einzuordnen, d. h. eine soziale Identität zu gewinnen. Die klassische marxistische Theorie spricht in



diesem Zusammenhang meist von Interesse, um das aktivere und bewußtere Moment dieses Bedürfnisses zum Ausdruck zu bringen. Neben dem "Klasseninteresse", das die einer sozialen Klasse angehörigen Menschen "objektiv" verfolgen, gibt es auch Kategorien wie "Privatinteresse" oder "Kapitalinteresse". Hinter all diesen Begriffsbildungen steht die Beobachtung, daß sich Menschen oft widersprüchlich verhalten und neben dem individuellen Bedürfnis nach Selbstvergewisserung noch unbewußt oder ungewollt im Zusammenspiel mit anderen Menschen Bedürfnisse befriedigen, die sich nicht allein individuell erklären lassen. - Es läßt sich zum Beispiel nicht individuell erklären, warum viele Komponisten oder Musiker auf sichtbare Erfolge verzichten und in kläglichen Verhältnissen irgendwelchen elitären oder politischen Ideen nachgehen. Tätigkeiten dieser Art sind aber hervorragend geeignet, das Bedürfnis nach sozialer Identität zu befriedigen.

#### (4) Das Bedürfnis nach produktiver Aneignung von Wirklichkeit.

Die Tatsache, daß es für fast alle Menschen eine besondere und herausragende Art der Befriedigung darstellt, wenn ihre Tätigkeit auf ein greifbares materielles Produkt abzielt, weist auf die Existenz eines entsprechend "radikalen" Bedürfnisses zurück. Da die meiste musikalische Tätigkeit im Verlauf der Tätigkeit zerrinnt und nach beendeter Tätigkeit kein materielles Produkt, sondern allenfalls veränderte Menschen zurückläßt, ist die Herstellung eines materiellen musikalischen Produkts nicht der Normalfall. Im übertragenen Sinne bezeichnet man daher oft auch öffentliche Aufführungen oder andere Formen der Vorführung als "produktiv". Dennoch ist erstaunlich, wie das Bedürfnis nach konkreter Produktherstellung doch sehr viele Formen musikalischer Tätigkeiten durchzieht. Nicht von ungefähr stößt die Tonbandaufzeichnung, der Videomitschnitt oder gar die Plattenpressung bei Musikern aller Art auf größtes Interesse. Kinder sind in besonderem Maße motiviert, musikalisch tätig zu sein, wenn sie auch selbst die Instrumente, auf denen sie spielen, produzieren. Jugendliche verwenden viel Sorgfalt und Erfindungsreichtum auf die Ausgestaltung und Einrichtung "ihrer" Zimmer und beziehen Poster, Bilder, Matratzen, Beleuchtung usw. auf die in diesen Zimmern auszuführenden musikalischen Tätigkeiten. Erwachsene sammeln Langspielplatten oder stellen eine Beethoven-Büste aufs Klavier, das oft nur an Weihnachten oder gar nie geöffnet wird. Und nicht zuletzt gilt auch ein Musikstück dann als "richtige" Komposition, wenn es notiert und möglichst auch gedruckt worden ist. In den Anfangsjahren der elektronischen Musik ist viel darüber philosophiert worden, daß eine elektronische Komposition nicht mehr als Arbeitsgrundlage für Musiker, sondern als abspielberechtigtes, jederzeit reproduzierbares Werk vorlag. Mitwirkenden einer Opernpremiere ist weniger wichtig, wie die gesamte Aufführung von Kritikern beurteilt worden ist, als vielmehr, mit welchem Adjektiv der Kritiker den jeweiligen Mitwirkenden am Ende der Kritik erwähnt hat...

Die Äußerungen zur Alhambra-Disco sind voll von Hinweisen auf "radikale" Bedürfnisse und die "Radikalisierung" von Bedürfnissen. So scheinen in normalen, kommerziellen Diskotheken ja die merkwürdigsten Bedürfnisse vorzukommen: "ganz cool 'rumhängen'", "von niemandem angemacht werden",





"total ausflippen können". Wenn ein Jugendlicher solche Bedürfnisse in einer Diskothek befriedigt, so führen die entsprechenden Tätigkeiten wiederum zu musikalisch und sozial recht frustrierenden Erlebnissen. Denn fühlt sich ein cooler Rumhänger plötzlich alleine und sucht Kontakte, so dürften ihm die anderen coolen Rumhänger recht auf den Geist gehen. Der Absprung in die Alhambra-Disco bedeutet in diesem Zusammenhang eine sichtbare "Radikalisierung". Man pfeift auf die Bedürfnisse, die Diskotheken befriedigen und die man auch selbst ein Stück weit entwickelt hat, und erinnert sich an eine Reihe anderer Bedürfnisse, die in üblichen Diskotheken nicht befriedigbar sind. Frustrationen, die ein Diskothekenbesuch hervorrufen kann, können zu zwei unterschiedlichen Tätigkeiten motivieren: Im Normalfall wird der Versuch wiederholt, in der Hoffnung, daß es dann besser klappt. Dies bedeutet, daß im Diskothekenbesuch das Bedürfnis nach einer Wiederholung dieses Besuchs erzeugt worden ist. Es kann aber auch vorkommen, daß die Frustrationen zu einer "Radikalisierung" der Bedürfnisse führen und motivieren, Diskotheken oder Musikveranstaltungen mit alternativen Konzeptionen zu suchen oder aufzubauen. Solche Versuche gelingen in der Regel dann, wenn die ursprünglichen Bedürfnisse durch neue Bedürfnisse erweitert worden sind. Die Tatsache, daß Bedürfnisse, die üblicherweise getrennt auftreten, zusammen befriedigt werden können, erklärt, warum solche Erweiterungen stattfinden können. Die Teilnahme an der Alhambra-Disco befriedigt zweierlei Bedürfnisse. Dies wird im Interview recht deutlich, da sich die Besucher und Organisatoren nicht einigen können, ob die Alhambra-Disco eine "Musikalisierung" der politischen Institution "Diskothek" sei. Der eine Erklärungs- und Herleitungsstrang läuft darauf hinaus, daß zuerst der politische Rahmen des Alhambra da war, daß zur Alhambra-Politik auch gegenkulturelle Aktivitäten gehören, worunter auch spezifische Musikveranstaltungen zu verstehen sind. Andererseits wird aber gesagt, daß Personen, die in kommerziellen Diskotheken frustriert und auf die Suche nach Alternativen gegangen sind, nun als Ort für die Realisierung dieser Alternativen das Alhambra mit seiner besonderen politischen Note gefunden haben. Im ersten Fall hat die politische Arbeit das Bedürfnis nach einer Diskothek, im zweiten Fall der herkömmliche Diskothekenbesuch eine Art Politisierung bewirkt und ein "radikaleres" Bedürfnis produziert.

### c) Alternative Bedürfnisse als Ausdruck der Radikalisierung von Bedürfnissen

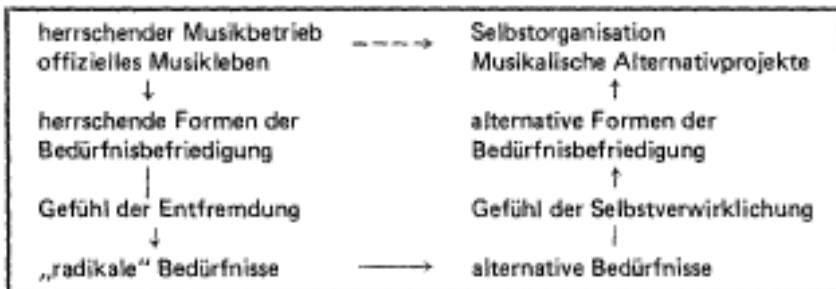
Der heutige Musikbetrieb und das offizielle Musikleben reproduzieren tagtäglich eine widersprüchliche Bedürfnislage: einerseits produziert der Musikkonsum das Bedürfnis nach quantitativer Ausweitung der Konsumtion, nach Wiederholung und Intensivierung der herrschenden Formen von Bedürfnisbefriedigung; andererseits produziert der Musikbetrieb auch das Bedürfnis nach qualitativen Veränderungen der Möglichkeiten, Bedürfnisse zu befriedigen sowie eine Radikalisierung der Bedürfnisse selbst. Die herrschenden Formen der musikalischen Bedürfnisbefriedigung lassen bei allem Schein von Selbstverwirklichung ein Gefühl der Entfremdung zurück. Hieraus entspringt die (meist unbewußte) Besinnung auf Wurzeln der vorherrschenden Bedürfnisse, die



Radikalisierung der Bedürfnisse im oben beschriebenen Sinn. "Radikale" Bedürfnisse sind, wie die vorige Aufstellung zeigt, von höchstem Allgemeinheitsgrad, sie haben den Charakter von Grundtendenzen der Bedürfnislage. Wenn sich aus solchen "radikalen" Bedürfnissen konkrete Bedürfnisse herausbilden, die die aktuellen Möglichkeiten der Bedürfnisbefriedigung mitenthalten, so gelangt man zu alternativen Bedürfnissen, sobald die herrschenden Möglichkeiten der Bedürfnisbefriedigung durch alternative Formen ersetzt werden und ersetzt werden müssen. Das Gefühl der Entfremdung weicht dem Gefühl von Selbstverwirklichung. Die alternativen Formen der Bedürfnisbefriedigung führen zu verschiedensten Formen musikalischer Selbstorganisation jenseits der bestehenden Formen des Musikbetriebs und offiziellen Musiklebens.

Die heute verbreiteten und praktizierten Formen musikalischer Selbstorganisation sind zwar zunächst unmittelbar als Alternative zu den herrschenden Formen des Musikbetriebs und des offiziellen Musiklebens entstanden. Diese Alternative erklärt die ökonomischen und organisatorischen Dimensionen. Die Frage, warum aber bestimmte Menschen auf die Idee kommen, sich selbst zu organisieren (und warum das andere nicht tun) und wie solche Selbstorganisation psychisch verarbeitet und gestützt wird, ist, obwohl sie bedeutend für das Gelingen musikalischer Alternativprojekte ist, damit noch nicht beantwortet. Im folgenden Schema sind nochmals die "Etappen" des Weges durch die Psyche bei der Entstehung selbstorganisierter Alternativprojekte aufgezeichnet:

Der oberste Querpfeil bezeichnet den direkten, ökonomischen und

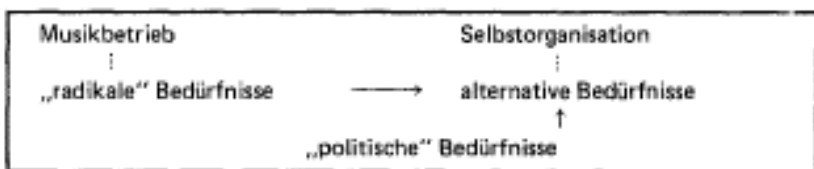


organisatorischen Weg, der auch im allgemeinen von den Betroffenen diskutiert wird. Je "tiefer" im Schema die psychischen Schichten liegen, um so weniger werden sie offen diskutiert. Dies ändert nichts an ihrer Bedeutung. Ein Beispiel eines selbstorganisierten musikalischen Alternativprojekts ist die Alhambra-Disco. Der Weg der Radikalisierung der Bedürfnisse, die dieser Diskotheken-Konzeption zugrundeliegen, ist bereits beschrieben worden. Die offizielle Musikszene produziert bei vielen Jugendlichen alle vier der genannten "radikalen" Bedürfnisse. Der Wunsch nach einer "alternativen" Diskothek ist die hierauf aufbauende Konkretisierung. Die Institution Alhambra bietet den Rahmen bzw. die Möglichkeit der alternativen Bedürfnisbefriedigung. Ein

wichtiges Mittel bei dieser alternativen Form ist, wie alle Befragten und Betroffenen klar erkennen, die Selbstorganisation: das Alhambra ist ein selbstorganisiertes Aktionszentrum, die Disco-Organisatoren rekrutieren sich aus der "Vollversammlung", die Discjockeys sind "selbstverantwortlich", d.h. ihr Geschmack bestimmt den Verlauf des Abends, es wird kein Eintritt erhoben, der Raum ist nicht so ausgestattet, daß er Kommunikation unterbindet, Einnahmen aus dem Getränkeverkauf fließen in die allgemeine Alhambra-Kasse usw.

Bei den Gesprächen mit Organisatoren und Disco-Besuchern wird die Konzeption der Alhambra-Disco meist auf der Ebene des obersten Querpfeils begründet und reflektiert: es soll keinen Discjockey im herkömmlichen Sinn geben, es soll kein Eintritt erhoben werden, alle Teilnehmer sollen - auf dem Umweg über die Teilnahme an der Alhambra-Vollversammlung (und damit eine gewisse Politisierung) - potentielle Veranstalter sein. Dennoch verraten zahlreiche Äußerungen, daß die "tieferen" psychischen Ebenen nicht unbedeutend sind. Allerdings wird dabei auch deutlich, daß bei der Herausbildung der alternativen Bedürfnisse nicht allein die "radikalen" Bedürfnisse, sondern auch andere, "politische" Bedürfnisse eine Rolle spielen. Von dieser Verbindung war oben bereits die Rede, und sie muß auch im eben entwickelten Schema noch hinzugenommen werden:

Das hier entwickelte und am Fall Alhambra-Disco illustrierte Schema liegt allen selbstorganisierten musikalischen Alternativprojekten zugrunde und kann dazu



dienen, gängige Einwände gegen solche Projekte und eine Reihe typischer Schwierigkeiten musikalischer Selbstorganisation zu verstehen. Wir denken dabei an Projekte folgender Art:

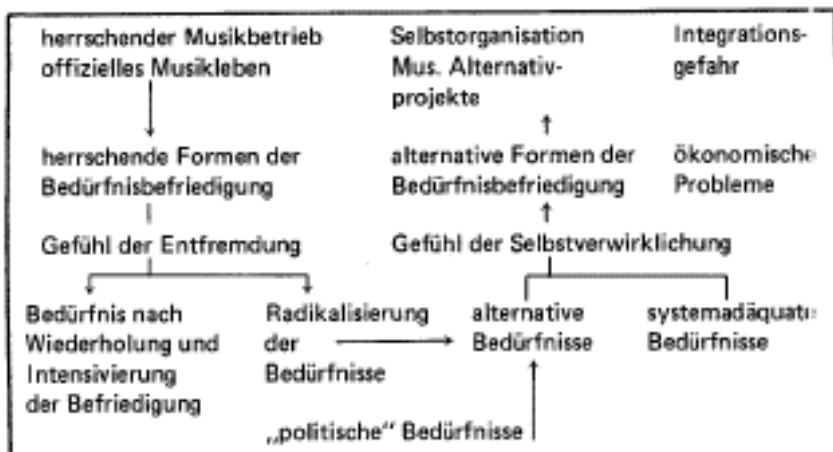
- selbstorganisierte Musikfestivals nach dem Muster "umsonst und draußen" oder "Rock gegen Rechts",
- selbstorganisierte Konzert"agenturen", nach dem Muster "Rock gegen Rechts" (national) oder der örtlichen "Rock-Initiativen", "Folk-Initiativen" usw.,
- selbstorganisierte Plattenverlage, -vertriebe und Herstellungsstätten, nach dem Muster "Schneeball", "Virgin", "April", "Eigelstein" usw.,
- selbstorganisierte Musikschulen, "Medien-Werkstätten", Musikzentren, Freizeitstätten, Kreativ-Häuser" usw., die es mittlerweile in fast allen größeren Städten und auf dem Lande gibt,
- "freie" Radios, zum Beispiel Radio Zebra, Radio Dreyecksland usw.,
- Medien-Cooperativen nach dem Muster von "network" (Frankfurt),
- selbstorganisierte und lokale Musikzeitungen, oft als Teil einer Alternativzeitung,

- Zusammenschlüsse gewisser "Berufsgruppen", nach dem Muster der A.G. Song (für Liedermacher/innen), Arbeitskreis Demokratischer Musiker (überwiegend für Musikpädagogen).

Bei allen diesen Projekten läßt sich neben einer politischen, betriebswirtschaftlichen und ökonomischen Argumentation auch der Begründungszusammenhang durch die tieferen psychischen Schichten hindurch verfolgen. Insofern grenzen sich die hier aufgeführten Projekte von den zahlreichen kommerziellen Kleinbetrieben ab, die den Weg über "radikale" Bedürfnisse der jeweiligen Betreiber nicht kennen: Zweimann-Tonstudios, Kleinst-Plattenläden, Versandstellen ausländischer Platten, Instrumentenverleiher usf. Der verbreitete Einwand gegenüber selbstorganisierten musikalischen Alternativprojekten, sie seien keine alternative, sondern lediglich eine etwas zurückgebliebene, kapitalistische Produktionsform, kann nur auf einer unpsychologischen Betrachtung beruhen. Der Einwand trifft möglicherweise auf die zuletzt genannten kommerziellen Kleinbetriebe zu. Bei den selbstorganisierten musikalischen Alternativprojekten ist aber mitentscheidend, warum die Betroffenen sie betreiben und welche Bedürfnisse durch die jeweilige Arbeit befriedigt werden. Der Inhalt der jeweiligen Tätigkeit ist ein anderer, wenn die Selbstorganisation auf "radikalen" oder nur auf "kleinkapitalistischen" Bedürfnissen beruht.

Sobald selbstorganisierte musikalische Alternativprojekte "gut gehen", so werden sie oft "ins System integriert". Dieser bedauernde Vorgang kann natürlich nicht dem Prinzip der Selbstorganisation zum Vorwurf gemacht werden. Zu fragen ist aber, warum eine solche Integration möglich ist, warum die Betroffenen sie zumeist selbst mitmachen oder betreiben und was dabei auf der psychischen Ebene passiert. Möglich ist eine derartige Integration, weil die Radikalisierung der Bedürfnisse nie widerspruchsfrei vonstatten geht. Sie war ja ursprünglich nur die eine Seite einer widersprüchlichen Bedürfnisproduktion durch den herrschenden Musikbetrieb und das offizielle Musikleben. Insofern beinhaltet die Befriedigung alternativer Bedürfnisse in selbstorganisierten musikalischen Alternativprojekten immer auch einen "Kampf" auf der Bedürfnisebene. Die alternative Bedürfnisbefriedigung produziert nicht nur alternative, sondern auch bis zu einem gewissen Grade solche Bedürfnisse, zu denen die alternativen alternativ sind. - Mit solchen Überlegungen läßt sich die psychische Dimension einer Integration von Alternativprojekten erklären. Daß die Integration auch ökonomische, politische und betriebswirtschaftliche Ursachen hat, ist selbstverständlich. Es ist nur in der konkreten Praxis oft sehr wichtig auch zu verstehen, warum Menschen in bestimmten Situationen gegen eine Integration Widerstand leisten und sogar Nachteile in Kauf nehmen, und in bestimmten Situationen nicht. Diese Überlegung führt zu einer Verbesserung des auf Seite 166 angeführten Schemas:



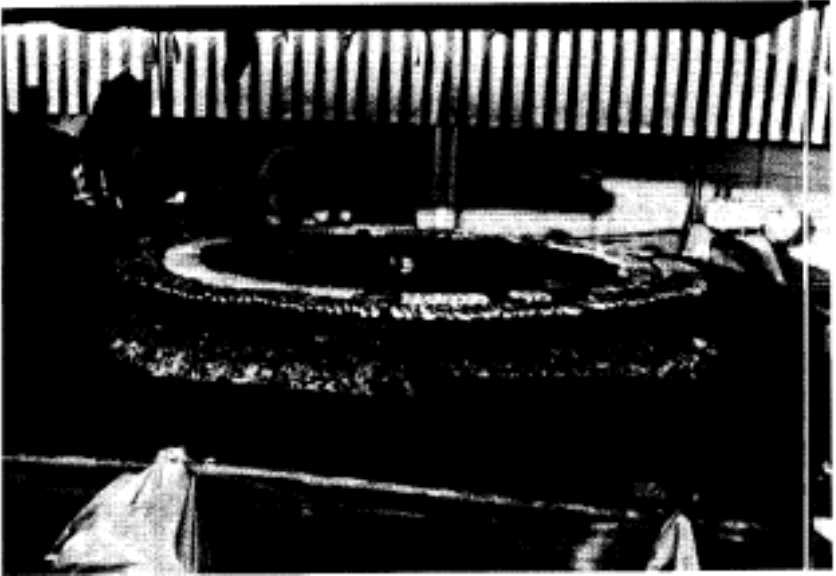


Oft wird eingewandt, die selbstorganisierten musikalischen Alternativprojekte bezögen sich gar nicht auf alternative musikalische Bedürfnisse, sondern stellten lediglich eine neuartige ("alternative") Form von Befriedigung herkömmlicher musikalischer Bedürfnisse dar. Dieser Einwand kam oft in Gestalt eines Vorwurfs von Organisatoren an die Benutzer: Als beispielsweise 1979 etwa 100 000 Musikfans zum Festival "umsonst und draußen" nach Porta-Westfalica gekommen waren, beobachteten die alternativen Veranstalter verabscheuungswürdigstes Konsumverhalten, Umweltzerstörung und Banausentum. Eine lebhafte Diskussion, unter anderem in der "Tageszeitung" entbrannte. Seither wurden Festivals dieser Dimension nicht mehr durchgeführt. Der Vorwurf war psychologisch betrachtet unberechtigt - die Entscheidung, "umsonst und draußen"-Festivals im großen Rahmen nicht mehr durchzuführen, aber richtig. Der Vorwurf schlägt nämlich auf die Veranstalter und las Festival selbst zurück. Alternative Bedürfnisse werden - wie alle Arten von Bedürfnissen - in musikalischer Tätigkeit produziert. Menschen den Vorwurf zu machen, ihre Bedürfnisse seien nicht alternativ genug, bedeutet zugleich eine Kritik an den Tätigkeiten, in denen sich solche Bedürfnisse herausbilden. Für alle Musikfans, die nicht selbst als Musiker eine Radikalisierung ihrer musikalischen Bedürfnisse bis zur letzten Konsequenz des alternativen Bedürfnisses durchgemacht haben, ist ein "umsonst und draußen"-Festival gerade der richtige Ort zur Produktion alternativer Bedürfnisse. Die Ursache der seinerzeit vieldiskutierten Probleme lag also darin, daß es zu wenige "umsonst und draußen"-Festivals gab, daß sich alle auf e i n großes nationales Festival fixierten und kleine, örtliche Initiativen unterentwickelt blieben. Der Abbruch des Prinzips "Großveranstaltung" und die Aufforderung an die örtliche Szene, sich selbst um lokale "umsonst und draußen"-Veranstaltungen zu bemühen, war eine richtige Konsequenz - trotz der zum Teil einseitigen und undialektischen Diskussion.

Im Hinblick auf die Rockmusik hat Simon FRITH entschieden die These vertreten, daß selbstorganisierte Rockmusikproduktion mehr Zwängen unterliegt







*Abbildung 29*

*Auch bei alternativen Musikfesten - wie hier in Vlotho 1979 - gilt die Devise: doch weil der Mensch ein Mensch ist, drum macht ihn die Musik nicht satt. Die Befriedigung der elementaren Bedürfnisse stellt nach wie vor auch die Basis der Radikalisierung musikalischer Bedürfnisse dar. Der abgebildete Bratwurstautomat ist dabei der berühmte Tropfen auf dem heißen Stein von 100 000 knurrenden Mägen.*

als eine, die die "Nischen" der Musikindustrie nutzt, und daß eine außer-industrielle Rockmusik gar keine Rockmusik sein kann. FRITHs Argumentation beruht auf der - meines Erachtens richtigen - Feststellung, daß das Wesen der Rockmusik die musikalische Auseinandersetzung musikalischer Individuen mit den Massenmedien sei und sich niemals jenseits der Massenmedien abspielen kann. Die Behauptung, daß die Musikindustrie mehr Freiräume zur musikalischen Selbstverwirklichung bietet als selbstorganisierte musikalische Alternativprojekte, bezieht sich allerdings im wesentlichen nur auf große Stars (vom Schlage Bob Dylans - oder in einem anderen Metier Wolf Biermanns) und damit auf eine ganz enge Form musikalischer Tätigkeit. Bei FRITHs Argumentation spielen weder die „kleineren Leute“ eine Rolle, noch die Tatsache, daß selbstorganisierte musikalische Alternativprojekte auch vom Nicht-Musiker als solche wahrgenommen werden. Zudem argumentiert FRITH nicht psychologisch und gleich gar nicht politisch. Unter Selbstverwirklichung versteht er lediglich einen der Rockmusik nicht voll angemessenen "künstlerischen Anspruch". Den Weg über die Radikalisierung der Bedürfnisse tut FRITH dadurch ab, daß er ihn als eine volkstümelnde, folkloristische ("back to the roots" -Wurzel - radix) Ideologie interpretiert (FRITZ 1981, S. 180-210).

Überall, wo im Bereich der Rockmusik selbstorganisierte musikalische Alternativprojekte auftauchten, war zu beobachten, daß sich mit den Bedürfnissen auch die Inhalte und musikalischen Handlungen (z. B. Aufführungsformen) änderten. Zunächst waren und sind da die explizit politischen Rockgruppen, die schlicht keinen Vertrag bei einer etablierten Firma bekamen. Wolf Biermann bestätigte als gut verkaufter DDR-Ausgebürgerter mit seiner Narrenfreiheit bei CBS die Regel. Dann sind da alle jene Musikgruppen, die auf der Suche nach ungewöhnlichen und zeitweise unverkäuflichen Stilen und Ausdrucksformen keine Chance auf Markterfolg hatten. So tauchen in selbstorganisierten Plattenproduktionsprojekten schon Anfang der 70er Jahre deutsche Rocktexte auf, was seinerzeit den kommerziellen Mißerfolg vorprogrammierte; dann gibt es Mundart-Rock, lange bevor Gruppen wie BAP die Hitlisten erblickten; andere Gruppen (wie "Schmetterlinge" oder "Oktober") experimentierten mit historischem und klassischem Material, um innerhalb der Rockmusik zu präziseren politischen Aussagen zu kommen; mehrere Gruppen der "April"-Records verarbeiteten nah- und fernöstliche Musik auf eine seinerzeit noch schwer kommerzialisierbare Weise; Kontakte zwischen "Rock gegen Rechts" und "Rock against Racism" in England führten schon früh zur Übernahme von Reggae-Klängen; alle möglichen Arten von Folklore, unter anderem irische und bretonische, wurden im Rock-Idiom aufgehoben, um zu musikalisch überzeugenden politischen Aussagen zu gelangen; und schließlich gab es vielfältige Versuche, zu den Ursprüngen der Rockmusik und deren politischer Dimension musikalisch vorzudringen (Blues-Originals und dergleichen). Fast jede dieser Erscheinungen ist für sich genommen nicht sonderlich aufregend, und es ist auch denkbar, daß große Plattenkonzerne für den einen oder anderen Stil eine "Nische" bereit gehalten hätten oder haben. Entscheidend ist aber, daß sich im Umfeld der selbstorganisierten rockmusikalischen Alternativprojekte doch insgesamt eine andere musikalische Entwicklung als auf dem Sektor des herrschenden Musikindustrie-Rock abspielte. Die stilistischen Neuerungen sind aber lediglich Symptome - wenn auch die publikums- und publizistisch wirksamsten. Wesentliches Kriterium alternativer Bedürfnisse ist die musikalische Tätigkeit selbst, die Produktion und der Umgang mit diesen stilistischen Neuerungen. Solange sich auf Seiten der Nicht-Musiker keine neuen musikalischen Handlungen und keine alternativen Tätigkeiten entwickeln, bleibt die selbstorganisierte musikalische Alternativproduktion nur eine Variante des herrschenden Musikbetriebs, ein Einzugsfeld für die auch industriell notwendigen Innovationen, ein "Nischen"-Betrieb. Insofern weist FRITH auf eine wichtige Gefahr hin, die allerdings Langzeitwirkungen geringer einschätzt als die ständige Regenerationsfähigkeit des herrschenden Systems.

### **Zusammenfassung der Theorieelemente: Musikalische Bedürfnisse - produziert, radikal, alternativ**

1. Aus (allgemeinen) Bedürfnissen können Motive musikalischer Tätigkeit heraus entwickelt werden. Die musikalische Tätigkeit ist dann eine Befriedigung jener Bedürfnisse. Die musikalischen Handlungen, die solche Tätigkeit

2. Zwischen den musikalischen Handlungen und den Bedürfnissen stehen also die Tätigkeitsmotive. Ein direkter Schluß von musikalischen Handlungen auf musikalische Bedürfnisse ist daher nicht möglich. Oft führen "unspezifische" Bedürfnisse aufgrund bestimmter Bedingungen zu musikalischen Handlungen.

3. Bedürfnisse werden durch musikalische Tätigkeiten nicht nur befriedigt, sondern auch produziert. Da in musikalischer Tätigkeit auch die Tätigkeitsmotive weiterentwickelt werden, ist die Bedürfnis-Produktion eng mit der Weiterentwicklung von Motiven verbunden (aber nicht mit ihr identisch).

4. Die herrschenden Möglichkeiten musikalischer Bedürfnisbefriedigung sind dafür verantwortlich, daß widersprüchliche Bedürfnisse produziert werden. Im Musikkonsum wird (a) das Bedürfnis nach Wiederholung des Konsumakts und (b) das Bewußtsein über die Entfremdung der herrschenden Bedürfnisbefriedigung produziert. Letzteres kann zu einer Radikalisierung von Bedürfnissen führen.

5. "Radikale" Bedürfnisse sind allgemeinste Grundtendenzen der Bedürfnislage.: Bedürfnis nach Kommunikation, nach Selbstverwirklichung und Selbstbestimmung, nach sozialer Identität und nach produktiver Aneignung von Wirklichkeit. Die Konkretisierung dieser "radikalen" Bedürfnisse führt zu alternativen Bedürfnissen, d. h. solchen Bedürfnissen, die nicht durch die herrschenden Möglichkeiten befriedigt werden können.

6. Selbstorganisation musikalischer Alternativprojekte stellt die wichtigste musikalische Form der Bedürfnisbefriedigung jenseits der herrschenden Möglichkeiten dar. Neben den bekannten ökonomischen, politischen und betriebswirtschaftlichen Ursachen musikalischer Selbstorganisation gibt es auch psychologische Ursachen in den "radikalen" Bedürfnissen.

## **2.6 Fähigkeiten oder: Jeder Mensch ist musikalisch, aber ...**

### **Materialien zur Musikalität im Deutschen Volke - eine kommentierte Zusammenstellung**

"Jeder Briefmarkenfremd, Münzensammler oder Amateurfußballer weiß über sein Hobby mehr oder weniger Bescheid. Er eignet sich die Regeln und das notwendige Fachwissen an, um so seiner geliebten Freizeitbeschäftigung besser frönen zu können. Viele Sänger und Sängerinnen in den Laienchören hingegen kennen sich in ihrem so schönen Hobby leider zu wenig aus. Das ist um so schmerzlicher, als jeder mit nur wenig Mühe Notenkenntnisse und elementares Musikwissen erwerben kann. Es ist weniger eine Frage der Intelligenz,

172

als weitmehr die des Willens und der Übung. Ist nicht das Argument, man habe ja schon jahrelang ‚nach dem Gehör‘ gesungen und werde wohl auch zukünftig so weitermachen können, mehr ein Vorwand, seine Bequemlichkeit auf diesem Gebiet zu entschuldigen?

In vielen Chören wird noch nach der ‚altbewährten‘ Methode geprobt: Vorsingen vom Chorleiter - Nachsingen vom Chor'. Diese Art zu proben ist ebenso zeitraubend wie letztlich unbefriedigend...

Der große, erst kürzlich verstorbene Dirigent Karl Böhm (Grandseigneur mit dem Taktstock) sagt, daß es zum Dirigieren einer Begabung bedarf. Es kann im eigentlichen Sinne nicht erlernt werden; wenn man am Pult steht, kann man es einfach oder aber auch nicht. Und so ist es auch wohl" (KEMPER 1981, S. 7 und 21).

Der Deutsche Sängerbund, dessen Mitglieder Texte der zitierten Art im "Sängerbrevier" finden können, setzt klare Grenzen. Einerseits sollen alle Sänger und Sängerinnen Noten lesen können, denn die satzungsgemäß verankerten Ziele des Verbandes können durch "Singen nach dem Gehör" nicht mehr erreicht werden (vgl. auch oben, S. 134). Und daher kann sich auch jedes Mitglied unabhängig von seiner Intelligenz bei gutem Willen und einiger Übung Regeln und Wissen aneignen. Eine "befriedigende" Chorarbeit ist der Lohn der Mühen. Andererseits aber soll die Autorität des Chorleiters nicht in Frage gestellt werden können. Man kann es, oder auch nicht. Und das ist wohl auch gut so! Alle Vorstellungen von Musikalität sind in diesem Text dem Postulat nach der Funktionsfähigkeit des Deutschen Sängerbundes und seiner Mitgliedschöre untergeordnet. Die musikalische Tätigkeit der Chöre (im Sinne des Dachverbandes) ist das Kriterium der Vorstellungen von Musikalität.

"Gleichwohl stellen die Kultusminister mit großer Sorge fest, daß die selbständige Musikausübung in unserem Volke immer stärker zurückgeht und sich insbesondere ein bedrohlicher Mangel an Nachwuchs in den musikalischen Berufen abzeichnet. Die Ursachen liegen in verschiedenen Bereichen. Dafür empfehlen sie insbesondere folgendes:

Ein dichtes Netz von gut ausgestatteten und möglichst mit hauptamtlichen Lehrkräften besetzten Musikschulen für die Jugend zur Ergänzung des Musikunterrichts an den Schulen einzurichten... Anstrengungen zu machen, musikalische Begabungen in allen Schulgattungen möglichst frühzeitig zu erkennen und sie in geeigneter Weise zu fördern" (Empfehlungen der KMK vom 19./20. 1. 1967).

Wie das Früherkennen der Begabungsreserven aussieht:

"Viele Verhaltensweisen bei Musik, die Sie an Ihren Kindern zu Hause beobachten, können für die Teilnahme an der Musikalischen Grundausbildung wichtig sein. Dazu zählen - unter anderem - Hören- und Lauschenkönnen auf Musik, Sichbewegen zu Musik, Vor-sich-Hinsingen in freien Tonreihen, auch Liedersingen und (teilweises) Aufnehmen von Melodien aus Kindergarten, Familie und Fernsehen; Spielen und Suchen nach Tönen auf vorhandenen Instrumenten, über Musik schon einmal sprechen, Empfindungen ausspre



Abbildung 30

*Die stramme Ordnung dieses Männerchors macht klar, warum der Sänger zwar seine Noten lernen, nicht jedoch der Illusion verfallen sollte, Dirigieren sei erlernbar: denn ohne eine gehörige Portion autoritären Charakters kann es bei dieser wunderschön anzusehenden Ordnung nicht gut gehen. Ein Glück, daß mit gelegentlichen falschen Tönen sich die Individualität des Sängers doch noch zu Wort und Ton melden kann.*

*Der hier abgebildete Chor aus Adelaide/Australien ist übrigens um die halbe Welt gefahren, um 1983 in Hamburg "In einem kühlen Grunde" von Friedrich Silcher zu singen.*

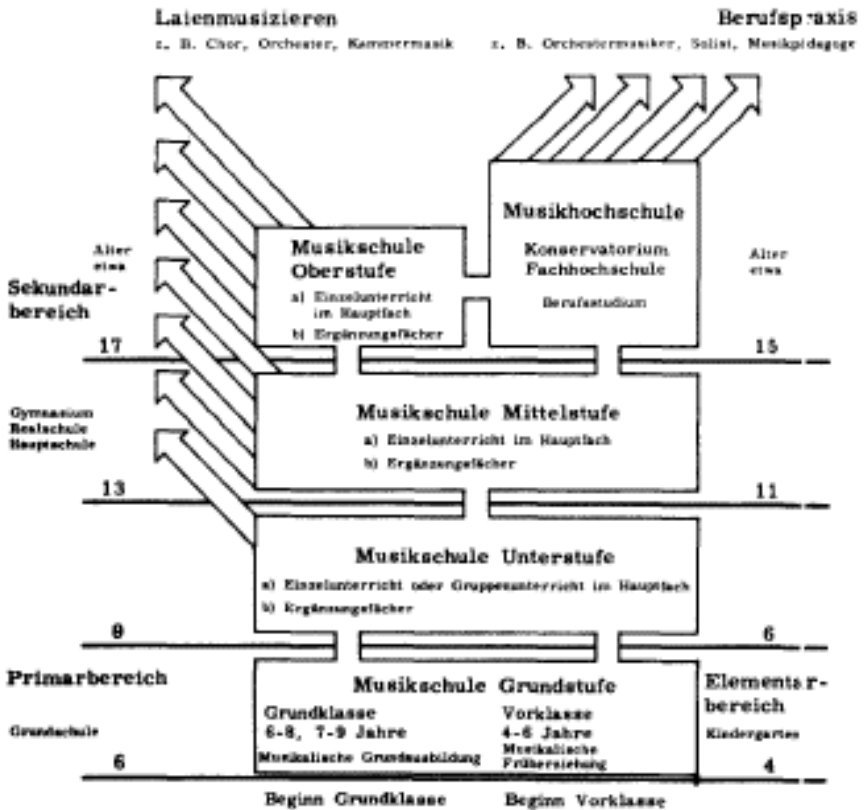
chen; und besondere Freude zeigen bei allem was mit Klängen, Geräuschen und mit klingendem Material zu tun hat... Alle genannten Verhaltensweisen sind sicher noch nicht - da sie auch allgemein den kindlichen Reaktionen auf Musik im Vorschulalter entsprechen - Signale für überschäumende Musikalität und Begabung. Aber sie können deutliche Anzeichen dafür sein, daß die Musik für das Kind zu einer wirksamen Kraft werden kann...

Zu diesem frühen Zeitpunkt wird Ihnen noch niemand eindeutig sagen können, ob ausreichende Anlagen vorhanden, ob sieentwicklungsfähig sind, und ob sie durchtragen werden. Sie sollten aber Ihr Kind auf die dargestellten Verhaltensweisen bei Musik hin beobachten und es bei positiven Eindrücken in einen Grundausbildungskurs schicken. Dort können vorhandene Anlagen und geheime musikalische Kinderwünsche im Unterricht entdeckt und entwickelt werden!" (STUMME 1976, S. 20-21).

Verbreitete Vorstellungen von Musikalität werden vom Musikschulverband relativiert und erheblich erweitert, weil nur dann eine Chance besteht, den



politischen Auftrag der Musikschule zu erfüllen, wie ihn die Kultusministerkonferenz 1967 formuliert hat: Musikalische Begabungen frühzeitig erkennen und fördern. Im Rahmen der (trotz rapider Zunahme der Musikschulen bis 1983 vollkommen gescheiterten)\* Strategie, den bedrohlichen Mangel an Nachwuchs in den musikalischen Berufen zu beheben und vor allem die Zunahme des Anteils von Ausländern an deutschen Musikhochschulen und Orchestern, Tanzgruppen, Opernensembles, Solisten usw. einzudämmen, müssen herkömmliche Klischees von Musikalität aufgebrochen werden. Die 1967 aktuelle Beseitigung der deutschen "Bildungskatastrophe", die Entdeckung von ungenutzten Begabungen (durch Öffnung der Gymnasien, Hochschulen und Musikschulen "nach unten"), erschüttert und funktionalisiert auch die bis dahin nicht ungeeigneten Begabungs-Vorstellungen. An der Tatsache, daß Musikalität als Anlage vorhanden (oder nicht vorhanden) ist, wird zwar nicht



Grafik A: Strukturplan der Musikschulen (STUMME 1976, S. 16).

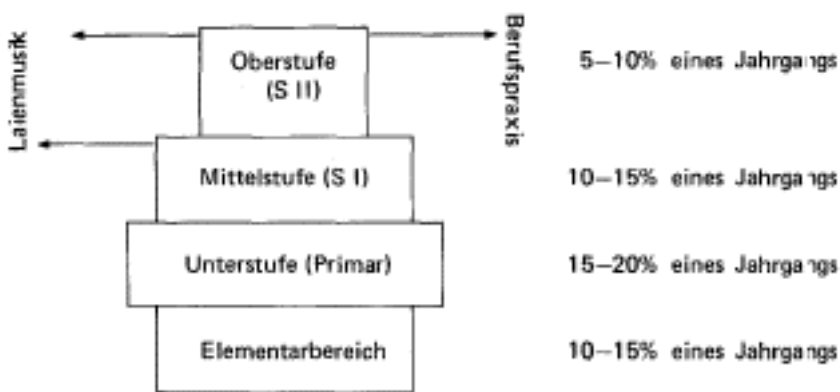
\*Nach wie vor klagen Kulturinstitutionen, daß sie zu wenig deutschen und zu viel ausländischen Nachwuchs hätten.



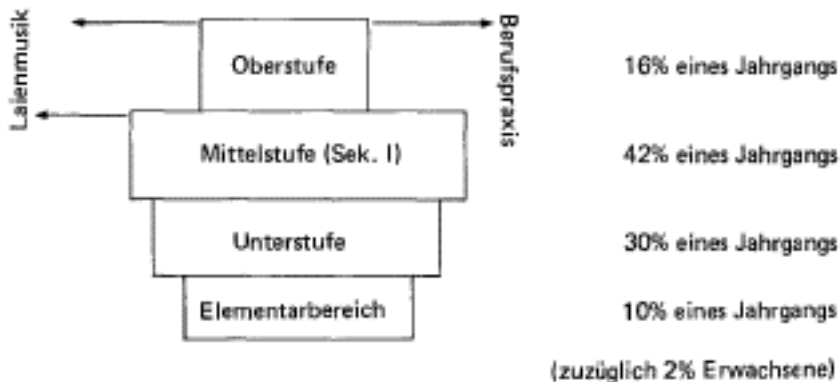


grundsätzlich gezweifelt, kritisiert werden lediglich die üblichen Verfahren, solche Anlagen zu entdecken.

Die offizielle Grafik zum Strukturplan des deutschen Musikschul-Systems täuscht über das Prinzip der Begabungs-Entdeckung, das zugleich auch ein Ausscheiden von Nicht-Begabten bedeutet, hinweg (Grafik A: alle Altersstufen erscheinen gleich stark). Die Zieldaten des Verbandes Deutscher Musikschulen sehen ein flächendeckendes Angebot von ca. 1000 Musikschulen (1976 gab es 450) vor. Hieraus resultiert ein anderer Strukturplan, der pyramidenförmig aussieht (Grafik B-. Zahlen nach: Deutscher Musikrat 1976, Zielsetzung für "Ende der 80er Jahre"). Dieser Zielzahl-Pyramide steht noch der Istzustand gegenüber, der anzeigt, daß die Begabungsentdeckungsreise noch überhaupt nicht funktioniert (Grafik C: Zahlen nach dem Musikplan "Niedersachsen" 1981).



Grafik B: Zielzahlen für Ende der 80er Jahre (DT. MUSIKRAT 1976).



Grafik C: Ist-Zustand Musikschulen/Niedersachsen (MUSIKPLAN 1981).

Blätter zur Berufskunde:

(Schulmusik:) . . . sollte der Bewerber musikalisch begabt sein, wissenschaftlich mitarbeiten können und pädagogische Fähigkeiten besitzen. . . Differenzierungen und Schwerpunktbildungen in der Musiklehrerausbildung machen es heute bereits möglich, daß unterschiedliche Begabungen das musikpädagogische Studium erfolgreich absolvieren können.

(Tonmeister:) Voraussetzung für die erfolgreiche Ausübung des Tonmeisterberufes ist eine ausgeprägte technische und musikalische Begabung... Entscheidendes Kriterium für die Arbeit des Tonmeisters ist seine Fähigkeit, kleinste Differenzierungen eines Klangbildes zu hören und zu beurteilen. Grundvoraussetzung dazu ist ein physiologisch einwandfreies Gehör. Die Fähigkeit zum reaktionsschnellen, konzentrierten Arbeiten ist nicht zuletzt wegen der oft hohen Produktionskosten unerlässlich.

(Sänger:) Die Verwirklichung des Entschlusses, den Sängerberuf zu ergreifen, ist nur dann zu empfehlen, wenn neben einer unzweifelhaften stimmlichen Begabung zumindest auch erkennbare Ansätze künstlerischer Anlagen vorhanden sind... Ein entscheidender Gesichtspunkt ist das Vorhandensein einer ausreichenden Musikalität. Nur dann sollte ein Studium begonnen werden, wenn einwandfrei ein ausreichendes musikalisches Gehör und die Fähigkeit erkennbar ist, eine musikalische Linie zu erfassen und sängerisch wiederzugeben. Auch muß unbedingt gefordert werden, daß der Prüfling ein einfaches Lied natürlich und ausdrucksvoll vorzutragen imstande ist.

(Kirchenmusik evangelisch:)	(Kirchenmusik katholisch:)
<p>Der Drang zur Musik und die selbstverständlich zu fordernde deutliche musikalische Begabung ist nur eine der beiden Grundvoraussetzungen für den Beruf. Die andere läßt sich nicht besser umschreiben als mit den Worten Luthers: „Wer solches mit Ernst gläubet, der kanns nicht lassen, er muß fröhlich und mit Lust davon singen, daß andere auch hören und herzukommen.“ Weder der gläubige Sinn noch das musikalische Talent oder Genie machen, jedes für sich allein den guten Kirchenmusiker.</p> <p>... setzt erfahrungsgemäß bei der Orgel an ... er muß improvisieren können. Das läßt sich zwar bis zu einem gewissen Grade lernen, aber wenigstens im Keim sollte eine da-</p>	<p>Da der kirchenmusikalische Dienst Gottesdienst ist, gilt als erste Voraussetzung für den Beruf echte religiöse Veranlagung. Bei aller Hochachtung vor den rein musikalischen Fertigkeiten des Kirchenmusikers darf die gläubige Haltung nicht übersehen werden. Wer die Verkündigung des Glaubens in der Kirchenmusik vornimmt, kann nur dann aus dem Vollen schöpfen, wenn er tiefe religiöse Bindungen hat.</p> <p>Was die Musikalität anbelangt, so ist zunächst ein gutes musikalisches Gehör unerlässlich. Da das Musikhören durch ständiges Studium klingender Musik und durch andau-</p>

Hingehende Naturbegabung vorhanden sein. Ähnliches gilt von den schöpferischen Anlagen... Auch hier kann der Unterricht nur ausbilden, was irgendwie schon vorhanden ist.	ernes Üben geschärft werden kann, muß sich der Kirchenmusikstudent ständig Gehörsübungen unterziehen. Voraussetzung ist aber die gute Veranlagung.
---	--

(Orgelbauer:) Liebe zur Musik, Interesse an Kulturgeschichte und Klavierspiel sind ein Vorteil für den angehenden Klavier- und Cembalobauer. Wichtiger sind jedoch handwerkliches Geschick im Umgang mit der Vielfalt der Materialien, weiche im Klavier- und Cembalobau gebraucht werden, und ein strapazierfähiges Gehör für das Stimmen und Intonieren.

(Instrumentalmusiker:) Zu den wünschenswerten Voraussetzungen des Musikberufes gehört zunächst einmal das, was man im landläufigen Sinne ganz all gemein als Begabung bezeichnet, wobei diese Begabung zunächst einmal auch nicht ausschließlich auf ein bestimmtes Gebiet - etwa die Musik - hinzuspielen braucht. Zur Frage der Musikalität muß bemerkt werden, daß dieser vieldiskutierte Begriff nur ungenau bestimmt werden kann. So genügt es zunächst festzustellen, daß der junge Mensch zumindest in dem Sinne musikalisch sein sollte, daß ihm die Musik etwas bedeutet, daß er sich von ihr angezogen fühlt und daß er gern musiziert. Er sollte von Anfang an in einem positiven Verhältnis zur Musik stehen...

Die hier zitierten Äußerungen finden sich in den "Blättern zur Berufskunde" jeweils unter dem Stichwort "Besondere Voraussetzungen". Interessant ist dabei, daß alle Vorstellungen von Musikalität und Begabung letztlich aus einer Berufstätigkeitsanalyse unter bestimmten ideologischen Voraussetzungen abgeleitet sind. Relativ unproblematisiert bleibt "musikalische Begabung" beim Schulmusiker, weil es hier viele unterschiedliche Ausbildungskonzeptionen gibt. Beim Tonmeister wird ganz klar gesagt, daß er am begabtesten ist, der die geringsten Produktionskosten verursacht. Der Sänger hingegen ist dann musikalisch, wenn er nicht nur gut singen kann, sondern ein Lied auch natürlich und ausdrucksvoll vorzutragen imstande ist (wobei die Verfasser wohl an die vielen Schreckensbilder tremolierender, affektierter Sängergestalten denken). Der Orgelstimmer soll sakrale, der Klavier- und Cembalobauer alte Musik (Stichwort "Kulturgeschichte") lieben. Allerdings sind beim Klavierbauer die handwerklichen Fähigkeiten höher veranschlagt als die musikalischen. Darin ähnelt er dem katholischen Kirchenmusiker, der primär gläubig und sekundär musikalisch sein soll, während es die evangelische Kirche mit Luther etwas ausgewogener sieht. Da die Religiosität beim katholischen Kirchenmusiker das Wichtigste ist, verzichtet die Kirche auf hochtrabende Worte über das musikalische Gehör und erklärt bei "guter Veranlagung" das Gehör durch ständige Gehörsübungen als erlernbar. Die katholische Kirche liebt die Exerzitien - "ständig", "Übung", „unterziehen" -, die evangelische Kirche hält mehr vom "natürlichen", angeborenen Glauben. Daher setzt die evangelische Kirche andere Akzente und spricht von "Naturbegabung" (die letztlich von Gott ge

geben ist). Die auffallend liberalen Musikalitätsvorstellungen bezüglich des Instrumentalmusikers gehen darauf zurück, daß solche Menschen zunächst einmal technisch gut spielen müssen, worüber man kein Wort zu verlieren braucht. Alle Worte über Begabung und Musikalität sollen bewirken, daß die Instrumentalisten nicht allzu borniert, dümmlich oder fremdmotiviert sind. Leider sind alle drei Eigenschaften bei Instrumentalisten, je besser sie sind, um so häufiger anzutreffen, denn Spitzenmusiker haben meist bereits im Alter von 4 oder 5 Jahren begonnen, sich nur noch dem Üben zu widmen, und sind dabei kaum mehr einer geordneten allgemeinen und musikalischen Ausbildung nachgegangen. Solche Erfahrungen kleidet der Berufsberater allerdings in wissenschaftlich klingende Worte.

"Ein Star ist geboren!

Das verblüffende neue Instrument, das gute Musik zum Kinderspiel macht, Der Tag, an dem Sie ein MT-1 1 in Ihr Heim nehmen, kann der Geburtstag eines neuen Talents sein. . ." (CASIO 10-1982).

"Der OM-27: Geschaffen für das verborgene Talent in uns allen. Suzuki bringt Ihnen den aufregenden neuen OMNICHORD -das Begleitinstrument, das jedermann schon beim ersten Mal leicht spielen kann. Wenn Sie Musik lieber aber keine Noten kennen, dann macht OMNICHORD es Ihnen möglich, wie ein Profi zu musizieren - selbst wenn Sie nie zuvor gespielt haben!" (SUZUKI 1982)

"Sie werden sofort zu einem Musiker, wenn Sie dieses Gerät besitzen! (Auch ohne Vorkenntnisse!) Komponieren Sie Ihre eigenen Melodien mit dem VLTONE. Kombinieren Sie Klangart, Rhythmus und Tempo, wonach das VL TONE alles dies wiedergibt ... einfach wundervoll!

Mit Casio's 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 und technische Ausbildung erfordert. Das Geheimnis zu dieser unvorstellbaren Fähigkeit, welches dieses neue Instrument vermittelt, bildet die hochleistungsfähige LSI Technologie, die Casio zur Erzeugung von schöpferischen Klängen und Rhythmus 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. Musikspeichern. Rhythmus beifügen. Es gibt immer etwas neues in der faszinierenden Musikwelt zu entdecken. Durch Casio's VL-TONE werden Ihnen Türen und Tore geöffnet" (CASIO 03-1981).

Die Argumente wiederholen sich - die Folgerungen sind neu. Wie der Deutsche Sängerbund, so wollen auch CASIO und SUZUKI dem notenunkundiger Musiklaien zu einem befriedigenden Musikerlebnis verhelfen. Wie der Verband Deutscher Musikschulen, so wollen auch CASIO und SUZUKI "verborgene Talente" entdecken, "Geburtstage eines neuen Talents" feiern, jedermann, "sofort zu einem Musiker machen" und "musikalisches Können, was Sie vorher nie für möglich Welten", vermitteln. Die Wege, die CASIO und SUZUKI



Abbildung 31

*Emanzipation der Frau auf Tastendruck? Während im alten Schlager der Mann noch seufzte "Mann müßte Klavier spielen können, wer Klavier spielt, hat Glück bei den Frau'n", kann nun die Frau mit ihren unter den Arm gepackten Rhythmen sich hingerissene Männerblicke erobern.*

*Quelle: Casio*



angeben, damit der Musikfreund diese Ziele erreicht, weichen aber von denjenigen, die der Deutsche Sängerbund und der Verband Deutscher Musikschulen anbieten, erheblich ab. Im Zentrum der neuen Wege steht der Kauf eines Geräts. Ist dieser Kauf einmal vollzogen, so bedarf es keines Notenlehrgangs - wie im Deutschen Sängerbund -, und keiner pädagogischen Bemühungen - wie an den Musikschulen -, sondern nur des Wartens auf die "Geburt eines neuen Talents" (denn das scheint mit dem "Geburtstag" gemeint zu sein) und auf die VL-TONE-Offenbarung. Das Wunder ist (technisch) perfekt, "was Sie vorher nie für möglich hielten". - Interessanterweise propagieren die Elektronik-Konzerne CASIO und SUZUKI im Rahmen ihrer Verkaufsstrategie ein sehr aufmunterndes Musikalitätskonzept. Die technischen Hilfen, die sie bereitstellen, sind nicht nur als Spielerleichterungen, sondern auch als gehörige Motivationspritzen ausgelegt. Dabei wird mit den Begriffen "gute Musik" ("ein Kinderspiel"), "Profi", "schöpferische Klangwelt" oder "musikalische Entdeckung" nicht gerade sehr respektvoll umgegangen. Lediglich das penetrant kaufmännische Interesse dieser aufklärerischen Kampagne stört die Freude an so viel Mut zur Entideologisierung!

### **Zusammenfassender Kommentar zu den Materialien zur Musikalität im Deutschen Volke**

Es fällt auf, daß alle Texte Begriffe wie "musikalisch" "musikalische Begabung oder Musikalität" gleichsam umgangssprachlich verwenden, um sie dann im Text entweder zu interpretieren oder zu relativieren. Das bedeutet, daß die Autoren mit einem Vorverständnis beim Leser rechnen. Es scheint - zunächst - klar zu sein, was im Volksmund "musikalisch" etc. bedeutet. (In einem der Texte wird dies sogar explizit gesagt und kritisiert.) Dies ist sehr wichtig, denn alle wissenschaftlichen Bemühungen um das Problem der Musikalität sind in Sand gebaut, wenn sie nicht auch den Volksmund respektieren und "aufarbeiten". Die geschicktesten Texte gehen daher so vor, daß sie den Volksmund aufgreifen und vorsichtig relativieren, etwas zu bedenken geben, auf einige ganz offensichtliche Probleme hinweisen oder eine anerkannte Autorität zitieren.

Zweitens fällt auf, daß die Relativierungen, die die verschiedenen Autoren an den vulgären Vorstellungen\* von Musikalität vornehmen, recht unterschiedlich ausfallen. Es gibt da keine einheitliche Linie. Erklärbar wird diese Divergenz dadurch, daß die Relativierungen fast durchgehend ganz offen bestimmte Interessen verfolgen. Hierauf ist in den Einzelkommentaren bereits hingewiesen worden: Hebung des musikalischen Niveaus im Deutschen Sängerbund unter Beibehaltung autoritären Verhaltens gegenüber den Chorleitern; Entdeckung musikalischer Begabungen und anschließende Selektion unter den Entdeckten durch die Musikschulen; Wünsche späterer Arbeitgeber an die Berufsinteressenten bezüglich optimaler Verwertbarkeit der musikalischen Arbeitskraft im Falle der "Blätter zur Berufskunde"; Entideologisierung aller Musikalitätsvorstellungen mit Versprechungen auf Wunder und

---

\*"Vulgär" ist nicht wertend gemeint, sondern im Sinne von "im Volke befindlich".





Offenbarungen, die sich nach dem Kauf eines elektronischen Geräts einstellen können. Es sind also keine neutralen, wissenschaftlichen Überlegungen, keine moralischen Skrupel und kein ideologiekritisches Bewußtsein, die die vulgären Musikalitätsvorstellungen relativieren, sondern handfeste, meist offen artikuliert Interessen der Autoren. Die Widersprüchlichkeiten vieler Aussagen erklären sich aus der Vielfalt der Interessen.

Als Methode der Relativierung verwenden alle Autoren eine ansatzweise Analyse in Frage stehender musikalischer Tätigkeiten. Die vulgären Musikalitätsvorstellungen gehen meist so vor, daß sie beobachtete Tätigkeiten anthropologisch erklären. Die Relativierung solcher einfacher (und meist falscher) Erklärungsversuche erfolgt dann durch eine genauere Analyse der jeweiligen Tätigkeit. So verweist das "Sängerbrevier" auf die oft unbefriedigende Chorarbeit mit Sängern ohne Notenkenntnisse, während es im Falle der Dirigierbegabung nicht auf das zurückgreift, was jeder Sänger sehen kann, sondern auf den Ausspruch eines "Grandseigneurs des Taktstocks"; so beschreiben die Musikschul-Ratgeber ausführlich alle möglichen kindlichen Handlungen, in denen sich musikalische Tätigkeiten und Musikalität zeigen könnte; so verweisen die Blätter zur Berufskunde" immer wieder auf die Berufsrealität, wenn es gilt, überzogene Vorstellungen von Musikalität und Begabung zu relativieren und so unterziehen CASIO und SUZUKI das, was Profis beim Komponieren und Spielen tun, einer strukturellen Analyse, um daraus ein einfach spielbares/abrufbares Musikcomputerprogramm zu destillieren. Die Analyse musikalischer Tätigkeit erweist sich - bei allen Vorbehalten gegen die verschleierte Interessenbedingtheit der zitierten Texte - als ein geeigneter Hebel zur Relativierung vulgärer, anthropologischer Musikalitätsvorstellungen im Deutschen Volke.

Hierdurch ist auch erklärbar, warum die vulgären Vorstellungen von Musikalität um so fester sitzen, je unnahbarer oder undurchsichtiger die fragliche musikalische Tätigkeit ist. Am hartnäckigsten sind Verstorbene von ideologisierten Musikalitätsvorstellungen umgeben. Bei Lebenden ist man eher geneigt, von Musikalität zu sprechen, wenn diese etwas Ungewöhnliches tun oder wenn die Tätigkeit undurchschaubar ist - zum Beispiel: ein Musikstück komponieren, eine Improvisation durchführen, ein ungewöhnliches Instrument spielen. Ein Straßenmusiker, der viel Geld einnimmt, gilt nicht unbedingt als musikalisch; spielt er aber 10 Instrumente gleichzeitig, so bewundert man seine Musikalität schon eher. Dieter Thomas Heck wird kaum als "musikalisch" bezeichnet, wenn er eine der wichtigsten Musiksendungen der BRD "macht", sondern allenfalls dann, wenn er zuhause stümperhaft, aber dennoch erfolgreich Klavier spielt. Und Walter Scheel galt als Beispiel für die Musikalität des Deutschen Volkes, weil er "Hoch auf dem gelben Wagen" öffentlich singen konnte, und nicht weil er in Ausübung seiner Berufspflichten durchdachte kulturpolitische Reden auf den Deutschen Sängertagen hielt.

Die vulgären Vorstellungen von Musikalität haben aber auch der Verbreitung einer Gegenreaktion im Bereich des Bewußtseins Vorschub geleistet. Viele kritische, bewußte und aufgeklärte Bürger neigen dazu, das Phänomen "Musikalität" ganz abzulehnen, vor allem dann, wenn sie selbst eigentlich von Berufs wegen sich damit auseinandersetzen müßten. Angehende Musikstudenten und Schüler in Musikleistungskursen gehören zu jenem Personenkreis, der



leicht dazu neigt, "überkritisch" zu sein. In vielen Gesprächen mit angehenden Musikern konnte ich feststellen, daß der vulgäre Musikalitätsbegriff rigoros abgelehnt worden ist und ich mich dennoch des Verdachts nicht erwehren konnte, tief im Innersten der Ablehner rumorte noch ein vom schlechten Gewissen gepeinigter vulgärer Rest. Ich hatte die Vermutung, daß die "Überkritischen" nicht nur gelegentlich - aus Versehen - das Wort "musikalisch" umgangssprachlich verwandten oder nicht bemerkten, wenn es jemand umgangssprachlich verwendet hat, sondern daß sie unbewußt auch eine ganze Menge konkreter Eigenschaften mit Musikalität verbanden, ohne es offen zugeben zu dürfen.

Um diese Vermutung zu überprüfen und herauszubekommen, welche Inhalte die "Überkritischen" mit dem Wort "musikalisch" verbinden, habe ich im Laufe mehrerer Jahre mit ca. 75 Personen ein mehrstufiges Experiment durch. geführt (und dabei meine Skrupel gegenüber Laborsituationen beiseite gelassen);

Einer kleinen Gruppe\* teilte ich mit, ich wolle in den nächsten Stunden übel das Problem der Musikalität sprechen. Da es bei solchen Gesprächen immer viele psychische Probleme gäbe, wolle ich zuerst ein simuliertes Rollenspiel durchführen, um hernach die dabei gesammelten Beobachtungen als Ausgangsmaterial der Diskussion zu verwenden. An einen Musikalitätstest sei nicht gedacht. Jeder Teilnehmer solle sich vorstellen, ein Berufsberater habe zwei Abiturienten vor sich, von denen er feststellen wolle, welcher musikalischer sei. Der Berater dürfe nur drei Fragen stellen. Jeder Teilnehmer soll sich drei Fragen aufschreiben, die seiner Meinung nach ein Berufsberater stellen würde.

Aus der Gesamtmenge der aufgeschriebenen Fragen wird dann gemeinsam - in einem zweiten Schritt - herausgefiltert, welche Vorstellungen von Musikalität hinter den Fragen stecken. Diese Vorstellungen, in Stichworten zusammengefaßt, wurden dann geordnet und diskutiert.

Dieses Experiment wurde von allen Teilnehmern bereitwillig mitgemacht. Die Tatsache, daß das Wort "musikalisch" im Vokabular eines Berufsberaters auftauchte und in ein simuliertes Rollenspiel gekleidet war, hatte zur Folge, daß keine Debatten über diesen Begriff stattfanden, bevor die drei Fragen notiert waren. Nun ist zwar nicht anzunehmen, daß die Teilnehmer bewußt ihre eigene Vorstellung von Musikalität dem Berufsberater in den Mund gelegt haben, die anschließenden Auswertungsgespräche zeigten jedoch, daß die Frage 1 bzw. die dahinter stehenden Musikalitätsvorstellungen von den Teilnehmer sehr ernst genommen wurden. Kein Teilnehmer hat dem Berufsberater bewußt etwas Blödsinniges in den Mund gelegt in der Absicht, den Stand der Berufsberater zu desavouieren. Die Ergebnisse beweisen, daß nur wenige "vulgäre" Vorstellungen von Musikalität auftauchen. Die große Zahl origineller Vorstellungen zeigt das hohe persönliche Engagement der Teilnehmer bei diesem Experiment. Ich bin daher der Meinung, daß in der Fülle von Antworten mit Sicherheit viele Momente enthalten sind, die die Teilnehmer vollkommen ernst nehmen und für sich selbst akzeptieren. Da die Teilnehmer selbst

---

\*Es handelt sich um Kollegiaten des Oberstufenkollegs Bielefeld, die Orientierungskurse "Musik" besuchten, und um Studieninteressenten bzw. -anfänger im Fach Musik an der Universität Oldenburg.



vor der Lebensentscheidung standen, ob sie Musik studieren sollten, und sich daher die Frage stellten, ob sie selbst - wie auch immer verstanden - musikalisch seien, ist anzunehmen, daß unbemerkt viel Persönliches in die Antworten eingeflossen ist.

Hier die Ergebnisse in Stichworten:

- A - Noten lesen können
    - musiktheoretisches Wissen
    - Musikstücke analysieren können
    - Instrumente aus Musikstück herausfinden können
    - Zusammenpassen von Tönen erkennen
    - den Rhythmus einer Melodie erkennen
    - leichte Melodie nachspielen können Instrumente unterscheiden können (2x)
    - Töne unterscheiden können
    - bestimmte Hörfähigkeiten besitzen
    - Harmoniefolgen erkennen
    - musikalische Steigerung erkennen
  - B - singen können (2x)
    - ein Instrument spielen können (4x)
    - ein Instrument schnell erlernen
    - Melodie richtig nachsingen
    - Spielen, tanzen, singen können
  - C - bewußt hören
    - sich bei Musik anders als sonst verhalten
    - gefällige und ungefallige Musik vergleichen können
    - beim Hören klassischer Musik etwas empfinden.
    - musikalische Darbietungen so verstehen, wie sie gemeint sind
    - musikalische Figuren sinngemäß wiedergeben
    - Musik bewußt und richtig hören
  - D- sich durch Alltagsgeräusche musikalisch anregen lassen
    - Musik in Bewegung umsetzen können
    - ein Musikstück bildlich darstellen können
      - sich zu Musik zu bewegen
    - Stimmungen auf Instrumenten ausdrücken
      - Gefühle in Musik umsetzen können
      - mit Musik kreativ umgehen können
        - improvisieren können
        - Phantasie haben
      - sich eine Melodie ausdenken können
    - Tonvorstellungen mit manuellen Tätigkeiten verbinden können
    - musikalische Neigungen unbewußt ausdrücken können
  - E - Geräusche als Musik empfinden können
    - den Rhythmus eines Lieds empfinden
    - gute Erfahrungen mit Musik haben
    - Musik als Wert für sich empfinden
    - für Musik gefühlsmäßig offen sein
      - Musik gefühlsmäßig nachempfinden
      - Musik mögen
- 184
- an Musik Geschmack finden
  - Musik gut erleben können
  - Musik genießen können
  - ein bestimmtes Rhythmusgefühl haben

- ein Gefühl für richtige und falsche Töne, für Takt und Rhythmus haben  
ein rhythmisches Gefühl beim Tanzen und Taktschlagen haben
- F
- Bedürfnis Musik zu hören
  - sich für Musik interessieren (6x)
  - Drang haben, ein Instrument zu spielen
  - Intensität beim Musikmachen
  - Ausdauer beim Musikmachen
  - den Wunsch haben sich auszudrücken
  - den Wunsch haben Ideen musikalisch auszudrücken

- G - allgemeine Sensibilität
- überzeugende Persönlichkeit
  - gute Schulnoten
  - Interessen allgemein (2x)

Daneben wurden noch Faktoren genannt, die indirekt auf Musikalität schließen lassen:

- e. ob zuhause gesungen wird,
- f. ob zuhause musiziert wird,
- g. ob die Eltern musikalische Angebote machen,
- h. ob die Eltern musikalisch interessiert sind,
- i. welche musikalischen Erfahrungen überhaupt vorliegen,
- j. welche Sozialisation vorliegt.

Es liegen in den Blöcken A bis F insgesamt 67 musikspezifische Aussagen vor. Block A bezieht sich auf herkömmliche Kenntnisse und Hörfähigkeiten (14 Aussagen), Block B auf musikalische Fertigkeiten der Reproduktion (9 Aussagen). Diese 23 Aussagen (= 34%) werden in Musikalitätstests, Aufnahmeprüfungen usw. ganz oder teilweise überprüft. Die restlichen Aussagen beziehen sich auf Musikaltätsvorstellungen, die kaum oder gar nicht überprüfbar sind, aber dennoch offensichtlich eine große Rolle spielen: Block C (7 Aussagen) Verstehen und bewußtes Wahrnehmen von Musik; Block D (12 Aussagen) Aspekte der Kreativität und Produktivität; Block E (13 Aussagen) Empfinden, Fühlen und Erleben; Block F (12 Aussagen) Motivation, Interesse und Ausdauer. Ein Drittel der Aussagen entsprechen den Vorstellungen von Musikalität, die offiziell anerkannt sind (Block A und B), zwei Drittel der Aussagen sind Ausdruck nicht-offizieller, aber dennoch objektiv vorhandener Musikaltätsvorstellungen. Sie sind nicht nur Flausen, sondern von den Teilnehmern immerhin soweit als seriös eingeschätzt, daß sie sie einem Berufsberater in den Mund legten. Aus diesen zwei Dritteln dürfte auch der Wunsch der Teilnehmer sprechen, daß Musikalität nicht nur wie in Tests und Prüfungen üblich, sondern auf eine differenzierte Weise gewürdigt werden möge. Die Nähe der Aussagen in den Blöcken C bis F zu Kategorien der Psychologie musikalischer

185

Tätigkeit, wie wir sie in den vorigen Kapiteln entwickelt haben, ist teilweise verblüffend. Obgleich kaum einer der Teilnehmer an Tätigkeiten, sondern viel mehr an Persönlichkeitsmerkmale denkt, werden dennoch eine ganze Reihe von Merkmalen genannt, die unmittelbar Aspekten musikalischer Tätigkeit entsprechen. (Dies ließe sich durch eine theoretische Überlegung zum Zusammenhang von Persönlichkeit und musikalischer Tätigkeit, auf die wir im

vor. liegenden Buch verzichten müssen, näher erläutern und begründen. (Vgl LEONTJEW 1982.)

Das hier angeführte Experiment soll nicht überstrapaziert werden. Es ist nicht in der Absicht durchgeführt worden, wissenschaftlich stichhaltige Aussagen zu gewinnen. Das Experiment hatte vielmehr den Zweck, eine Diskussion über das Problem der Musikalität unter den Teilnehmern zu provozieren - was in der Regel auch der Fall gewesen ist. Dennoch liegt aufgrund der Ergebnisse eine Hypothese nahe, die allerdings nicht allein in Experimenten der vorgestellten Art, sondern auch in einer längeren Reihe von Beobachtungen musikalischer Tätigkeiten der Betroffenen überprüft werden mußte:

Die bewußten und unbewußten Vorstellungen von Musikalität entsprechen den "radikalen" musikalischen Bedürfnissen (wie wir sie Seite 163-164 auf. geführt haben). Das heißt, daß das Musikalitäts-Konzept" eines Menschen eine Widerspiegelung oder Projektion seiner "radikalen" musikalischen Bedürfnisse ist.

Die Tatsache, daß die Vorstellungen von Musikalität nur zu einem Drittel mit den offiziellen Verfahren zur Feststellung derselben zusammenfallen, wäre auf diesem Hintergrund ein Hinweis darauf, daß der offizielle Musikbetrieb weit entfernt ist von einer Befriedigung jener "radikalen" musikalischen Bedürfnisse.

### **Die Fähigkeit musikalisch tätig zu sein - oder: das Musikalitätsproblem**

#### a. Eine Definition von Musikalität und deren Folgen

Definitionen sind sinnlos, wenn sie im luftleeren Raum stehen und nicht bis zu einem gewissen Grade den umgangssprachlichen Gepflogenheiten und alltäglichen Denkgewohnheiten derjenigen entgegenkommen, die mit dieser Definition umgehen sollen. In den im vorigen Abschnitt angehäuften Materialien war deutlich zu erkennen, daß Vorstellungen von Musikalität immer mehr oder weniger bewußt auf musikalische Tätigkeiten bezogen werden. Letztlich scheint sich der als "vulgär" bezeichnete Musikalitätsbegriff - wobei "vulgär" nicht eine Wertung, sondern den Ort kennzeichnet, wo dieser Begriff zu finden ist: im Volksmund - auf eine ideologisierte Fassung folgender Begriffsbestimmung zu reduzieren:

Musikalität ist die Fähigkeit, mit Erfolg musikalisch tätig zu sein.

Da in den bisherigen Kommentaren dieses Kapitels bereits gezeigt worden ist, daß diese Definition keineswegs abwegig ist, sollen im folgenden die Konsequenzen einer solchen Definition genannt werden. An ihnen wird sich zeigen,





daß diese Definition einerseits sich mit den bisherigen Ausführungen zur Psychologie musikalischer Tätigkeit gut verträgt, andererseits es auch gestattet, eine deutliche Trennungslinie zu allen ideologischen Vorstellungen von Musikalität zu ziehen.

(1) Der Begriff wandelt sich von einem quantitativen in einen qualitativen. Das heißt: Im Zentrum des so definierten Begriffs steht nicht die Frage, ob der Mensch X musikalischer oder weniger musikalisch ist als der Mensch Y, sondern die Frage, ob Mensch X in der Lage ist, Tätigkeit XX auszuführen, und Mensch Y in der Lage ist, Tätigkeit YY auszuführen. Nur in Bezug auf gleiche musikalische Tätigkeiten könnte gefragt und festgestellt werden, ob Mensch X und Y unterschiedlich erfolgreich sind. Doch gehört zur Tätigkeit nicht nur der sicht- oder hörbare "Erfolg", sondern auch der gesamte Komplex von Bedürfnissen, Motiven, Rahmenbedingungen ("Wirklichkeit") usf. Dem Augenschein nach gleiche Handlungen können, wie wir mehrfach erläutert haben, Unterschiedliches bedeuten, verschiedene Tätigkeiten realisieren und somit individuell verschieden schwierig sein...

Natürlich erhebt sich die Frage, ob es so viele "Musikalitäten" wie musikalische Tätigkeiten gibt, oder ob sich jenseits aller möglichen Tätigkeiten doch ein gewisser Grundbestand an Fähigkeiten herauskristallisiert, der bei allen denkbaren musikalischen Tätigkeiten vorhanden sein muß. Sicherlich gibt es eine gewisse Menge von Fähigkeiten, die f a s t immer bei musikalischer Tätigkeit vorhanden sein muß - jedoch zeigen verschiedenste Erfahrungen, daß es von jeder Regel auch Ausnahmen gibt: gute Musiker können blind, lahm, taub, stumm, dumm, katholisch, kommunistisch, verhaltensgestört usf. sein (nur nicht alles zugleich). Doch auf solche Ausnahmefälle kommt es genau so wenig an wie auf die extremen Musikgenies. Die Psychologie musikalischer Tätigkeit ist zunächst eine Psychologie des Alltags und des Normalfalls. Im wesentlichen besagt die angeführte Musikalitäts-Definition aber in der Tat, daß der Stellenwert der "notwendigen Voraussetzungen" recht gering zu veranschlagen ist. Und dies weniger deshalb, weil es immer wieder Menschen geschafft haben, ohne diese Voraussetzungen erfolgreich musikalisch tätig zu sein, sondern vielmehr vor allem deshalb, weil auf Schritt und Tritt Menschen zu finden sind, die Voraussetzungen, die als notwendig erachtet wurden, übererfüllten und doch zu keiner erfolgreichen musikalischen Tätigkeit in der Lage waren. Der Musiklehrer Willibald des Kapitels 2.3 ist ein tragisches Musterbeispiel eines solchen Menschen, der alle Voraussetzungen zu erfüllen scheint und dennoch auf eigentümliche Weise systematisch scheitert.

Angesichts vieler Erfahrung möchte ich sogar noch einen Schritt weiter gehen und behaupten, daß unsere westlich-mitteleuropäische Kunstmusikkultur nicht nur an den von der Musikindustrie reproduzierten Probleme einer Kultur im Kapitalismus, sondern ebenso sehr daran krankt, daß Musiker und Laien die "notwendigen Voraussetzungen" übererfüllen und dabei - bzw. gerade deshalb - nicht erfolgreich musikalisch tätig sind. Das wichtigste Ziel einer Psychologie musikalischer Tätigkeit ist es dann, die Voraussetzungen einer Heilung unserer Musikkultur von dieser Krankheit dadurch zu ermöglichen, daß sie die Symptome richtig deutet.



Hier noch ein Beispiel: Viele junge, bestens ausgebildete Musiker erarbeiten sich zunächst einmal das Standardrepertoire der klassischen und romantischen Musik - Konzerte oder Sonaten von Beethoven, Schubert, Brahms, Chopin usw. Mit diesem Repertoire versuchen sie dann den Plattenmarkt zu erobern, wo sie sofort mit weltbekanntesten Größen konkurrieren. Im Konzertsaal und beim Hauskonzert schlägt ihnen eine Sympathiewelle entgegen, wenn sie ein klassisch-romantisches Evergreen darbieten, der Plattenmarkt zeigt sich aber eiskalt. Diesen jungen Künstlern fehlt es - nach unserer Definition - an Musikalität! Als Gegenbeispiel kann ich das Joachim-Quartett aus Hannover anführen. Der erste Geiger ist als NDR-Konzertmeister mit allen Wassern von Bach über Beethoven und Mendelssohn bis Bartók gewaschen. Das Quartett spielt bei Konzerten, am Funk oder bei Parties Prominenter, bei Funkausstellungen oder in Kanzler-Bungalows die altbekannten Evergreens. Als Platten jedoch produziert das Quartett nur genau kalkulierte, erfolgversprechende Ware: zuerst ein paar kaum bekannte Borodin-Streichquartette und dann ein eigens in Hamburg aus dem Archiv hervorgeholtes und längst verschollenes Streichquartett von Joseph Joachim, nach dem das Quartett ja auch benannt ist. Die Suche nach geeigneten Stücken für die Plattenproduktion, die Einschätzung des Marktes und der eigenen Kräfte, Ideenreichtum und musikwissenschaftliche Ausdauer, eine klare Planung der musikalischen Handlungen und ein bewußtes, zielgerichtetes Vorgehen, dies sind die Symptome einer gut entwickelten Fähigkeit, musikalisch tätig zu sein. Das Joachimquartett ist deshalb "musikalisch", und nicht nur, weil es gut spielt.

(2) Während die vulgären Musikalitätsvorstellungen von einem recht harten Kern musikalischer Fertigkeiten (Hören, Notenkennen, Instrument spielen können usf.) ausgehen und den ganzen Rest von Fähigkeiten je nach Bedarf zurechtdenken, besagt die Definition von Musikalität als einer Fähigkeit, erfolgreich musikalisch tätig zu sein, ganz klar, welche Faktoren bei Musikalität eine Rolle spielen: die musikalischen und allgemeinen Bedürfnisse, aus denen Motive musikalischer Tätigkeit heraus entwickelt worden sind, die Motive selbst, das Bewußtsein, die Adäquatheit der Aneignung von Wirklichkeit (insbesondere der musikalischen Wahrnehmung und Vergegenständlichung), das Planen zielgerichteter musikalischer Handlungen, die die Tätigkeit realisieren, die Berücksichtigung der Handlungsdynamik und schließlich die Anwendung von automatisierten Handlungsvollzügen (Operationen) und die Kontrolle der gesamten Tätigkeit. Nur in den Operationen steckt das, was man als musikalische Fertigkeit bezeichnet und was das vorrangige Ziel des Übens ist. Allerdings haben wir vielfach festgestellt, daß Üben als Probehandeln nicht nur dem Erwerb der Fertigkeiten, also der Automatisierung von Handlungsvollzügen dient, sondern auch der Herausbildung und Präzisierung von Handlungszielen und der Weiterentwicklung von Tätigkeitsmotiven.

Vielleicht ist die Komplexität der Zusammenhänge all' dieser die musikalische Tätigkeit bestimmenden u n d durch sie bestimmten Faktoren dafür verantwortlich zu machen, daß der Volksmund sich einerseits auf sehr wenige harte Fakten beschränkt und den Rest von Fähigkeiten eher unscharf beläßt. Es ist daher nicht zu erwarten, daß die Aufgabe, Musikalität konkret zu benennen,



einfach ist. Denn in der Tat ist musikalische Tätigkeit etwas sehr kompliziertes und die Fähigkeit tätig zu sein kann niemals weniger kompliziert als die Tätigkeit selbst sein.

Die Komplexität der Musikalität rührt allerdings nicht so sehr daher, daß mehrere Faktoren - wie Motiv, Bedürfnis, Bewußtsein, Handlungsziele, Operationen usf. - eine Rolle spielen, denn auch die Musikalitätsdefinitionen der herrschenden Musikpsychologie kennen ein breites Spektrum relevanter Faktoren. Das Besondere der im Rahmen einer Psychologie musikalischer Tätigkeit getroffenen Definition von Musikalität ist, daß sich die verschiedenen Faktoren in der Tätigkeit selbst herausbilden und weiterentwickeln. Nicht die Menge, sondern die Dynamik der Faktoren macht den Theoretikern Kopfzerbrechen.

Hier wieder ein Beispiel: An vielen Stellen unserer Gesellschaft wird - aus welchen Gründen auch immer - Musikalität oder die günstige Veranlagung zu Musikalität überprüft. Solch eine Überprüfung ist praktisch immer "punktuell". Es wird versucht, das Ergebnis von musikalischen Tätigkeiten festzustellen, die der Prüfung vorangegangen sind, ohne diese Tätigkeiten selbst beobachten zu können. So wird beim Probespiel eben festgestellt, was der Spieler vorher geübt und erarbeitet hat.

Das Probespiel ist allerdings selbst eine musikalische Handlung, und überprüft werden und überprüfen eine musikalische Tätigkeit. Viele Pädagogen und Psychologen haben auf diese Tatsache in letzter Zeit hingewiesen, wenn sie feststellten, in Prüfungen werde weniger das Wissen und Können, das zuvor angehäuft worden ist, sondern vielmehr die Fähigkeit gezeigt, sich in Prüfungssituationen geschickt verhalten zu können. Der eine Prüfling übe bewußt auf die Prüfungstätigkeit, d. h. das Üben für "wirkliche" musikalische Tätigkeit werde ganz und gar verdrängt. Ein anderer Prüfling lerne während der verschiedenen Prüfungen rasch, seine Prüfungstätigkeit zu verbessern, die speziellen Bedingungen bewußt zu handhaben. Ein dritter Prüfling verwechsle die Prüfung mit der "wirklichen" musikalischen Tätigkeit und habe nie etwas anderes als Prüfungsmotive im Sinn. (Das letztere ist bei Instrumentalisten, vor allem Solisten, häufig anzutreffen, die mit Überzeugung die Meinung vertreten, Musizieren sei im Kern immer eine Prüfungssituation, in der das Publikum als Schiedsrichter dem Musiker gegenüberetre. Daher sieht auch die Studienordnung der Solistenklasse an der Musikhochschule Hannover beispielsweise ein bis zwei "Praktikum"-Semester vor, in denen der Student möglichst ausschließlich an internationalen Wettbewerben teilnehmen soll.)

(3) Die Definition von Musikalität als einer Fähigkeit erfolgreich musikalisch tätig zu sein weist noch explizit auf ein drittes Problem hin: Was heißt denn erfolgreich? Vulgäre Musikalitätsvorstellungen gehen oft davon aus, daß es einen absoluten Maßstab für die Musikalität gäbe. Dabei hütet man sich in der Regel, das Wort Erfolg mit ins Spiel zu bringen, weil gerade die größten Genies oft gar keinen Erfolg hatten und auch bekannt ist, daß außerordentliche Stümper heute zu großen Erfolgen gelangen können. Im Hinblick auf eine konkrete musikalische Tätigkeit ist allerdings das Wort "Erfolg" vollkommen unproblematisch, auch wenn das Problem dadurch nicht gerade einfacher ge



worden ist. Kriterien für den Erfolg einer Tätigkeit sind einerseits kompliziert strukturiert (weil die Tätigkeit selbst das ist), andererseits aber auch stark von Interessen und Standpunkten abhängig. Im Hinblick auf die Struktur der musikalischen Tätigkeit können aufgrund der vorangehenden Kapitel folgende allgemeine Erfolgskriterien genannt werden:

- (1) Wird in der musikalischen Tätigkeit Wirklichkeit adäquat angeeignet (vgl. Kap. 2.2)?
- (2) Werden aktuelle Bedürfnisse befriedigt und möglichst auch (im Sinne des Kapitels 2.5) radikalisiert?
- (3) Werden die bewußt geplanten Handlungsziele erreicht (vgl. Kap. 2.4)?
- (4) Werden Motive durch die Tätigkeit verändert: beim Publikum im Hinblick auf gemeinsame Tätigkeit weiterentwickelt, beim Musiker (im Sinne von S. 139) "verbessert"?
- (5) Wird "falsches" Bewußtsein aufgelöst (vgl. Kap. 2.3, S. 102)?

In Kriterien dieser Art gehen subjektive und objektive Maßstäbe in dialektischer Verbindung ein. Ansatzpunkt eines jeden Kriteriums ist die subjektive Einschätzung, Motivation, Ausgangssituation usw. Doch enthält jedes Kriterium ein Wort, das - meist vorsichtig in Anführungszeichen gehüllt - auf objektive Dimension hinweist: "adäquat ... .. radikal", "verbessert", "richtig" (als Gegensatz zu "falsch"). Selbst das noch unverfänglichste Kriterium, die Frage, ob die bewußt geplanten Handlungsziele erreicht sind, enthält in der Bedingung, daß die Ziele bewußt geplant sein müssen, eine objektive Dimension, da bewußtes Handeln immer die Auseinandersetzung des Individuums mit den die Tätigkeit bestimmenden Faktoren beinhaltet. - Dieser sehr allgemeine Kriterienkatalog muß bei der Bewertung konkreter musikalischer Tätigkeiten konkretisiert werden. Die Fragen werden dann inhaltlich erfüllt.\* Doch auch in seiner allgemeinen Form weist dieser Katalog auf das Besondere der Musikalitätsdefinition im Rahmen einer Psychologie musikalischer Tätigkeit hin. Der Stellenwert der musikalischen Fertigkeiten und des zielgerichteten Handelns erscheint relativiert. Eine gewisse Immanenz, die den vulgären Musikalitätsvorstellungen anhaftet, ist aufgebrochen: Was bedeutet die musikalische Tätigkeit (Kriterium 1), wie werden Bedürfnisse befriedigt (Kriterium 2), wie werden die Menschen psychisch verändert (Kriterium 4), und was ist "richtig" (Kriterium 5)?

Es kann angesichts dieses Kriterienkatalogs und angesichts der vielen Erweiterungen und Differenzierungen, die der Musikalitätsbegriff durch die oben angeführte Definition erfährt, gefragt werden, ob solch ein Begriff noch entfernt das leistet, was ein Musikalitätsbegriff leisten sollte. Ja und nein: Einerseits leistet dieser erweiterte und ausdifferenzierte Begriff alles, was herkömmliche Vorstellungen implizieren, indem er diese aufhebt bzw. auf das zurückverfolgt, was hinter ihnen steckt. Die im ersten Teil dieses Kapitels erwähnte Untersuchung (Seite 183) zeigte, daß es sich lohnt und auch angemessen ist, hinter die vulgären Vorstellungen zu blicken. Man gelangt dort durchaus auf Kriterien musikalischer Tätigkeit. Andererseits aber leistet unser

---

\*Exemplarisch auf Seite 206-207.

Hand geben, solche vulgären Vorstellungen relativieren zu können -allerdings radikaler, als es in den eingangs dargestellten Materialien der Fall gewesen ist. Noch eine Bemerkung: Obgleich sich die in diesem Kapitel vorgelegte Definition von Musikalität relativ zwingend und natürlich aus der Psychologie musikalischer Tätigkeit ergibt, war sie doch in der musikpsychologischen Literatur das Kind einer schweren Geburt. Daß die "exakte" Musikpsychologie eine derart komplexe Definition nicht brauchen kann, versteht sich von selbst (vgl. S. 192). In der materialistischen Musikpsychologie indessen hat Paul MICHEL am deutlichsten den Standpunkt einer Theorie musikalischer Tätigkeit vertreten, wobei er sich wiederum auf eine sowjetische Arbeit aus dem Jahre 1947 bezieht. Auch wenn sich MICHEL in seinem "Handbuch der Musikerziehung, Band 2 - Psychologische Grundlagen der Musikerziehung" (MICHEL 1968), und in seinem Buch "Musikalische Fähigkeiten und Fertigkeiten" (MICHEL 1971) überwiegend auf die Bereiche Hören, Üben, Spielen usw. beschränkt, so weist doch seine grundlegende Definition auf sehr vielschichtige und komplexe Dimensionen hin. Die Tatsache, daß sich die Fähigkeit zu musikalischer Tätigkeit in musikalischen Tätigkeiten selbst herausbildet, hat bei MICHEL sogar dazu geführt, daß in der Definition an zentraler Stelle das Wort "Entwicklung" steht:

Unter musikalischer Begabung ist sinngemäß eine eigenartige quantitative und qualitative Entwicklung von Fähigkeiten zu verstehen, die einem Menschen die Möglichkeit gibt, sich mit den verschiedenen musikalischen Tätigkeitsbereichen zu beschäftigen. Zur musikalischen Begabung gehört also ein Komplex psychischer Eigenschaften, die die Voraussetzung für die musikalische Tätigkeit bilden.

In dieser Definition sollte das Wort Begabung nicht stören, denn MICHEL versteht unter Begabung für eine bestimmte Tätigkeit "die dialektische Verknüpfung mehrerer Fähigkeiten, die einem Menschen die Möglichkeit einer erfolgreichen Ausführung einer Tätigkeit sichern" (MICHEL 1968, S. 16).

#### b. Ursachen der Ideologisierung vulgärer Musikalitätsvorstellungen

Wie bereits früher erwähnt, soll unter Ideologie eine Form "falschen" Bewußtseins verstanden werden, die gesellschaftlich notwendig und daher in gewissem Sinne auch "richtig" ist. Die überspitzte Formulierung "richtig falsches Bewußtsein" trifft den Nagel doch ganz gut auf den Kopf. Hinter einer Ideologie stehen immer Interessen, die nicht unbedingt mit den Interessen all' derer übereinstimmen, die diese Ideologie "haben". Dieser merkwürdige Zustand ist möglich, weil die gesellschaftlichen Verhältnisse, auf deren Hintergrund Bewußtsein produziert und reproduziert wird, widersprüchlich sind. Die eindeutige Interpretation von widersprüchlichen Erscheinungen, die den Menschen ein Gefühl der äußeren und inneren Sicherheit verleiht, führt daher immer zu "falschen" Bewußtseinsinhalten. Wer im Straßenmusiker n u r den Geldverdiener oder n u r den Stadtbildverschönerer sieht, sieht ihn "falsch".



Selbst wenn festgestellt werden muß, daß beide Aspekte (die Ökonomie und die Verschönerung) einander im Grunde widersprechen, so darf daraus noch nicht gefolgert werden, daß eine konkrete Person nicht doch diesen Widerspruch durch ihre musikalische Tätigkeit sich aneignen und vergegenständlichen kann.

Menschliches Unvermögen allein ist niemals die Ursache einer Ideologie. Daß Menschen einer bestimmten Ideologie aufsitzen, mag durch Unvermögen verursacht sein, nicht jedoch, daß es diese Ideologie, der sie aufsitzen, überhaupt gibt. Ideologien haben immer objektive Ursachen und können daher nur erklärt und aufgeklärt werden, wenn das "falsche" Bewußtsein nicht als ein Defekt des Menschen betrachtet wird. Da im vorliegenden Buch in vielen Schritten dargelegt wurde, wie Bewußtsein in die Menschen hineinkommt, können auf dieser Basis einige Ursachen der vulgären Musikalitätsvorstellungen herausgearbeitet werden. Es hat für die Allgemeinheit eine psychisch entlastende Funktion, wenn gesellschaftlich bedingte und in Bewegung befindliche Phänomene als feste Persönlichkeitsmerkmale erscheinen. Die Frage, ob so ein Merkmal durch Vererbung, Anlage oder Sozialisation hervorgerufen ist, ist dabei gar nicht mehr so entscheidend, da lediglich wichtig ist, daß zu einem Zeitpunkt, an dem dies Merkmal relevant wird, es relativ stabil und unveränderlich erscheint. Der wissenschaftliche Streit darüber, ob Musikalität angeboren oder anerzogen sei, ist daher von untergeordneter Bedeutung, und es ist kein Wunder, daß er nicht mehr sehr lebhaft geführt wird (NAUCK-BÖRNER 1983, S. 22). Wichtiger ist, daß ein Persönlichkeitsmerkmal in der heutigen, verwissenschaftlichten und technisierten Welt nur etwas gilt, wenn es exakt erfaßt und gemessen werden kann. Die herrschende Wissenschaftsgläubigkeit hat es mit sich gebracht, daß die meisten Menschen nur noch das ernstnehmen, was mittels Zahlen, Bögen, Computern und mathematischen Formeln fest- und dargestellt wird. Denn Zahlen sind anscheinend objektiv, wertneutral und interessenlos.

Die "exakte" Musikpsychologie kann daher, ohne auf großen Widerspruch oder Entsetzen zu stoßen, sagen: Musikalität ist das, was wir mit einem bestimmten Test messen können! Alles andere sind Flausen und Ideologien. Vor den Meßapparaten sind alle Menschen gleich, ohne Ansehen von Herkunft und Gestalt. Der Test bringt die möglichen musikalischen Unterschiede genauestens und vorurteilsfrei an den Tag. Probleme, die es außerhalb des Einzugsgebiets eines Tests gibt, werden zwar nicht geleugnet, doch sollten sie bei allen ernsthaften Diskussionen um Musikalität außer acht gelassen werden.

Es ist nicht nur verständlich, warum viele Menschen heute so zahlen- und testgläubig sind, sondern auch, warum sich die Menschen, die Tests machen und einsetzen, hinter ihren Zahlen verstecken müssen. Der weiße Kittel des Testpsychologen ist kein Symbol für Unschuld! Letztlich werden im Test gesellschaftliche Normen, Arbeitsmarktbedingungen und direkte Herrschaftsverhältnisse in Persönlichkeitsmerkmale und zu subjektiven Eigenschaften verkehrt. Kein Test wird durchgeführt, ohne daß mit dem Ergebnis (und damit mit der Person, die getestet wurde) etwas geschieht. Und selbst die volkstüm



lichsten Vorstellungen von Musikalität zentrieren sich immer wieder um Fragen, wie Menschen gesellschaftlich eingeordnet, bestimmten Rollen und Plätzen zugewiesen, gefördert, behindert, eingesetzt, ausgesetzt, mit Zuneigung und Stipendien bedacht oder mit Verachtung und Kaltstellung bestraft werden sollten (vgl. GRUBITZSCH/REXILIUS 1978, S. 78). Musikalitätstests, wie sie heute Musiklehrer nicht nur kaufen können, sondern auch tatsächlich einsetzen, wenn sie Kinder objektiv einstufen wollen, sind - mit Worten eines Skeptikers - „Erfindungen unserer westlichen Welt, die darauf achtet, wie schnell jemand völlig unwichtige Probleme lösen kann, ohne irgendeinen Fehler zu machen" (GRUBITZSCH 1978, S. 117-118). Den weitverbreiteten Bentley-Musikalitätstest (BENTLEY 1973) hat man daher auch einen Test für Klavierstimmer genannt. Dennoch ist er immer noch ein wichtiges Beratungsmittel an Musikschulen, im Privatunterricht und an allgemeinbildenden Schulen.

Es ist angesichts dieser Problematik wohlthuend, wenn ein Musikpsychologe wie Günther KLEINEN ganz offen Musikalität als ein Kriterium für die Angepaßtheit an herrschende Musikkultur bestimmt:

"Musikalität" weist auf eine besonders schnell und besonders günstig erfolgende Anpassung des Heranwachsenden an die in einer Musikkultur gängigen Regeln und auf den relativ schnellen Erwerb der praktischen Fähigkeiten, die zu einer musikalischen Betätigung erforderlich sind (KLEINEN 1972, S. 80).

Abweichende musikalische Umtriebe sind also definitionsgemäß "unmusikalisch". Durch vulgäre Musikalitätsvorstellungen läßt sich unangepaßtes musikalisches Tun einfach erklären. Alles, was als Persönlichkeitsmerkmal erscheint, ist weiterer Reflexion entzogen. Der Blick für mögliche gesellschaftliche Ursachen bleibt verstellt. Die Tatsache, daß die politische Musik der frühen 70er Jahre in der BRD sehr rudimentär und zurückgeblieben war - man praktizierte überwiegend musikalische Formen der frühen 30er Jahre und wußte nicht, wie man mit modernen musikalischen Mitteln umgehen sollte - wurde als kollektive Unmusikalität politischer Musiker abgetan. (Daß Musik, je expliziter sie politisch sei, um so weiter ästhetisch zurückfalle, wurde von hoher musikwissenschaftlicher Warte wohlwollend und schmunzelnd bemerkt.) Betroffene schätzten ihre Lage anders ein, indem sie auf gesellschaftliche Ursachen ihrer Unmusikalität verwiesen:

Wir machen Lieder zu aktuellen Situationen, die man auch mit Blaskapelle spielen kann, die man aber nicht mit Blaskapelle spielen muß. Besser wär's, man machte es mit Bigband und man hätte einen Lastwagen und einen Generator, der Strom erzeugt, und was weiß ich, was man nicht alles hat. Es liegt eben nicht genügend Reichtum vor in der Arbeiterbewegung und in den politischen Ansätzen davon, die sich wieder auf der Straße artikulieren. Die großen Anlagen stehen eben bei den dicken Beatbands und im Rundfunk und sonstwo. Das heißt, die Blaskapelle hinkt im Grunde genommen hinter dem technischen Stand hinterher, aber nicht hinter dem Stand der realen politischen Entwicklung (THEWELEIT 1974).

Vulgäre Musikalitätsvorstellungen sind immer- mit dem Bemühen verbunden, Menschen in Rangordnungen und Reihenfolgen zu bringen: Der eine soll





Abbildung 32

Schon in den 30er Jahren gab es gesellschaftliche Ursachen für unterschiedliche musikalische Umtriebe. Auf einem Wagen steht eine kommunistische Agitprop-Truppe und singt durch Pappröhren, so gut es eben geht. Bei günstigen Hinterhofverhältnissen ist einiges von der Botschaft hörbar. - Die Propaganda-Autos des neu aufkommenden Rundfunks hatten es da mit ihren Lautsprechern einfacher. Der Lautsprecher ist dann später zu einem technischen Zentrum faschistischer Politik geworden. Ohne die riesigen Verstärkeranlagen hätte Hitler niemals seine wirkungsvollen Massenveranstaltungen leiten können. Quelle: Deutsches Arbeitertheater 1918-1933, Bd. 1, Henschelverlag, Berlin (DDR) 1977



mehr, der andere weniger musikalisch sein. Dies hat ebenfalls gesellschaftliche Ursachen. Einerseits müssen Rangordnungen und Reihenfolgen in einer Leistungsgesellschaft sein, damit diese funktioniert. Die Position, die ein Mensch auf der Leistungsskala einnimmt, gilt als "Motivation" - bei den einen antreibend, wenn sie nieder, bei den anderen antreibend, wenn sie hoch ist, wie Psychologen festgestellt haben. Erfolgreich ist, wer bei „Jugend musiziert“ einen Preis bekommt, auch wenn er sich zu gut dazu ist, bei einem Familienfest zum Tanz aufzuspielen. Ersichtlich fallen Tausch- und Gebrauchswert auseinander: der Tauschwert musikalischer Tätigkeit drückt sich in Rangordnungen, Auszeichnungen oder Preisen aus, der Gebrauchswert in frohen Menschen. (Auch Trauermusik macht froh, sofern sie Trauer, als eine Art Solidarität, ausdrückt; der gegen Geld engagierte Trauerchor kann sich allerdings nicht solidarisieren.)

Meßbarkeit, Vergleichbarkeit und Tauschbarkeit ist gesellschaftlich notwendig und zugleich ein gesellschaftliches Produkt. Wenn menschliche Fähigkeiten gemessen, verglichen und getauscht werden sollen, dann müssen sie nicht nur quantifizierbar, sondern auch abstrakt sein. Es muß von dem abstrahiert werden, wozu die Fähigkeit befähigt. Solche Abstraktion ist möglich, weil die Menschen von ihren Tätigkeiten ein Stück weit entfremdet sind und daher Bedürfnisbefriedigung auch als Entfremdung von ihren Bedürfnissen erfahren (vgl. oben S. 166).

Unter den zahlreichen Bedürfnissen, die zu musikalischen Tätigkeiten führen können, gibt es keines, das dazu führen würde, daß sich Menschen in musikalische Rangordnungen begeben. Und doch tun sie es! Anfangs meist gezwungenermaßen (in der Schule, bei Vorspielabenden usw.), später freiwillig und schließlich, weil es ihnen ein Bedürfnis zu sein s c h e i n t. Je stärker solche scheinbaren Bedürfnisse die Handlungen bestimmen, um so weniger ist der Musiker tätig; genauer: Er ist schon tätig, aber nicht musikalisch. Die musikalische Tätigkeit verkümmert zu einer absurden Leistungs-Show und es ist im Endeffekt egal, ob der Musik-Sieger nun gut dirigieren kann, oder die schnellste Segeljacht des Mittelmeers oder das meiste Geld besitzt.\* Das Bedürfnis, das er bei sich und seinen Bewunderern befriedigt, ist musikalisch indifferent.

Es ist bekannt, daß bereits kleinere Kinder in verschiedensten Zusammenhängen wissen wollen, welche Rangstufe sie einnehmen. Der deutsche Musikrat und die Institution „Jugend musiziert“ wissen sich auch nicht anders zu helfen als dadurch, daß sie musikalische Förderung mittels Durchführung von Wettbewerben betreiben. Angesichts dieser musikalischen Tauschwert-Abstraktionen tut es gut zu beobachten, daß zum Beispiel auf dem 18. Deutschen Sängerfest 1983 in Hamburg Wettbewerbe aller Art vermieden wurden und auf einem Straßenmusikertreffen in Münster im Juni 1983 das von allen Musikern eingespielte Geld gleichmäßig unter die Spieler verteilt wurde. Dagegen organisiert die Stadt Oldenburg seit 3 Jahren ein sommerliches Straßenmusikfest, bei dem es Sieger und Verlierer gibt; was zuerst wie ein witziger

---

\*In diesem Sinne argumentiert Herbert von Karajan im STERN (31.3.1983) anlässlich seines 75. Geburtstages und eines Weltrekords im Mittelmeer-Segeln.





Einfall erschien, ist mit den Jahren zu einem peinlichen Wettstreit geworden. Im ersten Jahr erhielten drei kleine Mädchen - Töchter von Oldenburger Stadtbediensteten - aufgrund ihrer am umfangreichsten geratenen Kollekte den 1. Preis, in den nachfolgenden Jahren gewannen eine Blaskapelle, ein Madrigalchor und ein Streichquartett Preise ... Straßenmusikpreise!

Die musikalische Tauschwert-Abstraktion beginnt spätestens in der Schule, wenn Kinder für ihren Gesang eine Zensur bekommen. Vielen ist durch diese Art musikalischer Nötigung und Bewertung das Singen ein für alle Mal vergangen. Psychologen haben mittlerweile in Experimenten festgestellt, daß so eine Schulung in vieler Hinsicht nicht gut ist. Nach seinen ersten Mißerfolgen bildet sich nämlich das Kind nicht nur ein, selbst unmusikalisch zu sein, sondern auch - um sich psychisch zu entlasten -, daß Musikalität angeboren sei. Kinder, die solche Musikalitätsvorstellungen entwickeln und zur eigenen psychischen Entlastung verwenden, sind bei anderen musikalischen Aufgaben dann meist vollkommen unmotiviert, sie strengen sich überhaupt nicht mehr an (BEHNE 1982, S. 100-101).

Die musikalische Tauschwert-Abstraktion vollzieht sich aber trotz allem nicht naturwüchsig und nicht ohne auf innere Widerstände zu stoßen. Wie in der auch noch so entfremdeten musikalischen Tätigkeit das Bewußtsein der Entfremdung und somit eine Radikalisierung der musikalischen Bedürfnisse produziert wird (vgl. oben S. 166), so denkt der Mensch, wenn er den Tauschwert abstrahiert, dennoch immer auch an das, wovon abstrahiert wurde: den Gebrauchswert. Dies zeigt sich daran, daß es Menschen gibt, die zwar keine musikalischen Leistungen zu vollbringen imstande sind, aber dennoch Freude an Musik haben. Gerade der Volksmund pflegt zwischen musikalischen Menschen, die musikalische Leistungen vollbringen, und Liebhabern, die solches nicht tun, zu unterscheiden. Ein Junge, der täglich mehrere Stunden Musik hört und seinen Konsum auch mit größter Intensität und zielgerichtet betreibt, gilt allein deshalb noch nicht als musikalisch. (Es ist aber erstaunlich, daß intensive musikalische Tätigkeit dennoch oft als Symptom für Musikalität betrachtet wird: vgl. oben Seite 173/Musikschule und Seite 184/Befragung.) Helga DE LA MOTTE-HABER hat festgestellt, daß Musikalität ein geringeres Sozialprestige als Intelligenz hat (DE LA MOTTE-HABER 1972, S. 104). Sie hat sich über diese Tatsache gewundert, weil Musikalität und Intelligenz in der experimentellen Psychologie analog behandelt werden. Musikalitätstests sind nichts anderes als musikalische Intelligenz-Tests. Es ist, so sagt Helga De la Motte-Haber, durchaus möglich, daß jemand stolz darauf ist, unmusikalisch zu sein -"Singen und Religion fünf" -, es ist aber kaum denkbar, daß jemand stolz darauf wäre, nicht intelligent zu sein

Der Grund für diesen Unterschied zwischen Musikalität und Intelligenz kann darin gesucht werden, daß die Tauschabstraktion bei musikalischer Tätigkeit widersprüchlicher bleibt, d. h. der Gebrauchswert musikalischer Tätigkeit immer noch im Tauschwert durchschimmert. Daher kann man einen geringen Tauschwert haben ("Singen fünf") und dennoch den Gebrauchswert der Musik zur Bedürfnisbefriedigung benutzen ("Musik lieben"). Bei der Intelligenz ist dies offensichtlich nicht der Fall. Die Tauschwertabstraktion ist perfekt bzw. die dahinter stehenden Gebrauchswerte sind vollkommen ausge



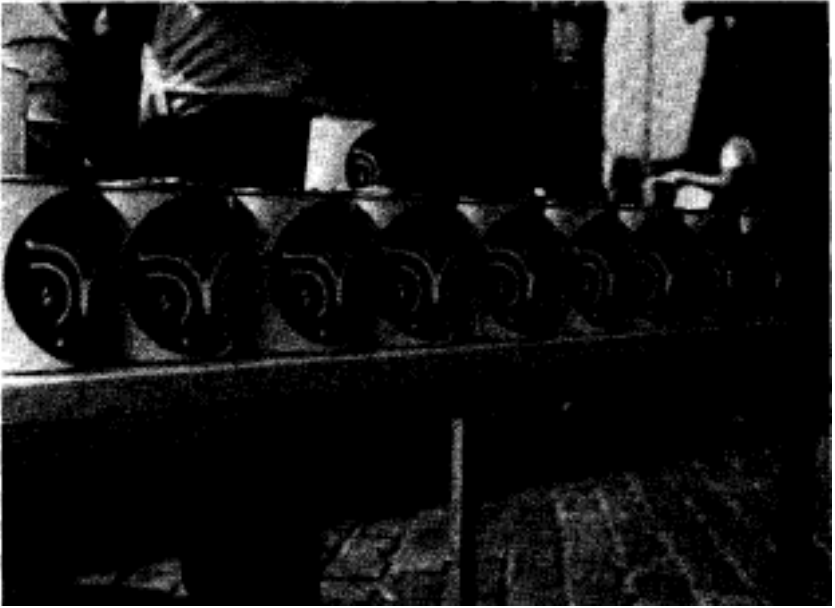


Abbildung 33

Oldenburger Straßenmusik-Festival 1983:

70 Straßenmusikgruppen - 70 städtische Sammelbüchsen! Diejenige Büchse, die die meisten Münzen enthält, gehört dem ersten Sieger. Weitere Spielregeln gibt es nicht.

Nicht nur die Straßenmusikanten, sondern auch die Bevölkerung spielt mit. Viele Bürger nehmen die Aktion so ernst, daß sie mit zahlreichen Pfennigstücken bewaffnet einen Rundgang durch die Fußgängerzone antreten. Ob sie damit allerdings das Endergebnis beeinflussen, vermag bis heute niemand zu sagen, denn eine Büchse läßt sich auch durch ein Dutzend bei einer Bank abgeholter Pfennigrollen oder sonstwie im Laufe eines Jahres gesammelter Pfennige füllen... Aber, Spaß muß sein und Spaß macht es allen, dieser merkwürdige Wettstreit der Straßenmusikanten. Einzige Bedingung: es darf nur barocke oder klassische Musik gespielt werden. Die Grenzen sind allerdings weit gezogen, denn gelegentlich ungewollte Einlagen mit Neutönerischem führen noch nicht zum Eingreifen der Ordnungsbehörde. Kommentar der Kulturbehörde: Ein voller Erfolg! Die Bevölkerung merkt, daß Straßenmusikanten auch sauber und ordentlich sein können. Wir können nur wünschen, daß sich die Straßenmusik in unserer Stadt in Zukunft positiv weiterentwickeln wird.

löscht. Daher erhält der Tauschwert ganz alleine Sozialprestige, während bei der Musikalität der Gebrauchswert einen gewissen sozial anerkannten Wert

beibehält. Mit anderen Worten: Die gesellschaftliche Kategorie "Musikalität" ist weniger abstrakt als die Kategorie "Intelligenz" - und das Konkretere hat weniger Sozialprestige.\*

Diese Überlegung spiegelt sich sogar innerhalb der bürgerlichen Alltagsbegrifflichkeit, über die Helga de la Motte-Haber ja im Grunde reflektiert, wider. Danach soll Intelligenz die Fähigkeit zu "Rationalität" messen, und diese ist die Kehrseite der Medaille "Tauschwert". "Musikalität" hingegen steht für eine Fähigkeit irrationalen Handelns, also eine Fähigkeit, die zu messen und mit der im Sinne bürgerlichen Tugenden zu protzen, nicht auf der Tagesordnung steht. Wer sie besitzt, na gut, der hat sie halt, wer sie nicht besitzt, ist aber deshalb noch kein schlechterer (weniger leistungsfähiger) Bürger.

### c. Tätigkeitsstruktur und Qualifikationsstruktur

im ersten Teil wurden fünf Kriterien aufgezählt, mit deren Hilfe der Erfolg einer musikalischen Tätigkeit festgestellt werden kann (vgl. S. 190):

- (1) Adäquate Aneignung von Wirklichkeit,
- (2) Radikalisierung der Bedürfnisse,
- (3) Erreichen bewußt geplanter Handlungsziele,
- (4) Veränderung der Motive,
- (5) Auflösung "falschen" Bewußtseins.

Mit Ausnahme des 3. Kriteriums handelt es sich hier um inhaltliche Kriterien, die anhand konkreter Tätigkeiten überprüft werden müssen. Ob ein Musiker in der Lage ist, Wirklichkeit mit musikalischen Mitteln adäquat anzueignen, kann nicht in einem allgemeinen Test überprüft, sondern nur durch eine Analyse der konkreten Tätigkeit festgestellt werden. Lediglich das 3. Kriterium verweist auf das, was man herkömmlicherweise "Qualifikation" oder "Handlungskompetenz" nennt. Worin besteht der Zusammenhang zwischen dieser Qualifikation und der Fähigkeit, erfolgreich tätig zu sein?

Eine bestimmte musikalische Tätigkeit wird durch eine gewisse Anzahl musikalischer Handlungen realisiert. Wer erfolgreich sein will, muß

- bestimmen, welche Handlungen zur Realisierung der Tätigkeit notwendig sind,
- die Handlungsvollzüge planen und durchführen und
- die Handlungen so aufeinander beziehen, daß die gewünschte Tätigkeit herauskommt.

Diese drei Schritte scheinen zum klassischen Repertoire bewußten Handelns zu gehören: auf eine Analyse der Situation (und des Motivs) folgt die Durchführung der einzelnen Handlungen und anschließend deren Zusammensetzung zu einem Ganzen. Wenn dieser Schein also nicht trügt, so könnte man zumindest einzelne musikalische Handlungen auf Vorrat halten, um sie gegebenenfalls richtig und erfolgreich einzusetzen; man könnte Strategien zur Realisie

---

\* Eine gänzlich andere Art der Begründung bei ROSCHER 1973, S. 118.

rung von typischen Tätigkeiten entwickeln und auswendig lernen; und man könnte kennzeichnen, welche Handlungen wann wie zusammenpassen.

Diese einfache Überlegung, die nicht nur bei der Konstruktion von Maschinen, die menschliche Tätigkeiten ersetzen sollen (in Wirklichkeit aber allenfalls

erleichtern können), sondern auch bei zahlreichen Ausbildungskonzepten eine Rolle spielen, übersehen den komplizierten Bedingungs-zusammenhang, in dem sich die Handlungen, die eine musikalische Tätigkeit realisieren, abspielen. Motive, Bedürfnisse, Handlungsziele, Bewußtsein usw. sind nicht einfach da, gleich dem Input eines Computers. Sie bilden sich während der Tätigkeit weiter und beeinflussen so den Handlungsablauf. Dieselbe Handlung kann unter bestimmten Umständen zum Erfolg, unter anderen zum Mißerfolg einer musikalischen Tätigkeit beitragen.

Obgleich die konkrete Handlungskompetenz und vor allem auch die Automatisierung der Handlungsvollzüge immer eine wichtige und notwendige Basis aller musikalischen Tätigkeit sein wird und obgleich sicherlich das Einüben entsprechender Fertigkeiten in der Regel immer die meiste Zeit des Probandens in Anspruch nehmen wird, so wird doch höchstens durch Zufall eine erfolgreiche Tätigkeit zustandekommen, wenn nicht auch alle übrigen Faktoren berücksichtigt werden. An einem Beispiel musikalischer Tätigkeit, bei der die Handlungskompetenz im engen Sinne fast keine Rolle spielte, soll dies erläutert werden.

Anläßlich der Einweihung eines neuen Hallenbads und der Begehung desselben durch die Bevölkerung - Schwimmen war aus Sicherheitsgründen verboten! - organisierte ich eine Musikaktion, der ich den Anstrich eines Musikalitätstests gegeben habe. Mit dieser Bezeichnung sollte ein gewisses Interesse geweckt, letztlich aber Aufklärungsarbeit geleistet werden. Die erklingende Musik konnte zwar auch "passiv" rezipiert werden, eine "aktive" Wahrnehmung war aber nur möglich, wenn die Besucher des Hallenbads auch versuchten, den Musikalitätstest durchzuführen.

Die Besucher, die das Hallenbad betraten, fanden folgendes vor: Aus vier Ecken des Raumes ertönten elektronische Klänge, wobei zunächst aufgrund der Halleigenschaften des Raumes unklar war, aus welcher Ecke welche Klänge kamen. An vier Stellen des Raumes konnten die Besucher selbst Klänge auslösen - durch Stimmäußerungen, durch Bewegen einer Kokosnuß, durch Befeuchten einer Metallplatte und durch Streicheln kleiner Kunststofftiere (siehe Abb. 34). Die von den Besuchern hervorgerufenen Klänge waren in gewissen Grenzen beeinflussbar, im wesentlichen aber vorprogrammiert und auf den Klanghintergrund, der über ein Vierkanaltonband eingespielt wurde, abgestimmt. Besucher, die das Hallenbad betraten, hörten also zunächst vielfache Töne und Geräusche, sahen, daß an verschiedenen Stellen des Raumes sich Menschen um irgendwelche Geräte scharten, entdeckten dann, daß es sich hier offensichtlich um Klangerzeuger handelte, lasen dann möglicherweise die an den Geräten befindlichen Gebrauchsanleitungen und stießen schließlich von selbst oder weil sie andere Menschen mit Zettel und Bleistift herumirren sahen, auf ausliegende "Testbögen". Zudem war klar, daß die Beschallungsaktion "von der Universität" aufgebaut und organisiert war (Testbogen: S.200),



Der Testbogen sah folgendermaßen aus:

## „BIN ICH MUSIKALISCH?“

Diese bange Fragen haben Sie sich sicherlich schon oft gestellt, und vielleicht - allzu vorschnell - resignierend mit einem "Nein" beantwortet.

Die heutige Technik macht es möglich nachzuweisen, daß auch Sie Musikalität besitzen, denn sie erlaubt es, den Grad der Anforderungen an musikalische Leistungen so individuell auf jede Person abzustimmen, daß der in jedem Menschen ruhende Wert musikalischer Anlagen erweckt und in produktiver Weise umgesetzt wird...

Wir bieten Ihnen daher heute zum "Tag der offenen Tür" einen neuartigen Musikalitätstest an, den wir, falls Sie uns den unteren Teil dieses Blattes abgeben, für Sie auswerten. (Sie können die Ergebnisse der Auswertung entweder donnerstags von 16-18 Uhr in Raum C 103 der Universität abholen - versehen Sie dann Ihr Blatt mit einem nur Ihnen bekannten Kennwort, oder sie nennen uns Ihre Anschrift und wir senden Ihnen das Ergebnis zu.)

### ... und so stellen Sie Ihre Musikalität fest:

Lassen Sie zunächst den Raum und den Grundklang auf sich wirken. (Dadurch werden die in Ihnen schlummernden musikalischen Kräfte erweckt.) Vielleicht werden Sie bereits hören, wie sich andere Besucher um live-elektronische Klangaktionen bemühen.

Beginnen Sie nun, selbst an den vier Stellen A, B, C und D akustische Klangaktionen auszulösen; verfolgen Sie dabei einfach die Anweisungen, die sich an den Orten A bis D befinden. Sobald Sie beginnen zu bemerken, welcher Klang von Ihnen ausgelöst wird (dies erfordert Konzentration, da je zugleich auch andere Besucher Klänge auslösen können!), können Sie in der unten angegebenen Skizze einen der Buchstaben A bis D an der Stelle des skizzierten Raumes eintragen, aus der Ihr Klang zu kommen scheint. Lösen Sie diese Aufgabe für alle vier Aktionen A bis D!

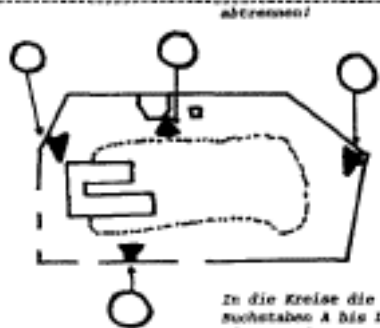
Kennwort oder  
Name mit Anschrift: .....

Wurzeit, an der Sie die Aktionen durchgeführt haben! (Diese Angabe ist wichtig, weil sich die Raumverteilung im Laufe des Tages ändert.) .....

Im Nachhinein empfinde ich die Aufgabe

- schwierig, (fast) undurchführbar
- mittelschwer
- gut machbar
- zu leicht

Ich versichere keine unerlaubten Hilfsmittel bei der Aufgabenlösung verwendet zu haben.







Viele Personen haben sich um eine Bearbeitung des Tests bemüht, nur ein kleiner Teil aber den ausgefüllten Testbogen abgegeben. Die Aktion selbst haben aber Tausende mitgemacht und mehr oder weniger genau studiert, was eigentlich los war. Natürlich haben viele Bürger die Raumklänge als lästig, andere einfach als unterhaltend empfunden, ohne sich genauer um die Musikaktion zu kümmern.

Nach Aussagen aller Beteiligten hat aber in jedem Fall die Musikaktion bewirkt, daß die Bevölkerung sich intensiver mit dem Raum beschäftigt hat. Eine Hallenbad-Eröffnung und ein solcher Tag der offenen Tür" ist für viele Bürger zunächst einmal einfach Anlaß eines speziellen Spaziergangs. Die Musik überrascht daher. Das ursprüngliche Tätigkeitsmotiv wird ins Bewußtsein gehoben:

- Bin ich nicht hier, um einfach mal das neue Bad zu erkunden, um 'rauszukriegen, ob das was für mich ist?
- Wollte ich nicht einfach einen kleinen Nachmittagsspaziergang mit meiner Frau machen?

Bin ich denn hierhergekommen, um Musik zu hören? Was soll denn eine Musik im Hallenbad? Ist die immer da? Ist das die neue musikalische "Welle"? Ach, die Universität macht hier was! Dann ist das ja wohl Kunst, oder Wissenschaft? Wird schon einen Sinn haben.

Zusammen mit der Überprüfung der eigenen Motive fand eine neue Akzentuierung der die Tätigkeit "Hallenbad-Besichtigen" realisierenden Handlungen statt:

- fühlen (die Wärme des Raumes),
- riechen (das Chlor),
- gehen (entlang dem Wasserbecken),
- stehen/besichtigen im engen Sinne,
- hören (Wassergeräusche, Hall der eigenen Geräusche, Geräusche anderer Besucher),
- Informationen sammeln (über Nutzungsmöglichkeiten des Bades, technische Daten),
- andere Besucher treffen oder sonst auf Menschen reagieren.

Es hat sich gezeigt, daß durch die Musikaktion nicht nur die Hörhandlungen intensiviert wurden. Vielmehr begann die Auseinandersetzung mit den akustischen Ereignissen meist damit, daß der gesamte Raum genauer unter die Lupe genommen wurde: Wo kommen die Klänge her, wo sind die Lautsprecher, wo ist die Schaltzentrale, wer löst die Klänge wo wie aus? Das Suchen nach den Klangquellen und -ursachen führte zu einem neuen Wahrnehmen des Raumes, seiner architektonischen und akustischen Eigenheiten, sowie zu einer intensiveren Wahrnehmung der Handlungen anderer Menschen. Anfängliche Verunsicherung führte dazu, daß die Besucher einander beobachteten, einander fragten, wo was zu machen sei, an der Schaltzentrale der Aktion vorbeikamen und sich erkundigten, Informationstafeln, Gebrauchsanweisungen und den Testbogen studierten. Die Besucher setzten sich plötzlich mit der Frage auseinander, was denn überhaupt in ein Hallenbad "paßt", ob "man" so eine Musik überhaupt machen dürfe, oder was wohl alles dahinterstecke. Die weit





Abbildung 34

An vier Stellen des Hallenbades können die Besucher Klänge auslösen: indem sie über ein Metallbecken eine Handvoll Wasser gießen; indem sie in ein Mikrophon singen oder sprechen; indem sie kleine Plastiktierfiguren streicheln; indem sie eine Kokosnuß hin- und herbewegen. Die erzeugten Klänge sind von den Klängen, die die Aktion selbst hervorbringt - Wasserplätschern, Sprechen/Singen, Reiben oder Bewegen - relativ unabhängig. Nur indirekt gehen die Aktionsparameter in den elektronischen Klang ein: Die Dauer der Beckenbefeuchtung, die Intensität des Sprachlauts, die Intensität und Geschwindigkeit des Streichelns und die Art der Bewegung werden klanglich umgesetzt. Die von den Besuchern erzeugten Klänge mischen sich mit einem Grundplayback und den natürlichen Wassergeräuschen des Hallenbades. Es muß von den Besuchern durch experimentellen Umgang mit den Klangerzeugern ermittelt werden, aus welcher Richtung die jeweiligen Klänge kommen. Diese Ermittlung bildet den Kern des sogenannten "Musikalitätstests". Besonderes Interesse bei der Jugend erweckt natürlich die Schaltzentrale der Musikaktion, in der viele tausend Mark Elektronik versammelt sind.







Liebe Besucherin, Lieber Besucher der live-elektronischen Aktionen  
am Tag der Offenen Tür!

Insgesamt haben nur sehr wenige Personen den "Musikalitätstest", den wir  
mit der live-elektronischen Klangaktion verknüpft hatten, in der Weise  
durchgeführt, daß wir die Ergebnisse auswerten konnten. Wir haben daher  
auf eine statistische Auswertung verzichten müssen.

Einige Gründe, weshalb Besucherinnen und Besucher das Testblatt letzt-  
lich nicht ausgefüllt und abgegeben haben, sind uns im Laufe des Tages  
genannt worden: vielen Personen war es im Raum zu laut (und zu Zeiten,  
wo der Wasserfall eingeschaltet war, war in der Tat die Musik nicht mehr  
zu "hören"); zu gewissen Zeiten war der Andrang und das Gedrängel zu  
groß, als daß man in Ruhe den Test hätte bearbeiten können. Schließlich  
haben sich in der frühen Mittagszeit auch schalttechnische Probleme erge-  
ben, die teilweise zur Verwirrung beigetragen haben. (So wurde zeitweise  
Ereignis A und C zusammen auf den mittleren Lautsprecher gelegt, was  
sogar von einigen Besucher/Inne/n erkannt wurde.)

lassen Sie sich noch einige Bemerkungen zum "Musikalitätstest" machen:

(1) "Musikalität" ist eine sehr unstrittene Angelegenheit. Es gibt zwar  
viele Tests, doch in der musikalischen Praxis werden oft ganz andere  
Dinge verlangt, als Tests abzufragen in der Lage sind. Daher ist allen  
Tests mit größter Skepsis zu begegnen. - In diesem Zusammenhang sollte  
der von uns entworfene Test auch "Skepsis" provozieren, weil er ja  
offensichtlich ganz andere musikalische Fähigkeiten verlangt, als man  
üblicherweise abtestet.

(2) Unser Test ist aber keineswegs einfach oder unkompliziert. Die getest-  
te Person muß experimentell überhaupt feststellen, welcher Klang zu ihr  
gehört, was vielfältiges Hin- und Herprobieren erfordert. Die räum-  
liche Ortung der Klänge ist demgegenüber noch relativ einfach. Erschwe-  
rend kommt hinzu, daß die möglichen und von uns vorprogrammierten Klänge  
relativ ungewohnt sind. Dies hatte den Vorteil, daß übliche musikalische  
Süßholz wenig Einfluß auf das Testergebnis hatte.

(3) Der Test sollte Sie aber auch anregen, sich intensiver als es bei  
anderen Tönen und Besichtigungen der Fall ist, sich mit den dargebotenen  
Reizen (1) und mit dem Raum selbst auseinanderzusetzen. Daher sollte der





Test Sie nicht unter irgendeiner Art Leistungsdruck setzen, vielmehr sollte die Durchführung des Tests Ihnen Spaß machen.

Wir hoffen, daß Sie mit diesem "Testergebnis" nicht enttäuscht sind! Sollten Sie aber der Meinung gewesen sein, mithilfe irgendeines Testverfahrens ließe sich einfach feststellen, ob Sie "musikalisch" sind oder nicht, so hoffen wir, daß Sie nun diese zu einfache Meinung revidieren können. Nur mit Bezug auf ganz bestimmte musikalische Aufgaben und Tätigkeiten läßt sich relativ genau feststellen, ob jemand entsprechende Fertigkeiten oder Fähigkeiten besitzt. Eine pauschale und generell feststellbare "Musikalität" gibt es nicht.

Wenn Sie mit dem von uns angebotenen "Musikalitätstest" erfolgreich umgegangen sind, so besagt das, daß Sie durchaus in der Lage sind, sich in akustisch komplexen Zusammenhängen experimentell zu orientieren. Diese spezifische Fähigkeit ist sicherlich bei vielen Hörsituationen und bei zahlreichen musikalischen und musikpraktischen Aufgaben gut zu gebrauchen ... aber Klavierspielen oder nach Noten Singen, das kann man deshalb noch nicht.

Auch die Tatsache, daß Sie den Test überhaupt bearbeitet haben, zeigt, daß Sie eine Reihe brauchbarer Eigenschaften und Fähigkeiten besitzen. Nicht jedermann und nicht jede Frau sind ungewohnten Klangergebnissen gegenüber so aufgeschlossen, daß sie sich damit mit gewisser Ausdauer beschäftigen. Nicht jedem oder jeder liegt es zu experimentieren. Und nicht viele haben schließlich die Ausdauer, die Testaufgaben wirklich zu Ende zu bringen.

Wir danken Ihnen in diesem Sinne für Ihr Interesse und Ihr Engagement und verbleiben bis zu einem weiteren Tag der offenen Tür

mit freundlichen Grüßen

*Wolfgang Martin Stroh*

Wolfgang Martin Stroh.

P.S.

Das Fach Musik führt zum Ende eines jeden Semesters einen "Tag der offenen Tür" durch, zu dem die Didenburger Bevölkerung eingeladen wird. Die Termine und das Programm werden in der M&Z bekanntgegeben.

Anlage: Der von Ihnen ausgefüllte Test-Zettel mit Kommentar über eventuelle Fehler.



verbreitete Skepsis der Oldenburger Bevölkerung gegen die Universität mischte sich mit Neugier und Interesse. Und plötzlich stand man, mit Bleistift und Testbogen in der Hand, mitten im Geschehen! Eine Handvoll Wasser auf ein Metallblech geschüttet - "also Kinder, spritzt doch nicht so!" - und irgendwo begannen ein paar Klangkaskaden sich bemerkbar zu machen. Kommt das von mir? Oder bin ich das merkwürdige Gezwitscher aus der Ecke hinter mir? Wie funktioniert das alles überhaupt? Leitungen werden studiert, bis zur Schaltzentrale verfolgt, die Geräte genauer betrachtet, ehrfurchtsvoll oder skrupellos, auch mal einfach auseinander geschraubt bis ein Macher herbeistürmt und sagt, daß dürfe man nicht tun. Im Vorbeihuschen schnell die Frage: wie funktioniert das aber? Ganz einfach! Durch das Wasser schließen Sie nur einen elektrischen Kontakt, den Rest besorgen drei Synthesizer. Ach so, Synthesizer, ja, was die Universität so alles hat. Geh'n die nicht kaputt in dieser feuchten Luft? Und wenn da mal Wasser drauf gespritzt wird. "Also Kinder, paßt ein bißchen mehr auf! "

Die weitere Auswertung des Musikalitätstests kann dem abgebildeten Schreiben entnommen werden, das ich eine Woche nach dem Eröffnungstag an die Besucher, die mir ihre Anschrift hinterlassen haben, geschickt habe (vgl. S. 204/205). Es ist ersichtlich, daß mit der gesamten Aktion zwei Ziele erreicht wurden: Zum einen haben sich die Hallenbad-Besucher intensiver und vielfältiger mit dem Besichtigungsobjekt auseinandergesetzt, sie haben ihre "Besichtigungs-Tätigkeit" erweitert und ausdifferenziert. Aus dem allgemeinen "Besichtigungs-Motiv" ist bei vielen Besuchern ein musikalisches Motiv entwickelt worden. Viele Jugendliche haben sehr lange und ausgiebig mit den Geräten gespielt und sich eingehend nach technischen und musikalischen Hintergründen erkundigt. Erwachsene kamen immer wieder mit der Frage, ob das denn Musik sei, oder ob diese Musik zu der neuen Konzeption des Hallenbades gehörte (das als Aktiv-Bad mit Wasserfällen, Felsen, Strudeln und anderen künstlichen Hindernissen ausgestattet war). - Zum anderen aber haben sich die Besucher, die den Testbogen bearbeitet haben, auch ein Stück weit mit dem Problem der Musikalität auseinandergesetzt. Hierauf nimmt mein Brief vom 30.10.1982 Bezug. Die Bezeichnung der Aktion als "Musikalitätstest" war in diesem Zusammenhang durchaus irreführend, wenn auch ironisch, was man dem Text des Testbogens abhören konnte. Immerhin wurde ernstgenommen, daß die Bearbeitung von Tests eine musikalische Tätigkeit ist.

Wie im Brief genauer ausgeführt, sind die Fähigkeiten, die die Testbearbeiter aufzubringen hatten, allesamt wichtige musikalische Fähigkeiten. Sie sind erforderlich, um die musikalische Hallenbad-Besichtigungs-Tätigkeit erfolgreich auszuführen, sie sind aber auch im Hinblick auf andere musikalische Tätigkeiten durchaus brauchbar. Beim Bearbeiten dieses Tests werden entsprechende Fähigkeiten - wie: experimentelle Offenheit, Arbeit mit ungewohnten Klängen, musikalische Interaktion, Raumhören usf. - auch weiterentwickelt.

Inwiefern war die Tätigkeit erfolgreich im Hinblick auf die oben aufgestellten fünf Kriterien (oben S. 190 oder 198)?

(1) Die Aneignung der Wirklichkeit "Hallenbad" und "Besuchermenge" ist aufgrund der Musikaktion sicherlich erheblich vielfältiger und adäquater



geworden. Durch die Auseinandersetzung mit der Musik haben sich die Besucher nicht nur intensiver mit dem Raum, sondern auch kommunikativer mit den übrigen Besuchern auseinandergesetzt. (Um "seinen" Klang zu finden, mußte man nicht nur hören, sondern auch beobachten, was die Leute an den anderen drei Klangerzeugungsstellen taten.) (2) Eine Radikalisierung der Bedürfnisse hat im Hinblick auf alle vier (auf den Seiten 163-164 angeführte) Grundbedürfnisse stattgefunden. Wer die Sprachlosigkeit und Konsumorientierung bei üblichen jagen der offenen Tür" kennt, wird anerkennen, daß die Hallenbad-Musikaktion weit über das hinausging, was üblicherweise befriedigt wird. (3) Die Bearbeitung des Testbogens hat bewußte musikalische Handlungen erfordert. Diese Handlungen mußten erfolgreich ausgeführt werden, wenn der Testbogen bearbeitet wurde. (4) Daß die ursprünglichen Besichtigungs-Motive durch die Musikaktion im Sinne einer Musikalisierung verändert wurden, ist bereits beschrieben worden. (5) Schließlich wurde zumindest versucht, bei denjenigen Personen, die einen Testbogen ausgefüllt haben, durch die Auswertung und den Brief ein Stück "falsches" Bewußtsein aufzulösen. Allerdings scheint hier die größte Schwäche der Aktion zu liegen. Viele Besucher hatten die Ironie des Tests nicht verstanden und relativ verbissen an der Bewältigung der Fragen gearbeitet. Natürlich waren andere auch der Meinung, daß dies überhaupt kein "richtiger" Test sei - und in dieser Meinung habe ich sie dann auch bestärkt. An Anschlagtafeln wurde auch der Zweck der Aktion erklärt und explizit gesagt, daß die Form des Tests ebenso experimentell gemeint war wie die Form des Konzerts im Hallenbad.

In dreierlei Hinsicht schien "falsches" Bewußtsein bei den Hallenbad-Besuchern eine Rolle zu spielen: Einmal bezüglich des Musikalitätstests. Zum zweiten im Hinblick auf die Musik. Hier meinten viele, es handle sich um Kunst, um Neue Musik, es gäbe da einen Sinn hinter den Tönen, der über die von mir dargestellten Ziele hinausgehe. Diesem Bewußtsein konnte ich begrenzt entgegenwirken, indem ich die Besucher - innerhalb der technisch gebotenen Grenzen - selbst an den Synthesizern die Klänge verstellen ließ, ohne daß sich der vermeintliche Kunstwerk-Charakter änderte. Und drittens herrschte "falsches" Bewußtsein gegenüber "der Universität", die die Musikaktion veranstaltet hatte. Viele vermuteten hinter den Geräten und Klängen die raffiniertesten Forschungsstrategien. Daß die Geräte lediglich Klangerzeuger waren und sich meine Forschung auf die Beobachtung und Auswertung der musikalischen Tätigkeit der Besucher beschränkte, wurde nicht immer verstanden und akzeptiert. Es gab da die abenteuerlichsten Meinungen, zum Beispiel in der Weise, daß die physiologischen Reaktionen der Menschen auf Klänge gemessen würden, daß die Anzahl der Interaktionen gezählt würden oder daß später, wenn das Hallenbad in Betrieb sein würde, die Musik dazu eingesetzt werden könnte, sportliche Leistungen zu steigern (z. B. durch bestimmte Rhythmen). . . Solche Formen "falschen" Bewußtseins wurden noch genährt durch ein wissenschaftliches Ruderboot, das bei der Eröffnung vorgeführt wurde und das erlaubte, die gesamte Muskeltätigkeit des Ruderns drahtlos zu messen und aufzuzeichnen. Warum sollte unsere kommunikativ gemeinte Musikaktion nicht auch so ein Produkt wissenschaftlichen Messens sein?



## Zusammenfassung der Theorieelemente: Musikalische Fähigkeiten

1. Im Rahmen der Psychologie musikalischer Fähigkeit ist "Musikalität" definiert als die Fähigkeit, erfolgreich musikalisch tätig zu sein.

2. Diese Musikalitäts-Definition ist auf konkrete musikalische Tätigkeiten bezogen und kein allgemeines Persönlichkeitsmerkmal. Sie ist ihrem Wesen nach eine qualitative und keine quantitative Aussage. Die Komplexität und Dynamik musikalischer Tätigkeit findet sich als Komplexität und Dynamik von Musikalität wieder. Die Fähigkeit, erfolgreich musikalisch tätig zu sein, ist nicht nur eine Voraussetzung musikalischer Tätigkeit, sondern auch ihr Produkt.

3. Der Erfolg musikalischer Tätigkeit wird dabei nach fünf Kriterien bestimmt: Adäquate Aneignung von Wirklichkeit-, Radikalisierung der Bedürfnisse; Erreichen bewußt geplanter Handlungsziele; Verändern der Motive; Auflösen „falschen“ Bewußtseins. Mit Ausnahme des 3. Kriteriums handelt es sich hierbei um inhaltliche Aussagen über bestimmte, konkrete musikalische Tätigkeiten.

4. Im Volksmund sind Musikalitätsvorstellungen fest verankert ("vulgärer Musikalitätsbegriff"). Die Vorstellungen zeigen Formen der Ideologisierung. Gesellschaftliche Normen erscheinen als Persönlichkeitsmerkmal; individuelle Eigenschaften werden quantifiziert und gemessen („Tauschwert-Abstraktion“); Musikalitätsvorstellungen werden unabhängig von konkreten musikalischen Tätigkeiten betrachtet und entwickelt; eine Spaltung in Kenner, die musikalisch sind, und Liebhaber von Musik, die auch unmusikalisch sein dürfen, wird akzeptiert und reproduziert.

5. Ursachen der Ideologisierung und Musikalitätsvorstellungen sind: Phänomene, die gesellschaftlich bedingt sind, als psychisch bedingt zu erklären, bedeutet eine Entlastung; allgemeine Wissenschaftsgläubigkeit führt zur Fetischisierung von Zahlen, Messungen und Tests; angepaßtes musikalisches Verhalten wird als musikalisch, unangepaßtes als unmusikalisch bezeichnet und abgetan; die Tausch-Abstraktion ist ein allgemein verbreiteter Vorgang, ohne den die Leistungsgesellschaft nicht funktioniert.

6. Da die Qualifikationsstruktur musikalischer Fähigkeiten der Tätigkeitsstruktur entspricht, gehört zur Musikalität nicht nur musikalische Handlungskompetenz - insbesondere musikalische Fähigkeiten -, sondern ein großer Rest weiterer, dynamischer Fähigkeiten. Die "notwendigen Voraussetzungen" musikalischer Tätigkeit (Hören, Instrument spielen, Notenlesen usw.) werden in ihrer Bedeutung überschätzt; die westlich-mitteleuropäische Musikkultur krankt an einer systematischen Überschätzung dieser Fähigkeiten.

Jede psychologische Analyse musikalischer Tätigkeit ist zugleich allgemeine Anleitung zu musikalischer Tätigkeit. Eine Anwendung der Theorie im engen Sinne gibt es nicht, weil die Theorieelemente selbst praktisch sind. Nicht von ungefähr wurden alle Theorieelemente aus Fallbeispielen heraus entwickelt und wurde in den theoretischen Erörterungen immer großer Wert auf die Praxisnähe der Analysen gelegt. Anwendung heißt daher weniger die Hinwendung der Theorie zur Praxis, sondern vielmehr die Übertragung der Analyse- methode und der bereits entwickelten Kategorien auf Bereiche, die für die musikalische Tätigkeit wichtig, bislang aber noch nicht explizit erwähnt worden sind. Zugleich soll noch einmal deutlich werden, daß die Psychologie musikalischer Tätigkeit ihre wesentliche Funktion darin sieht, den Mechanismus aufzudecken, mittels dessen gesellschaftliche Phänomene in den Menschen hineingelangen. Es ist der Ausgangspunkt dieser Psychologie, daß das gesellschaftliche Sein das Bewußtsein und die Psyche der Menschen bestimmt, und es ist die Aufgabe dieser Psychologie darzustellen, wie das konkret geschieht. Als Anwendung sollen drei Themenkreise aus der Sicht der Psychologie musikalischer Tätigkeit erörtert werden, die zu den in diesem Buch verwendeten Beispielen musikalischer Tätigkeit in engem Zusammenhang stehen:

1. Die Arbeit von Musikgruppen unter besonderer Berücksichtigung der Probenprobleme, die sich selbstorganisierten Musikgruppen stellen.
2. Die Bestimmung musikalischer Jugendsubkulturen unter Verwendung psychologischer Kategorien.
3. Eine Bestimmung des Politischen in der Musik.

Bei der Erörterung dieser drei Themenkreise handelt es sich um vorläufige Skizzen, die die Bedeutung der Psychologie musikalischer Tätigkeit demonstrieren sollen, nicht jedoch das Problem erschöpfend behandeln können.

### **3.1 In Kellern - Zur Tätigkeit selbstorganisierter Musikgruppen**

Jugendlichen, die aktiv Musik machen wollen, bieten sich vier Möglichkeiten an: entweder unterziehen sie sich einer Musikausbildung (an Musikschulen, bei privaten Institutionen, bei Workshops, Kursen usw.) und versuchen über Mitschüler, Lehrer und Schule musikalische Kontakte zu knüpfen; oder sie wenden sich an einen organisierten Laienverband, der vereinsmäßig organisiert



ist und Anfänger aufnimmt; oder sie kaufen sich eines jener Lehrprogramme mit Schallplatte, das ihnen binnen Wochen zu einem Profi zu werden verspricht; oder aber sie tun sich in kleinen Gruppen zusammen und versuchen auf eigene Faust, eine Musikgruppe zu gründen. Da viele Jugendliche aus verschiedensten Gründen die ersten drei Wege nicht wählen können oder wollen, ist das Prinzip der "Selbstorganisation" im Bereich jugendlichen Musizierens weit verbreitet. Dabei gibt es oft Enttäuschungen, Fehleinschätzungen, Mißerfolge und Konflikte. Viele Probleme, die herkömmliche Musikausbildungsinstitutionen oder organisierte Laienverbände institutionell auffangen, stellen sich selbstorganisierten Musikgruppen unvermittelt und unerwartet. Es nimmt nicht Wunder, daß die meisten selbstorganisierten Musikgruppen sich nach einigen Mühen und Anstrengungen wieder auflösen. Dabei geht viel Energie, oft auch Geld, viel Nervenkraft und musikalische Motivation verloren. Schade! Vielen Erwachsenen - Eltern, Jugendarbeitern, Musikern, Managern usw. - stellt sich daher die Frage, ob es nicht möglich ist, selbstorganisierten Jugendlichen bei musikalischer Tätigkeit solche Rahmenbedingungen zu schaffen, daß die in der Selbstorganisation implizierte Motivation zu musikalischer Tätigkeit erhalten bleibt und dennoch typische Probleme, die zum Scheitern der Arbeit führen, aufgefangen werden. Solche Überlegungen befinden sich auf des Messers Schneide zwischen Selbstorganisation und (raffinierter) Integration (vgl. auch oben S. 168). Nur die alltägliche Beobachtung der großen Nöte, mit denen Jugendliche zu kämpfen haben, und der raffinierten Vermarktung und Ausbeutung dieser Nöte durch die Musikindustrie, ermutigt Erwachsene, diese Gratwanderung immer wieder zu versuchen. Dabei kann es von Nutzen sein, wenn die typische Gruppendynamik selbstorganisierter Musikgruppen und ein Spektrum häufiger Probleme und deren Ursachen jenseits der Fragen herkömmlicher Instrumentaldidaktik analysiert werden. Dies soll im folgenden mit Mitteln der Psychologie musikalischer Tätigkeit geschehen.

#### a. Bedürfnisse und Motive von Musikgruppenmitgliedern

Eine Musikgruppe ist eine überschaubare Menge von Menschen, die sich zur gemeinsamen Tätigkeit des Musizierens zusammengefunden und die Absicht haben, längere Zeit zusammenzuarbeiten und dabei die musikalische Tätigkeit der Einzelnen und der gesamten Gruppe weiter zu entwickeln. Wenn eine Musikgruppe "selbstorganisiert" ist, so heißt das, daß sich die Mitglieder zumindest scheinbar aus freien Stücken zusammengetan haben, sie sich ihre Organisationsregeln selbst geben möchten und keiner anderen Sache als der Musik dienen wollen - was bedeutet, daß musikalische Gesetze der Harmonik, Rhythmik, Instrumentation usw. bis zu einem gewissen Grad von vornherein als Autoritäten anerkannt werden.

Stop! Tun sich Jugendliche, die eine Musikgruppe gründen, denn wirklich nur zusammen, um zu musizieren? Kann der Mensch denn überhaupt "nur musizieren"? Sind es wirklich musikalische Bedürfnisse, die zur Gründung einer Musikgruppe führen, und sind es wirklich musikalische Motive, die die Musikgruppen-Tätigkeit initiieren?

Diese Fragen erscheinen berechtigt, wenn man Untersuchungen zum Freizeitverhalten Jugendlicher studiert, wenn man Erfahrungen von Leitern musikalischer Laienverbände berücksichtigt und wenn man die theoretischen Zusammenhänge von musikalischen Handlungen, Tätigkeitsmotiven und Bedürfnissen (vgl. oben, S. 159-161) zur Kenntnis nimmt. Untersuchungen zum Freizeitverhalten Jugendlicher haben gezeigt, daß Bedürfnisse nach Kontakten, nach Regeneration oder "Lebenshilfe" primäre Bedürfnisse und daß musikalische Befriedigungsmöglichkeiten zwar häufig anzutreffen, nicht jedoch absolut notwendig sind (NEISSER 1979, S. 47-90; HOLLSTEIN 1975, S. 272; BACKHAUS-STAROST/BACKHAUS 1979). Musikpädagogische Untersuchungen möchten zwar immer suggerieren, daß eine immense Intensivierung musikalischer Bedürfnisse stattgefunden habe. Besieht man sich die entsprechenden Untersuchungen aber genauer, so stellt man fest, daß die Musikpädagogen lediglich die quantitative Zunahme musikalischer Bedürfnisbefriedigung festgestellt haben (WIECHELL 1977). (Etwas anderes kann mit empirischen Mitteln auch kaum festgestellt werden.) Selbst DOLLASE et al. müssen konstatieren, daß Jugendliche, wenn sie gefragt werden, zwar musikalische Gründe für ihren Besuch eines Rockkonzerts angeben, daß aber hinter diesen Angaben "radikalere" Bedürfnisse stehen - wie: schlechte Stimmung vertreiben, vom Alltag ablenken, Ärger und Schwierigkeiten mit Lehrern, Vorgesetzten und Eltern kompensieren, Kontaktschwierigkeiten überwinden, oder einfach ein "bestimmtes" Lebensgefühl darstellen (DOLLASE 1974, Kap. 5 und 10).

Jüngste Untersuchungen zur veränderten Bedürfnisstruktur Jugendlicher kommen immer mehr zum Ergebnis, daß die Formen der Bedürfnisbefriedigung "narzißtischer" und die Bedürfnisstruktur selbst "diffuser" geworden sei - obgleich sich gleichzeitig in einzelnen Teilbereichen der Bedürfnisbefriedigung (z. B. der Musik) ein hoher Identifikations- und Intensitätsgrad verzeichnen läßt. Der scheinbare Widerspruch zwischen Erlebnisintensität und -gleichgültigkeit, den Erwachsene bei Kindern und Jugendlichen oft nebeneinander und bezüglich desselben Objekts beobachten, wird heute psychoanalytisch aufgelöst. Diese Theorie - vom "neuen Sozialisationstyp"\* - geht allerdings über die hier erwähnte und für die weitere Argumentation notwendige Beobachtung hinaus, indem sie behauptet, (a) die Jugendlichen hätten eine narzißtische Bedürfnisstruktur (und nicht nur narzißtische Formen der Bedürfnisbefriedigung) bzw. einen narzißtischen Charakter und (b) diese Struktur bzw. dieser Charakter seien auf frühkindliche Sozialisationsdefekte zurückzuführen.

Es kann heute als gesichert gelten, daß einerseits Formen musikalischer Bedürfnisbefriedigung umfangreicher und vielfältiger sind und subjektiv intensiver erlebt werden können; daß andererseits die zugrundeliegenden Bedürfnisse nur beschränkt musikalisch im engen Sinne sind und daß sich eher eine "Entspezifizierung" der Bedürfnislage abzeichnet (vgl. oben S. 160). Ebenfalls als gesichert kann gelten, daß aufgrund gezielt gesetzter oder zufällig zustan

---

Zur Einführung: HÄSING 1979; ZIEHE 1980. Anschauliche Demonstration des Problems in FRANZ 1980



Abbildung 35

Diffus scheinen die Bedürfnisse der vorsichtigen Beobachter zu sein, die diesen "NST-Teststand" (zur Feststellung, ob eine Person dem "neuen Sozialisationsstyp" zuzurechnen ist) betrachten. Das Interesse, genauer zu wissen, wie man sozialisationsbedingt darauf ist, war dennoch so groß, daß der Prüfstand 2 Tage rund um die Uhr besetzt war. Nicht nur gängige Testgläubigkeit, sondern auch die 1980 an vielen Universitäten grassierende NST-Krankheit sollte in diesem Test auf die Schippe genommen werden - was deshalb gelang, weil der Test aus wirklich existierenden Bedürfnissen eine musikalische Tätigkeit herausbildete und die implizierte Kritik vom "Tätigkeitsbewußtsein" (vgl. oben S. 113) der jeweiligen Versuchsperson geleistet wurde.

degekommener Anregungen aus diesen diffusen Bedürfnissen heraus Tätigkeitsmotive musikalischer Art entstehen können. Die meisten Impulse gehen dabei heute von der Musikindustrie aus und führen zu entsprechenden musikalischen Handlungen. Der Konsum von Produkten der Musikindustrie kann aber auch eine Radikalisierung der Bedürfnisse bewirken (vgl. oben S. 165), insbesondere ein Bedürfnis nach eigener musikalischer Aktivität (vgl. S. 164, Punkt 4).

Das a 11 g e m e i n e M o t i v, eine Musikgruppe zu gründen oder in eine bestehende selbstorganisierte Musikgruppe einzutreten, hat aber einen Doppelcharakter. Es verleugnet seine Herkunft aus der "musikindustriellen Sozialisation" (RAUHE 1972) des Jugendlichen nicht. Aufgrund dieses Doppelcharakters erscheinen die Mitglieder einer Musikgruppe oft doppelt motiviert:

1. produktbezogen und
2. erlebnisbezogen.

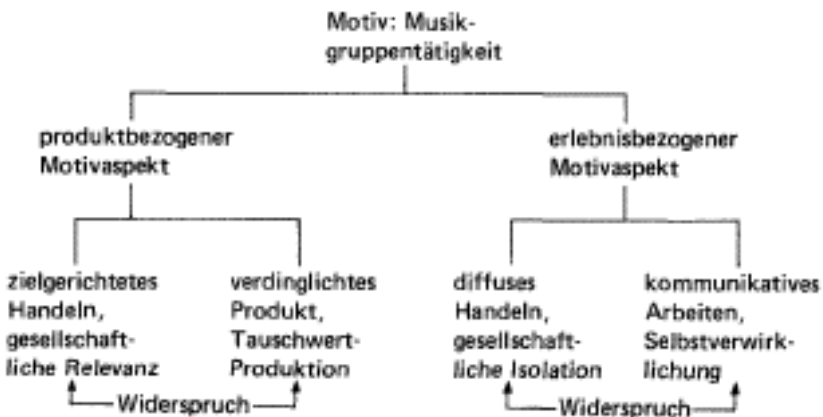
Die produktbezogene Motivation bedeutet, daß die musikalische Tätigkeit unter dem Aspekt eines Endprodukts - Aufführung, Anerkennung durch Autoritäten, Entdeckung, Platteneinspielung usf. - betrieben wird. Strenge und oft frustrierende Probenarbeit wird in Kauf genommen. Eine Leiterpersönlichkeit innerhalb der Gruppe wird akzeptiert, wenn sie möglichst schnell das meiste aus der Gruppe herausholt. Die *e r l e b n i s b e z o g e n e M o t i v a t i o n* hingegen bedeutet, daß die musikalische Tätigkeit unter dem Aspekt des (Wohl-)Befindens während der Musiziersituation, der Probe, gesehen wird. Der Erfolg nach außen und das vorzeigbare Ergebnis ist dem persönlichen Weiterkommen untergeordnet. Ein Bedürfnis nach einer leitenden, vorantreibenden Persönlichkeit kommt nicht auf.

Es ist deutlich, daß sich in diesen beiden Motivaspekten die musikindustrielle Herkunft des Motivs zur Musikgruppentätigkeit niedergeschlagen hat: einerseits war der bloße Musikkonsum industrieller Produkte unbefriedigend und deshalb ein erlebnisbezogenes Bedürfnis entstanden; andererseits war die Befriedigung dieses Bedürfnisses zunächst nur denkbar als eine Tätigkeit, die der industriellen Produktion in Selbstorganisation glich. Die produktbezogene Arbeit ähnelt inhaltlich und formal der industriellen Produktion und der wesentliche Unterschied ist nur, daß sie erheblich schlechter ist. Erst unter dem Aspekt der erlebnisbezogenen Arbeit ist die Musikgruppentätigkeit besser und erfolgreicher als die Produktion der Musikindustrie.

Aufgrund des Doppelcharakters der Motive zur Musikgruppentätigkeit kommt es zu charakteristischen Konflikten. Diese Konflikte sind zwar systembedingt und erklärbar, aber dennoch schwer zu handhaben, weil sich die Motive in der Musikgruppentätigkeit weiter entwickeln. Eine Gruppe, die ausschließlich produktbezogen ihre Arbeit begonnen hat, kann nach kurzer Zeit das Bedürfnis, auch Spaß beim Proben zu haben, entwickeln. Man fängt auch mal an musikalisch zu blödeln, rumzudaddeln und frei zu improvisieren, ganz "ohne Zweck und Ziel", wie man meint. Natürlich kann es auch vorkommen, daß sich die produktbezogene Tätigkeit in außermusikalische, erlebnisbezogene Aktivitäten verflüssigt: der Bierkonsum steigt, das Reden und Anmachen nimmt zu, Unpünktlichkeit wird zur Regel usf. Wenn es gelingt, die erlebnisbezogenen Motive als musikalische herauszubilden, so ist ein wichtiger Erfolg zu verbuchen. Dies ist im allgemeinen nur dadurch möglich, daß a u c h die nicht-musikalischen erlebnisbezogenen Motive berücksichtigt werden. Hierzu muß die Gruppe Regeln entwickeln -und kann sich dabei auch von den traditionellen Männerchören etwas abgucken, die (im Idealfall) die musikalische Probenarbeit und das bierselige Vereinsleben zeitlich und räumlich trennen, auch wenn die Vereinsmitglieder beides miteinander verbinden (vgl. oben S. 135).

Umgekehrt kann eine Gruppe, die zunächst ausschließlich erlebnisbezogen motiviert ist, nach einiger Zeit das Bedürfnis entwickeln, produktbezogener zu arbeiten. Hierbei ist zu unterscheiden, ob sich solche Bedürfnisse neu entwickeln, oder nicht von vornherein vorhanden, nur aber verdrängt werden. Oft wird erlebnisbezogene Motivation zunächst vorgetäuscht, weil die Musikgruppe nicht an ein Produkt zu denken wagt. Es wäre gut, wenn die Gruppe sich das eingesteht. Erlebniszugehörige Motive sollten kein Feigenblatt für musikalische oder gruppenspezifische Unfähigkeit sein.

Beide Motivaspekte sind in sich widersprüchlich. **P r o d u k t b e z o g e n e M o t i v e** führen zu zielgerichteten Handlungen. Das Motiv der Tätigkeit und die Handlungsziele stimmen überein, es ist relativ einfach, einen hohen Konsens in der Gruppe herzustellen. Planung und Kontrolle können auf harte Fakten bezogen und einsichtig gemacht werden. Das angestrebte Produkt kann darüber hinaus der Gruppenarbeit gesellschaftliche Relevanz vermitteln. Andererseits aber bedeutet die Orientierung am Endprodukt zugleich eine Orientierung an Kategorien der Verdinglichung der kapitalistischen Gesellschaft. Das persönliche Befinden, die subjektive Lebensqualität, wird dem Prestige, dem Tauschwert des Produkts untergeordnet. Die Selbstverwirklichung des Einzelnen (vgl. S. 163-164) wird als Erwerb von Ruhm und Geld, die musikalische Aneignung von Wirklichkeit als das Einstreichen von Erfolg gesehen und vollzogen. Erlebnisbezogene Motive führen indessen zu einem hohen Maß an individuellem Wohlbefinden (jedenfalls vorübergehend). Der kommunikative und zwischenmenschliche Aspekt musikalischer Tätigkeit kommt voll zur Entfaltung. Die Tätigkeit wird in jeder Phase voll erlebt und genossen. Mit anderen Worten: die Tätigkeit hat einen "Sinn" (AHLZWEIG/SCHWARZBURG 1980, S. 24-42). Die Orientierung an verdinglichten musikalischen Zielen unterbleibt. Andererseits verharrt die musikalische Tätigkeit in einem diffusen Zustand. Es zeichnet sich kein musikalischer Fortschritt ab, da zielgerichtete Handlungen fehlen. Frust breitet sich aus, alles wird zerredet oder in Bier aufgeweicht! Die Musikgruppe bleibt in einem gesellschaftlichen Ghetto. Sie vollzieht einen musikalischen Trip. Es ist unklar, warum Musik und nicht irgendetwas anderes gemacht wird. Angesichts dieser komplizierten Lage kann es kein einfaches Erfolgsrezept für eine Musikgruppe geben. Und das hat auch Vorteile, weil dadurch die Gruppe gezwungen wird, sich immer wieder um die Lösung von Problemen zu bemühen und die Chance hat, dabei produktiv und kommunikativ zu sein. Die Tendenz einer Lösung kann an folgender schematischen Darstellung der Motivstruktur erläutert werden:



Aufgrund des in sich widersprüchlichen Charakters der beiden Aspekte der Motive kann die Verbindung der beiden "positiven" Seiten eines jeden Aspekts ebenso möglich wie die Polarisierung der beiden "negativen" Seiten sein. Zielgerichtetes Handeln, gesellschaftliche Relevanz der Tätigkeit und kommunikative Arbeit und Selbstverwirklichung schließen einander nicht aus. Wer kommunikativ tätig sein will, braucht nicht gesellschaftliche Isolation oder diffuse Tätigkeit in Kauf zu nehmen.

Aufgrund dieser Motivstruktur kann auch erklärt werden, warum es in Musikgruppen oft ein unvermitteltes Nebeneinander oder ein plötzliches Umkippen von einem Extrem ins andere gibt: arbeitet die Gruppe sehr produktorientiert im Sinne einer Tauschwert-Produktion, so kann bei Anzeichen von Mißerfolg die Arbeit sehr schnell in diffuse Tätigkeit und völlige gesellschaftliche Isolation und Irrelevanz der Gruppe umschlagen; und umgekehrt kommt es ebenso häufig vor, daß Gruppen, die schlaff dahindämmern und auf keinen grünen Zweig kommen, wie gebannt immer wieder auf das - unerreichbare - Ziel einer Entdeckung, einer Plattenproduktion oder eines großen Auftritts starren.

Wenn eine Musikgruppe aufgrund der widersprüchlichen Motivlage sich selbst lahmlegt und den produktiven Ausweg, der auch die Bedürfnisse der Gruppenmitglieder befriedigt, nicht findet, so kann sie sich selbst darauf besinnen, was gemeinschaftliche musikalische Tätigkeit heißt und voraussetzt. Eine außenstehende Person, die von der Gruppe um Hilfe gebeten wird, oder ein Erwachsener, der mit Gruppenmitgliedern ins Gespräch kommt, kann eine derartige Besinnung anregen:

Gemeinschaftliche musikalische Tätigkeit setzt voraus,

- daß übereinstimmende Motive der Gruppenmitglieder vorhanden oder unterschiedliche Motive bewußt, diskutiert und akzeptiert sind,
- daß gemeinsame Ziele der die Tätigkeit realisierenden Handlungen entwickelt worden sind,
- daß das Vorgehen der Gruppe gemeinsam geplant worden ist.

Sind diese Voraussetzungen nicht erfüllbar, so sollte sich die Gruppe auflösen. Solch ein Auflösungsprozeß bedeutet für die einzelnen Mitglieder auch die Chance zu einem Neuanfang. Er ist nicht nur negativ zu sehen. Negativ ist vielmehr zu sehen, wenn eine einzelne Person nie zu einer stabilen Gruppe findet oder Gruppen chronisch destabilisiert. Die Stabilität einer Gruppe ist aber niemals ein Wert an sich.

#### b . Musikalische Aufarbeitung nicht-musikalisch verursachter Probleme

Es genügt nicht festzustellen, daß viele Probleme, die bei der Probenarbeit von Musikgruppen auftreten und musikalischer Art zu sein scheinen, nicht-musikalischen Ursachen haben (vgl. oben S. 133-135). Es genügt auch nicht anzugeben, wie und daß solche Probleme außermusikalisch gelöst werden können, weil sich ein solcher Lösungsweg oft für eine Musikgruppe als ungangbar oder zu schwierig darstellt. Wichtig für die Existenzfähigkeit einer Musikgruppe ist vielmehr, ob es gelingt, Probleme, die sich musikalisch zeigen, aber nicht

musikalische Ursachen haben, durch musikalische Tätigkeit bewußt zu machen, aufzuarbeiten und einer Lösung näher zu bringen. Die Hoffnung, die sich mit derartiger musikalischer Tätigkeit verbindet, ist den Versprechungen der Musiktherapie vergleichbar, sofern diese nicht den Anspruch erhebt d u r c h Musik zu heilen. Wie bereits erläutert (vgl. S. 37) soll in vielen musiktherapeutischen Verfahren die Musik Heilung ermöglichen, d. h. günstige Voraussetzungen für eine Heilung schaffen, die heilende Wirkung aber nicht von der Musik, sondern einem psychoanalytischen Gespräch oder einer ähnlichen Therapie herrühren. Da aber die Krankheit, die ein Musiktherapeut aufarbeiten will, nicht nur außermusikalische Ursachen, sondern auch nicht-musikalische Symptome hat, gestaltet sich seine Arbeit schwieriger, als es bei einer Musikgruppe der Fall ist. Außermusikalisch verursachte Probleme, die bei der Tätigkeit einer Musikgruppe als musikalische Probleme zutage treten, haben meist einen musikalischen "Kein". Oft hat das Problem, das ein Mitglied in die Musikgruppe hineinträgt, einen direkten Zusammenhang mit der Motivation des Mitglieds für die musikalische Arbeit in der Gruppe. Hierzu zwei Beispiele:

(1) Ina hat sich von ihrem langjährigen Freund getrennt. Beziehungsdiskussionen stehen ihr oben. Sie möchte mit Leuten zusammen sein, die sie nicht anmachen. Daher meidet sie Fêten und Diskotheken, wo man sofort registriert, daß sie neuerdings allein ist. Da sie eine Frau aus einer Musikgruppe kennt, schließt sie sich dieser Gruppe an und kramt alte Instrumentalkenntnisse wieder hervor. Die beiden Frauen - die einzigen in der Gruppe - arbeiten viel zusammen. Ina bekommt die Noten, spezielle Tips und manchmal auch einen sanften Rippenstoß, wenn's losgeht. Die Gruppe nimmt Ina gut auf. Unverständlich bleibt allerdings allen, daß die beiden Frauen, obwohl sie sich eigentlich verstehen, nicht besonders gut musikalisch zusammenspielen.

Ina hat schnell - vielleicht ganz unbewußt - bemerkt, daß ihre Freundin für fast alle Männer der Gruppe eine Attraktion darstellt. Es gibt zwar kaum offene Rivalitäten, doch fällt Ina auf, daß sich ihre Freundin immer den "besten" Mann, der gerade zur Verfügung steht, als Gesprächspartner oder Bezugsperson aussuchen kann und dies auch tut. Mit diesem "Männerverhalten" kommt Ina nicht klar. Sie wittert im Instrumentalspiel ihrer Partnerin typisch männliche Spielweisen, sie meint überhaupt, diese spiele viel zu exhibitionistisch, zu laut, zu dominierend. Alles läuft ganz unbewußt und unbemerkt ab. Ina kommt selbst mit der Situation nicht klar.

Offensichtlich hat Inas Motivation, in der Musikgruppe mitzuspielen, direkt etwas damit zu tun, daß Ina zunehmend mit ihrer Kollegin nicht klar kommt. Ina interpretiert das Instrumentalspiel ihrer Partnerin auf dem Hintergrund ihrer Erwartungen an die Musikgruppe. Obgleich die Gruppe im Grunde diese Erwartungen erfüllt, fühlt sich Ina - wie auf Fêten und in der Diskothek - noch immer "verfolgt". Da Inas Unbehagen und das daraus resultierende musikalische Problem zum Teil auf einer falschen Interpretation des Spiels ihrer Partnerin beruht, gibt es zahlreiche Ansatzpunkte für eine musikalische Aufarbeitung des hier vorliegenden Problems. Sicherlich wäre es für Ina zunächst das Beste, sie würde zusammen mit ihrer Freundin ein Frauen-Duo

gründen und die Männer Männer sein lassen. Dies könnte aber musikalisch unbefriedigend sein und das Problem verdrängen, daß Ina ja auch mit Männern klarkommen und mit Frauen in gemischten Gruppen nicht konkurrieren sollte.

Da bei dem musikalischen Problem, das Ina mit der Gruppe hat, auch ein Stück falscher Interpretation eine Rolle spielt, könnte in diesem Fall auch etwas gewonnen werden, wenn einiges der tatsächlichen musikalischen Abläufe bewußt gemacht und einer gemeinsamen Interpretation unterzogen würde. Formen des Zusammenspiels (wie wir sie weiter unten noch erläutern werden) und deren Besprechung innerhalb der Gruppe, würde in dieser Situation sicherlich helfen. Ina könnte dabei im Rahmen einer gemeinsamen Besprechung sagen, was sie am Spiel ihrer Partnerin stört, oder sie könnte diesen Eindruck auch in einem entsprechenden Spiel bewußt zum Ausdruck bringen. Dies wäre dann etwas ganz anderes als die unbewußte Konkurrenz zwischen den beiden Instrumentalistinnen, die sich musikalisch äußert und deren Ursache unverstanden bleibt.

(2) Seit mehreren Jahren spielt eine Musikgruppe, die überwiegend aus Studenten bestand, erfolgreich zusammen. Rolfi spielt Gitarre und gilt dabei als "komischer Kauz". Er macht viel Witze und man lacht, um sich nicht zu ärgern. Als die meisten Studenten der Gruppe mit ihrem Examen fertig waren, bekommen all? außer Rolf! eine Arbeit. Rolfi bleibt arbeitslos und engagiert sich stattdessen in zahlreichen Initiativen. Er wird auch einer der aktivsten Gruppenmitglieder, wird Beauftragter für Notenschreiben und -kopieren, für Kontakte mit Veranstaltern usw. Zugleich aber beginnt er die Musikgruppe immer mehr durch seine „dumme Art“ zu nerven. Sein Gitarrenspiel wird dabei eher schlechter als besser, was zwar nicht viel ausmacht, aber doch bisweilen auffällt. Am lästigsten empfinden es die Gruppenmitglieder, daß Rolfi nie fertig ist, wenn's losgehen soll, daß er die Probenarbeit aufhält und bei Aufführungen immer mit der Nase in den Noten, statt mit dem Ohr am Leadgitarristen klebt.

Offensichtlich haben sich die Motive Rolfis für die Musikgruppentätigkeit durch seine Arbeitslosigkeit erheblich verschoben. Sein persönliches Engagement hat sich sichtbar erhöht, nur nicht seine musikalische Qualifikation. So muß sich Rolfi einerseits außermusikalisch um die Gruppe verdient machen, andererseits auch in die musikalischen Angelegenheiten einmischen, ohne entsprechend qualifiziert zu sein. Den die Musikgruppentätigkeit fördernden außermusikalischen Handlungen Rolfis stehen daher musikalische Handlungen gegenüber, die die musikalische Tätigkeit merklich behindern. Rolfi ist zwar nicht "unmusikalischer" geworden, seine begrenzten Fähigkeiten auf musikalischem Gebiet empfinden aber plötzlich alle als Störung. Hinzu kommen - "typisch Rolfi!" - dann noch die wirklichen Störungen bei der Probenarbeit. Das durch die Arbeitslosigkeit Rolfis verschärfte "negative" Engagement Rolfis kann nicht allein durch das "positive" Engagement in außermusikalischen Dingen aufgewogen werden. Es sind durchaus auch musikalische Strategien denkbar, Rolfi auf der Ebene seiner musikalischen Fähigkeiten zum Zuge kommen zu lassen. Dabei wird sich weder das Problem der



Arbeitslosigkeit, noch die "Albernheit" Rolfis ändern lassen. Rolfi kann aber mit dem, was er von der Musikgruppentätigkeit musikalisch erwartet, befriedigender umgehen lernen.

Dennoch sollten an die Fähigkeit einer Musikgruppe, soziale Probleme durch musikalische Tätigkeit bewußt zu machen, aufzuarbeiten oder gar einer Lösung näher bringen zu können, nicht die allergrößten Erwartungen geknüpft werden. In der Regel werden die musikalischen Möglichkeiten überschätzt, weil die nicht-musikalischen Ursachen unterschätzt werden. Dies bezieht sich nicht allein auf Probleme, die die Gruppenmitglieder in die Gruppe hineinragen - meist (wie in den beiden Beispielen) über ihre Motivation -, sondern auch für gruppensoziale Probleme, die durch die musikalische Gruppentätigkeit selbst entstehen. Und schließlich gibt es noch den Typ von Problem, der darin besteht, daß ein hereingetragenes Problem, das zunächst unsichtbar bleiben konnte, durch die Gruppentätigkeit aktualisiert worden ist. Solche Probleme verschärfen sich immer dann, wenn sie nicht erkannt, nicht verstanden oder tabuisiert sind. Viele Musikgruppen sind regelrecht Einrichtungen zur Nichtbeachtung außermusikalischer Probleme, Institutionen der Verdrängung, Tabuzonen sozialen Verhaltens, Rationalisierungsinstanzen, beschäftigungstherapeutische Einrichtungen. Oh Musica, du edle Kunst! Der schöne Schein dieser edlen Kunst besteht darin, daß jedes hereingetragene, aktualisierte oder erzeugte soziale Problem musikalisch aussieht.

Nun ist glücklicherweise jeder Schein richtig und falsch. Kein Schein ist reine Illusion. Daher hat der Schein, Bedürfnisse, Motive und Konflikte von Musikgruppenmitgliedern seien musikalische, etwas Richtiges an sich, auch wenn er letztlich trügt. In doppelter Hinsicht. Zum e i n e n ist richtig, daß die Mitglieder sich wirklich einbilden, sie hätten musikalische Bedürfnisse, Motive und Probleme. Die Mitglieder lügen nicht. Insbesondere erscheinen die Konflikte ja auch als musikalische: man kommt nicht weiter, weil einer permanent zu spät kommt; einer spielt immer zu laut; ein anderer ist ständig unkonzentriert; wieder andere sind auf den (informellen) Leiter fixiert; einer reagiert übersensibel oder aggressiv auf alle falschen Töne usw. Und dennoch ist Zuspätkommen, zu lautes Spielen, sind Konzentrationsschwierigkeiten usw. nur der Auslöser eines Konflikts, nicht seine Ursache. Denn es ist durchaus möglich - und glücklicherweise auch die Regel -, in der Gruppe mit diesen Vorkommnissen anders umzugehen als mit Konfliktstrategien. Z u m a n d e r n aber hat jeder soziale Konflikt in einer Musikgruppe eine objektive Seite. Und das sind konkrete, musikrelevante Handlungen (wie Zuspätkommen, Falschspielen usw.). Es gibt kein Gruppenproblem, das einfach vom Himmel gefallen ist. Erst spezifische Handlungen erzeugen Probleme - wie sich die Gruppe ja auch erst durch gemeinschaftliche Tätigkeit konstituiert und nicht einfach vom Himmel fällt.

Es müssen somit bei der allgemeinen Beantwortung der Frage, ob und wie sich soziale Probleme musikalisch aufarbeiten lassen, zwei Widersprüche und dialektische Beziehungen beachtet werden: die meisten Probleme s c h e i n e n nur musikalische zu sein - in Wirklichkeit trägt dieser Schein; andererseits ist



*Abbildung 36*

*Nicht nur durch einen präzis geschlagenen Rhythmus, sondern auch aufgrund seiner speziellen Motivation hält dieser arbeitslose Lehrer seine Musikgruppe zusammen: Die Auftritte der Gruppe stellen seine einzige Gelderwerbsquelle dar. Seine musikalische Tätigkeit dient somit letztlich der Befriedigung elementarster Lebensbedürfnisse. Seine musikalischen Handlungen haben das Ziel, die Gruppe als musikalisches, soziales und ökonomisches Gefüge zusammenzuhalten. Ob er deshalb besonders laut, exakt, einfühlsam, dominierend, stilgerecht, zurückhaltend, anpassungsbereit, akzentuiert, verängstigt, verschwommen ... spielt?*

dieser Schein aber auch richtig, insofern jedes Problem eine objektive Seite, die musikrelevant ist, haben muß.

Soll ein musikalisches Problem bewußt gemacht, aufgearbeitet oder einer Lösung nähergebracht werden, so können die musikalischen Strategien zwei

Ansatzpunkte wählen und miteinander verbinden: einmal können musikalische Handlungen zur gruppenspezifischen Aufarbeitung des Konflikts führen (also in der Regel mehr Klarheit über musikalische und nicht-musikalische Ursachen verschaffen, bestimmte Gruppenstrukturen verdeutlichen usw.); zum anderen können unmittelbare musikalische Auswirkungen des Konflikts behoben werden.

Es sind in diesem Zusammenhang zahlreiche musikalische Spielaktionen denkbar, deren Material aus dem Umfeld des musikalischen Konflikts stammt.

Die Spielaktionen selbst müssen allerdings primär unter gruppenspezifischem und außermusikalischem Gesichtspunkt gewählt und ausgewertet werden.

Andererseits brauchen sie nicht der normalen Probenarbeit aufgestülpt sein, nach dem Motto: So, jetzt unterbrechen wir mal die Probe und arbeiten die sozialen Probleme auf! Da es durchaus üblich ist, beim Proben Stellen, die nicht klappen, herauszupräparieren und gezielt zu üben, können viele musikalische Proben im Interesse aller Gruppenmitglieder bewußt herausgelöst und als Spielaktion bearbeitet werden.

Entscheidend ist nur, daß die Teillösung nicht rein technisch betrachtet, sondern als Spielaktion ausgelegt ist. Die Wiederholung eines einzigen Taktes oder einer kleinen Taktgruppe kann zu einer ausgedehnten, halbstündigen Session führen, in der sich plötzlich auch die schwächsten Gruppenmitglieder wohlfühlen und improvisieren. Musikgruppen, die instrumental arbeiten, sollten immer wieder auch singen. Auf Busfahrten oder in Kneipen ergibt es sich manchmal von selbst, daß ein Instrumentalstück einfach vokal nachgemacht wird. Die Bedeutung solcher stimmungsvoller Aktionen für die Musikgruppe ist nicht zu unterschätzen! Plötzlich stellt sich heraus, daß der Schlagzeuger die meisten Schwierigkeiten hat, sich wirkungsvoll einzubringen. Rhythmisch schwierige Stellen können oft in Verbindung mit Bewegung geübt werden. Dabei verlassen die Gruppenmitglieder plötzlich ihre gewohnten Orte und stellen ihre Rolle sichtlich zur Disposition.

Zum Beispiel: Die erste Zeile von "Ripley Underground" (Seite 76) führt vor allem beim -Übergang vom letzten zum ersten Takt erfahrungsgemäß zu Unsicherheiten. Wenn die Musiker aber beim Spielen im Takt "marschieren", lösen sich alle Probleme, da sich jeder Spieler nur an seinem eigenen linken oder rechten Fuß zu orientieren braucht. Es löst sich aber noch mehr! Die ganze Gruppe beginnt sich zu bewegen, wird dynamisch... Auch solche Gruppendynamik ist nicht zu unterschätzen.

In fast allen Musikgruppen kann die Rollenfixierung von Spielern und Instrumenten, von sozialer und musikalischer Position, dadurch gelockert werden, daß Instrumente gewechselt werden. Oft lassen sich Percussionsinstrumente in ein Arrangement einfügen - und die kann jedes Gruppenmitglied bedienen.

Problembearbeitung dieser Art setzt allerdings eine entwickelte Form der Gruppenkommunikation und des Gruppenbewußtseins voraus - und gerade diese Eigenschaften können sich kaum herausbilden, wenn die Gruppe mit zu

vielen Problemen belastet und der Anspruch der einzelnen Mitglieder an die Leistungsfähigkeit der Gruppe zu hoch ist. Es ist - meines Erachtens gerade aufgrund der Tatsache, daß viele Musikgruppen am Anspruch ihrer Selbstorganisation scheitern - notwendig, daß psychologisch sensible Erwachsene und erfahrene Jugendliche sich selbstorganisierten Gruppen in Workshops, Wochenendtagungen oder -freizeiten, zu Gesprächen, Sessions usw. zur Verfügung stellen. Ansätze zu solcher Art Arbeit sind heute in fast allen größeren Städten bereits vorhanden, teils unter Obhut der städtischen Musikschulen, der Volkshochschulen, von Fortbildungseinrichtungen, von Jugendzentren, als Freizeitangebot von Schulen oder Nachmittagsprogramm von Gesamtschulen. An der Universität Oldenburg ist für das Jahr 1984 die Errichtung eines Barackendorfes geplant, in dem Förder- und Beratungsangebote für selbstorganisierte Musikgruppen nach dem Modell der "Wissenschaftsläden" eingerichtet werden sollen. Und an den Kollegschulen in Nordrhein-Westfalen bemüht man sich seit Jahren um den Ausbildungsgang eines Musiziergruppenleiters, der ebenfalls solche Tätigkeiten wahrnehmen könnte (allerdings doch eher als fester Gruppen- und Kursleiter gedacht ist). Wer hinter solchen Überlegungen und Initiativen nur das Schreckgespenst einer Pädagogisierung und Integration von Jugendkultur zu sehen vermag, der sollte sich den keineswegs schmerzlosen und von der Musikindustrie raffiniert ausgebeuteten Zustand jugendlicher musikalischer Selbstorganisation konkret vor Augen führen. Der sollte einen Blick in die Yamaha- oder Suzuki-Musikschulen werfen, wo Kinder hinter Elektronenorgeln gebannt an der Nabelschnur eines Lernprogramms hängend ihre musikalischen Bedürfnisse zu befriedigen versuchen. Der sollte sich fragen, woher die Diskrepanz zwischen den riesigen Erwartungen Jugendlicher an die eigene Musikalität und die geringe tatsächlich zu beobachtende musikalische Aktivität rührt. Der sollte sich klar machen, daß die Vorstellung, die Jugendlichen sollten sich ruhig auch musikalisch "durchboxen" und ihren eignen Standpunkt gegen die Erwachsenen erkämpfen, nicht nur einem darwinistischen Denken entspringt, sondern auch vernachlässigt, wer in diesem Kampf der Stärkere ist und wieviele Jugendliche ihn tatsächlich gewinnen.

### c. Die musikalische Aneignung von Wirklichkeit durch eine Musikgruppe

Die musikalische Aufarbeitung von Gruppenproblemen stellt einen Sonderfall der musikalischen Aneignung der (Gruppen-)Wirklichkeit durch musikalische Tätigkeit dar. Dieser Sonderfall zeigt in zugespitzter Form, daß selbstorganisierte Musikgruppen sich vielfältiger als einzelne Musiker oder Musiker in festorganisierten Vereinen, Orchestern oder in genau bestimmten Musikberufen Wirklichkeit aneignen können und müssen. Zu dem, was wir in Kapitel 2.2 als anzueignende **W i r k l i c h k e i t** beschrieben und untersucht haben, kommt noch die "Gruppen-Wirklichkeit" hinzu. Und diese Art von Wirklichkeit spielt oft die größte Rolle beim Aneignungsprozeß.

Nun schiebt sich die Gruppen-Wirklichkeit nicht einfach gleich einem Filter oder einer Zwischenstufe zwischen die gesellschaftliche und politische Wirklichkeit und die einzelnen Menschen, die musikalisch tätig sind. Die Gruppen

Wirklichkeit ist vielmehr einerseits selbst Ausdruck der gesellschaftlichen und politischen Wirklichkeit und andererseits eine wichtige Form der Aneignung dieser Wirklichkeit. Die Gruppe ist **W i r k l i c h k e i t** und **A n e i g n u n g s w e i s e** zugleich. Der Deutsche Sängerbund und die in ihm vereinigten Chöre sind samt ihrer Satzung, ihren Chorleitern und Vorständen, ihren Fahnen und Chorbüchern, ihren Festen und Proben bereits eine bestimmte musikalische Aneignungsweise. Zugleich sind sie ein Stück Wirklichkeit, mit dem sich die einzelnen Mitglieder auseinandersetzen. Besonders die vielen Jugendlichen, die in deutschen Sängerbänden organisiert sind, scheinen ihre Gesamtverbände neu und ihren Bedürfnissen entsprechend aneignen zu wollen.

Eine Rockgruppe eignet sich soziale Probleme Jugendlicher musikalisch nicht nur dadurch an, daß sie diese Probleme besingt, entsprechende Stücke einübt und vorspielt, sondern daß sie selbst auch als Gruppe typische Probleme Jugendlicher hat. In Rockgruppen sind zahlreiche soziale Probleme, die Jugendgruppen haben, zugespitzt. Die Erwachsenen sorgen mit ihrer Ablehnung der Rockmusik schon selbst dafür, daß Rockgruppen prototypische Jugendgruppen sind. In Keller hinabgetrieben, wegen ihres Lärms verfolgt, der Rauschgiftsucht verdächtigt, als Agitatoren verschrien, als Fanatiker gefürchtet ... das sind Rockmusiker. Gott bewahre uns, daß unsere Tochter da mal mitmacht! Erfolgreich sind nicht-kommerzielle Rockgruppen erst dann, wenn sie glaubhaft machen können, daß sie typische Jugendprobleme haben. Und zwar nicht (nur) als Privatpersonen, sondern (auch) als Rockmusiker. Unzählige Lieder besingen oft ganz spezifische Probleme eines Rockmusikers, und die Fans haben sie sich begeistert und mit größter Anteilnahme angehört. Dies zeugt nicht immer nur von blindem Starkult, sondern auch vom Gefühl, daß der Rockmusiker für alle leidet.

Als die Rolling Stones vor nunmehr 15 Jahren gesungen haben

der Sommer ist da, und das ist die richtige Zeit für Kämpfe auf der Straße, oh Junge!

Aber was kann ein armer Junge anderes tun als für eine Rock'n'Roll-Band zu singen?

da haben Jugendliche diese aus dem gesamten Textzusammenhang herausgelösten Äußerungen eines Rockstars auf sich bezogen. Es waren die "No-Future"-Parolen der siebziger Jahre, die Aufschreie politischer Ohnmachtsgefühle trotz erheblicher musikalischer Power.

Auch bei den hergebrachten Kulturorchestern ist die Art und Weise, wie sie sich Wirklichkeit musikalisch aneignen, nicht zu trennen von den Strukturen des Orchesters. Der Dirigent, der den Takt angibt, ist selten ein einfacher Mitarbeiter der Orchestermusiker oder ein notwendiges Übel, sondern meist ein Abbild des Komponisten, dem man interpretierend dient. Nichts macht einen Orchestermusiker aggressiver, nichts verschafft ihm größere psychische Unsicherheit, als wenn er das Werk eines lebenden Komponisten spielen muß, der mäßig dirigiert und zudem scheußliche und schwierige Töne geschrieben hat. Von zahlreichen Symphonikern und Philharmonikern sind geradezu Komplote gegen moderne Komponisten-Dirigenten bekannt geworden, die



Abbildung 37

*I hear the sound of marching, charging feet, Oh Boy!*

*Alltäglich zur Wachablösung reiten sie quer über Londons Prachtstraßen, die verummten Gestalten der Königin. Mick Jagger und Keith Richards meinen daher zu Recht: Think the time is right for a Palace Revolution ... aber zunächst bleibt nichts als die Rock'n Roll-Phantasie, denn in sleepy London Town there's just no place for Streetfighting man!*

*Besungen 1968, fotografiert 1983.*

stets als Ablehnung des Dirigenten geäußert wurden, als Ablehnung des Komponisten aber gemeint waren.

Wenn nun aber die Gruppe sowohl Wirklichkeit als auch Ausdruck der Aneignungsweise ist, erhebt sich als nächstes die Frage, ob und wie sich die Gruppenstruktur im musikalischen Produkt widerspiegelt. Gibt es einen direkten Zusammenhang zwischen Gruppenstruktur und musikalischem Inhalt?

Man ist zunächst geneigt, diese Frage zu verneinen, da es scheinbar zu viele Gegenbeispiele gibt: Da singt ein Chor mit Dirigent revolutionäre und antiautoritäre Lieder; da spielt sich eine Frauenrockgruppe männlicher und verbissener auf als eine Männergruppe; da ist ein mitreißender afrikanischer Trommler nach strengsten rituellen Vorschriften gekleidet; da wirkt ein einfacher methodistischer Kirchenchor einer afro-amerikanischen Gemeinde ekstatischer als ein vollgestopfter deutscher Rockpalast; da spielt eine extrem auf ihren Star fixierte Gruppe "freiesten" Freejazz und so weiter.

Diese Beispiele machen auf eine Reihe von Vorsichtsmaßnahmen bei der Interpretation von Erscheinungsformen musikalischer Tätigkeit aufmerksam. Zunächst muß zwischen den musikalischen Handlungen, die man sieht, und

der musikalischen Tätigkeit, die durch musikalische Handlungen realisiert wird, von denen man möglicherweise einen Teil nicht sieht, unterschieden werden. Sichtbare musikalische Handlungen müssen interpretiert werden, wenn auf die

musikalische Tätigkeit geschlossen werden soll. So kann es zwar sein, daß das deutsche Rockpalastpublikum dieselbe Handlung - Klatschen, Tanzen, Schreien - vollführt wie eine afro-amerikanische Methodistengemeinde. Die Tätigkeiten beider Personengruppen sind aber grundverschieden. Der Unterschied läßt sich zwar beim Ansehen der Handlungen erahnen, er kann indessen nur dann festgemacht werden, wenn weitere musikalische Handlungen, die zur jeweiligen Tätigkeit noch dazugehören, bekannt und in einen gemeinsamen Zusammenhang gebracht sind. Handlungen sind mehrdeutig, wenn auch nicht ganz beliebig deutbar. Die oben angeführten Beispiele widerlegen daher noch nicht die Vermutung, daß zwischen der Gruppenstruktur und der musikalischen Tätigkeit ein genauer Zusammenhang besteht.

Als zweites muß zwischen Gruppenstruktur und Gruppenwirklichkeit unterschieden werden. Die Struktur kann unter Umständen direkt beobachtet, die Wirklichkeit muß aus einer genaueren Analyse der Gruppentätigkeit ermittelt werden. In einer Musikgruppe kann die Struktur "Dirigent plus Restgruppe" vorliegen. Diese Struktur besagt noch wenig über die Wirklichkeit der Musikgruppe. Hierüber gibt erst die Funktion, die der Dirigent innerhalb der Gruppe hat, Auskunft. Der Dirigent kann ein gleichberechtigtes Gruppenmitglied sein, der eben nur eine bestimmte musikalische Aufgabe übernommen hat; der Dirigent kann aber auch die Autorität der Gruppe sein, die den Ton angibt und auf den die Restgruppe fixiert ist. (Umgekehrt können übrigens in Gruppen ohne Dirigenten extremere autoritäre Verhältnisse herrschen als in dirigierten Gruppen)

Drittens darf nicht erwartet werden, daß eine bestimmte Gruppenstruktur oder eine bestimmte Gruppenwirklichkeit auch automatisch eine *a d ä q u a t e m u s i k a l i s c h e A n e i g n u n g* der Wirklichkeit bedeutet. Die mit der Gruppenstruktur vollzogene Aneignung von Wirklichkeit kann durchaus adäquat sein, obgleich die aufgrund dieser Gruppenstruktur vollzogene musikimmanente Aneignung von Wirklichkeit dennoch unvollkommen sein kann. Die Diskussion um die Frage, ob eine Rockgruppe, in der ausschließlich Frauen spielen, grundsätzlich "frauenfreundlicher" als eine gemischte oder Männer-Rockgruppe ist, kreist in der Regel um dies Automatismus-Problem: bringt eine in der Rockmusikpraxis durchaus ungewöhnliche Gruppenstruktur automatisch eine andere Musik hervor?

Viertens gibt es eine Reihe eher *t e c h n i s c h e r G r e n z e n*, die es nicht zulassen, daß beliebige Gruppenstrukturen beliebige musikalische Tätigkeiten ermöglichen. Eine Rockgruppe ist aufgrund ihrer Unflexibilität für bestimmte musikalische Tätigkeiten ungeeignet. Eine kleine Folkloregruppe kann sich vor einem Riesenauditorium nur über Elektronik verständlich machen, was oft mit ihren musikalischen Inhalten in Konflikt gerät. Ein Kulturorchester, das jahrelang nur auf Anweisung eines Dirigenten musikalisch tätig gewesen ist und dessen Gütezeichen darin besteht, daß es jedes beliebige Musikstück auf Anweisung fehlerfrei spielt, kann nicht von heute auf morgen selbständig

agieren. Den einzelnen Spielern sind ganz klare Grenzen gesetzt, die erst durch einen langen Lernprozeß überwunden werden könnten.

Bei Beachtung all' dieser (vier) Vorsichtsmaßregeln kann ein Zusammenhang zwischen der Gruppenwirklichkeit und dem Inhalt der Musik, die gemacht wird, der Aufführungsart und der Funktion der Musik gesehen werden. Die durch die Gruppenwirklichkeit vermittelte musikalische Aneignung von Wirklichkeit ist ja immer zugleich eine Vergegenständlichung. Das musikalische Produkt ist die sichtbare bzw. hörbare, ist die gesellschaftlich wirksame und politisch relevante Form der Aneignung. Auch wenn die Zusammenhänge zwischen Gruppenstruktur, Gruppenwirklichkeit, musikalischer Tätigkeit, beobachtbaren musikalischen Handlungen und musikalischer Aneignung von Wirklichkeit alles andere als einfach und eindeutig sind, so gibt es diese Zusammenhänge doch. Sie sind auch im konkreten Einzelfall analysierbar. Fehler entstehen lediglich bei allzu rasch einleuchtenden Kausalverbindungen, die es nicht gibt. Harte Fakten sind allerdings einige notwendige Bedingungen, die nur im Einzelfall oft nicht hinreichend sind:

Wer zusammen mit seinem Publikum gemeinschaftlich musikalisch tätig sein will, der muß auch in seiner Musikgruppe gemeinschaftlich tätig sein. Wer nicht nur musikalisch, sondern auch persönlich überzeugen will, muß auch innerhalb seiner Musikgruppe überzeugen. Wer politische und musikalische Tätigkeit miteinander verbinden will, muß seine Gruppentätigkeit politisch verstehen. Wer nicht die Geduld aufbringt, mit ungeschickten Mitgliedern seiner Musikgruppe liebevoll umzugehen, der kann nicht eine schwierige Botschaft einem begriffsstutzigen Publikum vermitteln. Wer keinerlei musikalische Fähigkeiten besitzt, kann nicht durch die Gründung einer wirklichkeitsadäquaten Musikgruppe seine fehlenden Fähigkeiten überspielen.

Solche notwendigen Bedingungen sind am ehesten dann erfüllt, wenn eine Musikgruppe einerseits musikalisch fähig und andererseits eine für ihr Publikum "prototypische" Gruppe ist. Rockmusikgruppen sind, solange sie noch nicht "groß rausgekommen" sind, meist solche Prototypen: die Jugendlichen erkennen in diesen Gruppen sich selbst. Viele politische Musikgruppen arbeiten nicht nur musikalisch, sondern auch allgemein-politisch in den politischen Bewegungen, für die sie spielen; auch hier besteht zwischen der Gruppen- und der musikalischen Wirklichkeit eine Einheit. Straßenmusiker sind zumindest für einen bestimmten Typ von Fußgänger (nämlich den sozial-kommunikativ motivierten) prototypisch, und dieser Fußgänger ist auch ihr willigstes Publikum. Musiklehrer sind dann, wenn sie sich wirklich für die Musik der Jugendlichen interessieren und nicht nur Interesse als Motivationstrick vortäuschen, ebenfalls prototypisch für ihre Schüler. Je höher die Kunst steigt, um so weniger prototypisch ist der Musiker für sein Publikum. Das Mitglied eines Kulturorchesters dürfte zwar noch dieselben Kunstvorstellungen wie sein Bildungsbürgerpublikum haben, er benimmt sich aber im Gegensatz zu seinem seriösen Publikum, dem jeder Ton toternst ist, oft sehr, sehr albern und denkt während seines Orchesterdienstes an alles mögliche, nur nicht an das Hohe in der Kunst. Ähnliches läßt sich über professionelle Unterhaltungsmusiker sagen, die sich eins ins Fäustchen lachen, wenn sie ihr Publikum zum Weinen gebracht haben. Die Gleichgültigkeit, mit der manch ein Unterhaltungsgeiger an



der Menschenmenge vorbeiblickt, ist fast ebenso erschreckend wie das schematische Lächeln, mit dem er ein paar verklärte alte Damen in der ersten Reihe beglückt.

#### d. Nachbemerkung

Wie schon in den vorigen Kapiteln (vor allem 2.6) haben wir bei der hier vorliegenden Analyse musikalischer Tätigkeit die zentralen Probleme der musikalischen Fertigkeiten und Fähigkeiten, des Übens und der Probetechniken, der Instrumental- und elektronischen Ausbildung und des elektronischen Know-Hows, der Rahmenbedingungen (wie geeignete Räume, geeignete Instrumente, genügend Zeit, Zugang zu Noten, Büchern und Platten und vieles mehr) fast gar nicht berücksichtigt. Dies liegt einerseits daran, daß dies nicht die zentralen psychologischen Probleme der Musikgruppentätigkeit sind, andererseits daran, daß gerade diese Probleme immer im Vordergrund des Bewußtseins stehen und ihre Bedeutung oft weit überschätzt wird. Mit den vorliegenden Analysen sollte vielmehr eine oft verborgene, oft verdrängte oder tabuisierte Seite musikalischer Gruppentätigkeit herausgearbeitet und einem praktischen Zugriff ausgeliefert werden. Probleme, die sich rein technisch lösen lassen, sollten auch rein technisch gelöst werden. Nicht jeder elektrische Kurzschluß in der Musikanlage braucht Anlaß eines gruppenspezifischen Selbsterfahrungsprozesses zu sein - auch wenn die Musikgruppenmitglieder sicherlich ganz unterschiedlich auf einen elektrischen Kurzschluß reagieren werden. . . Es gilt auch hier die allgemeine Regel, immer nach der einfachsten Lösung eines Problems zu suchen. Doch, wie vielfach im vorliegenden Buch betont und beschrieben, helfen die scheinbar einfachsten Lösungsversuche oft nicht. Immer dann muß - spätestens - eine differenziertere, psychologische Betrachtungsweise einsetzen.

### **3.2 Auf Plätzen - Zur Tätigkeit musikalischer Jugendsubkulturen**

#### a. Stile, Orte, Handlungen und Funktionen psychologisch betrachtet

Die wissenschaftliche Debatte um jugendliche Subkulturen hat einen musikalischen blinden Fleck. Einerseits überschlagen sich Autoren mit Beteuerungen, welche übermächtige Bedeutung die Musik für jugendliche Subkulturen hat - eine Meinung, der wir bereits mit Skepsis begegnet sind (vgl. oben S. 157-161) -, andererseits stellen sie immer wieder resigniert fest, daß "einschlägige Untersuchungen" (vor allem des musikalischen Materials und dessen physiologischer Wirkung) fehlten. Obgleich das jüngst erschienene Buch "Musikalische Teilkulturen" (KLÜPPELHOLZ 1983) solcher Resignation etwas abhelfen dürfte, scheinen doch aufschlußreiche Arbeiten wie H. HARTWIGS "Ästhetische Praxis in der Pubertät" (1980) oder die SHELL-Studie Jugend '81 (FISCHER 1982), ja die ausführlichen Musik-Kapitel in P. WILLIS'

"Profane Culture" (1981), immer wieder auf den nach wie vor bestehenden, grundsätzlichen Mangel bei der Untersuchung jugendlicher Musikkultur hinzuweisen: die fehlende wissenschaftliche Analyse musikalischer Tätigkeit in Subkulturen.

Wenn die herkömmliche Jugend(kultur)forschung immer wieder die vier Faktoren

- Stile,
- Handlungen,
- Orte und
- Funktionen von Subkulturen

analysiert und zueinander in Beziehung gesetzt hat, so mußte sie doch im gleichen Atemzug feststellen, daß eine richtige Interpretation von Stilen, Handlungen, Orten und Funktionen nur auf dem Wege einer Analyse der gesamten jugendlichen Tätigkeit geleistet werden könnte. Zwischen musikalischen Subkulturen und musikalischer Tätigkeit besteht also offensichtlich ein enger Zusammenhang. Wir wollen diesen Zusammenhang mit Bezug auf die vorliegende Jugendkulturforschung in 4 Punkten erläutern:

k. Es ist allgemein akzeptiert, daß **Stil** ein zentraler Begriff zum Verständnis von Subkulturen ist. Allerdings hat dieser Stilbegriff wenig mit dem herkömmlichen, kulturhistorischen und damit musikalischen Stilbegriff zu tun. Der "Stil einer Subkultur" ist nicht mehr nur an den Produkten der Subkultur, sondern vielmehr an der Art und Weise, wie diese Produkte hervorgebracht und wie sie verwendet werden, festzumachen. Dick HEBDIGE schreibt in der Studie "Subculture - Die Bedeutung von Stil" (1983) an zentraler Stelle:

Jeder Versuch, aus dem hier zu findenden, scheinbar unbegrenzten und oft anscheinend willkürlichen Spiel der Zeichen eine endgültige Gruppe von Bedeutungen herauszuziehen, ist offenbar zum Scheitern verurteilt.

Aber seit einiger Zeit hat sich ein Zweig der Semiotik entwickelt, der sich genau dieser Probleme annimmt. . . (Er) beschäftigt sich vor allem mit dem **Prozeß** der Bedeutungsschaffung und weniger mit dem Endprodukt. Dieses Betonen der **bedeutenden Praxis** unterstützen die neuen Semiotiker mit der polemisch vorgebrachten Auffassung, daß Kunst der Triumph von Prozeß über Fixiertheit ... ist (S. 109).

Auch wenn sich Semiotiker offensichtlich terminologisch schwer tun, so liegt hier nicht viel mehr und nicht weniger als das Eingeständnis vor, daß Stiluntersuchungen Untersuchungen "bedeutender Praxis" und das heißt subkultureller Tätigkeit sein müssen. Die "Bedeutung" erwächst dann (gemäß unseren Ausführungen S. 140-143) aus der jeweils angeeigneten Wirklichkeit. Der "praktische" Stilbegriff der Subkulturforschung ist notwendig an die subkulturelle Tätigkeit und damit das Motiv einer Subkultur geknüpft. Die "Bedeutung" eines Stils gründet im Motiv der subkulturellen Tätigkeit.

(2) Großes Kopfzerbrechen bereiten die Subkulturforschung die oft widersprüchlichen **Handlungen**, die beobachtet werden können. Ein Punker, der neben dem Anarcho-Zeichen auch noch SS-Runen oder das

Hakenkreuz malt, ist ein wissenschaftliches Problem. Handlungen sind widersprüchlich und schnellen Änderungen unterworfen, ohne daß man sagen könnte, daß sich der Stil geändert habe.

Doch auch dies wissenschaftliche Problem löst sich, wenn versucht wird, die verschiedenen Handlungen als Bestandteile subkultureller Tätigkeit zu interpretieren. Handlungen, die eine bestimmte Tätigkeit realisieren und daher einem einheitlichen Motiv entstammen, können durchaus widersprüchlich sein. Und wie sich die Motive während der Tätigkeit ändern, so können und werden sich auch die Handlungen verändern (vgl. oben S. 52 und 137-138).

Offensichtlich steht die Subkulturforschung vor dem Standardproblem der Psychologie musikalischer Tätigkeit: Wie sind beobachtbare Handlungen aufeinander zu beziehen, wie ist die Handlungsdynamik zu verstehen, wie ist das Handlungsgefüge letztlich als Tätigkeit zu interpretieren? Dabei muß natürlich im konkreten Einzelfall bewiesen oder widerlegt werden, ob zwei Handlungen zu einer einzigen Tätigkeit gehören und auf ein gemeinsames Motiv zu beziehen sind. Die Widersprüchlichkeit von Handlungen (und damit selbstverständlich auch von Handlungsprodukten) kann möglicherweise auch nicht auflösbar sein. In diesem Falle sollte man weder von einem Stil, noch von einer subkulturellen Tätigkeit sprechen. Es ist daher eine notwendige Bedingung für das Vorliegen einer (gegebenenfalls musikalischen) Subkultur und eines subkulturellen Stils, daß die verschiedenen Handlungen eine (gegebenenfalls musikalische) subkulturelle Tätigkeit realisieren und ein gemeinsames Motiv haben.

(3) Sowohl englische als auch neuere deutsche Untersuchungen belegen immer wieder die Bedeutung, die "Orte" für eine Subkultur haben. Unter "Orten" werden soziale Orte wie Familie, Schule, Arbeitsplatz oder auch konkrete Orte wie Kneipe, Straßenecke, Kiosk, Diskothek usf. verstanden. H. Hartwig hat solchen Orten ein zentrales Kapitel seiner Untersuchung ästhetischer Praxis in der Pubertät gewidmet. Dabei sind solche Orte nicht nur von Bedeutung, weil sich "in" ihnen der Jugendliche "als aktiver Produzent im ästhetisch-kulturellen Bereich entwickeln kann" (HARTWIG 1980, S. 94), sondern auch weil solche Orte eine wichtige Form von Wirklichkeit sind, die sich Jugendliche aneignen. Am Beispiel Ripley Underground (Kap. 2.2 Bericht 2) haben wir gezeigt, daß zur musikalischen Tätigkeit auch die mehr oder weniger bewußte musikalische Aneignung von Orten wie Straßen, Plätzen, Sälen, Wiesen, Geländen vor Natodraht, Untergrundbahnen, Diskotheken, Kneipen usf. gehört. Die Entwicklung des herkömmlichen Tanzbodens zur modernen Diskothek in den vergangenen 15 Jahren dokumentiert die sich in Orten niederschlagende musikalische Tätigkeit (von Managern und Klein-Kapitalisten und einer wachsenden Unterhaltungsindustrie) am eindringlichsten. Nachdem die Diskothek zu einem Ort totalen Musikkonsums" entwickelt worden war, mußte auch noch die passende (Disco-)Musik produziert werden. Und schließlich haben Wissenschaftler "Diskothek" als Bezeichnung für eine Subkultur der 70er Jahre gewählt (SCHÜTZ 1982, S. 54-55). Verkehrte Welt? Nur für den, der die Dialektik musikalischer Aneignung von Wirklichkeit nicht kennt.



Abbildung 38

Von links nach rechts: Latzhose, VW-Bulli, Brot, Tonpfeifen, Pappbecher, Tabak-Hülle, Okarina-Bläser und - Verkäufer (15,- DM), Mutter mit Kind, angebissener Kuchen, Holzspielzeug (zum Verkauf), R4, Okarina-Käuferin, ID, Ledergürtel, rauchende Frau mit indischem Rock auf Motorhaube ... was ist der innere Zusammenhang der hier abgebildeten Symbole und Handlungen? Wer diese Frage beantwortet, benennt offensichtlich das, was die hier abgebildete Jugendsubkultur ausmacht: ihr Motiv.

(Das Bild stammt vom Festival "umsonst und draußen" 1979 in Notho, das sich durch den Verkauf von Alternativprodukten finanziert hat.)

Somit zielt die wissenschaftliche Beachtung der Orte subkultureller Tätigkeit -mehr oder weniger bewußt - immer auch darauf ab, diese Tätigkeit als Aneignung von Wirklichkeit zu interpretieren. Die praktischste und greifbarste Form der Aneignung ist die der "Besetzung" eines konkreten Ortes. Nicht von ungefähr reagiert die Staatsmacht an solchen Punkten am empfindlichsten! Sie weiß genau, daß die Frage, wo Arbeitslose tagsüber sich aufhalten, wo ein Straßenmusiker spielt, wo eine musikalische Demonstration hinmarschiert oder wo eine Jugendgruppe Parolen sprüht, keineswegs gleichgültig ist. (Der Eigentumsbegriff ist in diesem psychologisch zu interpretierenden Zusammenhang nicht mehr als ein juristischer Vorwand.)

(4) Die wissenschaftliche Debatte um die F u n k t i o n von Subkulturen ist merkwürdig gespalten. Über die Bedeutung dieser Debatte sind sich Wissenschaftler und Politiker einig. Ob ein irgendwo auftauchendes subkulturelles Phänomen nun "subversiv", "integrativ", "alternativ", "kriminell", "völkerverständigend", "teilkulturell" oder "gegenkulturell", "avantgardistisch",

"dadaistisch", usw. usf. ist, kann von großem Interesse sein. Von dem Ausgang solcher Debatten hängt ab, inwieweit die Musikindustrie sich der Subkultur annehmen kann und muß, inwieweit Sozialarbeiter und Kulturbehörde zuständig sind, inwieweit die Subkultur eine Polizeiangelegenheit wird und wie STERN, SPIEGEL und QUICK die neuen Erscheinungen ihren Lesern erklären, ob dem Bürger Angst gemacht oder Angst genommen werden soll usw.

Das Kernproblem solcher Debatten ist, daß sie meist rein soziologisch geführt und psychologische Argumente erst aufgesetzt werden, wenn die sozio-politische Einordnung bereits vollzogen und es notwendig geworden ist, die Erscheinung dem Bürger zu erklären. Bei solchen Erklärungen wird dann tief in die psychologische Mottenkiste gegriffen. Denn je grundsätzlicher die Einschätzungen soziologischer Art sind, um so weniger sollte der Bürger hiervon wissen. Gerade der kleine Mann, dem mit jeder neuen Subkultur wieder ein Stück Angst im Nacken sitzt, verlangt nach psychologischen Erklärungen - je plumper, desto wirkungsvoller: Faulheit, Dummheit, Arbeitsscheu, Aggressivität, Pietätlosigkeit, Verschwendungssucht, Zerstörungswut, Unordentlichkeit, Schmutzigkeit, Ungezogenheit...

Von aufgeklärten und kritischen Wissenschaftlern wird daher - gerade angesichts dieser fatalen Polarisierung von Soziologie und Psychologie - immer wieder versucht, beide wissenschaftlichen Ansätze miteinander zu verbinden. Praxisnahe Soziologen wie Paul WILLIS tun dies selbstverständlich, obgleich ihre Psychologie eine ad-hoc Dimension ihrer Theorie bleibt und mehr mit dem gesunden Menschenverstand als auf wissenschaftlicher Basis herangezogen wird. Es ist dabei oft verwunderlich, daß Soziologen, die jede konkrete Erscheinung auf allgemeinste soziologische Analysen - Klassenmodelle der Gesellschaft usw. - beziehen, dann, wenn sie die Psychologie bemühen, nur noch ihren gesunden Laienverstand gelten lassen.

## b. Musikalische Subkultur als "große" Musikgruppe?

Im vorigen Kapitel ist die Untersuchung individueller musikalischer Tätigkeit auf die Tätigkeit einer Musikgruppe übertragen worden. Im einleitenden Teil dieses Kapitels ist erläutert worden, warum es sinnvoll ist, den Begriff der subkulturellen oder musikalischen Tätigkeit und den des Motivs einer musikalischen Subkultur einzuführen. Es liegt nahe, die Psychologie musikalischer Tätigkeit über die Analyse der Musikgruppe hinaus nun auch auf die Angehörigen einer musikalischen Subkultur auszudehnen. Eine musikalische Subkultur als eine große, diffuse Musikgruppe also?

Zunächst einige ganz offensichtliche Parallelen zwischen der Tätigkeit einer Musikgruppe, wie sie in 3.1 erörtert worden ist, und der musikalischen Tätigkeit der Angehörigen einer Subkultur.

(1) Die M o t i v e der Musikgruppentätigkeit sind aufgrund ihrer Herkunft widersprüchlich (vgl. Skizze S. 214). Sie sind aus der Radikalisierung von Bedürfnissen hervorgegangen, die die herrschende Musikkultur, vor allem die Musikindustrie, nicht befriedigen konnte. Zugleich aber sind alternative Vor

stellungen schwach oder gar nicht entwickelt. Ähnliches läßt sich in musikalischen Subkulturen beobachten. Sie\* sind meist bis zu einem gewissen Grad der Medienrealität verhaftet, obgleich sie sich auch davon lossagen wollen. Einige Subkulturen tun dies, indem sie sich ganz "alternativ" zu artikulieren versuchen - zum Beispiel ohne Musikelektronik oder wie der frühe Punk mit radikaler Einfachheit -; andere, indem sie Medienprodukte gleichsam exhibitionistisch zur Schau stellen und ihrer alltäglichen "Natürlichkeit" berauben; andere, indem sie sich die Medienrealität produktiv aneignen, umfunktionieren und mit neuen Bedeutungen erfüllen.

Die in Bezug auf die Medienrealität widersprüchliche musikalische Tätigkeit von Subkulturen hat Ursachen in widersprüchlichen Motiven und damit der Tatsache, daß diese Motive aus widersprüchlichen gesellschaftlichen Erfahrungen heraus entwickelt worden sind. Es ist falsch zu meinen, Subkulturen seien für die meisten Jugendlichen gleich einem "Angebot" einfach da. Ein einfaches "Zugreifen" wie im Supermarkt gibt es nämlich nicht. Jeder einzelne Jugendliche muß durch einen schwierigen psychischen Prozeß hindurch sich zum "Zugreifen" motivieren. Dabei helfen ihm kaum pädagogisch geschickte Angehörige der Subkultur, sondern häufiger und im Endeffekt auch wirkungsvoller verständnislose Erwachsene, drohende Politiker und Polizisten, warnende Lehrer und Geistliche, spießige Eltern und stirnrunzelnde Nachbarn.

(2) Das B e d ü r f n i s , sich einer Musikgruppe anzuschließen, ist kein rein musikalisches - auch wenn das so zu sein scheint. Im Falle einer musikalischen Subkultur ist es noch evidenter, daß es praktisch keine rein musikalischen Bedürfnisse gibt. Es kann daher auch nur mit äußerster Vorsicht von einer musikalischen Subkultur gesprochen werden (vgl.untenTeil 3); der weitaus häufigste Fall ist der einer Subkultur, deren Mitglieder zwar musikalisch tätig sind, das musikalische Motiv aber zeitweise aus allgemeineren und unspezifischeren Motiven heraus entwickelt ist. In der Untersuchung "Rockmusik - Eine Herausforderung für Schüler und Lehrer" (1983) hat Volker SCHÜTZ den Stellenwert musikalischer Tätigkeit der Jugendkulturen mit den Bezeichnungen Teenager, Halbstarke, Teddy-Boys, Skinheads, Mods, Gegenkultur, Studenten, Hippies, Beatles, Diskotheken und Punks genauer bestimmt. Das Ergebnis ist, daß keine dieser Kulturen mit Ausnahme der „Diskotheken" wesentlich auf musikalischer Tätigkeit beruhen und musikalisch motiviert sind, auch wenn alle Kulturen ohne Musik nicht denkbar wären.

Wie im Falle der Musikgruppentätigkeit darf also auch im Falle musikalischer Tätigkeit einer Subkultur nicht auf ein ausgeprägtes musikalisches Bedürfnis geschlossen werden. Die Mitglieder einer Subkultur sind sich dessen in aller Regel auch bewußt. Musik ist für sie fast nie um ihrer selbst willen da. Es gibt immer ein klar ausgeprägtes Verständnis vom Gebrauchswert von Musik und vom außermusikalischen Motiv musikalischer Tätigkeit. Lediglich bei Hippies stellt Paul WILLIS eine Art l'art pour l'art-Einstellung fest:

---

\*Das Wort "Subkultur" steht hier und im folgenden abkürzend für "Die Angehörigen einer Subkultur".

Musik bedeutet für die Hippies direkte Wahrnehmung, die Musik selbst und sonst nichts; was Musik ausmachte, konnte nur musikalisch ausgedrückt werden. Musik war nicht zu dekodieren... (WILLIS 198 1, S. 139).

Der bewußte, teils elitäre und esoterische, in jedem Fall aber typisch mittelständische Umgang mit Musik bei den Hippies läßt noch am ehesten rein musikalische Bedürfnisse vermuten. Die enge Verbindung von Drogen- und Musikkonsum wäre ebenfalls im Sinne eines rein musikalischen Bedürfnisses zu deuten. - Selbst bei den Punks, die nicht ohne ihre eigene Musik zu denken sind, wird Musik außermusikalisch verwendet. Oft kommt es gar nicht auf Musik, sondern auf Lärm, Schock, Monotonie, Schreien an. Die als Vorwurf geäußerte Kritik, Punkmusik sei gar keine Musik, ist als Lob verstanden worden.

(3) Ein wichtiges internes Problem der Musikgruppentätigkeit war die musikalische *A u f a r b e i t u n g*, Bewußtmachung und ansatzweise Lösung *v o n K o n f l i k t e n* und Problemen, die nicht ausschließlich musikalisch verursacht waren. Musikalische Tätigkeit in jugendlichen Subkulturen ist ein Paradebeispiel für die musikalische Bearbeitung allgemeiner sozialer und psychischer Probleme. Die empirische Untersuchung von DOLLASE u.a. zeigt eine Fülle von außermusikalischen Problemen, die Jugendliche in ihre Subkultur hineintragen und dort musikalisch aufzuarbeiten versuchen (DOLLASE, S. 148-189). Wie in einer Musikgruppe, so können Probleme durch subkulturelle Tätigkeit musikalisch verdrängt, tabuisiert, ästhetisiert, wegrationalisiert oder vorübergehend vergessen werden. Es ist unter Politikern, Pädagogen, Psychologen und Musikern umstritten, ob dies gut oder schlecht ist. Die relativ neutrale Unterhaltungsfunktion wird musikalischer Tätigkeit allgemein zugebilligt, wenn aber die Jugendlichen vor sämtlichen Lebensproblemen nur noch in die Diskothek ausweichen, so ist spätestens dann, wenn sie die Eintrittskarte oder die ihnen zum Kauf angebotenen Lebenshilfen nicht mehr bezahlen können, ein alter Konflikt nicht bearbeitet, sondern ein neuer vorprogrammiert.

Musikalische Tätigkeit in Subkulturen kann von größter Intensität sein. Und doch ist Intensität und Engagement noch kein Kriterium für den Erfolg der musikalischen Konfliktbearbeitung. Es ist vielfach zu beobachten, das Jugendliche in der Pubertät äußerst intensiv auf einem Instrument üben und ihre künstlerischen Fähigkeiten ungeahnt steigern. Erwachsene sind geneigt, derartige Produktivität zu fördern und als einen besonderen familiären Glücksfall zu betrachten. Die vielen persönlichen Probleme, die sich während und in einer solchen produktiven Phase anstauen, entladen sich dann nach ein paar Jahren und führen zu einem "unerklärlichen" Zusammenbruch, Ausflippen oder Rebellieren des Jugendlichen. Nur wer in dieser "Zusammenbruchsphase" bereits so qualifiziert ist, daß er schon viel konzertiert, mit Engagements bedrängt wird oder Wettbewerbe mitmacht, sieht keinen Weg mehr zurück ins bürgerliche Leben und muß ein Künstler werden.

(4) Die musikalische Tätigkeit einer Musikgruppe ist dadurch gekennzeichnet, daß die Musikgruppen-Wirklichkeit einerseits eine musikalische *A n e i g -*



*Abbildung 39*

*Nicht die Wirklichkeit, sondern der Wunsch der Eltern ist in Bildern dieser Art fotografisch wiedergespiegelt. . . . Doch, können Kinder ihre Lebensprobleme durch musikalische Tätigkeit bewältigen? Intensität und Engagement sind jedenfalls noch kein Kriterium für den Erfolg musikalischer Konfliktbearbeitung.*

*(Im Bilde: Ludwig der II. von Bayern, der spätere Gönner und bedingungslose Verehrer Richard Wagners, der alle seine persönlichen und politischen Probleme mit Hilfe der Musik zu bewältigen suchte. Die harmlose Trommel schlug der Knabe wohl nur aus Staatsräson. Später spielte der bereits nicht mehr ernstgenommene Monarch den Lohengrin, Fiktion und Realität verwechselnd.) Quelle.- Bayer. staatl. Verwaltung der Schlösser und Seen.*



n u n g s w e i s e , andererseits die anzueignende W i r k l i c h k e i t selbst darstellt. Auch Subkulturen sind Aneignungsweise und Wirklichkeit zugleich. Musikalische Tätigkeit einer Subkultur ist zu allererst auf die Subkultur-Wirklichkeit bezogen. Musikgruppen der Subkultur spielen für ihre Freunde; man singt, spielt, hört, tanzt, produziert und konsumiert unter sich, für sich und für den Freund. Die primäre Tätigkeit der Subkultur ist ihre Selbstreproduktion. Dafür, daß diese Selbstreproduktion "von außen" richtig verstanden wird als Abgrenzung, Stilbildung, Provokation usw., sorgen schon die Außenstehenden. Je intensiver die Selbstreproduktion, um so klarer sind auch Abgrenzung, Stilbildung, Provokation.

Die Wirklichkeit der Subkultur kann so überwältigend stark sein, daß Jugendliche ganz aus dem Auge verlieren, daß die Subkultur auch eine Aneignungsweise von jener Wirklichkeit ist, die außerhalb der Subkultur besteht. Die Nonnen, Bedingungen, Inhalte und Handlungsziele subkultureller musikalischer Tätigkeit s c h e i n e n nur selbsterzeugt.. Dies kann zu einer Blindheit führen, die weit über die Nabelschnur einer sich selbst reproduzierenden Musikgruppe hinausgeht. Denn während eine Musikgruppe immer wieder ihre Zuhörer und Fans braucht, kann eine Subkultur vollkommen im eigenen Saft schmoren. Sie braucht dadurch zwar nicht gesellschaftlich unbedeutend zu werden, sie verliert aber die eigene Kontrolle darüber, welche Bedeutung sie nun wirklich hat.

Wenn sich Jugendliche aber noch bewußt sind, daß die musikalische Subkultur nicht nur eine eigene Wirklichkeit, sondern auch eine Aneignungsweise darstellt, dann beziehen sie sich meist in produktiver und schöpferischer Weise auf das, was Helmut HARTIWG "Medienrealität" genannt hat (HARTWIG 1980, S. 83). Diese recht typische Aneignungsform ist bis heute vielen Mißverständnissen ausgesetzt. Denn zunächst kann es so aussehen, als ob Mitglieder einer Subkultur bestimmte Medienprodukte unmäßig konsumieren und sich kaum von einem Fanclub unterscheiden.\* Erst bei Betrachtung der gesamten subkulturellen Tätigkeit wird deutlich, wie eine scheinbar recht triviale und nur quantitativ gesteigerte Art des Konsumierens eine neue Qualität annimmt.

Paul WILLIS hat in diesem Sinne beispielsweise die (englischen) Motorrad-Jungs" genauer untersucht und feststellen müssen: "die phantastische Präzision und das Charakteristische ihres Geschmacks bezeugen, wie hochgradig wichtig die A u s w a h l aus dem Vorhandenen bei der Entwicklung einer Kultur sein kann" (WILLIS 198 1, S. 89 und 10 1). Die Motorrad-Jungs hatten sich nämlich für ganz bestimmte Musikstücke aus der Zeit des frühen Rock'n Roll entschieden und diese Entscheidung verblüffend bewußt begründen können. Erst nachträglich kann WILLIS analysieren, warum diese Art Musik vollständig in die Gruppentätigkeit der Motorrad-Jungs paßte. Ähnlich wie WILLIS, nur ohne Beschränkung auf eine genau abgrenzbare Subkultur, hat auch Jürgen ZINNECKER (auf 280 Seiten) beschrieben und untersucht, welche Bedeutung für Jugendliche das Aussuchen von "Accessoires" hat und wie

---

\*Die umfangreiche Studie über "Accessoires. Ästhetische Praxis und Jugendkultur" (ZINNECKER 1983) schließt "Fankulte" mit ein (S. 186-211).



sie sich damit Wirklichkeit aneignen (ZINNECKER 1983). Im Rahmen musikalischer Tätigkeit wird hingegen die Handlung des Ausschutzens stark unterschätzt. Dabei sind Jugendliche oft äußerst aktiv, wenn sie nach neuen LP's oder - sofern sie aktiv musizieren - nach neuen Musikstücken Ausschau halten. Da werden Freunde und Autoritäten gefragt, Artikel, Rezensionen und Plattentexte gelesen, wird in Platten hineingehört, vom Rundfunk mitgeschnitten und möglicherweise eine Platte erst nochmals bei Freunden vorgetestet. Es ist angesichts dieser musikalischen Aneignungsintensität, die durchaus üblich und selbstverständlich ist, nicht verwunderlich, wenn dieselben Jugendlichen dann, wenn sie in einer Diskothek mit fertiger Musik konfrontiert werden, ihre Aneignungsintensität auf den Bereich der Kleidung, ihrer persönlichen Ausschmückung und der individuellen Bewegung verlagern müssen.

Aus diesen Parallelitäten zwischen der musikalischen Tätigkeit einer Subkultur und der Musikgruppentätigkeit folgt, daß -bis auf noch zu erörternde Unterschiede - die Psychologie musikalischer Tätigkeit auch als eine Sozialpsychologie von Subkulturen ausgelegt werden kann. Natürlich sind Begriffe wie Motiv, Tätigkeit, Bewußtsein usw. dann umfassender zu interpretieren; aber das ist kein wissenschaftlich unüblicher Vorgang. Alle gesellschaftlich bedingten psychologischen Kategorien finden sich auch als Kategorien einer Sozialpsychologie wieder. Daß dabei die gesellschaftliche Gruppe oder die Gesellschaft insgesamt nicht als "Super-Individuum" oder als "Masse" mit Seele, Bewußtsein, Trieb und Persönlichkeit angesehen werden muß, hegt an der Psychologie menschlicher Tätigkeit selbst. Denn hiernach steht der Einzelne ebenso in tätiger Auseinandersetzung mit den Anderen wie die Gruppe oder die Gesellschaft mit all' den sie konstituierenden Mitgliedern.

Die musikalische Tätigkeit und das Motiv einer Subkultur ist im allgemeinen diffuser als die Tätigkeit einer einzelnen Musikgruppe. Oft allerdings ist die Teilnahme an einer Subkultur mit der Zugehörigkeit zu einer Gruppe, die zur entsprechenden Subkultur gehört, verbunden. Es gibt heute sehr viele musikalische Subkulturen, die "Einzelmitgliedschaft" ermöglichen, ein unbemerktes Beitreten und Austreten, je nach Lust und Laune. Die Teilnahme an solchen Subkulturen ist dann relativ unverbindlich, auch wenn die Subkultur selbst gesellschaftlich relevanter und "verbindlicher" ist als eine einzelne Musikgruppe überhaupt sein kann. Das Individuum ist: also entlastet, obgleich es bei einer gesellschaftlich sehr relevanten Tätigkeit mitwirkt. Musikalisch ist dies von erheblicher Bedeutung, weil es gerade im Bereich der Musik große Hemmschwellen gibt. Musikalische Tätigkeit scheint neben gewissen Kenntnissen, Fertigkeiten und Fähigkeiten ja auch noch "Musikalität" zu verlangen.

Die "Einzelmitgliedschaft" bei Subkulturen ist allerdings meist medienvermittelt. Diffuse Subkulturen bilden eine Art Medienverbund. Die Mitglieder kommunizieren zunächst nur über Leserbriefe, Kaufverhalten, gemeinsame Konzertbesuche und unscheinbare "Accessoires" miteinander. Bei genauem Hinsehen jedoch gibt es auch hier mehr Zwischenmenschliches als erwartet. Wer heute den BAP-Aufkleber hat, wird auf der Autobahnraststätte oder mit bestimmten Trampeln ohne Anlaufschwierigkeiten ein relativ vertrauliches Gespräch aufnehmen können. In Musikveranstaltungen oder auf öffentlichen

235  
Plätzen können kleinste Sticker oder Farben - etwa grün-rot-gelb als Jamaica-Farben - die Basis für Vertrauen darstellen, wie es sonst nur bei politischen Großveranstaltungen oder unter Autofahrern mit der Anti-Kernkraft-Sonne am Heck besteht. Ähnliches geschieht durch musikalische Handlungen und

musikalische Zeichengebung. Ein paar Klänge aus einem mitgebrachten Recorder - und alle wissen, wo sie dran sind.

Die Vielfalt musikalischer Handlungsmöglichkeiten innerhalb einer Subkultur, die breite Palette von geringen oder entwickelten Fähigkeiten, die bei musikalischen Handlungsvollzügen den Einzelnen abverlangt werden, macht die musikalische Kraft von Subkulturen aus. Weniger das exakt bestimmbare Niveau musikalischer Tätigkeit - wie noch etwa in Chören, Kapellen oder Fanclubs -, sondern vielmehr die Angebotsvielfalt und die Breite der Einstiegsmöglichkeiten stellt die Anziehungskraft musikalischer Subkulturen dar. Einzelanalysen von Produkten oder Veranstaltungen greifen daher immer ein Stück weit daneben und verkennen das, worauf es musikalischen Subkulturen primär ankommt.

Der musikalische Anspruch einer Subkultur ist geringer als der einer Musikgruppe oder einer Gruppe, die sich innerhalb einer Subkultur fest gebildet hat. Der Vollzug musikalischer und nicht-musikalischer Handlungen ist offener und selbstverständlicher. Musikgruppen haben oft ein verkrampftes Verhältnis zu nicht-musikalischen Handlungen, weil sie meinen, möglichst nur Musik machen zu müssen. Daher entsteht in Musikgruppen viel mehr falsches Bewußtsein über die eigene musikalische und nicht-musikalische Tätigkeit als in einer Subkultur. Kein Punker würde auf die Idee kommen, er müsse unbedingt die drei berühmten Akkorde spielen können, aus denen die Punkmusik besteht. Kein Kernkraftgegner würde sich überflüssig vorkommen, wenn er Lieder nicht gut singen kann, weil es beim Kampf gegen ein atomares Deutschland auch viele nicht-musikalische Handlungen gibt. Die Mitglieder einer Musikgruppe aber zerbrechen sich den Kopf darüber, wie sie bei irgendeiner nicht-musikalischen Aktion ihre Musik sinnvoll anwenden können, ohne sich zu fragen, ob ein Musiker auch mal an Aktionen ohne Musikinstrument teilnehmen könnte. (Zum Beispiel dann, wenn dieses Instrument bei der Aktion hindern oder kaputt gehen könnte.)

Die Verquickung musikalischer und nicht-musikalischer Handlungen auch innerhalb der musikalischen Tätigkeit einer Subkultur hat individuell entlastende Funktion. Das Problem, heute musikalisch tätig zu werden, besteht für viele Jugendliche darin, daß sie - aufgrund der Medienrealität und einer möglicherweise "narzißtischen Sozialisation" - ein so hohes musikalisches Anspruchsniveau haben, daß sie selbst niemals in der Lage sind, dies Niveau aktiv zu erreichen. Die vielen abgebrochenen musikalischen Lernprozesse Jugendlicher zeugen von dieser unglücklichen Konstellation: Eine Gitarre soll, sobald man sie in die Hand nimmt, gleich nach Jimi Hendrix klingen! Tut sie das auch nach 2-oder 3 Wochen Übezeit nicht, so wird sie wieder beiseite gestellt. Angesichts dieser typischen Einstiegsprobleme in musikalische Tätigkeiten bieten musikalische Subkulturen Hilfestellungen an. Sie ermöglichen es, vielfältig und doch befriedigend musikalisch tätig zu sein. Der Anspruch erscheint reduziert, weil das Angebot vielfältiger, die Fixierung auf ganz bestimmte

## 236

Höchstleistungen gelockerter ist. Natürlich kann es in Subkulturen auch zu einer Kultivierung des „Leidens“ kommen, also einer Ästhetisierung musikalischer Untätigkeit. Solche subkulturellen Zustände sind aber nie von Dauer. Nimmt man die psychedelische Musik, das Ausflippen und Rumhängen in drogenschwängelter Atmosphäre als einen solchen "Leidenskult", so bemerkt man doch bei genauerem Betrachten entsprechender Subkulturen erstaunliche Aktivitäten (nicht nur beim Organisieren von Drogen). Paul WILLIS arbeitet in seiner "Profane Culture" heraus, daß gerade die Hippies eine besondere musikalische Aktivität entfalten,

... waren die Hippies und die Leute, die ihnen ähnlich waren, in der Lage, starken Einfluß auf ihre Musik auszuüben. Wie wir bereits gesehen haben, bestand das entscheidende Merkmal der ‚progressiven Popmusik‘ der großen kreativen Ära der späten sechziger Jahre darin, daß ihr künstlerischer Gehalt von denen bestimmt werden konnte, die die Musik machten, und nicht von denen, die sie kontrollierten. Nun kamen diese Musiker sehr häufig aus irgendeiner Variante der Hippiekultur. Daher reflektiert die Musik immer deutlicher die Anliegen dieser kulturellen Gruppe und entwickelt sie weiter (WILLIS 1981, S. 207),

während sich die offensichtlich erheblich aktiveren "Motorrad-Jungs" mit "phantastischer Präzision" der Auswahl aus dem Vorhandenen begnügten (S.101).

Die diffusere und weniger durchschaubare Struktur einer musikalischen Subkultur bietet also für einzelne Jugendliche oft zunächst erheblich mehr Chancen, musikalisch tätig zu werden als eine Musikgruppe. Daß Musikgruppen sich meist musikalischen Subkulturen zurechnen und diese ja auch meist entscheidend beeinflussen und weiter entwickeln, ist nicht nur ein besonderer Glücksfall, sondern eine gewisse Notwendigkeit. Musikgruppentätigkeit ist eine besondere Form musikalischer Tätigkeit in einer Subkultur und zwar eine spezifische Präzisierung dieser Tätigkeit im Hinblick auf die Musik. Daß dies nicht immer auch zu neuen Formen "falschen" Bewußtseins führen kann, sollte den grundsätzlichen Vorteilen und Chancen solcher Präzisierung keinen Abbruch tun.

### c. Musikalische Motive von Subkulturen

Bisher wurde etwas großzügig mit den Begriffen "musikalische Tätigkeit einer Subkultur" und "musikalische Subkultur" verfahren. Dies ist mißverständlich. Als ich beispielsweise auf einem musikpädagogischen Kongreß 1982 eine Analyse der musikalischen Tätigkeit der Anti-AKW-Bewegung vorgetragen habe, wurde eingewandt, hier handle es sich um (periphere) musikalische Aspekte einer politischen Subkultur; das Männerchorwesen hingegen sei als musikalische Teilkultur zu bezeichnen und dessen nicht-musikalischen Motive als (periphere) politische Aspekte.\* Offensichtlich gibt es unter Fachleuten einen gewissen Konsens darüber, wann etwas musikalisch mit politischen

---

\* Referat mit Diskussionsbeiträgen SCHLEUNIG/STROH 1983.



Aspekten und wann etwas politisch mit musikalischen Aspekten ist. Kriterium bei dieser Unterscheidung kann nicht das Motiv der jeweiligen Sub- oder Teilkultur sein, denn es ist keineswegs sicher, ob das Motiv des Männerchorwesens „musikalischer“ als das einer beliebigen jugendlichen Subkultur ist. Als Kriterium scheint vielmehr schlicht zu gelten, was die Fachleute oder Angehörigen einer Subkultur sich einbilden und ob die musikalischen Handlungen im Rahmen der sub- bzw. teilkulturellen Tätigkeit quantitativ überwiegen.

Solange eine Sub- bzw. Teilkultur wesentlich über ihren Stil und die symbolische Produktion definiert wird, ist eine Unterscheidung in musikalische und nicht-musikalische Sub- bzw. Teilkultur auf quantitativer Basis denkbar. Wird der Stilbegriff aber, wie es im ersten Abschnitt der Fall gewesen ist, mit dem Motiv der subkulturellen Tätigkeit in Verbindung gebracht, so reichen quantitative und stilistische Betrachtungen nicht mehr aus. Das "Motiv der Subkultur" ist das allgemeinste Motiv der gesamten subkulturellen Tätigkeit. Nur auf einer allgemeinen Ebene taugt dieser Begriff zur Definition und Abgrenzung einer Subkultur. Auf dieser allgemeinen Ebene gibt es keine musikalischen Motive -auch nicht im Männerchorwesen. (Über den scheiternden Versuch des Deutschen Sängerbundes, das Männerchorwesen rein musikalisch zu motivieren, ist schon gesprochen worden: Seite 133-135).

Eine solche Definition und Terminologie schließt aber nicht aus, daß es innerhalb der subkulturellen Tätigkeit noch speziellere Tätigkeiten gibt, die über bloße Handlungen hinausreichen. Auf dieser Ebene tauchen dann musikalische Tätigkeiten mit musikalischen Motiven auf. Hier ist die rein-musikalische Betrachtungsweise und Analyse problemlos. Das Problem ist vielmehr, daß sich bei derartigen Analysen die Berechtigung, von einer "musikalischen Subkultur" zu sprechen, vollkommen auflöst und jede Vorstellung von einer rein musikalischen Sub- oder Teilkultur nur ein Wunsch sein kann.

Dennoch kann es sinnvoll sein, subkulturelle Tätigkeiten (und somit Subkulturen) danach zu unterscheiden, welchen Stellenwert die musikalische Tätigkeit innerhalb der gesamten subkulturellen Tätigkeit hat - oder anders gesagt: wie sich aus dem allgemeinen Motiv der Subkultur durch die subkulturelle Tätigkeit musikalische Motive herausbilden. Ich schlage folgende Unterscheidung und Terminologie vor:

Eine **m u s i k a l i s c h e S u b k u l t u r** ist dadurch gekennzeichnet, daß in der subkulturellen Tätigkeit sich mit Notwendigkeit aus den allgemeinen Motiven der Subkultur musikalische Motive herausbilden. Nur dann realisieren musikalische Handlungen auch musikalische Tätigkeiten. Alle anderen Subkulturen kennen musikalische Handlungen lediglich bei der Realisierung nicht-musikalischer Tätigkeiten.

Die Unterscheidung einer musikalischen Subkultur und einer Subkultur, deren Tätigkeiten durch einige musikalische Handlungen angereichert sind, liegt also nicht auf der Ebene des allgemeinen Motivs der Subkultur, das wir durchweg als nicht-musikalisch voraussetzen, sondern auf der Ebene der subkulturellen Tätigkeit, in der sich Motive weiterentwickeln und "präzisieren". In zwei Subkulturen können gleich viele musikalische Handlungen auftreten und





dennoch die Bedeutung dieser Handlungen unterschiedlich sein: einmal realisieren die Handlungen musikalische Tätigkeiten, das andere mal realisieren sie andere, nicht-musikalische Tätigkeiten.

Im konkreten Fall ist es also wichtig, wie musikalische Handlungen interpretiert und wie in der Subkultur Motive entwickelt werden. In der Tat hat diese Frage die Subkulturforschung schon immer beschäftigt - wobei es verschiedenste Fassungen dieser Fragestellung gibt:

l. John CLARKE interessiert sich für die Symbolbildung einer Subkultur. Musikalische Handlungen können "Musik" oder bestimmte musikalische Merkmale im Sinne von Symbolen hervorbringen. Die Frage, ob solche Handlungen musikalische Tätigkeiten realisieren und somit musikalische Motive in der Subkultur vorhanden sind, stellt sich dann als Frage, ob eine "Homologie" zwischen den produzierten musikalischen Symbolen und dem "Selbstbewußtsein der Gruppe", "Werten und dem Lebensstil einer Gruppe" oder "den subjektiven Erfahrungen" besteht (CLARKE 1979, S. 139; HEBDIGE 1983, S. 105).

m. Volker SCHÜTZ untersucht die Funktion von Rockmusik in Sub- und Gegenkulturen" und stellt fest, daß rockmusikalische Handlungen anders zu interpretieren sind als musikalische Handlungen im Umgang mit sonstiger populärer Musik. Er versucht herauszuarbeiten, daß Rockmusik in einigen Subkulturen bei der "Bearbeitung von Konflikten, Spannungen und Ängsten" (= subkulturelle Tätigkeit) einen anderen Stellenwert hat als in anderen. Seine Analyse der musikalischen Tätigkeiten in Subkulturen der fünfziger Jahre (Teenager, Halbstarke, Teddy-Boys) läuft beispielsweise darauf hinaus, daß Wer keine musikalische Subkultur vorliegt, weil Musik eine Art Hintergrundfunktion hatte. Selbst die Krawalle bei Musikveranstaltungen seien nicht nachweislich durch die Musik ausgelöst worden (SCHÜTZ 1982, S. 29-39).

n. Paul WILLIS unterscheidet in "Profane Culture" die musikalischen Handlungen der "Motorrad-Jungs" qualitativ von denjenigen der Hippies. Den phantasievollen Gebrauch, den die "Motorrad-Jungs" vom Rock'n'Roll der fünfziger Jahre machen, die Anregungen, die sie durch musikalische Handlungen wie Tanzen und Hören für ihre subkulturelle Tätigkeit - vor allem das Motorradfahren - erhalten, weisen immer wieder darauf hin, daß musikalische Handlungen nicht-musikalische Tätigkeit realisieren. Bei den Hippies hingegen wird systematisch der Musikkonsum kultiviert und der emotionale und erlebnishafte Wert von Musik durchkostet. Die Hippiekultur bildet deutliche musikalische Motive und eine andere Qualität musikalischer Tätigkeit heraus als die Motorrad-Kultur (WILLIS 1981).

o. In einer Analyse der Bewegung "Rock gegen Rechts" habe ich versucht, die politischen und musikalischen Handlungsmöglichkeiten der primär nicht-musikalisch motivierten Bewegung zu bestimmen. Mit den beiden großen Frankfurter Rock-gegen-Rechts-Festivals sind eindeutig ganz gezielt musikalische Motive weiterentwickelt worden (STROH 1981). Es hat sich aus dieser Bewegung allerdings keine musikalische Subkultur in der BRD

herausgebildet, auch wenn dies durchaus beabsichtigt gewesen war. Wenn sich aber Rock-gegen-Rechts zu einer Subkultur verbreitert und stabilisiert hätte -und nicht eine Organisation geblieben wäre, die man per Beschluß auflösen konnte -, dann wäre dies eine m u s i k a l i s c h e Subkultur geworden.

Es ist dem Motiv einer subkulturellen Tätigkeit aber nicht immer anzusehen, ob aus ihm heraus musikalische Motive entwickelt werden können. Denn die subkulturelle Tätigkeit ist nicht allein vom Motiv, sondern auch den äußeren und inneren Bedingungen der Menschen, die die Subkultur bilden, abhängig. Wenn der Diskjockey der Alhambra-Disco sagt: "Ein anderer Grund für die Disco ist, daß Musik zu einer Kultur, wie sie das Alhambra vertritt, dazugehört. Daß man politische Sachen und kulturelle Sachen wie Discomusik nicht einfach trennen kann" (vgl. oben S. 146), so bedeutet das nicht, daß das Motiv der Alhambra-Kultur (einer spezifischen Kultur der um das selbstverwaltete Jugendzentrum Alhambra versammelten Jugendlichen) bereits latent musikalisch ist. Erst die verschiedenen Rahmenbedingungen, die diffusen, auch nicht-politischen Bedürfnisse des Alhambra-Umfeldes, sowie der finanzielle Druck, den die Preise kommerzieller Diskotheken auf Jugendliche vor Ort ausüben, haben es ermöglicht, daß aus dem allgemeinen Motiv auch das einer musikalischen Tätigkeit heraus entwickelt worden ist.

Simon FRITH steht in dem beachtlichen Buch "Jugendkultur und Rockmusik" (1981) der Theorie, daß es eine Übereinstimmung zwischen den Wertvorstellungen einzelner (subkultureller) Gruppen und den musikalischen Formen geben kann der "Homologie"-Theorie von CLARKE und HEBDIGE vgl. oben S. 239 skeptisch gegenüber. Seine Auffassung von der Musik ist weniger euphorisch, obgleich - oder gerade weil? - er sich ausschließlich mit der Musik in Jugendkulturen beschäftigt: Die Musik sei lediglich ein indirekter Ausdruck' für die Subkultur, und ihre Bedeutung lag nicht so sehr in ihrer Produktion oder ihrer Intention, sondern vielmehr in ihrer Konsumtion" (S. 250). FRITH legt großen Wert darauf, daß Rockmusik immer primär massenmediale Musik ist und alle guten Eigenschaften, die sie darüber hinaus noch haben kann, kämpfend den massenmedialen Eigenschaften abgerungen werden müssen. Unsere Unterscheidung in musikalische und andere Subkulturen macht zwar FRITHs Einwände hinfällig, weil wir nur für einige und nicht für alle Subkulturen reklamieren würden, daß jene Übereinstimmung zwischen Wertvorstellungen und musikalischen Formen besteht. Dennoch widerlegt sie seine Gegenthese noch nicht. FRITH gibt selbst aber den Schlüssel zur Lösung des Problems. "Auf jeden Jugendlichen, für den der Stil und die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Kult schon fast Lebensinhalt ist, kommen hunderte von Arbeiterkindern, die sich immer neuen Gruppen locker anschließen" (S. 250). Das heißt, daß unsere Definition von subkultureller Tätigkeit nicht unmittelbar als Tätigkeit s ä m t l i c h e r Angehöriger einer Subkultur erscheint, sondern zunächst als Tätigkeit derjenigen, die FRITH als "Elite", Peter WILLMOTT als "Rebellen" und die bundesdeutsche Terminologie als "harten Kern" bezeichnet. Allerdings prägen, so wird übereinstimmend festgestellt, die Tätigkeiten jenes harten Kerns Stil und Aus

sehen einer Subkultur, üben jene Jugendlichen eine Anziehungskraft auf die 99% Mitläufer aus und sind letztlich für die subkulturelle Tätigkeit verantwortlich. Hinzu kommt noch, daß Subkulturen weit über ihre Angehörigen hinaus ausstrahlen. (Dies müssen auch Politiker eingestehen, selbst wenn sie in ihren Alltagsreden die Lüge von "verschwindend kleinen Minderheiten" weiter verbreiten.) Die SHELL-Studie '81 hat beispielsweise festgestellt, daß

2% aller Jugendlichen sich zu Instandbesetzern und Hausbesetzern rechnen oder "so ähnlich leben", und

45% aller Jugendlichen zwar nicht dazu gehören, "solche Leute aber ganz gut finden", ja sich vorstellen könnten, in einem besetzten Haus zu wohnen (FISCHER 1982, S. 488).

Das heißt, daß die subkulturelle Tätigkeit eine Bedeutung nicht nur für die Angehörigen der Subkultur selbst, sondern auch für Personen hat, die sich ideell in dieser Tätigkeit wiederfinden, d. h. die Tätigkeitsmotive verstehen und als für sich aktualisierbar erachten.

Interessanterweise erfaßt nun gerade die musikalische Tätigkeit von Subkulturen, obgleich sie zunächst Produkt des harten Kerns ist, gerade auch das breite Spektrum der Sympathisanten. Ein aus der Berliner Hausbesetzerszene der frühen 70er-Jahre stammender Rocktitel "Rauchhaus-Song" der Gruppe „Ton, Steine, Scherben" ist zwar sicherlich nicht 47% aller Jugendlichen bekannt, würde aber von dieser Anzahl Jugendlicher verstanden und akzeptiert werden. Insofern liegt gerade in der von Simon FRITH kritisch vermerkten Abhängigkeit des subkulturellen Umfeldes vom Konsum der massenmedialen Produkte auch die Chance der Subkulturen. Denn es ist zur Zeit kein anderer Weg als der über Massenmedien denkbar, mit dem die 2% harter Kern ihre 45% Sympathisanten erreichen könnten.

Dabei hat die massenmediale Verbreitung von subkulturellen Ideen nur dann eine Chance, wenn es dafür psychische Voraussetzungen gibt. Die späten Ideen der "Roten Armee Fraktion" beispielweise hätten, selbst wenn sie in der Tagesschau verkündet worden wären, nicht mehr die Resonanz gehabt, die Ulrike Meinhofs frühe Artikel in der Zeitschrift "konkret" hatten, weil sämtliche Voraussetzungen für ein massenhaftes Verständnis fehlten. Im Falle der Ideen der Hausbesetzer und der Produkte ihrer spezifischen Lebensweise ("Kultur") gibt es aber bei den meisten Jugendlichen, die musikalisch tätig sind, eine gemeinsame Basis.

Konkrete Wohnkonflikte sind eines der wichtigsten Probleme Jugendlicher, gerade auch im Umfeld von musikalischer Tätigkeit. Die akustische Einkapselung in 100 Phon Rockmusik oder der Rückzug unter den Kopfhörer signalisieren eindeutig, daß sich die Jugendlichen aus der elterlichen Wohnung zurückziehen, sich von ihr abnabeln und - anders herum ausgedrückt - einen Teil der elterlichen Wohnung "besetzen". Nicht von ungefähr kommt es, daß Eltern die Art und Weise, wie ihre Kinder in ihrer Wohnung leben, nicht ewig dulden und es schließlich zu einem Rausschmiß kommt, sofern die Kinder nicht schon freiwillig ausgezogen sind.

Wie immer ist die Situation musikalischer Subkulturen nicht einfach. Doch gerade deshalb ist sie nicht hoffnungslos! Fassen wir zusammen: Aus allgemeinen Motiven, durch die eine Subkultur abgrenzbar ist, können im Lauf der subkulturellen Tätigkeit auch musikalische Motive herausgebildet werden.

Diese musikalischen Motive werden zwar überwiegend vom harten Kern entwickelt und in die Tätigkeit umgesetzt, sie wirken aber weit über den Kreis

der Angehörigen hinaus bis hin zu den Sympathisanten. Hierbei macht sich die relativ passive und vom Massenmedienkonsum abhängige Tätigkeit der nicht zum harten Kern Gehörigen positiv bemerkbar: Zumindest Motive der Subkultur können musikalisch gut verbreitet werden. Allerdings gelingt das nur, wenn gewisse psychische Voraussetzungen erfüllt sind. Bei musikalischen Motiven ist das aber meist der Fall.

Die bekannte Frage, ob die Musik für Subkulturen "ein Stil oder eine Aktivität" ist (FRITH 1981, S. 250), ist daher falsch. Stil und Aktivität sind kein Gegensatz. Wenn sich in der Musik im Sinne eines Stils (oder genauer: eines Symbolsystems) die subkulturelle Tätigkeit vergegenständlicht hat, so ist das die eine Seite der Tätigkeit. Die andere ist die Realisierung der Tätigkeit durch mannigfache Handlungen, worunter auch die musikalischen zu zählen sind. Diese Handlungen sind "Aktivität", weil durch sie subkulturelle Wirklichkeit angeeignet wird. Nur Handlungen lassen sich in "aktiv" und "passiv" (= konsumierend) unterscheiden. Über die durch solche Handlungen realisierten Tätigkeiten ist damit noch wenig ausgesagt. So können aktive Handlungen äußerst entfremdete Tätigkeiten realisieren und passive Handlungen im Rahmen adäquater musikalischer Aneignung von Wirklichkeit durchgeführt werden. Äußerst "aktive" Bewegungen wie die deutsche "Rock-gegenRechts"-Bewegung haben sich zu Tode organisiert und längerfristig die bundesdeutsche Wirklichkeit nicht musikalisch und politisch aneignen können; eine scheinbare "passive" Konsum- und Meditations-Bewegung wie die der Hippies ist in den USA zur politischen Kraft geworden und vom Ende des Vietnam-Krieges nicht mehr wegzudenken. Allerdings ist die Hippie-Bewegung im Zuge ihrer subkulturellen Tätigkeit auch erheblich "aktiviert" worden.

#### d. Nachbemerkung

Während es im vorliegenden Kapitel darauf angekommen ist, die Kategorie "Motiv einer Subkultur" herauszuarbeiten, wurden konkrete Beispiele nur zur Erläuterung und Illustration herangezogen. Eine ausführliche Motiv-Analyse einer genau umrissenen Subkultur konnte dabei nicht geleistet werden. An anderer Stelle habe ich eine solche Analyse explizit bis in musikalische Details hinein durchzuführen versucht (SCHLEUNING/STROH 1983). Der dabei gewählte methodische Weg ist zwar nicht der einzig mögliche, jedoch wohl der in den meisten Fällen einfachste und sicherste: Zuerst wurden die verschiedenen musikalischen Handlungen genau beschrieben und zueinander in Beziehung gesetzt. Dann wurde untersucht, was unter der "Wirklichkeit" zu verstehen ist, die musikalisch angeeignet wurde. Die Handlungen wurden sodann als Aneignung dieser Wirklichkeit interpretiert (wobei sich verschiedene Aneignungsformen ergaben, die zu drei Interpretationsebenen führten). Aufgrund der Zusammensetzung "Aneignung von Wirklichkeit" wurde dann die Tätigkeit und aufgrund einer allgemeinen Situationsanalyse das musikalische Motiv und das allgemeine subkulturelle Motiv, aus dem das musikalische heraus entwickelt worden ist, benannt.

### 3.3 Vor Natodraht - Zum Politischen in der Musik

Da die meisten Beispiele musikalischer Tätigkeit, die im vorliegenden Buch angeführt wurden, zu jenem Bereich gehören, den man allgemein politische Musik nennt, sollen abschließend einige zusammenfassende Erklärungen zum Politischen in der Musik aus der Sicht der Psychologie musikalischer Tätigkeit folgen. Diese Erklärungen spielen sich auf dem Hintergrund der folgenden "klassischen" Debatte über "politische Musik" ab:

Obgleich man umgangssprachlich unter "politischer Musik" einen abgrenzbaren Bereich musikalischer Produkte versteht, so stimmen doch alle Musikwissenschaftler darin überein, daß "in irgendeinem Sinne" alle Musik politisch sei. Alle Musik ist politisch, weil alle Musik eine gesellschaftliche Funktion hat, auch die Musik, die "autonom" ist (EGGEBRECHT 1973). Die "autonome" Musik ist eben nur jene Musik, die die Funktion hat, in der bürgerlichen Gesellschaft so zu tun, als ob sie keine Funktion hätte, ansonsten aber dazu da ist, zu bilden, zu unterhalten, zu symbolisieren usw.

Interessant ist eigentlich nicht die Frage, ob eine Musik eine Funktion hat - denn die läßt sich umstandslos bejahen -, sondern die Frage, welche Funktion sie hat und wie die Musik diese Funktion wahrnimmt. Im Grunde schälen sich vier Kriterien einer Musik mit politischer Funktion heraus: (1) Sind sich die Musiker der Funktion bewußt? Ist die Funktion intendiert? Wird die intendierte Funktion tatsächlich erfüllt? (2) Um welche Funktion handelt es sich? (3) Um welche Politik handelt es sich? (4) Ist die Funktion musikalisch vermittelt? Geht die Funktion aus der Musik ästhetisch abgesichert eindeutig, notwendig, unmerklich, organisch usf. hervor?

In den letztgenannten Fragen schwingt eine gewisse Skepsis mit, ob es denn wirklich gut und möglich ist, eine Funktion zu intendieren und der Musik "einzuschreiben". Viele Theoretiker finden Musik dann am besten, wenn der Komponist nichts als nur Musik machen wollte - und diese Nur-Musik dann später von den Menschen unterschiedlich gebraucht werden kann, wofür der Nur-Komponist aber nicht verantwortlich zu machen ist. Solch eine Auffassung wird aber von eingefleischten Politmusikern abgelehnt, die an der Voraussetzung festhalten, daß politische Funktionen durch die Musik von und ganz vermittelt sein können und müssen. Andernfalls handele es sich eben um schlechte Musik, nicht um politische.\*

Auf der Ebene der Funktion scheinen die Fronten der wissenschaftlichen Diskussion abgeklärt. Es ist hier kein Weiterkommen mehr möglich, da hinter beiden Positionen Glaubensbekenntnisse stecken. Für die einen zeigen Hanns Eislers Kompositionen, daß ein guter Komponist gute Musik schreibt, selbst wenn er politisch engagiert ist; für die anderen, daß es tatsächlich möglich ist, politische Funktionen durch die Musik zu vermitteln. Andererseits zeigt die Tatsache, daß sozialdemokratische Arbeiterlieder von den Nazis übernommen wurden, für die einen, daß nicht die Musik selbst, sondern nur die, die sie gebrauchen, über die politische Funktion einer Musik bestimmen; für die ande

---

\* Exemplarisch für diesen Ansatz MOSSMANN/SCHLEUNING 1978

ren, daß die Übernahme von Arbeiterliedern durch die Nazis eine jener vielen nationalsozialistischen Lügen war, die kurzfristig gewirkt haben, historisch betrachtet aber untergegangen sind.

Der soziologische Begriff "Funktion" steht relativ unvermittelt neben den Glaubensbekenntnissen. Letztere lassen sich zwar psychologisch erklären und soziologisch begründen, es fehlt aber eine einleuchtende Verbindung zwischen der beobachtbaren Funktion, die niemand anzweifelt, und dem Glaubensbekenntnis, über das niemand diskutieren kann. Wir werden deshalb versuchen, den Funktionsbegriff mit Mitteln der Psychologie musikalischer Tätigkeit so aufzulösen, daß die Basis jener Glaubensbekenntnisse deutlich und analysierbar wird. Und zwar fragen wir nach den politischen Motiven, nach der politischen Bedeutung und dem politischen Wert der Musik - entsprechend den Fragen nach der "bewußten", der "bedeutsamen" und der "guten" Funktion.

#### - Politisch motivierte musikalische Handlungen

In der Kriminologie liegen politische Motive dann vor, wenn ein Täter durch seine Tat nicht ausschließlich ein individuelles Ziel verfolgt. Nicht politisch motiviert gelten solche Taten, die zwar politische Bedeutung haben, aber dennoch ausschließlich aus individuellen und persönlichen Gründen begangen worden sind. Wenn ein Ehemann seine Frau, nachdem sie Ehebruch begangen hat, mit dem Messer ersticht, so gilt diese Tat nicht als politisch motiviert, obgleich sie als Folge struktureller Gewalt in patriarchalischen Gesellschaften politische Bedeutung hat. - Diese Definition von politischem Motiv kann im wesentlichen auch für musikalische Taten übernommen werden.

Es gibt also eine erste Art politischer Musik: Musik als Produkt musikalischer Handlungen, die politisch motiviert sind; genauer: musikalischer Handlungen, die - zusammen mit anderen Handlungen - eine Tätigkeit mit politischem Motiv realisieren. Zu dieser Art politischer Musik gehört in jedem Fall Musik, die politisch "intendiert", die "bewußt politisch gemeint" ist und die eine "politische Botschaft" hat. Die Intention drückt das bewußt gewordene politische Motiv aus, das "politische Meinen" weist darauf hin, daß die musikalischen Handlungen eine kommunikative Tätigkeit realisieren. Unter dieser Art politischer Musik fällt aber auch der weitaus schwieriger zu analysierende Fall jener Musik, die nicht bewußt politisch intendiert, aber dennoch politisch motiviert ist. Das politische Motiv läßt sich in diesem Fall nur aus einer Analyse der gesamten Tätigkeit und nicht aus der Intention der Musiker ableiten.

Von den Beispielen, die im 2. Teil des vorliegenden Buches geschildert worden sind, gehören "Verbrennt mich nicht!" und "Ripley Underground" zu den politisch motivierten Tätigkeiten, die bewußt politisch gemeint waren (vgl. Kapitel 2.2). Allerdings sind bei "Ripley Underground" gewisse Einschränkungen zu machen. Die Musiker selbst haben nämlich ausgesagt, die Underground-Aktion sei zunächst der Idee entsprungen, das Gewirr von Treppen und Rolltreppen beim Hamburger Bahnhof Jungfernstieg musikalisch zu nutzen. Da die Musikgruppe, die diese Aktion aber dann letztlich geplant und durchgeführt hat, sich als politische Gruppe versteht, kann kein Zweifel daran bestehen, daß die musikalische Aneignung der Underground-Wirklichkeit im

wesentlichen politisch intendiert und motiviert war. In diesem Sinne ist die Aktion auch von den Passanten verstanden worden.

Der Einkaufsbummel-Marsch (Kapitel 2.1) gehört zu politisch motivierter Tätigkeit, die nicht notwendig politisch intendiert war. Den Musikern ging es in diesem Beispiel darum, einige Widersprüche, die sie beim Straßenmusizieren beobachtet hatten, musikalisch zu lösen. Die Aktion selbst erwies sich als außerordentlich politisch, weil sie die Fußgänger nicht zerstreute, berieselte, unterhielt und zum Geldgeben aufforderte, sondern die in der Fußgängerzone gelegenen Widersprüche herauspräparierte, die Fußgänger organisierte und dabei Vergnügen bereitete (vgl. S. 47).

Die Alhambra-Disco (vgl. Kapitel 2.5) wird nach Aussagen der Veranstalter unterschiedlich eingeschätzt: einige sprechen von politischen Motiven, die "musikalisiert" worden seien, andere von musikalischen Motiven, die "politisiert" worden seien. Im ersten Fall ist die Musikalisierung ebenso wie das politische Motiv den Veranstaltern voll bewußt. Im zweiten Fall hat sich durch die Alhambra-Disco aus dem musikalischen Motiv einfach in eine Disco zu gehen, das politische Motiv herausgebildet, die spezifischen sozialen und musikalischen Kommunikationsformen der alternativen Disco-Konzeption zu wollen, zu fördern und auch als politische Errungenschaft zu betrachten.

Das letztgenannte Beispiel zeigt, daß das politische Motiv politischer Tätigkeit erst während der Tätigkeit herausgebildet werden kann. Auch in diesem Fall sollte man von politischer Musik sprechen. Denn gerade dieser Fall ist besonders interessant, weil sich hier ein Politisierungsprozeß durch die Tätigkeit abspielt. Manch ein Rockmusiker, der immer an den großen Durchbruch geglaubt hat, weil er wirklich ausgezeichnet spielen konnte, ist im Verlauf seiner musikalischen Tätigkeit dadurch politisiert worden, daß er erfahren hat, wie Manager ihn fallen ließen, weil er einen etwas "zu weit gehenden" Text hatte und diesen Text nicht abändern wollte. (Solch ein "zu weit gehender" Text braucht mit keinem Wort politisch intendiert gewesen zu sein. Oft genügt, wenn Jugendliche in ihrer Sprache ihre Probleme darstellen.)

Aus musikalischer Sicht ist die bewußt politisch motivierte Tätigkeit relativ überschaubar. Die musikalischen Handlungen werden schlicht danach beurteilt, ob sie die politisch motivierte Tätigkeit realisieren. Dabei hat die Musik von Anfang an eine dienende Funktion; die Handhabung solcher Funktionen ist ein kompositorisches und organisatorisches Problem (wie wir es in Kapitel 2.2 mit dem Lied „Tsen Brides" dargestellt haben). Hier einige Beispiele solcher Funktionen:

#### 1. Rattenfänger-Funktion:

Die musikalischen Handlungen sollen allgemeine Aufmerksamkeit erregen und auf einige nicht-musikalische Handlungen hinweisen (etwa eine Demonstration, einen Informationsstand, einen Redner). Die Musik selbst hat inhaltlich nichts mit den übrigen Handlungen zu tun.

#### 2. Sortier-Funktion:

Aus einer diffusen Menschenmenge sollen durch spezielle musikalische Symbole die "gewünschten" Menschen ausgewählt werden. So muß eine charakteristische musikalische Handlung vorliegen, die die Menschen symbolisch

deuten können. Zum Beispiel wird eine bayerische Blaskapelle vor HERTIE ganz bestimmte Passanten anlocken, andere abstoßen.

### 3. Verunsicherungs- oder Versöhnungs-Funktion:

Potentielle Gegner, die sich in einer Menschenmenge befinden, sollen durch musikalische Handlungen verunsichert oder versöhnt werden. So hat der Einkaufsbummel-Marsch als eine zugespitzte Art von Straßenmusik die Fußgänger verunsichert, weil sich diese Musik nicht in das gewohnte Bild von Straßenmusik einordnen ließ (vgl. Kapitel 2.1). Und umgekehrt bildet das Musizieren und die freundlich gestimmte Zuhörerschaft auf der Straße oft einen recht effektiven Schutz vor aufgebrachtten Geschäftsleuten oder Ordnungshütern; auch musizierende Gammler wirken plötzlich gar nicht mehr so abstoßend, wenn sie gut musizieren.

### 4. Signal-Funktion:

Die musikalische Handlung soll der Grobinformation über die Ziele einer politischen Tätigkeit dienen. Andere nicht-musikalische Handlungen müssen dann diese Grobinformation verfeinern und präzisieren. Die Musik hat in diesem Fall einen groben inhaltlichen Bezug zu den übrigen Handlungen (die z. B. in szenischem Spiel, Plakatwänden, Flugblattverteilen, Rezitieren usw. bestehen können).

### 5. Emotionale Funktion:

Die musikalische Handlung soll den potentiellen Teilnehmer der politischen Aktion emotional einstimmen und somit seine Informationsbearbeitung im Sinne des Veranstalters beeinflussen. Die musikalischen Handlungen bauen Erwartungen auf, erwecken Sympathie, verringern Ängste, erzeugen freudige Erregung usw. Wenn z. B. sich die Polizei als "Freund und Helfer" den vielen Bürgern, die Geschwindigkeiten überschreiten, gelegentlich im Betrieb was mitlaufen lassen, Steuern hinterziehen oder ihre Kinder und Frauen prügeln, auf der Straße mit angenehmer Musik präsentiert, so ist der Normalbürger eher geneigt, sich auf die polizeiliche Freundschaft einzulassen.

### 6. Koordinations-Funktion:

Die musikalischen Handlungen sollen konkrete Bewegungsabläufe, d. h. andere, nicht-musikalische Handlungsvollzüge koordinieren und zeitlich artikulieren. So kann Marschiermusik, aber auch Pausenzeichen-Musik oder Musik zum Mittanzen eingesetzt werden.

### 7. Verdeutlichungs- und Intensivierungs-Funktion:

Mit musikalischen Mitteln soll eine im wesentlichen außermusikalische Botschaft verdeutlicht und ihre Wirkung intensiviert werden. Musikalische Handlungen werden im Rahmen kommunikativer Tätigkeit eingesetzt, ohne aber selbst als Musik hinreichend Information zu enthalten.

### 8. Transport-Funktion:

Die musikalischen Handlungen sind reine Transporthandlungen. Texte, Bildfolgen und ähnliches sollen von der Musik getragen, aufgrund von Musik



musikalischen Handlungen müssen hierbei sowohl als Transportmittel geeignet sein, als auch einen gewissen Bezug zu den übrigen Handlungen haben.

#### 9. Differenzierungs-Funktion:

Im Rahmen der kommunikativen Tätigkeit dienen die musikalischen Handlungen einer Ausdifferenzierung. Ohne die Musik bliebe die Aussage pauschaler oder blasser. So kann beispielsweise mit einfachen musikalischen Handlungen ein szenisches Spiel ausdifferenziert werden, indem den einzelnen Figuren musikalische Charakterisierungen beigegeben werden.

#### 10. Verfremdungs-Funktion:

Musikalische Handlungen sollen dazu dienen, außermusikalisch vermittelte Aussagen zu verfremden, umzudeuten, zu ironisieren, zu brechen oder kritisch zu kommentieren. Diese Art der Handlung ist eine der wichtigsten im Rahmen politischer Tätigkeit mit musikalischen Mitteln. Musik ist hervorragend geeignet, verfremdende Wirkungen hervorzubringen. Da zudem Musik meist sehr tief und unbewußt auf die Zuhörer wirkt, ist es oft sogar aus musikalischen Gründen notwendig, Musik nicht direkt, sondern in verfremdender Funktion zu verwenden. Bei solchen Handlungen können die unter 4. bis 7. genannten Funktionen musikalischer Handlungen aufgebrochen werden.

#### 11. Solidarisierungs-Funktion:

Die musikalischen Handlungen sollen der Herausbildung gemeinschaftlicher Tätigkeiten und eines Gemeinschaftsbewußtseins dienen. Innerhalb politischer Tätigkeit können musikalische Handlungen, wie gemeinsames Singen, Tanzen, Hören, Spielen, Skandieren oder einfach Lärmen sowohl eine wichtige ideologische, als auch eine ganz konkrete Funktion haben. Einher mit der bewußtseinsmäßigen Solidarisierung innerhalb der Aktiven geht meist auch noch eine Abgrenzung nach außen oder aber die gemeinsame Mitteilung an Außenstehende, warum man eine bestimmte politische Tätigkeit ausführt.

#### 12. Verschönerungs-Funktion:

Auch die bloße Verschönerung politischer Tätigkeit durch musikalische Handlungen ist denkbar. Allerdings geht sie meist aus einer der bisher genannten 11 "nützlichen" Funktionen durch Ästhetisierung oder Ideologisierung hervor. Keine der bisher genannten Funktionen sollte nicht auch schön sein, Spaß machen und die politische Tätigkeit ästhetisch bereichern.

#### 13. Unterhaltungs- und Überbrückungs-Funktion:

Oft müssen musikalische Handlungen dazu herhalten, die Teilnehmer einer politischen Aktion angenehm hinzuhalten bis "es" weiter geht. Auch diese Funktion ist in der Regel aus einer der ersten 11 Funktionen hervorgegangen. Eine "bloße" Unterhaltung, ohne daß "es" weitergeht, scheidet allerdings in jedem Falle aus.

Den musikalischen Handlungen im Rahmen politisch motivierter Tätigkeit tut sich also ein großes Spektrum von Funktionen auf. Komplizierter wird die Angelegenheit, wenn politische Motive, aber keine bewußten politischen Intentionen vorliegen. Die Musik wird dann zwar auch eine der Wer aufgezählten 13 Funktionen haben können, doch müssen solche Funktionen nun durch eine Handlungsanalyse festgestellt werden, weil sie nicht bewußt geplant sind. Hinzu kommt, daß es auch eine Reihe weiterer Funktionen geben kann: weniger "aufgesetzte", aber "musikalischere". Im Idealfall ist die musikalische Handlung aus der politischen Motivation zwingend hervorgegangen. Ein Veranstalter der Alhambra-Disco sagte beispielsweise: „Politische Aussage an sich? Da könnte man natürlich sagen, Punk ist in sich schon politisch" (vgl. oben S. 148). In der Wendung "in sich politisch" steckt die präzise Vorstellung darüber, daß die musikalischen Handlungen des Punk politisch motiviert sind.

Es gibt für politische Musik dieser "impliziten" Art keinen einfachen Kriterien- oder Funktionskatalog. Es kann lediglich ein Verfahren angegeben werden, wie solche Musik zu bestimmen ist: Die musikalischen Handlungen müssen interpretiert werden, bis das politische Motiv herausgearbeitet ist. Wir haben es dabei mit einer Art musikalischer "Kriminologie" zu tun. Ein weiteres Kriterium werden wir im 3. Abschnitt noch besprechen. Es beruht auf der Tatsache, daß in einer widersprüchlichen Wirklichkeit jede adäquate musikalische Aneignung eine Aneignung dieser gesellschaftlichen Widersprüche und damit - wie zu zeigen sein wird - politische Tätigkeit ist.

#### b. Die politische Bedeutung musikalischer Handlungen

In Kapitel 2.4 (Seite 140-145) ist erörtert worden, was aus psychologischer Sicht unter der Bedeutung musikalischer Handlungen zu verstehen ist und wie die Bedeutung von Musik ermittelt werden kann. Von bestimmten konkreten Bedeutungen war dort nicht die Rede. Nun aber muß geklärt werden, (1) was politische Bedeutungen sind, (2) wie solche Bedeutungen im Sinne von Kapitel 2.4 entstehen und festgestellt werden können und (3) ob musikalische Handlungen, die politisch motiviert sind, immer politische Bedeutung haben. Der Begriff Bedeutung ist zwar schon in engen Zusammenhang mit dem Begriff Motiv gebracht worden (Seite 142: "In diesem Motiv hat sich die subjektive Bedeutung der Musik herauskristallisiert"), es wird jetzt aber notwendig sein, diesen Zusammenhang qualitativ zu bestimmen.

(1) Wenn Menschen Musik hören und ihr eine Bedeutung zuschreiben, so heißt das, daß sie die sinnlichen Abbilder der Musik in ihr Bewußtsein einbauen, daß sie sich die Musik bewußt aneignen (vgl. Seite 141). Das Entstehen politischer Bedeutung heißt somit, daß dem Hörer bewußt wird, wie die Musik über sich selbst, über eine individuelle und persönliche Mitteilung der Musiker und über ihn, den Hörer selbst, hinausweist. Sobald dem Hörer also bewußt wird, daß die Musik nicht sich selbst meint, daß der Musiker nicht einfach sich selbst darstellt oder rumdaddelt und daß man als Hörer nicht einfach ein



Abbildung 40

*Im südfranzösischen Valras haben sich diese südamerikanischen Musiker bei einem Restaurant verdingt. Ihr Lied "El condor pasa" verrät etwas von den politischen Motiven dieser musikalischen Tätigkeit. Der südamerikanische Condor, so heißt es im Lied, wird nochmals dem Stier des Imperialismus (ursprünglich: der spanischen Eroberer), an dessen Rücken er gefesselt ist, das Rückgrat aufpicken - und dann frei sein! Schwungvoll und mitreißend singen auf diese Weise die drei bolivianischen Flüchtlinge von ihrem Schicksal und ihren Hoffnungen. Die Touristen, die ihnen einen Groschen für solcherart gute Unterhaltung zuschieben, handeln dabei sogar ein wenig "objektiv politisch". Vielleicht werden sie sich doch fragen, ob drei Indios sich nicht doch noch etwas Schöneres vorstellen können, als an der Mittelmeerküste Touristen zu unterhalten.*

intimes, persönliches Gespräch mit dem Musiker oder der Musik oder sich selbst führt .... dann hat die Musik politische Bedeutung.

Diese politische Bedeutung kann einfach dadurch entstehen, daß die Musik in einen eindeutigen politischen Funktionszusammenhang gestellt worden ist. Bei politisch intendierten musikalischen Handlungen ist dies sicherlich der Fall. Die politische Bedeutung kann aber auch dann entstehen, wenn die politischen Motive der Musiker aus den musikalischen Handlungen eindeutig hervorgehen.

Der Einbau der sinnlichen Abbilder ins Bewußtsein des Hörers, der Bedeutungsfindungsprozeß, ist dann eine knappe Analyse der musikalischen Handlungen im Hinblick auf die politische Tätigkeit der Musiker.

Schließlich kann aber Musik politische Bedeutung für einen Hörer erlangen, auch wenn die musikalischen Handlungen nicht politisch motiviert sind. In diesem Fall weist die Musik nur für den Hörer, nicht jedoch für die Musiker

über sich selbst hinaus. Der Hörer versteht die Musik anders als sie gemeint ist, er versteht nicht, warum sie gemacht wird. Andererseits versteht dieser Hörer etwas von der Funktion der Musik, die - in diesem Fall - unabhängig von Bewußtsein und Motivation der Musiker besteht. Wir nennen diese Bedeutung, die weder intendiert noch auf politische Motivation zurückzuführen ist, die aus der Funktion heraus entstehende Bedeutung.

Ein Beispiel für derart aus der Funktion heraus entstehende politische Bedeutung ist der bereits zitierte und abgebildete Waldemar aus Oldenburg (Abbildung 9). Er ist ein städtischer "Sozialfall" und hält sich vor allem psychisch, weniger ökonomisch, durch Straßenmusizieren aufrecht. Dabei ist er ein Ärgernis für die Geschäftsleute. Die Behörden decken ihn aber und auch die öffentliche Meinung, wie sie sich in regelmäßigen Berichterstattungen nebst Leserzuschriften in der Lokalzeitung kundtut, ist ihm wohlgesonnen. Auf diese Weise ist Waldemar ein Politikum. Er ist immer wieder Gegenstand politisch geführter Diskussionen. - Das alles spielt sich aber ohne politische Intention und Motivation von seiten Waldemars ab.

(2) Politische Bedeutung von Musik, die aus der Funktion heraus entsteht, kann offensichtlich nicht allein aus den Handlungen der Musiker, die diese bewußt und zielgerichtet ausführen, abgelesen werden. Es ist vielmehr notwendig, daß der Hörer, für den die Musik politische Bedeutung hat, eigene Handlungen mit der Musik ausführt oder weitere Handlungen beobachtet, die rächt von den Musikern selbst ausgehen. Die umfassende Bedeutung von Musik wird durch eine Vielzahl von - streng genommen: alle nur denkbaren und möglichen - Handlungen im Umgang mit dieser Musik erschlossen (vgl. S. 141). Der Hörer hat also, wenn er mehr als nur die intendierten oder politisch motivierten Handlungen wahrnehmen will, selbst Handlungen mit der Musik durchzuführen. Die Leserdebatten um Oldenburgs Straßenmusiker Waldemar sind ein gutes Beispiel hierfür. Geschäftswelt und Öffentlichkeit führen hier in Rede und Gegenrede eine Fülle von Handlungen aus, die auf die musikalische Tätigkeit Waldemars bezogen, von ihm aber weder intendiert noch bewußt reflektiert sind. Zwar nimmt Waldemar von solchen Handlungen Notiz, er richtet aber seine Tätigkeit in keiner Weise danach aus.

Politische Musik, die in einem eindeutigen Funktionszusammenhang steht, provoziert bereits durch diesen Zusammenhang viele Beobachtungs- und Wahrnehmungshandlungen. Wenn die Hörer nicht borniert sind, sondern der Vielfalt des Beobachtbaren und Wahrnehmbaren offen gegenüberstehen, ist es daher nicht schwer, die politische Bedeutung zu erkennen. Auch ohne sichtbaren politischen Funktionszusammenhang können musikalische Handlungen aufgrund der Struktur der Musik, aufgrund bestimmter musikalischer Assoziationen, die die Musik auslöst (z. B. Marschmusik), oder aufgrund von Texten, die gesungen werden, eindeutig als politisch motivierte erkannt werden, wenn die Musiker entsprechend bewußt und gezielt vorgehen. Aber auch hier ist es notwendig, daß der Hörer eine möglichst breite Palette von Beobachtungs- und Wahrnehmungshandlungen zur Verfügung hat. Bereits das genaue Hinhören auf einen Text, der Versuch, musikalische Symbole und Anspielungen zu entschlüsseln, sind solche Handlungen.

(3) Die entscheidende Frage, ob politisch motivierte musikalische Handlungen immer politische Bedeutung haben, ist mit Sicherheit zu verneinen, weil eine gute Motivation niemals garantiert, daß eine Tätigkeit von Erfolg gekrönt ist. Leider reicht der gute Wille nicht aus! So kommt es oft vor, daß beste politische Intentionen überhaupt nicht verstanden werden. Die Ursache hierfür liegt - falls es sich nicht um Äußerlichkeiten handelt - meist in einer mißglückten Herausbildung musikalischer Handlungen aus den politischen Motiven. Die musikalischen Handlungen nabeln sich von den politischen Motiven ab. Sie werden zum Selbstzweck. Mit Worten der Theorie gesprochen: die musikalischen Handlungen realisieren nicht immer die politische, sondern eine eigene musikalische Tätigkeit, die das politische Motiv verdrängt hat.

#### Ein Beispiel:

Im Jahre 1979 sind mehr als tausend Angehörige der Universität Oldenburg nach Hannover gefahren, um dort vor dem zuständigen Ministerium zu demonstrieren. Die Stimmung unter den Demonstranten wurde durch mehrere Musikgruppen und vor allem das Lied "Oldenburger Demos sind lang - erst fang'n se ganz langsam an, aber dann, aber dann" nach der Melodie "Kreuzberger Nächte sind lang" angeheizt ("Solidarisierungs-Funktion", vgl. S. 247). Die Hannoveraner Bevölkerung wurde aber durch dies Auftreten in die Irre geführt. Einige mutmaßten, bei den 1000 Demonstranten müsse es sich um einen Betriebsausflug oder eine sog. Kohlfahrt handeln. (Kohlfahrt: beliebte und berühmt-berüchtigte Freizeitbeschäftigung in der Weser-Ems-Region, bei der auch viel Schnaps konsumiert wird.)

Diese Mißverständnisse hatten vielfältige Ursachen. Einmal war wohl der Funktionszusammenhang nicht klar ersichtlich oder nicht verständlich. Zweitens war der Schlager "Kreuzberger Nächte", der durch das Lied "Oldenburger Demos" parodiert werden sollte, so übermächtig, daß er seine Parodie erschlagen und dabei gleichsam unbeschadet überlebt hat. Drittens hatte der Schlager auch die Demonstranten bereits so weit angetörnt, daß ihnen selbst das Bewußtsein von politischer Tätigkeit abhanden gekommen war. Und dies war, viertens, wohl nur deshalb möglich, weil das ursprünglich politische Motiv bereits sehr widersprüchlich und ambivalent gewesen war. (Hierauf kann ich hier nicht genauer eingehen, aber die Demonstration war durchaus umstritten und viele zogen letztlich aus einer gewissen Solidarität, nicht aus Überzeugung mit. Dies hatte wieder zur Folge, daß alle Angebote, die vom ambivalenten politischen Sinn der Demonstration ablenkten, von vielen Demonstranten willig ergriffen wurden.)

Es ist selbstverständlich das Ziel politisch motivierter musikalischer Handlungen, daß sie eine politische Bedeutung haben. Wird dies Ziel nicht erreicht, so können neben den Musikern oder Umständen auch die Hörer schuld sein. Oft allerdings stecken sich Musiker nicht das Ziel, daß alle potentiellen Hörer die politische Bedeutung der Musik verstehen, sondern nur ein bestimmter Hörerteil. Gerade wenn die Verbindung von politischen Motiven mit musikalischen Handlungen für die einen überzeugend sein soll, wird sie für die anderen unverständlich; und wenn sie für die einen verständlich gemacht wird, für die anderen langweilig oder trivial. Einen todsicheren Weg zum Erfolg kann es



*Abbildung 41*

*Was bedeutet wohl diese Kampfformation zweier musikalischer Kinder-Spielzüge? Welche politischen Motive treiben die freundlichen und gut angezogenen Knaben und Mädchen, im Schloßgarten Herrenhausen/Hannover militant gegeneinander anzutreten? Welche Formation wird ihr Ziel erreichen?*

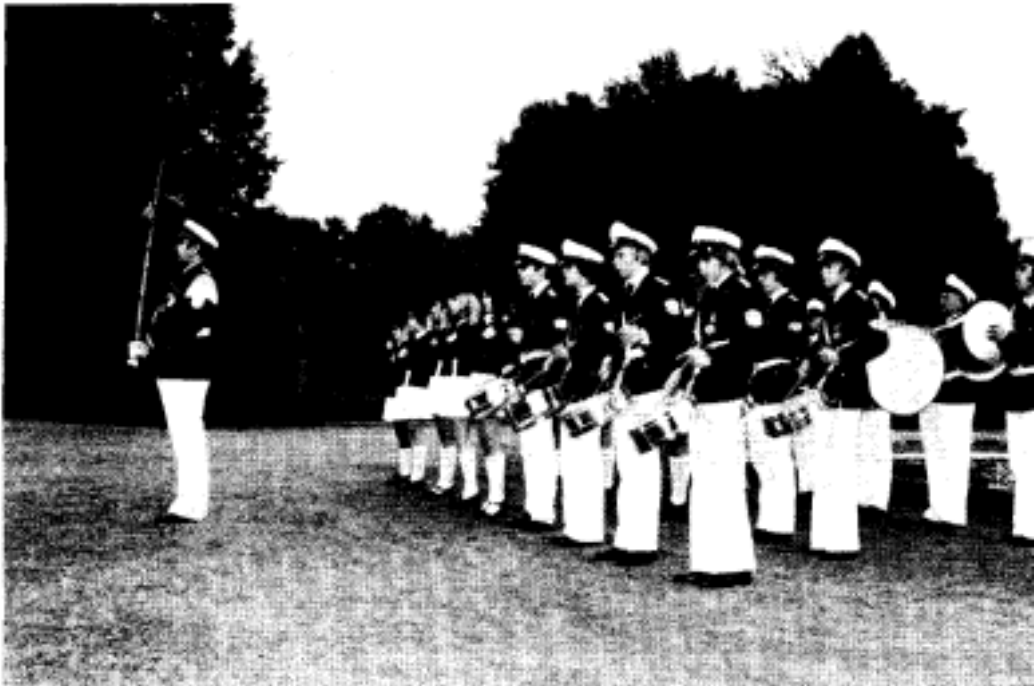
nicht geben. Das einzige was ein Musiker tun kann, ist, sein Handlungsgefüge vielschichtig anzulegen und vor allem darauf hinzuwirken, daß die Hörer beim Zuhören und Mitmachen ihre Wahrnehmungsvoraussetzungen selbst weiter entwickeln.

#### c. Der politische Wert musikalischer Handlungen

Ich komme jetzt zu jenem Punkt, um den ich mich bisher erfolgreich gedrückt habe: die Wertfrage. Wohlan!

Musikalische Handlungen, die politisch motiviert und/oder intendiert waren, die politisch verstanden worden sind und eine politische Bedeutung hatten, können d e n n o c h ganz und gar wertlos sein. Die Sache kann gut gemeint, gut gemacht, liebevoll aufgenommen, mit Begeisterung verabschiedet und dennoch erfolglos, unsinnig, ein Produkt verlorener Liebesmüh' gewesen sein.

Erfolg und Mißerfolg haben zwei Aspekte: einen eher formalen und einen inhaltlichen. Formal betrachtet muß die Tätigkeit im Sinne des Kapitels 2.6 erfolgreich sein. Wir hatten damals fünf Kriterien aufgestellt, die allesamt auch



einen Wertaspekt enthielten (vgl. S. 190). Inhaltlich betrachtet ist es eine Frage der Politik, die der Motivation, der Intention und der Bedeutung zugrunde liegt. Kann jede beliebige Politik mittels musikalischer Handlungen transportiert werden, die eine politisch motivierte Tätigkeit realisieren und die - im Sinne der fünf Kriterien - erfolgreich sind?

Nein! Nicht jede beliebige Politik kann Inhalt erfolgreicher Tätigkeit sein. Die formalen Erfolgskriterien verknüpfen die Wirklichkeit, die musikalisch angeeignet wird, auf g a n z b e s t i m m t e Weise mit den musikalischen Handlungen. Und deshalb ist es nicht möglich, jeden beliebigen Wirklichkeitsbezug und damit jede beliebige Politik zu realisieren. Anhand der vier inhaltlichen Kriterien (zur Unterscheidung siehe S. 198) soll skizziert werden, inwiefern eine bestimmte Politik mit erfolgreicher politischer und musikalischer Tätigkeit verknüpft ist:

(1) Das erste Kriterium lautet: Wird Wirklichkeit adäquat angeeignet? Wie auf S. 83 f. und an vielen anderen Stellen des Buches erläutert worden ist, ist solche Wirklichkeit - selbst wenn es sich um die Wirklichkeit einer Musikgruppe

(S. 221-226) oder Subkultur (S. 232) handelt - immer widersprüchlich. Es gibt nie eindeutige und glatt aufgehende Probleme. Die adäquate Aneignung von Wirklichkeit muß sich somit immer mit widersprüchlichen Phänomenen auseinandersetzen. Es ist nicht möglich, eine eindeutige und glatt aufgehende musikalische Tätigkeit als Aneignung widersprüchlicher Wirklichkeit durchzuführen.

Jede Politik, die mit gesellschaftlichen Widersprüchen eindeutig und glatt verfährt, fällt daher als Motivation musikalischer Tätigkeit weg. Mit anderen Worten: gesellschaftlich affirmative, verherrlichende, platt beschönigende, die Widersprüche verdeckende, verdrängende und hinwegsingende Musik kann niemals das Produkt musikalischer Tätigkeit sein. An einer der vielen Stellen des Gefüges von Motiven, Bedürfnissen, Handlungen, Zielen, Bewußtsein, Bedeutung, Wahrnehmung, Vergegenständlichung usw. muß dann ein „Fehler“ liegen. Die Tätigkeit kann nicht stimmen.

So verstanden ist der Begriff "musikalische Tätigkeit" selbst ein Wertbegriff, eine ideale Norm politischen Tuns geworden. Wir haben auf Seite 83-84 dieses Ideal dadurch benannt, daß wir postulierten, adäquate Aneignung muß gesellschaftliche Widersprüche problematisieren, das Widersprüchliche kenntlich machen und Voraussetzungen zu einer Veränderung schaffen. Adäquate musikalische Aneignung der Wirklichkeit ist eine "kämpfende" Aneignung. Wir haben in dieser "kämpfenden" Aneignung musikalischer Wirklichkeit die Quelle kreativen und phantasievollen musikalischen Handelns gesehen. Nicht die gesellschaftliche Harmonie, nicht die Capri-Sonne, nicht das stillvergnügte Streichquartett oder "ein bißchen Frieden" im Schrebergarten, sondern der musikalische Kampf um eine bessere Gesellschaft sind die Quellen jener Tugenden, die man gemeinhin guten Musikern zuerkennt: Kreativität, Phantasie, Überzeugungskraft, Persönlichkeit.

(2) Das zweite Kriterium schließt sich direkt an das erste an und lautet: Werden aktuelle Bedürfnisse befriedigt und radikalisiert? Es ist also nicht selbstverständlich, daß durch musikalische Handlungen wenigstens aktuelle Bedürfnisse wirklich befriedigt werden. Wie auf Seite 163-164 beschrieben worden ist, kann die herrschende Musikindustrie und -kultur die musikalischen Bedürfnisse nur hinhalten und ausbeuten. Die Musikindustrie und -kultur reproduziert ständig solche Bedürfnisse, die sie zu verwerten in der Lage ist. Dabei werden fundamentale, "radikale" Bedürfnisse überdeckt oder deren Herausbildung verhindert.

Es bedarf daher einer alternativen, zu einem erheblichen Teil auch gegen herrschende Musikindustrie und -kultur gerichteten musikalischen Tätigkeit, um musikalische Bedürfnisse im Verlauf der Bedürfnisbefriedigung zu radikalisieren. (Zum besonderen Wortgebrauch von "radikal": siehe S. 162). Radikale Bedürfnisse sind immer zugleich Vorahnungen einer anderen Art der Bedürfnisbefriedigung, einer anderen Musikkultur, einer anderen Gesellschaft. Es ist evident, daß durch den Umgang mit politischer Musik Bedürfnisse nur zu radikalisieren vermag, wer die bestehenden Verhältnisse ändern will. Eine affirmative, wohlgefällige und zufriedene Einstellung, die Musik ausschließlich



als Genuß, zur Unterhaltung und zur Ablenkung vom grauen Alltag kennt, kommt dann nicht in Frage.

Die auf Seite 163-164 genannten radikalen Bedürfnisse kennzeichnen einerseits das Bedürfnis nach Veränderung der bestehenden Verhältnisse, andererseits die Utopie der neuen Gesellschaft: zwischenmenschliche kommunikative Beziehungen mit allen zur Verfügung stehenden musikalischen Mitteln; Selbstvergewisserung und Aufbau sozialer Identität durch musikalische Tätigkeit; produktive Aneignung anstelle der heute weitgehend bestimmenden passiven Art, mit Musik umzugehen. Karl MARX, der den Begriff "radikales Bedürfnis" geprägt hat, schreibt ganz klar:

"Eine radikale Revolution kann nur die Revolution radikaler Bedürfnisse sein" (MEW 1, S. 386).

(3) Das dritte Kriterium (= Nummer 4 auf Seite 190) lautet: Werden die Motive durch die Tätigkeit vor allem im Hinblick auf gemeinsame Tätigkeiten weiterentwickelt? Der herrschende Musikbetrieb beruht **n i c h t** auf gemeinschaftlicher Tätigkeit, sondern auf der Trennung von Produzent und Konsument und auf dem Prinzip der Konkurrenz unter den Produzenten. Zudem verfügen die Produzenten vielfach nicht selbst über die Produktionsmittel, sondern finden sich als Rädchen in einem ziemlich großen, wenig durchschaubaren und noch weniger beherrschbaren Getriebe. Die Ursache dieses Zustandes ist letztlich, daß auch der Musikbetrieb wie ein (kapitalistischer) Betrieb funktioniert und selbst Musikproduzenten, die nicht dem musikalischen Großkapital unterworfen sind, sich an den Gesetzen des Großkapitals orientieren müssen. Die Musikindustrie erreicht ihr Ziel, die Hörer und Käufermassen zu homogenisieren, auf möglichst wenige Produkte und einen raschen Umsatz derselben hinzuorientieren, **n i c h t** durch die Förderung, sondern die Liquidierung gemeinschaftlicher Tätigkeit. Gemeinschaftliche Tätigkeit bedeutet eine Vielfalt musikalischer Handlungen, die von einem gemeinsamen Motiv getragen sind. Die Musikindustrie hingegen strebt an, daß Menschen ganz unabhängig von ihren verschiedenen Motiven **a l l e e i n e** musikalische Handlung durchführen.

Die Selbstorganisation in musikalischen Dingen (vgl. S. 166-170) ist der Versuch, eine alternative Basis zu gemeinschaftlicher musikalischer Tätigkeit zu schaffen. Ohne solche grundsätzlichen, dem System nicht konformen Bemühungen ist es sehr schwierig, in einzelnen musikalischen Tätigkeiten mehr als eine punktuelle Gemeinsamkeit zu schaffen. Vor allem die Konkurrenz unter den Musikern sitzt tief -nicht nur im System, sondern auch im Bewußtsein. Und die Aktivierung der Konsumenten zu vielfältigen, gemeinsam motivierten Handlungen scheint ein langwieriger Prozeß zu sein. Dennoch ist es ganz und gar undenkbar, daß eine Veränderung der bestehenden Verhältnisse ohne Solidarität auch im Rahmen musikalischer Tätigkeit stattfinden kann. Der Wille zu gemeinschaftlicher Tätigkeit, die Anstrengungen, punktuell Gemeinsamkeiten zu verwirklichen, das grundsätzliche und überzeugte Aussteigen aus dem musikalischen Konkurrenzprinzip und ähnliches, kennzeichnet heute bereits bewußt systemkritische Tätigkeit. Es gibt genügend Beispiele, wo linke Sänger

oder Musikgruppen von ihren Managern unter Druck gesetzt wurden, ein bestimmtes Eintrittsgeld nicht zu unterschreiten. Schon einfachste Ansätze der Solidarität zwischen Musiker und Publikum werden rigoros gehandelt.

(4) Das vierte Kriterium (= Nummer 5 auf Seite 190) lautet: Wird "falsches" Bewußtsein aufgelöst? Wie auf Seite 102 dargestellt, hat "falsches" Bewußtsein eine objektive Basis und ist in gewissem Sinne auch richtig ("richtig falsch"). Die Auflösung "falschen" Bewußtseins ist somit nicht allein ein Aufklärungsakt oder eine kleine Belehrung. "Falsches" Bewußtsein löst sich nur in dialektischer Wechselwirkung mit einer Kritik und Veränderung der objektiven Bedingungen des "falschen" Bewußtseins auf. Daher ist solche Auflösung immer auch ein Stück politischer Arbeit. Auf Seite 120 wurde erwähnt, wie solche Arbeit aussehen kann: man sieht den Widersprüchen dieser Welt beherzt ins Auge, wie es auch die "exakten" Wissenschaftler tun, nicht jedoch in der Absicht, das herrschende System zu steuern, sondern auf der Suche nach Lebensräumen, die die Widersprüche dieser Gesellschaft anbieten. (Man "saugt sich an diesen Widersprüchen fest".)

Eine etwas bescheidenere und weniger radikale Art, "falsches" Bewußtsein aufzulösen, haben wir in Kapitel 2.6 beschrieben, als wir die Ideologisierung der Musikalitätsvorstellungen analysierten. Die dort erwähnte Aktion anlässlich einer Hallenbad-Einweihung war eine Art Aufklärungsaktion gegen „falsches“ Bewußtsein (S. 207). Doch kann solch eine rein ideologisch wirkende Aufklärung "falsches" Bewußtsein noch nicht auflösen, sie kann aber Anstöße geben. Auch solche Anstöße sollten als systemkritische politische Tätigkeit gedeutet werden, da die "falschen" Vorstellungen von Musikalität systembedingt sind. Jede Art von Aufklärung der gesellschaftlichen Funktion von Tests und deren ideologischer Voraussetzungen, ist ein Angriff gegen ein gewichtiges Herrschaftsinstrument unserer Tage.

Es kann kein Etikett der Politik aufgeklebt werden, die durch die in solchen Kriterien angelegte kritische und gesellschaftsverändernde Tätigkeit umgesetzt werden kann. Karl MARX hätte von "revolutionär" gesprochen, eine Bezeichnung, der wir heute aus verschiedenen Gründen skeptisch gegenüberstehen. Oft spricht man von „links“, was aber in anbetracht der vielen in diesem Buch angeführten Beispiele politisch motivierter Tätigkeit viel zu eindeutig und parteipolitisch klingt. Oft war von "alternativ" die Rede, was aber immer die Angabe dessen voraussetzt, wozu die Alternative gesetzt wird (heute geben sich viele gegenreformerischen Kräfte z. B. im Bildungswesen als "alternativ"). "Fortschrittlich" ist vor allem im Bereich der Musik, wo es "fortschrittliches Material" gibt, kein glückliches Etikett ... usw.

Die Politik, die wir meinen, spricht aus den geschilderten Beispielen. Das politische Spektrum erstreckt von Waldemar aus Oldenburg (vgl. S. 51 und 249), der die Geschäftswelt aufbringt, oder dem "Leiermann" Schuberts (vgl. S. 105), der einsam hinterm Dorf singt, über Rosi (vgl. S. 124-125), die schlicht schülerfreundlicher als ihre Kollegin Ilse ist, Klaus den Geiger (vgl. S. 41), der die politische Dimension der Straße entdeckt, Gustav, Peter und Helmut (vgl. S. 62), die eine antifaschistische Aktion plant, bis hin zu den Organisatoren der Alhambra-Disco (vgl. S. 146), die ganz bewußt mit politi



Abbildung 42

Musikstudenten ist es, bevor sie ihr Berufsziel erreicht haben, noch gestattet, auf der Straße zu spielen. Sind sie einmal Stimmführer in einem Opernorchester geworden, so kann es ihnen wie Harald aus W. ergehen, der eines schönen Tages auf der Straße gespielt hat. Eine Kündigung wegen Schädigung des Ansehens des Staatsorchesters von W. konnte er nur dadurch abwenden, daß er eine Ergebenheitsadresse unterzeichnete, die nicht nur das Versprechen, nie wieder auf der Straße zu spielen, sondern auch ein volles Einverständnis mit der Verärgerung der Intendanz von W. zum Ausdruck brachte.

sehen und musikalischen Bedürfnissen der autonomen Bewegung umzugehen verstehen. Zu diesem Spektrum gehören alle diejenigen, die bei der Psychologie musikalischer Tätigkeit wohlwollend behandelt werden und gut abschneiden. Außerhalb jenes Spektrums befinden sich diejenigen, die herkömmlicherweise als hochmusikalisch gelten, die offizielle Musikkultur tragen und verehren und im Licht der Psychologie musikalischer Tätigkeit oft recht schlecht dastehen mit ihren hochgezüchteten musikalischen Fähigkeiten, ihrem hohen Anspruch, ihrem hohen Können und ihrer gesellschaftlichen Ohnmacht. Ob sie nun Karajan oder schlicht "2. Geige im aufstrebenden X-Quartett" heißen - sie alle suchen auf ihrem Weg zum Höchsten sich noch schnell ein paar brauchbare irdische Güter anzueignen, ein schnelles Auto, ein Haus mit swimming-pool oder doch eine Pariser Geige von internationalem Registerwert. Ihnen sei auch die Anschaffung einer herkömmlichen Musikpsychologie empfohlen.

Die Psychologie musikalischer Tätigkeit ist daher selbst in zweifacher Hinsicht politisch. Einmal, indem sie Partei ergreift für die musikalische Tätigkeit und nicht für die hohe Kunst. Zum anderen, indem sie selbst als Ideal eine politische Form der musikalischen Aneignung von Wirklichkeit propagiert. Beides gehört zusammen. Die Art und Weise, wie die hohe Kunst musikalisch Wirklichkeit aneignet, ist trotz ihrer bewundernswürdigen Intensität und Artifizialität nicht von vornherein besser als die Art und Weise, wie im alltäglichen Üben musikalisch gehandelt wird. Die Anstrengungen, die die hohe Kunst unternimmt, um möglichst hoch zu sein und hoch zu bleiben, zahlen sich nicht aus. Es ist wirklich schade, aber dennoch wahr. Die Psychologie musikalischer Tätigkeit spricht den Heerscharen hoher Künstler ihre Anerkennung und ihr Beileid aus. Auf Plätzen, in Kellern und vor Natodraht wird auch ihnen ein Ständchen gebracht werden.

## LEBEN JA - Ein biographisches Nachwort

"LEBEN JA" - Parole einer Demonstration aus Protest gegen die polizeiliche Beseitigung des Anti-Atom-Dorfes Gorleben. (5. Juni 1980)

"Kann nicht aus dem Ja erst Leben erwachsen?" -Denkwürdige Ansprache des Vorsitzenden des Verbandes Deutscher Schulmusiker, Prof. Ehrenforth. (15. Mai 1983)

Die Musik bejahen, das heißt das Leben bejahen. In dieser Einsicht stimmen die protestierende Alternativbewegung und der gottesfürchtige Musikprofessor Ehrenforth überein. Doch bei den einen steht das Leben vor dem ja", beim anderen dahinter - der Gottesfürchtige kauft die Katze im Sack, sagt „ja" und hofft, daß daraus "Leben erwächst". Die Alternativbewegung weiß, daß Leben heute erkämpft werden muß. Eng in diesen Kampf verwoben ist die musikalische Tätigkeit, von der im vorliegenden Buch die Rede war. Auch der collagenartige Aufbau des Buches hat darauf hingewiesen, daß dieser Kampf vielfältig und kompliziert ist. Die im vorliegenden Buch zusammengeführten Bestandteile haben sich bei mir im Laufe der vergangenen 8 Jahre angesammelt. Sie sind weitgehend biographisch vermittelt. Ich möchte daher abschließend noch etwas aus der Rolle des anonymen Buchautors heraustreten und einige Aspekte dieser Vermittlung deutlich machen. Die Leserin und der Leser mögen das Gelesene dann relativieren und verstehen.

Als Musikwissenschaftler verfolge ich seit ca. 1969 folgendes Grundanliegen: Ich will mich von der Analyse musikalischer Werke, von der Fixierung auf eine (kritische) Betrachtung von Musikstücken lösen und zur Untersuchung dessen voranschreiten, was musikalische Werke gesellschaftlich vermitteln. In meiner Dissertation über den Komponisten Anton Webern habe ich diesen Schritt ansatzweise vollzogen (1973), als ich zu einigen psychologischen Fragestellungen vorgedrungen bin. In meiner "Soziologie der elektronischen Musik" (1975) habe ich die Beziehung zwischen Menschen und deren technische Vermittlung untersucht. Im Buch "Musikkonsum und Kaufverhalten" (1978) habe ich Marx' Waren-Modell mit Kommunikationsmodellen in Verbindung gebracht, um die Verdinglichung zwischenmenschlicher Beziehungen herauszuarbeiten. Seit ca. 1976 versuche ich, die musikalische Tätigkeit selbst zum Gegenstand der musikwissenschaftlichen Analyse zu machen. Für mich ist diese Analyse eine psychologische Weiterführung soziologischer Fragestellungen. Zunächst standen diese Untersuchungen im Dienste meiner Tätigkeit als Studienreformer an den Bielefelder Schulprojekten, später an der Einphasigen Lehrerausbildung Oldenburg. Erst sehr langsam konnte ich die Analysen von didaktischen Fragen auch auf allgemeinere Fragen ausdehnen. Bei dieser Erweiterung der Fragestellung waren mir nicht nur die Oldenburger Linguisten (der Kreis um die "Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie"), sondern auch mein Kollege Peter Schleuning behilflich. Letzterer hat - am profiliertesten in seinem Buch "Alte und neue politische Lieder" - den eher werkanalytischen Ansatz der Musikwissenschaft vertreten und die Untersuchung musikalischer Tätigkeit allenfalls als Wert-Kriterium hinzugezogen. Die Faszination des Ansatzes von Peter Schleuning lag für mich darin, daß seine Analysen sehr inhaltsreich und anschaulich waren, während meine tätigkeitstheoretischen Analysen immer etwas abstrakt, blutleer und nichtssagend erschienen. Ich hatte zwar Recht, konnte aber nicht überzeugen...

Von anderen, befreundeten Kolleginnen und Kollegen, die meine sporadischen Analysen mitverfolgten, konnte ich öfter den Vorwurf hören, meine Theorie sei zusammengestoppelt und eklektizistisch - und zu wenig engagiert, konsequent. Die einen hielten mich für einen Sowjetpsychologen, die anderen für einen Musik-Spinner oder -Dilettanten. Dieser Gesamteindruck mag daher rühren, daß ich - wohl im Gegensatz zu anderen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern, die ihr Engagement überwiegend durch ihre Theorieproduktion zum Ausdruck bringen -mein politisches Engagement primär musikpraktisch auslebe. (Das "Wissenschaftliche" hierbei ist allenfalls, daß ich über größere Musikaktionen, die ich erlebe und inszeniere, Tagebuch, Tonband und Fotodokumente führte) Ich habe hingegen lange Zeit entlang musikpraktischer Probleme Theorien herangezogen - "bemüht" -, ohne sie hinreichend in ein System zu integrieren. Insbesondere wurde mir verübelt, daß ich Elemente der Kritischen Psychologie übernommen habe, ohne diese als ganze entweder zu akzeptieren oder zu bekämpfen. Die Skrupel, die mir von befreundeter Seite eingeflößt wurden, waren so groß, daß ich lange überlegte, ob ich überhaupt das Wort "Tätigkeit" in meinem Buch verwenden sollte. Ich habe mich im Vertrauen auf die Macht und Kraft der Umgangssprache für dies anschauliche und schöne Wort entschieden! Der rote Faden durch meine Theoriebildung ist mein inneres Engagement für die zahlreichen Ansätze alternativer Kultur, die ich erklären und fördern will. Mein Hauptinteresse hegt daher nicht in der Untersuchung „klassischer“ Themen der Musikpsychologie, sondern der vielfältigen praktischen Probleme des nicht-professionellen, amateurhaften Umgangs mit Musik. Dabei spielt für mich -erleichternd - eine Rolle, daß ich zwar viel praktische Musik mache, aber auf keinem musikpraktischen Gebiet ein Profi bin. Natürlich bin ich kein Freund von falschen Tönen, die nicht gewollt sind, aber meine Skepsis gegenüber den negativen Begleiterscheinungen des musikalischen Professionalismus ist größer als meine Furcht vor Mißklängen. Die im vorliegenden Buch versammelten Beispiele zeigen ja recht deutlich, wie "untätig" professionelle Musiker sein können und welcher Tätigkeitsreichtum sich im Umfeld von Amateuren bisweilen entfalten kann. Die Kultur, die mir auf Schritt und Tritt begegnete, nachdem ich sie entdeckt hatte, und die mich faszinierte, bedarf keiner gottbegnadeten Künstler. Sie muß lediglich entdeckt, organisiert und präzisiert werden, weil sie noch weitgehend verborgen, chaotisch und diffus ist. Sie muß aber nicht "geschaffen" werden. In diesem Sinne sollte meine musikalische Arbeit der letzten Jahre, deren Produkt auch das vorliegende Buch ist, eine Entdeckung, Organisierung und Präzisierung bereits vorhandener Musikkultur sein.

## Zitierte Literatur

- Ahlzweig, C./Schwarzburg, D.: Probleme von "Sinn" und "Bedeutung" in der Tätigkeitstheorie, in: Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie 15, Juni 1980
- Arvatow, B.: Kunst und Produktion, Moskau 1926 - München 1972
- Backhaus-Starost, A./Backhaus, E.: Freizeitaktivitäten von Arbeiterjugendlichen, Ffm. o. J. (1979)
- Baethge, W.: Der Kommunikationsprozeß auf dem Gebiet der Musik, in: Handbuch der Musikästhetik, hg. von S. Bimberg u.a., Leipzig 1979
- Bahle, J.: Der musikalische Schaffensprozeß. Psychologie der schöpferischen Erlebnis- und Antriebsformen, Konstanz 1947 (Jena 1936)
- Bartók, B.: Warum und wie sollen wir Volksmusik sammeln? (1936) in: B. Szabolcsi (Hg.): Béla Bartók. Weg und Werk. Schriften und Briefe, Budapest 1957
- Bastian, H.-G.: Neue Musik im Schülerurteil. Eine empirische Untersuchung zum Einfluß von Musikunterricht, Mainz 1980
- Batz, M./Schroth, H.: Theater zwischen Tür und Angel. Handbuch für Freies Theater, Reinbek 1983
- Bauer, K.W./Hengst, H.: Wirklichkeit aus zweiter Hand. Kinder in der Erfahrungswelt von Spielwaren und Medienprodukten, Reinbek 1980
- Behne, K.-E.: Psychologische Aspekte der Musikalität, in: Forschung in der Musikerziehung 1974, Mainz 1974
- Ders. (Hg.): Motivationsforschung in der Musikpädagogik, Mainz 1979 (= Forschung in der Musikerziehung 1979)
- Ders.: Lern- und motivationspsychologische Besonderheiten musikalischer Lernprozesse, in: Methoden des Musikunterrichts, hg. von W. Schmidt-Brunner, Mainz 1982
- Bentley, A.: Musikalische Begabung bei Kindern und ihre Meßbarkeit, Ffm. 1973 (London 1966)
- Berghaus, W. u.a.: Musik in der offenen Jugendarbeit, Regensburg 1981
- Böttcher, H.F./Kerner, N.: Methoden in der Musikpsychologie, Leipzig 1978
- Boomgarden, H./Kassner, A.: Musiklehrerausbildung in Oldenburg - Start zu einer Popmusiker-Karriere?, Oldenburg 1983 (maschr.)
- Clarke, J.: Stil, in: Jugendkultur aus Widerstand, Ffm. 1979 (London o.J.)
- De la Motte-Haber, H.: Musikpsychologie, Köln 1972
- Deutscher Musikrat: Schulische und außerschulische Musikpädagogik und Musikpflege, Heft 32 der "Referate und Informationen", Juli 1976
- Dollase, R. u.a.: Rock People oder Die befragte Szene, Ffm. 1974
- Eggebrecht, H.H.: Prinzipien des Schubert-Liedes, in: Archiv für Musikwissenschaft 1970/Heft 2, S. 89-109
- Ders.: Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption, Beethoven 1970, Mainz 1972
- Ders.: Musikalisches Denken als historische Kategorie, in: Archiv für Musikwissenschaft 1975/Heft 3, S. 228-240. Auch in: Ders., Musikalisches Denken, Wilhelmshaven 1977
- Ders.: OPUSMusik, in: Schweizer Musikzeitung 1975/Heft 1, S. 2 -11
- Ders.: Funktionale Musik, in: Archiv für Musikwissenschaft 1973/Heft 1, S. 1-25
- Engelke, K. (Hg.): Straßenmusik. Ein Handbuch, Hannov.-Münden 1981
- Ewens, F J.: Das Deutsche Sängerbuch, Karlsruhe/Dortmund/Berlin 1930
- Farnsworth, P.R.: The Social Psychology of Music, Iowa 1969.
- Sozialpsychologie der Musik, Stuttgart 1976
- 267
- Fehling, R.: Manipulation durch Musik, München 1976

Finkel, K. (Hg.): Handbuch Musik und Sozialpädagogik, Regensburg 1979

Fischer, A. u.a.: Jugend '81. Lebensentwürfe, Alltagskulturen, Zukunftsbilder, Leverkusen 1982 (= SHELL-Studie '8 1)

Franz, H. u.a.: "Wie hinterm Preßlufthammer nur unheimlich schöner!" Discokultur in Jugendhäusern, Bensheim 1980

Frey, J. (Hg.): Das haben wir daraus gelernt, Reinbek 1979

Frith, S.: Jugendkultur und Rockmusik. Soziologie der englischen Musikszene, Reinbek 1981 (London 1978)

Grubitzsch, S./Rexilius, G.: Testtheorie - Testpraxis, Reinbek 1978

Günther, R./Rutzen, R.J.: Kultur alltäglich, Reinbek 1982, Hamburg 1979

Häsing, H. u.a. (Hg.): Narziß - Ein neuer Sozialisierungstyp?, Bensheim 1979 (Handbuch der Musikwissenschaft) C. Dahlhaus (Hg.): Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Band 10: Systematische Musikwissenschaft, Wiesbaden/Laaber 1982

Hartwig, H.: Jugendkultur. Ästhetische Praxis in der Pubertät, Reinbek 1980

Hebdige, D.: Subculture - Die Bedeutung von Stil, in: D. Diederichsen u.a.: Schocker - Stile und Moden der Subkultur, Reinbek 1983

Heckhausen, H.: Motivation und Handeln. Lehrbuch der Motivationspsychologie, Berlin/Heidelberg/New York 1980

Heimann, W.: Musikalische Interaktion. Grundzüge einer analytischen Theorie des elementar-rationalen Handelns dargestellt am Beispiel Lied und Singen, Köln 1982

Heinz, W. u.a.: Sozioökonomische Aspekte der Einrichtung von Fußgängerbereichen, in: Fußgängerstadt, hg. von P.P. Petersen, München 1977

Heller, A.: Theorie der Bedürfnisse bei Marx, Berlin 1976 (Mailand 1974)

Hesse, H.-P.: Die Wahrnehmung der Tonhöhe und Klangfarbe als Problem der Hörtheorie, Köln 1972

Holzcamp, K.: Sinnliche Erkenntnis - Historischer Ursprung und gesellschaftliche Funktion der Wahrnehmung, Ffm. 1973

Holzcamp-Osterkamp, U.: Grundlagen der psychologischen Motivationsforschung, Ffm./New York 1975

Husmann, H.: Vom Wesen der Konsonanz, Heidelberg 1953

Jost, E.: Über den Fetischcharakter des Mittelwerts, in: Forschung in der Musikerziehung 1974, Mainz 1974

Katt, J.: Rock City. Handbuch zur aktuellen Situation der Berliner Rockszene, Berlin 1981

Kemper, R.: Sänger-Brevier. Kleine Musikschule für Chorsänger, Borken 1981

Kindel, M.: Freche Straßenmusik. Bildungsarbeit im Einkaufsparadies, Hannover 1981 (maschr.)

Klaus, G.: Semiotik und Erkenntnistheorie, Berlin <sup>2</sup> 1969

Klausmeier, F.: Die Lust sich musikalisch auszudrücken, Reinbek 1978

Kleinen, G.: Entwicklungspsychologische Grundlagen musikalischen Verhaltens, in: Musik und Musikunterricht in der Gesamtschule, hg. von H. Segler, Weinheim 1972

Ders.: Zur Psychologie musikalischen Verhaltens, Ffm. 1975

(Der) Kleine Sänger: Die Schönsten Kinderlieder mit Noten, zusammengestellt von H. Müller, Köln 1979

Klüppelholz, W. (Hg.): Musikalische Teilkulturen, Laaber 1983 (=Musikpädagogische Forschung, Band 4)



Kormann, A.: Der Zusammenhang zwischen Intelligenz und Musikalität, Salzburg 1972 (Diss.)

Künnecke, E.: Der Deutsche Sängerbund, Ffm. 1978

Kurth, E.: Musikpsychologie, Berlin 1931

Lenzen, K.-D.: Kinderkultur - die sanfte Anpassung, Ffm. 1978

Leontjew, A.N.: Probleme der Entwicklung des Psychischen, Ffm. 1977

Ders.: Tätigkeit, Bewußtsein, Persönlichkeit, Köln 1982 (Moskau 1975, stark gekürzt: Stuttgart 1977)

Liederbuch Köln "Der Tag wird kommen". Liederbuch von Kölner Straßenmusikern, hg. von Klaus dem Geiger (V. Wrochen), Köln o.J. (1979)

Lunatscharski, A.: Warum ist uns Beethoven teuer (1927), in: Das Erbe. Essays, Reden, Notizen, Dresden 1965

Lurija, A.R.: Die höheren kortikalen Funktionen des Menschen, Berlin 1970

Ders.: Sprache und Bewußtsein, Köln 1982 (Moskau 1979)

Meinhold, H./Hollstein, W.: Erziehung und Veränderung. Entwurf einer handlungsbezogenen Sozialisationstheorie, Neuwied 1975

Marcuse, H.: Triebstruktur und Gesellschaft, Ffm. 1970

MEW = Marx-Engels' Gesammelte Werke: Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie (Bd. 1, Berlin 1968); Das Kapital, Band 1 (Bd. 23, Berlin 1971)

Michel, P.: Psychologische Grundlagen der Musikerziehung, Leipzig 1968 (= Handbuch der Musikerziehung, Bd. 2)

Ders.: Musikalische Fähigkeiten und Fertigkeiten, Leipzig 1971

Monheim, R.: Von der Fußgängerstraße zur Fußgängerstadt, in: Fußgängerstadt, hg. von P. Petersen, München 1977

Moog, H.: Das Musikerleben des vorschulpflichtigen Kindes, Mainz 1968

Mossmann, W./Schleuning, P.: Alte und neue politische Lieder, Reinbek 1978

Musikplan Niedersachsen, hg. vom Landesmusikrat Niedersachsen, Hannover 1981 (verabschiedet 1980)

Nauck-Börner, C.: Musikalische Begabung, in: Musikpsychologische Forschung und Musikunterricht, hg. von R.-1). Kraemer und W. Schmidt-Brunner, Mainz 1983

Neisser, H.F. u.a.: Jugend in Trance? Diskotheken in Deutschland, Heidelberg 1979

(network): "Radio Freies Wendland", Network 10. 3 04, Ffm. 1980

Nykrin, R.: Das Teen-girl, in: psychosozial 1/1980

Orban, P.: Subjektivität. Über die Produktion von Subjektivität und den Prozeß ihrer Zerstörung, Wiesbaden 1976

Oltmanns, R.: Du hast keine Chance, aber nutze sie. Eine Jugend steigt aus, Reinbek 1980

Pawlow, T.: Information - Widerspiegelung - Schöpfertum, Berlin 1970

Rauhe, H.: Kulturindustrielle Sozialisation durch Musik. . . , in: Neue Ansätze im Musikunterricht, hg. von H. Rectanus, Stuttgart 1972

Reinhard, G.: Untersuchungen zur Leistungsmotivation im musikalischen Bereich, in: Forschung in der Musikerziehung 1979, Mainz 1979

Reinecke, NA.: Kommunikative Musikpsychologie, in: Musiktherapie, hg. von G. Harrer, Stuttgart 1975

Remmers, M./Hildebrandt, K.-D.: Punk - eine musikalische Erneuerung der deutschen Rockmusik, Oldenburg 1981 (maschr.)

Revers, W.J.: Musik - Intelligenz - Phantasie, Salzburg 1978

Révész, G.: Einführung in die Musikpsychologie, Bern 1946

Riethmüller, A.: Die Musik als Abbild der Realität. Zur dialektischen Widerspiegelungstheorie in der Ästhetik, Wiesbaden 1976

- Roederer, J.G.: Physikalische und psychoakustische Grundlagen der Musik, Berlin/Heidelberg/NewYork 1977 (engl. 1973)
- Roscher, W.: Musikalität und Bildung, in: Quantität und Qualität in der deutschen Musikerziehung, hg. von E. Kraus, Mainz 1963
- Rubinstein, S.L.: Grundlagen der Allgemeinen Psychologie, Berlin 1977 (Moskau 1946)
- Schaffrath, H.: Der Einfluß von Information auf das Musikurteil. Eine Kontextstudie am Beispiel fünfzehnjähriger Gymnasiasten, Herrenberg 1978
- Schleuning, P.: Warum wir von Beethoven erschüttert werden, in: Warum wir von Beethoven erschüttert werden und andere Aufsätze, hg. von P. Schleuning, Ffm. 1978
- Ders.: "Hoch die rote Blaskapelle"?, in: Anschläge 4/1978, S. 43-46
- Ders.: siehe auch Mossmann, W.
- Ders. zus. mit Stroh, W.M.: Tätigkeitstheoretische Aspekte musikalischer Teilkulturen. Ein Beispiel aus der Alternativszene, in: Musikalische Teilkulturen, hg. von W. Klüppelholz, Laaber 1983
- Schmidt, G.: Der deutsche Männergesang im 19. Jahrhundert. Ziele, Organisation und gesellschaftliche Auswirkung, insbesondere auf die musikalische Laienbildung, Halle 1963 (maschr.)
- Schmidt, H.-C.: Jugend und Neue Musik. Auswirkungen von Lernprozessen auf die Beurteilung Neuer Musik durch Jugendliche, Köln o.J. (1975)
- Schütz, V.: Rockmusik. Eine Herausforderung für Schüler und Lehrer, Oldenburg 1982
- Schwabe, C.: Musiktherapie bei Neurosen und funktionellen Störungen, Jena 1972
- Ders.: Methodik der Musiktherapie und deren theoretische Grundlagen, Leipzig<sup>2</sup> 1980
- Skai, H.: Punk. Versuch einer künstlerischen Realisierung einer neuen Lebenshaltung, Hamburg 1981
- Steinmüller, U.: Kommunikationstheorie. Eine Einführung für Literatur- und Sprachwissenschaftler, Stuttgart 1977
- Stoph, W.: Größe und Schönheit Beethovenscher Musik, in: Beiträge zur Musikwissenschaft 12/1970
- Stroh, W.M.: Anton Webern. Historische Legitimation als kompositorisches Problem, Göttingen 1973
- Ders.: Zur Soziologie der elektronischen Musik, Zürich 1975
- Ders.: Musikkonsum und Kaufverhalten, Bielefeld 1978 [1978/1]
- Ders.: Moses und Aron. Dramatische Konstellation, in: Warum wir von Beethoven erschüttert werden und andere Aufsätze, hg. von P. Schleuning, Ffm. 1978 [1978/21]
- Ders.: "Kommunikative Tätigkeit" als Prinzip und Thema des Musikunterrichts, in: Zeitschrift für Musikpädagogik 8/1979, S. 29-35
- Ders.: Tätigkeitstheorie und Systematische Musikwissenschaft, in: Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie 15/1980, S. 43-51
- Ders.: Musikalische Bedürfnisse und politische Handlungen, in: Politische Didaktik. Zs. für Theorie und Praxis des Unterrichts 2/1981
- Ders.: Zur Soziologie der elektronischen Musik in den 80er Jahren, in: Schweizerische Musikzeitung 1/ 1983, S. 14-25
- Ders.: "Kommunikation - musikalische", in: Enzyklopädie der Erziehungswissenschaften, Band 1, hg. von D. Lenzen und K. Mollenhauer, Stuttgart 1983, S. 463-467

Ders.: siehe auch Schleuning, P,

270

Stumme, W.: Unser Kind geht zur Musikschule. Eine Informationsschrift für Eltern, Mainz 1976

Tennstedt, T.: Rockmusik und Gruppenprozesse, München 1979

Theweleit, K.: Musik für die Straße, WDR III,(7.5.1974 (zitiert in: STROH 1975,S.183)

Thomae (Hg.): Die Motivation menschlichen Handelns, Köln/Berlin 1975

Verband Deutscher Musikerzieher und konzertierender Künstler (VDMK):

Ist üben lehrbar?, München 1982 (= Dokumentation einer Tagung 30.4.

-

3.5.1981)

Wellek, A.: Musikpsychologie und Musikästhetik, Bonn 19752

Werkbuch Liedermachen. Gedanken - Anregungen - Beispiele - Modelle, hg. von der Landes-A.G. NW e.V., Regensburg 1982

Wesemann, M.: Wirkung der Popmusik auf das kommunikative Verhalten Jugendlicher, Oldenburg 1981 (maschr.)

Wessen Straße ist die Straße? Dokumentation der Aktionseinheit für "Informationsfreiheit in der Freiburger Innenstadt", Freiburg 1980

Wiedemann, H.: Beiträge zu einer Klavierdidaktik für Erwachsene anhand neuer Erkenntnisse der Gehirnforschung, Oldenburg 1983 (Diss.)

Wiechell, D.: Musikalisches Verhalten Jugendlicher, Ffm. 1977

Willis, P.: "Profane Culture". Rocker, Hippies: Subversive Stile der Jugendkultur, Ffm. 1981 (London 1978)

Wygotski, L.S.: Denken und Sprechen, Ffm. 1977 (Moskau 1934)

Ziehe, T.: Zur gegenwärtigen Motivationskrise Jugendlicher, in: Psychische Konflikte Jugendlicher in der Pubertät, hg. von U- Schattenburg und T. Ziehe, Dortmund 1980

Zinnecker, J.: Accessoires, Ästhetische Praxis und Jugendkultur, in: Nährungsversuche - Jugend '8 1, hg. vom Jugendwerk der DT. SHELL,

Lever

kusen 1983

Zupfgeigenhansel: Jiddische Lieder, Dortmund 1919 (pläne 88141)