

Dietmar Elflein, Hans Kroier, Volker Linz, Werner Lützwow (Berlin)

Vier musikalische Autobiographien. Zwischenbericht eines Projekts

Wer sich wissenschaftlich mit Musik auseinandersetzt, hat in den seltensten Fällen nur ein wissenschaftliches Verhältnis zur Musik. Normalerweise geht dem Nachdenken über Musik das Musikhören und Musikmachen voraus. Insofern werden aus Musikhörer/innen erst in dritter Linie Musikwissenschaftler/-innen, die in seiner/ihrer Person immer mit den ersten beiden verbunden bleiben. Diesen bemerkenswerten aber wenig beachteten Zusammenhang ins Licht zu rücken, ist einer der großen Vorzüge musikalischer Autobiographien. So haben auch wir, eine unabhängige Arbeitsgruppe von vier Studenten der Musikethnologie, uns vom Thema dieses ASPM-Seminars dazu anregen lassen, einmal unsere eigenen musikalischen Werdegänge zu untersuchen, die zu einem guten Teil auch Erfahrungen mit Populärmusik enthalten. Denn öfters waren wir in unseren Diskussionen auf Meinungsverschiedenheiten gestoßen, die offenbar etwas mit der unterschiedlichen musikalischen Sozialisation von uns zu tun hatten.

Zu Beginn stellte jeder von uns einen Abend lang den Anderen seine "musikalische Geschichte" vor, von der frühesten Kindheit an, über das erste eigene Radio, den Musikunterricht und verschiedene musikalische Aktivitäten, bis hin zum gegenwärtigen Studium. Als ein Vorteil der Gruppensituation erwies sich dabei die Möglichkeit, durch gegenseitiges Nachfragen die blinden Flecken in der Selbstwahrnehmung aufzudecken und das scheinbar Selbstverständliche vor dem Hintergrund der Lebenserfahrung der Anderen bewußt zu machen. Beim Nachvollziehen unserer Biographien fielen uns bereits zwei strukturelle Merkmale musikalischer Werdegänge auf: Jeder von uns konnte in seinem Leben bestimmte Punkte feststellen, an denen offenbar Entscheidungen gefallen sind, die dann die weitere Entwicklung maßgeblich bestimmten; und diese Entscheidungen, auch wenn sie stark von zufälligen Personenkonstellationen, materiellen Bedingungen und verfügbaren Informationsquellen beeinflußt waren, wiesen doch in den meisten Fällen bestimmte personentypische Gemeinsamkeiten auf, die wir vorerst unsere "roten Fäden" nannten. Damit meinen wir spezifische Zugangsweisen und Interessen, die für die jeweils eigene, persönliche Beziehung zur Musik konstitutiv sind.

Nach der ersten Phase der autobiographischen Bestandsaufnahme standen wir nun vor vier individuellen Lebensläufen. Beim Vergleich zeigten sich

Unterschiede oder sogar Gegensätze, auch wenn in unseren gegenwärtigen Lebenssituationen und unseren theoretischen Interessen Gemeinsamkeiten existieren. Wir hatten einander besser kennengelernt, doch stellten wir uns die Frage, ob sich aus diesem Unternehmen nicht noch mehr lernen läßt. Kann man auf der Basis von vier Biographien zu irgendwelchen allgemeineren Einsichten gelangen? Oder ist das von vornherein unmöglich, da die Stichprobe zu klein ist, um repräsentativ zu sein, und darüberhinaus bereits bei vier Personen kaum mehr ein gemeinsamer Nenner zu finden ist? Bei unseren Abstraktionsversuchen folgten wir verschiedenen Spuren, die uns bis jetzt unterschiedlich weit führten.

Eine ganz offensichtliche Gemeinsamkeit besteht darin, daß wir alle vier männlichen Geschlechts sind. Ausgehend von der Beobachtung, daß in unseren Biographien Frauen in bezug auf Musik kaum eine Rolle spielten und unsere musikalischen Erfahrungen - ebenso wie jetzt die Reflexion darüber - scheinbar selbstverständlich in einer Männerwelt stattfinden, drängte sich uns die Vermutung auf, daß die Muster musikalischer Sozialisation, denen wir hier nachgingen, typisch männliche sind; und daß darüberhinaus das allgemeine Bild eines "musikalischen Werdegangs", besonders was das aktive Musikmachen betrifft, ebenso einen normalerweise männlichen Entwicklungsweg bezeichnet, bei dem u. a. der Selbstentfaltung, Selbstdarstellung und Selbstabgrenzung ein besonderer Wert zugemessen wird. Deshalb sollte jede allgemeine Darstellung musikalischer Werdegänge auf ihre Geschlechtsspezifität hin überprüft werden, da ja bekanntlich "allgemein" und "männlich" häufig gleichgesetzt werden. An dieser Stelle fehlte uns leider kontrastierendes Wissen über weibliche musikalische Lebensläufe, sodaß wir unsere Überlegungen vorerst vertagen mußten, auch wenn uns diese Frage weiterhin sehr bedenkenswert erscheint.

Ein zweiter Strang unserer Überlegungen, den wir ebenfalls nur anschnitten konnten, führte uns zu entwicklungspsychologischen Ansätzen. Wir betrachteten unsere Biographien als Entwicklungs- und Lernprozeß in bezug auf Musik und fragten nach möglicherweise charakteristischen Entwicklungsphasen und -verläufen. Hierbei stießen wir auf beträchtliche individuelle Unterschiede, die uns die Existenz eines allgemeinen Entwicklungsmodells erst einmal unwahrscheinlich erscheinen ließ. Darüberhinaus scheiterten wir an mangelnder Kenntnis der einschlägigen Theorien.

Ein dritter Weg führte uns bis jetzt am weitesten: Man kann die große Verschiedenheit musikalischer Biographien als ein Hindernis für allgemeinere Einsichten ansehen: man kann aber auch diese Verschiedenheit selbst als eine allgemeine Erscheinung verstehen, als symptomatisch für eine Kultur, in der die verschiedensten musikalischen Stile, Traditionen und Subkulturen miteinander konkurrieren, wovon die meisten zu den sogenannten "Populärmusiken" gehören. Die einzelne musikalische Biographie stellt sich dabei dar als eine Folge von Auswahlentscheidungen angesichts dieser Vielfalt, die dem Einzelnen in immer neuen Konstellationen gegenübertritt. Von diesem Ausgangspunkt aus haben wir versucht, uns an eine Reihe von Kriterien und Begriffen heranzuarbeiten, um damit zunächst unsere eigenen Biographien zu analysieren. Wir haben aber auch die Hoffnung, damit genauso an fremde Biographien herangehen zu können, also durch die Untersuchung von uns selbst als Popular- (und andere) Musiker und Musikhörer ein analytisches Raster zu gewinnen, das auch in anderen Fällen bei der Beantwortung der Frage weiterhilft, warum ein bestimmter Musiker gerade die Musik macht, oder ein Musikhörer gerade jene Musik hört.

Zu diesem Zweck haben wir uns eines methodischen Tricks bedient: nämlich unsere Kenntnisse aus der Musikethnologie mit der musikalischen Realität unserer Gesellschaft zu konfrontieren. Nimmt man einmal eine - wiewohl völlig fiktive und idealisierte - Vorstellung einer "traditionellen" Musikkultur an, so ergibt sich folgendes Bild: Der sogenannte traditionelle Musiker wächst, wie man zu sagen pflegt, in seine Kultur hinein: d. h. er erfährt seine musikalische Sozialisation durch die Familie, durch Lehrer und Gemeinschaft im wesentlichen in der gleichen Richtung. Er eignet sich eine mehr oder weniger einheitliche musikalische Tradition an und hat weder den Wunsch noch die Möglichkeit, sich einer anderen Tradition zuzuwenden. Somit dürften auch die Unterschiede in den musikalischen Werdegängen zweier Musiker nicht allzu gravierend sein. Der "Populärmusiker" in einer Industriegesellschaft hingegen sieht sich einer völlig anderen Situation gegenüber. Er findet nicht nur eine einzige, sondern eine Vielzahl musikalischer Traditionen vor. Diese unterscheiden sich nicht nur darin, daß sie auf mündlicher, schriftlicher oder medialer Weitergabe beruhen. Sie werden überdies von verschiedenen Institutionen und Medien vermittelt, die unterschiedliche Verbindlichkeit besitzen und deren Inhalte durchaus im Widerspruch zueinander stehen können. Die Auswertung unserer eigenen Biographien erbrachte in dieser Hinsicht folgendes Ergebnis:

- Die musikalische Sozialisation in der Familie bestand bezüglich aktiven Musikmachens in einem Fall in gemeinsamem Volksliedsingen, in einem anderen in der Pflege der bürgerlich-klassischen Musiktradition, in einem dritten vermittelte sie inhaltlich gar nichts, sondern beschränkte sich darauf, mit Radio und Plattenspieler umzugehen.
- Die Aneignung musikalischer Traditionen über den Schulunterricht nahm in unseren Biographien einen erstaunlich geringen Stellenwert ein, soweit sie nicht wegen Lehrermangels völlig zu vernachlässigen war.
- Private Musikschulen spielten dagegen schon eher eine Rolle, vor allem in einem Fall, wo die im süddeutschen Raum durch eine Instrumentenbau-firma initiierte Tradition der Melodika- bzw. Akkordeonorchester und Heimorgelschulen entscheidende Impulse für die musikalische Entwicklung gab.
- Als relativ konstant erwies sich bei uns die Rolle, die das erste eigene Radio, und dann der erste eigene Plattenspieler oder Cassettenrecorder spielte (wobei zwischen diesen nochmal ein qualitativer Unterschied in der Verwendungsmöglichkeit besteht). Sie hatten weitreichende Folgen, da sie die Herausbildung eigener Vorlieben unterstützten und Voraussetzung dafür sein konnten, mit Freunden mittels Musik, d. h. über das gemeinsame Hören und Austauschen von Platten und Cassetten, in Beziehung zu treten.
- Hinzuzunehmen in dieser Aufstellung ist noch das, was man "materielle Tradierung" nennen könnte: die Vermittlung musikalischer Traditionen durch das Musikinstrument. Dabei wird die Entscheidung für ein bestimmtes Instrument in vielen Fällen mehr von materiellen als von musikalischen Faktoren bestimmt, hat aber nichtsdestoweniger Folgen für die Musik, die man dann spielt und infolgedessen dann auch bevorzugt hört.

Solche Institutionen, Medien etc., durch die musikalische Traditionen vermittelt und angeeignet werden, bestimmen die Art und Anzahl der musikalischen Traditionen, die in einem bestimmten Augenblick verfügbar sind. Zusammen stellen sie jeweils die Rahmenbedingungen dar für die Auswahl, die im Verlauf eines musikalischen Werdegangs immer wieder zwischen verschiedenen Traditionen getroffen wird.

Dem stehen subjektive Auswahlkriterien gegenüber. Auch wenn die Auswahl niemals völlig frei im idealen Sinn ist und u. a. von den Einstellungen der eigenen sozialen Klasse, Schicht oder Gruppe mitbestimmt wird, bleibt doch ein Spielraum, der es ermöglicht, Musik danach auszuwählen, inwieweit sie für die Entwicklung der Persönlichkeit, auch in ihrer Haltung zur Gesellschaft, für die Gestaltung der eigenen sozialen Beziehungen und für das eigene psychische Gleichgewicht nutzbar gemacht werden kann. Es sind jeweils einige wenige bevorzugte und bewährte Zugangsweisen, die, miteinander verflochten und einander ergänzend, sich als "roter Faden" durch die einzelne Biographie ziehen. In den autobiographischen Berichten kommen diese "roten Fäden" meist in Schlüsselwörtern zum Vorschein, wie "Kreativität", "Schönheit", "Haß", "Ausdruck", "Spiel", "Transzendenz", "Sinnlichkeit".

In diesen Schlüsselwörtern kommt so etwas wie eine subjektive, "private", oder auch subkulturelle Ästhetik zum Ausdruck. In ihnen schließen sich für den Einzelnen eine Menge emotionaler Gehalte zusammen, die jedoch mit diesen Begriffen nur unzureichend vermittelbar sind. Auf der anderen Seite tauchen aber auch Formulierungen auf wie "Geborgenheit in der Gruppe", "Suche nach Anerkennung", "Schaffen von Freiräumen", die offenbar eine andere Ebene der Selbstreflexion widerspiegeln. Für die vergleichende Analyse unserer Biographien erschien es uns aber unvermeidlich, der Einheit der jeweiligen ästhetischen und psychologischen Selbstinterpretation Gewalt anzutun, um unsere "roten Fäden" aus der Distanz in eine Reihe von Komponenten zu zerlegen. Hier nun eine unvollständige und etwas willkürliche Liste solcher Komponenten, vor dem Hintergrund ihrer jeweiligen biographischen Ausgangsbedingungen:

- "Gruppe" Während die Verwendung von Musik als Mittel zur Identifikation mit einer Gruppe zu den musiksoziologischen Gemeinplätzen bei der Betrachtung der "pubertären Identitätsfindung" und der "Ablösung vom Elternhaus" zählt, somit auch mehr oder weniger in unseren Biographien enthalten ist, kam bei einem von uns ein ganz anders gelagerter Fall zum Vorschein. Der Gruppenbezug war hier direktes Resultat einer eher "traditionellen" musikalischen Sozialisation in der Familie, bei der gemeinsames Singen und Musizieren als Stifter von Gemeinschaftsgefühl und Geborgenheit zu den prägenden Erfahrungen gehörte. Diese Erfahrung wurde dann auf andere Gruppen übertragen, wobei die "Musik selbst" gegenüber dem Gruppenerlebnis immer im Hintergrund stand. Ähnlich verhielt es sich in diesem Fall auch mit dem Musikhören bzw. dem Umgang mit Musik auf Schallplatten und Cassetten: Die Vorliebe für eine spezielle Musikrichtung wurde bestimmt durch die Möglichkeit, durch Kompetenz Anerkennung in einer Gruppe zu finden. Dabei war es durchaus nicht ausgeschlossen, daß zur gleichen Zeit unterschiedliche Vorlieben den Zugang zu verschiedenen Gruppen eröffneten.
- "Abgrenzung" Auf der einen Seite ist eine Abgrenzung nach außen natürlich in der Gruppenidentifikation durch Musik enthalten. Auf der anderen Seite kann die Abgrenzung auch eine ganz individuelle sein, eine Reaktion auf eine als kalt, häßlich, unmenschlich und feindlich empfundene Umwelt. Musik ist dann in einem Fall ein Mittel, um die Abwehr dieser Umwelt aggressiv zum Ausdruck zu bringen. Im anderen Fall schafft sie ein Reservat der Phantasie und der Gefühle, einen geduldeten Freiraum, in dem Kreativität und Unmittelbarkeit verwirklicht werden können. Auf jeden Fall dient hier die Musik in erster Linie nicht der Kommunikation mit Anderen, sondern grenzt einen Bereich des Eigenen gegen Vereinnahmung von außen ab, auch wenn diese Abgrenzung dann natürlich ihrerseits wieder Ausgangspunkt neuer Kommunikationsmöglichkeiten sein kann.

- "Vermittlung" Neben den beiden eher gängigen Motiven "Gruppenbezug" und "Abgrenzung" ergab sich bei einem von uns noch eine weitere Kategorie. Ausgangspunkt war hier eine früh erwachte Faszination durch den Jazz, die offenbar weder durch einen direkten Abgrenzungs- noch durch einen Gruppenzugehörigkeitswunsch, sondern durch bestimmte musikalische Qualitäten ausgelöst war. Damit entstanden im Gegenteil sogar Konflikte, sowohl mit der klassischen Musiktradition des Elternhauses, als auch mit den Gleichaltrigen, die mit Jazz genausowenig anfangen konnten. Die Reaktion auf dieses Ausgegrenztwerden war der Wunsch nach Vermittlung über die als trennend empfundenen musikalischen Geschmacksbarrieren hinweg. Das äußerte sich sowohl in einem Interesse für all jene Musik, die möglicherweise diesseits und jenseits solcher Barrieren Zustimmung finden könnte, als auch in bis heute fortgesetzten Versuchen, zu verstehen, warum die Anderen eine andere Musik mögen.
- "Autonome Musik" Die Vorstellung, daß Musik als eine Welt aus Tönen und Klängen mit ihren eigenen Gesetzen für sich bestehe, ist weder selbstverständlich, noch beruht sie immer auf dem gleichen Erfahrungshintergrund. In unseren Biographien tauchte sie einmal auf als das Ergebnis einer "klassischen" Musikerziehung: als der Anspruch, daß man, um Musik zu beurteilen, zunächst versuchen müsse, sie aus sich selbst heraus zu verstehen. In einem anderen Fall war es, ganz ohne Einfluß der klassischen Musiktradition, der erwähnte "Freiraum Musik", der ein ähnliches Ergebnis hervorbrachte. Daß Musik ein Kosmos für sich sei, abgeschränkt von der Außenwelt und ihren Zwängen, war hier gerade die Voraussetzung dafür, sich darin zurückziehen zu können.
- "Umfeldhören" Ein Gegenbeispiel gab eine andere unserer Biographien: Hier war Lesen eine Beschäftigung, die von vornherein mit Musikhören parallel lief. Beides ging wie selbstverständlich Verbindungen ein. Die naheliegendste Verbindung waren die Songtexte, die immer eine zentrale Rolle für den Zugang zur Musik spielten. Darüberhinaus stand das Musikhören in ständiger Wechselbeziehung mit dem Interesse für das sogenannte "Umfeld" der Musik, das durch die Lektüre von Musikzeitschriften und -büchern befriedigt wurde; dem Interesse für die Musiker und ihre Äußerungen, für Lebensstile, die mit der Musik in Verbindung stehen, und später für politische Zusammenhänge. Demzufolge bildeten sich Urteile über Musik niemals nur an der "Musik an sich", sondern bezogen immer alle verfügbaren Informationen mit ein.
- "Körperliches Musikerleben durch Rhythmus" Durch Musik ausgelöstes körperliches Lustempfinden gehört bekanntlich zu den häufigsten Komponenten der subjektiven Beziehungen zur "Populärmusik". Bei dem Versuch einer konkreteren Bestimmung dieses Empfindens stößt man aber jedesmal auf Schwierigkeiten der sprachlichen Umsetzung. Unsere Biographien haben uns gezeigt, daß die körperliche Seite der Musik sehr verschiedene und differenzierte Ausprägungen annehmen kann, die noch am ehesten im konkreten Zusammenhang der Lebensgeschichte deutlich gemacht werden können. Eine dieser Ausprägungen ist sehr stark mit bestimmten rhythmischen Qualitäten verknüpft und hatte in einem Fall ihre biographische Wurzel in der Erfahrung eines Mangels an Körperlichkeit: Die Erziehung zur klassischen Musiktradition, besonders in Form von Klavierunterricht, wurde größtenteils als Zwang empfunden, der an Disziplin, Stillsitzen und Richtigspielen orientiert war und dabei kaum sinnliche Lustgefühle aufkommen ließ. In dieser Situation war die Begegnung mit dem Swing im

Jazz, aber auch mit den lauten, verzerrten Klängen der Rockmusik ein Durchbruch, der schlagartig ein körperliches Empfindungsvermögen für Musik freisetzte. An verschiedenen Formen afro-amerikanischer Musik entwickelte sich dann daraus eine zunehmende Differenzierung der rhythmischen Wahrnehmungsfähigkeit und gleichzeitig der damit verbundenen Genüsse.

- "Rausch und Ekstase" Bei einem anderen von uns hingegen liegt der körperliche Zugang zur Musik in der Imitation sowohl des elterlichen Verhaltens - lustvolles Hören von Musik - als auch in der Imitation des im Fernsehen erlebten Verhaltens von Rockstars ("Show") begründet. Die Imitation steigerte sich zu einem rauschartigen Erleben von Musik, das eine intensive körperliche und ganzheitliche Erfahrung bezeichnet und das Fluchtmöglichkeiten, Projektionsflächen und -Möglichkeiten des Aggressionsabbaus schuf.
 - "Meditation und Askese" In gewisser Weise läßt sich bei einem anderen von uns der "Hang zum Asketischen" als Ablehnung der aggressiven Körperlichkeit verstehen. Die Wendung nach Innen ermöglichte dann aber in Verbindung mit Meditation, Yoga u. ä. eine völlig andere Form des "inneren" Körperempfindens. Zugleich hatte diese Verinnerlichung ihre biographische Ursache darin, daß während der Pubertät kein Austausch über die entstehende gesellschaftskritische Haltung möglich war, da weder Familie noch Freundeskreis einen Ort für Diskussionen boten. Sie war eine Reaktion sowohl gegen den körperfeindlichen Zwang zur Anpassung, als auch gegen die körperlich-aggressive Rebellion. Zum Zweck der Meditation und ähnlicher Techniken wurde dann entsprechende Musik gehört, was auch neue Hörpräferenzen zur Folge hatte, die sich noch lange nach dem Ende dieser "meditativen Lebensphase" auswirken, indem sie dann beispielsweise den Zugang zum Jazz und zu außereuropäischer Musik eröffneten.
- In dieser Aufstellung von Komponenten, aus denen sich unsere Zugangsweisen zur Musik zusammensetzen, gehen zwei Dinge notgedrungen etwas unter: zum einen ihre jeweils individuelle Kombination in den einzelnen Biographien, zum anderen ihr konkreter musikalischer Inhalt. Alle Arten von Musik anzuführen, die sich aus diesen Zugangsweisen ergaben, ist hier aufgrund ihrer Vielzahl nicht möglich. Doch zu den einzelnen Kombinationen sei noch nachgetragen: "Freiraum" und "Meditation", "Umfeldhören" und "Rausch", "Vermittlung" und "Körperliches Musikerleben durch Rhythmus" gehören jeweils zusammen. Wir hoffen, daß ansatzweise deutlich geworden ist, mit welcher Vielzahl möglicher Motivationen des Musikmachens und der Beschäftigung mit Musik zu rechnen ist. Überdies müssen deren individuelle Verbindungen, wenn man sie außerhalb ihres biographischen Kontextes betrachtet, nicht unbedingt logisch erscheinen.

Für uns stellen sich nun natürlich weitere Fragen: Wie und warum münden die "roten Fäden" in unser gegenwärtiges Studium? Und vor allem: Welche Konsequenzen haben die beschriebenen Zugangsweisen für unsere wissenschaftlichen Interessen und Blickrichtungen? Unser Reflexions- und Diskussionsprozeß darüber ist noch im Gange, sodaß wir hierzu abschließend nur drei Beobachtungen anführen möchten:

1. Der Unterschied von "Abgrenzung" und "Vermittlung" äußert sich, zumindest bei uns, in der Bevorzugung bestimmter musiksoziologischer Theoriemodelle. Das eine geht einher mit einer Neigung zu "Subkultur"-Ansätzen, während das andere eher dazu führt, eine gesamtgesellschaftliche Perspektive zu favorisieren.
2. Der Gegensatz "Autonome Musik" und "Umfeldhören" hat sicherlich ebenfalls entscheidende Bedeutung für die wissenschaftliche Herangehensweise, was nicht heißen muß, daß er das Interesse lebenslang determiniert. Er wirft die Frage auf, wie selbstverständlich eigentlich das ist, was man als "die Musik selbst" ansieht, bzw. wo und wie stark die Grenze zwischen Musik und Umfeld gezogen wird.
3. Vor dem Hintergrund der Beschäftigung mit unseren Biographien ergibt sich für uns die Notwendigkeit, auch die terminologische Diskussion über "Populärmusik" nochmal neu aufzurollen. Denn es hat sich gezeigt, daß eine Sozialisation in der klassisch-bürgerlichen Musiktradition eine Sichtweise hervorbringt, bei der von eben dieser ausgehend, alles außerhalb liegende als Populärmusik bestimmt wird. Aus einer Sozialisation hingegen, bei der bestimmte Formen der Populärmusik die primäre Musikerfahrung bestimmten, ergibt sich ein ganz anderes Gefüge von Kategorien, da die eigene musikalische Ausgangstradition eine andere ist.