

Goebel Reeves und Jimmie Rodgers

Der große Erfolg von Jimmie Rodgers (1897-1933), dem nach Bill C. Malone (1968, 79; ²1985, 77) ersten country singing star, wird allgemein auf seine Art des Jodelns zurückgeführt. In der Tat verleiht das Jodeln, also das Alternieren von Bruststimme und Falsett, dem Repertoire von J. Rodgers eine besondere Note. Von allen von Rodgers eingespielten und zwischen 1927 und 1938 erstmals veröffentlichten 110 Gesängen (Porterfield 1979, 379) enthalten lediglich sechs keine Jodelstellen (Födermayr 1996, 139). Die Gesamtzahl der Jodeleinschlüsse beträgt 326 und diese Jodel lassen sich 36 Melodietypen zuordnen und in fünf Gruppen zusammenfassen. In einem 1957 Fred Hoepfner gegebenen Interview (Hoepfner 1994, [2]) behauptete Goebel Reeves (1899-1959), Anfang der 1920er Jahre Rodgers beigebracht zu haben, wie man jodelt (Porterfield 1979, 43). Wengleich Porterfield (ebd.) diese Behauptung für eine "wilde Übertreibung, wenn nicht überhaupt für eine Erfindung" hält, erscheint es doch sinnvoll, die Jodel von J. Rodgers (Gesamtausgabe: Bear Family Records, BCD 15540 FI, Hambergen 1992) jenen von Goebel Reeves (Bear Family Records BCD 16680 AH, Hambergen 1994) gegenüberzustellen, wengleich nicht zu erwarten ist, dass sich daraus zwingende Schlüsse hinsichtlich der Richtigkeit der zitierten Behauptung von G. Reeves ableiten lassen, schon deshalb nicht, weil im Gegensatz zu Rodgers für Goebel Reeves keine Gesamtausgabe zur Verfügung stand. Die Analyse (als Beispiel siehe die angefügte Transkription) geht den schon durch einen bloßen Hörvergleich feststellbaren Parallelen im einzelnen nach und kommt zu folgendem Ergebnis: Es mag sein, dass Rodgers während der gemeinsamen Tournee mit Reeves verschiedenes von diesem gelernt hat bzw. dass verschiedene Jodel von beiden gemeinsam entwickelt wurden. Trotzdem kann kein Zweifel darüber bestehen, dass beide ein eigenständiges Jodel-Repertoire hatten, denn

- (1) finden sich verschiedene Jodelsegmente nur bei Reeves und nicht bei Rodgers – insbesondere jene mit uvularem Triller;
- (2) besitzt – vorbehaltlich des Umstandes, dass von Reeves nur 26 Titel zur Verfügung standen – umgekehrt das Jodel-Repertoire von Rodgers wesentlich mehr Jodeltypen als jenes von Reeves;
- (3) geht Verschiedenes in beiden Repertoires sicher auf gemeinsame Vorbilder (Vaudeville etc.) zurück;
- (4) sind nur in wenigen Fällen ganze Jodel von Rodgers mit solchen von Reeves identisch. Es ist vielmehr so, dass in den meisten Fällen die Übereinstimmungen sich auf Jodelsegmente beziehen, die dann bei beiden unterschiedlich zusammengesetzt sind;
- (5) ist darauf hinzuweisen, dass sich der Jodelstil beider Sänger im Charakter unterscheidet: auf der einen Seite der Stil von Jimmie Rodgers, ausgefeilt mit deutlich metrisierter Begleitung, großer Typenvielfalt und Variantenreichtum, eindringlich und angreifend, auf der anderen Seite jener von Goebel Reeves, gekennzeichnet durch häufiges Rubato, das nicht selten direkt rhapsodisch wirkt, und zum Teil eine Virtuosität, die mehr in Richtung eines kalten Manierismus geht.

M.M. ♩ = 59
 (RODGERS)
 (Orig. 3 HTh) CD 5/22ab
 In ðə hi - - lz of te - - nes i - -

M.M. ♩ = 75
 REEVES
 1D
 (Orig. 7 HTh) CD 26a
 st i (p)herbist - i i - - (p)ndio leie - dl ei - -

M.M. ♩ = 168
 RODGERS
 1E V2
 (Orig. V2) CD 2/22c
 ha di ho lei - - ho - dl ei ho - - dl ei hi

Erika Funk-Hennigs (Braunschweig)

Zum Phänomen "Lindy Hop" gestern und heute

Seit etwa fünfzehn Jahren ist überall auf der Welt eine Wiederbelebung des Lindy Hop Tanzes in Verbindung mit einem Swing-Revival zu beobachten. Diese Tatsache veranlasste die Autorin, den Ursprüngen des Lindy Hop und der Swing-Bewegung in den dreißiger und vierziger Jahren nachzugehen und den Versuch zu unternehmen, eine Erklärung für die Renaissance dieser beiden Phänomene zum Ausgang des 20. Jahrhunderts zu finden.

Nach einer Beschreibung des Phänomens "Lindy Hop" folgt eine Darstellung der Vorläufer der Lindy Hop-Bewegung. Anschließend wird die enge Verknüpfung von diesem Tanz und der Musik der Swing-Aera erläutert. Als Ausgangspunkt und Zentrum der Lindy Hop-Bewegung gilt der Savoy-Ballroom, deshalb wird ihm ein besonderes Kapitel gewidmet. Eine weitere Überlegung gilt der Frage, ob es sich bei der Lindy Hop-Bewegung um eine Jugendkultur bzw. um einen besonderen Lebensstil handelt. Die gefundenen Antworten stellen eine unmittelbare Beziehung zu der in den achtziger und neunziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts entstandenen Revival-Bewegung her, die abschließend hinsichtlich ihrer jetzigen Erscheinungsform und ihrem Verbreitungsgrad untersucht wird.

Im Folgenden sollen zu den einzelnen Punkten kurze Erläuterungen erfolgen.

Lindy Hop lässt sich als ein Partnertanz definieren, der Ende der zwanziger und zu Beginn der dreißiger Jahre des vergangenen Jahrhunderts in Amerika in Verbindung mit dem damals neuauftretenden Jazzstil des "Swing" entstand. Während der Blütezeit des Swing von Mitte der dreißiger bis zum Ende der vierziger Jahre entwickelte sich der Lindy Hop-Tanz zu einem Lebensstil, in dem die amerikanischen Jugendlichen ihre eigene Kultur, ihre Interessen, Emotionen und Wünsche zum Ausdruck brachten (Pener 1999, 25). Das Zentrum des Lindy Hop-Tanzes bildete der berühmt gewordene Savoy-Ballroom in Harlem. Im Gegensatz zu den damals verbreiteten Standardtänzen bot der Lindy Hop als Partnertanz die Möglichkeit zu Improvisationen und zur Entwicklung neuer Schritte und Tanzbewegungen. 'Breakaways' und 'Swing-Outs' erlaubten den Partnern auch einzeln zu tanzen und individuelle Figuren auszuprobieren. Der Tanz selbst entstand aus mehreren populären Tänzen wie z.B. dem Charleston, dem Two-step und dem Black Bottom. Ebenso wie die drei vorgenannten Tänze wurde der Lindy Hop Tanz von Schwarzen kreiert. Technisch gesehen basiert er auf Grundfiguren, die zwei volle Takte umfassen (eight counts), während sich alle Nachfolger über 1 1/2 Takte erstrecken (six-counts).

Die ersten Lindy Hop Tänzer gehörten ausschließlich der schwarzen Bevölkerung an, so auch die Lindy Hopper im Savoy der zwanziger Jahre, zu denen Shorty George Snowden, Big Bea, Leroy "Stretch" Jones, Little Bea und George "Twistmouth" Ganaway zählten. Diese Gruppe entwickelte den afrikanisch amerikanischen Tanzstil, indem sie die Paartanzhaltung zu lösen begann und einige improvisierte Solo-Schritte einführte. Zwischen Swing-Musik und Lindy bestand eine große Nähe, da die Jazztänzer sich ganz konzentriert auf die musikalischen Vorgaben einließen. Für nahezu ein Jahrzehnt war der Lindy Hop nur einer kleinen Gruppe, einer Art Folk-Avantgarde, vertraut und wurde von Amateurtänzern in den wenigen großen Städten aufgeführt.

Als nach der 1929 begonnenen Depression unter politisch veränderten gesellschaftlichen Verhältnissen ein Aufschwung spürbar wurde, gelang auch dem Swing der Durchbruch in Amerika. Verantwortlich dafür war Benny Goodman mit seinem Orchester, der an der Westküste in Kalifornien die ersten großen Erfolge erzielte. Ende der dreißiger Jahre bildeten sich über hundert neue Swing Bands und breiteten sich über das ganze Land aus. Parallel zu den Big Bands entstanden überall neue Ballhäuser und große Tanzsäle wie z.B. das Hollywood Palladium, das

über tausend Paaren Platz zum Tanzen bot.

Der Savoy-Ballroom, am 12. März 1926 in Harlem eröffnet, bildete das Zentrum des ursprünglichen Lindy Hop Tanzes. Er war der erste größere Tanzsaal, in dem schwarze und weiße Jugendliche und Erwachsene ohne Rassenprobleme tanzen konnten. Vorher war dies nur in Harlem in kleineren Musik- und Tanzlokalen um die 133. Straße herum möglich gewesen (Günther 1980, 136). Man könnte diese Orte auch als die Geburtsstätten der Aufhebung der Rassentrennung begreifen. Im Laufe der folgenden Jahre spielten über 250 der besten Jazz-Bands im Savoy. Cab Calloway und Duke Ellington gehörten zu den ersten schwarzen Musikern, die für Innovationen sorgten. Ihnen folgten Jimmie Lunceford und Lucky Millinder, denen es bis dahin nur gestattet war, in schlechter bezahlten Clubs in den schwarzen Vierteln aufzutreten.

Die Begeisterung für den Swing schlug sich auch in Swing-Wettbewerben nieder, so z.B. in einem von Jimmy Dorsey und Earl Hines durchgeführten Freiluft-Swingkonzert im Jahre 1938 in Chicago, das über 100.000 Fans anzog und in seiner musikalischen Intensität mit den Woodstockfestival verglichen werden kann (Pener 1999, 25).

Eine Schlüsselrolle in der Entwicklung und Verbreitung des Lindy Hop spielte der legendäre Herbert White, auch Whitey oder Mac genannt. Als ein begeisterter Tänzer war ihm sehr früh bewußt, welche Faszination der Lindy Hop Tanz ausüben konnte. Er hatte ein gutes Gespür für junge Leute und konnte auf Antrieb erkennen, ob jemand sich dazu eignete, ein guter Tänzer zu werden. Mit ungeheurer Energie verfolgte er das Ziel, eine Tanzdynastie aufzubauen. Seine Haupttänzer waren Leon James und Frank Manning. Frank Manning galt als der beste Vertreter des Lindy Hop Tanzes. 1936 entwickelte er eine besondere Bewegung, den Luftsprung (aerial), der dem Lindy Hop ein neues Gesicht gab. Niemals zuvor hatte irgendjemand einen Partner in die Luft geworfen, herumgewirbelt und wieder aufgefangen. Mit Manning gründete Whitey das erste Tanz-Ensemble, das den Tanz zu einem künstlerischen professionellen Akt umgestaltete.

Für die jährlich stattfindenden Wettbewerbe wählte er seine vier besten Paare aus: Leon James und Edith Mathews, Frank Manning und Maggie McMillian, William und Sarah Downes und Billy Hill und Norma Miller. Ihr Erfolg überdauerte die nächsten sechzehn Jahre. Reisen von der Ostküste zur Westküste, durch mehrere Länder Europas wie England, Frankreich und die Schweiz, nach Australien und Südamerika sorgten für die Verbreitung des Lindy Hop Tanzes und den weltweiten Erfolg des Ensembles. Innerhalb von fünf Jahren hatte Whitey es geschafft, den Lindy Hop von einer Tanzhallenaktion zum größten Ereignis im Showbusiness zu verwandeln.

Auf dem Höhepunkt angelangt, stellte der Swing nicht nur eine Verbindung von Musik und Tanz dar, sondern hatte sich zu einem spezifischen Lebensstil herausgebildet. Pener spricht in diesem Zusammenhang von der ersten echten Jugendkultur auf dem amerikanischen Unterhaltungssektor (Pener 1999, 25). Dies bestätigt eine von Lewis A. Erenberg in den 1990er Jahren gestartete Umfrage von über dreihundert Personen (Erenberg 1998, XIV). John Gennari betont, dass die Swing-Jugend durch ihre Kenntnis der Musik und der dazugehörigen Tanzformen diese Art der Kunst demokratisierte und dafür sorgte, die alten, patriarchalischen Überreste der bis dahin vorherrschenden Kulturvorstellungen zu überwinden (vgl. Gennari) Die unter den Jugendlichen immer größer werdende Begeisterung für die Swing-Musik war auch ein Ausdruck für die Wiederbelebung der nationalen Kultur Amerikas. Swing wurde als ein Phänomen begriffen, das die Kluft zwischen Rassen und Klassen zu überwinden vermochte. Die schwarzen Big Bands spielten für das Selbstbewusstsein der schwarzen Bevölkerung eine mächtige Rolle und die einzelnen Musiker wurden für die schwarzen Jugendlichen zu beliebten Helden (Erenberg 1998, XV).

Bevor der Swing den Gipfel seines Ruhms erreichte, protestierten viele gegen diesen ekstatischen Tanz, der auch als Raserei oder Wahnsinn empfunden und diffamiert wurde. Psychologen warnten vor einer bevorstehenden Massenhysterie. Auch der Begriff Faschismus wurde im Kontext mit der

Swing-Musik gebraucht. Damit sollte die massenpsychologische Wirkung der Musik zum Ausdruck gebracht werden.

Andere Kritiker verstanden den Swing als positiven Ausdruck der modernen Jugend. Einige Verteidiger argumentierten, dass er eine demokratische Form künstlerischen Ausdrucks darstelle. Wieder andere sprachen von einer nationalen Kunstform, die zwar von Schwarzen geschaffen worden sei, sich dann aber in der gesamten pluralistischen Gesellschaft ausgebreitet habe. Schließlich waren sich Verteidiger wie Angreifer darüber einig, dass der Swing der Mittelpunkt der nationalen Jugendkultur Amerikas sei und Klassenunterschiede, ethnische und Rassenunterschiede zu überwinden trachte (Erenberg 1998, 37/38).

Wie auch in späteren Jugendkulturen entwickelte der Swing seine eigene Sprache wie sie von Cab Calloway in seinem "Hepster's Dictionary" verbreitet wurde. Auch eine spezifische Kleidung, über die man sich als Swing-Anhänger definierte, durfte nicht fehlen. Die Kleider waren mit Schmetterlings- oder Puffärmeln ausgestattet, die Rocksaumlänge erreichte wieder die Fußknöchel. Die jungen Mädchen legten sehr viel Wert darauf, feminin auszusehen, daher waren auch die Halsausschnitte tiefer als vorher. Es herrschte große Nachfrage nach Accessoires wie Pelzen, Chinchillas, Persischen Lammfellen und Silberfüchsen. Ledertaschen wurden modern. Die Schuhindustrie bot den Frauen eine große Auswahl. Schnürschuhe, flache Schuhe und Pumps durften ebenso getragen werden wie Schuhe mit breiten dicken Absätzen (vgl. Nolan o.J.). In der körperbetonten Kleidung wirkten die Frauen sehr anziehend, ihr Aussehen verlangte Achtung und Respekt. Die wachsende Unabhängigkeit der Frauen drückte sich in ihrem Kleidungsstil aus.

Unter den Jazzern waren doppelreihig geknöpfte Jacken, breite und bewegliche Schulterpartien und Ärmel, die bis zu den Handgelenken reichten, ein "Muss". Männliche Eleganz verlangte nach Jacken mit breiten Jackettumschlägen und schmalen Taillen (vgl. Nolan o.J.). Smokings und weiße Schlipse gehörten zu dem bevorzugten Outfit, dazu breite Hosenaufschläge und zweifarbige Schuhe zu dem sogenannten Hollywood-Style. Die einzelnen Musiker versuchten, sich durch spezielle Besonderheiten von den anderen abzuheben. Die Kleidung sollte Selbstvertrauen ausdrücken, wirkte jedoch manchmal prahlerisch. Dennoch, so Pender, erwartete man von jemandem, der diese Kleidung zur Schau trug, Höflichkeit, Kultiviertheit, Eleganz und korrektes Benehmen.

Die Swing-Revivals der 1980er und 1990er Jahre knüpfen gerade an diesen Gewohnheiten wieder an. Nach Pender kommen für die Wiedergeburt des Swing und des Lindy Hop Tanzes unterschiedliche Gruppen in Frage. Freunde der Rockabilly-Musik, Ska-Fanatiker und frühere Punk-Rocker entdeckten in Auseinandersetzung mit den Ursprüngen ihrer Musikvorlieben die Swing-Musik wieder, darüber hinaus gibt es nach wie vor einige Musiker und Lindy Hoppers aus der Swing-Ära der dreißiger und vierziger Jahre. Gemeinsam ist bei alten wie jungen Swing-Anhängern der Wunsch, die originale Swing-Musik wieder zu beleben und mit ihr die Frische und die Kraft, die von dieser Musik ausgeht, zu spüren.

Wenn der Swing auch über die Jahrzehnte hin nicht ganz verschwunden war, begann die Neo-Swing-Szene als eine spezifische kulturelle Bewegung erst Anfang der 1980er Jahre. Die ersten Vorboten der heutigen Versessenheit nach Swingmusik kamen aus London, wo Ray Gelato und die Chevalier Brothers ein Album über Swing-Musik von Louis Jordan und Cab Calloway herausbrachten.

In Amerika begann die Swing-Renaissance zunächst an der Westküste. 1989 gab Eddie Nichol's Royal Crown Revue, eine ehemalige Punk-Band von Los Angeles, das erste Swing-Konzert. Sie hatte sich zunächst mit dem jump Blues von Louis Prima und Louis Jordan auseinandergesetzt und sich dann allmählich mit den wichtigsten Swing-Musikern beschäftigt. Ausgehend von Rockabilly, Blues und Punk schufen Nichols und seine Band einen Sound, den sie "hardboiled swing" oder "gangster bop" nannten. Im Gegensatz zu vielen Bands, die sich auf das Erlernen der alten Hits aus

der Swing-Aera beschränkten, kreierte die Royal Crown Revue eigene Texte und originale Musik. Sie verband Elemente ihrer Punk-Musik mit dem Swing und erreichten dadurch die Aufmerksamkeit der jüngeren Generation. Bei ihren Auftritten in verschiedenen Städten entschieden sie sich, nicht in Jazz-Clubs, sondern in Rock-Clubs zu spielen.

Viele Neo-Swing-Bands sind dem Beispiel der Royal Crown Band gefolgt. In San Francisco wurde die Kleidung alsbald ebenso wichtig wie die Musik. Die Besucher der Swing-Clubs überboten sich darin, Kleider aus den vierziger Jahren aufzutreiben oder den Stil nachzuahmen. Pener schreibt, dass die jungen Leute das Tragen dieser Kleidung als eine Art Rebellion verstanden und sich bewusst von der durch Piercing und Tattoo bestimmten Mode der Zeit absetzen wollten (Pener 1999, 46). Die jungen Frauen versuchten mit dieser Kleidung ihre feminine Seite zu betonen, während die jungen Männer ihr maskulines Verhalten unterstrichen.

Parallel zu den Musikern suchte auch eine kleine Gruppe von Tänzern nach den Wurzeln des Swing. Konnten sich die Musiker an alten Plattenaufnahmen orientieren, blieb den Tänzern nur eine kleine Auswahl an Filmen, auf denen sie den Savoy-Stil des Lindy Hop studieren konnten. In New York existierte noch ein loses Netzwerk ehemaliger Savoy-Tänzer, das nun von den neuen begeisterten Swing-Anhängern aufgespürt wurde

1985 schlossen sich elf Swing-Tänzer zusammen und gründeten die New York Swing –Tanz-Gesellschaft.. Der Cat Club bot ihnen Auftrittsmöglichkeiten an. Manning, ehemaliges Mitglied der Whitey's Lindy Hoppers, übernahm die Rolle des Mentors. Es dauerte nicht lange, bis der Club zu einer zentralen Anlaufstelle für Swing-Tänzer auf der ganzen Welt wurde.

Auch auf San Francisco griff das Swing-Tanz-Fieber über. Dort gründete sich 1994 die Lindy group Work That Skirt, während die weltbekannte Truppe Flyin' Lindy Hoppers nach Ventura zog, wo auch Big Bad Voodoo Daddy gastierte.

Im Laufe der 1990er Jahre wurden in vielen Bundesstaaten der USA Swing-Clubs und Tanz-Klassen eröffnet (vgl. Pener 1999, 196ff.). Auch an die Tradition des Wettbewerbes unter verschiedenen Tanz-Partnern wurde wieder angeknüpft. Auf internationaler Ebene sind Swing-Clubs und Tanzklassen in folgenden Ländern bekannt geworden: Australien, Kanada, Frankreich, Deutschland, Japan, Niederlande, Neu-Seeland, Singapur, Schweden, Schweiz und Großbritannien (vgl. Pener 1999, 221-224). Per Internet sind heute viele Adressen abzurufen, Termine zu Veranstaltungen werden bekannt gegeben, Buch-, Film- und Plattenempfehlungen weitergeleitet.

Literatur

Erenberg, Lewis A. (1998). *Swingin' the Dream. Big Band Jazz and the Rebirth of American Culture*. Chicago.

Günther, Helmut (1980). *Jazzdance – Geschichte/Theorie/Praxis*. Wilhelmshaven.

Miller, Norma with Evette Jensen (1996). *Swingin' At The Savoy. The Memoir of a Jazz Dancer*. Philadelphia.

Nolan, Carol (o.J.). *Ladies Fashions of the Nineteen-Hundred Thirties*. Ed. by Julie Williams. <http://www.lindyhopping.com/fashionhistm.html> (Stand v. 27.2.2002).

Pener, Degen (1999). *The Swing Book*. Boston, New York, London.

Stearns, Marshall u. Jean (1994). *Jazz Dance. The Story of American Vernacular Dance*. New

York.

Vale, V. (1998). SWING! The New Retro Renaissance. V/Search Publications. Hong Kong.

Prof. Dr. Erika Funk-Hennigs
Trakehner Weg 14
48308 Senden
Email: e.funk-hennigs@tu-bs.de

Thomas Groetz (Berlin)

Joseph Beuys und die deutsche Punk-Bewegung

Der Düsseldorfer Kunstprofessor Joseph Beuys war selbst kein Punker. Dennoch unternahm auch er, wie viele seiner Künstlerkollegen in den frühen 80er Jahren, einen Ausflug in die Welt der populären Musik: 1982 veröffentlichte er die Single *Sonne statt Reagan*.

Die Begegnung mit Punk und mit der diesem Phänomen verbundenen Jugendkultur hingegen hinterlies einen bemerkenswerten Eindruck bei einigen von seinen Schülern. Besonders ist dies bei dem aus Gelsenkirchen stammenden Jürgen Kramer der Fall, der zunächst ab 1973, nach Ende seines Studiums bei Beuys, nicht mehr praktisch tätig war, sondern sich vor allem theoretisch mit Kunst beschäftigte. Der Kontakt mit der Punk-Musik, die 1977 von England nach Deutschland gekommen war, bewirkte bei ihm einen künstlerischen Neuanfang, der gleichzeitig mit einer Besinnung auf seinen künstlerischen Ausgangspunkt verknüpft war. Dieser Ausgangspunkt lag im Zusammenhang mit Joseph Beuys im Umgang mit existenziellen Fragestellungen. Joseph Beuys' Kunst war elementar, verweigerte sich einer oberflächlichen Ästhetik, lehnte den herkömmlichen Kunstbegriff als zu eng und als unzureichend ab und rührte an existenziellen Grundfragen, den Fragen der Entwicklung, des Lebendigen ebenso wie dem Faktum des Todes. Diese Fragen hatten im Phänomen Punk plötzlich eine aktuelle Gestalt gefunden: in dem betont hässlichen Aussehen der Punks, in ihrer Zivilisationsmüdigkeit und Endzeitstimmung, sowie in der Ablehnung herkömmlicher Kriterien von künstlerischem Ausdruck.

Angeregt durch Punk als Katalysator und Deja-Vu, begann Jürgen Kramer ab 1978 eigene Bandprojekte unter dem Namen Das Weltende und Das Zwanzigste Jahrhundert zu initiieren und nahm auch die Malerei wieder auf. Darüber hinaus veröffentlichte er von 1978 bis 1982 die Zeitschrift *Die 80er Jahre*. Sie dokumentiert noch vor der Wahrnehmung durch die deutsche Musikpresse die vielfältigen Erscheinungen der internationalen Punkbewegung und lieferte der sich entwickelnden Punkszene des Ruhrgebietes und des Rheinlandes damit ihr Material. Jürgen Kramer spürte vor allem den künstlerisch kompromisslosen Phänomen und Gruppen nach. Dies hatte zur Folge, dass die sogenannten Street-Punks seine Ambitionen als zu kunstlastig ablehnten. Dennoch verdanken Düsseldorfer Gruppen wie Der Plan mit ihrem Label Ata Tak Jürgen Kramer viel, nicht nur, weil Der Plan personell aus Bandprojekten Jürgen Kramers hervorging, sondern auch durch den von ihm vermittelten Kontakt zur kalifornischen Gruppe The Residents, die für die Musik und Ästhetik von Der Plan wichtig war.

Die Aktivitäten Jürgen Kramers im Bereich der Punk-Musik vollzogen sich in der Nachbarschaft zur sogenannten Free International University (F.I.U.) in Gelsenkirchen. Johannes Stüttgen, der heute prominenteste Schüler von Joseph Beuys, war am dortigen Grillo-Gymnasium als Kunstlehrer beschäftigt. Auf dem Gelände des Schulhofes fand ab 1977 wöchentlich eine Kunst-AG statt. Diese Kunst-AG fungierte als eine Außenfiliale der Düsseldorfer Beuys-Klasse, in der Aktionen, Ausstellungen und Vorträge stattfanden, die nicht selten mit Musik zu tun hatten.

Zu einem besonderen Ereignis, das die Gedankenwelt von Joseph Beuys mit dem Phänomen Punk in Beziehung brachte, kam es am 18. Mai 1978. An diesem Tag führte Achim Weber mit anderen Mitgliedern der Kunst-AG einen Punk-Vortrag auf, der als Multimedia-Performance Beuys-Ikonographie (mit Kreuzen versehene Bandagen, Initiationshandlung, F.I.U.-Embleme) mit den Punk-Merkmalen schmerzhaft intensive Intensität, Nihilismus und Konfusion konfrontierte.

Zu den musikinteressierten Beuys-Schülern gehört ebenfalls der aus Gelsenkirchen stammende

Gottfried Tollmann. Er setzte bei künstlerischen Aktionen in der Beuys-Klasse populäre Musik ein. 1972 versuchte er bei einer Performance, Trockeneisblöcke mit Rock'n'Roll-Musik zum Schmelzen zu bringen. Der Punk-Impuls führte ihn später zur Gründung seiner Band Fred Banana Combo. In den 90er Jahren betätigte sich Tollmann als Musiker und Art Consultant für das Musik-Label Recycle Or Die. Als künstlerische Mitarbeiter engagierte er dafür unter anderem die Beuys-Schüler Katharina Sieverding, Imi Knoebel und Walter Dahn.

Walter Dahn, dessen bildende Kunst thematisch und methodisch von vielfältigsten Musikarten durchdrungen ist, gelangte ebenfalls durch die Begegnung mit Punk zu einer eigenen musikalischen Arbeit. Er veröffentlicht seit 1981 Tonträger unter Projektnamen wie Die Partei, Die Hornissen oder #9 Dream.

Insgesamt zeigen die musikalischen Projekte einiger Schüler von Joseph Beuys exemplarisch, dass Kulturgeschichte nicht nur linear in den Einzeldisziplinen Kunst und Musik abläuft, sondern ebenso als eine gegenseitige Durchdringung stattfindet. Da die wissenschaftliche Bearbeitung von Kultur jedoch weiterhin in streng voneinander getrennten Disziplinen abläuft, wird eine ernstzunehmende Interdisziplinarität wohl bis auf weiteres eine Utopie bleiben.

Literatur

Kramer, Jürgen (o.J.). Die 80er Jahre Nr. 1-10. Mit den Jahrbüchern 'Sans Titre' und 'Der Rabe'. Gelsenkirchen 1978-1982 (Privatdruck).

Kramer, Jürgen (1984). Chateau Ste. Victoire. Ausstellungskatalog. Städtisches Museum Gelsenkirchen.

Dahn, Walter (1992). Können Musiker auch malen? In: Musik Express/Sounds, Nr.12 (Dez.), S. 49-53.

Dr. Thomas Groetz
Karl-Kunger-Str.51
12435 Berlin
Email: thomas.groetz@worldonline.de

Maximilian Hendler (Graz):

Vom Rosenkranz zum Mambo. Zu den vermeintlich afrikanischen Wurzeln afroamerikanischer Musik

Der Libre Vermell der Klosterbibliothek Montserrat (E-MO Nr. 1) vom Ende des 14. Jahrhunderts ist ein Dokument für die Beziehungen zwischen der Musik der Karibik und der religiösen Brauchtumsmusik Spaniens. Er enthält Lieder mit geistlichen Texten, die nicht für den Gottesdienst, sondern für das Brauchtum im Umkreis der Kirche gedacht sind. Einer der anonymen Autoren beschreibt den Zweck der Sammlung:

"Da die Pilger manchmal, wenn sie in der Kirche der Jungfrau Maria von Montserrat Nachtwache halten, den Wunsch haben, zu singen und zu tanzen, und dies auch während des Tages auf dem Kirchplatz zu tun wünschen, und dort nur ehrenhafte und fromme Lieder gesungen werden dürfen, so wurden nun einige angemessene Gesänge vor und nach diesem Hinweis aufgeschrieben. Sie sollen in anständiger Weise und maßvoll verwendet werden, damit diejenigen nicht gestört werden, die ihre Gebete und frommen Betrachtungen fortsetzen, denen sich im übrigen alle während des Nachtgebets in frommer Haltung zu widmen haben."[1]

Die angesprochenen Tanzgesänge dienen heute noch im Süden Europas der Hebung des Kreislaufs nach ermüdenden Arbeiten, bei Nacht- und Totenwachen usw. Bei entsprechender Stimmung können "unangemessene Gesänge" auftreten. Das Zitat belegt die Versuche des Klerus, ein nicht eliminierbares Brauchtum sittlich zu reinigen.

Die religiöse Populärmusik des Libre Vermell war den iberischen Seefahrern, Sklavenhändlern und Conquistadores bekannt, die im 15. und 16. Jahrhundert die Macht ihrer Könige vergrößerten und den Katholizismus verbreiteten. Ein zentrales Datum in diesem Prozess ist die Taufe des Königs von Kongo im Jahr 1491.[2] Die Zeremonie wurde im Geist der Zeit als pompöse Selbstdarstellung des portugiesischen Reiches und der katholischen Kirche gefeiert. Geistliche und weltliche Musik war die wichtigste der beteiligten Künste. Damit beginnt die Rezeption europäischer Musik in Schwarzafrika, die seither nicht mehr abbricht. Die Tatsache, dass "westliche" Musik in Afrika schon seit 500 Jahren bekannt ist, wurde noch nie in ihrer historischen Tragweite wahrgenommen.

Merkmal Responsorium

Wichtig für die Musik der Antillen ist das im Libre Vermell belegte Responsorium. Laut Afroamerikanistik "afrikanisches Erbe", findet es sich zwar von Tanger bis Kapstadt, und Varianten davon dürften allen Afrikanern bekannt gewesen sein, die als Sklaven nach Amerika kamen. Seine Bedeutung im Gospel und in den synkretistischen Kulturen Lateinamerikas ist jedoch europäisch-christliches Erbe. Responsorien und Wechselgesänge gehören zum altschichtigen Musikerbe aller Mittelmeerländer und zur Basis des christlichen Kultgesanges. Beispiele bieten alle orientalischen Kirchen wie auch Orthodoxie und Katholizismus. Schon Plinius d. J. berichtet im zweiten Jahrhundert n. Chr., dass die Christen ihren Gott mit Gebeten und Wechselgesängen verehren. Als Litaneien, Rosenkränze usw. bilden sie standardisierte Gebetsformen. In ihrem zweiten bedeutenden und global dokumentierbaren Anwendungsbereich, den Arbeitsliedern, dienen die Responsorien dazu, den Kräfteinsatz mehrerer Menschen rhythmisch zu bündeln. ("Cuncti simus" / EMI H.M.V. 1C 065-45 641 B/1)

Zum rezenten Stand des vom Libre Vermell belegten Brauchtums: In Candelaria auf Teneriffa befindet sich eine Marienstatue, die der Legende (einem uralten Mythenmotiv) nach vom Meer angeschwemmt wurde. Am 15. August, zu Mariae Himmelfahrt, wird sie auf dem Kirchplatz ausgestellt. Der Sockel, auf dem sie sich dabei befindet, hat die Form einer Stufenpyramide, die mit Blumen und Devotionalien geschmückt ist. Von allen Inseln kommen Gläubige mit Musik- und Tanzgruppen, die vom Morgen bis in den mittleren Nachmittag ihre Verehrung darbringen, indem sie die Statue mit Tanzgesängen umkreisen. Trotz der Anwesenheit vieler Touristen macht das Fest nicht den Eindruck einer vom Tourismus motivierten Veranstaltung. Bemerkenswert auch, dass es im Fernsehen in voller Dauer direkt übertragen wird. Ein Marienlied von Fuerteventura vermittelt einen Eindruck marianischer Tanzgesänge, wie sie in Candelaria zu Mariae Himmelfahrt vorgetragen werden. ("Corrido" / CCPC CD 198 Nr. 40)

Der Heiligenkult ist eine Konzession an die Volksfrömmigkeit, eine Verchristlichung des spätantiken Heroenkultes. Der Protestantismus lehnt ihn als nichtevangelisch ab, weshalb er in der von der Jazzforschung dominierten Afroamerikanistik zu wenig Beachtung findet, da diese ihre Schwerpunkte in protestantischen Ländern hat. Am populärsten in der westlichen Romania ist der hl. Antonius. In der religiösen Populärmusik gibt es eine beträchtliche Zahl von Liedtexten, die sich an ihn wenden. ("Sant Antoni" / Blau CD OF 074 Nr. 6)

Der katholische Heiligenkult übte eine starke Anziehungskraft auf die schwarze Bevölkerung in Iberoamerika aus. Wer den Festtag eines Heiligen im tieferen Süden Europas miterlebt hat, kann sich ausmalen, wie solche Ereignisse im 16. bis 17. Jahrhundert auf Afroamerikaner gewirkt haben müssen. San Antonio hielt auch in Lateinamerika Einzug und mit ihm die "religiöse Populärmusik" nach Art des Libre Vermell. ("Arullo San Antonio"/Explorer H-72036 A/1)

Merkmal Trommeln

Ein Wort zum Thema Trommeln: In der Afroamerikanistik herrscht bis in ihre Spitzen die Tendenz, Trommelmusik von schwarzen Musikern unreflektiert als Teil der "african roots" zu betrachten. Gesänge mit Trommelbegleitung spielen jedoch auch in den älteren Schichten der iberischen Musik eine bedeutende Rolle, u.a in der religiösen Populärmusik. ("Romance de la huida a Egipto"/CCPC-CD-364 Nr. 8)

Die wesentlichen Elemente der "african roots" (trommelbegleitete Kurzphrasenresponsorien, Mikrovarianz, diaphoner Chor) lassen sich schon in Iberien belegen. Was bleibt an dieser Musik von "Afrika" übrig? Antwort: Die Melanogene der Musiker! Damit sind wir jedoch bei der Rassenkunde, nicht bei der Musikwissenschaft. ("A adorar a Antonio"/Explorer H-72036 B/1)

In den synkretistischen Kulturen wie Macumba, Winti-pre, Santeria, Voodoo usw. mischen sich christliche und schwarzafrikanische Glaubenselemente. Die Rituale wirken auf anglophone Beobachter so exotisch, dass sie sich kaum andere Wurzeln denken können als Afrika. Hier hilft ein Blick nach Spanien. Die oben beschriebene Regie des Marienfestes auf Teneriffa mit tropischem Temperament kombiniert ist die zeremonielle Substanz dieser Kulte. Die über ihre Bedeutung hervorgehobenen Afrikanismen sind Resultate nativistischer Bestrebungen, die in manchen Regionen eine größere, in anderen eine geringere Rolle spielen. ("Abakwa song"/Folkways FE 4410 A/4)

Durch die Jahrzehnte lange Dauer des kommunistischen Regimes auf Kuba wird übersehen, dass die Musik nach Art der Santeria auch in katholischem Kleid auftritt, wie sie die Exilkubaner in Florida pflegen. Es sind Produkte im Gefolge der Liturgiereform durch das Zweite Vatikanische Konzil im Jahr 1962, die von den Katholiken außerhalb Europas als

Aufruf zu kulturellem Nativismus im Sakralraum aufgefasst wurde. ("Ave Maria Morena"/Rounder CD 1088 Nr. 17)

Trommeln sind für Weiße das afrikanische Instrument schlechthin. In Amerika sind afrikanische Trommeltechniken hauptsächlich in Ritualkomplexen erhalten. Bezogen auf die Gesamtheit der afroamerikanischen Musik handelt es sich dabei jedoch um Marginalien. Produkte des Rezeptionsprozesses, in dem sich schwarze Populationen Lateinamerikas europäische Musik aneigneten und ihrem Geschmack anverwandelten, überwiegen. In der afrikanischen Musik finden sich diese Formen nur unter rezentem lateinamerikanischem Einfluss. ("Mon peuple est content"/CDM LDX A 4250 B/7)

Zum Son des 20. Jahrhunderts führte die immer stärkere Aufnahme volkstümlicher Elemente in die komponierte Tanzmusik. Die typische rhythmische Formel des Son [Fz 16: I . . I . . I . . . I . I . . .], ist in Afrika zwar belegt, jedoch nur in Gattungen, die auch andere Reflexe der lateinamerikanischen Tanzmusik zeigen. Ein Dokument aus Musikschichten, die frei von derartigen Einflüssen sind, liegt bislang nicht vor. Nach derzeitigem Kenntnisstand ist sie das Produkt von Entwicklungen auf den Antillen. Das zweite prägende Element des Son ist der MONTUNO. Dabei handelt es sich um kurze melodische Phrasen, die sowohl die Oberfläche des Musikgeschehens tragen, als auch anderen Melodien als Begleitung unterlegt werden können. Historisch-genetisch ein Kurzphrasen-Responsorium, hört es auf, ein solches zu sein, wenn es von einer einzigen Stimme vorgetragen wird. ("Papa Montero"/Rounder CD 1078 Nr. 10)

Anmerkungen

1) Zit. nach dem anonymen Kommentar der LP EMI His Masters Voice 1C 065-45 641.

2) Siehe Arnulf Neuwirth: Portugiesische Seefahrer. Kleine Bücherei der Weltliteratur. Wien: Amandus-Edition 1947, S. 111ff., und John Iliffe: Geschichte Afrikas. Aus dem Englischen von G. Gockel und R. Seuß. München: 2000, S. 175.

[Die Klangbeispiele zu dem vorliegenden Beitrag können aus rechtlichen Gründen z.Zt. nicht ins Netz gestellt werden. Bei Interesse bitten wir, Kontakt mit den Herausgebern aufzunehmen. Die Hg.]

Diskographie

EMI His Masters Voice 1C 065-45 641: Reflexe. Stationen europäischer Musik. Libre Vermell de Montserrat. Hesperion XX. Vokalensembles. Instrumentalensembles. Gesamtleitung: Jordi Savall. Aufnahmen 1978: W. Meister. Köln 1979.

CCPC CD 198: Centro de la cultura popular canaria. El folklore de Fuerteventura. Aufnahmen 1984-1992: A. Miranda, O. Cardoso. Kommentar: M. Gonzales Ortega. La Laguna 1992.

Blau CD OF 074: Folklore de Mallorca. Palma de Mallorca 1992.

Nonesuch Explorer Series H-72036: Explorer Series. Nonesuch. In praise of Oxala and other gods. Black music of South America. Aufnahmen o.J.: D. Lewiston. Kommentar: G. Abadia, D. Lewiston. New York o.J.

CCPC-CD-364: Centro de la cultura popular canaria. Coros i danzas de Hermigua y Arulo. Canta la Gomera. Aufnahmen o.J.: P. China, M. de Paz. La Laguna 1998.

Ethnic Folkways Library FE 4410: Cult music of Cuba. Aufnahmen o.J. und Kommentar: H. Courlander. New York 1949.

Rounder records CD 1088: Afro-Cuba. A musical anthology. Zusammenstellung und

Kommentar: M. Marks. Cambridge Mass. 1994.

CDM-Le chant du monde LDX A 4250: Le carnaval de Santiago de Cuba. Kommentar: A. Carpentier. o.O. o.J.

Rounder records CD 1078: Cuban Counterpoint: History of the Son Montuno. Zusammenstellung und Kommentar: M. Marks. Cambridge Mass. 1992.

Prof. Dr. Maximilian Hendler
Rückertgasse 11
A-8010 Graz

Peter Imort (Kassel)

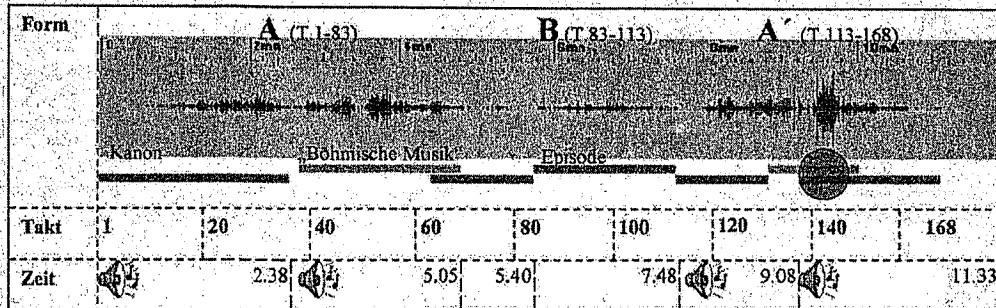
"... Erkundung von Echos einer vergangenen Welt."

Uri Caines Adaption des 3. Satzes der 1. Symphonie von Gustav Mahler[1]

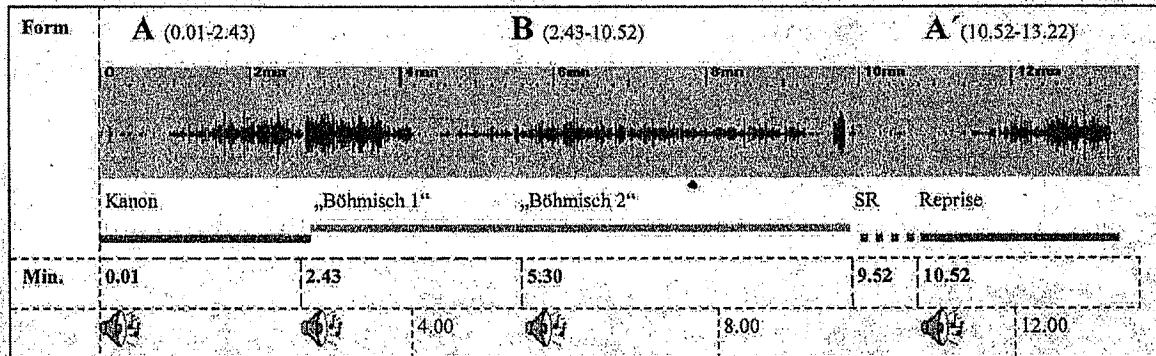
Der amerikanische New Yorker Jazz-Pianist und Komponist Uri Caine ist dafür bekannt, gelegentlich die Grenzen seines Metiers zu überschreiten, und das erfolgreich: Mit dem Mahler-Projekt "Urlicht"[2] überzeugte er auf dem Toblacher Mahler-Festival 1998 sowohl Urtext-orientierte Mitglieder der Musikologen-Jury als auch angereiste Jazz-Fans und wurde nicht nur für sein Label Winter & Winter zum kommerziellen Überraschungserfolg. Es war nicht das erste große Projekt, in dem sich Caine von seiner Position aus einigen abendländischen Großmeistern notierter Musik näherte. In der zweiten Hälfte der 90er projektierte er außer Mahler noch Wagner, Schumann und Bach.

Caine nennt seine Arbeiten Adaptionen. Der Begriff "Adaption" gehört im deutschen Sprachgebrauch zum gängigen Bestand des weiten Wortfeldes "Bearbeitung", dem begriffliche Unschärfen und Überschneidungen immanent sind (vgl. zum Wortfeld "Bearbeitung" Schneider 1984 und Schröder 1994). Im englischsprachigen Raum bezeichnet "Adaptation" eher die Umarbeitung einer vorhandenen Komposition mit dem Ziel, sie einer aktuellen Stilistik anzupassen. Wodurch ist die Adaptionspraxis des Uri Caine gekennzeichnet? Untersuchungsgegenstand ist eine Musik, die im Kontext des Mahler-Projekts von 1997 entstand: Caines Version des 3. Satzes von Mahlers 1. Symphonie, manchmal auch als "Todtenmarsch nach Callots Manier" bezeichnet[3]. In der folgenden grafischen Audio-Visualisierung erscheinen einige Merkmale hervorgehoben:

Mahler, 3.Satz, dynamischer / formaler Verlauf



Mahler/Caine, Titan, 3rd movement, dynamischer/formaler Verlauf



Die audio-visuellen Grafiken können und sollen die Detailanalyse[4] nicht ersetzen, erkennbar sind jedoch z.B. Äquivalenzen in der Satzstruktur, Verschiebungen in der formalen Dreiteiligkeit beider Verläufe (die "Lindenbaum"-Episode[5] entfällt bei Caine) oder Differenzen in der dynamischen Entwicklung. Nur ein zentrales Ergebnis der vergleichenden Analyse soll hier hervorgehoben werden: Caine lässt eine neue Form entstehen, in der die Improvisation ebenso zentral wird wie das Komponierte. Mahler auf amerikanisch, gespielt von Künstlern, die sich in beiden Kulturen - in der oral und notiert tradierten - auskennen, allerdings mehr im Jazz verwurzelt sind. Andererseits bleibt Caine dicht an der Partitur, mit nur wenigen Klang-Verfremdungen. Er setzt Angaben der Partitur um: kammermusikalisch, rau, solistisch, das Gegenteil von werktreu.

Ohne Zweifel übt sich Uri Caine in Ansätzen zu neuen Ausdrucksformen. Zu hören ist eine Annäherung der vorzugsweise mündlich tradierten Kulturform Jazz an notierte Musik, an Werk-Musik, aus der Perspektive des amerikanisch-jüdischen Jazz-Pianisten Uri Caine. Dabei geht er nicht zimperlich mit Mahlers Partituren um, aber nicht respektlos. Seine Adaptionen sind keine Gimmicks, keine Spielereien. Damit korrespondieren Caines oft persönliche Statements zu seinen Adaptionen vor dem Hintergrund seiner individuellen Erfahrungen, seiner Sozialisation, seinem historischen Verständnis (cf. Schaal 2000). Ausgangspunkt meines Tagungsbeitrags war die Ambivalenz schräger Perspektiven: Sie können verzerrend schief, grotesk, subjektiv, misstönend sein. Aber auch: sie ermöglichen Perspektivenwechsel festgefahrener Wahrnehmungs- und Handlungsmuster. Caines schräger Blick erfordert Perspektivenwechsel. Sie werden so zu einer Frage.

Literatur

Floros, Constantin (1985). Gustav Mahler. Bd.3. Wiesbaden.

Schaal, Hans-Jürgen (2000). Gespräch mit Uri Caine. In Neue Zeitschrift für Musik, H.4, S. 62-64.

Schneider, Ernst Klaus (1984). Original und Bearbeitung. Frankfurt.

Schröder, Gesine (1994). Bearbeitung. In L. Finscher (Hg.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 1 (Sachteil), Kassel u.a., Sp. 1321ff.

Sponheuer, Bernd (1992). Dissonante Stimmigkeit. Eine rezeptionsgeschichtliche Studie zum dritten Satz der Mahlerschen Ersten. In H. Danuser (Hg.), Gustav Mahler, Darmstadt, S. 159-190.

Tibbe, Monika (1971). Über die Verwendung von Liedern und Liedelementen in instrumentalen Symphoniesätzen Gustav Mahlers. München-Salzburg.

Anmerkungen

1) Mein Tagungsbeitrag über "Uri Caines schräge Archäologie" erscheint hier auf einen Aspekt fokussiert: Im Zentrum steht Uri Caines Adaption des 3. Satzes der 1. Symphonie von Gustav Mahler.

2) Das Projekt ist auf zwei CD-Produktionen bei Winter & Winter veröffentlicht: 1997 als Studioaufnahme Gustav Mahler/Uri Caine: Urlicht (910 004-2) und zwei Jahre später als Live-Mitschnitt vom Gustav Mahler Festival Toblach 1998 (The Uri Caine Ensemble – Live in Concert; 910 046-2).

3) So z.B. im Programm der von Mahler nach der Budapester Uraufführung 1889 dirigierten Hamburger und der Weimarer Aufführung. Die komplizierte, manchmal widersprüchliche Quellenlage zur Programmatik in Mahlers 1. Symphonie findet sich dokumentiert bei Floros 1985, S. 25f.

4) Differenzierte Analysen zum dritten Satz der 1. Symphonie von Gustav Mahler liegen vor z.B. von Sponheuer 1992 und Tibbe 1971, S. 75-85.

5) Vgl. zu Faktur und Funktion der "Lindenbaum"-Episode in Mahlers Symphonie-Satz Tibbe 1971, S. 75ff.

Dr. Peter Imort
Universität Gesamthochschule Kassel
FB 03 Fachrichtung Musik
Heinrich-Plett-Str. 40, 34109 Kassel
Email: Peter.Imort@t-online.de

Karl H. Menzel (Kassel):

„Ich spiele ein bisschen Gitarre und mache viel PC-Musik.“ - Neue Musiktechnologie und ihre Anwendung im Amateurbereich

Die im Titel zitierte Äußerung eines Besuchers der Frankfurter Musikmesse 2000 zeigt ein Phänomen, im Amateurbereich, das mittlerweile immer weitere Verbreitung erlangt: die Nutzung des heimischen PCs als Mittel musikalischer Aktivitäten. Ausgestattet mit entsprechender Soft- und Hardware wird der Computer zur Kompositionsmaschine, zum Klangerzeuger oder zum virtuellen Tonstudio. Begünstigt durch das Aufkommen leistungsstarker und vor allem kostengünstiger Komponenten ist diese digitale Musiktechnologie nicht mehr nur ein Privileg zahlungskräftiger Aufnahmestudios oder Profimusiker. Auch wird der Einstieg in die Verwendung des PCs zum Musikmachen durch niederschwellige Angebote erleichtert, z.B. durch die preiswerten und leicht bedienbaren ‚Light‘-Versionen professioneller Musiksoftware.

Im Rahmen einer empirischen Untersuchung zur Rezeption dieser neuen Musiktechnologien habe ich Interviews mit 23 nicht-professionellen PC-Musikern im Raum Kassel geführt. Hierbei ging es mir darum, Einblick in künstlerische Anwendungszusammenhänge und die Bedeutung der Technologienutzung für individuelle musikalische Werdegänge zu bekommen. Einige wesentliche Ergebnisse dieser Studie sind im Folgenden zusammengefasst.

Instrumente

Als ‚konventionelle‘ Hauptinstrumente der befragten PC-Musiker treten fast ausschließlich Klavier/Keyboards und Gitarre in Erscheinung. In den meisten Fällen wurde über einen längeren Zeitraum Musikunterricht genommen, der z.T. auch noch andauert. Vier der befragten Musiker verfügen nur über unwesentliche Fertigkeiten im Instrumentalspiel und sind allein durch die technischen Möglichkeiten in der Lage, Musik zu machen.

Musikpräferenzen

Die mitunter befürchtete Verflachung des Musikgeschmacks als Folge der technischen Produktion von Musik wird durch die Studie nicht bestätigt. Das Gros der befragten Musiker bezeichnet die eigenen Präferenzen als weitgefächert und empfindet sich selbst als aufgeschlossen einer Vielzahl von Stilrichtungen gegenüber. Musik wird differenziert wahrgenommen. Unter den Ansprüchen an die favorisierte Musik stehen an erster Stelle Originalität und musikalisches Können. Hierzu analog werden nahezu durchgängig Abneigungen gegen einfallslos und standardisiert produzierte Musik geäußert.

Stil

Musikmachen mit dem PC wird von den befragten Amateurmusikern fast ausschließlich in Stilrichtungen der Populären Musik praktiziert: Techno, Ambient, Rock, Pop, Tanzmusik etc. Hierbei spielt die Vorbildfunktion professioneller Musikproduktionen eine gravierende Rolle. Demgegenüber tritt eine Orientierung an klassischen Kompositionsprinzipien selbst bei Musikern mit entsprechender Vorbildung nicht auf.

Produktion/Reproduktion

Musikmachen mit dem PC bedeutet in erster Linie das Schaffen eigener Stücke. Dies mag erklären, warum vorrangig Gitarristen und Keyboarder den Zugang zu dieser Technologie finden, wird doch von dieser Gruppe auch in Bands das meiste Songwriting geleistet. Nur zwei der 23 befragten Musiker nutzen die digitale Technologie zum Bearbeiten schon bestehender Musik (MIDI-Files), in beiden Fällen bedingt durch Anforderungen ihrer Bands.

Gewichtung musikalischer Parameter

Grundlegendes Kompositionsprinzip der meisten PC-Musiker ist ein Ausgehen vom Rhythmus.

Vor allem bei Stücken, die nicht für einen bestimmten Bandkontext gedacht sind, werden die Parameter Groove und Sound stärker gewichtet als Melodie und harmonische Struktur.

Arbeitsweise

Es überwiegen improvisationsähnliche Vorgehensweisen und eine Trial-and-Error-Methodik. Künstlerische Kreativität zeigt sich häufig auch im schöpferischen Umgehen mit Problemen des Equipments.

Gender

Arbeit mit digitaler Musiktechnologie ist eine Männerdomäne. Die Unterrepräsentanz von Musikerinnen in entscheidenden Positionen in Rock-/Pop-Bands und die Zurückhaltung vieler Frauen hinsichtlich Computertechnologie scheinen sich hier zu summieren. Bezeichnend ist, dass die einzige Musikerin der Stichprobe vor der Beschäftigung mit der digitalen Technik schon ihren Weg als anerkannte Leadgitarristin und Songschreiberin gefunden hatte.

Zeitaufwand

Für die meisten der befragten Musiker bedeutet die Arbeit mit Musiksoftware eine zeitliche und qualitative Ausdehnung ihrer musikalischen Aktivitäten. Sie bietet eine Alternative zum traditionellen, meist auf Reproduktion hin ausgelegten Instrumentalspiel, ohne dieses notwendigerweise abzulösen. Dauerhaft erfolgreiche und befriedigende Arbeit scheint aber auch auf diesem Gebiet nur möglich zu sein, wenn die Bereitschaft zu kontinuierlicher Beschäftigung vorhanden ist.

Technischer Aufwand/Zufriedenheit

Es ist kein relevanter Zusammenhang erkennbar zwischen dem betriebenen technischen und finanziellen Aufwand und der Zufriedenheit mit dem eigenen musikalischen Arbeiten.

Karl H. Menzel
Friedrich-Fennel-Str. 24a
34128 Kassel
Email: k.men@t-online.de

Paul Riggenbach (Hamburg):

Demokratisierung oder Entfremdung? Empirische Daten zur aktuellen Musikentwicklung

Musik wird heute anders erlebt als früher; Musik ist jedem Menschen zugänglich. Heute kann der durchschnittliche Bürger mehr Musik hören als früher nur wenige Auserwählte. Dadurch, daß Musik medial vermittelt wird, wird sie zum Allgemeingut; Kunst wird demokratisiert, indem Kunstformen, die früher nicht populär waren, zugänglich werden. Aus neuen medialen Formen, aus neuen technischen Möglichkeiten der Präsentation von Kunst entstehen neue Kunstformen. Überraschenderweise wird dies von denjenigen, die sich wissenschaftlich und pädagogisch mit Musikkultur befassen, nicht mit Begeisterung aufgenommen. (Müller 1993, 61)

Je verdinglichter die Musik, um so romantischer klingt sie den entfremdeten Ohren. (Adorno 1991, 22)

In meiner empirischen Untersuchung "Funktionen von Musik in der modernen Industriegesellschaft" suchte ich gar nicht nach Antworten auf die Frage "Demokratisierung oder Entfremdung?". Vielmehr wollte ich ganz allgemein herausfinden, welche Funktionen Musik heute übernehmen kann, wie diese Funktionen zusammenhängen und wie sie sich zur Zeit verändern. Dazu führte ich Interviews, analysierte die Struktur von Hits aus den Jahren 1965 bis 1995 und bezog Untersuchungen aus den Bereichen Produktion und Distribution von Musik ein. Überraschenderweise, gewissermaßen als Nebeneffekt, stieß ich auf Zusammenhänge, die die Frage nach Demokratisierung oder Entfremdung empirisch beantworten.

Die Analyse der 52 qualitativen Interviews führte vorerst zu folgenden Funktionen, die Musik übernehmen kann:

Funktion 1 Musik ist eine Form menschlicher Kommunikation, die primär der Mitteilung von Gefühlen dient

Funktion 2 Musik beeinflusst Gefühle

Funktion 3 Musik beeinflusst (die Bereitschaft zu) Handlungen

Funktion 4 Musik ist Anlass zu intellektueller Auseinandersetzung

Funktion 5 Musik beeinflusst den Realitätsbezug der Menschen

Funktion 6 Musik hat Anteil an der Ausbildung von Identität

Funktion 7 Musik ist Unterhaltung

Es stellte sich heraus, dass jede dieser Funktionen innerhalb mindestens einer Dimension variieren kann. Für die Funktion 2 beispielsweise kann die Beeinflussung der Gefühle aus der Sicht einer rezipierenden Person mehr oder weniger

- aktiv vs. passiv (Dimension 2.1)
- (vorhandene Gefühle) verstärkend vs. (ihnen) entgegenwirkend (Dimension 2.2)
- konditioniert vs. erinnerungsunabhängig (Dimension 2.3)
- körpergebunden vs. körperlosgelöst (Dimension 2.4)
- bewusst vs. unbewusst (Dimension 2.5)

verlaufen.

Sowohl die Analyse der Interviews als auch diejenige der musikalischen Strukturen zeigte, dass sämtliche Dimensionen historisch betrachtet zu einem der Pole tendieren. In unserem Beispiel der Funktion 2 sind es die rot gefärbten Pole (passiv, entgegenwirkend, konditioniert, körpergebunden, unbewusst). Die Gemeinsamkeiten dieser Tendenzen liegt in der zunehmenden Fremdbestimmung der Gefühle. Nicht nur die Dimensionen der Funktion 2, sondern sämtliche Dimensionen tendieren zu einem der Pole. Die Gemeinsamkeit liegt aus der Sicht einer rezipierenden Person in der zunehmenden Entfremdung, deren Teilaspekt in der Fremdbestimmung liegt und die dreifach bestimmt ist: Entfremdung des Menschen von sich (insbesondere seinen Gefühlen), seinen Mitmenschen und seiner Umgebung.

Damit bin ich bei meiner Ausgangsfrage angelangt. Die empirischen Daten sprechen für die Entfremdungsthese und widersprechen der Demokratisierungsthese. Zwar haben die Menschen immer mehr und verbesserten Zugang zu Musik. Aber die Kehrseite, die im Eingangszitat übersehen wird, dominiert unter den gegenwärtigen gesellschaftlichen Bedingungen: Die Musik hat immer mehr und besseren Zugang zu den Menschen.

Aus der Perspektive der Produktion und Distribution von Musik ergibt sich: Die Ursache für die zunehmende Entfremdung liegt darin, dass Musik immer mehr zu einer Ware wird, deren Tauschwert immer mehr über den Gebrauchswert dominiert. Ein wichtiger Aspekt dabei: Musik wird immer mehr zu Umgebung für Werbung (happy program, buying mood, selling atmosphere), was nicht nur deren gesellschaftliche Funktion betrifft, sondern auch deren immanente musikalische Struktur.

Als versöhnlicher Abschluss soll nicht verschwiegen werden, dass Musik auch Mittel gegen Entfremdung sein kann, indem sie diese bis zu einem gewissen Grad zu transzendieren vermag.

Literatur

Adorno, Theodor W. (1991). Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens. In Ders.: Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (7. Aufl.; orig. 1938).

Müller, Renate (1993). Hits und Clips. Erklärungsmodelle zur Jugendkultur. In Musik & Bildung, Nr. 1, Mainz: Schott.

Riggenbach, Paul (2000). Funktionen von Musik in der modernen Industriegesellschaft. Eine Untersuchung zwischen Empirie und Theorie. Marburg: Tectum.

Dr. Paul Riggenbach
Pasmannstr. 4
20459 Hamburg
E-mail: notenservice@gmx.de

Helmut Rösing (Hamburg)

Männlichkeitssymbole in der (populären) Musik. Eine Spurenlese.

Die Spurenlese nach Männlichkeitssymbolen in der Musik ist gebunden an die Geschichte von Männlichkeitsstereotypen. Üblicherweise lassen sich diese Stereotype verdinglicht bzw. konkretisiert in Texten oder Bildern entdecken. Die meisten Beispiele zu musikalischen Männlichkeitssymbolen sind textgebundener Musik entnommen, und ihre Deutung ist primär text- und nicht musikbezogen. Das ist kein Zufall. Denn bei Musik handelt es sich, im Gegensatz zu Bildern und Sprache, um ein nicht-diskursives Kommunikationsmedium: Der Frage etwa, ob musikalische Strukturen männlich oder weiblich seien, wurden bereits mehrere Tagungen und Sammelbände gewidmet (Loeckle u. Schmidt 1997; Fragner u.a. 1998) – in der Hauptsache mit eher enttäuschenden Ergebnissen. Denn Musik mit ihren Tönen, Klängen, Geräuschen, Harmonien und Rhythmen ist erst einmal und vor allem eins: geschlechtsneutral.

Aber, und hier fängt es an, interessant zu werden: Die Nicht-Diskursivität bzw. Bedeutungsambivalenz von Musik eignet sich hervorragend als Projektionsfläche für Inhalte der verschiedensten Art. Derartige Inhalte werden als semantische Konnotationen mit symbolhafter Qualität bezeichnet. Unser Gehirn arbeitet ständig als eine Instanz, die Sinneseindrücke in symbolische Abbildungen transformiert. Das ist, so die amerikanische Kulturwissenschaftlerin Susanne Langer bereits 1942, der Ursprung von Sprache, Kunst, Musik, Religion und Ritus.

Bei der Wahrnehmung von Musik ist dieser Transformationsprozess besonders auffallend, weil es hier keine eindeutige begriffliche Vorprägung gibt. Die 'Aufladung' von Musik mit semantischen Spuren und Symbolen kann selbstverständlich vom Musiker bzw. Komponisten beabsichtigt sein und z.B. durch eine Überschrift (bei Programmmusik) oder durch die Verbindung mit Bildern und Handlungen (in der Oper, im Film, im Videoclip) angedeutet werden. Die 'Aufladung' kann aber auch ebenso vom Rezipienten aus vorgenommen werden - aufgrund persönlicher Erlebnisse und assoziativ-situativer Verkettungen oder aufgrund gesellschaftlich vorgegebener Interpretations- und Verstehensmuster (vgl. Rösing 2000).

Nach einem Exkurs über Männlichkeitsstereotype und die Frage, ob es überhaupt rein musikalische Kennzeichen für Männlichkeit gibt (vgl. Rieger 1981) und ob das virile Männlichkeitsstereotyp angesichts veränderter gesellschaftlicher Gegebenheiten (z.B. Emanzipationsbewegung) überhaupt noch empirische Evidenz besitzt (dazu Hofstätter 1957; Reinecke 1967), machen empirische Untersuchungen über die Sonatenhauptsatzform in Beethovens Klaviersonaten deutlich, dass zwar ein Geschlechterkampf in der Sonatenhauptsatzform (so McCleary 1991) nicht stattfindet, dennoch aber die basale Dichotomie 'männlich' - 'weiblich' auch in Beethovens Klaviersonaten eine Rolle spielen mag, und zwar als Projektion und als Metapher, die dann differenziertere Verstehensprozesse auslöst.

Am Beispiel vom Lied als Waffe (Brenner 1992) und der Geschlechterkonstruktion bzw. Dekonstruktion in Pop und Rock (Bloss 1998; Grimm 1998) wird daraufhin angedeutet, wie sehr Männlichkeits- und Weiblichkeitsbilder durch den Umgang mit Musik - und eben nicht über das musikalische Produkt selbst - evoziert werden. Die Art der klanglichen Reproduktion durch Musikerinnen und Musiker, die vielfältigen Möglichkeiten der Präsentation live oder medial, der situative Kontext, in dem Musik zu hören ist und die verbalen Beschriftungen (vom Liedtext bis zum erläuternden Programmzettel) tragen dazu bei, dass bestimmte Musik zum Symbol für Männlichkeit avanciert (z.B. Heavy Metal).

Doch festzuhalten bleibt, dass Musik als ein nicht-diskursives, hochgradig emotional-psychisch

wirkendes Medium erst einmal bedeutungslos ist und sich konkreten Begrifflichkeiten und Zuschreibungen solange entzieht, wie nicht der musikbezogene Kontext seine prägende Kraft entfaltet (Rösing u. Petersen 2000, S. 73f.). Die musikalischen Ausdrucksqualitäten sind derart reichhaltig und differenziert, dass Musik die z.B. sprachlich und bildnerisch direkt darstellbaren Männlichkeitssymbole hervorragend bereichern und ergänzen kann, sie aber selbst um so weniger zum Ausdruck bringt, je elaborierter, abwechslungsreicher, kunstvoller ihre Struktur ist.

Literatur

Bloss, Monika (1998). Geschlecht als multikulturelle Performance? Androgyne Images von Popmusikerinnen und das Spiel mit der 'sexuellen Differenz'. In Fagner, S. u.a. (Hg.), Geschlechterrollen und ihre Bedeutung für die Musikwissenschaft. Regensburg: Con Brio, S. 189-203.

Brenner, Helmut (1992). Musik als Waffe? Theorie und Praxis der politischen Musikverwendung, dargestellt am Beispiel der Steiermark 1938-1945. Graz: Weishaupt.

Fagner, Stefan u.a. (Hg.) (1998). Geschlechterrollen und ihre Bedeutung für die Musikwissenschaft. Regensburg: Con Brio.

Grimm, Stephanie (1998). Die Repräsentation von Männlichkeit in Punk und Rap. Tübingen: Stauffenburg.

Hofstätter, Peter (1957). Gruppendynamik. Kritik der Massenpsychologie. Reinbek: Rowohlt (2.Aufl. 1990).

Langer, Susanne (1984). Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst. Frankfurt am Main: Fischer (am. Orig.-Ausg. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press 1942)

Loeckle, Wolf u. Schmidt, Michael (Hg.) (1997). Hat Musik ein Geschlecht? Regensburg: Con Brio.

McClary, Susan (1991). Feminine endings: Music, Gender and Sexuality. Minneapolis: University of Minnesota.

Reinecke, Hans-Peter (1967). Über Allgemein-Vorstellungen von der Musik. Eine experimentelle Untersuchung. In Finscher, L. u. Mahling, C.H. (Hg.), Festschrift für Walter Wiora. Kassel: Bärenreiter, S. 31-40.

Rieger, Eva (1981). Frau, Musik und Männerherrschaft. Frankfurt am Main: Ullstein.

Rösing, Helmut (2000). Musikpsychologische Aspekte von Komponistenbildern: Selbstinszenierung - Fremdszenierung - Legendenbildung. In Harten, U. u.a. (Hg.), Bruckner-Symposium 1998: Künstlerbilder-Bericht. Linz: Musikwiss. Verlag, S. 25-34.

Rösing, Helmut u. Petersen, Peter (2000). Orientierung Musikwissenschaft. Was sie kann, was sie will. Reinbek: Rowohlt.

Universität Hamburg
Neue Rabenstr.13, 20354 Hamburg

Von der Idee bis zur Bühne - Der Entstehungsprozess eines Songs in einer Amateurpunkband

1. Kompositionen in Bands: Kreative Gruppenprozesse

Kompositionen von Pop- und Rockbands entstehen häufig unter Verwendung einer für diese Form des Musizierens fast spezifische Methode: Sie werden von den Bandmitgliedern in einem interaktiven Verfahren gemeinsam komponiert und sind dann das Werk der Gruppe, nicht einer einzelnen Person. Bands, die auf diese Art und Weise ihre Stücke schreiben, verwenden dabei verschiedene, im unterschiedlichen Grade kooperative Kompositionsverfahren. Besonders häufig kommt es vor, dass eine Band gemeinsam die musikalische Idee eines einzelnen Bandmitglieds ausarbeitet, durch weitere Ideen ergänzt und für die Band arrangiert. Zum Teil komponieren die Musiker und Musikerinnen Musikstücke auch aus der kollektiven, interaktiven Improvisation heraus. Daneben stehen natürlich die fertig arrangierten Kompositionen einzelner Bandmitglieder, doch stellen diese eher die Ausnahme dar (siehe dazu Clemens 1983, Ebbecke und Lüscher 1987, Rosenbrock 2000, Witzel 2000, Spiess 2000). Wie von Bayton (1998) beschrieben, ist gemeinsames Komponieren in vielen Bands sogar eine Norm, die ermöglichen soll, dass alle Mitglieder am kreativen Prozess teilhaben können. Wie bei allen Tätigkeiten, die manche Menschen beherrschen und andere nicht, wirft Komposition immer wieder die Frage auf, wie es kommt, dass nur ein Teil der in Bands spielenden Musiker und Musikerinnen sie betreiben. In Pop- und Rock-Bands, die ihre Stücke gemeinsam komponieren, muss man hier nicht nur nach individuellen Fähigkeiten und Voraussetzungen fragen, sondern auch nach den Gegebenheiten innerhalb der Gruppe. Ein vorangehendes Forschungsprojekt (s. u.a. Rosenbrock 2002) hat ergeben, dass vor allem diejenigen Bandmitglieder komponieren, die Gitarre spielen oder ihr Instrument ausschließlich autodidaktisch erlernt haben. Dies gilt natürlich besonders für Musiker und Musikerinnen, die beide Merkmale aufweisen. Auch war festzustellen, dass Frauen in weitaus geringerem Maße komponieren als Männer. Dies mag daran liegen, dass Frauen sehr viel seltener E-Gitarre spielen oder Instrumente ausschließlich autodidaktisch erlernen als Männer. Keine Rolle für das Komponieren in den Bands scheint zu spielen, wie lange Band-Mitglieder ihr Instrument schon spielen und ob sie Noten lesen können oder nicht. Welche Gruppenstruktur allerdings förderlich ist für gemeinsames Komponieren, wurde bislang noch nicht erforscht.

Grundsätzlich stellt sich die Frage, welchen Einfluss eine Gruppe überhaupt auf kreative Prozesse haben kann. Kreativitätsforschung bezieht sich meist auf die Entwicklungen des kreativen Potenzials Einzelner. Gründe werden oft in der Erziehung oder vielleicht auch in der Begabung des kreativen Menschen gesucht, hin und wieder auch in der Beziehung des Individuums zur Gesellschaft. So sagt Turan (1992, 180), Menschen müssten eine "stärkere Dominanz und Ich-Stärke, größere Unabhängigkeit beim eigenen Urteil und eine effektive Abwehr von Einschränkungen und Unterdrückung" aufweisen, um kreativ arbeiten zu können, während kreative Individuen laut Stiefel (1976) eine 'kreativitätsfeindliche' Anpassung an soziale Normen durchmachen müssen, um 'trotz' ihrer Kreativität in der Gesellschaft bestehen zu können. Voraussetzungen der kreativen Arbeit innerhalb einer Gruppe werden jedoch seltener thematisiert, auch wenn Burow (1999) Teamkreativität zum neuen Fokus der Kreativitätsforschung erklärt. Nicht zufällig wählt er - ebenso wie der von ihm zitierte Kao (1997) die jammende Jazz-Band als Bild für die kreative Gruppe schlechthin. Liepmann et al. (1995) weisen auf die Bedeutung eines guten Arbeitsklimas und -umfeldes für kreative Prozesse im Rahmen des betriebswirtschaftlichen Innovationsmanagements hin. In der Musikwissenschaft wurde bisher vor allem die kommunikative Dimension des gemeinsamen Improvisierens untersucht (siehe z.B. Berliner 1994 und Andreas 1993a), wobei hier jedoch

die Dimension des gemeinsamen kreativen Prozesses nicht in Hinblick auf die Gruppenstruktur analysiert wurde. Daher bleiben viele wichtige Fragen offen:

Wie beeinflusst eine Gruppe die kreativen Leistungen ihrer Mitglieder? Unter welchen Umständen hemmt eine Gruppenstruktur Individuen bei der Generierung und Umsetzung ihrer kreativen Ideen? Unter welchen Umständen fördert sie sie, ermutigt die Mitglieder der Gruppe in besonderem Maße, eigene Ideen zu entwickeln? Wie muss eine Gruppe beschaffen sein, damit sich die kreativen Potenziale der Einzelnen ergänzen und verstärken, statt sich gegenseitig einzuschränken? Ist es überhaupt möglich, dass die kreativen Leistungen, die ein Gruppenmitglied für sich allein erbringen würde, in der Gruppe auf identische Art und Weise entstehen? Solche grundsätzlichen Fragen zu kreativen Prozessen in Gruppen gehen natürlich weit über rein musikbezogene Forschung hinaus. Es ist daher anzunehmen, dass Erkenntnisse über kreative Prozesse in Bands auch Relevanz über die Musikwissenschaft hinaus haben werden.

Um nähere Erkenntnisse über den Ablauf musikalisch-kreativer Prozesse in Gruppen und über bandspezifische, kooperative Kompositionsmethoden zu gewinnen, wurde die kompositorische Tätigkeit und die Probenarbeit von fünf Pop- und Rockbands aus dem Raum Bremen und Oldenburg durch teilnehmende Beobachtungen und Videodokumentation betrachtet. Leitfadeninterviews mit allen Bandmitgliedern lieferten Hintergrundinformationen zum Kompositionsprozess in der Gruppe. Gefragt wurde sowohl nach dem musikalischen Werdegang der einzelnen als auch nach Kommunikationsstrukturen und musikalischen Prozessen im Proberaum. Die qualitativen Daten wurden mit einem qda-Programm nach der Methode der Grounded Theory ausgewertet (siehe auch Strauss 1991).

Durch die vorliegende Studie soll ermittelt werden, welche Voraussetzungen auf der Gruppenebene gegeben sein müssen, um gemeinsames Komponieren innerhalb der Gruppe zuzulassen. Hierbei werde ich anhand einer Beispielband aufzeigen, wie Gruppenkomposition unter günstigen Bedingungen funktionieren kann; der Werdegang des vorgestellten Songs wird von der Bearbeitung einer Ausgangsidee im Proberaum bis zur Live-Konzert- und Studioaufnahme dargestellt und der Verlauf des Kompositionsprozesses unter Berücksichtigung der Hintergrundinformationen interpretiert.

2. Eine Beispielband aus meiner Studie

2.1 Beschreibung der Band

Die hier vorgestellte Band kann als ambitionierte Punk-Band bezeichnet werden. Ihre drei Mitglieder, ein Bassist, ein Schlagzeuger und ein Gitarrist, der auch der Sänger der Band ist, begeistern sich bereits seit ihrer Jugend für Punk und haben auch in dieser Musikrichtung ihre mehr als zehn Jahre währende Band-Erfahrung gesammelt. Alle drei Musiker haben auf dem Instrument Gitarre angefangen. Sowohl der Bassist als auch der Schlagzeuger haben ihr Instrument erst bei Eintritt in diese Band ergriffen. Der Schlagzeuger und der Bassist kennen sich seit ihrer frühen Kindheit. Seit sie 16 sind, spielen sie immer wieder in Bands zusammen, häufig in Punk-Bands. Der Gitarrist und Sänger der Band unterscheidet sich in seinen musikalischen Vorlieben und Erfahrungen nicht allzu sehr von den beiden.

Alle drei haben in früheren Bands Erfahrung mit der Komposition von Stücken gesammelt. In dieser Formation bringt vor allem der Gitarrist und Sänger viele musikalische Ideen und Song-Fragmente ein. Diese arbeitet dann die ganze Band gemeinsam zu fertigen Stücken aus. Hierbei komponieren der Bassist und der Schlagzeuger nicht nur die Parts für ihre eigenen Instrumente, sondern ergänzen Refrains, Strophen, Breaks oder Zwischenparts und machen dem Sänger und Gitarristen Vorschläge. Auch der Bassist stellt hin und wieder eine Songidee vor. Er komponiert auf dem Bass, hat sich also auf sein neues Instrument soweit eingelassen,

dass er es für Kompositionen benutzen kann. Der Schlagzeuger bringt nur wenige eigene Song-Ideen in die Band ein, obwohl er in früheren Bands eigene Stücke geschrieben und gesungen hat: Er möchte den anderen nicht vorschreiben, was diese spielen sollen: Das würden diese nicht mögen, sagt er. Trotzdem betont er, dass auch er durch strukturierende Vorschläge und durch seinen Schlagzeugpart einen wichtigen Anteil an den Kompositionen seiner Band hat.

2.2 Die gefilmte Probe

In der von mir beobachteten und gefilmten Probe stellt der Sänger und Gitarrist zunächst eine Songidee vor. Diese Idee besteht zum einen aus einem Text für Refrain und Strophe, zum anderen aus einer musikalischen Idee für den Zwischenpart und für die Strophe auf der Gitarre und einer provisorischen Gesangsmelodie für die Strophe. Für den Refrain ist ihm noch keine musikalische Idee eingefallen. Seine Songidee stellt der Sänger den anderen vor, indem er sie vorspielt und vorsingt. Dazu gibt er einige Erläuterungen ab, z. B. nennt er die Akkorde des Zwischenparts und der Strophe. Später werden Strophe und Zwischenpart mit der ganzen Band arrangiert; dabei ist jeder Musiker für den Part seines eigenen Instrumentes verantwortlich. Die Musiker kommentieren jedoch auch untereinander ihre Ideen und beeinflussen sich so gegenseitig. Auf die Bewertung des Schlagzeugers hin, der findet, dass beide Ideen zu gleich klingen, wird die Strophe noch einmal umarrangiert. Dabei wird vor allem an der Akzentuierung und der Dynamik gefeilt. Nachdem die drei Musiker die beiden Songteile im Wechsel gespielt haben, beginnen sie, einen Refrain zu suchen. Nach einigen vergeblichen Versuchen arbeitet der Bassist einen Vorschlag aus: Zunächst empfiehlt er dem Sänger, den Refrain auf eine Gesangszeile zu reduzieren. Nachdem er sich die Grundtöne von drei Akkorden herausgesucht hat, singt er diese Refrainzeile selbst zum Bass. Zunächst ist die ganze Band angetan von dieser Idee; Strophe und Refrain werden im Wechsel gespielt und weiterentwickelt. Dann kritisiert der Schlagzeuger den Refraingesang, da er ihn zu "düdelig" findet. Der Sänger korrigiert den Refraingesang unter Einbeziehung des ganzen Textes. Auf Vorschlag des Bassisten wird eine Lösung aufgegriffen, die beide Varianten des Refrains mit einbezieht. Später wird auf einem Papierbogen ein Ablauf erstellt; die Band übt, bis sie das Stück recht flüssig spielen kann. Dann wird der Kompositionsprozess als abgeschlossen erklärt.

2.3 Das soziale Klima in der Gruppe

Im Beobachtungsvideo kann man deutlich erkennen, dass die Situation in der Gruppe für das gemeinsame Komponieren förderlich ist: Zum einen ist das Gruppenklima gut; die drei Musiker haben einen intensiven persönlichen Kontakt und kommen gut miteinander aus. Dies fördert ihre Kritikfähigkeit: Sie können sich über musikalische Vorschläge auseinandersetzen, ohne sich zu streiten. Auch Machtkämpfe konnten von mir in der Band nicht beobachtet werden. So bleiben Diskussionen über Musik bei der Sache und da sich der Musikgeschmack der drei Mitglieder ähnelt, werden musikalische Entscheidungen weitestgehend konfliktfrei gefällt. Die ähnliche musikalische Sozialisation fördert auch eine missverständnisarme musikalische Kommunikation. Die Musiker sprechen in bezug auf Musik nicht nur verbal, sondern auch mit ihren Instrumenten weitgehend die gleiche Sprache, nämlich Punk. Die zu beobachtende Heiterkeit, die gemeinsamen Albereien, die ebenfalls auf einer gemeinsamen musikalischen Sozialisation beruhen, sind in hohem Maße dazu angetan, das gute Gruppenklima zu fördern (siehe dazu auch Tennstedt 1979, 143-146). Darüber hinaus sind die musikalischen Albereien aber auch ein wichtiger Bestandteil der musikalischen Kommunikation innerhalb der Gruppe, der vor allem der Bewertung im Abgleich mit bereits existierenden Musikstücken dient.

2.4 Gründe für das erfolgreiche gemeinsame Komponieren in der Beispielband

Die Band-Mitglieder finden, dass gemeinsames Komponieren in ihrer Band gut funktioniert. Dies führen sie zum einen auf ihre gemeinsamen Punkwurzeln zurück, zum anderen auf ihre Erfahrung im Zusammenspiel und ihre Bereitschaft, sich zum Wohle der Band und zum Wohle eines Stückes zurückzunehmen. Auch betonen sie, dass es in ihrer Band möglich sei, Kritik zu üben, ohne dass die anderen Band-Mitglieder gleich beleidigt sind. So können alle auch über ihr Instrument hinaus die Musik beeinflussen, ohne einen Konflikt fürchten zu müssen. Eine klare Hierarchie gibt es in der Band nicht. Dies ist ihnen sehr wichtig. Sie alle äußern Zufriedenheit darüber, dass sie ihre Songs gemeinsam schreiben können, zumal sie alle die musikalischen Ergänzungen ihrer Mitmusiker schätzen: Die Songs der Gruppe, so sagen sie, werden besser als das, was ihnen einzeln eingefallen wäre. Der "gewisse Kick", der z.B. in der Selbsteinschätzung des Schlagzeugers seinen eigenen Songs fehlt, kann von den anderen hinzugefügt werden, die zum einen den Song "von außen" hören und zum anderen ihre Spezialgebiete beim Komponieren haben. Die besonderen Fähigkeiten der Einzelnen werden in der Gruppe kombiniert.

Neben diesen Aspekten sind noch andere Erklärungen denkbar: Die drei Musiker sind alle Gitarristen und haben ihr Instrument ausschließlich autodidaktisch erlernt. Damit gehören sie zu der Gruppe der Musiker, die nach der bereits erwähnten Studie in Bands am häufigsten komponiert. Ihr großes kompositorisches Potenzial liefert ihnen aber nur das Material zu ihren Kompositionen; die Gruppenstruktur hingegen ermöglicht ihnen, Komposition in einem interaktiven Verfahren zu betreiben. Hierfür sind nicht nur die großen Gemeinsamkeiten der Band-Mitglieder untereinander wichtig, aber auch ihr einmündiges Streben nach einem gemeinsamen Ziel ist hierfür von Bedeutung: Sie möchten als Punk-Band möglichst erfolgreich sein und möglichst gute Stücke schreiben und spielen. Dieses Ziel steht für sie über persönlicher Eitelkeit und Profilierungswünschen.

3. Ergebnisse in Bezug auf kreative Gruppenprozesse

Die vorgestellte Band ist ein Beispiel für das gute, vielleicht sogar hervorragende Funktionieren kreativer Gruppenprozesse. Ob die hohen Gemeinsamkeiten der Mitglieder untereinander Voraussetzung für eine positive Gruppenidentität sind, kann erst im Vergleich mit anderen Gruppen festgestellt werden. Ein wichtiger Aspekt ist die deutlich erkennbare Intention der Gruppenmitglieder, kreative Prozesse zu teilen. Diese erwächst sowohl aus ihrer Erkenntnis, dass die Ergänzungen ihrer Mitmusiker die eigene kreative Arbeit bereichert als auch an dem Spaß, den ihnen gerade das gemeinsame kreative Tätigwerden macht. Außerdem zeichnen sich alle Gruppenmitglieder dadurch aus, dass sie ihrer Aufgabe Stücke zu komponieren in besonderer Weise gewachsen sind, da sie günstige Voraussetzungen mitbringen, die nötige Vorerfahrungen und die - durch die gegebene Gruppenkonstellation in besonderem Maße erforderliche - Flexibilität.

Inwiefern diese Aspekte über die vorgestellte Gruppe hinaus, vielleicht sogar über den Bereich der Musik hinaus, verallgemeinert werden können, bleibt zu erforschen. Des Weiteren muss jedoch gefragt werden, ob eine derartige Situation überhaupt produzierbar ist - oder ob sie sich nur unter glücklichen Umständen von selbst ergeben kann. Der selbstorganisierte Charakter einer Pop- oder Rockband (siehe auch Pickert 1998) und die für eine solche Gruppe spezifischen Motivationsstrukturen (siehe auch Stroh 1984) schafft eventuell eine Gruppenstruktur, die in einer von oben zusammengestellten Arbeitsgruppe mit entsprechenden Zielvorgaben nicht reproduzierbar ist. Inwiefern die vorliegenden Erkenntnisse über kreative Prozesse in einer Gruppe allgemeingültig sind, kann also nur durch Vergleiche mit weiteren Pop- und Rockbands sowie durch Vergleiche mit ebenfalls kreativ arbeitenden, aber völlig anders strukturierten Gruppen herausgefunden werden.

Literatur

Andreas, Reinhard (1993). Improvisation. In Bruhn, Herbert; Oerter, Rolf; Rösing, Helmut (Hrsg.): Musikpsychologie. Ein Handbuch. Reinbek: Rowohlt, S. 506 - 513.

Bayton, Mavis (1998). *Frock Rock: Women Performing Popular Music*. Oxford, New York: Oxford Univ. Press.

Burow, Olaf-Axel (1999). Die Individualisierungsfalle. Kreativität gibt es nur im Plural. Stuttgart: Klett-Cotta.

Berliner, Paul F. (1994). *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University Press.

Clemens, M. (1983): Amateurmusiker in der Provinz. Materialien zur Sozialpsychologie von Amateurmusikern. In *Musikpädagogische Forschung*, H. 4, S. 108-143.

Ebbecke, Klaus und Pit Lüscher (1987). *Rockmusiker-Szene Intern*. Rieden am Foggensee: Bertold Marohl.

Kao, John (1997). Die Vorzüge betrieblicher 'Unordnung'. In Pierer, Heinrich von und Bolko von Oetinger (Hrsg.): *Wie kommt das Neue in die Welt?* München: Hanser, S. 319-330.

Liepmann, Detlev, Ferdinand König und Jacob Stübig (1995). Innovation und Innovationsmanagement als kreative Konzepte. In Marggraf, Claudia (Hrsg.): *Soziale Kompetenz und Innovation*. Frankfurt a.M.: Peter Lang Verlag, S. 137-163.

Pickert, Dietmar (1998). Ensembleaktivitäten von Musikamateuren. In von Schoenebeck, Mechthild (Hrsg.): *Entwicklung und Sozialisation aus musikpädagogischer Perspektive*. Essen: Die blaue Eule (= Musikpädagogische Forschung 19), S. 131-148.

Rosenbrock, Anja (2000). Musizier- und Lernverhalten in Populärmusikbands. Eine empirische Untersuchung. In Knolle, Nils (Hrsg.). *Kultureller Wandel und Musikpädagogik*. Essen: Die blaue Eule 2000. (= Musikpädagogische Forschung 21), S. 88-107.

Rosenbrock, Anja (2002). "... und ich sage dir, ob du Stücke schreibst." Voraussetzungen für die Komposition in Pop- und Rockbands. Als Manuskript erhältlich. Erscheint voraussichtlich in: Kleinen, Günter u.a. (Hrsg.): *BACKDOOR - Begabung und Kreativität in der populären Musik*. Bremen 2002.

Spieß, Ulrich (2000). *Rockbands. Ein Modell der künstlerischen Kooperation in Kleingruppen*. Hamburg: Ulrich Spieß Verlag.

Stiefel, Eberhard (1976): *Kreativität und Musikpädagogik*. Kastellaun: A. Henn.

Strauss, Anselm (1991): *Qualitative Sozialforschung: Datenanalyse und Theorienbildung in der empirischen und soziologischen Forschung*. München: Fink.

Stroh, Wolfgang Martin (1984). *Leben Ja. Zur Psychologie musikalischer Tätigkeit. Musik in Kellern, auf Plätzen und vor Natodraht*. Stuttgart: Bertold Marohl.

Tennstedt, Florian; Kleinen, Günter (1979). *Rockmusik und Gruppenprozesse: Aufstieg und Abstieg der Petards*. München: Fink.

Turan, Suzan (1992): *Mädchen und Rockmusik. Zum geschlechtsspezifischen Umgang mit*

einer Musikkultur. In Hoffmann, Freia und Eva Rieger (Hrsg.). Von der Spielfrau zur Performance-Künstlerin. Auf der Suche nach einer Musikgeschichte der Frauen. Kassel: Furore (= Frau und Musik 2), S. 174-181.

Witzel, Thomas G. (2000). Der musikalische Arbeitsprozess von Amateurbands. Eine empirische Untersuchung im Gießener Raum. Aus: Rösing, Helmut und Thomas Phleps (Hrsg.). Populärmusik im kulturwissenschaftlichen Diskurs. Karben: Coda (= Beiträge zur Populärmusikforschung 25 / 26), S. 73 - 90.

Anja Rosenbrock
Fachbereich 9, Musik
Universität Bremen
Postfach 330440, 28334 Bremen
Email: rosenbrock@uni-bremen.de