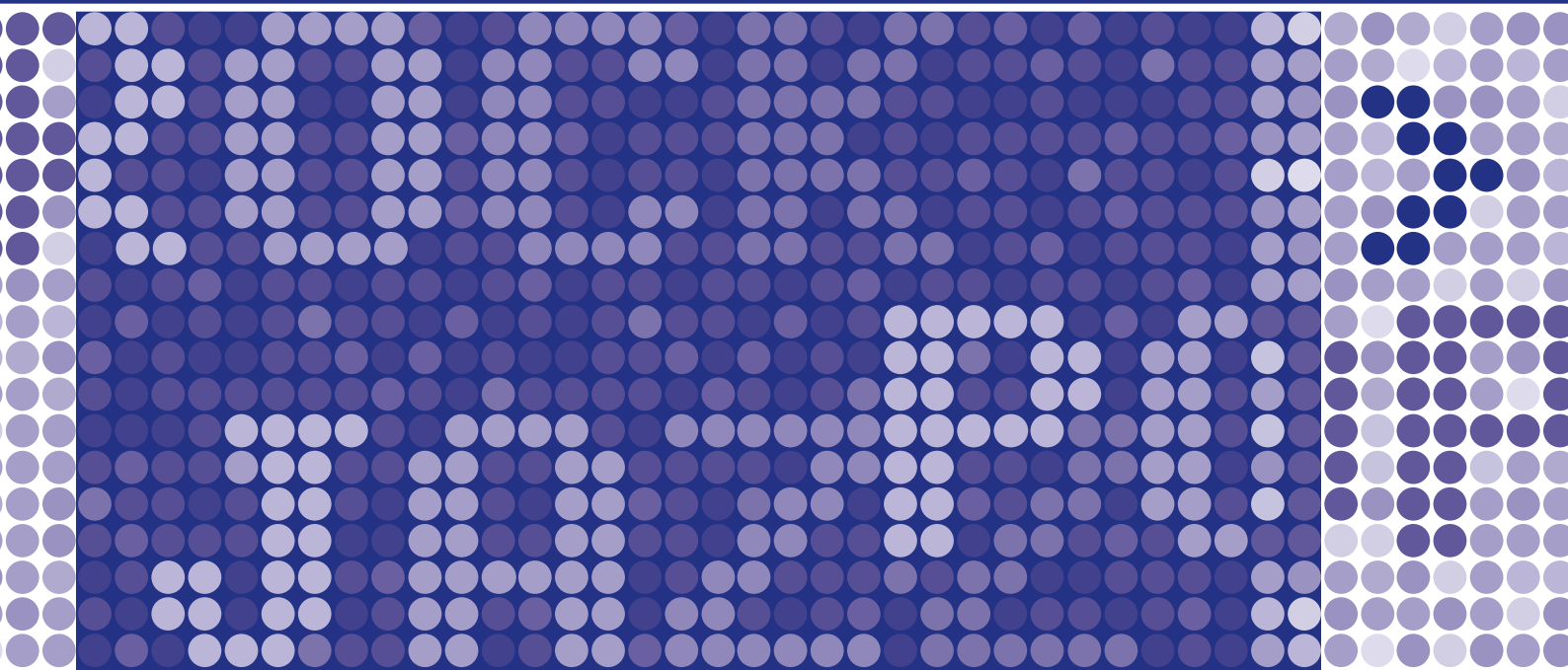


KOLLEKTION 2013

■ MAGAZIN DES INSTITUTS FÜR POPULARMUSIK

■ UNIVERSITÄT FÜR MUSIK UND DARSTELLENDEN KUNST WIEN



iPOP.
INSTITUT FÜR POPULARMUSIK

mw
universität
für musik und
darstellende
kunst wien

KOLLEKTION 2013

■ **MAGAZIN DES INSTITUTS FÜR POPULARMUSIK**

■ UNIVERSITÄT FÜR MUSIK UND DARSTELLENDEN KUNST WIEN



Impressum

**Universität für Musik
und darstellende Kunst Wien**

Institut für Populärmusik
Anton von Webern Platz 1
1030 Wien
Sekretariat:
Tel: +43-1-71155-3801
Fax: +43-1-71155-3899
office@ipop.at
www.ipop.at

**Verantwortlicher Herausgeber:
Ao.Univ.-Prof. Dr. Harald Huber**

Wissenschaftlicher Bereich
Metternichgasse 8
1030 Wien
Tel: +43-1-71155-3810
Fax: +43-1-71155-3799
huber-h@mdw.ac.at

Redakteur:

Mag. Günther Wildner
Freundgasse 10-12/12
1040 Wien
Tel: +43-1-48 40 428 = Fax
wildner@wildnermusic.com

Visuelle Gestaltung:

Mag. Angelika Kratzig
angelika@kratzig.at

Inhalt



- 7 Editorial
- 8 Jubiläum 10 Jahre ipop – Fotobericht
- 12 Interview mit Vize-Rektorin Ulrike Sych
- 16 Burkhard Stangl: Improvisation und neue Musikströmungen im Ensemble
- 20 Interview mit Vize-Rektorin Andrea Kleibel
- 24 Gerald Schuller: Afoxè – Die brasilianische „Soul Music“
- 27 Interview Juci Janoska
- 33 Peter Tschmuck: Der US-Musikmarkt im Spiegel der Billboard-Charts – die 1960er Jahre
- 44 Interview Heimo Trixner
- 48 Günther Wildner: Quo vadis - Musikbranche, Entertainmentbusiness, Wissensgesellschaft, Kreativwirtschaft?
- 50 Dissertationen, Diplom- & Masterarbeiten, Bakkalaureatsarbeiten im Bereich Populärmusik
- 53 A Tribute to Joe Zawinul: CD von Paul Urbanek & Ensemble; JOE ZAWINUL DAY
- 54 Austrian Report On Musical Diversity - Forschungsbericht
- 56 Michael Huber: Zur gesellschaftlichen Notwendigkeit des „Autropop“ im Österreich der 1970er Jahre

Editorial



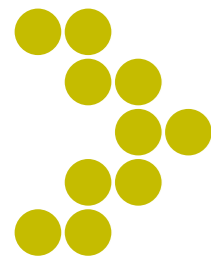
■ Im Jahr 2012 feierte das ipop sein 10jähriges Bestehen mit einer über das gesamte Jahr gestreuten Veranstaltungsserie. Das vorliegende Institutsmagazin enthält dazu einige Beiträge im Sinne einer Nachlese. Ganz besonders freut es mich, dass sich die amtierenden Vizerektorinnen Andrea Kleibel (Außenbeziehungen) und Ulrike Sych (Lehre und Frauenförderung) bereiterklärt haben, der „Kollektion“ für ein Interview zur Verfügung zu stehen.

Weiters enthält das Magazin Beiträge der Kollegen Burkhard Stangl, Gerald Schuller, Peter Tschmuck und Günther Wildner zu verschiedensten Aspekten der Theorie und Praxis der Populärmusik sowie Interviews mit Juci Janoska und Heimo Trixner. Ein besonderes Anliegen ist auch diesmal, aktuelle Produktionen und Publikationen des ipop vorzustellen: den „Austrian Report on Musical Diversity“ (Harald Huber und Lisa Leitich), die CD „A Tribute to Joe Zawinul“ (Paul Urbanek) und die Fülle an Bachelor- und Masterarbeiten bzw. Dissertationen die seitens der Studierenden geschrieben werden.

Ein großer Dank gebührt auch diesmal dem Redakteur Günther Wildner und der Grafikerin Angelika Kratzig für die Gestaltung der „Kollektion 2013“

Viel Spaß beim Lesen wünscht
Harald Huber
(Herausgeber)

Wien, im Juni 2013



Jubiläum 10 Jahre ipop - Institut für Populärmusik

HOCHKARÄTIGE KONZERTE UND DIE PRÄSENTATION DER FORSCHUNGSTÄTIGKEIT PRÄGTEN DAS 10-JAHRES-JUBILÄUM DES INSTITUTS FÜR POPULARMUSIK AM 7./8. NOV. 2013

POPULARMUSIK AN DER MDW & ABSOLVENTEN

Die Beschäftigung mit Jazz, Pop/Rock, World, Dance etc. konnte an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (mdw) in den 80er Jahren im Rahmen der Abteilung Musikpädagogik angebahnt werden. 2002 erfolgte die Institutsgründung, die der Lehre und Forschung am ipop weitreichende Perspektiven und internationale Anbindungen sicherte.

Die praxisorientierte und theoretisch fundierte Ausbildung brachte in den letzten zehn Jahren zahlreiche namhafte AbsolventInnen hervor, die sich künstlerisch und pädagogisch im In- und Ausland etablieren konnten, u.a. Viola Falb, Martin Gasselsberger, Martin Reiter, Clemens Salesny, Wolfgang Schiftner, Elektro Guzzi, Mary Broadcast Band u.v.a.

AUSTRIAN REPORT ON MUSICAL DIVERSITY

Zwischen Mozart und Lady Gaga – kein Platz für musikalische Vielfalt in Österreich? Pressekonferenz & Präsentation kulturpolitisch brisanter Ergebnisse einer Studie von Harald Huber und Lisa Leitch zur Entwicklung aller Stilfelder der Musik in Österreich im Zeitraum 2000–2010.

FESTAKT UND KONZERTE

Das Musikprogramm der Jubiläumsfeiern reflektierte den breiten musikalischen Ansatz des ipop und brachte bisher noch nicht gehörte Bands und Besetzungen auf die Bühne.

So kooperierte Institutsvorstand Wolfgang Puschnig (Alt-Saxophon) mit seinen KollegInnen des ipop-Leitungsteams als „LT“-Ensemble – Patricia Graf-Simpson (voc), Herbert Pichler (p), Martin Fuss (sax), Harald Huber (keys)

Saxofour vereinte vier der stilbildendsten österreichischen Saxofonisten der mittleren Generation: Wolfgang Puschnig, Christian Maurer, Klaus Dickbauer, Martin Fuss

Peter Legat stellte mit seinem international beachteten Kollektiv „Count Basic“ die beliebten Instrumentals der Band vor.

Die Uni Big Band der mdw musiziert unter der Leitung von Fritz Ozmec und Heinz von Hermann.

Weiters zu hören: Martin Kelner Trio („Flamenco & more“); Ensembles von Gina Schwarz („Jazzista“); Harald Huber („Blox“) mit den Gästen Wolfgang Reisinger, Ingrid Oberkanins, Habib Samandi, Martina Claussen; Erwin Schmidt („The Organ Champs“), Horst-Michael Schaffer („Wonderbrass“) und die Acapella-Formation der ipop-GesangslehrerInnen („ipop-four“)

WILLIE GSCHWENDNER ARCHIV

Die erlesene Mediensammlung – über 12.000 LPs, CDs, DVDs und Bücher – des 2010 verstorbenen Jazz/Blues-Journalisten Willie Geschwendner konnte in den Bestand der Musikuniversität Wien/ipop aufgenommen werden. Die Eröffnungsfeier des Willie Gschwendner Archis fand am 7. November 2012 für Sponsoren und geladene Gäste statt.



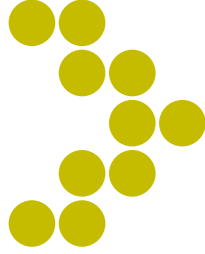
- 1_Austrian Report On Musical Diversity (ARMD)
- 2_Saxophonquartett „Woody Black Four“ mit Oscar Antoli, Vincent Pongracz, Leo Skorupa, Daniel Moser (vlnr)
- 3_Harald Huber präsentiert den ARMD
- 4_Eröffnung des Willie Gschwendner Archivs mit Martin Fuss, Wolfgang Puschnig, Max Koch
- 5_Meridee Stein, Paul Stein, Peter René Pérez, Max Koch, Christian Reder
- 6/7/11_Willie Gschwendner Archiv
- 8_Harald Huber über 10 Jahre ipop
- 9_Begrüßung & Dank durch Rektor Werner Hasitschka
- 10_Patricia Graf-Simpson – Moderation
- 12_Harald Huber, Paul Stein, Max Koch
- 13_Günther Wildner, Andreas Felber, Philipp Brunner
- 14_Uni Big Band



- 1_Uni Big Band mit Gina Schwarz (b) und Fritz Ozmec (dr)
- 2_Gerald Schuller (p)
- 3_Wolfgang Puschnig, Patricia Graf-Simpson
- 4_Martin Fuss
- 5_Ensemble „LT“
- 6_Herbert Pichler (p) und Patricia Graf-Simpson (voc)
- 7_Harald Huber (keys)
- 8_Martin Kelner Trio (Flamenco)
- 9/11_ipop four (A Cappella)
- 10_Count Basic
- 12_Martin Fuss, Horst-Michael Schaffer
- 13_Martin Fuss (ts), Josef Burchartz (tp), Robert Bachner (tb), Laurinho Bandeira (perc) – Count Basic
- 14_Peter Legat (g), Willi Langer (b) – Count Basic
- 15_Albin Janoska



- 1_Peter Legat (g)
 - 2_BLOX mit Harald Huber, Martina Claussen, Habib Samandi, Gina Schwarz, Wolfgang Reisinger, Ingrid Oberkanins, Andreas Schreiber
 - 3_Saxofour mit Martin Fuss (bs), Wolfgang Puschnig (as), Christian Maurer (ts), Klaus Dickbauer (as)
 - 4_Harald Huber (p)
 - 5_„The Organ Champs“ mit Wolfgang Pointner (g), Martin Fuss (ts), Erwin Schmidt (org), Horst-Michael Schaffer (tp), Andi Weiss (dr)
 - 6_Martina Claussen, Gina Schwarz, Habib Samandi – BLOX
 - 7_Gina Schwarz, Andreas Schreiber – BLOX
 - 8_Martin Fuss (ss), Robert Bachner (tb)
 - 9_Jazzista mit Heribert Köhlich (p), Heimo Trixner (g), Horst-Michael Schaffer (tp), Gina Schwarz (b), Martin Fuss (ts), Robert Bachner (tb), Harry Tanschek (dr)
 - 10_Heimo Trixner (g), Gina Schwarz (b)
 - 11/12/13_„Wonderbrass“ unter der Leitung von Horst-Michael Schaffer (tp, voc)
 - 14_Im Publikum: Rektor Werner Hasitschka, Vize-Rektorin Ulrike Sych
- Fotos: Niki Witoszynskij, Günther Wildner



Vizerektorin Ulrike Sych über Wissenschaft im Kunststudium, Gender als Gleichbehandlung und die Selbstverständlichkeit des Auf-der-Bühne-Stehens

■ EIN GESPRÄCH MIT GÜNTHER WILDNER UND HARALD HUBER

Günther Wildner: Wie haben Ihnen die Konzerte anlässlich des 10 Jahre-Jubiläums des ipop hier an der mdw gefallen?

Ulrike Sych: Da komme ich sofort ins Schwärmen und darf ganz subjektiv antworten: Ich war begeistert, es hat mir ausnehmend gut gefallen! Ich war hoch erfreut, wie gut die Kolleginnen und Kollegen des ipop sind.

GW: Ihr persönlicher Zugang zum Feld der Populärmusik?

US: Ein sehr positiver, ich komme selber ja von der Gesangspädagogik. Ich denke, jeder Musikpädagoge oder jede Musikpädagogin sollte auf alle Fälle auch Lehrveranstaltungen in Populärmusik absolvieren, denn wenn man junge Menschen erreichen will, muss man sich zumindest ein bisschen in diesen Musikstilen auskennen. Dafür braucht man kein vollständiges Jazzstudium, aber am Instrument begleiten sollte man zumindest in dieser Richtung können. Der Zugang zur Musik läuft bei den meisten jungen Menschen heute nicht mehr über die Klassik, sondern über die Popmusik (Pop, Funk, Jazz, Rap etc.) Die Lehrziele in Schulen stehen oft diametral dem gegenüber, was die Kinder hören und an Musik mitbringen, sprich: ein Durchschnittskind hat keinen Zugang zur Klassik.

GW: Wie hat Populärmusik Ihre eigene künstlerische Tätigkeit beeinflusst?

US: Ich selber schaue gerne über den Klassikrand. In meinem Repertoire finden Sie auch Musik von Komponisten wie George Gershwin, Cole Porter, Jerome Kern etc. Zusammen mit Elisabeth Eschwé biete ich immer wieder einen Musiktheaterabend an, der weit über die Klassik hinausgeht. Für mich gibt es keine Trennung von E- und U-Musik. Vielmehr gibt es für mich nur gute und schlechte Musik oder anders ausgedrückt, Musik, die einen anspricht oder nicht anspricht.

GW: Wie hat Ihr musikalischer Weg begonnen?

US: Mit Blockflöte-Lernen im Alter von vier Jahren im Kindergarten, mit sechs kam dann Klavier dazu. Zur damaligen Zeit haben die Eltern noch mit uns in Salzburg musiziert: Mein Vater Zither, meine Schwester Hackbrett, mein Bruder Gitarre und ich Geige. Es wurde zuhause viel gesungen, vor allem Volkslieder – das war ein ganz natürlicher Einstieg in die Musik für mich. Im Gymnasium war dann für mich klar, dass ich sehr gerne etwas mit Musik machen möchte – also Musiklehrerin werden oder doch JUS Studieren? Ich entschied mich dann für das Musiklehramtsstudium mit der Fachkombination Musik/Latein, aber nur bis

zum ersten Studienabschnitt, dann bin ich auf die Kombination Musik- und Instrumentalpädagogik mit den Hauptfächern Gesang, Klavier und Blockflöte umgestiegen. Ich habe aber im Laufe des Studiums noch Geige-, Orgel- und Gitarreunterricht genommen, um in jedem Instrumentenbereich ein bisschen informiert zu sein.

Bevor ich dann mein künstlerisches Studium im Ausland weiterführte, absolvierte ich an einem BORG in Salzburg das sogenannte „Probejahr.“ Ich liebe es, mit Jugendlichen zu arbeiten, und bis heute könnte ich mir noch vorstellen, in einer Schule zu unterrichten. Dieses Jahr gehört zu den wichtigsten in meinem Leben, ich habe dabei persönlich sehr viel gelernt.

Harald Huber: Eines meiner Projekte, das ich mit Peter Rübke (Institut für Musikpädagogik) gemeinsam mache, heißt „Musikmachen aus der Gruppe heraus“. Studierende des Hauses mit all ihren vielfältigen Fähigkeiten und kulturellen Besonderheiten sollen dabei hinaus gehen und mit Kinder, Jugendlichen und Erwachsenen Musik kreieren. Uns ist es wichtig, auch IGP-Absolventen für Gruppensituationen vorzubereiten und auszubilden.

GW: Holen wir unsere Studierenden richtig ab und bilden wir entsprechend aus, dass sie als AbsolventInnen das beherrschen, was uns wichtig ist?

US: Die LehrerInnenausbildung wird zur Zeit, wie man ja auch in den Medien verfolgen kann, neu organisiert und strukturiert. Es werden deshalb die Curricula überarbeitet und neu überdacht werden müssen. Auf alle Fälle sind wir in der Pädagogik sehr gut aufgestellt.

HH: Was das IGP-Studium betrifft, haben wir einen Klassik- und einen Populärmusikstudienplan. Beide sind weitgehend miteinander verzahnt.

US: Ich sehe durch meine Einblicke in die Studienkommissionen, dass sich auch die Instrumentalstudien und die IGP-Studien immer besser verzahnen.

HH: Am ipop haben wir, im Vergleich zum Jazz, noch Entwicklungsbedarf im Bereich Pop, wo es stark ums Gesamtkunstwerk und musiktheatralische Aspekte geht. Figuren müssen gestaltet werden, Kostüme, Performances, Tanz etc. Ein Gesamtkonzept muss gestaltet werden.

US: Pop geht in alle Kunstbereiche hinein.

HH: Hier haben wir definitiv ein zu geringes Angebot. Wir wollen daher ein ständiges vierstündiges Modul im Magisterstudium einrichten, das genau in diese Richtung geht, Arbeitstitel „Pop & Performance“. Hierfür ersuchen wir um Unterstützung.

US: ipop-AbsolventInnen gehen meiner Wahrnehmung nach viel extremer gleichzeitig in die beiden Richtungen, nämlich Pädagogik und künstlerische Tätigkeit, als das andere Pädagogik-AbsolventInnen tun. Im ipop wird bewusst auch für die Bühne ausgebildet – und den Musikmarkt.

Ich habe das Glück, ein Dream Team um mich zu haben, das mich hervorragend unterstützt, und ein Haus, das wunderbar mit mir zusammenarbeitet.

HH: Das konzertante Musizieren hat gleichzeitig einen pädagogischen Aspekt. Die Höhepunkte in der Musikschularbeit bzw. in Kooperationsprojekten von Regelschulen und Musikschulen sind häufig musiktheatralische Aufführungen wie Musicals usw. – dafür sind Bühnenerprobte Lehrer mit einschlägiger Ausbildung notwendig, daran arbeiten wir vermehrt. Auch von der Popakademie Mannheim können wir uns hinsichtlich deren Studiengänge „Popmusik-Design“ und „Musikbusiness“ noch einiges anschauen.

GW: Sie sind als Vize-Rektorin seit Oktober 2011 im Amt. Was sind die wichtigsten Inhalte und Schwerpunkte Ihrer Tätigkeit, wie geht es voran?

US: Es geht sehr gut voran. Mein Ressort ist sehr groß und das bedeutet dementsprechend viel Arbeit: Lehre, Wissenschaft, Forschung, Frauenförderung, fachliche Zuständigkeit für die Lehrveranstaltungsevaluierung und Bibliothekswesen. Ich habe das Glück, ein Dream Team um mich zu haben, das mich hervorragend unterstützt, und ein Haus, das wunderbar mit mir zusammenarbeitet. In der Zeit seit meinem Antritt als Vizerektorin konnte ich bisher so ziemlich alles umsetzen, was ich mir für meine Funktionsperiode vorgenommen habe:





Zum Beispiel habe ich die „Plattform Gender_mdw“ gegründet und verfolge an der mdw eine Genderpolitik im Sinne der Gleichbehandlung, nicht aggressiv, aber sehr stark. Das Miteinander soll im Vordergrund stehen.

Ich arbeite sehr eng mit den Studienkommissionen zusammen. Diverse Curricula müssen überarbeitet werden.

Mir ist durch die Jubiläumsveranstaltung erst so richtig bewusst geworden, wie international die Lehrenden des ipop vernetzt sind, wo sie überall in der Welt ein- und ausgehen.

Es wird ein mdw-Sprachzentrum installiert werden, das einerseits den Studierenden studiumsbegleitend das Erlernen der deutschen Sprache ermöglichen wird, und andererseits deutsche und englische Schreibwerkstätten für wissenschaftliches Arbeiten anbieten wird.

Zur Optimierung der Organisation des Doktoratstudiums habe ich den „Doktorat-Knotenpunkt“ installiert.

Der Großteil der Stipendien, die an der mdw vergeben werden, liegt in meinem Ressort.

Intensiv mitgearbeitet habe ich auch bei der Neubearbeitung des Satzungsteiles Studienrecht und an der Organisation von Veranstaltungen im Rahmen der Weiterbildung für Lehrende.

Dieses Studienjahr startete die Phase 2 der Lehrveranstaltungsevaluierung. Ich freue mich sehr, dass bisher die LV-Evaluierung sowohl von den Lehrenden als auch von den Studierenden sehr gut angenommen wurde.

In der Neuaufstellung der LehrerInnenbildung bin ich, so wie alle VizerektorInnen für Lehre der österreichischen Universitäten, involviert und pflege vor allem mit den österreichischen Kunstuniversitäten diesbezüglich engen Kontakt.

Das nur zusammengefasst als ein kleiner Einblick in meine Arbeit.

GW: Wie steht es um die Kooperation von Pädagogischen Hochschulen und Kunstuniversitäten?

US: Dass die Kunstuniversitäten nicht bereit wären,

mit den Pädagogischen Hochschulen zu kooperieren, wie von Manchen gerne behauptet wird, stimmt nicht. Die Kunstuniversitäten sind jedoch nicht bereit, sich mit pädagogischen Hochschulen zwangsverheiraten zu lassen, Zwangskooperationen machen für beide Seiten keinen Sinn.

HH: Der Frauenanteil in den unterschiedlichen Populärmusikstilen und am ipop wird größer, wir haben viele weibliche Studierende in allen Instrumenten aufgenommen. Die großen internationalen Stars sind derzeit übrigens vorrangig Frauen. Das ipop ist gendermäßig gut unterwegs, es gilt, die Musik von althergebrachten Geschlechterzuschreibungen zu befreien. Grundkonzept des ipop ist es weiters, sowohl im künstlerischen als auch im pädagogischen und wissenschaftlichen Bereich Spitzenklasse zu sein. Wenn Studierende das Wechseln zwischen diesen Welten gewohnt sind, dann haben sie überhaupt kein Problem damit.

Wie steht es um die Verschränkung von Kunst, Pädagogik und Wissenschaft an der mdw? Welchen Stellenwert hat die Wissenschaft am Haus?

US: Ich bin bemüht, die wissenschaftliche Säule an der mdw sichtbarer zu machen. Was dieses Vorhaben erschwert, ist der Umstand, dass wir keine wissenschaftlichen Studienrichtungen, mit Ausnahme des Doktoratstudiums, haben. Wir sind gerade dabei, die Curricula im Konzertfach zu überarbeiten. Ich habe den Eindruck, dass die Zusammenarbeit von Wissenschaft und Kunst an der mdw immer besser funktioniert. Zwar gibt es hin und wieder die ein oder andere Lehrkraft im Konzertfach, die kein Verständnis für den wissenschaftlichen Anteil innerhalb eines Kunststudiums hat, aber en gros habe ich den Eindruck, dass der Graben zwischen Wissenschaft und Kunst sich sehr minimiert hat. Das KünstlerInnenprofil hat sich stark geändert. Es genügt bei weitem nicht mehr, „nur“ gut in der rein künstlerischen Disziplin zu sein.

Kunst und Pädagogik verschränken sich an der mdw sehr gut. Die Studienkommissionen Konzertfach und Pädagogik arbeiten gerade gemeinsam Möglichkeiten aus, die den Studierenden ein Doppelstudium (Konzertfach und Pädagogik) organisatorisch erleichtern sollen.

HH: Was wünschen Sie sich hinsichtlich des ipop?

US: Mir ist durch die Jubiläumsveranstaltung erst so richtig bewusst geworden, wie international die Lehrenden des ipop vernetzt sind, wo sie überall in der Welt ein- und ausgehen. Ich wünsche mir für das ipop, dass die Linie, die es eingeschlagen hat, kontinuierlich so gut weitergeht. Das selbstverständliche Musizieren und Auftreten der ipop-Lehrenden gemeinsam mit den Studierenden sollte auch Vorbild für viele andere Institute der mdw sein.

FOTO: ARCHIVSYCH

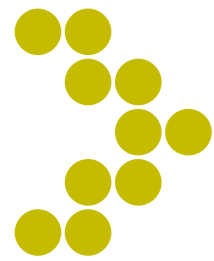


MAG. ULRIKE SYCH

studierte Musikpädagogik mit den Hauptfächern Gesang und Klavier am Mozarteum Salzburg. Ihre weitere Ausbildung zur Sängerin erfolgte in den USA und in Italien.

Seit 1989 unterrichtet sie Gesang und Stimmbildung an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, seit 2007 auch an der Anton Bruckner Privatuniversität Linz, wo sie das Institut für Stimme, Gesang und Musiktheater von 2009 bis Ende September 2011 leitete. Seit Oktober 2011 ist sie Vizerektorin für Lehre und Frauenförderung der mdw.





Improvisation und neue Musikströmungen im Ensemble

■ VON BURKHARD STANGL

Die Lehrveranstaltung „Improvisation und neue Musikströmungen im Ensemble“ wird seit dem Wintersemester 2003/04 im Rahmen des Schwerpunkts „Improvisation und neue Musikströmungen“ an der Wiener Universität für Musik und darstellende Kunst angeboten und ist am Institut für Populärmusik verortet. Bis 2008 wurde sie von Franz Hautzinger geleitet, ab dann von meiner Person. Die Schwerpunktveranstaltung ist institutsübergreifend. Die Langfassung meines Aufsatzes wurde unter dem Titel *Zur Dekonstruktion der Normalität* in der Musik veröffentlicht in: Hans Schneider (Hrsg.): *Neue Musik vermitteln. Ästhetische und methodische Fragestellungen*. Olms Verlag: Hildesheim 2012. Der Bericht entstand anlässlich einer Exkursion zu einem Symposium, das unter dem Thema „Vermittlung neuer Musik“ vom 13. bis 16. Mai 2010 an der Hochschule für Musik Freiburg im Breisgau stattgefunden hatte und in dessen Rahmen meine Lehrveranstaltung geblockt abgehalten wurde. Daran nahmen elf Studentinnen und Studenten teil. Die fünf involvierten Institute finanzierten auch jeweils die anfallenden Reisekosten dankenswerterweise mit. Institut für Populärmusik (6 StudentInnen); Institut Ludwig van Beethoven (2); Hellmesberger Institut (1); Institut Franz Schubert (1); Leonard Bernstein Institut (1). StudentInnen: Oliver Darnhofer (Klarinette), Burcu Durukan (Klavier), Alma Dzelil (Flöte), Alex Isokomogilski (Gitarre), Alex Loewenstein (Saxophon), Harry

Meusburger (Saxophon), Clara Murnig (Klavier), Talvi Nurgamaa (Viola d’amore), Eva-Maria Profunser (Harfe), Thomas Rieder (Gitarre), Astrid Wiesinger (Saxophon).

PRINZIPELLES

Nur historische Musik lässt sich, und das auch nur teilweise, im Frontalunterricht pädagogisch vermitteln. Keine neue aktuelle Musik vermittelt sich je, wenn sie antritt, im Rahmen von traditionell geprägten musikpädagogischen Modellen übersetzt werden zu wollen. Wer sagt denn, dass man nichts von und über historischer Musik lernen könnte, wenn man zeitgenössische, neue Musiken in Praxis und Theorie zum Hauptthema der Musikausbildung und des Musikunterrichts machte? Im Feld der Vermittlung von bildender Kunst beispielsweise herrschen andere Verhältnisse. Auch im Deutschunterricht geht es nicht darum, wie Goethe schreiben zu lernen. Andererseits: Vielleicht ist es gut so, dass zeitgenössische, neue, aktuelle experimentelle, avantgardistische Musiken tendenziell sich nicht in formalisierte Bildungsgänge „einsperren“ lassen und auf anderen Wegen ihre Bahn zu den Hörern suchen müssen. Diese Überlegung kann man durchaus als „tröstliche“ Version zur Erklärung heranziehen, warum zeitgenössische, unpopuläre Musiken grosso modo keine Bedeutung für das Allgemeinwissen über Musik darstellen, sie sollte und darf aber nicht Vorschub dafür leisten, sich um die „neglected musics“ im

Kontext der institutionalisierten Musikvermittlung nicht kümmern zu müssen. Auch wenn es da und dort Bestrebungen gibt, der neuen Musik im (Aus) Bildungsbereich ausführlicheren Raum zuzuweisen, sprechen die allgemeinen Entwicklungen eine andere Sprache: „Die Universitäten Europas verwandelt man in repressive Oberschulen, die nur noch auf den Prinzipien des Zwangs und der Kontrolle beruhen, wodurch die Ressourcen der freiwilligen Motivation und des neugierigen Interesses verschleudert und die Universitäten als Orte der Forschung, des freien Gedankenaustauschs und der kritischen Selbstreflexion ruiniert werden“, bemerkt der Philosoph Rober Pfaller, der in einer seiner letzten Veröffentlichungen darüber nachdenkt, „Wofür es sich zu leben lohnt“ (S. Fischer 2011).

Das, was man als notwendige Dekonstruktion der musikalischen Normalität auf der Suche nach einem neuen Selbstverständnis für zeitgenössisch-avantgardistische Musikformen und ihrer Perzeption beschreiben kann, lässt sich schwer in ein allgemeines bzw. allgemein gültiges Musikvermittlungskonzept für experimentelle und neue Musik implementieren. Da auf musikuniversitärer Ebene im verschwindenden Maße Lehrinhalte oder Plattformen angeboten werden, die zur Ausbildung und Erfahrungssammlung im Feld der neuen Musik, des avancierten Jazz und experimenteller Improvisationsmusik beitragen, muss Besorgnis erregend konstatiert werden: Einen flächendeckenden Musikunterricht für zeitgenössische Musikformen anbieten zu können, bleibt solange Illusion, solange die Musikuniversitäten sich nicht als Kunstuniversitäten verstehen, die die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts in den Mittelpunkt der Ausbildung stellen. Denn man kann nicht weitergeben, was man nie empfangen hatte. Deshalb sind auch die nicht institutionalisierten Musikvermittlungsprojekte wie Klangnetze (A), Klangserve (CH) oder Netzwerk neue Musik (D) und die daran beteiligten MusikvermittlerInnen die eine wichtige Option, den Musikentwicklungen der letzten Dezenien - neue zeitgenössische Musik, Improvisation, Elektronik, Klangkunst etc. - Rechnung zu tragen. Den Lehrenden obliegt es, genauso offen und experimentierfreudig zu sein wie diejenigen, von denen sie diese Eigenschaften einfordern. Denn Wissen über das Leben – Gelerntes und Angelerntes – ist das eine, wissendes Leben – Tat und Erfahrung – ist das andere. Avantgarde und Experiment zu vermitteln (oder zumindest es zu ver-

suchen), hat im Bereich der Musik nach wie vor viel mit Zivilcourage zu tun – und ist deshalb auch ein politischer Akt. Ich glaube, genau das wird von den jungen Leuten geschätzt, auch wenn sie diese Musik vorerst vielleicht gar nicht „mögen“.

DIE SONDER-RAHMENBEDINGUNG FÜR DIE TEILNEHMERINNEN IM LABOR STANGL

Das Freiburger Symposium hatte sich zur Aufgabe gemacht, mehrere aktuelle Positionen zur Vermittlung von neuer Musik in theoretischer und praktischer Hinsicht zu thematisieren und zu zeigen versucht, welche vielfältigen Ansätze, Methoden und Praktiken hierbei existieren, welche Probleme auftauchen bzw. welche Lösungen denkbar sind.

Ich nahm die Einladung gerne wahr, mit elf Studentinnen und Studenten aus Wien anreisen und meine zweistündige Lehrveranstaltung „Improvisation und neue Musikströmungen im Ensemble“ dieses Mal in Freiburg/Breisgau und in einem der vier Labors en bloc abhalten zu können. Jene angesprochene Wiener Lehrveranstaltung ist Teil eines wählbaren Schwerpunktes innerhalb des IGP-Musikstudiums, steht aber als Wahl- und Freifach auch KonzertfachstudentInnen anrechenbar zur Verfügung. Es stellt einen prinzipiellen Unterschied dar und verlangt eine differenzierte Herangehensweise, ob man es als Musikvermittler-in von neuen Musikformen mit unerfahrenen, bisweilen unwilligen (Schul- und Universitäts-)Klassen zu tun hat, oder ob eine prinzipielle Bereitschaft besteht, sich mit diesen Musikformen auseinander setzen zu wollen. Letzteres war mit den Wienern für das Freiburg-Labor gegeben.

Keine neue aktuelle Musik vermittelt sich je, wenn sie antritt, im Rahmen von traditionell geprägten musikpädagogischen Modellen übersetzt werden zu wollen.

Donnerstag: Anreise nach Freiburg/Breisgau, Symposiumseröffnung

Schon die fast zehnstündige Zugreise Wien-Freiburg bot eine gute Gelegenheit für die jungen MusikerInnen und mich, sich untereinander näher kennen lernen zu können. Nehme ich auch bei regulären Lehrtätigkeit





darauf Bedacht, dass sich die Teilnehmer gebührender Form vorstellen und – je nach Naturell – (immer wieder) ihren Background, ihre Motivation, Wünsche und Vorstellungen darlegen können, so forcierte der rege Austausch auf unsere Gruppenreise tatsächlich so etwas wie ein Ensemblegefühl: Neben allerlei „Persönlichem“ wurden gerade musikhaltliche Diskussionen, Standpunkte und mögliche Ziele nuanciert verhandelt, mit dem von allen gutierten Resultat, den Vorteil zu nutzen, das Seminar außerhalb der gewohnten universitären Umgebung und ohne anderwärtige Terminverpflichtungen durchführen zu können und, ganz wichtig, sich Zeit für etwas zu nehmen, wofür man in der Regel kaum Zeit hat. Damit in Zusammenhang stehend wurde „beschlossen“, den Versuch zu wagen, tendenziell nur solche Musik zu machen, die man vorher – einzeln wie im Ensemble – noch nie zuvor gemacht hatte. Denn für das, was man ohnehin schon kennt – so der Tenor

Neben allerlei „Persönlichem“ wurden gerade musikhaltliche Diskussionen, Standpunkte und mögliche Ziele nuanciert verhandelt

–, wird vermutlich ja auch im weiteren Leben genug Zeit sein und das Musikmachen sogar zentral bestimmen: Üben des Repertoires, Unterrichten des Repertoires, Hören des Repertoires. Es wurde sogar der Vorschlag ins Spiel gebracht, jedwede Tonalität oder Anflüge daran zu vermeiden, ja sie geradezu auszugrenzen – wenn nicht hier, wann dann?

Freitag: Arbeit im Labor, ganztägig

Die reizvolle Besetzung der elf MusikerInnen bestand aus Viola (d'Amore), Harfe, 2 Konzertgitarren, 3 Saxophone, Klarinette, Flöte, 2 Klaviere. Es wurde vereinbart, ohne Mikrophonierung und Verstärkung zu arbeiten und sich der rein akustische Auslotung der Instrumente zu widmen. Zeit und Klang wurde und war unser Thema in Freiburg. Mir war es von Anfang an ein großes Anliegen, die Beteiligten anzustacheln, Vorschläge, Ideen, Konzepte – wohlüberlegt oder spontan – in das Ensemble einzubringen, sie auszuprobieren und daran zu arbeiten. (Zugegebenermaßen hatte ich „sicherheitshalber“ einige davon selbst im Talon, brauchte aber darauf nicht zurückgreifen).

Es wurde vorerst ohne irgendwelche Vorgaben musi-

ziert: Improvisationen im Gesamtensemble als erste Ressource für weitere Abenteuer, erstes musikalisches Kennen lernen auch. Doch hier wurde von uns schon die Rolle der Zeit thematisiert bzw. die Differenz der Wahrnehmung des kreativen Energiepotentials in der Zeit – der Unterschied, ob man etwa 15 Minuten spielt oder sich vornimmt, 60 Minuten zu gestalten: „Was die Zeit mit einem macht“. Von Anfang an standen – der Zugvorbesprechungszeit sei Dank – feinste Klangnuancierungen, -gestaltungen und -formen im Mittelpunkt; der „Mikroskopierung“ von Klängen also wurde gebührend Platz gegeben und vornehmer Respekt erwiesen. Am Nachmittag dann selbst-verhandelte kleinere Besetzungen sowie zwei „Consorts“ mit der Bläser- und Saitengruppe. Dies als Möglichkeit, von außen den KollegInnen bei der Arbeit zuzuhören, zuzusehen. Dazwischen immer wieder Kurzexkurse zur „Instrumentenkunde“, die StudentInnen erklären sich gegenseitig ihre Instrumente und deren Spielmöglichkeiten, was – wie nebenbei – die Hör- und Klangdifferenzierung im Ensemble schärft. Des weiteren eine Realisierung eines Vorschlags einer Studentin: Patterns. „Aber nicht im Sinne der minimal music“, sondern: mit ausgewähltem Spielmaterial (ein Pattern pro Spielerin) über einen längeren Zeitraum zu arbeiten, dabei Bedacht darauf nehmend, einerseits viele Pausen zu machen und andererseits sukzessive dieses Pattern, ohne die Lage/das Register zu verändern, dennoch von allen möglichen Blickwinkeln aus spieltechnisch zu beleuchten (Dynamik, Isolierung/Integrierung von Geräuschanteilen, Beschleunigung/Verlangsamung, Verdichtung/Ausdünnung). Zeitvorgabe: lang.

Gegen Ende des Labortages: durch ein Fenster, das zwecks Frischluftzufuhr geöffnet wurde, dringen Außengeräusche in den Raum: Vogelzwitschern, entfernter Autoverkehr, Glocken, ab und zu Regen. Natur und „konkrete“ Klänge werden zum Leitgedanken. Das Ensemble spitzt nochmals die Ohren und musiziert eine lange Zeit mit den leisen, „geschenkten“ Außenklängen: Dieser „Zuspielungseffekt“ führt zu einer noch höheren Konzentration auf das verwendete Klangmaterial, die Instrumentalklänge tauchen nur vereinzelt auf, die Wirkungsgrade der jeweiligen Klangfarben der jeweiligen Instrumente treten nun auf ganz spezielle Weise in Erscheinung.

Samstag: Arbeit im Labor, Präsentation

Wiederaufnehmen der Versuchsanordnungen und Experimente vom Vortag, die Stücke sind aber weit-

FOTO: ARCHIV STANGL

aus kürzer, „gehetzter“, allesamt insgesamt nicht so gelassen, vermutlich wirkt bereits die anstehende öffentliche Präsentation des Laborergebnisses mit. Das vorherrschendes Gefühl von: „Die Intimität unseres Musizierens wird bald einer Öffentlichkeit ausgesetzt.“ Die Probe für die Präsentation verläuft für alle nicht gerade zufrieden stellend. Die Aufführung sieht ca. 100 Besucher. Das Publikum setzt sich aus den Teilnehmern der anderen drei Labors, den Dozenten und Referenten sowie MusikstudentInnen und anderen Gästen zusammen.

Das Ensemble entscheidet sich, bei geöffnetem Fenster und, vom Zeitrahmen abgesehen, ohne jede weitere Vorgabe zu spielen. Das für 22'22“ anberaumte Stück (eine der Pianistinnen hatte eine Stoppuhr und sollte ein unmerkliches Zeichen für das Ende geben) überrascht sogar mich in seiner Ruhe und Inwendigkeit, mit seinen seltenen, aber präzis gesetzten Klangaktionen, als wäre das Ensemble nichts anderes als gewillt, das Atmen der Stille hörbar zu machen. Der „zufällige“ Einsatz der Kirchenglocken (bei Minute 19'00“) wird vom Ensemble unabgesprochen als Zeichen gewertet – die Musik verstummt, das Stück wird mit einem Glocken-Solo beendet.

Sonntag: Vormittag Diskussion und Reflexion, Nachmittag Abreise

Mein Input während des Labors war eher gering, die oftmals intensiven (Nach)Besprechungen fanden während der Essenszeiten oder des geselligen Beisammenseins am Ende des Tages statt. Nachdem ich bei der Rückreise nach Wien nicht dabei sein und die unmittelbaren Reaktionen nicht einfangen konnte, bat ich um ein stichwortartiges Résumé der StudentInnen:

Schöne Zusammensetzung der Gruppe, man konnte sich vom Sehen, aber nicht vom Spielen her / Zugfahrt nach Freiburg und zurück ganz wichtig fürs Musizieren und Reflektieren / Zusammenarbeit und Gruppendynamik außergewöhnlich, das Spielen bekam eine andere Qualität; auch, weil alle pünktlich waren und es kein Kommen und Gehen gab / Keine Präsentation von Wertigkeiten, die ja ständig im Studium vorkommen; Nicht-Werten: Es gibt keine andere Basis, um kreativ zu sein / Schade, dass kaum Optionen zur Verfügung standen, gezielt andere Pädagogik-StudentInnen aus Freiburg näher kennen zu lernen, so eher das Gefühl „Laborratten“ zu sein; mehr Austausch wäre schön gewesen: Wie

haben die anderen gearbeitet, Konzepte etc.? So eigentlich kein Nutzen für uns, was das Symposium selbst betrifft / Schlussdiskussion war nicht zufrieden stellend, Zielsetzung war nicht klar / Komposition versus Improvisation-Diskussion: Wir finden, da geht es jeweils um andere Charakteristika und Wertigkeiten, die man nicht so einfach vergleichen kann / Improvisation: andere Sensibilität für Klänge, Offenheit; angenehm, ein Mal ohne Regeln zu spielen.



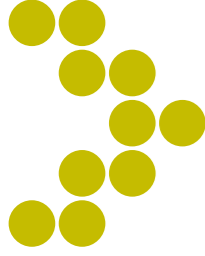
BURKHARD STANGL

composer/performer
Hauptinstrument E-Gitarre. An mehr als 70 LP- und CD-Veröffentlichungen beteiligt, u.a. auf Hat Art, Extraplatte, Random Acoustics, durian, erstwhile records, hibari music, loewenhertz.

Unter eigenem Namen: Ereignislose Musik 1996, Récital 1997, Venusmond – Oper ohne Ort 2000/04. Bücher bei den Verlagen Pfau, Facultas und edition echoraum. Zuletzt: Anna Zaradny / Burkhard Stangl on 12“ EP (2012) sowie Hommage à moi: 3CDs, Buch (496 S.) DVD, edition echoraum/loewenhertz (2011). Arbeiten für Experimentalfilme und -videos (Gustav Deutsch, Billy Roisz). Seit 2004 Lehrbeauftragter an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Schwerpunkt „Improvisation und neue Musikströmungen“. Lebt in Wien.

<http://stangl.klingt.org>





Vizerektorin Andrea Kleibel über Entrepreneurship & interkulturellen Dialog, Artist Development & Classical Music Hack Days



■ EIN GESPRÄCH MIT GÜNTHER WILDNER UND HARALD HUBER

Günther Wildner: Das „mdw aufspiel“ im Palais Auersperg am 15. November 2012 gewährte erstmals einem breiten Publikum Einblicke in das universitäre mdw-Universum der Vielfalt. Wie ist es gelaufen?

Andrea Kleibel: Ganz ausgezeichnet, Andrang und Besuch waren hoch, größer als von uns erwartet, sowohl was die Teilnehmer unserer Universität als auch jene von auswärts und von ministerieller Seite betrifft. Wir sind sehr gut wahrgenommen worden.

Wenn man ein breites musikalisches Spektrum hat, erkennt man in allen Stilen, was Qualität hat.

GW: Also wird es eine Fortsetzung geben?

AK: Daran glauben wir. Auf die in 2012 erreichte Medienaufmerksamkeit kann man sehr gut aufbauen. Bereits öffentlich vorgestellt wurde auch der 2013 erstmals im Rahmen des „Aufspiels“ vergebene Nachwuchs-Preis „Casinos Austria Rising Star Award“, der mit 10.000 Euro dotiert ist.

GW: „Vielfalt“ wird im Zentrum stehen?

AK: So ist es. Um das noch besser zu vermitteln, werden wir in Zukunft das Programm bei den einzelnen Musikstationen des „Aufspiel“ noch bunter durchmischen, also hoffentlich keine allzu große Trennung mehr in Schauspiel, Klassik, Populärmusik etc.

GW: Kann die Populärmusik bei den Außenbeziehungen ein Türöffner sein?

AK: Auf jeden Fall, die meisten Menschen hören in Wirklichkeit ja mehr Populärmusik als Anderes.

Harald Huber: Wie ist Ihre persönliche Geschichte mit der Populärmusik?

AK: Ich habe bei Musik gar keine Grenzen.

HH: Auch MusikerInnen, die klassisch ausgebildet werden, wachsen mehrsprachig heran, weil Populärmusikformen überall präsent sind.

AK: Das ist richtig und gut so. Wenn man ein breites musikalisches Spektrum hat, erkennt man in allen Stilen, was Qualität hat.

GW: Wie hat dein Musizieren begonnen?

AK: Mit fünf Jahren hatte ich so halb freiwillig meinen ersten Klavierunterricht. Ich habe auf jeden Fall gerne geübt und wollte von Beginn an Musikerin/Pianistin werden, später auch Dirigentin und Produzentin.

HH: Wie viel der Wegstrecke hat sich diese Laufbahn in Wien und in den USA abgespielt?

AK: Ca. 50:50. Mein Beginn war in der Musikschule in Salzburg, mit neun Jahren bin ich dann in den Hochbegabtenlehrgang ans Mozarteum gekommen. Im Alter von 16 wollte ich ins Konzertfach und wurde dafür auch genommen – nur war die

Bedingung dafür, die Schule zu verlassen. Das haben meine Eltern nicht befürwortet, und ich selber habe dann leider zu schnell Motivation verloren. So begann dann nach Umwegen schließlich mein IGP-Studium und damit auch meine Unterrichtstätigkeit, wobei mir rasch klar wurde, dass mir das nicht genug ist. Ich habe dann die Kulturmanagement-Ausbildung am IKM gemacht. Heute merke ich, dass sich meine verschiedenen Backgrounds gut verbinden lassen.

GW: Wie hat es dich nach Amerika verschlagen?

AK: Ich bin gebürtige Amerikanerin, habe eine amerikanische Mutter. Beruflich bin ich 1992 nach New York gegangen aufgrund eines Angebots von Sony Classical, das mich noch während des Studiums erreichte. Im großen Sony-Haus, wo auch alle Pop-Labels vereint waren, kam die Lust, in die Populärmusik zu gehen, doch zunächst musste ich neun Monate in meiner Abteilung bleiben, das war Vorschrift. In dieser Zeit habe ich mitbekommen, dass man als Pop/Rock-A&R-Manager im Big Apple definitiv nicht schläft. Doch so ein mit hohem Verschleißfaktor versehener Hardcore-Nightlifestyle war nichts für mich, und ich blieb der Klassik im Recording Business treu.

GW: Wie ging es dann weiter?

AK: Schließlich wollte ich mich in Richtung Künstlermanagement umorientieren, weil diese Tätigkeit umfassender ist und näher am Künstler dran. Denn beim Label arbeitest du sehr intensiv und interessant mit den MusikerInnen im Studio zusammen, dann sind sie aber schnell weg, was ich immer schade fand. Als Manager musst du durch alle Ups and Downs einer Karriere, das fand ich damals spannender. So bin ich zur Künstleragentur Colbert Artists in New York gewechselt, die ich aus meiner Sony-Zeit bereits kannte. Das war keine sehr große, aber eine wirklich profunde Agentur mit Musikern wie Alfred Brendel oder Sir Georg Solti. Dieser europäische Künstlerschwerpunkt erklärte sich damit, dass Frau Colbert, die zu meiner Zeit schon aus der Agentur ausgeschieden war, aus Deutschland stammte. Bei Colbert blieb ich sieben Jahre, zuerst in New York, und habe die Agentur dann anschließend in Wien noch für den Raum Europa vertreten. Danach habe ich mich selbständig gemacht.

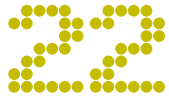
GW: Wie hat sich das Klassik-A&R verändert seit den 90er Jahren?

AK: Artist Development im eigentlichen Sinn findet leider scheinbar nicht mehr so nachhaltig statt, weil der finanzielle Druck bei den großen Firmen stärker geworden ist. Zu meiner aktiven Labelzeit wurde noch zumindest ein wenig geschaut, was der Künstler zum aktuellen Karrierepunkt konnte und selber auch aufnehmen wollte, das wurde dann realisiert, und danach kam das nächste Recording-Projekt. Die Musiker hatten mehr Entwicklungszeit, auch von Agenturseite. Heute scheint es ähnlich wie im Filmgeschäft: Wenn es am entscheidenden Wochenende nicht verkauft, dann war es das oft leider auch schnell wieder. Allerdings hat sich durch den digitalen Vertrieb auch wieder viel getan und viele neue Nischen und Möglichkeiten wurden geöffnet.

HH: Entspricht die Wiener Musikuniversität den aktuellen Forderungen der Branche, die Studierenden auch verstärkt wirtschaftlich für den Berufsalltag auszubilden – Stichwort „Entrepreneurship“?

AK: Dieser Notwendigkeit begegne ich in meiner Tätigkeit laufend. Sofern ein Künstler nicht angestellt wird, ist er Unternehmer. Im Rahmen eines „Polifonia“-Projekts der AEC arbeite ich daher in einer Work Group zum Thema „Entrepreneurship for Young Musicians“. Wir sehen uns da europaweit Modelle an, wie man von null weg zu einer erfolgreichen Berufsausübung kommen kann, die einen selber, im besten Fall auch Andere, ernährt. So viele gibt es da gar nicht. Von den erfolgreichen Best Practice Beispielen soll gelernt werden. Einen Besuch haben wir bislang in Frankreich beim Dirigenten Francois-Xavier Roth gemacht, der auf innovative Weise und ohne Fördergeber das Orchester „Les Siècles“ (mittlerweile 80 bis 100 Konzerte im Jahr) aufgebaut hat. Gut gepflegte persönliche Kontakte waren hier für das Entstehen einer privaten Finanzierung maßgeblich. In Wien kann ich zwar nicht das Curriculum verändern, aber stetig darauf hinweisen, wie wichtig die Beschäftigung mit der Entrepreneurship und dem Selbstmanagement ist. Das beginnt schon bei der richtigen Bewerbung, denn ein erfahrener Agent sieht noch bevor er einen Ton gehört hat, ob der Aspirant grundsätzlich vielversprechend ist oder nicht. Daher sollte das Managementhandwerk vermehrt und verpflichtend in der Ausbildung angeboten werden.

HH: Daher sind wir der Meinung, dass sich das Wirtschaftsministerium für die Musikwirtschaft interessieren sollte.



AK: Das ist richtig. Und zusätzlich muss man darangehen, mit der Privatwirtschaft zu kooperieren, wie das z.B. das „5 Sekunden Modell“ der Kammerphilharmonie Bremen vorführt, indem sie z.B. bei ihren Sponsoren Workshops veranstaltet und diskutiert, wie man Methoden und Zusammenarbeit in einem Orchester auf Unternehmensstrukturen umlegen könnte.

GW: Wie sehen deine Tätigkeitsfelder als Vizerektorin aus?

AK: Die Aufgabe der Position ist es, die Universität nach außen so gut wie möglich zu präsentieren. Das gliedert sich mehr oder weniger in zwei Bereiche: Veranstaltungsmanagement und Kommunikation einerseits, und die Pflege der internationalen Beziehungen andererseits. Da hat diese Universität mit einem außerordentlich hohen Prozentsatz an internationalen Studierenden vergleichsweise eine Sonderstellung. Bei dem letzteren Thema gehe ich aktiv auf potentielle Partner im universitären und außeruniversitären Bereich zu, auch über Europa hinaus. Es soll nicht nur beim Studentenaustausch bleiben, dafür muss man neue Wege der Kooperation

Ich möchte den „Household Name“ unserer Universität international vergrößern und besser verankern. Wien als Stadt hat diesen Namen in musikalischen Belangen sehr wohl, die mdw soll hier nachziehen.

gehen wie z.B. gemeinsam künstlerische Projekte zu realisieren. In diesem Zusammenhang ist z.B. ein Projekt der Medienkomponisten mit Kollegen in Taiwan interessant, oder der international erste „Classical Music Hack Day“ vom 1. bis 3. Februar 2013. EntwicklerInnen und MusikerInnen kommen dabei zusammen, um neue Applikationen für die klassische Musikszene zu erarbeiten. Eine Besonderheit dabei sind die Live-Performances der Studierenden, die es den EntwicklerInnen ermöglichen neue Live-Inhalte und Daten zu produzieren – das wird ein langes und nach außen offenes Werkstattwochenende voller Innovation im Bereich der Musiktechnologie.

GW: Was braucht die interuniversitäre

Zusammenarbeit auf internationaler Ebene?

AK: Mehr Geld, denn das Zusammenbringen von Menschen (Lehrende, Studierende, Privatwirtschaft, Publikum) und die Präsentation des Outputs brauchen Formate, und diese kosten. Daran arbeiten fast alle Kunstuniversitäten weltweit. Für uns heißt das stärkere Außenorientierung und Anbahnung von Kooperationen aller Art. In diesem Sinne verstehe ich auch unser „Aufspiel“ als Leistungsschau für Öffentlichkeit und Privatwirtschaft. Die entstehenden Kontakte brauchen dann stetige und jahrelange Pflege.

GW: Der neue mdw-Alumni Club fügt sich in diese Bemühungen nahtlos ein?

AK: Richtig, aus den genannten Überlegungen heraus ist der Club nicht nur für Alumnis, sondern auch für Freunde und Partner außerhalb der Universität offen.

HH: Mehr als 50% der Studierenden an unserer Universität kommen aus dem Ausland. Die Musik ihrer Länder ist ebenso interessant für uns wie das, was sie hier lernen. Wie können wir solche Aktivitäten des interkulturellen Dialogs im Haus etabliert?

AK: Am besten wohl über Veranstaltungen und in Instituts-übergreifender Zusammenarbeit. Der Weg dahin geht sicher über eine verstärkte Bewusstmachung dieses Themas bei den Lehrenden. Sinnvoll wären auch Mentoring-Programme innerhalb der Lehre, die - wenn nicht den interkulturellen - so sicher den fachlichen Austausch zwischen verschiedenen Welten und Instituten fördern könnten.

HH: Ihre Hauptvisionen als Vizerektorin für die nächsten vier Jahre?

AK: Ich möchte den „Household Name“ unserer Universität international vergrößern und besser verankern. Wien als Stadt hat diesen Namen in musikalischen Belangen sehr wohl, die mdw soll hier nachziehen. Nur als Beispiel: „Harvard“ ist weltweit ein Begriff. Man muss daher auch Assoziationen mit unserer Universität hervorbringen. Unser Standort und unsere Inhalte sind irrsinnig toll, das möchte ich spürbar und erfahrbar machen. Auch das Anschlusspotential der Universität an und für den Musikmarkt soll hervorgehoben werden. Künstlerisch haben wir ein „Disney World“ hier – fantastisch! Macht man sich das bewusst, steigt die Selbstidentifikation mit dem eigenen Umfeld an.

HH: Welche Rolle könnte das ipop dabei spielen?

AK: Eher sollte sich die Klassik noch mehr öffnen, die Populärmusik interessiert sich meiner Wahrnehmung nach automatisch mehr für die Zeit nach dem Studium und für das Berufsleben.

FOTO: ARCHIV KLEIBEL

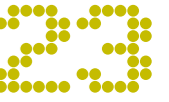


ANDREA KLEIBEL

Andrea Kleibel studierte Instrumental- und Gesangspädagogik am Mozarteum sowie Kulturmanagement am Institut für Kulturmanagement in Wien. Nach Tätigkeiten bei Sony Classical in

New York, Hamburg, und London, sowie der internationalen Künstleragentur Colbert Artists, machte sie sich 2005 selbstständig und betreute namhafte KünstlerInnen. Zuletzt war sie als Geschäftsführerin des Herbert von Karajan Instituts in Salzburg tätig. Seit 1. Oktober 2011 ist Andrea Kleibel Vizerektorin für Außenbeziehungen an der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

www.mdw.ac.at



Afoxè – Die brasilianische „Soul Music“

VON GERALD SCHULLER



Die Populärmusikstile Brasiliens speisen sich aus verschiedenen Quellen: Europa (vor allem Portugal und Deutschland), Afrika (wobei dem Herkunftsland Angola als ehemals portugiesische Kolonie eine besondere Rolle zukommt) sowie der autochtonen Indiokulturen. Die geografische Ausdehnung des Landes und die Vielzahl seiner Ethnien ergeben ein nie versiegendes Reservoir sich ständig wandelnder Stile und Spielarten. Die allseits bekannten Genres wie Samba und Bossa Nova bilden hierbei nur einen kleinen Ausschnitt eines nahezu unüberschaubaren stilistischen Reichtums, der in seiner Bandbreite nur mit der Poptradition der USA vergleichbar ist. Die Entstehung und Verbreitung der Afoxè Musik (gespr.

„Affoschäh“) steht exemplarisch für künstlerische Selbstbehauptung in einem Umfeld, das von gesellschaftlichen und religiösen Tabus, aber auch von Lebenswillen und Kommunikation geprägt ist.

VOM UNTERGRUND IN DIE CHARTS

Der Ursprung des Afoxè liegt in der Sakralmusik des Candomblé, einer aus Westafrika stammenden animistischen Religion, welche die Menschen als von persönlichen Schutzgottheiten (Orixas) beeinflusst und geleitet sieht. Zeremonieller Gesang und in Trance versetzende Perkussionmusik sind von zentraler Bedeutung. Jeder Hauptgottheit sind nicht nur persönliche Vorlieben und Abneigungen, sondern auch ein bestimmter musikalischer Rhythmus zugeordnet. Wird der Gläubige zu dessen Klängen in Trance versetzt, kann er mit der entsprechenden Gottheit in direkten Kontakt treten.

Einer dieser Rhythmen wird nach der ihm zugeordneten Gottheit „Oxùm“ benannt (Bsp. 1).

Nun war die Abhaltung solcher Zeremonien im katholisch dominierten Brasilien bis in die 70er Jahre des 20. Jh. bei Strafe verboten. Die Rhythmen der Orixas bildeten so bereits im 19. Jh. den Kern einer Subkultur, die sich noch einen Weg an die Öffentlichkeit zu bahnen hatte.

BAHIA 1949

Die Stunde des Afoxè schlug mit der Gründung des ersten afrobrasilianischen Bloco (Faschingsgilde) für die große Parade des Karnevals von Bahia. In einer stolzen Geste nannten sich die Gründer „Filhos de Gandhi“ („Söhne des Gandhi“) nach dem jüngst ermordeten Berfreier Indiens Mahatma

Gandhi, Symbol des siegreichen Widerstandes gegen die europäische Kolonialmacht. Sie trugen weiße Turbane und untermalten ihren Umzug mit den verbotenen Klängen ihrer „heidnischen“ Schutzgottheit: Oxum, Göttin der Liebe, des Reichtums und der Fruchtbarkeit.

Ob und wie weit diese Anspielung von der weißen Oberschicht verstanden wurde, bleibe dahingestellt. Jedenfalls wurde der profanierte Rhythmus der Göttin ab diesem Zeitpunkt zum fixen Bestandteil der alljährlichen Umzüge. Unter dem Namen „Afoxè“ konnte er jetzt die Hinterhöfe Bahias verlassen und die Welt erobern.

CLARA NUNES – „IJEXA“ (1978)

Die legendäre Sambainterpretin hat als bekennende Anhängerin der Umbanda Religion immer wieder afrobrasilianische Elemente in ihre Musik aufgenommen. Der Titel des Songs vom Album „Guerreira“ bezieht sich auf die kulturelle Nation der Ijexà (Gexà), also jener Brasilianer, deren Vorfahren aus Westafrika stammen. Der Text verwendet viele aus dem Yoruba stammende Slangausdrücke, der Grundrhythmus ist streng „Oxùm“, während sich die Instrumentierung am Sambaformat orientiert. Auffallend ist der synkopierte Basspattern, der an Eddie Floyd's „Knock On Wood“ erinnert (Bsp. 2).

Bsp. 2

DJAVAN – „SINA“ (1982) / MANHATTAN TRANSFER „SOULFOOD TO GO“ (1987)

Der aus dem armen Norden Brasiliens stammende Sänger und Gitarrist ist einer der wichtigsten Interpreten und Komponisten der MPB (Musica Popular Brasileira) der 80er Jahre. Sein Hit „Sina“ vom Album „Luz“ erlangte in der Version der New Yorker Gesangsgruppe „Manhattan Transfer“ internationale Berühmtheit. Der traditionelle Rhythmus erscheint hier auf seine Essenz reduziert. Die ursprünglichen Conga/Surdo - Akzente auf „2“ und „2+“ bilden nun das Arrangement für Gitarre und Bass (Bsp. 3).

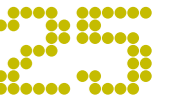
Bsp. 3

TANIA MARIA – „EUZINHA“ (1983)

Tania Maria ist seit bald vier Jahrzehnten unermüdlich als Botschafterin brasilianischer Jazz-Funk-Fusion auf Festivalbühnen weltweit unterwegs. Dieser Song von ihrem Erfolgsalbum „Come With Me“ stellt gewissermaßen den Funk Entwurf des Afoxè Patterns dar. Wiederum dient das Congapattern als Vorlage für das Bass Arrangement (Bsp. 4).

Bsp. 4

Bsp. 1





Bsp. 5

PIANO

KICK / CONGA

BASS

SHAKIRA – „LOCA“ (2010)

Auch dieser No1 Hit der kolumbianischen Sängerin Shakira trägt das Erbe des Afoxé in sich. Erkennbar vor allem an der Piano Figur in der ersten Strophe und am Conga Pattern. Auch der Bass erinnert in seiner Rhythmisierung an Clara Nunes` „Ijexa“ (Bsp. 5).

I KNOW YOU GOT SOUL

Bemerkenswert an der Stilgeschichte des Afoxé sind die unzähligen Parallelen zur U.S. amerikanischen Soul Music. Beide Stile entspringen einer sakralen Tradition, betonen eine positive „schwarze“ Identität und bedienen sich vorzugsweise gemäßigter Tempi mit einer Tendenz zu „stampfenden“ viertelbetonten Grooves.

Brasilien hat die Glaubensgemeinschaft des Candomblé übrigens in den 80er Jahren staatlich anerkannt. Sie findet mittlerweile ca. 2.000.000 Anhänger weltweit. Und bei einer jüngsten Umfrage gaben sogar 25% der weißen Brasilianer an, gelegentlich Candomblé PriesterInnen zu konsultieren. Oxúm hätte ihre Freude.



GERALD SCHULLER arbeitet als freischaffender Musiker, Arrangeur und Komponist in Wien. Am Institut für Populärmusik der Universität Wien hält er Vorlesungen zum Thema Pop- und

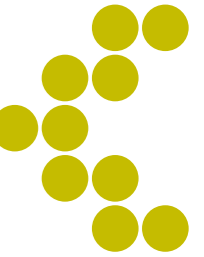
Jazzharmonielehre, Arrangement und Komposition. Aktuelle Projekte umfassen seine eigene Band „Miss Moravia“, TV Musik für Red Bull Media und ORF, sowie ein gedrängter Konzertkalender (u.a. mit „The Rounder Girls“, dem Superfly Radio Orchestra und Harri Stojka).

www.geraldschuller.com

Juci Janoska über Kinder-Musicals, Casting-Shows, Mindesthonorare und das größere Bühnen-Ich

■ IM GESPRÄCH MIT GÜNTHER WILDNER

FOTO: IRIS CANAIA



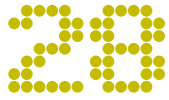


FOTO: IRIS CANAIA

hat auch eine Förderung beige-steuert. Die Stadt Wien hat uns noch nie Geld gegeben, weil wir angeblich keine Kunst sind und Kinderprojekte kaum gefördert werden. Beim bm:ukk habe ich es schon länger aufgegeben. Hier meinte man wohl, Pop-Musik kann sich selber tragen. Da frage ich mich, wozu man Budgetpläne vorlegen muss, wenn die eh keiner ernst nimmt.

In Niederösterreich konnte ich eine Förderung erreichen, weil der Referent in der Vorstellung war und sich von Qualität und Förderwürdigkeit überzeugt hatte.

Eine so große Produktion wie unsere spielt sich im Rahmen von Euro 150.000,- ab und mehr als zwei Drittel wird

durch Eigenleistung gedeckt (ist also Arbeit ohne Bezahlung) – der Rest sind Fördergelder, Eintritte und Sponsoren – da kann man nur Idealist sein.

GW: Wieviele Profis musst du bezahlen?

JJ: Erwachsene spielen neben mir noch Gerhard Obr, Tina Haller und Nikolaus Stich mit, der auch gleichzeitig Regie macht. Ein Schauspieler bekommt bei mir für eine Woche Auftreten im Theater (Generalprobe/5 Shows an 3 Tagen) plus Proben dazu (1-2 Monate, so genau kann man das nicht sagen, denn wir proben ja nicht jeden Tag) pauschal Euro 1.500.- netto, er versteuert das selber, zahlt alle seine Spesen, Anreisen etc. davon.

GW: Wie ist der Entstehungsprozess des jährlichen Musicals?

JJ: Es beginnt mit einer Idee (meistens in der Badewanne – wegen der Ruhe), dann bespreche ich mit Regie, Bühnenbild und Kostüm ein Konzept, währenddessen muss ich schon Förderungen einreichen und Fotos fürs Programmheft machen, Theater mieten und Kartenverkauf organisieren. Dann beginne ich mit Liedtexten und mein Bruder Albin und ich komponieren dann gemeinsam, bis alle Lieder, meist 15, fertig sind. Im Sommerurlaub schreibe ich dann das Buch zwischen die Lieder. Albin spielt

fast alle Instrumente selbst, mischt und mastert auch. Die Ergebnisse sind dann die Verkaufs-CD und die Playback-Version ohne Solostimmen für die Aufführungen. Ich muss mich um jede Fraktion nebenbei kümmern, oft nähe ich auch Kostüme und bastle Requisiten. Dann beginnt die Probearbeit mit den Hauptdarstellern, im August die Probearbeit mit den Kindern. Im September spielten wir 2012 in Neusiedl am See und in Bruck/Leitha, im Nov./Dez. im Akzent in Wien – immer mit Kindern von vor Ort. Dann bauen wir ab – Lastwagen und Bühnenbild nach Falkenstein auf den dafür gebauten Dachboden.

GW: Wie kommt ihr ans Publikum?

JJ: In Wien arbeiten wir seit langem erfolgreich mit dem Theater Akzent, das die Vorstellungen an Wochentagen komplett an Schulen über das Kinder-Abo verkauft. An den Samstagen ist es eine Kombination aus dem Akzent-Abo und freiem Verkauf. Für letzteren könnten wir immer noch mehr Karten gebrauchen. Für die Aufführungen in Bruck/Leitha und in Neusiedl biete ich selber den Schulen das Musical an, das ist eine extranervige Arbeit, die ich gerne abgeben würde, dazu bräuchte ich aber mehr Budget.

GW: Wie läuft das alles organisatorisch mit den auftretenden Kindern?

JJ: Jedes Kind braucht für die Aufführungen zwei Tage Schulfreistellung, ich muss also einen Antrag bei der MA6 einbringen. Das will organisiert sein mit Unterschriften der Schule und der Eltern etc. Grundsätzlich sind wir in Wien dreifach besetzt: 31 Kinder in einer Aufführung, das macht insgesamt 93 Kinder, mit denen wir das Musical einstudieren.

Das Theater Akzent bekommen wir für eine Generalprobe à drei Stunden pro Kindergruppe, was erfreulicherweise schon ein Fortschritt ist, denn früher hatte ich einen Nachmittag für alle drei Gruppen. Die Kinder von Akzent-Geschäftsführer Wolfgang Sturm spielen auch mit, ihm verdanken wir die besseren Probebedingungen. In dieser kurzen Zeit lernen die Kinder die Bühne und das Bühnenbild kennen, müssen das Geprobte rasch in der neuen Umgebung umsetzen. Im Proberaum üben wir mit Sesseln anstatt der Bühnenbildteile, die ja erst gebaut werden oder für dort zu groß sind.

GW: Wie gestaltet sich der Support der Eltern?

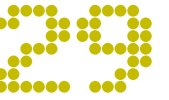
JJ: Die Eltern der Kinder, die bei uns mitspielen,

glauben teilweise, wir sind reich – sie sehen die 20 ausverkauften Vorstellungen und nie die Arbeit im Hintergrund, weil alles auf der Bühne dann so leicht und selbstverständlich aussieht - aussehen muss - da ist Aufklärungsarbeit angesagt und die beginnt beim Kinde. Die Eltern wollen oft gar nicht die Wahrheit wissen, wie viel wir alle ohne Gage machen – viele glauben, eine CD nimmt man in 2 Tagen auf ... grundsätzlich ist die Unterstützung durch die Eltern aber gut. Als Feedback habe ich alles - von größter Dankbarkeit bis zum Ärger darüber, dass man Euro 15,- für die CD bezahlen soll, obwohl das eigene Kind ja auf dem Tonträger im Chor gesungen hat. Dabei ist die CD jedes Mal eine Wahnsinnsarbeit – viele unbezahlte Stunden: das Chor Aufnehmen natürlich, und dann erst das Editieren! Wenn ich's ohne die Kinder aufnehmen würde, wäre ich sicher 20-mal so schnell, aber die Kinder lieben das Aufnehmen so. Die CD soll neben dem Verkauf und dem Dokumentationszweck vor allem eine Freude für die teilnehmenden Kinder sein. Wenn sie dann erwachsen sind, können sie sich das wieder hernehmen und ihren Kindern vorspielen. Es gibt auch einige Eltern, die aktiv ehrenamtlich mitarbeiten, weil sie unsere Arbeit so schätzen – nähen, Sponsoren suchen, schminken helfen z.B. - diese Eltern lieben wir.

„Brummerkinder“ schicke ich nicht weg, die müssen nur Einzelunterricht erhalten – das muss man den Eltern liebevoll erklären.

GW: Was entsteht bei der Arbeit mit den Kindern über das Musical hinaus?

JJ: Aus den regelmäßigen Musicalaufführungen entsteht bleibendes Interesse für andere Workshops die wir anbieten: Schauspielworkshops und der Rabauki Chor z.B. Da kommen 6-14-Jährige. Die singen bei uns nach einer halben Stunde dreistimmig, das packen viele klassische StudentInnen gar nicht, die bereits seit zwei Jahren von einer lieben klassischen Kollegin zum Praktikum und zur Forschungsarbeit geschickt werden. 30 Kinder kommen ca. in den Chor und wir sind zu zweit in der Leitung. „Brummerkinder“ schicke ich nicht weg, die müssen nur Einzelunterricht erhalten – das muss man den Eltern liebevoll erklären. Ich arbeite da eng





und sehr erfolgreich mit meinen StudentInnen von der Uni zusammen.

GW: Du stammst ja aus einer Musikerfamilie ...

JJ: Ja, zumindest von der väterlichen Seite. Mein Vater spielt viele Instrumente und war immer ein sehr aktiver Musiker, sein Bruder war Geiger und Primás. Mein Bruder Albin und ich führen das fort, obwohl mein Vater das im Grunde nicht wollte – verständlich, wenn man die Höhen und Tiefen

Es geht um Körperhaltung, Mimik, Ausstrahlung, Präsenz und Spannung.

eines Musikerlebens kennt. So ist das mittlerweile auch schon bei meiner Tochter Lilly, die immer die Hauptrolle in meinen Musicals spielt: Sie hat mittlerweile, nachdem sie immer unseren Stress und unsere Sorgen mitkriegt, beschlossen, dass sie Musik in Zukunft gerne weiter macht, und das mit großer Freude – aber ohne Profiambition und -problemen. Sie möchte Hebamme werden – eine gute und sinnvolle Berufswahl.

GW: Wie viel und welche Fächer unterrichtest du am ipop?

JJ: Insgesamt unterrichte ich 12 Stunden in der Woche. Im Hauptfach „Gesang“ habe ich im Moment fünf Studierende. Was das „Praktikum“ betrifft, ist die Zeit einfach immer zu kurz! Es kommen da ME-Studenten (Musikerziehung) für ein Semester lang, eine Stunde pro Woche, zu mir. Die Aufgabenstellung dabei ist: Wie kann ich stilistisch sicher Popmusik singen und performen und prinzipiell einen nicht klassischen Sound hinkriegen – meine eigene Stimme finden ... Das geht sich natürlich nie alles aus in der kurzen Zeit, leider. Aber wir geben unser Bestes, denn es ist ja blöd, wenn die Schüler im Gymnasium die Musik besser kennen und können als der Lehrer ...

GW: Perfektes Stichwort: Du unterrichtest auch Performance ...

JJ: Ja, und das mit großer Freude. Man muss sich dabei im Klaren sein, dass niemand in einem Semester umfassend Performance lernen kann. Ich starte daher einen „Bewusstmachungsprozess“, so

kommt ein Musikschaffender auf den Weg, sich mit dieser Thematik auseinanderzusetzen. Wenn das gelingt, ist meine Aufgabe erfüllt, ich gebe Starthilfe.

GW: Wie ist die Mischung der Teilnehmer?

JJ: Heuer habe ich drei Popmusiker und zehn Klassiker, zehn Männer und drei Frauen – das ist schon ungewöhnlich! Im Jahr davor hatte ich das Verhältnis 50:50. Noch ein Jahr früher war es komplett umgekehrt zu heuer ...

GW: Wie legst du diesen Unterricht an?

JJ: Sehr praktisch! Wir starten mit einem „Vorstellungsgespräch“, also bei der Türe hereinkommen, sich vorstellen und sich z.B. um eine Stelle als Musikschullehrer bewerben. Dann folgen Rollenspiele mit Feedback. Es geht dabei um Körperhaltung, Mimik, Ausstrahlung, Präsenz und Spannung. Beim Mimiktraining kann die Aufgabenstellung sein „Guten Morgen!“ zu sagen – mit der schriftlichen Anweisung, das cool, aggressiv oder verliebt auszudrücken. Das wird so lange gemacht, bis die Emotion von den anderen erraten wird. Dann kommt der/die Nächste dran.

Weiters übe ich mit den StudentInnen Ansagen – das braucht man in Pop und Klassik. Hier geht es gar nicht nur um die Inhalte, sondern vielmehr um die Präsentation, das Umgehen mit der eigenen Stimme, Sprache, Sprechtempo und dem Körper. Weitere Themen sind Interviewtraining und Bühnenschminke. Und jeder Teilnehmer wird in einem Studio fotografiert und bekommt dann zwei Fotos (Portrait und Ganzkörper) zur Verwendung für Präsentationszwecke – Bewerbungen, Homepage usw. – also auch Starthilfe.

GW: Kommt ihr auch bis zum Thema „Choreografie“?

JJ: Klar. Da ist es mir ein großes Anliegen zu zeigen, dass jeder Mensch eine Choreo machen kann: mit Kindern, einer Band, einer Blasmusik usw. Jeder denkt sich einen Schritt oder eine Bewegung zur Musik aus, lernt sie den anderen und dann kombinieren wir alle Ideen von allen StudentInnen zu einer kompletten Choreografie zusammen. Sehr, sehr lustig! Wenn ich ein entsprechendes Budget habe, so wie im letzten Jahr, dann machen wir auch ein Band-Video. Das ist dann gleich wunderbares Promotionmaterial für die Studierenden, vor allem, wenn sie zufälligerweise eine Band sind. Wir erfinden einen Songtitel und dann komponiert jede Gruppe

was dazu. Das Ergebnis wird dann gestaged, choreografiert und natürlich abgefilmt. Hier muss man auch viel ausprobieren. Die Band des letzten Clips hieß „Spots“ und das Lied „Samstag Nacht“ – hat großen Spaß gemacht. Coole Band - cooles Lied!

GW: Warum ist Performance so wichtig?

JJ: Weil man hier draufgestoßen wird, dass man sich auch optisch bewusst ausdrücken soll/muss. Das normale Publikum schaut viel mehr, als dass es zuhört. Auch im Bereich des klassischen Klaviers haben wir toll performance-technisch gearbeitet mit guten Ergebnissen. Letztlich steht über allem das Thema „Authentizität“ und das größere „Bühnen-Ich“ vom Performer selbst. Als tägliche Praxis kann gelten: Du musst immer mit offenen Augen durchs Leben gehen und was du aufschnappst, das geht in deine Musik, Kompositionen und Bühnenpräsenz, das bearbeitest du für deine Ansagen etc. Du musst dir einen Ideenpool schaffen, auf den du auf der Bühne zugreifst, das ist dein Kapital!

GW: Was müssen die Studenten neben dem Musikalischen und der Performance am ipop noch lernen?

JJ: Wie ein Honorar anzusetzen ist! Von meinen Studenten höre ich immer öfter, dass man bezahlen muss, um in Clubs zu spielen, und man hofft dabei, dass das Mietgeld über den Eintritt wieder hereinkommt. Hier läuft etwas schief, und das muss man auch artikulieren. Weiters geht es um Gagen beim Unterrichten sowie im Studio- und Live-Betrieb. Dumpingpreise sind nicht akzeptabel, man muss für sich verhandeln und für sich eintreten, nur dann kommt einem auch die entsprechende Wertschätzung entgegen. Studierende trauen sich zum Teil kaum 20.- Euro zu verlangen für eine Gesangsstunde – da braucht es mehr Selbstbewusstsein. Was bezahlt man denn beim Osteopathen? Da müssen wir die Jungen, die keinen Vergleich und zu wenig Erfahrung haben, gut briefen und an die Hand nehmen. Es ist zum Wohle unseres Berufsstandes und der Musik im Allgemeinen.

GW: Arbeitet ihr, die Gesangslehrer des ipop, gut zusammen?

JJ: Ja, bei unserem Beitrag für „10 Jahre ipop“ haben wir in kürzester Zeit unser Vokalensemble formiert. Das war lustig – wir haben so verschiedene Ansätze! Schade, dass Elfi Aichinger kurzfri-

stig nicht dabei sein konnte, es wäre sicher noch interessanter und „improvisatorischer“ geworden. Ausserdem teilen wir uns StudentInnen, das finde ich super, so bekommen sie ein breites Spektrum des Gesangs und des Unterrichts und viele verschiedene Herangehensweisen mit.

GW: Dein Eindruck von der „10 Jahre ipop“-Feier?

JJ: Den ersten Tag habe ich gekelnert und serviert. Am zweiten Tag hat mir BLOX, das Ensemble von Harald Huber, sehr gut gefallen, vor allem das Lied von den Kontinenten „Europa, Asien, Australien etc.“, schön zu beobachten Andy Schreiber an der Violine, Martina Claussen am klassischen Gesang. Ingrid Oberkanins war so cool, sie hat lustige Instrumente.

Letztlich steht über allem das Thema „Authentizität“ und das größere „Bühnen-Ich“ vom Performer selbst.

GW: Deine sonstigen Ensembles ...

JJ: Ich gründe gerade eine A-cappella-Soulband, für die wir noch eine fünfte Sängerin suchen – das ist gar nicht so leicht. Die Anforderungen sind neben der notwendigen Stimmfarbe und Phrasierung, ins Team zu passen sowie Chor- und Sologesang zu beherrschen. Dann hab ich noch eine Damen-Gala-Band. Das ist zwar nichts Neues, kommt aber nach wie vor gut an.

GW: Was sind die Erfahrungen mit deinem eigenen Pop-Soul-Soloprojekt „Juci“?

JJ: Viele Leute haben das gemocht, aber es hat sich nicht größer entwickeln lassen - da kann man schon depressiv werden. Es fehlt für diese Musik eine mediale Plattform hierzulande, weiters bräuchte es gutes Booking, Management etc. Auf Ö3 hätten sie mich ruhig spielen können, Xavier Naidoo spielen sie ja auch ...

GW: Was sagst du zur TV-Sendung „Voice Of Germany“? Ist das so viel besser als der Rest der Talente-Shows, weil die Juroren die Sänger nicht sehen beim Vortrag?

JJ: Ich fürchte, dass das alles nicht stimmt. Und Casting ist grundsätzlich schrecklich. Die Kandidaten





sind zunächst einmal alle vorgecastet, denn sie brauchen so wie überall den Dicken, die Blonde, den Außenseiter, aus jedem Bundesland jemanden etc. Und die Jury muss Show-Streiten, man kennt das alles ja. Letztes Jahr sind viele weitergekommen, die nicht so gut singen konnten, sie waren aber Typen, und darum geht es im Fernsehen. Insgesamt ist diese Show gar nicht so schlecht, weil es mehr ums Singen als um Peinlichkeiten geht, und weil auch Profis teilnehmen (können). Aber ich würde da nicht hingehen und es auch niemandem raten.

GW: Kann man als gestandener Musiker von Casting-Shows etwas lernen?

JJ: Ja, alle SängerInnen sind blöd, die sich nicht selber überlegen, wie sie sich zu einem Typ machen! Da gleiche gilt für Bands!

GW: Nun zu den drei abschließenden Fragen. Was braucht das ipop?

JJ: Unsere Studenten brauchen definitiv ein Tanzseminar, ich arbeite dafür an einem Workshop, zu dem ich Nikolaus Stich holen will.

GW: Deine Ziele für die nächsten Jahre?

JJ: Ich möchte noch mehr komponieren und auch Aufträge bekommen. Ich schreibe momentan neben den Musicals auch für meine A-cappella-Soulband. Letztes Jahr hat Albin mir in einer Nachmittagsaktion die Recording-Software „Logic“ gelernt und ich hab zu Hause mit eigenem Equipment ein Projekt-Studio eingerichtet, so kann ich Gesang aufnehmen und editieren, das macht mich unabhängig.

GW: Dein Schlusswort?

JJ: Als Künstler bleibt das Leben immer abwechslungsreich, weil man immer neue Projekte machen muss, man sich jedes Jahr aufs Neue selbst erfinden muss. Das hält jung ☺, ich schaffe mir mein eigenes „Imperium“, du musst alles selber machen, was sehr anstrengend aber auch schön ist.



„JUCI“ JANOSKA

Komponistin, Autorin und Sängerin (Soul, Pop, Rock, Jazz). Unterrichtet seit 2005 am Institut für Populärmusik der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Machte sich mit ihrem Soloprojekt „Juci“ (deutschsprachiger Soul) einen Namen in der österreichischen Musikszene. Zusammenarbeit u.a. mit Albin Janoska, Boris Bukowski, Beat4Feet, Count Basic, Kim Duddy (Hair),

FOTO: ANDREAS MÜLLER

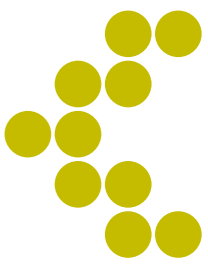
Günter Mokesch, Hallucination Company, Harry Ahamer, Dorretta Carter, Elly Wright, Sandra Pires, Alexander Goebel, Hot Staff, diverse ORF Shows und ganz vielen tollen österreichischen Musikern und Künstlern.

Mastermind der „Lilly“-Musicals für Kinder und Eltern.

CD „Lilly und der versunkene Regenbogen“, Rabauki Records, RR007

www.juci.at

www.rabauki.at



Der US-Musikmarkt im Spiegel der Billboard-Charts – die 1960er Jahre

■ VON PETER TSCHMUCK

Im Februar 2011 konnten die Billboard Hot 100 (US-Single-Charts) den tausendsten Nummer-1-Hit seit Einführung der Chartstatistik des Branchenmagazins im September 1958 verzeichnen. Das nahm die Billboard-Redaktion zum Anlass alle Nr. 1-Hits inklusive Link zu den passenden YouTube-Videos online verfügbar zu machen. Ich habe diese Liste als Ausgangspunkt für eine vertiefende Analyse heran gezogen, welche Künstler/innen und Musikgenres in der Gunst der US-Musikkonsument/innen – gemessen an Verkaufszahlen – besonders hoch standen, und welche Labels wirtschaftlich von den Charterfolgen profitierten.

In diesem ersten Teil der Analyse sollen die Top-Platzierungen in den Billboard-Single-Charts der 1960er Jahre genauer unter die Lupe genommen werden.

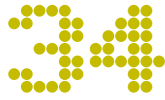
DIE ERFOLGREICHSTEN ACTS DER 1960ER JAHRE

Die mit Abstand erfolgreichsten Musiker/innen der Sechziger Jahre waren wenig überraschend die Beatles, die zwischen 1964 und 1969 mit achtzehn verschiedenen Songs über insgesamt 55 Wochen (von 518 Wochen) die US-Single-Charts anführten. Es sei noch erwähnt, dass für alle diese achtzehn Nr. 1-Hits Paul McCartney und John Lennon als Songschreiber¹ sowie – bis auf eine Ausnahme² George Martin als

Produzent verantwortlich zeichneten. Besonders erfolgreich waren die Beatles 1964, 1965 und 1968, als sie achtzehn, zwölf bzw. elf Wochen lang mit ihren Songs die Billboard-Hot-100-Liste anführten. Mehr als ein Drittel des Jahres 1964 waren die

Die mit Abstand erfolgreichsten Musiker/innen der Sechziger Jahre waren wenig überraschend die Beatles.

Beatles Nr. 1, wobei sie zwischen dem 1. Februar und 8. Mai mit „I Want To Hold Your Hand“, „She Loves You“ und „Can’t Buy Me Love“ gleich drei Nr. 1-Hits in Folge hatten. Im Juni, im August sowie am Jahresende sollten dann noch „Love Me Do“, „A Hard Day’s Night“ und „I Feel Fine“ folgen. Trotz dieser Dominanz war der erfolgreichste Song des Jahres 1965 nicht von den Beatles, sondern „(I Can’t Get No) Satisfaction“ von den Rolling Stones. Die Stones liegen, was Charterfolge in den USA anlangt, als zweiter der British-Invasion-Acts mit fünf Nr. 1-Hits, die zwischen 1965 und 1969 dreizehn Wochen lang die Charts anführten, an fünfter Stelle. Besondere erfolgreich waren die Stones 1965 und 1969, als sie sechs bzw. vier



Wochen lang mit ihren Songs die Charts anführten. Lediglich ein US-Act konnte der ab 1964 über die USA herein brechende British Invasion standhalten und das waren die Supremes mit ihrer Lead-Sängerin Diana Ross. Die Supremes schafften es mit zwölf Songs parallel zu den Beatles zwischen 1964 und 1969 insgesamt einundzwanzig Wochen lang die Single-Charts anzuführen. Die beiden besten Jahre waren 1964 (sieben Wochen Top 1)³ und 1965 (fünf Wochen Top 1)⁴. Aber auch in weiterer Folge konnten die Supremes jährlich die Single-Charts mit ein bis zwei Titeln anführen. Für den Großteil dieses Erfolges war das Songschreiber-Produzenten-Kollektiv Brian Holland, Lamont Dozier und Edward Holland Jr. verantwortlich, die damit maßgeblich auch den typischen Motown-Sound des Soul-Labels aus Detroit prägten.⁵ Mit den Beatles, den Rolling Stones und den Supremes sind auch schon die drei erfolgreichsten Acts der zweiten

Bubblegum- und Sunshine-Pop waren die Reinkarnation des Teen-Idols-Pop der späten 1950er und frühen 1960er Jahre.

Hälfte der 1960er Jahre in den USA identifiziert. Der Anfang des Jahrzehnts gehört allerdings, was Nr. 1-Hits anlangt, eindeutig Elvis Presley. 1960 führte er mit drei Songs vierzehn Wochen lang die US-Single-Charts an. Darunter war mit „Stuck On You“ lediglich ein Rock 'n' Roll inspirierter Titel. Die beiden andere Songs – „It's Now Or Never“ und „Are You Lonesome Tonight?“ – spiegelten hingegen die „neue Richtung“ wieder, die Elvis, seinem Biografen Peter Guralnick zufolge, nach seinem Militärdienst eingeschlagen hat.⁶ Jedenfalls hielten sich „It's Now Or Never“ und „Are You Lonesome Tonight?“ mit fünf bzw. sechs Wochen besonders lange an der Top-Position. 1961 und 1962 konnte Elvis dann lediglich mit je einem Titel – mit „Surrender“, der Quasi-Cover-Version eines Neapolitanischen Volkslieds, und „Good Luck Charm“ – an die Spitze der Single-Charts vorstoßen. In den Folgejahren konnte Elvis Presley keine Nr. 1-Hits in den Billboard Hot 100 verzeichnen, bis er dann am 1. November 1969 mit dem souligen „Suspicious Minds“ ein einwöchiges Comeback an der Chartspitze feiern konnte.

Diese Leistung ist umso bemerkenswerter, wenn man bedenkt, wie radikal sich der Musikgeschmack in der Zwischenzeit verändert hat. Während in der Pre-Beatles-Ära Teen-Idols-, Girl-Groups- und traditioneller Pop sowie Rock 'n' Roll die US-Charts dominierten, so waren es am Ende des Jahrzehnts Folk-Rock, Psychodelic-Rock, Soul und Funk. Aber es stürmten auch Acts die Single-Charts, die von Populärmusikforscher/innen den Genres Bubblegum und Sunshine-Pop zugerechnet werden. Am erfolgreichsten waren dabei die Beatles-Klone The Monkees, die 1967 mit „I'm A Believer“ und „Daydream Believer“ elf Wochen lang die Single-Charts anführten. Im Jahr davor waren sie mit „Last Train To Clarksville“ das erste Mal eine Woche lang Nr. 1 in den Billboard Hot 100 gewesen. Erfolgreich war aber auch die Formation 5th Dimension, die auf der Psychodelic- und Hippie-Welle reitend, 1969 neun Wochen lang die Charts toppten und mit „Aquarius/Let The Sunshine In“ sogar den meistverkauften Song des Jahres zu verzeichnen hatten.

Bubblegum- und Sunshine-Pop waren die Reinkarnation des Teen-Idols-Pop der späten 1950er und frühen 1960er Jahre. Der erfolgreichste Act der frühen 1960er Jahre war in diesem Genre Frankie Valli & The Four Seasons, die 1962 mit „Sherry“ und „Big Girls Don't Cry“ zehn Wochen lang an der Spitze der Charts verweilten. 1963 und 1964 konnten sie mit „Walk Like A Man“ und „Rag Doll“ ihren Charterfolg prolongieren. Mit insgesamt fünfzehn Wochen Präsenz an der Spitze der Single-Charts ist Frankie Valli & The Four Seasons nach den Beatles, den Supremes und Elvis Presley der viert-erfolgreichste Act der 1960er Jahre – noch vor den Rolling Stones und den Monkees.

An siebenter Stelle rangiert Bobby Vinton, der ganz in der Tradition des Crooner-Pops der 1940er und 1950er Jahre stand. Von 1962 bis 1964 war Vinton mit „Roses Are Red (My Love)“, „Blue Velvet“ und „There! I've Said It Again“ insgesamt zehn Wochen lang Nr. 1 in den Billboard Hot 100. Es ist geradezu als symbolisch anzusehen, dass der Crooner Bobby Vinton am 1. Februar 1964 von den Beatles mit „I Want To Hold Your Hand“ an der Spitze der Charts abgelöst wurde. Dieses Ereignis markiert eine Zeitenwende in der Populärmusikgeschichte, die von da an eine ganz neue Richtung nahm.

Zur gleichen Zeit wie Bobby Vinton feierte auch Ray Charles seine größten Charterfolge. Obwohl vom Ansatz her – großes Studioorchester und Background-

Sänger – dem traditionellen Pop angelehnt, revolutionierte Ray Charles durch die Verbindung von Rhythm & Blues, Gospel und Country & Western die Pop-Musik und schuf das, was als Soul bis heute einen Fixplatz in den Charts einnimmt. Mit „I Can't Stop Loving You“ aus dem bahnbrechenden Album „Modern Sounds In Country And Western Music“ war Ray Charles 1962 fünf Wochen lang Nr. 1. Im Jahr davor führte er mit „Hit The Road Jack“ zwei Wochen lang die Single-Charts an und 1960 gelang ihm mit „Georgia On My Mind“ erstmals der Sprung an die Spitze der Popmusik-Charts. In den drei Jahren von 1960 bis 1962 führte Ray Charles insgesamt acht Wochen die Billboard Hot 100 an. Es ist wieder als symbolisch zu erachten, dass Ende des Jahrzehnts die „weiße“ Band The Young Rascals mit dem so genannten Blue-Eyed-Soul in die umgekehrte Richtung Cross-Over-Erfolge erzielen konnte. 1967 und 1968 drangen die Young Rascals mit „Groovin'“ und „People Got To Be Free“ zur Top-Position der Single-Charts vor und führten diese neun Wochen lang an. Bereits 1966 konnte die Band aus New Jersey mit „Good Lovin'“ eine Woche lang die Charts anführen, nachdem sie mit den Righteous Brothers einen anderen Vertreter des Blue-Eyed-Soul von der Spitze verdrängt hatten.

In dieser Liste fehlt allerdings jener Titel, der am längsten ununterbrochen die Hot 100 in den 1960er Jahren anführte. Und zwar die von Max Steiner komponierte Titelmelodie „A Theme From A Summer Place“, aus dem gleichnamigen Hollywood-Film, in der Interpretation von Percy Faith and His Orchestra, die 1960 insgesamt neun Wochen lang ununterbrochen die Popmusik-Singlecharts anführte. Ein Rekord, den die Beatles 1968 mit „Hey Jude“ lediglich einstellen, aber nicht übertreffen konnten. Sieben Wochen lang Nr. 1 waren in den 1960er Jahren vier Songs: „Tossin' and Turnin'“ von Bobby Lewis (gleichzeitig auch meistverkaufte Single des Jahres 1961), „I Want To Hold Your Hand“ von den Beatles (1964), „I'm A Believer“ von den Monkees (1967) und „I Heard It Through The Grapevine“ von Marvin Gaye (1968).

Erwähnenswert sind dann noch Jimmy Gilmer and The Fireballs, die mit „Sugar Shack“ 1963 die meistverkaufte Single vorweisen konnte, dicht gefolgt von der belgischen Dominikaner-Nonne Soeur Sourire (mit bürgerlichem Name Jeanine Deckers), die mit dem auf Französisch interpretierten Song „Dominique“ 1963 vier Wochen lang die US-

Single-Charts anführte. Es war davor lediglich zwei Musikern gelungen, mit nicht-englischsprachigen Songs an die Spitze der Billboard Hot 100 vorzudringen: 1958 dem italienischen Schlagerstar Domenico Modugno mit „Nel Blu Dipinto Di Blu (Volaré)“ und 1963 dem japanischen Popstar Kyu Sakamoto mit dem Hit „Sukiyaki“.

NATIONALES UND INTERNATIONALES REPERTOIRE AN DER SPITZE DER US-SINGLE-CHARTS

Das Vordringen nicht-englischsprachiger Titel in die US-Charts gibt einen ersten Hinweis darauf, inwieweit auch musikalische Einflüsse von außerhalb der USA auf den Geschmack der Musikkäufer/innen wirkten. Noch deutlicher wird das, wenn die Titel nach Herkunft der Produktionen analysiert wird. Als ausländische Produktionen gelten jene, die außerhalb der USA entstanden sind - egal welcher Provinienz die Musiker/innen sind. D.h. wenn der Südafrikaner Hugh Masekela in einem New Yorker Tonstudio den Song eingespielt hat bzw. der Großteil der Produktion in den USA erfolgte, dann handelt es sich um einen US-Titel. Nach dieser Abgrenzung ergibt sich für die 1960er Jahre ein Anteil des internationalen Repertoires von 21,2%. D.h. in 110 von insgesamt 518 Wochen, führten ausländische

Das Vordringen nicht-englischsprachiger Titel in die US-Charts gibt einen ersten Hinweis darauf, inwieweit auch musikalische Einflüsse von außerhalb der USA auf den Geschmack der Musikkäufer wirkten.

Produktionen die US-Single-Charts an. Dieser Anteil war aber im Laufe des Jahrzehnts starken Schwankungen unterworfen. Bevor die Beatles 1964 die British Invasion ins Rollen brachten, war der Anteil internationalen Repertoires sehr niedrig. 1960 schaffte es überhaupt keine ausländische Produktion an die Spitze der Single-Charts. 1961 und 1962 konnte sich ein in Deutschland und ein in Großbritannien produziertes Orchesterwerk – Bert Kämpferts „Wunderland bei Nacht“ und Acker Bilk's „Stranger On the Shore“ – jeweils drei Wochen an





der Nr. 1-Position behaupten. 1963 stieg der Anteil Dank Kyu Sakamoto und der „singenden belgischen Nonne“ Soeur Sourire sowie des futuristisch anmutenden Instrumentalstücks „Telstar“ des britischen Produzenten Joe Meek – eingespielt von den Tornadoes – auf 15,4%.

Mit den Beatles und den anderen Acts der British Invasion schnellte der Anteil internationalen Repertoires auf 50% im Jahr 1964 hoch. 1965 stieg er auf 55% an, um 1966 auf 24,5% zu sinken. 1967 ging er wegen des Abflauens der British Invasion wieder stark auf 7,7% zurück. Erst durch die erneuten Chart-Erfolge der Beatles und dem französischen Orchester-Hit „Love Is Blue“ von Paul Mauriat erreichte der Auslandsanteil 30,8% im Jahre 1968. 1969 schließlich sorgten dann noch einmal die Beatles und die Rolling Stones dafür, dass in 10 von 52 Wochen (19,2%) internationales Repertoire die US-Charts anführte.

VON ROCK 'N' ROLL UND TEEN-IDOLS-POP ZU PSYCHEDELIC ROCK UND BUBBLEGUM

Versucht man nun die einzelnen Top-Songs Genres zuzuordnen, so lässt sich der Wandel des Musikgeschmacks über die 1960er Jahre gut nachvollziehen. Bevor die Beatlemania 1964 auch die USA erfasste, wirkten die 1950er Jahre im Musikgeschmack der US-Plattenkäufer/innen nach. Teen-Idols-Pop à la Pat Boone, Paul Anka und Neil Sedaka einerseits und klassischer Rock 'n' Roll bzw. Rockabilly dominierten die Charts von 1960 bis 1963. „Schwarze“ Musik konnte vor allem in Form von Doo Wop und dem von Motown-Gründer Berry Gordy Jr. und Phil Spector ins Leben gerufenen Girl-Groups-Phänomen Cross-over-Erfolge in den Pop-Charts verzeichnen. 1961 waren sechzehn Wochen lang Doo-Wop-Titel

Bevor die Beatlemania 1964 auch die USA erfasste, wirkten die 1950er Jahre im Musikgeschmack der US-Plattenkäufer/innen nach.

an der Spitze der Charts und 1963 erreichten die Girl Groups – beispielsweise The Chiffons, The Essex, The Angels – den Höhepunkt ihrer Popularität. Der Twist erlebte Dank Chubby Checker 1961/62 einen Fad und traditioneller Pop – getragen von Frank

Sinatra, Dean Martin und Bobby Vinton – stieß sogar noch während des Höhepunkts der British Invasion an die Spitze der US-Charts vor. So war es Louis Armstrong, der mit „Hello Dolly“ am 9. Mai 1964 die Beatles nach vierzehn Wochen an der Nr. 1-Position ablöste. Im selben Jahr noch gelang Dean Martin mit „Everybody Loves Somebody“ ein Charterfolg. 1966 führte Frank Sinatra die Single-Charts mit „Strangers In The Night“ eine Woche lang an, und ein Jahr später sang er sich im Duett mit seiner Tochter Nancy mit „Somethin' Stupid“ für vier Wochen an die Top-Position der Billboard Hot 100 zurück.

Die British Invasion war aber ab 1964 nicht mehr aufzuhalten. Im Schlepptau der Beatles und Rolling Stones, konnten mehr oder weniger rockige Acts aus dem Vereinigten Königreich wie Peter & Gordon (mit dem Paul McCartney-Song „A World Without Love“), The Animals („The House Of The Rising Sun“), Manfred Mann („Do Wah Diddy Diddy“), Petula Clark („Downtown“ und „My Love“), Freddie and The Dreamers („I'm Telling You Now“), Wayne Fontana & The Mindbenders („Game Of Love“), Herman's Hermits („Mrs. Brown You've Got A Lovely Daughter“ und „I'm Henry VIII, I Am“), The Dave Clark Five („Over And Over“), The Troggs („Wild Thing“) und schließlich noch Lulu mit dem Song „To Sire With Love“, der 1967 sogar die meistverkaufte Single in den USA was, die US-Single-Charts anführen. 1964 nahmen 24 Wochen lang Invasion-Acts die Top-Position ein; 1965 waren es sogar 28 Wochen und 1966 immerhin noch 11 Wochen. 1967 flaute dann die Invasion stilistisch gesehen ab, nachdem sich die britischen Bands endgültig vom Merseybeat bzw. verabschiedet hatten.

Es begann nun der Aufstieg des Psychedelic Rock, den die Beatles mit ihrem Konzeptalbum „Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band“ entscheidend mitgeprägt hatten. Es waren aber vor allem US-Bands – wie die Beach Boys mit „Good Vibrations“, die Doors mit „Light My Fire“ und „Hello, I Love You“ oder Strawberry Alarm Clock mit „Incense And Peppermint“, die vor allem 1968 mit psychedelischer Musik und ebensolchen Texten die Charts anführten.

An Beliebtheit mit Psychedelic Rock mithalten konnten Bubblegum- und Sunshine-Pop, die vor allem den Musikgeschmack der Pre-Teens und Teens ansprachen. Noch während der British Invasion konnten die Beach Boys mit ihren Surf-Rock-Hits

„I Get Around“ und „Help Me, Rhonda“ an die Spitze der Single-Charts vordringen. Der erste Bubblegum-Chart-Topper war allerdings „This Diamond Ring“ von Gary Lewis and The Playboys am 20. Februar 1965. 1966 folgte Lou Christie mit „Lightnin' Strikes“, bevor dann die Monkees die Szene beherrschten und 1967 dafür sorgten, dass zehn Wochen lang Bubblegum-Songs die Charts anführten. Eine zweite Bubblegum-Welle lässt sich dann für das Jahr 1969 beobachten, als Tommy Roe mit „Dizzy“, die Cartoon-Band The Archies mit „Sugar, Sugar“ sowie Steam mit „Na Na Hey Hey Kiss Him Goodbye“ die Single-Charts stürmten. Ähnlich erfolgreich waren Sunshine-Pop-Acts wie die Buckingham Six mit „Kind Of A Drag“, The Turtles mit „Happy Together“, The Association mit „Cherish“ und „Windy“ sowie The 5th Dimension mit „Aquarius/Let The Sunshine In“ und „Wedding Bell Blues“.

Bubblegum- und Sunshine-Pop waren von der British Invasion inspirierte Musikgenres bzw. Versuche, den kommerziellen Erfolg der britischen Acts unter kontrollierten Bedingungen in den USA nachzuahmen. Hingegen war die Entstehung neuer Subgenres in der Rockmusik nicht Ergebnis einer Planung am Reißbrett, sondern Ausfluss eigenständiger Bemühungen der Musiker/innen, auch wenn vor allem die Major-Label das kommerzielle Potenzial bald erkannten und ausschöpften. Ein Ergebnis war der Folk-Rock, der sich aus der bis dahin als anti-kommerziell und anti-kapitalistisch eingestellten Folk-Bewegung herausgebildet hatte. Es ist nicht verwunderlich, dass bis 1965 nur vereinzelt Folk-Acts wie die Highwaymen mit dem Gospelstandard „Michael“ (1961) oder die Roof Top Singers mit „Walk Right In“ (1963) an die Chart-Spitze vorstießen konnten. Der Durchbruch des Folk-Rock-Genres gelang den Byrds, die 1965 mit dem Bob-Dylan-Song „Mr. Tambourine Man“ und mit „Turn! Turn! Turn!“ eine Woche bzw. drei Wochen lang die Billboard Hot 100 anführten. Es folgten noch im selben Jahr Sonny & Cher mit „I Got You Babe“ und Barry McGuire mit „Eve Of Destruction“. 1966 stand dann im Zeichen von Simon & Garfunkel mit „The Sound Of Silence“, The Mamas & The Papas mit „Monday, Monday“, Lovin' Spoonful mit „Summer In The City“ sowie Donovan mit „Sunshine Superman“. Nach einer einjährigen Pause schafften es erst wieder 1968 und 1969 Folk-Rock-Titel an die Spitze der Charts: „Mrs. Robinson“

von Simon & Garfunkel, „In the Year 2525“ von Zager & Evans sowie „Leaving On A Jet Plane“ von Peter, Paul & Mary. Insgesamt war Folk/Folk-Rock in den 1960er Jahren mit 38 Wochen das dritt-erfolgreichste Genre, zumindest was die Verweildauer an der Spitze der US-Pop-Charts anlangt. Ein anderes von der British Invasion inspirierte Rock-Genre, das auch Charterfolge aufzuweisen hatten, war der mit einfachen Mitteln arbeitende Garage-Rock. Tommy James and The Shondells mit „Hanky Panky“ (1966) und Question Mark & The Mysterians mit „96 Tears“ (1966) waren jeweils für kurze Zeit ganz

Noch während der British Invasion konnten die Beach Boys mit ihren Surf-Rock-Hits „I Get Around“ und „Help Me, Rhonda“ an die Spitze der Single-Charts vordringen.

oben in den Charts zu finden.

Ähnlich wie die „weiße“ Populärmusik, durchlief der „schwarze“ Rhythm & Blues einen Wandlungsprozess. Das kurzlebige Girl-Groups-Phänomen mündete im Motown-Sound, der vor allem durch die Supremes und ihr Produzententeam Holland-Dozier-Holland ab 1964 maßgeblich geprägt wurde. Es waren aber nicht die Supremes, sondern Mary Wells, die ab 16. Mai 1964 zwei Wochen lang mit „My Guy“ die Pop-Charts mit einem voll ausgeprägten Motown-Song anführte. Erst drei Monate später verzeichneten die Supremes mit „Where Did Our Love Go?“ den ersten Top 1-Hit in den Billboard Hot 100. Bis 1969 sollten noch weitere 11 Songs folgen. Zusätzlich konnten auch noch die Temptations mit „My Girl“ (1964), die Four Tops mit „I Can't Help Myself“ (1965) und „Reach Out, I'll Be There“ (1966) auf Nr. 1 klettern.

Neben dem auf ein weißes, jugendliches und vor allem kaufkräftiges Publikum abzielenden Motown-Sound, konnte auch der rauere Soul Erfolge in den „weißen“ Pop-Charts erzielen. Nach den musikalischen Innovationen von Ray Charles, die zwischen 1960 und 1962 den Soul erstmals definierten und die zudem kommerziell erfolgreich waren, waren es Vertreter des Northern- und Southern-Soul, die auch in den Pop-Charts ganz an die Spitze gelangten. Percy Sledge mit der Soul-Ballade „When A Man Loves A Woman“ (1966), Aretha Franklin mit dem



Otis-Redding-Song „Respect“ (1967), Otis Redding knapp vor seinem frühen Tod mit „Sittin’ On The Dock Of The Bay“ (1967) und Marvin Gaye mit „I Heard It Through the Grapevine“ (1968). Der Soul beeinflusste aber auch weiße Musiker wie die Righteous Brothers und die Young Rascals, die 1965-67 mit dem Blue-Eyed-Soul Charterfolge erzielten. Schließlich ist noch der Pop-Soul zu erwähnen, mit dem Johnny Rivers („Poor Side of Town“)

Trotz der Geschmacksveränderungen, die sich in den wöchentlichen Top 1-Hits manifestieren, gab es dennoch stilistische Grundkonstanten, die sich wie ein roter Faden durch die 1960er Jahre ziehen.

erstmalig 1966 an die Chart-Spitze vordrang. Ende des Jahrzehnts wurde der Soul dann vom Funk abgelöst, der erstmals 1968 zwei Wochen lang mit „Tighten Up“ von Archie Bell & The Drells die Pop-Charts anführte. 1969 folgte dann Sly & The Family Stone mit „Everyday People“, der vier Wochen lang Nr. 1 war und die Temptations mit „I Can’t Get Next To You“.

Trotz der Geschmacksveränderungen, die sich in den wöchentlichen Top 1-Hits manifestieren, gab es dennoch stilistische Grundkonstanten, die sich wie ein roter Faden durch die 1960er Jahre ziehen. Das ist zum einen die Vorliebe der US-Amerikaner/innen für Country & Western-Musik. Elemente davon spielten bei der Entstehung des Rock ’n’ Rolls und sogar beim Soul (siehe Ray Charles) eine wesentliche Rolle. C&W wurde aber auch von der Pop-Musik beeinflusst, was schließlich zur Herausbildung des Subgenres Country-Pop führte. In dieser Form wurde C&W noch hitparaden-tauglicher und einzelne Titel wie „Honey“ von Bobby Goldsboro oder „Harper Valley P.T.A.“ von Jeannie C. Riley schafften es sogar an die Spitze der Pop-Charts. Auffallend ist, dass lediglich am Höhepunkt der www.allmusic.com/explore/style/british-invasion-d379 British Invasion (1964/65) sowie im Jahr 1969 keine C&W-Hits auf die Top-Position der Billboard Hot 100 kletterten.

Easy Listening war das zweite Genre, das immer wieder ganz oben zu finden war. Vor allem am Anfang und am Ende des Jahrzehnts waren Listening-Titel sehr populär. 1960 konnte sich, wie schon erwähnt, „A Theme From A Summer Place“ von Percy Faith and His Orchestra, neun Wochen lang an der Chartspitze halten. Ein Jahr später waren es Bert Kämpfers „Wunderland bei Nacht“ und Lawrence Welk „Calcutta“, die drei bzw. zwei Wochen die Charts anführten. Die British Invasion sorgte dann für eine Unterbrechung der Charterfolge des Easy-Listening-Genres. Aber 1968 meldete sich das Genre mit „Love Is Blue“ von Paul Mauriat sowie „This Guy’s In Love With You“ von Herb Alpert an der Spitze der Hot 100 für insgesamt neun Wochen zurück. 1969 konnte dann noch Henri Mancini mit „Love Theme From Romeo & Juliet“ zwei Wochen lang die Top-Position besetzen.

Insgesamt lassen sich trotz aller Abgrenzungs- und Überschneidungsprobleme 25 Musikgenres voneinander abgrenzen, die es in den 1960er Jahren an die Spitze der US-Singlecharts schafften. Dabei führte die British Invasion 69 Wochen die Billboard Hot 100 an, gefolgt vom Teen-Idols-Pop mit 43 Wochen, dem Folk/Folk-Rock mit 38 Wochen, dem traditionellen Pop mit 34 Wochen, dem mit 31 Wochen und dem Doo Wop mit 30 Wochen.

LABEL-ERFOLGE IM SPIEGEL DER US-SINGLE-CHARTS

Welche Label profitierten nun von den musikalischen Vorlieben der US-Musikkäufer/innen in den 1960er Jahren? Waren es vor allem die Majors oder bekamen auch die Indies ein Stück vom Kuchen ab? Um diese Fragen zu beantworten, ist es notwendig zu erst einmal zu klären, welche Unternehmen als Majors im Betrachtungszeitraum gelten. Es sind dies jene phonografischen Unternehmen, die in der Lage waren, die gesamte Wertschöpfungskette von A&R bis hin zum Vertrieb zu kontrollieren und eine dementsprechende Größe aufwiesen. Das entscheidende Element waren vor allem die gut ausgebauten Vertriebsstrukturen, die die Majors erst zu einer solchen Marktmacht werden ließen. Hingegen zeichneten sich die Indies dadurch aus, dass sie in keine Konzernstrukturen eingebettet waren und sich entweder unabhängiger Vertriebe oder jener der Majors bedienten. Dabei ist der Übergang von einem Indie zu einem von einem Major abhängigen Sublabel fließend. Dennoch wurde versucht,

eine klare Trennlinie zu ziehen. Wenn also ein Indie-Label, wie z.B. Atlantic Records, von einem Major akquiriert worden war, wurde es nicht mehr als Indie ab dem Zeitpunkt der Übernahme gezählt. Zudem gibt es noch Sonderfälle wie die Label der großen Hollywood-Studios, die nicht über die gleichen Strukturen wie die großen Tonträgerkonzerne verfügten, aber aufgrund der Einbettung in kapitalstarken Konzernen durchaus auch wie Majors agierten, so wie MGM Records, United Artists und die beiden Label der Columbia Pictures (Colpix and Colgems). Einen weiteren Sonderfall stellt Mercury Records dar, das 1945 in Chicago als Indie-Label gegründet worden war, aber im Laufe der Jahre so groß geworden war, dass es als „Super-Indie“ bezeichnet wurde. Es macht daher durchaus Sinn, Mercury bereits vor seiner Übernahme durch Philips im Jahr 1962 als Major zu klassifizieren.

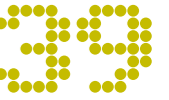
Insgesamt konnten 57 Label – wobei die Sublabel als Teil der Muttergesellschaften betrachtet wurden – von 1960 bis 1969 Top-1-Hits in die US-Single-Charts bringen. Am erfolgreichsten war dabei die britische EMI mit ihrer US-Tochter Capitol Records, die zweiundzwanzig Top-Hits, die 56 Wochen lang – d.h. mehr als 10% aller Wochen – die Charts anführten. Allein die Beatles steuerten fünfzehn Titel mit einer Verweildauer von 40 Wochen an der Top-Position bei. Von den verbleibenden sieben Top-Titeln stammten drei von weiteren British-Invasion-Acts (Peter & Gordon, Manfred Mann und Freddie and The Dreamers), drei weitere von den Beach Boys und einer von der Country-Pop-Interpretin Bobbie Gentry. Die EMI/Capitol war somit DAS Label der British Invasion.

An zweiter Stelle mit achtzehn Top-Titeln, die 54 Wochen lang an der Spitze der Charts waren, rangiert die CBS-Columbia mit ihren Sublabeln – vor allem mit Epic Records. Die erfolgreichsten Columbia-Acts waren in der ersten Hälfte des Jahrzehnts Percy Faith and His Orchestra, Teen-Idol Bobby Vee, Pop-Crooner Bobby Vinton und von 1965 bis 1969 die Folk-Rocker The Byrds und Simon & Garfunkel aber auch die funkigen Sly & the Family Stone. CBS-Columbia war also vor der Beatlemania vor allem mit Easy Listening, Teen-Idols-Pop und mit traditionellem Pop erfolgreich, danach konnte der Plattenkonzern vor allem mit Folk-Rock punkten. Der Hauptkonkurrent der Columbia in den USA, RCA-Victor belegt mit vierzehn Top-Titel und einer Top-1-Präsenz von 46 Wochen den dritten Platz; vor

allem Dank Elvis Presley, der für sechs Chart-Topper verantwortlich zeichnete, die 20 Wochen Nr. 1 waren. Ansonsten war die RCA vor 1964 mit Teen-Idols-Pop – Neil Sedaka, Little Peggy March – erfolgreich. Während die British Invasion ihrem Höhepunkt zustrebte, konnte die RCA nur noch mit dem Country & Western-Hit „Ringo“ (1964) von Lorne Green, der als Hauptdarstellung in der TV-Serie „Bonanza“ Popularität erlangt hatte sowie mit dem patriotischen Song „The Ballad of the Green Berets“ (1966) des Vietnamkrieg-Teilnehmers SSgt. Barry Sadler punkten. Letztgenannter Song war sogar die meistverkaufte Single des Jahres 1966. Erst 1969 war die RCA wieder mit Nr. 1-Hits vertreten und zwar mit einem Easy-Listening-Orchesterstück von Henry Mancini, dem One-Hit-Wonder Zager & Evans, der Comic-Band The Archies sowie noch einmal mit Elvis Presley. Die RCA-Victor weist somit von allen Labeln wohl die konservativste Ausrichtung, was Musikgeschmack anlangt, auf. Elvis Presley ist dabei nur die Ausnahme von der Regel, wobei der „neue“ Weg, den er in den 1960er Jahren eingeschlagen hat durchaus in den ästhetischen Kanon der RCA passte. An vierter Stelle der Nr. 1-Hits findet sich mit Motown Records das erste Indie-Label. Das ur-

Einen weiteren Sonderfall stellt Mercury Records dar, das 1945 in Chicago als Indie-Label gegründet worden war, aber im Laufe der Jahre so groß geworden war, dass es als „Super-Indie“ bezeichnet wurde.

prünglich in Detroit beheimatete Label war eines der wenigen, dessen Geschicke ausschließlich von Afro-Amerikanern – im Grunde genommen der Familie Gordy – bestimmt wurde. Das Erfolgsrezept war ein wieder erkennbarer Sound, der auch für das „weiße“ Publikum hörbar war. Wie schon erwähnt, waren es vor allem die Supremes und deren Produzententeam Holland-Dozier-Holland, die für den kommerziellen Erfolg hauptverantwortlich zeichneten. Von den zwanzig Nr. 1-Hits stammten zwölf von den Supremes, die einundzwanzig Wochen die Charts anführten. Die restlichen acht Titel, die





zusätzlich zwanzig Wochen topp waren, stammten von der Girl-Group The Marvelettes, vom dreizehnjährigen „Little“ Stevie Wonder, Mary Wells, den Four Tops, den Temptations und von Marvin Gaye. Warner Bros. Records und die mit ihm verbundenen Labels – Reprise Records und ab 1967 auch Atlantic Records – war mit elf Titeln 30 Wochen lang an der Spitze der Charts. Abgesehen von den Everly Brothers, die 1960 nach dem Wechsel von Cadence mit „Cathy’s Clown“ einen großen Hit für die Warner Bros. Records hatten, sorgte vor allem das von Frank Sinatra ins Leben gerufene Reprise Label für Chart-Erfolge. Neben seinen eigenen Songs, wurden dort auch jene seiner Tochter Nancy und seines Bühnen- und Schauspielerkollegen Dean Martin herausgebracht. Demgemäß war Warner bis 1967 vor allem mit traditionellem Pop kommerziell erfolgreich. Ab 1967 konnte mit The Young Rascals, Aretha Franklin, The Association, Archie Bell & The Drells sowie mit Peter, Paul & Mary ein Imagewandel herbei geführt werden, was sicherlich auch mit dem Eigentümerwechsel zuerst zu Seven Arts und dann zur Kinney Corporation zu tun hatte.

Der zweite britische Major, Decca Records, hatte vor allem mit den Rolling Stones Nr. 1-Hits in den Billboard Hot 100. Von den acht Titeln, die 20 Wochen an der Spitze der Charts waren, entfielen fünf bzw. 13 Wochen auf die Stones. Der Rest steuerten die Tornados sowie das US-Schwesterlabel mit

Der zweite britische Major, Decca Records, hatte vor allem mit den Rolling Stones Nr. 1-Hits in den Billboard Hot 100.

Brenda Lee bei, bevor es dann von der MCA 1962 erworben wurde. Im Großen und Ganzen war die Decca und ihr US-Sublabel London in erster Linie aber über die Rolling Stones in den US-Pop-Charts erfolgreich.

Das zweite Indie-Label, das in den 1960er Jahren Top 1-Hits in die Billboard Hot 100 bringen konnte, war das im Bundesstaat Indiana beheimatete VeeJay-Label. Der Erfolg beruhte vor allem auf Teen-Idol-Act Frankie Valli & The Four Seasons, die vier der fünf Chart-Topper beisteuerten und somit 15 Wochen lang die Charts anführten. Die restlichen drei Wochen entfielen auf Gene Chandler mit dem

Doo-Wop-Hit „Duke of Earl“ im Jahr 1962.

Die niederländische Philips Records, Tochtergesellschaft des gleichnamigen Elektrokonzerns, konnte mit ihren fünf Top-Titeln 15 Wochen lang die Charts anführen. Es waren vor allem europäische Acts wie die singende Nonne Soeur Sourire, Wayne Fontana and The Mindbenders, The Troggs, The New Vaudeville Band und Paul Mauriat and His Orchestra, die für Charterfolge in den USA verantwortlich zeichneten. Lediglich der Bubblegum-Act Steam steuerte einen US-hausgemachten Hit für Philips im Jahr 1969 bei.

Der „Super-Indie“ Mercury Records war ebenfalls mit fünf Titeln 15 Wochen lang Nr. 1 in den Single-Charts bis er von Philips 1962 aufgekauft wurde. Und zwar mit Country-Pop („Running Bear“ von Johnny Preston), Teen-Idols-Pop (dem Presley-Cover „Wooden Heart“ von Joe Dowell und „Hey Paula!“ von Paul and Paula) sowie mit den Girl-Groups-Hits „My Boyfriend Is Back“ von den Angels sowie „It’s My Party“ von Lesley Gore; insgesamt also mit einem stark auf ein Teenager-Publikum ausgerichteten Programm.

Ob Apple Records, das von den Beatles 1968 ins Leben gerufen wurde, tatsächlich als ein Indie zu werten ist, kann auch bezweifelt werden, da der Vertrieb über die EMI/Capitol lief. Jedenfalls entfallen auf Apple drei Top-Titel der Beatles, die immerhin 15 Wochen lang 1968/69 die Charts anführten: „Hey Jude“, „Get Back“ und „Come Together“.

ABC Records hingegen war in den 1960er Jahren zweifellos ein Major, der vor allem von Ray Charles profitierte, dem vertraglich vollständige Kontrolle über seine Produktionen eingeräumt worden war. Was letztendlich auch dessen innovative Kraft freisetzte. Von den fünf Chart-Toppfern waren drei von Ray Charles, die 8 Wochen an der Nr. 1-Position verblieben. Die beiden anderen Titel stammen von Tommy Roe und zwar das rockige, an Buddy Holly erinnernde „Sheila“ aus dem Jahr 1962 sowie dessen Bubblegum-Erfolg „Dizzy“ im Jahr 1969.

MGM Records ist auch als Major-Label zu werten, das acht Titel 13 Wochen lang an der Spitze der Charts hatte: Es waren vor allem Teen-Idols der frühen 1960er Jahre wie Mark Dinning („Teen Angel“) und Connie Francis („Everybody’s Somebody’s Fool“, „My Heart Has A Mind Of Its Own“ und „Don’t Break The Heart That Loves You“), die den Erfolg ausmachten. Die British Invasion antizipierte MGM Records mit Herman’s Hermits („Mrs. Brown You’ve

Got A Lovely Daughter“ und „I’m Henry VIII, I Am“). Schließlich konnte mit dem Bubblegum-Titel „Lightnin’ Strikes“ von Lou Christie 1966 das letzte Mal ein Nr.1-Hit erzielt werden.

Colgems Records von Columbia Pictures war das Vermarktungsvehikel für die Casting-Band The Monkees, die, wie bereits erwähnt, mit drei Titeln („Last Train To Clarksville“, „I’m A Believer“ und „Daydream Believer“) 12 Wochen lang topp waren. Eine ähnliche Funktion erfüllte zuvor das Colpix-Label, das mit den Marcells 1961 einen Doo-Wop-Hit („Blue Moon“) landete und ein Jahr später mit „Johnny Angel“ von Shelley Fabares im Teenie-Segment erfolgreich war.

Als Atlantic Records noch nicht Teil des Warner-Konglomerates war, konnte es auch einige Charterfolge in den 1960er Jahren vorweisen. Insgesamt fünf Titel waren 10 Wochen lang ganz oben in den Charts zu finden. Die Drifters 1960 mit „Save The Last Dance For Me“; das Folk-Duo Nino Tempo & April Stevens mit „Deep Purple“; Sonny & Cher mit „I Got You Babe“, die Young Rascals mit „Good Lovin“ und schließlich Percy Sledge mit „When A Man Loves A Woman“. Daraus ergibt sich eine Mischung aus R’n’B und Folk/Folk-Rock, die Atlantic Erfolg brachte.

Roulette Records war ebenfalls ein Indie, der versuchte, am Puls der Zeit zu bleiben. Mit dem „Peppermint Twist – Part 1“ von Joey Dee & The Starlites steuerte man einen Top-Hit zum Twist-Fad 1962 bei. Die Essex waren eine Girl Group, die 1963 mit „Easier Said Than Done“ erfolgreich waren und mit Tommy James & The Shondells („Crimson And Clover“)versuchte man in den späten 1960er Jahren am Psychedelic-Boom mitzunaschen.

Viele andere Indies konnten in den 1960er Jahren meist nur mit einem Act Top-Chart-Platzierungen erzielen: Soul City mit The 5th Dimension („Aquarius/Let The Sunshine In“ und „Wedding Bell Blues“), Cameo-Parkway mit dem Twister Chubby Checker („The Twist“ und „Pony Time“), die britische Pye Records mit Petula Clark („Downtown“ und „My Love“), Sceptre mit den Shirelles („Will You Love Me Tomorrow“ und „Soldier Boy“), Elektra mit den Doors („Light My Fire“ und „Hello, I Love You“), Monument mit Roy Orbison („Running Scared“ und „Oh, Pretty Woman“) und das Phil-Spector-Label Phyllis mit den Righteous Brothers („You’ve Lost That Lovin’ Feelin“ und „(You’re My) Soul And Inspiration“).

Die Indies zeichneten sich nicht immer durch Innovationen aus. Dot Records war mit dem Easy-Listening-Hit „Calcutta“ von Lawrence Welk, mit Teen-Idol Pat Boone („Moody River“) sowie mit „Sugar Shack“ von Jimmy Gilmer & The Fireballs erfolgreich. Liberty Records setzte auf Sunshine Pop mit „Surf City“ von Jan & Dean sowie auf Bubblegum-Pop von Garry Lewis & The Playboys. Imperial Records hatte mit Teen-Idol Ricky Nelson („Travelin’ Man“) und dem Pop-Soul von Johnny Rivers („Poor Side Of Town“) auch Nr. 1-Hits.

Und andere Indies setzten auf ein Genre wie Dunhill auf den Folk-Rock – Barry McGuire („Eve Of Destruction“) und The Mamas and The Papas

Als Atlantic Records noch nicht Teil des Warner-Konglomerates war, konnte es auch einige Charterfolge in den 1960er Jahren vorweisen.

(„Monday, Monday“) oder Red Bird auf die Girl-Group The Dixie Cups („Chapel of Love“) und The Shangri-Las („Leader of the Pack“).

Tendenziell zeigt sich aber die Auswertung der Top-1-Hits in den Billboard Hot 100, dass die Indies musikalische Innovationen förderten und die Majors die bereits bewährten und ausgetretenen Pfade beschritten haben. Ausnahmen gibt es da wie dort: Einerseits ABC Records mit den Epoche machenden Experimenten des Ray Charles oder die EMI mit den Beatles oder andererseits Dot Records mit Easy Listening und Teen-Idols-Pop sowie Liberty Records mit Teen-Idols- und Bubblegum-Pop. Bei genauerer Betrachtung waren aber die innovativen Ansätze innerhalb der Majors nur dann möglich, wenn die Musiker/innen einen großen kreativen Spielraum eingeräumt bekommen haben, wie eben Ray Charles, die Beatles und auch die Rolling Stones. Die Indies hatten hingegen nur zwei Chancen: Kurzfristig auf der Erfolgswelle mit zu schwimmen oder selbst Akzente zu setzen und sich durch Innovation abzugrenzen. Die Musikindustriegeschichte belegt, dass zweite Strategie nachhaltiger war, wie Motown, Atlantic Records und Roulette Records beweisen, wohingegen das Anbieten an Trends trotz Chart-Erfolge schon bald das wirtschaftliche Aus bedeuteten





konnte wie bei Liberty, Dunhill oder Dot Records. Damit kann zusammenfassend noch eruiert werden, wie hoch der jeweilige Major- bzw. Indie-Anteil an den Top-Platzierungen – bemessen nach Wochen – war. Für das ganze Jahrzehnt von 1960-69 ergibt sich ein Major-Anteil von 57,3%, womit ein Indie-Anteil von 42,7% korrespondiert. Diese Verteilung war aber im Laufe der Jahre starken Schwankungen unterworfen. 1960 war der Major-Anteil mit über 80% extrem hoch, um ein Jahr später auf 46,2% merklich zurück zu gehen. 1962 war das Verhältnis exakt 50:50. 1963 waren die Indies mit Top-1-Platzierungen wieder in der Überzahl und konnten einen Anteil von 53,8% für sich beanspruchen.

Es zeigt sich somit, dass die 1960er Jahre durch eine lebendige Indie-Label-Szene charakterisiert war, die auch kommerzielle Erfolge feiern konnte.

1964/65 stieg der Major-Anteil dank der EMI/Capitol und der sie tragenden British Invasion – angeführt von den Beatles – auf über 62%. 1966 war das Verhältnis zwischen Indies und Majors fast wieder ausgeglichen. Ein Jahr später dominierten die Majors 38 Wochen lang (= 73,1%) die Spitze der Billboard Hot 100. 1968 waren wieder die Indies mit 28 Wochen länger als die Majors (24 Wochen) in der Top-Position vertreten. 1969 drehte sich das Verhältnis exakt um: Majors 28 Wochen und Indies 24 Wochen.

Es zeigt sich somit, dass die 1960er Jahre durch eine lebendige Indie-Label-Szene charakterisiert war, die auch kommerzielle Erfolge feiern konnte. Die Majors hatten aber begonnen sich zu konsolidieren und begannen vor allem in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre erfolgreiche Indies in ihr Portfolio aufzunehmen, um von deren Innovationskraft zu profitieren. Es wird sich zeigen, welche Auswirkungen diese strategische Neuausrichtung in den 1970er Jahren zeitigte. Das wird aber Gegenstand von „Die US-Musikmarkt im Spiegel der Billboard-Charts – die 1970er Jahre“ sein.

LITERATURANGABEN

- ✚ Bronson, Fred, 2003, The Billboard Book of Number 1 Hits. The Inside Story Behind Every Number One Single on Billboard's Hot 100 From 1955 to the Present. Aktualisierte und erweiterte 5. Auflage. New York: Billboard Books.
- ✚ Bronson, Fred, 2007, Billboard's Hottest Hot 100 Hits. Aktualisierte und erweiterte 4. Auflage. New York: Billboard Books.
- ✚ Guralnick, Peter, 2000, Careless Love. The Unmaking of Elvis Presley. New York: Back Bay Books/Little, Brown & Co.
- ✚ www.allmusic.com
- ✚ www.billboard.com/html/1000s/1000s.html
- ✚ http://musikwirtschaftsforschung.wordpress.com/wp-admin/post-new.php#_ftnref1

- [1] Mittlerweile ist klar, dass in den meisten Fällen entweder nur Paul McCartney oder John Lennon einen Song geschrieben hat, der aber unter Lennon/McCartney in den Credits aufscheint.
- [2] Der Song „Get Back“, der am 24. Mai 1969 die Top-Position erreichte, und dort fünf Wochen verweilte, wurde von Phil Spector produziert.
- [3] Mit „Where Did Our Love Go?“ (22. August bis 24. September), „Baby Love“ (31. Oktober bis 27. November) und „Come See About Me“ (19. bis 26. Dezember).
- [4] Mit „Stop! In The Name Of Love“ (27. März bis 9. April), „Back In My Arms Again“ (12. bis 19. Juni) und „I Hear A Symphony“ (20. November bis 3. Dezember).
- [5] „Love Child“ (30. November bis 13. Dezember 1968) wurde von Dean R. Taylor, Frank Wilson, Pam Sawyer und Deke Richards verfasst und produziert. „Someday We'll Be Together“ (27. Dezember 1969 bis 2. Januar 1970) stammt Johnny Bristol, Jackey Beavers und Harvey Fuqua, der den Song auch produzierte.
- [6] Guralnick, Peter, 2000, Careless Love. The Unmaking of Elvis Presley. New York: Back Bay Books/Little, Brown & Co., S. 82.

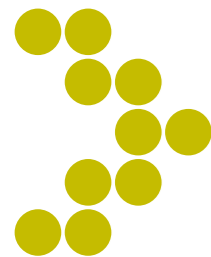


PETER TSCHMUCK,

geboren am 5. Oktober 1971 in Graz, studierte an der Universität Innsbruck Betriebswirtschaftslehre und Volkswirtschaftslehre und promovierte mit einer Dissertation über den „Wandel der Musikkultur

als Phänomen des gesellschaftlichen Wandels am Beispiel der Innsbrucker Fürstenhöfe zwischen 1560 und 1650“. Seit Juni 2000 ist Peter Tschmuck am Institut für Kulturmanagement und Kulturwissenschaft der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien tätig, wo ihm im Juni 2003 die Lehrbefugnis im Fach „Kulturbetriebslehre“ nach Vorlage der Habilitationsschrift über „Kreativität und Innovation in der Musikindustrie“ verliehen wurde.





Heimo Trixner über Korrepetition für Schlagzeuger, Repertoireaufbau, Musikmarkt und den notwendigen Übealltag

■ IM GESPRÄCH MIT GÜNTHER WILDNER

Günther Wildner: Wie hat deine ipop-Zeit angefangen?

Heimo Trixner: Begonnen hat meine Tätigkeit am ipop mit der Solo-Korrepetition für Schlagzeug, d.h. ich erteile Einzelunterricht für SchlagzeugerInnen und bin für sie der „Sparringpartner und Play-Along“. Eine wichtige Spielweise wird damit für die Studenten eröffnet. Wir beginnen einfach mit größtenteils Jazzstandards zu musizieren und ich schaue

Themen, ein wesentlicher Punkt. Da gibt es am Schlagzeug vielfache Möglichkeiten der Umsetzung, die sich natürlich nach der Besetzung und der musikalischen Umgebung richten. Eine Beschäftigung damit ist unerlässlich. Ein mir sehr wichtiger Punkt ist das Ausprobieren und die Umsetzung von rhythmischen (auch Odd Meter) und anderen musikalischen Konzepten, die ich mitbringe.

GW: Welches Repertoire verwendest du noch bei der Korrepetition?

HT: Stilistisch gibt es keine Einschränkungen, und die Wünsche der Studierenden nehme ich natürlich in die gemeinsame Arbeit herein. Beim Repertoire suche ich auch bewusst Stücke aus, die eine ungewöhnliche, z.B. erweiterte Form, oder andere Kniffe wie Stopps und Kicks haben und Herausforderungen bieten. Darauf will ich hinweisen.

Grundsätzlich ist mir jedoch wichtig, dass wir ein Standard-Repertoire erarbeiten, damit die SchlagzeugerInnen für verschiedene musikalische Situationen gerüstet sind: Hintergrundmusik, Jazz-Standards für z.B. Bar-Jobs oder Jam-Sessions, Rock/Pop-Stücke usw. Prof. Fritz Ozmec ist es wichtig, dass wir auf jeden Fall auch Jazz spielen, denn das tun die Wenigsten! Was vielfach daran liegt, dass die

Grundsätzlich ist mir jedoch wichtig, dass wir ein Standard-Repertoire erarbeiten, damit die SchlagzeugerInnen für verschiedene musikalische Situationen gerüstet sind.

auf Timing, Phrasierung, Feeling etc. Ich korrigiere keine technischen Belange des Schlagzeugspiels, das bleibt Sache des Studierenden und seines/ihrer Instrumentallehrers. Mir geht es um die musikalische Komponente und um die Erweiterung des Repertoires. Weiters ist das Mitspielen von Themen, z.B. Bebop-

Studierenden keine Jazz-Bands haben oder gründen. Man muss aber auch dazusagen, dass sich auf Grund der Möglichkeit in den Räumen der Universität zu proben, sich einiges getan hat.

GW: In welcher Studienphase kommen die SchlagzeugerInnen zu dir?

HT: Im ersten und zweiten Studienabschnitt, im 2. Abschnitt sind zwei Semester Korrepetition Pflicht. Die Studenten werden mir von Prof. Ozmec zugeteilt. So kann ein Schüler auf der Basis des Wahlfaches auch acht Semester bei mir sein.

GW: Was sind noch Leitlinien deines Unterrichts?

HT: Dass ich alles, was ich selber tagtäglich herausfinde, gleich an die Studierenden weitergebe. Für mich ist die Beschäftigung mit neuen Konzepten rhythmischer, harmonischer und anderer musikalischer Natur Übealltag. Was ich dabei probiere und lerne, wird nicht gehütet, sondern gleich gemeinsam angewendet.

GW: Gibt es Überlappungen zum Improvisationsunterricht?

HT: Das natürlich schon! So stelle ich vielleicht beim Vierer-Spielen die Vorgabe auf, keine 1 zu bringen oder keine Phrase länger als drei Schläge zu machen oder einen Takt zu improvisieren, dann zwei zu pausieren usw. Aber Improvisationsunterricht im eigentlichen Sinne mache ich nicht.

Natürlich mache ich mir Gedanken, wie man Konzepte eines Harmonieinstruments ins Schlagzeugspiel übertragen kann. Auf der Gitarre z.B. innerhalb einer Quint solieren – das ist eine tonale Einschränkung. Das kann dann am Drum-Set heißen, Vierer nur mit Snare und Basstrommel zu spielen oder mit zwei anderen Teilen des Schlagzeugs. Der grundlegende Ansatz heißt: Erweiterung des eigenen Spiels durch Einschränkung. Die Übesituation soll tricky und herausfordernd sein, aber gleichzeitig machbar bleiben.

GW: Wieviele SchlagzeugerInnen betreust du?

HT: Ich habe acht Stunden zur Verfügung und damit die gleiche Anzahl Spieler – jeder/jede ist für eine Stunde pro Woche bei mir.

GW: Was unterrichtest du noch neben der Korrepetition?

HT: Das Fach „Improvisation im Ensemble“ für ipop-Studierende, im ersten Studienabschnitt die Nr.1 im Zweiten Abschnitt die Nr.2. Hier kommen

die unterschiedlichsten Besetzungen zustande, auch Doppelbesetzungen an manchen Instrumenten, und ich starte ganz grundsätzlich mit Tonleitern, rhythmischen Übungen etc. Zum Spiel des Ensembles gebe ich dann sofort Kommentar und Empfehlungen: „Probiert doch gleich mal das oder jenes aus!“ Die Niveaus und Vorerfahrungen der Teilnehmer können sehr unterschiedlich sein, und dann teile ich auch mal die Studierenden auf, erkläre den einen die Anwendung von Kirchentonarten und anderen schon fortgeschrittenere Themen. Auch hier gehe ich auf die Repertoirewünsche der Studenten ein.

GW: Als drittes unterrichtest du?

HT: Neun Stunden Gitarrepraktikum, hier kommen Studierende der Musikerziehung zu mir, die ein Hauptinstrument lernen (Klavier, Violine etc.) und sich bei mir Kenntnisse an der Gitarre holen. Manche

Für mich ist die Beschäftigung mit neuen Konzepten rhythmischer, harmonischer und anderer musikalischer Natur Übealltag.

beginnen bei null, andere haben schon selber Gitarre gespielt. Es geht dabei zentral um das Begleiten von Liedern und den Einsatz der Gitarre im schulischen Klassenunterricht. Die zukünftigen LehrerInnen sollen einen schnellen und sinnerfassenden Blick für das Gitarren-Notenblatt bekommen, also: Wie sieht meine tatsächliche Spielfassung aus? Was kann ich vielleicht noch vereinfachen? Wir besprechen Standard-Rhythmen, sehen uns Begleitmuster und -möglichkeiten an: Schlagen, Zupfen etc.

Im besten Fall entsteht ein Grundstock an Fähigkeiten und Stücken, von denen der Pädagoge ausgehen und selbstständig weitermachen kann.

GW: Wird das Gitarre-Praktikum im Einzelunterricht abgehalten?

HT: Gitarre-Praktikum1 ist Einzelunterricht, Gitarre-Praktikum 2 und 3 sind Gruppenunterricht. Auch Klassik-Studenten (Konzertfach und Pädagogik) können dabei im Rahmen ihres „Schwerpunkts“ zu mir kommen. Das ist ein Zeitrahmen von sechs Semestern. Mit einem Vorspiel können diese Studierenden eine „kleine“ Lehrbefähigung erwerben. Es gibt auch





Schlagzeuger oder Bassisten, die den Schwerpunkt „Gitarre“ belegen. Musiktherapeuten machen weiters auch ein Gitarre-Praktikum im Gruppenunterricht oder wenn es als Erstinstrument gewählt wird im Einzelunterricht ...

Pädagogen, die ihre SchülerInnen begeistern und motivieren können, sind extrem wichtig.

GW: Wie arbeiten die Unterrichtenden im Fach Gitarre zusammen?

HT: Die Kooperation zwischen den Gitarristen am ipop ist sehr gut – Schüler werden übergeben und übernommen. Ein Lehrerwechsel bei Praktikum-Studierenden ist selbstverständlich möglich und sinnvoll, um andere Sichtweisen und Spielstile kennenzulernen.

GW: Was möchtest du den Studierenden auf den Zukunftsweg mitgeben?

HT: Ich möchte unsere AbsolventInnen soweit bringen, dass sie sich in der Musik, die sie mögen, gut bewegen können. Dazu muss man natürlich alleine üben, aber vor allem auch gemeinsam in verschiedensten Konstellationen und Ensembles üben – das ist entscheidend, das muss man sich organisieren und die Zeit dafür nehmen. Daneben sollen Musikstudierende Bücher über Improvisation, Harmonielehre und vieles mehr lesen. Wo der berufliche Schwerpunkt entsteht, das zeigt sich dann schon. Pädagogen, die ihre SchülerInnen begeistern und motivieren können, sind extrem wichtig.

GW: Ist der Markt für unsere gut ausgebildeten AbsolventInnen da? Wo liegen die Perspektiven?

HT: Ausschließlich künstlerisch zu arbeiten, ist natürlich schwierig. Die Möglichkeiten und Bezahlungen am freien Markt sind mittlerweile gering geworden. Viele gute Musiker sind froh, auch unterrichten zu können. Durch meine Unterrichtstätigkeit am ipop, kann ich künstlerische Projekte auswählen, und die annehmen, die mir Spaß machen.

GW: Hat sich deiner Meinung nach der Musikmarkt verändert?

HT: Besser ist es definitiv nicht geworden. Mir passiert es immer wieder, dass Leute auf meine Konzerte kommen, die Band zum ersten Mal hören

und danach sagen und fragen: „Ihr seid ja irrsinnig toll! Warum hört und liest man nichts von euch im Radio und in den Zeitungen?“ Das kann dann eine lange Antwort werden ... Man sieht, dass gewisse Problematiken hartnäckig bestehen bleiben. Für mich ist das Live-Konzert nach wie vor das Wichtigste, denn nur hier lässt sich die Energie von Musik unmittelbar übertragen, kann man auch schwierigere Musik ans Publikum bringen, weil die Live-Situation Verständnis schafft, Zusammenhänge und Hintergründe der Musik veranschaulicht, einfach einen optimalen Zugang eröffnet.

GW: Rätst du unseren Studierenden ins Ausland gehen?

HT: Ich denke, das muss jeder selbst entscheiden. Ich habe mir größtenteils alles selber erarbeitet, und das war der richtige Weg für mich. Aber es gibt freilich auch andere. Wenn also jemand unbedingt ins Ausland studieren möchte, soll er das tun, und dabei ein Angebot aufspüren und wahrnehmen, das er hier in Wien in dieser Form nicht bekommen kann. Dann macht es für mich Sinn. Ich kenne einige Leute denen es sehr viel gebracht hat. Ein Auslandsaufenthalt kann kulturell, persönlichkeits- und netzwerktechnisch ein großer Gewinn sein. Festhalten möchte ich aber: Es gibt extrem gutes Material im Internet, das man jederzeit aufspüren und nützen kann ...

GW: Muss man als Musikschafter in die Hochburgen der jeweiligen Musik gehen, um erfolgreich zu werden, also für Jazz nach New York, für World Music nach London, für Rock/Pop nach Los Angeles, für Country nach Nashville etc.?

HT: Ob man woanders dann Erfolg haben wird, kann man vorher nicht wissen, lernen kann man sicherlich einiges. Man kann diese Musikrichtungen natürlich überall auf der Welt spielen. Interessant ist viel mehr die Beziehung der örtlichen Lebensbedingungen und des Lebensstils auf die Musik. Warum klingt z.B. die Musik von den Crusaders so entspannt und authentisch? Warum ist der Motown-Stil gerade in Detroit entstanden, welche Einflüsse fließen durch MusikerInnen in eine bestimmte Musik? Solche Phänomene vor Ort zu erforschen, ist sicherlich interessant und lohnend.

GW: Dein Schlusswort?

HT: Improvisation ist ein weiter und langer Weg, den man ein Leben lang beschreiten kann ... Üm,üm,üm :-)

FOTO: THOMAS MITTERER



HEIMO TRIXNER

Gitarre, Komposition – lebt in Wien
- Lehrauftrag an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien: Gitarre und Improvisation
- Als Komponist/Arrangeur
Auftragsarbeiten für:

Theater Basel, Sommerfestspiele Wunsiedel, Feuchtwangen, Muhr/Altmühlsee, Anette Betz Kinderbuch-Verlag ...

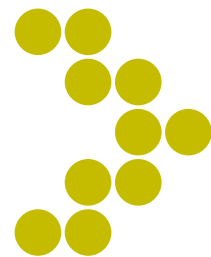
KONZERTE/ STUDIOPRODUKTIONEN U.A. MIT:

Gina Schwarz „Jazzista“, Ulrich Drechsler “Daily Mysteries“, Funkstörung, Harriet Quartet, Red Holloway, Richard Oesterreicher, Oliver Steger’s Jakob-Pocket-Band, Tina Zormandan, Willi Quarda, Berl Mayer, Martin Fuss Trio, Sharon Anegg, Jeff Boudreaux ...

HEIMO TRIXNER IST MITGLIED FOLGENDER ENSEMBLES (AUSWAHL):

- „Jazzista“ von Bassistin Gina Schwarz – CD „Jazzista“ erschien im März 2013, Unit Records, www.ginaschwarz.com
- Martin Fuss Trio (Martin Fuss, Hannes Strasser, Heimo Trixner), www.martinfuss.com
- Willi Quarda Works
- Harriet Quartet, www.harriet.at
- Tina Zormandan & Band, www.tinazormandan.at
- Wiener Feierwehr, www.wiener-feierwehr.at
- Einspielungen von Beilage-CDs in Kinder-Musikbüchern (Annette Betz Verlag)





Quo vadis - Musikbranche, Entertainmentbusiness, Wissensgesellschaft, Kreativwirtschaft?

■ EIN PÄDOYER FÜR SOLIDARITÄT – GESAMTGESELLSCHAFTLICH UND IN SACHEN MUSIK

■ Im folgenden Text mache ich mir Gedanken zur Monetarisierung kreativer Arbeit im Allgemeinen und zur Zukunft der Musikverwertung im Speziellen.

DAZU EIN KURZER SUBJEKTIVER BLICK AUF DIE MUSIKBRANCHE:

Im Bereich der Recorded Music schlägt die allgemeine Entwertung der Musik am schmerzvollsten zu. Das einst politische Orientierung, gesellschaftlichen Status und soziale Zugehörigkeit gebende Überlebensmittel Musik ist in hohem Maße zu einem viel zu oft gratis

In der allgemein herbeigeschriebenen Wahrnehmung boomt das Live-Geschäft. Das ist aber nur die Spitze des Eisbergs.

aufgedrängten Beiwerk unseres multi-entertainten und over-informten Lebens geworden. Zwar vermittelt Musik auch heute noch teilweise Identitäten, jedoch werden diese rascher getauscht, umcodiert und vergessen als früher. Haptisches Musiksammeln verliert gegen die Cloud, die durch ihre sofortige Verfügbarkeit zwar beeindruckt, deren Inhalte dem User aber vielfach gar nicht (mehr) im vollen Ausmaß erinnerlich sind.

Ist der Sieg der Verfügbarkeit über den Besitz wirklich so schick, wie allerortens angepriesen? Im Klartext: Die Recorded Music hat sich im Vergleich zu ihrer Hochblüte halbiert, der Switch vom physischen zum digitalen Produkt scheint nicht angetan, eine Rückgewinnung von Wert, Würde und Relevanz der Musik und ihrer Vermittlung zu initiieren.

Der Live-Bereich ist nicht so wie er scheint bzw. medial dargestellt wird. In der allgemein herbeigeschriebenen Wahrnehmung boomt das Live-Geschäft. Das ist aber nur die Spitze des Eisbergs. Schön und gut, dass die Stadion- und Großhallen-Acts ihre sinkenden CD-Verkäufe im Livebereich unter Zuhilfenahme teilweise horrender Eintrittspreise wettmachen können - nur was ist mit der großen Masse, dem Rest der Musikschaffenden? Die spielen auf Eintritt in Kleinstlocations ohne Medienunterstützung vor einer Hand voll Leuten, denen der einstellige Musikbeitrag noch zu hoch erscheint. Gleichzeitig verzerrt die bitter gebrauchte und selbstverständlich gut zu heißende und einzufordernde öffentliche Kulturförderung die Marktgerechtigkeit im Live-Business: Denken wir nur an die breite musikalische Vielfalt von der zeitgenössischen E-Musik bis zum Musical, von der Oper bis zum Jazz, von der Operette bis zum Schlager.

FOTO: ARCHIV WILDNER

UND SONST – GIBT ES NOCH ET- WAS NEBEN RECORDED UND LIVE MUSIKMARKT?

Wer nicht unmittelbar mit den Verkäufen seiner aufgenommenen Musikwerke und dem Ticketverkauf seinen Lebensunterhalt bestreiten kann, versucht, seine Musik zu lizenzieren: in die Werbung, in Filme, in Games, in Online-Nutzungen, Telefonwarteschleifen uvm. Das versuchen nur mittlerweile ganz viele KünstlerInnen und ihre Verwerter, und wer keinen Namen hat, muss die Lizenz für nichts, also Promotion, hergeben. Die Rolling Stones erreichen hingegen marktübliche Preise – das Superstarprinzip schlägt also auch hier gnadenlos zu.

Wo bleibt da die Gerechtigkeit? Die gibt es nicht und gab es nie. Das Prinzip Gerechtigkeit konnte und kann nicht über die Kreativbranchen und ihre Verwertung gelegt werden – man begegnet kreativen Produkten mit persönlichem Geschmack und subjektiver Wahrnehmung. Markt, Medien und Publikum fungieren als Filter und Regulative. Gewisse Infrastrukturen und Spielregeln muss und soll es aber geben, z.B. faire Grundlagen zur Erwirtschaftung von Erträgen aus kreativer Leistung – womit wir beim Thema Urheberrecht sind. Dieses ist die Basis für die Monetarisierung geistiger Schöpfungen und die Profession des Kreativarbeiters. Urheberrechte sollen also nicht im Sinne einer Geiz-Ist-Geil-Mentalität aufgeweicht werden, sondern vielmehr in den vielfältigen digitalen Verwertungen anwend- und einklagbar sein. Will man lebenswichtige Branchen und Träger der zukünftigen Gesellschaft auf Sand bauen, dann bohrt man Löcher ins Urheberrecht, will man jedoch die Wissen/Entertainment/Kreativbranchen überlebensfähig und zukunftssicher machen, dann passt man das Urheberrecht an das digitale Zeitalter an.

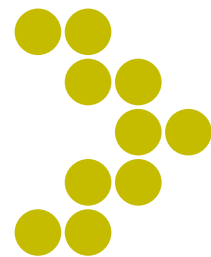
Dafür braucht es eine gesamtgesellschaftliche Solidarität, die auszubauen ist. Auf dem Weg dahin wird es der Politik nicht erspart bleiben, die legislativen Maßnahmen entsprechend zu setzen. Parallel muss jeder einzelne seine Solidarität beweisen und Leistungen vergüten, die er/sie möglicherweise auch gratis konsumieren könnte. Dazu gehört u.a., dass ein Musik-Produzierender seine Recording Software legal erwirbt und bezahlt. Das wiederum wird nur dann funktionieren, wenn er für seine Arbeit entsprechend entlohnt wird, wenn Konsumenten jene Musik, die sie hören bzw. besitzen möchten, bezahlen etc.

Fazit: Alles hängt zusammen – der Weg zur Solidarität lässt sich nicht abkürzen. Insofern wäre es sinnvoll, heute solidarisch voranzuschreiten und nicht morgen. Die aktuelle Diskussion um die Festplattenabgabe in Österreich zeigt, wie schwierig sich dieser Prozess im Dickicht der Interessenskonflikte gestaltet.



■ GÜNTHER WILDNER
Geboren 1971, lebt und arbeitet in Wien. Studierte Musikwissenschaften und Kulturmanagement. Gründer und Geschäftsführer der Musikbusiness-Dienstleistungsagentur Wildner Music und des Musikverlags Wildner Music Publishing. Weiters: Generalsekretär des Österreichischen Musikrats, Vorstandsmitglieder der Musikergilde und des Kulturrat Österreich. Am Institut für Populärmusik hält er die Lehrveranstaltungen „Musikwirtschaft 2“, „Exkursionen zur Musikwirtschaft“ und „Praktikum Musikwirtschaft“
www.wildnermusic.com





Dissertationen, Diplom- & Masterarbeiten, Bakkalaureatsarbeiten im Bereich Populärmusik



 BETREUT VON HARALD HUBER (IPOP)

DIPLOM- UND MASTERARBEITEN

2011

Holter, Martin: Moderne Computertechnologien im Musikunterricht.

Hong, Lei-Ying: Jay Chou. Werke und Wirkung des taiwanesischen Popstars.

Lamm, Christian: Joshua Redman. Analysen des Personalstils anhand ausgewählter Titel der Band „Joshua Redman Elastic Band“.

Lidauer, Rainer: Extreme Metal.

Müller, Andreas: Die Songs von Oasis. Melodieanalyse am Beispiel des Albums „(What’s the Story) Morning Glory?“.

Rehn, Bernhard: Marc Ribot. Stilanalyse eines Avantgarde-Gitarristen anhand seiner Interpretation kubanischer Musik.

Scheed, Michael: Harri Stojka. Der Personalstil des österreichischen Gitarristen anhand des Albums „A Tribute To Swing“.

Wolfer, Christian: Filmkomposition anhand ausgewählter Beispiele der Komponisten John Williams und Howard Shore.

2012

Aichner, Bernhard: Nikolai Kapustin.

Giovanetti, Ignacio: Ciro Perez. Ein Gitarrist der Tango-Tradition.

Klein, Martin: Werner Pirchner. Grenzgänger der österreichischen Musik.

Miller, Alvin: Die Entwicklung des Saxophonstils im

Rhythm & Blues und Rock’n’Roll.

Paraskevopoulos, Villy: „Nordic Sounds“ im Jazz am Beispiel von Dänemark, Schweden und Norwegen.

Wagner, Josef: Die Bassisten des Bill Evans Trios im stilistischen Vergleich.

BAKKALAUREATSARBEITEN

2011

Aichberger, Maria: From Motown to the Austrian Mountain. Ein Portrait der Musiker Leroy Emmanuel und Mary Lamaro.

Aichberger, Maria: Die Polarität zwischen den Menschen im Hinblick auf Atmung, Stimme und Wesen: solar – lunar.

Allacher, Georg: 2 Personen-Bands am Beispiel der White Stripes und der Dresden Dolls.

Bogner, Magdalena: Yaron Herman. Ein außergewöhnlicher Jazz-Pianist.

Braun, Patrick: „Hi Kids! Do you like violence?“ Image und Glaubwürdigkeit am Beispiel der frühen Karriere Eminems.

Brejnikow, Maja: Ray Charles. Leben und Werk.

Darnhofer, Oliver: R.E.M. Accelerate, Supernatural Superserious.

Demattio, Sophie: Das John Butler Trio.

Djawadi, Navid: Tom Waits. Leben und Schaffen bis 1983.

Dzelil, Alma: Die Jazz-Querflöte. Herbie Mann.

Eldem, Zeynep Büsra: Cem Karaca. Seine musikalische Karriere und die Entwicklung des Anatolien-Rock.

Haslinger, Karin: Astor Piazzolla und der Tango.

Hierzberger, Thomas: Nu-Metal. Erläuterung eines Sub-Genres durch den Vergleich der Bands „Limp Bizkit“ und „Korn“.

Hofer, Dominik: Rock und Politik – anhand ausgewählter Beispiele.

Iwata, Yukiko: Die Entwicklung der Populärmusik auf Okinawa.

Kao, Chia-Chun: Tropicalismo. Ein Konzept der brasilianischen Musik.

Lahner, Klaus: Kuba. Die Entwicklung der Tonträgerindustrie von den Anfängen bis zum Buena Vista Social Club.

Lahner, Klaus: John Coltrane. Sein Leben unter besonderer Berücksichtigung seines Spätwerks „A Love Supreme“.

Lee, Hye-Won: Hip Hop in Korea.

Moser, Michaela: Bossa Nova.

Mrazek, Mario: Imageanalyse von Erykah Badu.

Novotny, Stefanie: Deutsche a capella Musik aus zwei Blickwinkeln. Comedian Harmonists und Wise Guys.

Paulitsch, Stefan: Red Hot Chili Peppers. Das Album „Blood Sugar Sex Magic“.

Paulitsch, Stefan: Fender. Einzigartig und doch Millionen mal kopiert.

Pena Comas, Nicole: Juan Luis Guerra Und „La llave de mi corazón“.

Riel, Anita: Dixie Chicks. Zwischen Erfolg und Verfolgung.

Rosker, Primoz: A Love Supreme.

Rosner, Wilibald: Die Geschichte des Schilfrohrs oder Ein Beispiel der Fusion westlicher Popmusik mit den musikalischen Traditionen des Sufismus.

Scherr, Dominik: Die Oboe in der Populärmusik.

Shinjo, Yuki: Charakteristika und Tendenz der okinawaischen Populärmusik in der Gegenwart.

Stöger, Florian: E-Beats und die Umsetzung am akustischen Drumset.

Stöger, Florian: Brass Bands in New Orleans.

Wiesmayr, Bernold: Die Geschichte des „Funk“.

Xiao, Yichen: Filmmusik am Beispiel von „My Blueberry Nights“.

Zieser, Stefanie: Extreme. Leben und Werk.

2012

Auzinger, Anna Magdalena: Hot Pants Road Club. Entstehung einer „funky groove-machine“.

Auzinger, Christian: Synthesizer.

Binder, Otmar: Oscar Peterson – Bill Charlap – Fred Hersch. Drei Pianisten als Begleiter von Sängerinnen.

Bleckenwegner, Wolfgang: Primus. Analyse der Band anhand des Liedes und Musikvideos „Tommy the Cat“.

Bozek, Lionel: Jazz Goes Arabia. Ein vielfältiges Spektrum von tonaler zu modaler Musik und zurück.

Chen, Wei: Hui-Mei Chang. Leben und Werk einer Pop-Sängerin aus Taiwan.

Enzendorfer, David: Art Tatum.

Gert, Silke: Children of Sánchez.

Gospodinov, Lubomir: Entwicklung der bulgarischen Jazz- und Popmusik.

Huizi, Han: Eine Kurzdarstellung über die drei Stadien der nationalen Entwicklung der chinesischen Populärmusik.

Höller, Kerstin: Faltenradio.

Juranitsch, Daniela: Gospelmusik.

Klavacs, Julia: Der Sound von E.S.T. Eine Annäherung an die klanglichen Besonderheiten der Band ...

Klavacs, Julia: Georg Riedel und der Jazz in Schweden.

Koller, Barbara: David Blabensteiner – ein neuer Stern am Austropop-Himmel?

Kordik, Rastislav: Jazz-Patterns. Geschichte, Analyse und Bedeutung im Jazz-Unterricht.

Kordik, Rastislav: Nicht alle lieben den Blues. B.B. King als Gast in der Cosby Show.

Käfer, Thomas: Philly Joe Jones. Zum Personalstil des Jazzschlagzeugers am Beispiel von „Billy Boy“.

Lacina, Valentin: Mark Oliver Everett und die EELS.

Lin, Yu-Hsuan: Jay Chou.

Loreck, David: Videospelmusik. Einflüsse, Gemeinsamkeiten mit-, und Eigendefinition in der Populärkultur im allgemeinen, mit Vorstellung zweier Subkulturen, und der Beschreibung interaktiver Spielmusik anhand eines Beispiels.

Löwenstein, Alexander: Ein Überblick über John Zorns Schaffenswerk als Komponist und Musiker, sowie eine nähere Beleuchtung seines Improvisationskonzeptes Cobra.

Pamer, Doris: Saxofour.

Pamer, Doris: Cantautori della nuova generazione Simone Cristicchi

Pöchmüller, Severin: Entwicklungsgeschichte des Hang.

Rudelstorfer, Kathrin: „Soul“.

Schevtsova, Olga: Mylene Framer (sic!). „Je te rends ton amour“.

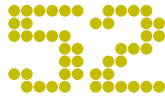
Schmid, Eva-Maria: Ella Fitzgerald und die Kunst des Scat-Gesangs.

Schöbinger, Karoline: Die virtuellen Chorprojekte von Eric Withacre.

Teper, Maria Teresa: Robert Dick. „Lookout“ und neue Spieltechniken der Querflöte.

Vinatzer, Eva: Hammond-Organ.

Visokomogilski, Aleksandar: Die modernen „Guitar Heroes“ – Joe Satriani, Steve Vai, John Petrucci.



DISSERTATIONEN

Filz, Richard: Rhythm Coaching. Aspekte, Methoden, Vergleich, 2012.

BETREUT VON MICHAEL HUBER
(INSTITUT FÜR MUSIKSOZIOLOGIE)

2012

Wösch, Laura: Das Musikfestival rampenfiber als Beispiel für queer-feministische Raumproduktion im kulturellen Raum.

BETREUT VON PETER TSCHMUCK
(INSTITUT FÜR KULTURMANAGEMENT)

2012

Kienberger, Stefan (Diplomarbeit): Empirische Untersuchung zur Vergabepraxis von Förderungen österreichischer Tonträgerproduktionen

Klembas, Robert (Dissertation): A&R Management im digitalen Paradigmenwechsel

Kunz, Florian (Diplomarbeit): Der wirtschaftliche Erfolg österreichischer Dialektpopmusik am heimischen Musikmarkt

Sigmund, Martin (Dissertation): Komponieren für Events. Besondere Bedingungen für die Produktion, Präsentation und Rezeption von Auftragswerken zeitgenössischer Musik

Yezbek, Paulus (Bakk.-Arbeit): Welche Auswirkungen hat die Kommerzialisierung der elektronischen Musik auf dem internationalen Musikmarkt?

BETREUT VON ALFRED SMUDITS
(INSTITUT FÜR MUSIKSOZIOLOGIE)

2011

Binder, David: Musikalische ‚Allesfresserei‘ in Österreich? Eine Analyse der Bedeutung und Einflussfaktoren des soziologischen Konzepts ‚Omnivorousness‘. Diplomarbeit, Institut für Soziologie, Universität Wien

Neuschwendner, Martina: Die Gestaltung von Kinderfernsehwerbung. Diplomarbeit, Institut für Soziologie, Universität Wien 2011

Wurst, Evelyn: Der Blues und die gesellschaftliche Lage der AfroamerikanerInnen in den USA. Eine Untersuchung über die Widerspiegelung der gesellschaftlichen Lage der US-AfroamerikanerInnen im Blues. Diplomarbeit, Institut für Soziologie, Universität Wien

2012

Chaker, Sarah: Schwarzmetall und Todesblei. Musikalische Praxis und juvenile Vergemeinschaftung in den Black- und Death Metal Szenen Deutschlands. Dissertation, Institut für Musik und Medien, Universität Oldenburg; Institut für Musiksoziologie, mdw

Gröbner, Johanna: Über den Gebrauch von Musik und Geräusch im Radiofeature anhand einer konkreten Produktion. Masterarbeit, Institut für Musiksoziologie, mdw

Rotschopf, Teresa: Techno in Wien – Geschichte und Beschreibung einer Szene. Diplomarbeit, Institut für Soziologie, Universität Wien

A Tribute To Joe Zawinul

STUDENTS OF THE MUSIC UNIVERSITY OF VIENNA –
DIRECTED BY PAUL URBANEK

CD „A Tribute to Joe Zawinul“
Students of the Music University of
Vienna - directed by Paul Urbaneck

TRACKLISTING:

- 1_Badia/Boogie Woogie Waltz
- 2_No Mercy For Me
- 3_Palladium
- 4_Shadow And Light
- 5_Corner Pocket
- 6_Black Water
- 7_Orient Express
- 8_No Mercy-Remix by Paul Urbaneck

All Songs composed by Joe Zawinul,
except Nr.3: Palladium – by Wayne
Shorter
Lyrics of Black Water by Gerald
Veasley
Lyrics of No Mercy by D.B. Oliver
Lyrics of Shadow and Light
by R. Page and J. Lang

Rainer Lidauer – drums
Simon Vock – perc
Beate Wiesinger – bass (3, 5, 7)
Paul Schreitl – bass (1, 2, 4, 6, 8)
Peter Schroll – git
Johannes Peham – keyb
Daniel Weber – as
Markus Osztovcics – ts
Markus Pagitsch – bs
Elisabeth Leitner, Steffi Pitsch, Julia
Radschiner – voc (2, 7)
Nina Braith, Karin Ziegelwanger,
Chris Kisielewsky – voc (6)
Nina Braith – voc (4)

Recorded by Rudi Mille at ipop-
Studio,
Music University of Vienna
Mix, Master, Keyboard Overdubs: Paul
Urbaneck
Produced 2012, Vienna <http://ipop.at/>

Im Rahmen von 10 Jahre ipop
präsentierte sich das Institut vielfältig
mit folgenden Ensembles beim
JOE ZAWINUL DAY
2. Juni 2012, Gasometer, Wien

In A Silent Way Group (Studierende
des ipop unter der Leitung von
Burkhard Stangl)
Duo Puschnig/Asatryan (Wolfgang
Puschnig, Karen Asatryan)
Incognito (Peter Legat und Martin
Fuss u.a.)

LINE UP:

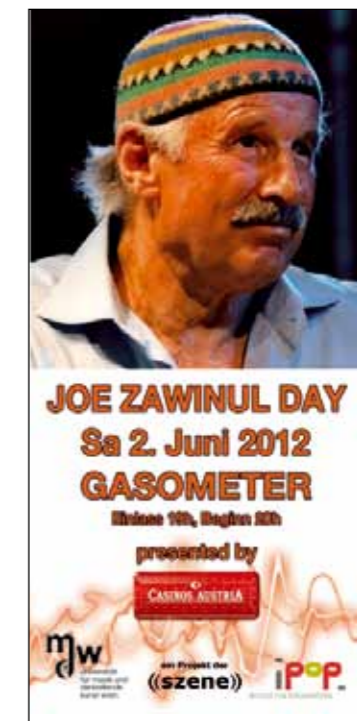
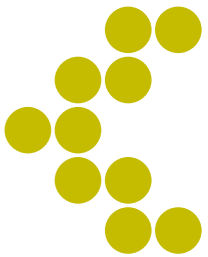
IN A SILENT WAY-GROUP
Simon Zöchbauer, Trompete
Paul Gritsch, Sopransaxophon
Leo Skorupa, Keyboard,
Bassklarinette
Villy Paraskevopoulos, Keyboard
Vifei Bi, Keyboards
Lukas Krenn, E-Gitarre
Alexander Hofmayr, Kontra- und E-
Bass
Maria Leubolt, Kontra- und E-Bass
Caterina Priemer, Drums
FEDERSPIEL
Frédéric Alvarado-Dupuy, Klarinette
Philip Haas, Trompete
Ayac Iuan Jiménez Salvador, Trompete

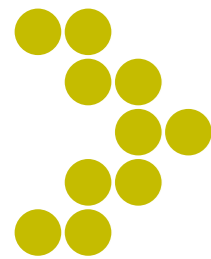
Robert Puhr, Tuba
Matthias Werner, Posaune
Thomas Winalek, Posaune
Simon Zöchbauer, Trompete, Zither,
Vocals

DUO PUSCHNIG/ASATRIAN
Wolfgang Puschnig, Saxophone
Karen Asatryan, Piano

INCOGNITO
Peter Legat, Guitar
Robert Schönherr, Keyboards
Martin Fuss, Saxophone
Robert Riegler, Bass
Mario Gonzi, Drums

DEEP FOREST
THE SYNDICATE





Zwischen Mozart und Lady GaGa: kein Platz für musikalische Vielfalt in Österreich?

■ EINE STUDIE DER WIENER MUSIKUNIVERSITÄT BEWEIST: DAS KLAS-SISCHE ERBE DOMINIERT NACH WIE VOR DIE FÖRDERTÖPFE UND DIE TOURISMUSWERBUNG, DIE INTERNATIONALE POPMUSIK BEHERRSCHT DIE RUNDfunkPROGRAMME UND DEN MUSIKMARKT. FÜR DIE KREA-TIVE VIELFALT DES LANDES BLEIBEN NUR MARGINALE RESTPOSTEN.

■ Die Studie „Austrian Report on Musical Diversity“ von Prof. Dr. Harald Huber und Mag. Dr. Lisa Leitich (Institut für Populärmusik) zeigt Fakten der Entwicklung der Musik in Österreich seit dem Jahr 2000 auf: Rund 80% der Tourismuswerbung und fast 95% der Bundessubventionen beziehen sich auf „Klassik und traditionelles Musiktheater-Repertoire“. In den Radioprogrammen und am Musikmarkt dominiert „internationale Rock- & Popmusik“: im ORF Radio mit über 50% Sendeanteil, bei den Alben in den „Austria Top 75“ Jahrescharts mit rund 80% der Platzierungen.

Demgegenüber müssen sich österreichische Musi-kerinnen und Musiker aller Sparten (zeitgenössische „E-Musik“, Jazz/improvisierte Musik, Volksmusik und World Music, Dance/HipHop/Elektronik, Rock/Pop, Schlager/volkstümliche Musik) mit 5,5 % der Bundessubventionen, marginaler Präsenz in der Österreich Werbung, unter 25% Sendeanteil im öffentlich-rechtlichen Radio (Kompositionen + Interpretationen + Produktionen) und 17,5% Markt-anteil bei Alben begnügen.

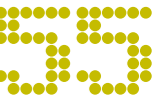
Die Studie untersuchte die Lage der Vielfalt der Musik in neun Dimensionen: Österreich allgemein (Bevölkerungsentwicklung, ...), Stilfelder (musika-lisch-stilistische Entwicklung), Bildung, Förderung, Veranstaltungen, Markt, Medien, Entwicklungszusammenarbeit, Forschung.

Im „Live“-Sektor gibt es zwar Benachteiligungen öster-

reichischer MusikerInnen bei Großereignissen, andererseits aber insgesamt ein recht einrucksvolles Angebot - im Durchschnitt über 600 Musikveranstaltungen täglich in Österreich. Auch die Bildung zeigt mittlerweile etwas größere Aufgeschlossenheit bezüglich musikalischer Vielfalt, vor allem in den Musikschulen. Daten aus dem Bereich der Publikumsforschung beweisen, dass diese Haltung durchaus auch in der Bevölkerung mehrheitlich anzutreffen ist. Daher ist die margina-le Unterstützung und mediale Aufmerksamkeit, die hierzulande Musikschaffenden in den Bereichen Neue Musik, Jazz, Volksmusik, World Music, Dance oder Pop/Rock zuteil wird, nicht länger hinzunehmen. Dies bezieht sich auch auf Chöre, Blaskapellen und KomponistInnen von Filmmusik. Im Stilfeld Schlager/volkstümliche Musik gibt es wenigstens teilweise Markterfolge.

Weit weg ist Österreich von den Millenniumszielen im Bereich der Entwicklungszusammenarbeit und im Kulturaustausch mit Ländern nicht-westlicher Regionen. Noch immer gibt es international keine humanen Visa-Lösungen für MusikerInnen aus diesen Staaten, noch immer überwiegen die Schikanen.

Dies entspricht insgesamt nicht der 2007 vom Österreichischen Nationalrat ratifizierten „UNESCO Konvention zum Schutz und zur Förderung der Vielfalt kultureller Ausdruckformen“! Eine konzertierte Aktion interministerieller Zusammenarbeit (bm:ukk, bm:wfi, bm:eia, bm:j, ...) wäre – wie in anderen Staaten bereits verwirklicht - das Gebot der Stunde!





AUSTRIAN REPORT ON MUSICAL DIVERSITY

ÖSTERREICHISCHER BERICHT
ZUR VIELFALT DER MUSIK 2000 - 2010

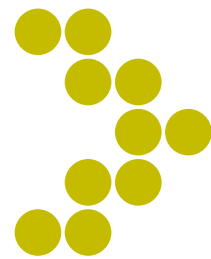
STUDIE IM RAHMEN DES PROGRAMMS „KULTUR:WISSEN:VISION“

PROJEKTMITARBEITERIN: DR. LISA LEITICH
PROJEKTLEITUNG: AO. UNIV.-PROF. DR. HARALD HUBER
WIEN, JUNI 2012



■ UNIV.-PROF. DR. HARALD HUBER
Projektleitung
Leiter des wissenschaftlichen Bereichs des Instituts für Populärmusik der Universität für Musik und dar-stellende Kunst Wien
Präsident des Österreichischen Musikrats

■ MAG. DR. LISA LEITICH
Wissenschaftliche Mitarbeiterin am
Institut für Populärmusik der
Universität für Musik und
darstellende Kunst Wien



Zur gesellschaftlichen Notwendigkeit des ›Austropop‹ im Österreich der 1970er Jahre¹

■ VON MICHAEL HUBER

■ Im Jahr des hundertsten Geburtstags von Bruno Kreisky, der dominanten Persönlichkeit der 1970er Jahre in Österreich, herrscht »in Fachkreisen« keine Einigkeit darüber, was tatsächlich unter ›Austropop‹ zu verstehen sei². Die Protagonisten der aktuell aufblühenden Szene junger, rebellischer, österreichischer Gitarrenmusik sehen sich in der Regel nicht in dieser Tradition stehend. Die Vorstellung, dass diese Musik einmal Rebellion symbolisiert hat, fällt schwer, angesichts der müden Harmlosigkeit, die heute ihre frühen Protagonisten verkörpern. Im Folgenden soll diskutiert werden, welche Rolle populäre Musik als Ausdruck von Jugendprotest spielen kann, und wie sich so die Entstehung und Popularisierung des Austropop erklären lässt.

IDENTITÄTSSTIFTUNG DURCH POPULÄRE MUSIK

Auf der Suche nach wissenschaftlicher Erklärung von *identity construction* über Popkultur stößt man rasch auf die Forschungstradition der Cultural Studies, die dazu seit den 1950er Jahren unterschiedliche Erklärungsansätze und Positionierungen entwickelt hat. Als Ausgangspunkt diente ihr das Konzept der Polysemie von Roland Barthes³, das als eine Weiterentwicklung des strukturalistischen Ansatzes zu betrachten ist. Die zentrale Frage in diesem Zusammenhang lautet: Welche Bedeutung hat ein bestimmter kultureller ›Text‹ für eine bestimmte Gruppe von Menschen innerhalb eines bestimmten soziokulturellen Kontextes. Heute klingt das wenig aufregend, vor fünfzig Jahren war es revolutionär, weil ein Affront der etablierten Musikwissenschaft

mit ihrem Dogma, die Bedeutung einer Musik aus ihr selbst zu erklären. Da kamen also diese jungen Linken und erklärten: a) Die Bedeutungspotentiale eines kulturellen Textes (also auch: von Musik) ließen sich nur semiotisch erschließen, die Verwendungsweisen nur ethnographisch; b) Strukturanalyse erkläre gar nichts, »the music's meanings are somehow arbitrary in their relationship to music's sounds«.⁴

Die Bedeutung der Musik hängt demnach immer vom jeweiligen soziokulturellen und historischen Kontext ab, innerhalb dessen die Rezeption stattfindet. Die zweite Fundamentalkritik richtete sich gegen die Massenkulturthese der kritischen Theorie Frankfurter Schule mit ihrem Bild der Rezipienten populärer Musik als passive und manipulierte Opfer der kapitalistischen Kulturindustrie. Dazu hieß es jetzt: Die Rezeption von Popmusik als Spiegel vorhandener Einstellungen und Befindlichkeiten stelle für die Jugend eine Möglichkeit des Persönlichkeitsausdrucks (*self expression*)⁵ dar. In empirischen Untersuchungen identifizierte man bei gesellschaftlich Ausgegrenzten eine ›profane‹ Energie, Produkte der kapitalistischen Kulturindustrie für ihre Zwecke zu adaptieren und kreativ weiterzuentwickeln.⁶

Die Cultural Studies gehen also davon aus, dass Jugendliche bestimmter Klassen gemeinsame gesellschaftliche Erfahrungen haben, die in der Art, wie sie ihre Freizeit gestalten, zum Ausdruck kommen. Das produktive, kreative Rezipieren von Kultur wird hier als Form der Gesellschaftskritik gesehen. Es zeigt sich durch »aktive Selektion und Konstruktion der Waren und Gegenstände zu einem Stil« der jeweiligen

Jugendkultur.⁷ Paul Willis demonstrierte sehr früh, wie ein Stil das Wertesystem der Jugendkultur ausdrückt, und dass die Musik darin ein wesentliches Element ist. So passte der laute und schnelle Rock'n'roll gut zur maskulinen Körperlichkeit der Motorrad-Gangs, die balladenhafte, nicht-aggressive, verträumte, weltfremde *psychedelic music* zu den Hippies. Die einen wollten lieber aus kurzfristigem Impuls und Bewegungsdrang zu rhythmusbetonten Stücken tanzen, die anderen lieber konzentriert, kontemplativ Konzeptalben hören und die Bedeutung der Texte verstehen. Aus den Musikpräferenzen kann man demnach das Wertesystem und die Abgrenzungsbemühungen einer Jugendkultur ablesen. Die Gruppenidentität ergibt sich auch aus der Bedeutung, mit der sie ›ihre‹ Musik versteht, die Aussage, die sie ›ihrer‹ Musik zuschreibt. Nachkommende Forschergenerationen kritisierten dann die Überbewertung von Subkulturen in der Frühzeit der Cultural Studies. Tatsächlich wurde der überwiegende Teil der Jugendlichen (die »Normalos«) anfangs völlig außer Acht gelassen. Zudem ist die Dichotomie ›authentische Subkultur vs. kommerzieller Mainstream‹ ein idealtypisches Verhältnis, das in der Realität so nicht vorkommt. Namentlich John Fiske betrieb dann eine offensive Fokusverschiebung, weg von den Subkulturen hin zu wirklich massenkulturellen Phänomenen. Aber auch bei ihm steht das politische Potential der Musik im Zentrum der Aufmerksamkeit. Er sagt: Kulturelle Konsumgüter sollen natürlich Gewinn produzieren, sie produzieren aber auch Bedeutungen. Und welche Bedeutungen ein Kulturgut für welche Rezipienten bekommen kann, das lässt sich kaum vorhersagen und schwer steuern. Die Kulturindustrie kann zwar die ›Texte‹ liefern, aber wie diese gelesen werden, das liegt nicht in ihrer Hand. Durchgespielt hat er diese Idee am Beispiel des Popstars Madonna, indem er Alternativen zur bis dahin dominanten Lesart als Repräsentantin einer patriarchalischen und sexistischen Unterhaltungskultur identifizierte.⁸

In der jüngeren Entwicklung thematisierte auch Lawrence Grossberg die alltägliche Bedeutung der Popmusik für die Rezipienten, konkret die Frage, was Musikhören bewirkt, welche Affekte es freisetzt. Er bezeichnet Rockmusik als ›Apparat‹, der Stimmungen und Leidenschaften herstellt. Die Musik hat demnach das Potential, die Menschen aus ihrem langweiligen, vorhersehbaren, geregelten, der Ordnung entsprechenden Alltag zu befreien. Rockmusik hilft also, über das Erleben von Lust und Vergnügen einen imaginären

›Fluchtraum‹ im Alltag zu konstituieren. Mehr Potential als das erträglich machen des Alltags sieht er allerdings nicht. Die Dichotomien ›Mainstream vs. Underground‹ und ›authentisch vs. kommerziell‹ sind nach dieser Sichtweise obsolet.⁹ Simon Frith meldete schon in den frühen 1980er Jahren starke Zweifel an der gesellschaftlichen Sprengkraft von Jugendkulturen an: »Das wahre Wesen der Jugendkultur besteht darin, dass die Jugendlichen die Probleme ihrer Arbeit,

Rockmusik hilft also, über das Erleben von Lust und Vergnügen einen imaginären „Fluchtraum“ im Alltag zu konstituieren

ihrer Familie und ihrer Zukunft auf ihre freie Zeit verlagern«.¹⁰ Wer in den etablierten gesellschaftlichen Sphären von Entscheidungen ausgeschlossen sei, generiere seine Identität also im Freizeitleben, werde »Teil einer Jugendbewegung«, wie es die Musikgruppe *Tocotronic* einmal formuliert hat. Wirkliche Lösungen für schneidende Probleme wie z.B. die Arbeitslosigkeit schafft das freilich nicht. Ihre ganze politische Kraft liegt darin zu demonstrieren, dass es Alternativen zur Dominanzkultur gibt. An anderer Stelle bestreitet Frith die Ur-These der Cultural Studies, dass eine bestimmte Musik Ausdruck einer bestimmten Gemeinschaft sei. Es sei eher so, dass die Musik die Gruppenidentität erst schaffe. Eine Gruppe konstituiere sich durch kulturelle Aktivitäten, durch ästhetische Urteile. »In der musikalischen Praxis drücken sich keine Ideen aus, sie stellt eine Möglichkeit her, diese Ideen zu leben«.¹¹

Welchen dieser Argumente man auch folgen mag, es findet sich in jedem Fall im Ideengebäude der Cultural Studies ein gutes Handwerkszeug, um dem Identifikationspotential des Austropop für die österreichische Jugend der 1970er Jahre auf den Grund zu gehen. Dabei muss bewusst sein, dass hier die Gefahr besteht, Musik ausschließlich aus ihren kulturellen Rahmenbedingungen zu erklären und den subversiven Charakter populärer Musik romantisch zu verklären. Diese Untiefen sollen umschiffen werden.

DER AUSTROPOP ALS SYMPTOM GESELLSCHAFTLICHEN AUFBRUCHS IN ÖSTERREICH Im Herbst 1971 erschien mit Da Hofa von Wolfgang



1_Dieser Text erschien (in leicht veränderter Form) zuerst als: Der „Austropop“ und die Entstehung einer österreichischen Jugendkultur in den 1970er Jahren. In: Sprengnagel, Gerald M. / Perzi, Niklas / Stehlik, Michal (Hg.): Die Ära Kreisky in Österreich und die Normalisierungsperiode in der CSSR. Politik und Kultur. Wien: Lit-Verlag 2013.

2_Das zeigte sich u.a. deutlich in der extensiven Video-Dokumentation „Weltberühmt in Österreich – 50 Jahre Austropop“, in der fast alle Musiker/innen dem Austropop zugerechnet wurden, die jenseits des volkstümlichen Schlagers irgendwann einmal mit populärer Musik in Österreich auffällig geworden sind, von Helmut Qualtinger bis Kruder & Dorfmeister.

3_Vgl. Roland Barthes, Mythen des Alltags, Frankfurt am Main 1964.

4_John Shepherd u. Peter Wicke, Music and Cultural Theory, Cambridge 1997, 26.

5_Stuart Hall, Stuart u. Paddy Whannel, The popular arts, New York 1995, 276.

6_Paul E. Willis, Profane Culture. Rocker, Hippies, subversive Stile der Jugendkultur, Frankfurt am Main 1981, 208.

7_John Clarke, Stil, in: ders. u.a., Jugendkultur als Widerstand. Milieus, Rituale, Provokationen, Frankfurt am Main 1979, 105 f.

8_Vgl. John Fiske, Lesarten des Populären, Wien 2000.

9_Vgl. Lawrence Grossberg, What's going on? Cultural Studies und Populärkultur, Wien 2000.

10_Simon Frith, Jugendkultur und Rockmusik. Soziologie der englischen Musikszene, Reinbek 1981, 231.

11_Simon Frith, Musik und Identität, in: Jan Engelmann, Hg., Die kleinen Unterschiede. Der Cultural Studies-Reader. Frankfurt am Main 1999, 154.



12_Es waren wohl tatsächlich viele, aber mindestens ebenso viele Jugendliche lebten im Nachkriegs-Österreich ein angepasstes Leben nach dem Vorbild ihrer Eltern.

13_Siehe ausführlich dazu: Smudits 1995.

14_Z.B. Die Schmetterlinge, die Milestones, Georg Danzer und Wolfgang Ambros

15_Vgl. Irmgard Bontinck, *New Patterns of Musical Behaviour. A survey of youth activities in 18 countries*, Wien 1974.

16_Vgl. Roger Wallis u. Krister Malm, *Big Sounds from Small People*, New York 1984.

Ambros (Musik) und Joesi Prokopetz (Text) jenes Musikstück, das zumeist als erster typischer Austropop-Song bezeichnet wird. Das Besondere an dieser neuen Musik war einerseits ihr neuer Umgang mit etablierten musikalischen Formen. Vor allem jedoch passierte hier etwas Unerhörtes: die kritische Thematisierung von typisch österreichischen Alltagssituationen unter selbstverständlicher Verwendung der (Wiener) Dialektsprache.

Diese neue gesellschaftskritische Musik verlieh einem seit den 1960er Jahren wachsenden Generationskonflikt Ausdruck, wurde zum Sprachrohr der unzufriedenen Jugend. In der österreichischen Nachkriegsgeneration schwelte schon länger Unzufriedenheit mit der Nur-nicht-Auffallen-Mentalität ihrer Elterngeneration. Viele waren auf der Suche nach neuen, modernen, identitätsstiftenden, eigenständigen kulturellen Formen und Inhalten.¹² Der Austropop kam hier gerade recht.¹³

Die formalästhetische ›Architektur‹ der Lieder war neu, sie verwies jedoch auf klar zu identifizierende Quellen und Bezugspunkte: die Liedermacher-Bewegung, die angloamerikanische Beat- und Rockmusik, die österreichische Kabarett-Tradition und die Tradition des deutschen Schlagers.

Die gesellschaftskritische Liedermacher-Bewegung

Tonträger zu gelangen.) Die erste Rezeptionsphase war geprägt vom Nachspielen des Repertoires bekannter englischer und US-amerikanischer Gruppen wie der *Beatles*, der *Rolling Stones*, der *Kinks* oder der *Mothers of Invention*. Musikalische Eigenaktivität der Jugend erlebte damals einen bemerkenswerten Aufschwung, viele Jugendliche gründeten ihre eigene Rockband.¹⁵ Die nächste Aneignungsphase brachte dann Eigenkreationen im Stil und nach dem Vorbild dieser Gruppen hervor. Ein Beispiel dafür wäre die legendäre Gruppe *The Slaves*, die stark am Sound der Rolling Stones orientiert war und 1967 drei Singles veröffentlichte. Karl Ratzer, der damals 15jährige Gitarrist der Gruppe, war nur einer von vielen (Instrumental-)Musikern dieser Generation, die später dann im Austropop als Studiomusiker bei Plattenproduktionen in Erscheinung treten sollten.

Eine nicht so nahe liegende Quelle, aus der der Austropop schöpfen konnte, ist die österreichische Kabarett-Tradition. Lieder mit Hang zur Parodie, zur Satire, zum beißenden Untergriff sind eine langjährige Wiener Tradition. In der Nachkriegszeit komponierten vor allem Georg Kreisler und Gerhard Bronner in diesem Sinne, kongenial interpretiert von Helmut Qualtinger (z.B. in *Der geschufte Ferdl*). Frühe Klassiker des Austropop wie *Da Hofa* oder *Jö schau* von Georg Danzer beziehen sich darauf in ihrer Dramaturgie.

Die stark musikalisch geprägte Kabarett-Tradition der Nachkriegszeit erlebte also in den 1970er Jahren die bis heute anhaltende Aufspaltung in eine wortorientierte (bald unpolitische) Kabarett-Szene und eine musikorientierte (anfangs politische) Austropop-Szene.

Ein nicht so nahe liegender Bezugspunkt des Austropop war in mehrerer Hinsicht die Tradition des deutschen Schlagers. Im Feld der heimischen Musikproduktionen dominierte dieses Genre seit dem Zweiten Weltkrieg den Tonträgermarkt und die Radioprogramme in Österreich. In der Publikumsgunst stellte der Schlager hierzulande eine ebenbürtige Konkurrenz zum internationalen – in vergleichbaren anderen Ländern überwältigenden – Pop/Rock-Geschehen dar.¹⁶ Wie kam es zu diesem Erfolg? Der deutschsprachige Schlager stand in seiner inhaltlichen Ausrichtung geradezu paradigmatisch für die dominierende Geisteshaltung im Nachkriegs-Österreich. Nach den traumatischen Erlebnissen der Nazi-Zeit, nach dem Schock der Unmenschlichkeit,

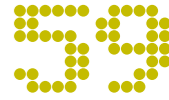
die dieses Volk zutage gebracht hat, herrschte der allgemeine Wunsch nach Verdrängung, nach Ablenkung von der Gegenwart und der jüngeren Vergangenheit. In ökonomischer Hinsicht stürzte man sich in die Zukunftsprojekte des Wiederaufbaus. In kultureller Hinsicht, in der Freizeitsphäre, erfolgte die Identifikation über surreale Wunschvorstellungen einer entfernten Vergangenheit (Mozart, Strauss, die Sissy-Kinofilme) oder einer unberührten (unschuldigen) Natur (die Heimat-Filme). Oder man flüchtete in fremde Traumwelten, was vor allem im Schlager intensiv ausgereizt wurde.¹⁷ »In den Jahren des Wiederaufbaus, im Österreich der fünfziger und frühen sechziger Jahre, galten das Glück als schwer erringbares Gut und Wärme als ein auf der anderen Seite des Globus gelegener Zustand. Wärme und Süden bildeten die Fluchträume zur in den Schlagern oft beklagten ›kalten Welt‹.«¹⁸

Die Beziehung des Austropop zum Schlager war eine sehr wichtige, insofern als das grundlegende Selbstverständnis der Musiker darin bestand, in allem das direkte Gegenteil zu den ›Schlager-Heinis‹ zu sein. Sowohl in der Sprache, als auch in der Themenwahl war Austropop radikal auf den Alltag bezogen, anders als der Schlager wirkte er damit jung, rebellisch, frech, unbequem, verunsichernd. Trotz weitgehender Trennung der beiden Sphären und strikter Schlager-Ablehnung durch die ›progressive‹ Jugend gab es vereinzelte Versuche eines Brückenschlags, u.a. durch Evamaria Kaiser, einer Rundfunkmoderatorin beim ORF und engagierten Förderin des österreichischen Pop-Nachwuchses. In ihrer Sendung Show-Chance brachte sie junge Talente auf die Bühne, und so mancher spätere Star konnte sich hier erstmals landesweit einem Publikum präsentieren. Auch die Jazzsängerin Marianne Mendt hatte hier einen bedeutenden Auftritt mit dem Lied *Wie a Glock'n* das bisweilen als erster Hit des Austropop bezeichnet wird, obwohl es ihm an einem wesentlichen Element fehlt, das das Wesen des (frühen) Austropop ausmachte: die Verbindung verschiedener Traditionen des Kulturschaffens zu einer eigenständigen, neuen, gesellschaftskritischen Form. Die Wohlwühlbotschaft dieses Liedes orientiert sich eher an den Hörgewohnheiten und Lebensentwürfen des traditionellen Schlager-Publikums.

Auch das sehr erfolgreiche Sängerduo *Waterloo & Robinson* versuchte auf der Austropop-Welle mit zu schwimmen, oder zumindest sich jugendgerecht zu präsentieren, indem es für ein Plattencover mit

Schusswaffen und einem Harley Davidson-Motorrad posierte.¹⁹ Ihre Musik jedoch ließ Alltagsbezug, Rebellion und Gesellschaftskritik völlig vermissen. Der sozialkritische Anspruch der Liedermacher, den z.B. *Wie a Glock'n* vermissen lässt, ist im frühen Austropop ebenso essenziell wie der Sound der damals rebellischen Rock- und Folkmusik, der Einbezug von Ironie und bissigem Witz aus der Kabarett-Tradition ebenso wie die Abgrenzung gegen die vom Schlager verbreiteten Exotismen und Wohlgefühl-Refugien.

Für die (gleich jungen) Hörer und Musiker des frühen Austropop war dieser also ein gangbarer Weg, sich ideologisch von der Elterngeneration abzugrenzen und eine eigene kulturelle Identität zu entwickeln. Die starke Bezugnahme auch auf heimische Traditionen machte seine nationale Eigenheit aus und eine Positionierung jenseits der internationalen Popkultur möglich. Warum war diese Neupositionierung der jungen Generation, der Kampf um kulturelle Vorherrschaft erst in den 1970er Jahren erfolgreich? Die Institutionen des Kulturlebens waren lange Zeit fest in der Hand der alten Generation. Erst mit technischen Modernisierungen begann dieses System langsam durchlässig zu werden. Im Jahr 1967 richtete der Österreichische Rundfunk den Popsender Ö3 ein, im Jahr 1968 erschien erstmals die Jugendzeitschrift *Rennbahn Express*, 1971 die Musikzeitschrift *Hit*. Auch tauchten jetzt die ersten Tonstudios auf, in denen für junge Leute Plattenproduktionen mög-



17_So lässt sich z.B. im Repertoire des Sängers Vico Torriani nur mit Mühe ein Titel finden, der ohne Exotismen auskommt.

18_Kurt Luger, *Liebling, mein Herz läßt Dich grüßen*.

Schlager als Ausdruck von Zeitgeist und Zeitgefühl. (1992), in: ders., *Vergnügen, Zeitgeist, Kritik*. Streifzüge durch die populäre Kultur (Neue Aspekte in Kultur- und Kommunikationswissenschaft 13), Wien 1998, 264–270, hier 268. 19 *Waterloo & Robinson – Hollywood / I Wanna Be Alone* (atom 238.053)

20_Die Türen der etablierten Tonträgerindustrie öffneten sich allerdings erst später, nachdem diese unabhängigen Low Budget-Produktionen erste Erfolge auch in Deutschland vorweisen konnten.

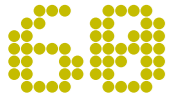
Lieder mit Hang zur Parodie, zur Satire, zum beißenden Untergriff sind eine langjährige Wiener Tradition

entstand ab Mitte der 1960er Jahre und stand anfangs in enger Verbindung mit der internationalen Studentenbewegung. Das Zentrum der österreichischen Liedermacherszene war das Wiener Lokal *Atlantis*. Dort absolvierten viele Musiker, die später für den Austropop wichtig waren, ihre ersten Auftritte.¹⁴

Die angloamerikanische Beat- und Rockmusik kam ab Mitte der 1960er Jahre aus England nach Österreich, entweder über Massenmedien wie Radio Luxemburg, oder auf Schallplatte. (Die wenigsten der damals veröffentlichten Tonträger waren im österreichischen Einzelhandel erhältlich. Zumeist musste man persönlich ins europäische Pop-Mutterland England reisen, um in den Besitz der begehrten

In der Publikumsgunst stellte der Schlager hierzulande eine ebenbürtige Konkurrenz zum internationalen Pop/Rock-Geschehen dar

lich waren.²⁰ Ebenfalls wichtig als gemeinsames Ziel und Szene-Kitt war der Kampf um bessere Auftrittsmöglichkeiten, der in der Besetzung des Wiener Inlandschlachthofes seinen Höhepunkt fand. Erst spät konnten hier Erfolge gefeiert werden, sowohl die Kulturpolitik (namentlich der damalige Wiener Bürgermeister Helmut Zilk) als auch die Wirtschaft wirkten ab den frühen 1980er Jahren nachhaltig strukturfördernd (*Arena*, *Amerlinghaus*, *Szene Wien*, *Z-Club*).



DIE ROLLE DES AUSTROPOP IM ÖSTERREICHISCHEN MUSIKLEBEN

So wichtig diese neuen kritischen Stimmen im österreichischen Musikleben waren, einerseits für die Herausbildung einer neuen Generation im

Den Austropop der 1970er Jahre kann man als Phase der De-Anglisierung der österreichischen Popmusik betrachten, die dritte Aneignungsphase nach Konsum und Imitation

Kulturbetrieb, andererseits für das Kanalisieren von so etwas ähnlichem wie Studentenprotest²¹ - die heiße Phase dieser historischen Etappe dauerte nur kurz, die ›Verbürgerlichung‹ begann bereits in den frühen 1980er Jahren. Nicht nur dieser Umstand bewahrt uns vor einer Überbewertung der gesellschaftlichen Sprengkraft des Austropop. Sein Identitätspotential für die Rezipienten ging wohl zumeist in Richtung des von Lawrence Grossberg skizzierten Fluchtraumes oder die von Simon Frith identifizierte Möglichkeit, eine neue Idee von Kultur zu leben. Auch im alltäglichen Musikleben war die Revolution vorerst nicht durchschlagend. In den Hitparaden dominierten nach wie vor der Schlager und die englischsprachige Pop- und Rockmusik. Lediglich vereinzelt gelangen Erfolge, namentlich durch Wolfgang Ambros, Georg Danzer und Ludwig Hirsch.

AUSTROPOP NACH 1980

Den Austropop der 1970er Jahre kann man als Phase der De-Anglisierung der österreichischen Popmusik betrachten, die dritte Aneignungsphase nach Konsum und Imitation.²² Im Laufe des Jahrzehnts gelang die Herausbildung eines personellen und institutionellen Beziehungsgeflechts aus Musikern, Musikpresse, Rundfunk und Tonträgerindustrie, und somit auch so etwas wie eine Gruppenidentität des Austropop. Bis 1980 war ein eigenständiger Stil, ja eine eigenständige Tradition entwickelt, die kulturelle Dominanz der alten Traditionen gebrochen. Mit zunehmendem Alter wurde der Austropop dann zahmer und in der Folge auch über Generationen hinweg akzeptiert. In weiterer Folge entwickelte sich diese anfangs rebellische und widerständige Form zur etablierten, eigenständigen Macht, die alles beherrschte und selbst bald von der nachkommenden Generation kritisiert wurde.²³ Mit der Entwicklung von Punk, New Wave und Neuer Deutscher Welle entstanden später auch in Österreich neue Ansprüche, neue Identitäten und neue Infrastrukturen. Falco, der bis heute erfolgreichste Popmusiker Österreichs, wird wohl retrospektiv von der Austropop-Gemeinde für sich vereinnahmt, tatsächlich bewegte er sich zuerst an deren Rändern und war später isoliert und ein völlig eigenständiges Phänomen. Von Falcos offensiver Übernahme angloamerikanischer Erfolgsstrategien (englische Sprache, internationale Produzenten) weitgehend unbeeindruckt traten in den 1980er Jahren neue Interpreten auf den Plan, die anfangs auch in der klassischen Austropop-Tradition agierten und in den 1980er Jahren großer Erfolge feierten: Rainhard Fendrich, Stefanie Werger, STS, EAV.

Bis in die Mitte der 1990er Jahre konnte der Austropop seine Vormachtstellung gegen nachkommende Generationen verteidigen. Aber mit zusehender Internationalisierung des Musikgeschäfts wurde seine Relevanz immer geringer. Die mit HipHop und Techno aufgewachsene Jugend von heute kann mit den ›boring old farts‹ dieser einst so rebellischen Szene in der Regel nichts mehr anfangen.²⁴

FOTO: ARCHIV M. HUBER



MICHAEL HUBER

ist Assoziierter Professor für Musiksoziologie an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Studium der Soziologie und Erziehungswissenschaften an der Universität Wien, 1998 abge-

schlossen (Diplomarbeit: Hubert von Goisern und die Musikindustrie), 2006 PhD-Promotion über Kultursoziographie in Gemeinde, Stadt und Raum. Seit 1997 in diversen Funktionen am Institut für Musiksoziologie der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, seit 2003 im Wissenschaftsbereich des ipop. Aktueller Forschungsschwerpunkt: Musikhören im Zeitalter Web 2.0 www.mdw.ac.at/ims

TOP-10-PLATZIERUNGEN ÖSTERREICHISCHER KÜNSTLER DER 1970ER JAHRE (Quelle: www.austriancharts.at)

	Single	Album
1970	—	U. Jürgens (Platz 9)
1971	P. Alexander (Platz 1)	P. Alexander (1), U. Jürgens (6), A. Heller (9)
1972	nicht dokumentiert	nicht dokumentiert
1973	Klaus & Ferdl (9)	Klaus & Ferdl (7), K. Sowinetz (9), P. Alexander (10)
1974	Waterloo & Robinson (1+10)	Waterloo & Robinson (6), Klaus & Ferdl (9)
1975	U. Jürgens (1), W. Ambros (3)	W. Ambros (1), Waterloo & Robinson (5), G. Danzer (10)
1976	P. Alexander (1), Gilla (7)	Waterloo & Robinson (2), P. Alexander (3), G. Danzer (8)
1977	—	Klaus & Ferdl (2)
1978	—	—
1979	P. Alexander (7)	L. Hirsch (3)

21_Österreich erlebte seine 68er-Revolution mit deutlicher Verspätung. Hierzulande fand die Jugendbewegung erst in den späten 1970er Jahren den Weg auf die Straße, im Zuge von Demonstrationen für Weltfrieden und Umweltschutz.

22_Siehe dazu ausführlich: Edward Larkey, Pungent Sounds. Constructing Identity with Popular Music in Austria, Wien u.a. 1993.

23_Hinter vorgehaltener Hand war von einer »Austropop-Mafia« die Rede, deren Ausschlussmechanismen jungen Musikern das Leben schwer machten.

24_Vgl. z.B. Michael Hopp, Schickt Ambros in Pension! Der Austropop ist in die Jahre gekommen (1987), in: Walter Gröbchen, Hg., Heimspiel. Eine Chronik des Austro-Pop, St. Andrä-Wördern 1995, 81–87.



notizen

es



INSTITUT FÜR POPULARMUSIK

■ ANTON VON WEBERN PLATZ 1
A-1030 WIEN

■ TEL: +43-1-71155-3801
FAX: +43-1-71155-3899

■ OFFICE@IPOP.AT
WWW.IPOP.AT