

KOLLEKTION

■ **MAGAZIN DES INSTITUTS FÜR POPULARMUSIK**

■ UNIVERSITÄT FÜR MUSIK UND DARSTELLEND KUNST WIEN

 JÄNNER 2004



iPOR.



**Universität für Musik
und darstellende Kunst Wien**

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

Verantwortlicher Herausgeber:

Dr. Harald Huber

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

Redakteur:

Mag. Günther Wildner

Zwerngasse 6/5
1170 Wien
Tel: +43-1-48 40 428 = Fax
wildner@wildnermusic.com

Visuelle Gestaltung:

Mag. Angelika Kratzig

angelika@kratzig.at

✎ In der Nach-Hippie Zeit der 70er Jahre, der Zeit der FUSION MUSIC und des DISCO SOUND, die viele der heute am iPOP Lehrenden noch gut in Erinnerung haben und in der die gegenwärtige Generation der Studierenden mit wenigen Ausnahmen noch nicht geboren war, gab es eine Überzeugung, die vollkommen außer Streit stand: „Kreativität“ und „Kommunikation“ seien untrennbar miteinander verbunden, der freie Austausch von Gedanken und Ideen sei der Humus, auf dem der Spaß von schöpferischer Arbeit mit verschiedensten Kunstformen gedeihen könne.

Die heutige Ellbogengesellschaft nötigt uns, diesen Geist, aus dem das Institut für Populärmusik geboren wurde, erneut Geltung zu verschaffen, ihn zu beschützen und mit deutlicher Initiative zu pflegen. Das Universitätsgesetz 2002 setzt diesbezüglich mit der Errichtung eines schroffen Zwei-Klassen-Systems von Lehrenden („Universitätsprofessoren“ und „wissenschaftliche und künstlerische Mitarbeiter“) und der Beschneidung der Mitspracherechte der Studierenden einen Akzent in die falsche Richtung.

Umso mehr freut es mich, in der „Kollektion 4“ eine bunte Vielfalt von Beiträgen und Meinungen präsentieren zu dürfen. Einige unserer Studierenden waren sehr erfolgreich als „Young Lions“ des Jazz unterwegs, die durchschnittliche Anzahl der pro Jahr fertiggestellten Diplomarbeiten geht nunmehr gegen zehn, und seit 1. Oktober 2003 ist die spezielle Studienplan-Variante „IGP Populärmusik“ in Kraft, die für die kommenden Jahre vielfältige Entwicklungsperspektiven eröffnet. Besonders freue ich mich auch über die Gastbeiträge von Peter Röbbke (Institut für Musikpädagogik), Harry Fuchs (Projekt!Pop) und Walter Gröbchen (Universal Music), die dokumentieren, dass Kommunikation nichts mit Grenzen eines Instituts oder Grenzziehungen innerhalb eines Instituts zu tun hat. Mit zwei Beiträgen ist in diesem Heft auch Bernardette Reiter vertreten, die mehr als ein Jahr in unserem Sekretariat gearbeitet hat und

deren vielversprechender Entwicklung im Haus ein jähes Ende gesetzt wurde. Ich wünsche ihr für ihren weiteren Lebensweg alles Gute.

Entgegen dem Zug der Zeit liegt im Bereich der Kunst in der Verweigerung der Zeit- und Stress-Spirale ein nicht zu unterschätzendes Potential. Wie sonst kann längerfristig schöpferische Konzentration und kreative Leistung entstehen? In diesem Sinne „lasst uns“ niemals THE WALL errichten sondern lieber „froho uhund munter sein“!

Besonderer Dank für Kollektion 4 gebührt Günther Wildner als umsichtigem Redakteur, der auch alle Gespräche und Interviews durchgeführt hat sowie Angelika Kratzig, die in bewährter Weise für die grafische Gestaltung des Magazins verantwortlich zeichnet.

Harald Huber



INHALT

6 Interview mit **Clemens Salesny**

10 Interview mit **Bernd Satzinger**

13 Interview mit **Martin Reiter**

17 Interview mit **Wolfgang Schiftner**

20 Gespräch mit **Stefan Jeschek**

23 Interview mit **Harald Hanisch**

26 **IBN SINA - Betrachtungen einer Atlantiküberquerung in Bezug auf Zeit und Raum**
von Bernadette Reiter

27 **Musikbezogene Straßennamen und Flächenbezeichnungen in Wien**
von Harry Fuchs

36 **Alte Sehnsüchte und neue Identitäten: Zur Rezeption „orientalischer“ Musik im Jazz**
von Andreas Felber

40 **Das Ende der Vielfalt? Zu den Zwängen der globalen Musikfernsehindustrie**
von Andreas Gebesmair

45 **Rede zum einjährigen Bestehen des Instituts für Populärmusik**
von Harald Huber

48 **Diplomarbeiten im Bereich Populärmusik an der Musikuniversität Wien. Eine Auflistung**

51 **Aspects of Identity in Austrian Popular Music**
von Christian Glanz

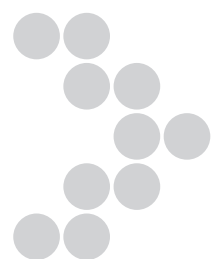
59 **Pop. Jugend. Musikschule oder: Ist Musikschule uncool?**
von Peter Röbbke

66 **Zwischen Widerstand und Anpassung Der Konflikt der deutschen Schallplattenindustrie mit dem nationalsozialistischen Regime, 1933-1935**
von Peter Tschmuck

68 **Guitar News**
von Martin Kelner

69 **Wer hat Angst vor MP3?**
von Walter Gröbchen

72 **Der Einzelkünstler im Musiksponsoring**
von Günther Wildner



CLEMENS SALESNY

■ IM GESPRÄCH MIT GÜNTHER WILDNER

GW: Wie hat es in musikalischer Hinsicht bei Dir begonnen?

CS: Meine Eltern haben beide nicht sehr viel Musik gemacht, aber ermöglichten meinem Bruder und mir, Instrumente zu lernen. Mein um drei Jahre älterer Bruder wechselte nach der Blockflöte zur Trompete, ich zum Saxophon. Die wohlmeinenden Tipps, dass man doch traditioneller Weise mit der Klarinette beginnen sollte, habe ich in den Wind geschlagen – ich war schon damals der Meinung, dass das ein eigenständiges Instrument ist. Da war ich ungefähr acht Jahre alt und in der Volksschule. Die Klarinette kam dann allerdings nach ein paar Jahren zu meinem Instrumentarium dazu, weil ich auch diesen Bereich und Sound abdecken wollte.

GW: Wie ist dann Deine Ausbildung verlaufen?

CS: Ich bin in der Scheibbs-Region geboren und aufgewachsen. Da war ich auch mit dem Saxophon ganz selbstverständlich die ersten drei Jahre beim örtlichen Kapellmeister. Dann hatte ich in der Musikschule in Mank zwei Jahre klassischen Saxophonunterricht, hier war erstmalig ein Richtungswechsel – vor allem im Ansatz! In dieser Zeit beschloss ich dann schon, von Aufnahmen und Live-Konzerten begeistert, Jazzmusiker zu werden. Mein damaliger Lehrer hat dann selbst den Wechsel zu einem Musiker, der in Wien an der Jazzabteilung des Konservatoriums studiert hatte, vorgeschlagen,

nachdem wir schon begonnen hatten, zu improvisieren. Dieser neue Input hat mir sehr gut getan und Spass gemacht – am Land qualifizierten Jazzunterricht am Saxophon zu bekommen, ist keineswegs selbstverständlich. Ich war auch in einer örtlichen Big Band, habe neue Erfahrungen gesammelt und das Blasmusik-Spielen endgültig aufgegeben. In Melk habe ich maturiert (musikalischer Zweig mit Klavierunterricht). In Scheibbs habe ich einige Jahre regelmäßig die Jazzseminare besucht und von Lehrern wie Christian Maurer zusätzliche Anregungen bekommen.

GW: Wie hast Du Dich dann weiter orientiert?

CS: Nach der Matura war ich bei der Militärmusik in St. Pölten, was die vernünftigste Lösung für die Ableistung des Wehrdienstes war. Parallel dazu habe ich schon zu studieren begonnen. Da mir von verschiedensten Musikern die Saxophonlehrer an der Musikuniversität empfohlen worden waren, bin ich da hin, konnte aber im ersten Jahr aufgrund der Doppelbelastung noch nicht voll studieren. An der Uni kam ich zu meinem gewünschten Lehrer Klaus Dickbauer, von dessen Stil und Sound ich schon vorher begeistert war. Zwischendurch ein Jahr bei Wolfgang Puschnig und Stunden bei Martin Fuss waren sehr interessante Einflüsse.

GW: Hast Du vor dem Studium bereits über die Inhalte bescheid gewusst?

CS: Natürlich und ebenfalls, dass das Studium nicht optimal ist, weil es kein richtiges Jazzstudium ist, und daher die Nebenfächer hauptsächlich klassische Musik behandeln. Aber letztendlich war das Lehrerangebot ausschlaggebend. Dazu kommt noch, dass die Lehrbefähigung als Basis sehr nützlich sein kann.

Oft scheint es mir
völlig verkehrt, dass man
improvisierte Musik auf einer
Schule lernen soll

Da ich aber momentan gar nicht so viel unterrichte und viele Spielmöglichkeiten vorhanden sind, habe ich keine Pläne, noch IGP2 zu studieren.

GW: Ein paar Worte noch zum Studium ...

CS: Oft scheint es mir völlig verkehrt, dass man improvisierte Musik auf einer Schule lernen soll, aber da es nicht genug Auftrittsmöglichkeiten gibt, um „on the road“ zu lernen, ist das dann schon O.K.! Das Studium selber dauert zu lange, wobei ich aber hinsichtlich der Grundlagen und der damit verbundenen Zeit, diese zu erlernen, das Glück hatte, dass ich technisch und harmonisch schon zu Beginn sehr weit war. Daher waren Soundarbeit und stilistische Entwicklung in den meisten Phasen des Studiums die zentralen Themen. Was die Frage eines möglichen Konzertfachstudiums im Bereich Populärmusik betrifft, davon halte ich nichts, denn eine bescheinigte Ausbildung ist noch lange keine Eintrittskarte in Jazzclubs und Musikprojekte. Die pädagogische Ausrichtung eines Studiums ist also die einzige mir sinnvoll erscheinende Möglichkeit. Was dem Studium fehlt, sind weitere Ensembles und eine funktionierende Big Band – das Blechbläserproblem ist ständig ein Hemmschuh. Die Fächer Arrangement und Komposition sind ebenfalls zu kurz. Da Studenten unterschiedlicher Studienrichtungen die Vorlesungen besuchen, ist auch der Wissensstand so unterschiedlich, dass der Unterricht sehr mühsam werden kann. Beim Ensembleunterricht ist das ebenfalls virulent. Daraus folgt, dass man sich viele wichtige Informationen und Inhalte außerhalb des Studiums suchen muss, was nicht nur die zeitliche Belastung vergrößert. Besonders für Bassisten und Schlagzeuger sollte es mehr Übungsensembles für ein gezieltes Zusammenspiel geben, sodass Grundsätzliches nicht erst im Ensembleunterricht erlernt werden muss. Scherer, Puschnig, Dickbauer und andere sollten ebenfalls Ensembles anbieten. Dabei sollte es soweit kommen, dass Teilnehmer ihre eigenen Kompositionen hören und ausprobieren können – sofern sie das nicht schon in eigenen Bands tun.

GW: Was bringt der neue Studienplan?

CS: Darüber habe ich schon erfreuliche Sachen gehört: Klavier- und Stilkundeunterricht im Fach Populärmusik - und nicht nur abendländische Kunstmusik - ist notwendig. Geschichte der Populärmusik soll intensiver werden: Das ist gut, denn die zwei Semester bei Harald Huber, wo noch dazu bisher

sämtliche Stile abgedeckt werden mussten, waren natürlich zu wenig.

GW: Bist Du zufrieden mit dem Instrumentalunterricht?

CS: Damit bin ich sehr zufrieden, das war schließlich auch der Hauptgrund für mich, dieses Studium anzugehen. Klaus Dickbauer hat vor allem das Soundbewusstsein geschärft und mich auf Musiker wie Eric Dolphy und Ornette Coleman aufmerksam gemacht, was meinen musikalischen Horizont erweitert und die stilistische Entwicklung entscheidend beeinflusst hat. Außerdem war auch seine Spielweise auf den Klarinetten ein wesentlicher Anstoß, mich mit diesen Instrumenten näher zu befassen. Bei Wolfgang Puschnig war ich kurze Zeit in der späteren Phase des Studiums. Dadurch, dass er – ähnlich wie Dickbauer – in den Unterrichtsstunden auch selbst viel gespielt hat, war auch er ein wertvoller Einfluss.

GW: Wie ist der Aufbau beim Instrumentalunterricht und reicht die Unterrichtszeit aus?

CS: Die Unterrichtszeit sollte ausreichend sein. Denn mit dem Fortgang des Studiums sollte sich das Gewicht dahingehend verlagern, dass der Student - nachdem keine grundsätzlichen Probleme mehr da sind und ein gewisses Basisprogramm absolviert ist - mit speziellen, für ihn wichtigen Fragestellungen kommt, und der Unterricht somit von individuellen

Man sollte das vorhandene
Lehrerangebot ausnützen

Bedürfnissen und Interessen geprägt und geleitet wird. Mit einer falschen Grundannahme wäre gleich aufzuräumen, nämlich dass der Lehrer einem alles zeigt, und man übt das dann, ohne selbst die Initiative ergreifen zu müssen. Gut ist es auch, wenn man das vorhandene Lehrerangebot ausnützt, um verschiedene Zugänge kennen zu lernen.

GW: Auf welches Saxophon bist Du spezialisiert?

CS: Ich spiele hauptsächlich Altsaxophon, Bassklarinette und Klarinette. Ab und zu greife ich zum Sopran- und Tenorsaxophon, z.B. beim Big-Band-Spielen. Der Umstieg zwischen den Saxophonen ist grundsätzlich nicht problematisch, weil sie ja alle die gleiche Grifftechnik haben, allerdings sollte





man soundtechnisch eine klare Vorstellung haben, wie man am jeweiligen Instrument klingen will. Um diese Vorstellung dann allerdings zu erreichen, sollte man natürlich regelmäßig spielen. Zumeist lässt sich ein Saxophonist zumindest in Ansätzen eher dem Tenor- oder dem Altsaxophon zuordnen. Die Klarinetten sind ein anderes Kapitel und müssen daher leider extra geübt werden.

GW: Kennst Du andere Ausbildungen im Bereich Popularmusik?

CS: Ich habe von Holland gehört, wo auch einige unserer Studenten waren: Das ist auch nicht wesentlich anders, kommt wie immer auf den Lehrer an. Berklee in Boston oder New School in New York kommen mir, was die Ensembles und manche Lehrer betrifft, sehr interessant vor, dafür ist der Unterricht extrem verschult, was dem Wesen der Musik nicht entspricht.

GW: In welche musikalischen Richtungen entwickelst Du Dich?

CS: Ich mache prinzipiell alles, was mit Jazz zu tun hat. Bei den eigenen und den meisten anderen Projekten geht es in eine freiere Jazzrichtung, z.B. mit Bumi Fian und dem Bumi Fian-Clemens Salesny-Quartett, wo wir meistens ohne Harmoniegerüst und ohne Form arbeiten, ähnlich wie man es von Ornette Coleman kennt. Mehr E-musikalische Facetten habe ich bei Renald Deppe und den Wachauer Pestbläsern. Fix spiele ich seit dem Jahr 2000 in der Big Band Nouvelle Cuisine von Christoph Cech und Christian Mühlbacher, die immer wieder interessante Wege finden, ein größeres Ensemble einzusetzen, und dabei genügend Freiräume offen zu lassen. Aushilfsweise spiele ich auch im Concert Jazz Orchestra Vienna von Ed Partyka, wo es mir Spass macht, Musik von Bob Brookmeyer etc. zu spielen.

Suspekt ist mir, wenn der
Lehrer eine Band
für die Diplomprüfung
zusammenstellen muss

GW: Deine Karrierepläne?

CS: Ein paar Privatschüler, ich bin im Moment nicht auf der Suche nach einer Musikschule. Unterricht

auf hohem Niveau würde mich jederzeit reizen. Weiters viel spielen, was momentan gut funktioniert und weiter die eigene Stimme am Instrument entwickeln. Wolfgang Puschnig z.B. passt in verschiedenste Projekte, ohne persönlichen Sound und Grundkonzeption aufzugeben.

GW: Was würdest Du einem Studienbeginner raten?

CS: Gleich in den ersten beiden Jahren viele Prüfungen ablegen, damit man später mehr Zeit für das Instrument hat. Wenn man alles laut Studienplan macht, hat man immer zu wenig Zeit fürs Instrument, und das Weiterkommen leidet. Festgestellt habe ich außerdem, dass es zwei Arten von Studenten gibt: Die ersteren sieht man wenig bis gar nicht auf Sessions und Konzerten, sie wollen aber trotzdem aus irgendeinem Grund dieses Instrument studieren, wahrscheinlich in Richtung Instrumentallehrer. Die anderen sind sehr interessiert, starten eigene Projekte, entwickeln sich in Richtung einer Musikerkarriere. Suspekt ist mir, wenn der Lehrer eine Band für die Diplomprüfung zusammenstellen muss.

GW: Du bist Hans Koller Preisträger?

CS: Ja, 2001 bekam ich das Stipendium des Hans Koller Preises für New York. Da der Preis in diesem Jahr geteilt wurde, blieben mir öS 50.000 für drei Monate, was definitiv zu wenig war. Daher musste ich nach eineinhalb Monaten schon wieder zurückkehren und schließlich aus diesem Grund wieder öS 25.000 zurückzahlen. Aber ich habe die Zeit gut genutzt, Sessions besucht, viele Konzerte gehört und Privatstunden genommen. Aber das wird alles gehörig überschätzt. Vor 40 oder 50 Jahren waren New York und Amerika spannend, heute nicht. Momentan kommen die interessantesten Sachen im Jazz aus Europa.

New York und die amerikanische Jazzausbildung sind Mythen. Hat man z.B. hier in Wien einen guten Lehrer, dann liegt es in weiterer Folge an einem selber, etwas aus sich zu machen. Die Sessions in New York waren schlimm, denn die Leute dort sind zwar besser im Sinne von auswendig gespielten Standards und sicheren Phrasen in allen Tonarten, aber das klingt furchtbar verschult, glatt und abstoßend für mich. Es gibt eine größere Anzahl von Spielern in Amerika, die das Handwerkszeug sehr gut beherrschen. Umgerechnet auf die Bevölkerungsanzahl steht die Anzahl der wirklichen Spitzenmusiker hier

in Österreich den amerikanischen Verhältnissen aber sicherlich um nichts nach.

GW: Wie ist der Businessaspekt in der Jazzszene?

CS: Schwierig ist es natürlich, weil es außer dem Porgy & Bess nicht viel gibt, wo man Innovatives relativ unbürokratisch präsentieren kann. Man muss versuchen, auch in den Bundesländern aufzutreten. Aber in England und Frankreich - so habe ich gehört - schaut es vergleichsweise noch schlechter aus. Man sollte kompromisslos eigene Sachen

Früher war es ein experimentierfreudiger Haufen, und für mich deshalb irgendwie interessanter

alisieren, damit versuchen, live präsent zu sein, auch wenn keine internationalen Namen dabei sind. Weiters muss man die Projekte auf Tonträger dokumentieren und der interessierten Zielgruppe erreichbar machen. Gute Konzepte und Labels/Schlagwörter sind nicht unwichtig. Veranstalter wollen natürlich All-Star-Bands oder amerikanische Gaststars, aber damit muss man vorsichtig sein. So etwas passiert dann oft nicht aus musikalischen Gründen, und das Ganze klingt nicht organisch und schlüssig. Ich für meinen Teil nütze die vorhandenen Möglichkeiten und kann mich auf Musik konzentrieren, wo ich mir vorher keine Maske aufzusetzen brauche.

GW: Reizt Dich das Vienna Art Orchester?

CS: Ja, das kommt oft! Diese Frage scheint sich aufzudrängen, wenn man in der österreichischen Jazzszene als aufstrebendes Talent wahrgenommen wird. Nur die wenigsten Musiker würden ein Art-Orchester-Angebot ausschlagen. Dass es, wie überall, auch Nachteile gibt, ist klar. Früher war es ein experimentierfreudiger Haufen, und für mich deshalb irgendwie interessanter. Heute ist es starrer, die Musik natürlich noch immer gut und insgesamt besonders durch die Solisten von Bedeutung. Um

auf die Frage noch einmal zurückzukommen, meine ich allgemein: Für die neuen Generationen im österreichischen Jazz kann durchaus gelten, dass man nicht im Art Orchester spielen muss, um die oberen Jazzweihen zu erhalten bzw. erfolgreich zu sein. Dass es nach wie vor ein Sprungbrett ist, ist klar.



 CLEMENS SALESNY

Geboren **1980** in Scheibbs/NÖ

Seit **1998** Studium an der Musikuniversität Wien bei Klaus Dickbauer und Wolfgang Puschnig

2001 New York Stipendium des Hans Koller Jazz Preises

2002 Preisträger mit dem Clemens Wenger Trio feat. Clemens Salesny beim Austrian Young Lions Jazzwettbewerb **2002** & Auftritt beim Jazzfest Wien mit diesem Ensemble

Eigene Projekte: Clemens Salesny/Bumi Fian Quartett, Duo mit Clemens Wenger (Klavier)

Zusammenarbeit mit Nouvelle Cuisine, Renald Deppe & die Wachauer Pestbläser, Concert Jazz Orchestra Vienna, Eddie Henderson, Woody Schabata, Uli Scherer, Flip Philipp, Georg Breinschmids Mingus Project, Wolfgang Reisinger, Andy Manndorff, Peter Herbert, Wolfgang Mitterer, Armin Pokorn, Jean-Paul Bourelly, Bodo Hell etc.



BERND SATZINGER

■ IM GESPRÄCH MIT GÜNTHER WILDNER

GW: Wie ging es los bei Dir mit dem Musikmachen?

BS: Blockflöte in der Volksschule und dann autodidaktisch Gitarre und Gesang, also mit 12 oder 13 Jahren schon fest unterwegs mit dem Beatles-Repertoire. Dann war ich in meiner Schulband aktiv, musikalisch ging es da drunter und drüber. Erst nach Matura und Zivildienst und einem Semester Germanistik ging es dann musikalisch richtig los, Bassgitarre hatte ich da schon einige Zeit gespielt, und so beschloss ich im Jänner 1997, Musiker zu werden. Von der Möglichkeit, Populärmusik und da speziell Bassgitarre zu studieren, erfuhr ich an der Hanns Eisler Musikhochschule in Berlin während eines Urlaubsaufenthaltes. In Wien hatte ich zunächst Privatunterricht bei Ariane Cap, einer ehemaligen Studentin der Musikuniversität. Als dann die Aufnahmeprüfung in Berlin im Juli 1997 nicht geklappt hatte, konzentrierte ich mich auf die Wiener Aufnahmeprüfung, und da wurde ich im Herbst genommen, und kam zu Albert Kreuzer.

GW: Spielst Du ausschließlich E-Bass?

BS: Nein, interessanterweise spiele ich zur Zeit viel mehr Kontrabass, was ich erst nach einem Jahr bei Albert Kreuzer begonnen habe zu lernen. Meine Priorität liegt zur Zeit ganz eindeutig hier.

GW: Was hast Du zu Beginn über das Studium gewusst?

BS: Eigentlich habe ich gar nichts darüber gewusst.

Ich dachte mir einfach, hier lerne ich, was ich musikalisch können sollte. Über IGP und den pädagogischen Aspekt der Ausbildung habe ich mir zu diesem Zeitpunkt keine Gedanken gemacht. Hineingestürzt habe ich mich einfach ziemlich blauäugig, mir die ganze Szene sehr freakig und künstlerisch elitär vorgestellt und mit der Zeit gelernt, wie es wirklich läuft.

GW: Wie hat sich das weitere Studieren entwickelt?

BS: Zu Beginn habe ich sehr gehadert mit den vielen Nebenfächern und mich daher auf die musikalischen Fächer Einzelunterricht am Instrument, Jazzharmonielehre und Arrangement konzentriert. Die pädagogischen Fächer habe ich mir noch vorerst aufgehoben und eher gegen Ende abgeschlossen. In Bands kam ich relativ schnell hinein, weil ja der Bass ein gefragtes Instrument ist aufgrund der wenigen Spieler.

GW: Bist Du mit der Ausbildung zufrieden?

BS: Ja, denn es kam alles so ähnlich, wie ich es mir vorgestellt hatte: Das musikalische Handwerk konnte ich mir erarbeiten und ich lebe jetzt hauptsächlich vom Spielen – insofern bin ich zufrieden. Ein Vorteil des Studiums ist das Kennenlernen von Gleichgesinnten: Lehrern, Studenten, die zu musikalischen Partnern werden etc.

GW: Was könnte man im Studium verbessern?

BS: Das kreative Bewusstsein als Künstler wird für meinen Geschmack zu wenig gefördert, weil der

Hineingestürzt habe ich mich ziemlich blauäugig, mir die ganze Szene sehr freakig und künstlerisch elitär vorgestellt und mit der Zeit gelernt, wie es wirklich läuft

Fokus sehr lange oder zu lange auf der Vermittlung des Handwerkes liegt, also darauf, alle Stile brauchbar gut spielen zu können. Bei mir hat es gedauert, bis ich eigene Kompositionen geschrieben habe, wobei mir allerdings egal war, welcher Stil oder welche Mischung von Genres das dann war. Stilgerechtes Spielen hat natürlich seine Berechtigung, nur wird meines Erachtens ein bisschen zu viel Wert darauf gelegt. Leute wie Christoph Cech und Franz Hautzinger könnten für meinen Geschmack noch mehr eingebunden werden, um den moderneren und freieren Bereich besser abzudecken.

GW: Was sind weitere Auswirkungen des Studiums?

BS: Es gibt dir Selbstvertrauen. Das beginnt mit der Aufnahmeprüfung und setzt sich mit den weiteren Abschlüssen und auch etwaigen Konzerten fort. Auch wird der Unterricht geregelt und konzeptuell durchdacht durchgeführt, das heißt, dass man sich weniger Sachen aktiv holen muss, als das z.B. bei Privatunterricht der Fall ist. Natürlich sollte man Eigeninitiative entwickeln, denn alle Populärmusikstile können nicht abgedeckt werden, und da muss man sich dann selber helfen. Das habe ich getan.

GW: Was denkst Du über den neuen Studienplan?

BS: Die Umstellung von den zu klassikorientierten Nebenfächern auf für Populärmusiker relevante und wichtige Lehrinhalte scheint mir zentral am neuen Studienplan und ist – denke ich – gut gelungen, z.B. mehr Jazzharmonielehre und Jazzunterricht im Nebenfach Klavier. Die Gewichtung stimmt jetzt.

GW: Was sind Deine momentanen pädagogischen und künstlerischen Tätigkeiten?

BS: Ich habe zwei Privatschüler, das dürfen ruhig mehr werden. Für eine Anstellung an einer Musikschule bin ich offen, aber das kann und möchte ich vorerst nicht zwingen. Als Musiker spiele ich erfreulicherweise viele Jobs, wobei nichts Unangenehmes dabei ist. Mit Kelomat soll eine eigene CD im nächsten Jahr entstehen. Weiters gibt es noch „Groundlift“, ein Alternative-Pop-Projekt – die letzte Band, wo ich noch E-Bass spiele. Zwei eigene Projekte mit Kompositionen von mir habe ich in der Entwicklungsphase: Demos gibt es schon für „Bassman’s Adventure“, eine Gruppe mit neun Spielern im freieren Jazzsegment. Das zweite „Baby“ ist ein D&B/Jungle-Projekt mit vier MusikerInnen, wo auch meine Freundin mitspielt.

GW: Deine Pläne für die Zukunft?

BS: Es soll in der Tonart wie bisher weitergehen. Besser bezahlte Gigs nehme ich jederzeit! Viel musizieren ist das Wichtigste, besonders mit den eigenen Projekten. Ich will eine vernünftige Balance zwischen Sideman-Tätigkeit und Betätigung als Projekt-Mastermind finden.

GW: Welche Tipps hast Du für junge Musiker?

BS: Schon früh Gedanken machen, ob man Sideman und/oder Leader werden will oder in welche musikalische Richtung man sich entwickeln will, dann kann man von Beginn an gezielter arbeiten, sich auch gleich die richtigen Leute an der Universität organisieren, diese ausfragen etc.

Ich will eine vernünftige Balance zwischen Sideman-Tätigkeit und Betätigung als Projekt-Mastermind finden

GW: Was denkst Du über die österreichische Szene im internationalen Vergleich?

BS: Gerade jetzt in London habe ich wieder gemerkt, wie man die österreichische Jazzszene kennt und schätzt wie z.B. Puschnig, Herbert, Dickbauer, Breinschmid und andere. Um das Porgy herum tut sich viel, was anregt und Spass macht. In der Popmusik sind wir noch hinten nach, aber das hängt auch mit den strukturellen Schwierigkeiten zusammen. Was ich bei der Mitwirkung in der Alternative-Band mitbekomme, ist, dass es in dieser Szene noch schwieriger ist als im Jazz, gute Auftrittsmöglichkeiten zu bekommen usw. Das Radio bietet wenig Chancen.

GW: Was denkst Du über Starmania?

BS: Ich stehe nicht auf künstlich aufgezoogene Produktionen und gemachte Stars. Diese Vorgehensweise hat wohl auch ihre Berechtigung, aber das ist mir zu viel heiße Luft und zu wenig Bandfeeling, Originalität, Eigenkompositionen und diese Dinge.

GW: Dein Abschlusswort?

BS: Wer Musik machen will, soll das mit Vollgas betreiben – keine halben Sachen, dann klappt das schon.





12 BERND SATZINGER

Geboren **1977** in Wien

1998-2003 mit Auszeichnung abgeschlossenes Studium für Kontrabass und E-Bass bei Albert Kreuzer und Willi Langer. Weiters Unterricht bei Peter Herbert, Georg Breinschmid, Helene Labarriere und Jamaaladeen Tacuma.

Eigene Projekte: „A Bassman’s Adventure“, „Marynade“

Spielt(e) mit Kelomat, Groundlift, Dana Tupinamba Quartett, Carl Pannuzzo, Flip Phillipp, Debas, Maja Csojnik-Trio, Herbie Smith Department

12 DIPLOMPRÜFUNG IGP1, BASS DER POPULARMUSIK, 8. OKTOBER 2003

Bernd Satzinger

PROGRAMM

E-Bass:

1. The Dry Cleaner From Des Moines (Joni Mitchell / Charles Mingus)
Transkription vom Album “Mingus” von Joni Mitchell
Bass und Bläserstanz von Jaco Pastorius (1978 Crazy Cow Music and Jazz Workshop)
2. Der Schulterklopfer (Komp. + Arr.: Bernd Satzinger)
entstanden im Februar 2003

Kontrabass:

3. James Bond In Las Vegas (Komp. + Arr.: Bernd Satzinger)
entstanden im Juni 2002
4. The Original Fables Of Faubus (Charles Mingus)
aus dem Album “Charles Mingus presents Charles Mingus” (1960 / 1997 Candid Productions Ltd)

Ensemble:

Maria Augustin - vocals
Viola Falb - alt&sopran sax
Wolfgang Schiffner - alt sax
Arnold Zamarin - tenor sax
Florian Fennes - bariton sax
Philipp Jagschitz - piano
Herbert Pirker - drums



MARTIN REITER

■ IM GESPRÄCH MIT GÜNTHER WILDNER

■ GW: Wie ging es mit der Musik bei Dir los?

MR: Meine Eltern musizieren beide, und die Musik ist eines ihrer wichtigsten Hobbys. So waren sie klarerweise der Meinung, dass das Erlernen eines Instrumentes für meine Erziehung wichtig sei. Vielleicht auch, weil sie beide Ärzte sind und ihnen viel daran gelegen wäre, dass ich auch einmal in diesem Bereich tätig werden würde, haben sie mich nie unter Druck gesetzt oder zu einer professionellen Musikerkarriere gedrängt.

Begonnen habe ich mit musikalischer Früherziehung, was mir gleich großen Spass gemacht hat. Noch dazu waren meine Lehrer an der Musikschule allesamt sehr nett – sind das auch geblieben, obwohl ich als Kind alles andere als Musik im Kopf hatte und daher gelinde gesagt nicht sehr fleißig war am Instrument. Mit acht Jahren kam dann das Klavier dazu. Nach dem ersten Jahr wollte ich aufhören, weil mir im Gruppenunterricht mit einem primär auf Spässe ausgerichteten Lehrer alles viel zu langsam ging. Meine Eltern kümmerten sich alsdann um eine andere Lehrerin, mit der dann alles wunderbar funktioniert hat, sprich klassischer Unterricht und das ganz normale Musikschulprogramm. In der Zeit hat sich herausgestellt, dass ich einen Boogie, den ich irgendwo gehört hatte, nach zwei Tagen problemlos spielen konnte, aber für ein einfaches Menuett zwei Monat brauchte. Meine Lehrerin erkannte dieses rhythmische und gehörmäßige Talent sowie diesen offensichtlichen Drang zur Populärmusik und vermittelte mich zu einem Lehrer, der mich darin geeignet unterrichten würde. Dieser Lehrer hat mich dann irrsinnig gefördert, mir sehr viel beigebracht und mein Fortkommen auch irgendwie zu seinem Anliegen gemacht, aber - wiederum wie meine Eltern - strikt

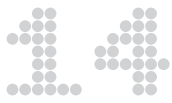
nicht mit einer Musikkarriere im Blickfeld. Ich habe also bereits mit 14 und 15 Jahren Stücke abhören und notieren gelernt. Das war dann auch meine Annäherungstechnik an den Kosmos der Populärmusik. Dafür bin ich sehr dankbar, und

Ich kenne Kollegen, die acht Stunden am Tag üben, jedoch nie versierte Musiker im Sinne von Jazz und Populärmusik sein werden, weil Ihnen dieser Praxis-effekt in der Konzertsituation und beim Jammen fehlt

auch dafür, dass mein Lehrer mich laufend mit CDs und Notenmaterial versorgt hat, damit ich für mich Neues kennenlernen. Weiters hat er mich immer wieder in Aufführungssituationen gebracht bei Musikschulkonzerten und in Bands, wo ich für ihn substituieren konnte. Dieses schon mit 16 Jahren Vor-Publikum-Spielen hat sicher positive Auswirkungen auf meine spätere musikalische Tätigkeit gehabt.

GW: Kann man sagen, dass Du Dich früh entwickelt hast?

MR: Ja, durchaus. Das Lernen im Bereich Populärmusik ist viel stärker als in der Klassik ein Fall von Learning by Doing. Ich kenne Kollegen, die acht Stunden am Tag zu Hause üben, jedoch nie versierte Musiker im Sinne von Jazz und Populärmusik sein werden, weil Ihnen dieser Praxis-effekt in der Konzertsituation und beim Jammen fehlt.



Selber habe ich früh das Auftreten eingeübt ohne an Dinge wie Nervosität oder Auftrittsangst auch nur irgendwie zu denken. Ich glaube, dass diese ersten Erlebnisse äußerst prägend für später sind. Ich habe da einfach Glück gehabt.

Nach der Matura in Gmunden habe ich im Fernsehen einen Beitrag über die Grazer Jazzausbildung gesehen, aber auf Nachfrage bei meinem Lehrer meinte er, dass ich auf den Gebieten Gehörbildung und Theorie dort nicht würde mithalten können. Leider habe ich ihm das geglaubt und mir abraten lassen – das war ein Fehler. Somit war ich dann einmal für 14 Monate in Linz als Saxophonist bei der Militärmusik. In der normalen Dienstzeit durfte ich tageweise zum Musikstudium aufs Brucknerkonservatorium, wo ich die Aufnahmeprüfung für Jazzklavier bestanden hatte. Das war zunächst einmal eine gute Möglichkeit, dem Militär wenigstens teilweise zu entkommen.

Dejan Pecenko, ein in Slowenien lebender, hervorragender Jazzpianist, war da mein Lehrer. Aus pädagogischer Sicht hat er mich mit Bebop total überfordert, mit ca. 18 Jahren war mir seine Art des Unterrichts einfach zu hoch. Die Inputs von damals habe ich fünf Jahre später schließlich realisiert. Leider ist dieser Weg des Unterrichtens bei vielen Lehrern noch immer verbreitet. Nach Absolvieren des Militärdienstes und einem Jahr Musikstudium in Linz wollte ich als Achtzehnjähriger unbedingt in meine Geburtsstadt Wien, wo ich einige Verwandte habe. Wechseln wollte ich zum Medizinstudium, weil mir die Musikwelt zu komplex und hart erschien und ich glaubte, mich nicht durchsetzen zu können. Als letzte Chance gab ich mir die Aufnahmeprüfung in Wien, um vielleicht doch noch einen Wink des Schicksals für ein Musikstudium zu bekommen – und das Schicksal winkte.

Mit achtzehn Jahren ist man nicht in der Lage, einen Studienplan kritisch zu betrachten

GW: Wusstest Du, was auf Dich beim Studium zukommt?

MR: Nicht genau, ich war ja erst in einer Orientierungsphase und wusste nicht, dass mit dem Studieren eigentlich erst alles beginnt. Dementsprechenden Respekt hatte ich auch vor dem Institut. Heribert Kohlich, den ich von einem Gespräch noch vor der

Aufnahmeprüfung kannte, hatte keinen Platz für mich, und so kam ich für zwei Jahre zu Herbert Pichler. Da es wichtig ist, möglichst viele Zugänge zur Musik kennenzulernen, ist ein Lehrerwechsel meistens sinnvoll, und so ging ich eben später auch zu Heribert Kohlich. Von seinem Unterricht habe ich sehr profitiert, viele gute CD-Tipps bekommen, (z.B.: Bill Charlap, ein fantastischer Pianist, bei dem ich dann später in NYC auch eine Privatstunde bekommen konnte), auch sorgte er dafür, dass ich praktisch Fortschritte machen konnte, indem er mich oft als seinen Substituten zu Gigs schickte, und er konfrontierte mich oft mit neuen pianistischen Stilen und Konzepten und brachte mich so dazu, Musik aus anderen Blickwinkeln zu betrachten.

GW: Warst Du mit dem Instrumentalunterricht zufrieden?

MR: Ja, sehr. Herbert Pichler, der selber ein Abgänger der Grazer Jazzausbildung ist, hat sehr schnell meine Interessen und meine Art der Wahrnehmung und des Lernens herausgefunden und mich dahingehend unterrichtet. Er hat keinerlei Druck auf mich ausgeübt, weder im Sinne eines besonders raschen Vorwärtstommens noch im Sinne eines Hineindrängens in seine musikalische Richtung. Er hätte mich als erfahrener musikalischer Direktor und Arrangeur im Musicalbereich sicher in dieses Genre verstärkt lotsen können, hat er aber nicht getan, auch hat er mir Jobs weitergegeben, die er nicht annehmen konnte und bei denen ich sehr viel gelernt habe, z.B. eine Broadway-Show mit Fats Waller Musik, die meinen musikalischen Vorlieben sehr entgegengekommen ist.

GW. Was hast Du Dir vom Studium erwartet?

MR: In einer noch naiven Sichtweise hatte ich geglaubt, nach den vier Jahren ein perfekter Musiker zu sein. Mit der beim Studium stattfindenden Horizontenerweiterung schminkt man sich das dann sehr schnell ab. Zunächst schien mir die Universität auch die Endstation zu sein, an Dinge wie ein Auslandsstudium oder einen New-York-Aufenthalt verschwendete ich zunächst keinen Gedanken. Aufgrund meiner Unwissenheit waren beinahe keine Vorstellungen und Erwartungen da. Mit achtzehn Jahren ist man nach einer schulischen Karriere, während der die Lehrer zu unfehlbaren Pädagogen stilisiert werden, nicht in der Lage, ein Schulsystem oder einen Studienplan kritisch zu betrachten. Man

nimmt zunächst dankbar auf, was einem vorgesetzt wird. Jetzt ist das anders, heute stehe ich knapp vor dem Abschluss des zweiten Studienabschnittes.

GW: Was kann man am Studium verbessern?

MR: Von einer Kunsthochschule kann man sich ausschließlich die Vermittlung eines Handwerkszeugs erwarten. Alles Weitere ist schulisch nicht zu bewerkstelligen. Meine Erfahrungen und Kenntnisse der Ausbildungen in Linz, Graz, Den Haag und New York lassen mich sehr kritisch sein gegenüber der Wiener Ausbildung, doch gerade bemängelte Fächer haben mir eine Menge gebracht. Der Klassikklavierunterricht über vier Jahre hat mir z.B. Horizonte, Musik- und Klangwelten eröffnet, die ich wahrscheinlich so nicht entdeckt hätte. Auch die Lehrer der Klassikabteilungen haben teilweise einen strukturierten Unterricht angeboten als jene der Populärmusik. Wenn man das Studium als Anleitung zum Unterrichten sieht, bekommt man genügend Anregungen und wird ausreichend ausgestattet. Will man musikalisch weiter hinaus und ist man – wie auch teilweise in meinem Fall – schon in anderen Entwicklungsstadien als die Mitstudenten, kann so etwas wie eine Unterforderung eintreten.

GW: Deine Meinung zum neuen Studienplan?

MR: Ich kenne ihn leider zu wenig, weil ich die letzten beiden Jahre im Ausland (Holland und USA) war. Der zweite Studienabschnitt am königlichen Konservatorium in Den Haag sieht so aus, dass man sich den Stundenplan selber schreibt nach ganz persönlichen Bedürfnissen und Interessen. Der Abteilungsleiter bewilligt das dann nach Möglichkeit. Auch Gastprofessoren kann man sich wünschen, wie z.B. Maria Schneider im Bereich Komposition und Arrangement, die bei Interesse mehrerer Studenten für eine bestimmte Zeit geholt werden. Trotzdem habe ich dann den zweiten Abschnitt in Wien belegt, denn in Holland hätte ich mir alle Kontakte in die Szene neu erarbeiten müssen, und um diese zu nützen, letztlich auch dort bleiben müssen, was ich aufgrund des Landes und privater Überlegungen nicht tun wollte. Dass ich dann ziemlich nahtlos durch den Stipendiengewinn des Hans Koller Preises nach New York gehen konnte, das war natürlich etwas ganz Besonderes. Was insgesamt auffällt, ist die größere Praxisorientierung in den weltweiten Jazz- und Popu-

larmusikausbildungen als hierzulande. Dieses Learning by Doing könnte in Wien noch forciert werden. Dabei ist der Ausbau der Proberäumlichkeiten und des Equipments zentral. Rhythmusgruppentraining und Schwerpunktsetzungen im Ensembleunterricht wären auch notwendig, z.B. ein Semester Bob Marley, ein Semester Horace Silver etc.

GW: Wie lange warst Du dann in New York?

MR: Knapp ein halbes Jahr am Anfang dieses Jahres (2003). Von Vorteil war, dass das Geld nicht gewidmet ist, und ich nach meinen Vorstellungen mit den Euro 7.000.– wirtschaften und arbeiten konnte. Der New York Aufenthalt hat meinen Horizont so extrem erweitert, sodass ich sagen kann, nichts mehr ist jetzt wie vorher. Wenn man die Besten der Besten hautnah erleben kann, relativiert sich das eigene Schaffen sofort dramatisch. Die Heilung von österreichischen Starallüren funktioniert auf einer Session in New York perfekt.

Die Eliten aller Länder scheinen sich in New York zu treffen

GW: Dein Vergleich zwischen der Jazzkultur in Österreich und den USA?

MR: Es gibt bei uns sehr viele gute Musiker. In New York ist die Dichte einfach höher, ich möchte da keine Niveaubewertungen vornehmen. Die Eliten aller Länder scheinen sich jedenfalls in New York zu treffen. Wichtig ist der Respekt vor der Musik der letzten 100 Jahre! Diese Einstellung mit einer Akzeptanz der eigenen Grenzen und Begabungen lässt einen ganz anders auf eine zukünftige Künstlerkarriere blicken, als wenn man diese Erkenntnisse nicht sammeln kann.

GW: Bist Du pädagogisch tätig?

MR: Ich hatte immer wieder Privatschüler, momentan aufgrund meiner Lebensweise aber nicht, denn ich könnte keinen regelmäßigen und aufbauenden Unterricht anbieten. Eine Stunde im Monat, das wäre zu wenig. Prinzipiell unterrichte ich sehr gerne, denn das, was mir am meisten bedeutet, weiterzugeben, das macht mir einfach Freude. Workshops wie jener in Obermarkersdorf im Weinviertel, bei dem ich jeden Sommer vier Tage lang dabei bin,





sind auch sehr erfüllend, weil ich da den Teilnehmern oft einige Schritte weiterhelfen kann, indem ich ihnen komprimiert Informationen anbiete, die ein eigenständiges Weiterarbeiten ermöglichen.

GW: Welche Tipps hast Du für angehende Studenten?

MR: Die Uni als Infrastrukturanangebot zu begreifen, um Informationen zu sammeln, Musiker zu treffen und Erfahrungen zu machen. Weiters sollte man nichts automatisch übernehmen, sondern alles hinterfragen, kritisches Bewusstsein üben und nur das annehmen, was dem eigenen musikalischen Gefühl und Geschmack entspricht.

GW: Warum wird es in Deiner Diplomarbeit gehen?

BS: Um Brad Mehldau und seine Solo-CD „elegiac cycle“, die er im klassischen Idiom (er)improvisiert. Die Musik wirkt für mich wie eine Mischung aus Beethoven, Debussy, Satie und Jazz. Ich werde die CD transkribieren und über eine Analyse der musikalischen Elemente einen Vergleich mit klassischen Klavierkompositionen herstellen, um auf diese Weise seine Herangehens- und Verfahrensweisen bei seiner Art des Instant-Composings aufzuzeigen.

 MARTIN REITER, www.martinreiter.com
Ab 1997 Studium an der Musikuniversität Wien bei Herbert Pichler und Heribert Kohlich, Klassik-Schwerpunktstudium bei Michael Lipp
Jazztheoriestudium am Konservatorium der Stadt Wien bei Heinz Cadek
Oktober 2001 Abschluss des Studiums an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

mit Auszeichnung, Voraussetzung für ein neunmonatiges Stipendium zum Studium am Königliche Konservatorium in Den Haag ab Oktober 2001: Jazzklavierunterricht bei Rob van Kreeveld, Klassik bei Albert Brusee und Combo bei John Ruocco
Juni 2002 Abschluss mit Diplomprüfung (Bachelor of Music)

Seit Herbst 2002 Fortsetzung der Studien an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien, IGP2

Tätigkeiten

1999-2001: Vier Semester als Lehrbeauftragter (Korrepetitor für Tanz-Improvisation) am Max Reinhardt Seminar Wien

Aktuelle Projekte: Martin Reiter Trio, Simone Kopmajer Quintett, random, doc.TONE ...

Zusammenarbeit

mit Matthieu Michel, Alex Deutsch und Peter Herbert, Orchester Feuerhaus, Dana Tupinamba, Anna Lauvergnac, Georg Breinschmid, Hans Strasser, Café Drechsler, FOP, Sanmera ...

Preise & Wettbewerbe

2002: Gewinner des von MICA, Fernwärme Wien und Jazzfest Wien ausgeschriebenen Jazzwettbewerbs „Austrian Young Lions“

Konzerte

Europatournee mit dem Martin Reiter Trio im Juli 2002: Auftritte bei neun internationalen Jazzfestivals, wie Montreux, Perugia, North Sea, Istanbul, ...
August 2002 Tour mit dem Simone Kopmajer Quartet in die USA, musikalische Zusammenarbeit u.a. mit: Ira Sullivan, Turk Mauro, Richie Cole, ...

WOLFGANG SCHIFTNER



■ IM GESPRÄCH MIT GÜNTHER WILDNER

 GW: Wie ging es bei Dir mit der Musik los?

WS: Ich habe schon als kleines Kind am Klavier geklumpert, spätestens beim Flötespielen als Vierjähriger wurde dann klar, dass ich musikalisch bin. Daher ging es dann auch weiter mit Instrumentalunterricht: Vier Jahre Cello an der Musikschule und ein Jahr Schlagzeug waren meine nächsten Stationen. Dann kam schon das Saxophon, im Alter von etwa zehn Jahren, und nebenher drei Jahre Jazzpianounterricht. Abgelegt habe ich damals die klassische Oberstufenprüfung am Saxophon und bin schließlich für ein Jahr aufs Konservatorium in Klagenfurt – da war ich 18 und in der 8. Klasse Oberstufenrealgymnasium, wobei ich aber erst ab dem 7. Lebensjahr in Kärnten gewohnt habe, vorher war meine Familie in Wien, wo ich auch geboren bin.

GW: Wer waren Deine Lehrer?

WS: Mein erster Lehrer am Saxophon in der Musikschule war Ernst Wallisch, der in Kärnten bekannt ist und dessen Sohn als Gitarrist mittlerweile erfolgreich ist. Hannes Kawrza war dann kurz, wie gesagt, mein Lehrer am Konservatorium. Während dieses Jahres habe ich auch viel autodidaktisch gelernt und gearbeitet. Bei meinen Workshopeteilnahmen in Viktring hatte ich Unterricht bei Wolfgang Puschnig und Michael Erian. Das Alt-Sax ist mein Hauptinstrument, die anderen Instrumente der Saxophonfamilie kann ich aber auch abdecken.

GW: Wie kam es zu Deinem Studium an der Musikuniversität?

WS: Zunächst hatte ich noch das Bundesheer zu absolvieren, dann habe ich die Aufnahmeprüfung an

der Musikuniversität gemacht, und bin genommen worden. Mein Saxophonlehrer ist da bis heute Klaus Dickbauer.

Was das Künstlerische betrifft, bin ich der Meinung, dass man den jeweiligen Fortschritt primär autodidaktisch erwirbt

GW: Welche Informationen und Erwartungen hattest Du bezüglich des Studiums?

WS: Da ich schon vor der Matura wöchentlich nach Wien zu den Proben meiner damaligen Fusionband „Debas“ gependelt bin, hatte ich schon Kontakte zu Studenten und Leuten der Szene, sodass ich über die Grundbedingungen wie Studienaufbau und pädagogische Nebenfächer Bescheid wusste. Optimal war für mich auf alle Fälle, den Unterricht bei Klaus Dickbauer mit der Lehrbefähigungsprüfung und damit einer Berufsausbildung verbinden zu können. Mir war der Schwerpunkt einer pädagogischen Ausrichtung im Studium voll bewusst sowie der Vorteil einer handwerklichen Grundausbildung. Was das Künstlerische betrifft, bin ich sowie so der Meinung, dass man den jeweiligen Fortschritt primär autodidaktisch erwirbt – natürlich unter einer gewissen Führung des Lehrers, der einem Wege aufzeigen kann.

GW: Dein künstlerisches Spektrum?

WS: Ist sehr breit von Reggae und Ska, über Jazz, Fusion und freie Musik bis zu meiner Tätigkeit als Drum&Bass-DJ. Ich kann dabei viele Querverbindungen herstellen, und das ist das Interessante. Mit





der Band Kelomat arbeiten wir z.B. auf der Basis loser Formen und eher einfach gehaltener Improvisationskonzepte mit auskomponierten Themen jedoch ohne schriftliche Fixierung. Ich denke insgesamt weniger in Akkorden als in einem Bandsound, der in meinem Kopf entsteht und den ich meinen Mitspielern verbal und am Instrument vermittele. Wie breit man als Musiker sein Schaffen anlegt, das hängt natürlich vom Typ ab, bei mir gehen sich unterschiedliche Genres jedenfalls richtig gut aus. In nur einer musikalischen Ecke zu verweilen, wird mir schnell fad.

GW: Bist Du mit Deiner Ausbildung an der Musikuniversität zufrieden?

WS: Ja. Mehr Praxis in Ensembles wäre natürlich fein, da man Musik am besten beim Zusammen-Spielen lernt, sonst kommt es vor, dass man sich etwas ausdenkt, und es dann nicht spielen kann.

GW: Kennst Du den neuen Studienplan und was hältst Du davon?

WS: Der Studienplan ist ein Fortschritt, der Jazzunterricht am Piano sehr wichtig. Rein schon durch den visuellen Aspekt am Klavier werden für einen Bläser viele theoretische Dinge unmittelbar klarer.

Mir gefällt besonders der starke Einfluss der Electronic-Musiker, die Neues anstossen auch im experimentellen Bereich.

GW: Bist Du pädagogisch tätig?

WS: Ich unterrichte am Theresianum vier Saxophonisten, privat einen. Ich habe Spass daran, weil einige Schüler meine Anregungen sehr schnell umsetzen können. Ich kann mir durchaus vorstellen, noch ein wenig mehr zu unterrichten. Das Live-Spielen sollte darunter aber niemals leiden oder deshalb zu kurz kommen.

GW: Welche Tipps hast Du an junge Studierende, die am Beginn stehen?

WS: Man muss nicht alle Vorlesungen erschöpfend besuchen, sondern kann auch einiges im Selbststudium mit Skripten erarbeiten. Eigeninitiative beim Erlernen und Suchen nach neuen Inhalten ist sicher wichtig, das kann einem niemand abnehmen.

Schnell soll man auch lernen, von welchen Lehrern man was bekommen kann und dementsprechend gezielt fragen und nachbohren.

GW: Was denkst Du über die österreichische Jazzszene? Wie bewertest Du diese im Vergleich zur internationalen Szene?

WS: Die Szene in Wien braucht keinen internationalen Vergleich zu scheuen. Was mir besonders hier gefällt, ist der starke Einfluss der Electronic-Musiker, die Neues anstossen auch im experimentellen Bereich. Ich stelle übrigens auch einen eigenen Sound im mitteleuropäischen Jazz fest, siehe Pirchner, Pepl, Puschnig, Dickbauer, Herbert, Reisinger – man spürt da die Erde und die Berge, etwas Österreichisches. Mit dem amerikanischen Ansatz von Traditionspflege im Jazz kann ich nur sehr wenig anfangen, das klingt alles sehr eingefroren.

GW: Wie verhält es sich in anderen Genres mit dem Vergleich Österreich und international?

WS: Was Popmusik betrifft, ist erstens in Österreich die Maschinerie zu klein und zweitens seit Jahren keine Originalität mehr gefragt. Wirkliche Künstlertypen gibt es nicht mehr. Karrieren laufen international völlig einförmig ab nach Verkaufskriterien, d.h. gleiche Musik, gleiches Outfit, ...

Robbie Williams ist ja nur deshalb so beliebt und erfolgreich, weil er ein extremer Typ ist, sich nichts gefallen lässt usw. Pop interessiert mich nicht, wenn er auf Castings mit ein bisschen Singen und Tanzen beschränkt bleibt.

GW: Wie sieht Dein musikalischer Alltag aus?

WS: Ich verdiene am meisten als DJ (Hip Hop, Drum&Bass) und beim Pop-Spielen. Platten auflegen ist weniger Aufwand als live auftreten. Die schlimmste Gefahr ist letztlich, wenn ich mit der DJ-Gage dann Platten einkaufen gehe – meistens alles weg zum Schluss.

GW: Wo stehst Du in 10 Jahren?

WS: Am Berg und singe einen Jodler!

 **WOLFGANG SCHIFTNER,**

geboren 1982.

Saxophonstudium am Institut für Popularmusik ab dem WS 2000.

CDs

Debas: „Somersault“, 2000

Kelomat: „Austrian Young Lions“, Universal 2003

Ensembles

Kelomat (Jazz)

Skalight Express (Ska)

Phoen www.phoen.at (Saxophonquartett)

Salesny & Schiftner Trio (Jazz)

Mikey Dread Band (Reggae)

Marcus Matthews & Band (Pop)

Preise

Kelomat (Wolfgang Schiftner - sax; Bernd Satzinger - b; Herbert Pirker, dr): Die Gewinner des Austrian Young Lions Jazzwettbewerbes von 2003 sind aktuell on Tour in London, New York und Washington. Auftritt im Porgy & Bess im Rahmen des Jazzfest Wien 2003.





STEFAN JESCHKE

■ IM GESPRÄCH MIT GÜNTHER WILDNER

GW: Was bedeutet die Gründung des Instituts für das Fach Populärmusik?

SJ: Eine eindeutige Aufwertung des Faches insgesamt, wobei man bedenken muss, dass sich bei uns das Fach in die jeweiligen Instrumente und den wissenschaftlichen Bereich aufgliedert. Als Institut können wir wesentlich gezielter und kompakter Werbung und Öffentlichkeitsarbeit für das Fach Populärmusik betreiben als früher. Die Entwicklung unseres Corporate Design und der Corporate Identity verbunden mit einem eigenen Webauftritt und Publikationen aus den Bereichen Kunst - CD „iSONGS Vol. 1“ - und Wissenschaft - „Kollektion3“ - reflektieren diese neuen Möglichkeiten. Diese Darstellung nach außen ist sowohl eine gegenüber der Universität als auch gegenüber dem außeruniversitären Bereich.

Entwicklung vom Status eines Fachbereichs in der Musikpädagogikausbildung an der damaligen Abteilung V der Musikhochschule zu einem eigenen Institut vollzogen. Diese, an der heutigen Bedeutung der Populärmusik im gegenwärtigen Musiklebens gemessene, notwendige Erwachsen-Werden in der universitären Ausbildung wurde von den Klassikkollegen beobachtet und vielfach uneingeschränkt verstanden, sodass es letztlich keine wie immer gearteten Widerstände gegen eine Institutsgründung zu bemerken gab, vielmehr fand nach viel Bewusstseinsbildung eine Umsetzung des Notwendigen und Selbstverständlichen statt. Freilich kam dieser Entwicklung der gesetzliche Auftrag in der Umstrukturierung der Kunstuniversitäten zu einem Institutsmodell entgegen. Zusätzlich freuen wir uns, dass unser Fach bei Rektor und Rektorat vollste Unterstützung genießt.

GW: Wie ist die Aufteilung, Gewichtung und Verbindung der Bereiche Kunst und Wissenschaft am Institut für Populärmusik organisiert?

SJ: Von der reinen Personalstruktur her, ist der künstlerische Teil, die Ausbildung an den Instrumenten, der größte Teil des Institutes. Im Wissenschaftsbereich gibt es nur Harald Huber als fix angestellten Mitarbeiter, die anderen Personen kommen von kooperierenden Instituten unserer Universität und aus der freien Szene. Letztere arbeiten freiberuflich und teilzeitmäßig im Wissenschaftsbereich mit. Bei der Ausstattung der beiden Bereiche Ausbildung und Wissenschaft gehen wir schlicht nach den jeweiligen Bedürfnissen und budgetären Möglichkeiten vor: 2003 gab es z.B. eine CD-Produktion und eine Ausgabe der Zeitschrift „Kollektion“ – Initiativen, die die momentane

Als Institut können wir
wesentlich gezielter und
kompakter Werbung und
Öffentlichkeitsarbeit betreiben

GW: War die Durchsetzung des Instituts schwierig? Wie standen die Kollegen aus den „klassischen“ Musikbereichen der Gründung gegenüber?

SJ: Einfach war es freilich nicht! Viel Vorarbeit war nötig, in der sich Harald Huber sehr erfolgreich engagiert hat. Populärmusikunterricht gibt es an der Musikuniversität Wien seit ca. 20 Jahren: Hier ist die Bedeutung und der Umfang des Faches – Stichwort Etablierung der Hauptfachinstrumente – stetig gewachsen, hat die Populärmusik die

Arbeit reflektieren und nach außen transportieren. Es freut mich, dass wir als eines der wenigen Institute hier am Haus künstlerisch/pädagogische Ausbildung mit wissenschaftlicher Forschung verbinden können.

GW: Was ändert sich am 1.1.2004 für das Institut?

SJ: Strukturell bleibt das Institut in der gewohnten Form bestehen. Wie sich die Änderungen im Universitätsgesetz mit der Gewichtsverlagerung in den Kurien auswirken wird, kann man noch nicht sagen. Ich hoffe jedenfalls, dass der Ausbau des künstlerischen und wissenschaftlichen Bereichs laut dem neuen Studienplan wie geplant voranschreiten kann. Eine budgetäre Verbesserung der Situation der Universitäten - Stichwort direkte Zuweisung der Studiengebühren, etc. - ist natürlich dringlich.

GW: Wie nehmen die Studenten das Institut und den neuen Studienplan an?

SJ: Sehr positiv, wobei wegen der Neuerungen und der Implementierung des neuen Studienplans am Anfang des Semesters noch einige Abstimmungsprobleme und Informationsdefizite aufgetreten sind. Gerade die Studenten waren es, die viele Neuerungen schon seit Jahren urgiert haben, daher ist die letztendliche Verwirklichung natürlich sehr willkommen. D.h. die Änderung der Nebenfachstruktur, die jetzt den Bedürfnissen eines Populärmusikstudenten besser angepasst ist, bedeutet einen großen Fortschritt. Konkret heißt das ein erweitertes und spezialisiertes Lehrangebot wie Studiopraktikum, Computerpraktikum, populärmusikwissenschaftliche Vorlesungen/Übungen/Seminare, Klavier der Populärmusik im Nebenfach, „Kennenlern-Ensembles“ in der Orientierungsphase sowie Möglichkeiten der Schwerpunktsetzung (Songwriting, Arrangement etc.) und instrumentenspezifische Ensembles im Baccalaureatstudiums, Module im Magisterstudium, die frei kombinierbar sind etc.

GW: Was sind die Pläne, was die Entwicklungschancen für das Institut?

SJ: Die fehlenden Instrumente sollen möglichst bald als Hauptfachstudium eingerichtet werden: Trompete, Posaune und Gesang, der bisher nur als Schwerpunkt studiert werden kann. Es gibt freilich (budgetäre) Ängste, dass gerade das Fach Gesang von den Studierenden gestürmt werden könnte, gleichzeitig zeigt eine solche Beliebtheit, wie notwendig

der Gesang in der Populärmusikausbildung ist. Im wissenschaftlichen Bereich steht der weitere Auf- und Ausbau unserer Institutsbibliothek/Mediathek, die Internationalisierung der Forschungstätigkeit und ganz besonders die Etablierung von Mitarbeiterposten, d.h. budgetären Ressourcen für die Durchführung der Forschungsarbeit im Fordergrund.

Eine weitere Idee ist die Durchführung einer größeren, jährlichen Veranstaltung hier an der Universität, um Öffentlichkeit und Medien auf unsere Tätigkeiten aufmerksam zu machen. Unsere bisherigen Kooperationen mit Soundbase (Musikworkshops) und Projekt Pop! (Songwriting-Workshops) sollen beibehalten, erweitert und auf andere Partner ausgedehnt werden. Da werden wir nach den notwendigen Installationsarbeiten der ersten zwei Institutsjahre eine gesteigerte Effektivität entfalten können.

Über all diesen Plänen darf unsere Kernkompetenz, nämlich die Ausbildung, nicht leiden, denn das Zeugnis bekommt das Institut letztlich immer von den Studenten. Wenn sich Musiker bei uns etwas Wesentliches für ihr Leben holen können, dann wird das Institut automatisch Fortschritte machen.

Das Zeugnis bekommt das
Institut letztlich immer von den
Studenten

GW: Welche Bedeutung hat der Jazz in der Populärmusikausbildung?

SJ: Eine durchaus große, aber sehr unterschiedlich je nach Instrument. Bei Klavier und Saxophon ist der Stellenwert des Jazz sicher höher als bei der Gitarre, wobei man unterscheiden muss, ob der Student das Instrument als Haupt- oder Nebenfach betreibt. Beim Nebenfach, das viele Musikerziehungstudenten belegen, sind Anteil und Bedeutung der nicht jazzspezifischen Populärmusikstile wesentlich höher als im Hauptfach.

GW: Kann man von einer Kombination aus pädagogischer und künstlerischer Ausbildung am Institut für Populärmusik sprechen?

SJ: Grundsätzlich festzuhalten ist, dass von der Papierform her das Studium ein pädagogisches ist, aber ich weiss, dass unsere Lehrer sehr darauf achten, den Studierenden ein sowohl pädagogisch sattel-





festes als auch künstlerisch tragfähiges Rüstzeug zu vermitteln, um die Chancen der Abgänger auf dem freien Musikmarkt zu erhöhen. In weiterer Ferne ist dran gedacht, auch die rein künstlerische Ausbildung anbieten zu können. Wir beobachten aber immer wieder, dass der pädagogische Abschluss in PopulärmusikerInnenkarrieren von nicht zu unterschätzender Bedeutung ist.

GW: Was ist Dein Konzept im Ensembleunterricht?

SJ: SpielerInnen mit ähnlichen Erfahrungen und Vorkenntnissen zusammenzubringen, dann ist der Lerneffekt und das musikalische Ergebnis am optimalsten. Bei Ensembles, die schon länger miteinander - auch im außeruniversitären Bereich - fix musizieren, möchte ich den Fokus auf Themen wie Programmgestaltung, Präsentation und Selbstmanagement legen, um die Bedingungen des freien Marktes zu simulieren und dahingehend Fähigkeiten bei den angehenden MusikerInnen auszubilden.

GW: Was sind Deine persönlichen Ziele und Wünsche in Bezug auf Studium und Institut?

SJ: Eine weitere Gewichtung meiner Lehrtätigkeit im Bereich „Computer & Musik“, wo die Inhalte von der Beherrschung musik- und studiospezifischer Software bis hin zur Selbstdarstellung in Form von Homepageprogrammierung etc. gehen. Weiters wünsche ich mir, dass sich alle Beteiligten am Institut und im Umfeld gemäß ihren Interessen und Fähigkeiten maximal entfalten können.

 **STEFAN JESCHEK,**
ist seit März 2002 Institutsvorstand des Instituts für Populärmusik.
Er unterrichtet die Fächer „Gitarre“ und „Ensemble Populärmusik“.



HARALD HANISCH

■ IM GESPRÄCH MIT GÜNTHER WILDNER

■ HARALD HANISCH WURDE ALS CO- AUTOR / KOMPONIST UND CO-PRODUZENT DREIFACH GOLD FÜR DIE SINGLE „ICH LEBE“ UND DOPPEL PLATIN FÜR DAS ALBUM „FREIER FALL“ VERLIEHEN.

 GW: Wie ist Dein musikalischer Werdegang verlaufen?

HH: Nach der Matura habe ich an der Musikuniversität Wien das Lehramtsstudium klassische Gitarre inskribiert und nach vier Jahren abgeschlossen. In diese Zeit fällt auch die Zuerkennung des „Ersten österreichischen Jugendpreises für das Musical“: „A Modern Fairytale“, das ich mit einem Kollegen geschrieben habe. Nach dem Studium bekam ich ein Fulbright-Stipendium für die USA und ging somit für ein Jahr nach Boston ans Berklee College of Music, wo ich „Songwriting/Commercial Arrangement“ belegte. Nach dem Abschluss und einer Zeit mit diversen Jobs in verschiedenen Musikstudios in Wien und New York ging ich an die University of London und machte mein „Master’s Degree in Music“ (Magister) mit Schwerpunkt Ethnomusicology und afrikanischer Musik. Hab’ Songs für verschiedene Interpreten geschrieben und produziert – u. a. für Sony, BMG, etc. und dann meine eigene Firma gegründet: A1 Music.

GW: Inwieweit können Songwriter und Produzenten am Artistdevelopment mitwirken?

HH: Sie müssen sogar stark mitwirken, wobei der Produzent sehr entscheidend ist. Die Strukturen des Musikbusiness entwickeln sich immer mehr in diese Richtung. Freilich bleibt das Dreieck A&R, Produzent und Künstler bestehen. Der Sound, den der Produzent kreiert, muss 100%ig zur Persönlichkeit des Künstlers passen. Der Künstler wiederum braucht Songs, die sein Inneres widerspiegeln. Ein Popsong

für einen R&B-Artist wird nicht funktionieren. Auf der anderen Seite gilt es vom Kreativteam auch zu analysieren, wofür der Markt zur Zeit überhaupt offen ist.

GW: Wie bildest Du Dich fort? Welche Möglichkeiten bestehen national und international im Populärmusikbereich als Songwriter, Arrangeur und Produzent zu wachsen, besser zu werden?

HH: Sich mit wirklich guten Leuten zu umgeben, das ist der Schlüssel. Wenn man mit Personen arbeiten kann, die schon weiter sind als man selber oder die in bestimmten Bereichen erfahrene Spezialisten sind, dann findet Entwicklung und Fortbildung statt.

Sich mit wirklich guten Leuten zu umgeben, das ist der Schlüssel um sich entwickeln zu können

Weiters ist Lesen für mich extrem wichtig – ich versuche, zumindest alle zwei Wochen ein Buch zu lesen, derzeit sind gerade die Coelho-Bücher dran. Das ist eine Vorgehensweise, wie man sich als Songwriter mit dem Leben auseinandersetzen kann. Verschiedene Zugänge zur Welt bringen Themen zum Vorschein, die man verarbeitet, um sie dann mit „Hooklines“ zu versehen. In Wien kann man sich neben der Musikuniversität bei den Pop Songwriting Workshops und Demo



Listening Sessions fortbilden, international das Berklee College of Music sowie Songwriting Conventions in New York, Nashville, L.A. und vielen anderen Orten. Dort gibt es Informationen aus erster Hand von den besten Leuten, die teilweise auch Workshops anbieten. Daneben gibt es genügend Bücher über Songwriting und Production.

GW: Was muss ein Songwriter stetig beobachten?

HH: Was einem nicht erspart bleibt, ist, laufend zu analysieren, welche Songformen und welche Art von Texten gerade gewünscht und erfolgreich sind. Gleichzeitig muss jeder Songwriter seinen Stil finden, denn alles schreiben zu können, das funktioniert nicht. Was man nicht selber kann, dafür ist es sicher hilfreich, Kooperationspartner zu haben, die den fehlenden Bereich abdecken. Das Ziel ist musikbusinessmäßig gesehen ja ein kommerziell verwertbarer Song - es sollte ja auch die Miete gezahlt werden; z.B. auch im Alternativ-Format FM4 muss ich für Sender und Zielgruppe letztendlich kommerziell arbeiten, sonst erreicht der Song nicht sein Publikum.

Es wäre hoch an der Zeit,
afroamerikanische Musik
als Teil einer globalen
Musikgeschichte zu begreifen

GW: Inwieweit lässt sich Songwriting und Producing lehren bzw. erlernen?

HH: Das technische Handwerk lässt sich erlernen, beim Produzieren sogar noch stärker als beim Songwriting, das meines Erachtens besonders stark die Intuition benötigt, um außergewöhnliche Songs hervorzubringen, die um die Welt gehen. Der Songwriter öffnet sich gegenüber der Welt und dem Universum und wird im Idealfall mit einem genialen Einfall beschenkt - um den Prozess eine Spur geheimnisvoll darzustellen. Je weniger der Schreiber über den Song nachdenken muss, umso stimmiger, glaube ich, wird das Ergebnis. Natürlich lassen sich Songs auch innerhalb kürzester Zeit am Reißbrett konzipieren und produzieren, ob sie dann aber genug "Seele" besitzen, das bleibt dahingestellt.

GW: Wie bist Du zur Mitarbeit am Starmania-Act „Christina Stürmer“ gekommen? Wie verlief die

Zusammenarbeit mit allen Beteiligten?

HH: Ich habe Alexander Kahr, der von der Universal nach Songs gefragt wurde, gekannt, und „Ich Lebe“ hat dann das Rennen gemacht. Chris Gelbmann (A&R-Chef Universal Music Austria; Anm.d.Red.) hat da offensichtlich den richtigen Riecher gehabt. Das bereits oben beschriebene kreative Dreieck hat in diesem Fall reibungslos funktioniert, weil alle am selben Strang gezogen haben. Dass der Erfolg so groß geworden ist, war nicht vorhersehbar. Aber der Song („Ich lebe“, Interpet: Christina Stürmer; Anm.d.Red.) ist so geworden, dass ich ihn mir selber kaufen würde, und wenn er nur einmal Platz 30 belegt hätte, wäre das auch absolut o.k. gewesen – neunmal Nr. 1 ist mir natürlich lieber :-)

GW: Welche Überlebens- bzw. Karrierestrategien müssen Songwriter und Produzenten in einem dramatisch rückläufigen Musikmarkt entwickeln?

HH: Wenn ich das wüsste, wäre ich reich. Das Rezept ist, einfach gute Songs zu schreiben im Rahmen der Marktbedingungen, d.h. z.B. einen Song mit der Form Verse, Verse, Verse - die ich liebe zu schreiben - wird sich momentan, glaube ich, eine Plattenfirma nicht einmal anhören.

GW: Hat man es als Songwriter und Produzent in Österreich schwerer als anderswo?

HH: Das kann ich nicht sagen. Schwieriger ist es wegen des begrenzten Marktes, dafür kommt man aufgrund der familiären Kleinheit des Landes wieder schneller an Entscheidungsträger heran. Was im internationalen Vergleich hier weniger Beachtung findet, ist wirklich gutes Songwriting, darauf wird in Österreich definitiv weniger Wert gelegt als z.B. in den USA oder England. Das ist vielleicht mit ein Grund, warum wenige Dinge in Österreich funktionieren. Auch eine gute Produktion kann Schwächen im Songwriting nicht retten.

GW: Gibt es noch den freien Produzenten ohne Studio?

HH: Ja, aber immer weniger. Als Produzent sollte man auf eine eigene Infrastruktur zurückgreifen können. Möglich ist das, denn ein heutiges Studio hätte früher das Zehnfache gekostet. Die Studiokosten werden weiter sinken, die großen Studios bekommen enorme Probleme, gute Aufnahmeräume werden aber interessant und gesucht bleiben.

GW: Welche Trends siehst Du zur Zeit im Formatradio?

HH: Ich höre zu meiner Freude wieder mehr deutschsprachige Musik aus Österreich im Radio. Da steigt offensichtlich die Akzeptanz. Vom Songwritingaspekt her gibt es nach wie vor die Vorgabe, den unglaublich großen, sehr schnell zu erreichenden Chorus mit der sich im Ohr festsetzenden Mega-Hookline zu schreiben. Beim Airplay hilft der große Künstlernamen enorm, denn als bekannter Sänger/Sängerin wird man auch mit einem mittelmäßigen Song gespielt. Als Songwriter sollte man sich daher immer am momentan „Besten“ orientieren, und das ist nicht immer das Material der Künstler, die schon jahrzehntelang im Business sind.

GW: Wie wichtig ist der Aspekt „Text“?

HH: Das ist je nach Genre verschieden. Ich beobachte für den österreichischen Pop-Markt drei Möglichkeiten, Texte zu gestalten:

1. Mit deutschem Text: Dieser muss schon etwas können, denn er wird verstanden.
2. Mit englischem Text auf dem Niveau von angloamerikanischen Songwritern (z.B. U2, Alanis Morissette): Ist für viele, die nicht „English native speaker“ sind aber schwer zu verstehen, und man muss gegen internationale Top Stars antreten, kann aber dafür auch Interesse im englischsprachigen Ausland wecken.
3. Mit Unterstufenenglisch, das voller Klischees ist und z.B. von Dieter Bohlen höchst erfolgreich angewendet wurde und wird: Diese Texte versteht praktisch jeder, Zielgruppe sind nicht englischsprachige Konsumenten. Als Exportartikel sind solche Songs aber in der Regel chancenlos.

GW: Wie siehst Du die Beziehung Kreativität und Musikindustrie für die kommenden drei bis fünf Jahre?

HH: Ich weiß natürlich nicht, wie es mit der Musikindustrie weitergehen wird. Interessant wird sicherlich, wie sich I-Tunes von Apple und andere Internet-Anbieter durchsetzen werden, wie die kommenden Fusionen verlaufen werden, wie kleine Labels ihre Chancen nützen können. Vielleicht wird sich richtiges Artist Development auf mehrere Jahre wieder durchsetzen? Der Song, der Künstler und die Live-Präsentation werden wieder wichtiger werden – gut für die Kreativen.

GW: Welche Tipps kannst Du jungen Künstlern hinsichtlich eigener musikalischer Entwicklung und Karriereplanung geben?

HH: Unbedingt Weitermachen, wenn es finanziell irgendwie möglich ist und ehrlich schauen, ob das eigene Material irgendwie auch „verkauft“ werden kann – falls man damit seinen Lebensunterhalt verdienen möchte. Ehrliches Feedback von erfahrenen Profis einholen. Sich Kritik und Fehlern stellen. Fehler muss man machen (dürfen)!!! CD-Produktionen rausbringen und die Businesswege und -bedingungen am eigenen Leib kennen lernen und daraus lernen.

Träume haben, Ängste überwinden, Träume verwirklichen.

 HARALD HANISCH

lebt als freischaffender Texter, Komponist, Instrumentalist und Produzent in Wien.





IBN SINA

■ BETRACHTUNGEN EINER ATLANTIKÜBERQUERUNG IN BEZUG AUF ZEIT UND RAUM

■ VON BERNADETTE REITER

■ Die Zeit auf hoher See vergeht anders als die Zeit an Land
täglich eine Stunde geschenkt, das nennt sich Zeitverschiebung.
Genaugenommen verschieben wir uns innerhalb der Zeit, nicht die Zeit verschiebt sich.
Üppigkeit ist die Zeitqualität, schlemmen, und auf der Zunge zergehen lassen
Langsamkeit ist das Tempo der Wahrnehmung
Zeitlupe bedeutet, die Aufnahmefrequenz ist höher als die Wiedergabefrequenz
Zeit ist Geld, immer zu wenig. bigger better faster stronger. keine Zeit!
Langeweile ist purer Luxus
Zeit vergeht oder Zeit verrinnt
schwimmen in Zeit

ein schwimmender Mikrokosmos bewegt sich stetig und gewichtig auf das Ziel zu
ständig in Bewegung, fast ohne spürbare Bewegung
keine Häuser zum Verstecken, FreiRaum rundherum
der Horizont am Atlantik ist weiter als der Horizont im Mittelmeer
Grenzen des äußeren Raumes verändern sich unmerklich,
die inneren Strukturen bleiben unverändert

■ IBN SINA ist der Name des Frachtschiffes, mit welchem ich im August 2002 von
Marseille nach New York übersetzte. Die Reise dauert 12 Tage, die Rückreise auf dem Luftweg
dauert 12 Stunden. Bei Schiffsreisen gibt es keinen Jetlag, weil man mit der Zeit reist
Tipp: www.zeitverein.com



MUSIKBEZOGENE STRASSENNAMEN UND FLÄCHENBEZEICHNUNGEN IN WIEN

■ VON HARRY FUCHS

■ Ein paar Worte vorweg ...

Wien ist eine Musikhauptstadt.
Diese Aussage hat nicht nur für das historische Wien
Gültigkeit. Ganz im Gegenteil: Gerade mit moder-
nen Stilformen wie beispielsweise der Elektronischen
Musik hat sich Wien bis heute immer wieder in den
Mittelpunkt der musikalischen Welt gerückt und
wurde seinem Ruf im ausgehenden 20. Jahrhundert
mehr als gerecht. Betrachtet man die Musik-
geschichte Wiens, so waren es nicht zuletzt die Aus-
drucksformen der Populären Musik, die breite
Publikumsakzeptanz erlangen und somit den Ruf
Wiens als Musikhauptstadt festigen konnten.

Wien war, ist und wird auch in Zukunft eine Musikhauptstadt sein.

Im Auftrag und im Rahmen eines Forschungs-
stipendiums der Wiener Magistratsabteilung 7 habe
ich im Jahr 2002 einen Abriss zur Geschichte der
Populärmusik in Wien verfasst. Es zeigt sich, dass
Wien zu allen Zeiten und in allen Ausdrucksformen
der populären Musikkultur Großartiges hervorge-
bracht hat und immer noch bringt. Sei es das
Wienerlied (dessen Wurzeln bis in das 12. Jahr-
hundert zurückgehen), das Volkslied (vom Volks-
sängertum bis zur Neuen Volksmusik), die
Schrammelmusik (der Begriff hat heute noch
Weltgeltung), der Wiener Walzer (hat Wien zur
Metropole der Unterhaltungsmusik gemacht), die
Operette (mit ihrer silbernen und goldenen Ära),
das Musical (als lokaler Publikumsmagnet und
Exportschlager), der Militärmarsch (mit dem
Soldaten- und Volkslied verbunden und somit im
weitesten Sinne der Populärmusik zuordenbar), der
Schlager (entstanden aus dem Amüsierbetrieb der

Großstadt, auch als Filmmusik erfolgreich), das
musikalische Kabarett (mit zahlreichen auch heute
noch gerne gehörten Meilensteinen), der Jazz (mit
seiner bewegten Geschichte), die Pop- und Rock-
musik (besonders in den Blütejahren des Austro-
pop), die Alternativen Musikszenen (mit einer breiten
Palette unterschiedlichster Ausdrucksformen), die
Elektronische Musik (mit knapp 50-jähriger
Tradition und heute kultureller Exportschlager)
oder die ethnische Vielfalt im Musikleben Wiens –
all diese Stilformen haben ihr Publikum gefunden,
teilweise gar einen Siegeszug um die Welt angetre-
ten, auf alle Fälle aber die kulturelle Identität der
Stadt mitgeprägt.

Im Zuge meiner Recherchen zur genannten Arbeit
hat sich mir die Frage gestellt, wie viele Straßen und
Verkehrsflächen in Wien denn eigentlich Musik-bezo-
gen, beziehungsweise im speziellen Populärmusik-be-
zogen benannt sind. Da es bis dato überhaupt keine
Aufzeichnungen gab, die diese Frage beantworten,
blieb mir nichts anderes übrig, als diese Daten selbst
zu erheben. Es galt, die Bezeichnungen aller 6.210
Wiener Straßen und Verkehrsflächen auf ihren
Musikbezug hin zu überprüfen.

Herzlich danken möchte ich in diesem Zu-
sammenhang Dr. Hubert Christian Ehalt und der
Wiener Magistratsabteilung 7 für das genehmigte
Forschungsstipendium, das diese Arbeit überhaupt
erst möglich gemacht hat.

Populärmusik-bezogene Straßennamen in Wien

Es galt zu untersuchen, wie viele Verkehrsflächen-
bezeichnungen in Wien einen direkten Musikbezug
haben. Dabei wurden alle Flächen berücksichtigt,
die nach Komponisten, Interpreten, Musikwissen-



schaftern, Musikstücken oder Figuren daraus, Musikverlegern, Instrumentenbauern oder Gebäuden mit direktem Musikbezug benannt sind. Nicht berücksichtigt wurden Flächen, die nur am Rande einen Musikbezug haben. Als Beispiel dafür seien die Josef-Zapf-Gasse (nach dem Graveur Josef Zapf, der das „Lied der Arbeit“ komponierte), die Hämmerlegasse (nach Theodor Hämmerle, Textilindustrieller, als Mäzen ein Mitbegründer des Wiener Konzertvereins), die Lichnovskygasse (nach Fürst Karl Lichnovsky, Gutsbesitzer und Gönner Beethovens) oder die Rotenhausgasse (nach dem „Roten Haus“, dem Sterbehaus Beethovens), genannt. Als „musikbezogen“ gelten hingegen jene Bezeichnungen, die einen Musikernamen beinhalten (z.B. Beethovengang, nach einem der Lieblingsspazierwege Beethovens).

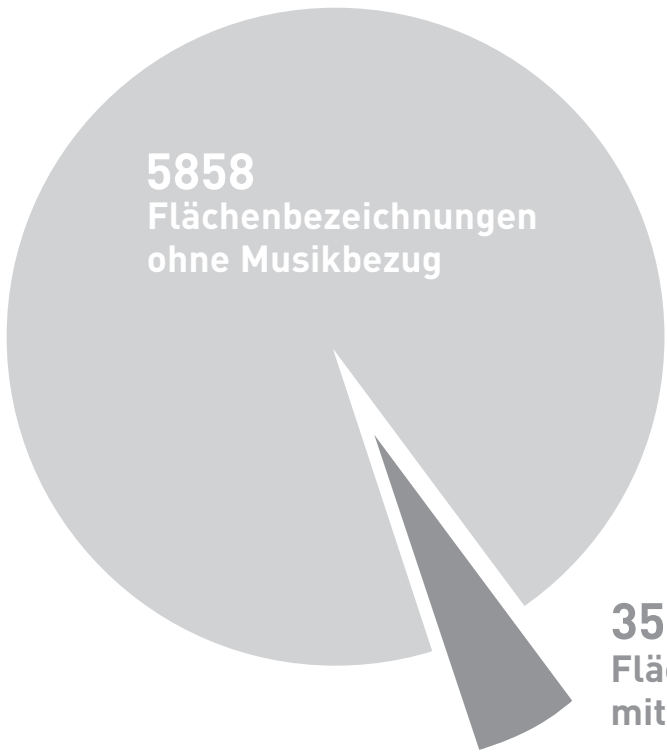
Die Untersuchungen zeigen folgendes Ergebnis: Mit dem Stichtag 1. Februar 2001 umfasst das Verkehrsflächennetz – das heißt Straßen, Gassen, Plätze, Wege, Alleen, Brücken, Stege - von Wien

insgesamt 6.210 Namen. Von den 6.210 Verkehrsflächenbezeichnungen in Wien haben 351 einen direkten Musikbezug. Das entspricht einem Anteil von rund 5,7 %.

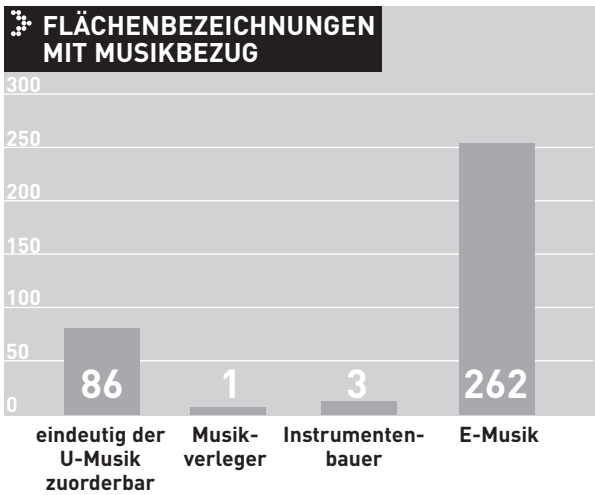
In Wien gibt es insgesamt 351 Flächen mit einer musikbezogenen Benennung.

Eine Fläche ist nach einem Musikverleger, drei Flächen sind nach Instrumentenbauern benannt. 86 Flächennamen sind eindeutig der Kategorie „Populärmusik“ zuordenbar. Als nicht eindeutig zuordenbar gelten Namen, die sich nicht ohne aufwendigere Recherche einer bestimmten Musikgattung zuordnen lassen, beziehungsweise auch Flächen, die nach Figuren aus Populärmusikwerken (z.B. Operetten) benannt sind; diese Flächen wurden im Rahmen der vorliegenden Untersuchung der E-Musik zugerechnet. Da es sich dabei allerdings nur um einige wenige Namen handelt, hat diese kleine Unschärfe keinen Einfluss auf die grundsätzliche Aussagekraft der Untersuchungsergebnisse.

FLÄCHENBEZEICHNUNGEN IN WIEN

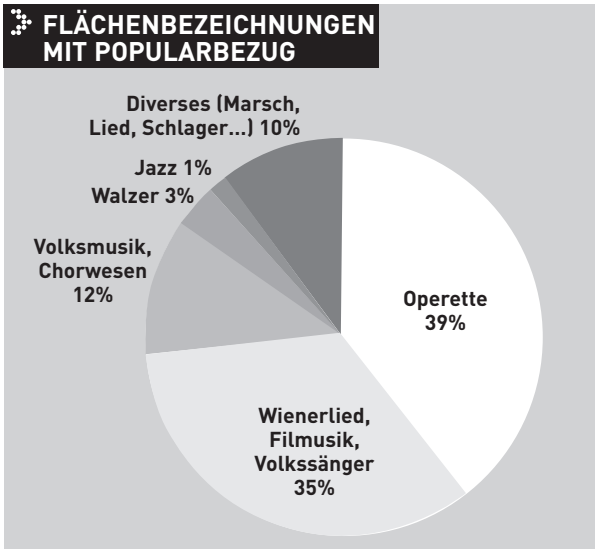


351
Flächenbezeichnungen
mit Musikbezug



Daraus ergibt sich folgende prozentuelle Verteilung: Von 351 musikbezogenen Flächenbenennungen in Wien beziehen sich 74,4 % auf Ernste Musik, 24,4 % auf Populärmusik, 0,9 % auf Instrumentenbauer und 0,3 % auf Musikverleger.

Von den 86 der Populärmusik zuordenbaren Flächenbezeichnungen beziehen sich 33 auf die Sparte „Operette“, 30 auf die Sparte „Wienerlied, Filmmusik, Volkssänger“, 10 auf die Sparte „Volksmusik, Chorwesen“, 3 auf die Sparte „Walzer“, 1 auf die Sparte „Jazz“ und 9 auf „Diverses (Marsch, Lied, Schlager,...)“.



Daraus ergeben sich folgende prozentuale Anteile: Innerhalb der Populärmusik-bezogenen Flächenbezeichnungen sind 38,4 % der Operette, 34,9 % dem Bereich „Wienerlied, Filmmusik, Volkssänger“, 11,6 % der Volksmusik und dem Chorwesen, 3,5 %

dem Walzer, 1,2 % dem Jazz sowie 10,5 % dem Bereich „Diverses (Marsch, Lied, Schlager,...)“ zuordenbar.

Abschließende Bemerkungen ...

Diese kleine Untersuchung soll und kann keinesfalls dem Anspruch einer umfassenden wissenschaftlichen Analyse genügen. Vielmehr soll sie ein kleines Schlaglicht auf das Verhältnis einer (Musik)Hauptstadt zu „ihrer“ Musik und „ihren“ Musikschaffenden werfen. Tatsächliche Aussagekraft bekäme die Untersuchung freilich erst dann, wenn ihre Ergebnisse in einen größeren Kontext, sprich in Relation zur Repräsentanz anderer (Berufs-)Gruppen in den Verkehrsflächenbezeichnungen gestellt werden. Und dieser Hinweis darf gerne als kleine Anregung für die (studentische) Forschung aufgefasst werden ...

Verzeichnis musikbezogener Straßennamen in Wien

Im folgenden eine Übersicht über alle musikbezogenen Flächenbezeichnungen in Wien mit einer Darstellung ihres Ursprungs (in alphabetischer Reihenfolge). Eindeutig der Populärmusik zurechenbare Bezeichnungen sind mit dem Symbol „♫“ gekennzeichnet.

- Adolf-Kirchl-Gasse:** nach Adolf Kirchl (1858-1936), Chorleiter, Musikerzieher, Komponist; Werke für Männer- und Frauenchöre, veröffentlichte auch Liedbücher für Volks- und Hauptschulen.
- Adolf-Uthmann-Gasse:** nach Adolf Uthmann (1867-1920), Chorkomponist, Wegbereiter der Arbeitermusik.
- Aidagasse:** nach der gleichnamigen Oper von Giuseppe Verdi.
- Alban-Berg-Weg:** nach Alban Berg (1885-1935), Komponist, gehörte zum Freundeskreis von Arnold Schönberg, komponierte die Oper „Wozzeck“.
- Albrechtsberggasse:** nach Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809), Musiktheoretiker, Komponist, Domkapellmeister, Lehrmeister Beethovens.
- ♫ **Alfred-Grünfeld-Gasse:** nach Alfred Grünfeld (1852-1924), Pianist, Komponist, bekannt durch Konzertparaphrasen Straußscher Walzer.
- Alma-Rosé-Gasse:** nach Alma Rosé (1903-1940), berühmte Geigerin.
- Alvars-gasse:** nach Parish Elias Alvars (1804-1849), Harfenvirtuose.
- Ambrosweg:** nach August Wilhelm Ambros (1816-1876), Musikhistoriker, Komponist, Musikkritiker.
- Andayweg:** nach Opernsängerin Rosette Anday (1903-1977), Mitglied der Wiener Staatsoper.
- Andergasse:** nach Alois Ander (1821-1864), Sänger am Kärntnertortheater, Tenor.
- ♫ **Anton-Karas-Platz:** nach Anton Karas (1906-1985), Zitherspieler (Film: „Der 3. Mann“).
- Anton-von-Webern-Platz:** nach Dr. Anton von Webern,





Theaterkapellmeister, Leiter der Wiener Arbeitersymphoniekonzerte, Dirigent, Komponist.
Arbellagasse: nach der gleichnamigen Oper von Richard Strauss.
♫ **Arlethgasse:** nach Emmerich Arleth (1900-1965), Schauspieler, Sänger, Wienerlied-Interpret.
♫ **Aschergasse:** nach Leo Ascher (1880-1942), Operettenkomponist, Filmmusik-Komponist.
Aßmayergasse: nach Ignaz Aßmayer (1790-1862), Hofkapellmeister, Oratorien-Komponist.
Barakgasse: nach einer Gestalt aus der Oper „Die Frau ohne Schatten“ von Richard Strauß.
Batkagasse: nach Richard Batka (1863-1922), Musiker, unterrichtete an der Akademie für Musik in Wien, verfasste musikhistorische Werke und Opern-Libretti.
Bechergasse: nach Dr. Alfred Julius Becher (1803-1848), Musikwissenschaftler, Jurist.
Beethovenaussicht: nach Lieblingsplatz von Beethoven.
Beethovengang: Lieblingsspazierweg von Beethoven.
Beethovengasse: Ort des Sterbehauses von Beethoven.
Beethovenplatz: nach Ludwig van Beethoven (1770-1827), Komponist.
Beethovenruhe: hier verweilte Beethoven gerne.
Beethovenstraße: nach Ludwig van Beethoven (1770-1827), Komponist.
Bela-Laszky-Gasse: nach Bela Laszky (1867-1935), Komponist.
Bellinigasse: nach Vincenzo Bellini (1801-1835), italienischer Opernkomponist.
♫ **Benatzkygasse:** nach Dr. Ralph Benatzky (1884-1957), Komponist und Texter von Wienerliedern und Operetten, Filmmusik-Komponist.
Berlagasse: nach Alois Berla (eigentlich Scheichel, 1826-1896), Sänger, Schauspieler, Schriftsteller.
♫ **Bertégasse:** nach Heinrich Berté (1857-1927), Komponist („Dreimäderlhaus“).
♫ **Betty-Fischer-Weg:** nach Betty (Barbara) Fischer (1987-1969), Sängerin, bekannt als „Lercherl von Hernals“.
Biblgasse: nach Rudolf Bibl (1832-1902), Organist und Kirchenmusik-Komponist.
Bittnergasse: nach Julius Bittner (1874-1939), Opern-Komponist und Dichter
Boschettigasse: nach Viktor Boschetti (1871-1933), Organist von St.Stephan, Kirchenliederkomponist.
Bösendorferstraße: nach Ludwig Bösendorfer (1835-1919), Klavierfabrikant.
Brahmsplatz: nach Johannes Brahms (1833-1897), Komponist von Symphonien, Sonaten, Klavier- und Kammermusik.
♫ **Brammergasse:** nach Julius Brammer (1877-1943), Operettenlibrettist u.a. für Robert Stolz und Emmerich Kálmán.
Brucknerstraße: nach Anton Bruckner (1824-1896), Komponist, Musiklehrer, Hofkapellorganist, Professor am Konservatorium für Musikfreunde.
Bullgasse: nach Ole Bornemann Bull (1810-1880), norwegischer Geiger.
Carl-Prohaska-Platz: nach Carl Prohaska (1869-1927), Komponist.
Cebotariweg: nach Maria Cebotari (1911-1949), Kammersängerin.
Cherubinistraße: nach Luigi Cherubini (1760-1842), Komponist (Oper „Faniska“)
Corneliusgasse: nach dem Maler Peter Ritter von

Cornelius und seinem Neffen Peter Cornelius (1824-1874), Komponist.
Corneliusstiege: siehe Corneliusgasse
Czibulkagasse: nach Alfons Czibulka (1842-1894), Militärkapellmeister, Komponist, Dirigent.
Demuthgasse: nach Leopold Demuth (1860-1910), Bariton der Wiener Hofoper.
Dermotagasse: nach Anton Dermota (1910-1989), Opernsänger.
Dessoffgasse: nach Felix Otto Dessoff (1835-1892), Dirigent und Komponist, begründete den Weltruf der Wiener Philharmoniker.
Diabelligasse: nach Antonio Diabelli (1781-1858), Komponist, Verleger (ua. Werke von Franz Schubert), Musikalienhändler
♫ **Dirkengasse:** nach Annie Dirkens (1869-1942), Operettensängerin.
Dittersdorfgasse: nach Karl Ditters von Dittersdorf (1739-1799), Kapellmeister, Komponist von Sinfonien, Messen und Oratorien.
Donizettiweg: nach Gaetano Donizetti (1797-1848), Opernkomponist.
Dontgasse: nach Jakob Dont (1815-1888), Komponist, Geigenvirtuose.
♫ **Dostalgasse:** nach Hermann Dostal (1874-1930), Kapellmeister, Komponist von Märschen und Operetten.
Drdlagasse: nach Franz Drdla (1868-1944), Komponist, Dirigent, Violinvirtuose.
Drechslergasse: nach Josef Drechsler (1782-1852), Komponist, Kirchen- und Theaterkapellmeister.
Dustmannweg: nach Louise Dustmann-Meyer (1831-1899), Opernsängerin an der Wiener Staatsoper.
Eckertgasse: nach Karl Eckert (1820-1879), Komponist, Dirigent, „Regenerator“ der Wiener Philharmoniker.
Edmund-Reim-Gasse: nach Edmund Reim (1859-1928), Lehrer, Komponist, Dirigent.
Eduard-Hanslick-Gasse: nach Dr. Eduard Hanslick (1825-1904), Musikkritiker, Musikhistoriker, Univ.Prof. für Ästhe-tik und Tonkunst, Förderer von Johannes Brahms.
Eichendorffgasse: nach Josef Freiherr von Eichendorff (1788-1857), bedeutendster Dichter der Romantik, schrieb auch zahlreiche Lieder.
Emil-Hertzka-Platz: nach Emil Hertzka (1869-1932), Musikverleger.
Engelsberggasse: nach Eduard Engelsberg (eigentlich Dr. Eduard Schön, 1825-1879), Komponist von Liedern für Männerchöre, da er kaiserlicher Beamter war, musste er ein Pseudonym verwenden.
Erlgasse: nach Josef Erl (1811-1874), Opernsänger.
Ernanigasse: nach einer Oper von Guiseppe Verdi.
Ernst-Track-Weg: nach Ernst Track (1911-1987), Komponist, Kabarettist und Präsident des Sozialwerks für österreichische Artisten. Sein Sohn Gerhard (geb. 1934) ebenfalls Komponist und Dirigent.
Eroicagasse: nach der 3. Symphonie Beethovens.
Eyblergasse: nach Josef von Eybler (1764-1846), Kirchenmusik-Komponist, Hofkapellmeister.
♫ **Eyslergasse:** nach Edmund Eysler (1874-1949), Operettenkomponist, Pianist.
Fahrbachgasse: nach der Wiener Musikerfamilie Fahrbach, Philipp d.Ä. (1815-1885), Philipp d.J. (1843-1894), Josef (1804-1883), Wilhelm (1838-1866).
♫ **Fatinitzaweg:** nach der gleichnamigen Operette von Franz von Suppé.

♫ **Fatty-George-Gasse:** nach Fatty George (Franz Georg Pressler, 1927-1982), Jazzmusiker, Jazzlokalbesitzer.
Felixgasse: nach Benedikt Felix (1860-1912), Opernsänger. Felix-Mottl-Straße: nach Felix Mottl (1856-1911), Dirigent, Komponist.
Ferdinand-Löwe-Straße: nach Ferdinand Löwe (1865-1925), Dirigent, Vorkämpfer für die Musik Anton Bruckners.
♫ **Fiebrichgasse:** nach Franz Paul Fiebrich (1879-1935), Wienerlieder-Komponist.
Flotowgasse: nach Friedrich Freiherr von Flotow (1812-1883), Opernkomponist.
♫ **Föderlweg:** nach Karl Föderl (1885-1953), Wienerlieder-Komponist, Kaffeehausbesitzer.
♫ **Franz-Mika-Weg:** nach Franz Mika (1879-1960), Wienerliederkomponist, Leiter der „Mika-Schrammeln“. **Franz-Schalk-Platz:** nach Franz Schalk (1863-1931), Dirigent, Staatsopern-Direktor.
Franz-Schreker-Gasse: nach Franz Schreker (1878-1934), Komponist, Leiter der Berliner Hochschule für Musik.
Franz-Schubert-Straße: nach Franz Schubert (1797-1828), Komponist von Liedern, Sinfonien, Chormusik.
Franz-Schubert-Weg: siehe Franz-Schubert-Straße.
Frederick-Loewe-Weg: nach Frederick Loewe (1904-1988), Pianist, Schlagerkomponist, Musicalautor („My Fair Lady“, „Gigi“).
♫ **Fred-Raymond-Gasse:** nach Fred Raymond (1900-1954), Komponist („Ich hab’ mein Herz in Heidelberg verloren“).
Furtwänglerplatz: nach Wilhelm Furtwängler (1886-1954), Dirigent der Wiener und Berliner Philharmoniker.
♫ **Gallmeyergasse:** Josefine Gallmeyer (1838-1884), Volkssängerin, Schauspielerin, Schriftstellerin.
Gänsbachergasse: nach Johann Baptist Gänsbacher (1778-1844), Komponist, Domkapellmeister.
♫ **Gasparoneweg:** nach der gleichnamigen Operette von Carl Millöcker.
Gassmannngasse: nach Florian Leopold Gassmann (1729-1774), Hofkapellmeister, Ballettkomponist.
♫ **Geistingergasse:** nach Marie Geistinger (1833-1903), Sängerin („Königin der Operette“), Schauspielerin.
Gelinekgasse: nach Josef Gelinek (1758-1825), Komponist, Klaviervirtuose, Musiklehrer, Kaplan.
Gellertplatz: nach Christian Fürchtegott Gellert (1715-1769), Fabel- und Liederdichter (u.a. von Beethoven ver-tontl).
♫ **Genégasse:** nach Richard Franz Friedrich Gené (1823-1895), Operettenlibrettist, schrieb Texte zu Opern von Johann Strauß, Franz von Suppé und Karl Millöcker.
♫ **Glawatschweg:** nach Franz Glawatsch (1871-1928), Operettensänger, Schauspieler.
Gluckgasse: nach Johann Christoph von Gluck (1714-1787), Komponist.
Gnedgasse: nach Nina Gned (1811-1874), Soubrette, Schauspielerin.
Godowskygasse: nach Leopold Godowsky (1870-1938), Pianist.
Goldmarkplatz: nach Karl Goldmark (1830-1915), Komponist (u.a. die Oper „Königin von Saba“).
Gottfried-Sennholzer-Gasse: nach Gottfried Sonnholzer (falsche Schreibweise), Orgelbauer der Barockzeit.
Graednergasse: nach Hermann Theodor Grädener (1844-1929), Komponist, Violinist, Dirigent.
♫ **Granichstaedten-gasse:** nach Bruno Granichstaedten (1879-1944), Komponist von Operetten und Filmmusik.
Griegstraße: nach Edvard Grieg (1843-1907), norwegischer

Komponist, gab 1896/97 in Wien Konzerte.
♫ **Grobeckergasse:** nach Anna Grobecker (1829-1908), Operettensängerin.
Grohnergasse: nach Franz Grohner (eig. Zamastil, 1911-1986), Komponist, Pianist, Textautor.
Grossmannstraße: nach Ferdinand Grossmann (1887-1970), Komponist, Dirigent, Chorleiter, Prof. an der Wiener Musikakademie.
Grubergasse: Zuordnung nicht ganz klar - entweder nach dem Philosophie-Professor Johann L. Gruber (gest. 1810), oder aber nach Franz Gruber (1787-1836), Organist und gem. mit Josef Mohr Schöpfer von „Stille Nacht, heilige Nacht“.
♫ **Guschelbauergasse:** nach Edmund Guschelbauer (1839-1912), Wiener Volksliedsänger, Couplettdichter.
♫ **Gustav-Pick-Gasse:** nach Gustav Pich (1832-1921), Wienerlieder-Komponist („Fiakerlied“).
Gutheil-Schoder-Gasse: nach Maria Gutheil-Schoder (1874-1935), Opernsängerin.
Gyrowetzgasse: nach Adalbert Gyrowetz (1763-1850), Komponist, Hofkapellmeister, zählte zu den meistgespiel-ten Komponisten seiner Zeit (30 Opern, 40 Ballette, 40 Symphonien, 43 Streichquartette).
Haböckgasse: nach Prof. Franz Haböck (1868-1921), Musikpädagoge.
Hadlaubgasse: nach Johann Hadlaub (1302-1340), Schweizer Minnesänger.
♫ **Hadrawagasse:** nach Josef Johann Hadrawa (1869-1950), Autor von Wienerliedern und Volksstücken.
Halban-Kurz-Straße: nach Selma Halban-Kurz (1874-1933), Opernsängerin.
Händelgasse: nach Georg Friedrich Händel (1685-1759), Komponist von Opern, Oratorien, Orgel- und Klavierkompositionen.
♫ **Hans-Lang-Weg:** nach Prof. Hans Lang (1908-1992), Wienerlieder-Komponist und Bühnenautor.
Hans-Richter-Gasse: nach Hans Richter (1843-1916), Hofkapellmeister.
Hans-Sachs-Gasse: nach Hans Sachs (1494-1576), Meistersinger und Dichter.
♫ **Hans-Schmid-Weg:** nach Hans Schmid (1897-1987), Wienerlied-Sänger, Komponist, Kaffeehausbesitzer.
♫ **Hans-Weiner-Dillmann-Platz:** nach Hans Weiner-Dilmann (1903-1990), Wienerlieder-, Schlager- und Operettenkomponist, Musiker.
Haydngasse: nach Joseph Haydn (1732-1809), Komponist von Oratorien, Messen, Symphonien und Opern.
Hellmesbergergasse: nach Josef Hellmesberger (1828-1893), Musiker, Hofkapellmeister, Pionier der Kammermusik.
Herbeckstraße: nach Johann Herbeck (1831-1877), Hofoperndirektor, Hofkapellmeister, Komponist.
Herbert-von-Karajan-Platz: nach Herbert von Karajan (1908-1989), Dirigent, u.a. Direktor der Wiener Staatsoper, Ehrenbürger der Stadt Wien.
Heschweg: nach Wilhelm Hesch (1860-1908), Kammersänger an der Wiener Staatsoper.
Heubergergasse: nach Richard Heuberger (1850-1914), Komponist, Dirigent, Kritiker.
Hinaysgasse: nach Hans Hinays (1859-1918), Komponist, Gründer der Floridsdorfer Musikschule, Bürgerschuldirektor.
♫ **Hirschfeldweg:** nach Dr. Robert Hirschfeld (1857-1914), Gründer der Volkskonzerte, Musikpädagoge, Musikkritiker.
Hoffmannsthalgasse: nach Hugo von Hoffmansthal (1874-





- 1929), gem. mit Max Reinhardt Gründer der Salzburger Festspiele, schrieb u.a. für Richard Strauß („Elektra“, „Der Rosenkavalier“).
- Holbeingasse:** nach Franz Ignaz Holbein (1779-1855), Musiker, Textdichter, Maler, Schauspieler, Theaterdirektor.
- ♫ **Hornigweg:** nach Josef Hornig (1861-1911), Wienerlieder-Komponist, Sänger, Lyriker.
- Hubermanngasse:** nach Bronislav Hubermann (1882-1947), Violinvirtuose.
- ♫ **Hugo-Wiener-Platz:** nach Hugo Wiener (1904-1993), Komponist, Librettist, Autor.
- ♫ **Hugo-Wiener-Weg:** siehe Hugo-Wiener-Platz.
- ♫ **Hugo-Wolf-Gasse:** nach Hugo Wolf (1860-1903), Komponist von Liedersammlungen, Musikkritiker.
- Hummelgasse:** nach Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), Komponist von Klavierkonzerten und Liedern, Schüler Mozarts.
- Hüttenbrennergasse:** nach Anselm Hüttenbrenner (1794-1868), Komponist (Freund von Beethoven und Schubert), Dichter.
- ♫ **Ichmanngase:** nach Franz Ichmann (1898-1965), Schriftsteller, Förderer des Wienerliedes.
- Ignaz-Pleyel-Gasse:** nach Ignaz Pleyel (1757-1831), Komponist, Schüler von Joseph Haydn.
- Indigoweg:** nach der Operette „Indigo und die 40 Räuber“ von Johann Strauß Sohn.
- Jakob-Stainer-Gasse:** nach Jakob Stainer (1621-1683), Tiroler Geigenbauer.
- ♫ **Jakschgasse:** nach Josef Jaksch (1861-1937), auf dem Gebiet des Chorgesangs führend tätig, Ehrenmitglied von rund 130 Sängervereinigungen, Bürgerschuldirektor.
- Jan-Kiepura-Gasse:** nach Jan Kiepura (1902-1966), Staatsopern-Tenor, Auftritte in Operetten und Musikfilmen.
- ♫ **Jara-Benes-Gasse:** nach Jara Benes (1897-1949), Operetten-Komponist.
- ♫ **Jenbachgasse:** nach Bela Jenbach (1871-1943), Operettenlibrettist, Schauspieler.
- Jenny-Lind-Gasse:** nach Jenny Lind (1820-1887), schwedische Opern- und Konzertsängerin.
- ♫ **Johann-Fürst-Platz:** nach Johann Fürst (1825-1882), Volkssänger, später Josefstadt-Direktor.
- ♫ **Johann-Strauß-Gasse:** nach Johann Strauß Sohn (1825-1899), Musiker, Komponist.
- Josef-Matthias-Hauer-Platz:** nach Josef Matthias Hauer (1883-1959), Komponist, Musiktheoretiker, entdeckte 1919 das Zwölftongesetz.
- ♫ **Josef-Pommer-Gasse:** nach Josef Pommer (1845-1918), Begründer der Volksliedforschung, Lehrer.
- ♫ **Josef-Wakovsky-Gasse:** nach Josef Wakovsky (1900-1959), Schrammelmusiker, Komponist.
- Joseph-Haydn-Straße:** siehe Haydngasse.
- Joseph-Schmidt-Platz:** nach Josef Schmidt (1904-1942), Sänger.
- Junkgasse:** nach Dr. Viktor Junk (1875-1948), Komponist, Erforscher von Volkstänzen, Kunsthistoriker.
- ♫ **Jurekgasse:** nach Wilhelm August Jurek (1870-1934), Komponist, Schöpfer des Deutschmeister-Marsches, Beamter.
- Kabastagasse:** nach Oswald Kabasta (1896-1946), Musiker, Dirigent, reorganisierte 1933 die Wiener Philharmoniker.
- Kalbeckgasse:** nach Max Kalbeck (1850-1921), Musikschriftsteller, Theaterdichter- und kritiker.
- ♫ **Kalmanstraße:** nach Emmerich Kálmán (1882-1953), Operetten-Komponist.

- Kannegasse:** nach Friedrich August Kanne (1778-1833), Komponist, Schriftsteller (Opern „Orpheus“ und „Mirandola“), Musikkritiker.
- Karl-Czerny-Gasse:** nach Karl Czerny (1791-1857), Komponist, Klavierpädagoge, Musiklehrer, unterrichtete u.a. Franz Liszt.
- Karl-Drescher-Gasse:** nach Karl Wilhelm Drescher (1850-1925), Komponist.
- ♫ **Karl-Gramm-Gasse:** nach Karl Gramm (1855-1927), Komponist („Sozialistenmarsch“).
- Karl-Löwe-Gasse:** nach Carl Loewe (1796-1869), Komponist von Balladen und Oratorien.
- Kartouschgasse:** nach Louise Kartousch (1886-1964), Soubrette, Schauspielerin.
- Kauergasse:** nach Ferdinand Kauer (1751-1831), Singspielkomponist, Kapellmeister.
- Keldorfergasse:** nach Prof. Viktor Keldorfer (1873-1959), Komponist von Chor- und Kirchenmusik, Dirigent, Chorleiter des Wiener Schubertbundes.
- Keplingergasse:** nach Dora Keplinger-Eibenschütz (1876-1949), Soubrette.
- Kiesewettergasse:** nach Raphael Georg Kiesewetter Edler von Wiesenbrunn (1773-1850), Musikschriftsteller, bedeutender Musikforscher.
- Kiurinagasse:** nach Berta Kiurina (1882-1933), Opernsängerin.
- Kleibersteg:** nach Karl Kleiber (1838-1902), Kapellmeister, Vorstand des Verschönerungsvereins von Ottakring.
- ♫ **Kliergasse:** nach Prof. Karl Magnus Klier (1892-1966), Volksliedforscher.
- Köchelgasse:** nach Ludwig Köchel (1800-1877), Musikforscher (Köchel-Verzeichnis der Werke Mozarts), Erzieher, Botaniker.
- Komzakgasse:** nach Karl Komzak (1850-1905), Kapellmeister, Marsch-Komponist, Kurmusikdirektor in Baden.
- Kornauthgasse:** nach Dr. Egon Kornauth (1891-1954), Komponist von Liedern und Kammermusik.
- Koschatgasse:** nach Thomas Koschat (1845-1914), Komponist.
- ♫ **Kotekweg:** nach Prof. Dr. Georg Kotek (1889-1977), Volksliedforscher (Verdienste und die niederösterr. Volksliedsammlung), Jurist.
- ♫ **Kratzlgasse:** nach Carl Kratzl (1852-1904), Wienerlieder-Komponist.
- Krenngasse:** nach Dr. Roderich Krenn (1848-1909), Liederkomponist, Mitbegründer der Volksoper, Lyriker, Arzt, Stadtrat.
- Kripsgasse:** nach Josef Alois Krips (1902-1974), Dirigent (u.a. Hauptdirigent der Wiener Symphoniker).
- ♫ **Kroneggergasse:** nach Rudolf Kronegger (1875-1929), Wienerlieder-Komponist.
- Kronesgasse:** nach Therese Krones (1801-1830), Soubrette, Schauspielerin.
- ♫ **Kronfußgasse:** nach Karl Kronfuß (1858-1923), Volksliedforscher, Direktor des Hauptmünzamtes.
- Krumböckgasse:** nach Franz Krumböck (1805-1884), Leiter des Maurer Kirchenchores, Lehrer.
- Laborweg:** Josef Labor (1842-1924), Orgelvirtuose, Komponist, Pianist.
- Lafitegasse:** nach Prof. Carl Lafite (1872-1944), Komponist, Musiklehrer, Pianist. 1911-1922 Generalsekretär der Gesellschaft der Musikfreunde.
- ♫ **Lannerstraße:** nach Josef Lanner (1801-1843),

- Walzerkomponist („Vater des Wiener Walzers“), Kapellmeister.
- Larochegasse:** nach Karl Ritter von Laroche (1794-1884), Sänger, Hofschauspieler.
- Lautenschlägergasse:** nach Antonie Lautenschläger (richtig: Schläger, 1859-1910), Hofopernsängerin.
- Lechthalgasse:** nach Josef Lechthaler (1891-1948), Komponist, Kirchenmusiker.
- ♫ **Lehârgasse:** nach Franz Lehár (1870-1948), Operetten-Komponist.
- Leitermayergasse:** nach Johann Michael Leitermayer (19.Jhd.), Musikerzieher, Grundbesitzer.
- ♫ **Leo-Fall-Weg:** nach Leo Fall (1873-1925), Operettenkomponist.
- ♫ **Leo-Lehner-Gasse:** nach Leo Lehner (1900-1981), Komponist, Chorleiter, Gründer des Chores „Jung Wien“. Leonard-Bernstein-Straße: nach Leonard Bernstein (1918-1990), Dirigent, Komponist.
- Leo-Slezak-Gasse:** nach Leo Slezak (1875-1946), Heldentenor der Wiener Staatsoper, Filmkomiker.
- Leschetitzkygasse:** nach Theodor von Leschetitzky (1830-1915), Pianist, Musikpädagoge.
- ♫ **Liebleitnergasse:** nach Prof. Karl Liebleitner (1858-1942), Chormeister, Volksliedforscher.
- ♫ **Linkweg:** nach Antonie Link (1853-1931), Opern- und Operettensängerin.
- Lisztstraße:** nach Franz Liszt (1811-1886), Komponist, Pianist.
- Lohengrinstraße:** nach der gleichnamigen Oper von Richard Wagner.
- ♫ **Löhnergasse:** nach Fritz Beda-Löhner (1883-1942), Operettenautor.
- Lortzinggasse:** nach Albert Lortzing (1801-1851), Komponist, Sänger, Kapellmeister, Schauspieler.
- Lotte-Lehmann-Weg:** nach Lotte Lehmann (1880-1976), Opernsängerin u.a. an der Wiener Staatsoper, Ehrenring der Stadt Wien.
- ♫ **Ludwig-Gruber-Weg:** nach Ludwig Gruber (1874-1964), Wienerlieder-Komponist.
- ♫ **Luise-Montag-Gasse:** nach Louise Montag (falsche Schreibweise, 1849-1929), populäre Volkssängerin.
- Luzegasse:** nach Hofrat Prof. Karl Luze (1864-1949), Komponist, an der Oper tätig.
- Mahlerstraße:** nach Gustav Mahler (1860-1911), Komponist, Dirigent, Kapellmeister und Staatsopern-Direktor.
- Maiklgasse:** nach Georg Maikl (1872-1951), Tenor der Wiener Staatsoper.
- Maireckergasse:** nach Franz Mairecker (1879-1950), Violinist, Konzertmeister der Wiener Philharmoniker.
- Manowardagasse:** nach Josef Manowarda (1890-1942), Opernsänger.
- Mantuanigasse:** nach Josef Mantuani (1860-1923), Musikwissenschaftler.
- Marchesigasse:** nach Mathilde Marchesi (1826-1913), Gesangspädagogin.
- Maria-Andergast-Weg:** nach Maria Andergast (1914-1995), Sängerin, Schauspielerin.
- Maria-Jeritza-Weg:** nach Maria Jeritza (1887-1982), Opernsängerin (u.a. an der Hof- bzw. Staatsoper in Wien).
- Marschnergasse:** nach Heinrich August Marschner (1795-1861), Opernkomponist.
- Maschkangasse:** nach Josef Maschkan, Komponist, Gesangsleiter, Chorleiter.
- Maternaweg:** nach Amalia Materna (1845-1918),

- Opernsängerin.
- Matrasgasse:** nach Josef Matras (1832-1887), Volkssänger, Schauspieler.
- Maysedergasse:** nach Josef Mayseder (1789-1863), Violinvirtuose, Hofkapellmeister.
- Mendelssohngasse:** nach Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847), Komponist, Kapellmeister, Dirigent.
- Merktweg: nach Eduard Merkt (1852-1908), Komponist.
- ♫ **Mestrozigasse:** nach Paul Mestrozi (1851-1928), Kapellmeister, Komponist von Possen, Walzern, Märschen, Chören.
- Meyerbeergasse:** nach Giacomo Meyerbeer (richtig: Jakob Liebmann-Beer, 1791-1864), Opern-Komponist.
- ♫ **Millöckergasse:** nach Karl Millöcker (1842-1899), Komponist.
- ♫ **Modl-Toman-Gasse:** nach Gabriele Modl-Tomasn (gest. 1848), Operettensängerin.
- ♫ **Mögelegasse:** nach Franz Mögele (1834-1907), Operettenkomponist.
- ♫ **Morelligasse:** nach der Musikerfamilie Morelli (Ludwig 1812-1868, Franz 1810-1859, Ludwig jun. 1843-1911), Volksmusiker.
- Moselgasse:** nach Ignaz von Mosel (1772-1844), Komponist, Musikhistoriker.
- Mozartgasse:** nach Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Komponist.
- Mozartplatz:** siehe Mozartgasse.
- Muffatgasse:** nach Gottlieb Muffat (1690-1770), Organist in der Wiener Hofkapelle.
- Nabuccogasse:** nach der gleichnamigen Oper von Giuseppe Verdi.
- ♫ **Nästlbergergasse:** nach Robert Nästlberger (1886-1942), Operettenlibrettist, Schauspieler.
- Nedbalgasse:** nach Oskar Nedbal (1874-1930), Komponist, Dirigent.
- Nemethgasse:** nach Maria Nemeth (1897-1967), Opernsängerin.
- Neukommweg:** nach Sigismund Neukomm (1778-1858), Komponist, Schüler Joseph Haydns.
- Nicolaibrücke:** nach Otto Carl Ehrenfried Nicolai (1810-1949), Komponist, Dirigent, Organist, Hofkapellmeister.
- Niernbergergasse:** nach Adam Niernberger (1759-1842), Komponist, Kirchenmusiker, Lehrer.
- Nikischgasse:** nach Arthur Nikisch (1855-1922), Komponist, Dirigent der Wiener Philharmoniker.
- Nottebohmstraße:** nach Gustav Nottebohm (1817-1882), Musikwissenschaftler, Musiklehrer.
- ♫ **Offenbachgasse:** nach Jacques Offenbach (1819-1880), französischer Operettenkomponist, dirigierte im Carltheater.
- Oktaviangasse:** nach einer Gestalt aus der Oper „Der Rosenkavalier“ von Richard Strauss.
- ♫ **Olmagasse:** nach Berta Olma (gest. 1848), Operettensängerin.
- Operngasse:** nach der 1861-69 erbauten Staatsoper.
- Opernring:** siehe Operngasse.
- Oskar-Jascha-Gasse:** nach Oskar Jascha (1881-1948), Komponist, Kapellmeister.
- Othellogasse:** nach der gleichnamigen Oper von Verdi.
- Palmaygasse:** Ilika von Palmay (1859-1945), populäre Soubrette.
- Paminagasse:** nach der Gestalt aus Mozart’s „Zauberflöte“
- Papagenogasse:** nach der Gestalt aus Mozart’s „Zauberflöte“
- Papiergasse:** nach Rosa Papier-Paumgartner (1858-1932),





Opernsängerin.
Paradisgasse: nach Maria Theresia Paradis (1759-1824), blinde Klaviervirtuosin, Komponistin.
Peterlinigasse: nach Dominik Peterlini (1875-1944), Gründer der Wiener Sängerknaben und der Maurer Knabensingschule.
Petschniggasse: nach Emil Petschnig (1877-1939), Komponist, Musikkritiker.
Pfitznergasse: nach Hans Pfitzner (1869-1949), Komponist, Dirigent, Opernregisseur, Musiklehrer, Theaterkapellmeister.
Philharmonikerstraße: anlässlich des 100-jährigen Bestehens der Philharmoniker im Jahr 1942 so benannt.
Piccaverweg: nach Alfred Piccaver (1884-1958), Tenor (u.a. an der Staatsoper), zuvor Mitarbeiter Edisons.
Plachygasse: nach Wenzel Plachy (1785-1858), Komponist.
Preindlgasse: nach Josef Preindl (1756-1823), Komponist, Hofkapellmeister.
Preyergasse: nach Gottfried Preyer (1807-1901), Komponist, Hoforganist, Kapellmeister.
Prochstraße: nach Heinrich Proch (1809-1878), Komponist, Dirigent, Hofopernkapellmeister.
Puccinigasse: nach Giacomo Puccini (1858-1924), Opernkomponist.
Püttlingengasse: nach Dr. Johann Freiherr Vesque von Püttlingen (1803-1883), Komponist, Dichter, Rechtsgelehrter.
♫ **Raimund-Zoder-Gasse:** nach Raimund Zoder (1882-1963), Volksliedforscher, Lehrer.
Randhartingergasse: nach Benedikt Randhartinger (1802-1893), Komponist, Hofkapellmeister.
Reichmannngasse: nach Theodor Reichmann (1849-1903), Bariton an der Volksoper.
Reuenthalgasse: nach Neydhart von Reuenthal, Anfang bis Mitte des 13.Jahrhunderts Minnesänger am Hofe Friedrichs des Streitbaren.
Reulingweg: nach Ludwig Wilhelm Reuling (1802-1879), Komponist, Dirigent an der Wiener Hofoper.
Reznicekgasse: nach Emil Nikolaus von Reznicek (1860-1945), Komponist von Opern, Orchester- und Kammermusik.
Richard-Strauss-Straße: nach Richard Strauss (1864-1949), Komponist, Dirigent, Kapellmeister, Leiter der Wiener Staatsoper, Gründungsmitglied der Salzburger Festspiele.
Richard-Wagner-Platz: nach Richard Wagner (1813-1883), Opernkomponist.
Riesgasse: nach Ferdinand Ries (1784-1838), Komponist, Schüler von Beethoven.
Rigolettogasse: nach der gleichnamigen Oper von Giuseppe Verdi.
Robert-Fuchs-Gasse: nach Robert Fuchs (1847-1927), Hoforganist, Professor für Harmonielehre am Wiener Konservatorium, Komponist von Opern, Messen und Kammermusik.
Robert-Lach-Gasse: nach Dr. Robert Lach (1874-1958), Komponist, Musikwissenschaftler.
♫ **Robert-Stolz-Platz:** nach Robert Stolz (1880-1975), Operettenkomponist, Kapellmeister im Theater an der Wien.
Rossinigasse: nach Gioacchino Rossini (1792-1868), Opernkomponist.
Rosvaengegasse: nach Helge Rosvaenge (1897-1972), Opernsänger (u.a. an der Wiener Staatsoper).
Rückaufgasse: nach Anton Rückauf (1856-1903),

Komponist, Pianist.
Salierigasse: nach Antonio Salieri (1750-1825), Hofkapellmeister, Kompositionslehrer für Opern-, Kammer- und Kirchenmusik).
Salmhoferstraße: nach Franz Salmhofer (1900-1975), Komponist, Volks- und Staatsoperndirektor.
Sarastrroweg: nach einer Figur aus Mozart's „Zauberflöte“.
Sauergasse: nach Emil von Sauer (1862-1942), Pianist, Chopin- und Liszt-Interpret.
Scariaweg: nach Emil Scaria (1840-1886), Opernsänger.
Scheugasse: nach Josef Franz Georg Scheu (1841-1904), Komponist, Gründer des „Arbeitersängerbundes Wien“, Redakteur.
♫ **Schildgasse:** nach Franz Theodor Schild (1859-1929), Komponist von Märschen und Wienerliedern.
Schlägergasse: nach Antonie Schläger (1859-1910), Opernsängerin.
Schmedesweg: nach Erik Schmedes (1868-1931), Heldentenor an der Wiener Staatsoper.
Schönbergplatz: nach Arnold Schönberg (1874-1951), Komponist von Kammermusikwerken und Oratorien, Dirigent, Wegbereiter der Zwölftonmusik.
Schönygasse: nach Heinrich Schöny (1881-1965), Komponist, Pädagoge.
♫ **Schrammelgasse:** nach Johann Schrammel (1850-1893), Komponist, Gründer des Schrammelquartetts.
SchrekerGasse: nach Franz Schreker (1878-1934), Opernkomponist, Dirigent, Direktor der Berliner Musikhochschule.
Schubertgasse: nach Franz Schubert (1797-1828), Komponist von Symphonien, Liedern Ouvertüren, Messen, Opern, Sonaten, Streichquartetten und Kammermusik.
Schubertring: siehe Schubertgasse.
Schuhmanngasse: nach Robert Schuhmann (1810-1856), Komponist, Musiklehrer.
Sechtergasse: nach Simon Sechter (1788-1867), Komponist, Lehrer von Anton Bruckner und Franz Schubert.
♫ **Sepp-Fellner-Gasse:** nach Dkfm. Josef Fellner (1909-1964), Berufsmusiker, Komponist, Textdichter von Wienerliedern, Vorstandsmitglied der AKM.
Sevcikgasse: nach Ottokar Sevcik (1852-1934), Musiklehrer, Violinvirtuose.
Sibeliusstraße: nach Jan Sibelius (1865-1957), finnischer Komponist symphonischer Dichtungen.
Silvinggasse: nach Bert Silving (1887-1948), Komponist, Musikdirektor der ehemaligen RAVAG.
Sindingggasse: nach Christian Sinding (1856-1941), norwegischer Komponist von Orchesterwerken.
♫ **Siolygasse:** nach Johann Sioly (1843-1911), Wienerlieder-Komponist.
Soesergasse: nach Ferdinand Soeser (1872-1937), Vorstand des Wiener Schubertbundes.
Spohrstraße: nach Ludwig Spohr (1784-1859), Kapellmeister, Komponist von Opern und Symphonien.
Stadlergasse: nach Maximilian Stadler (1748-1833), Komponist, Abt, Pfarrer.
StaudiglGasse: nach Josef Staudigl (1807-1861), Opernsänger.
Stegmayergasse: nach der Künstlerfamilie Stegmayer; u.a.: Ferdinand (1803-1863), Kapellmeister.
♫ **Steinberg-Frank-Weg:** nach Alfred Steinberg-Frank (1888-1953), Autor von rd. 600 Wienerliedern, Librettist, Präsident der Gesellschaft zur Förderung der Wiener Volkskunst.

Steinergasse (in Wien 23): nach Ferdinand Steiner (1829-1888), Kirchenmusikdirektor, Lehrer.
Straußweg: nicht amtliche Bezeichnung nach Johann Strauß 1825-1899).
Streichergasse: nach Johann Baptist Streicher (1795-1871), Klaviererzeuger.
Streitmanngasse: nach Karl Streitmann (1853-1937), Tenor.
♫ **Suppégasse:** nach Franz von Suppé (1819-1895), Operettenkomponist.
Symphonikerstraße: anlässlich des 60-jährigen Bestehens der Wiener Symphoniker 1961.
Taminoweg: nach einer Gestalt aus W.A.Mozart's „Zauberflöte“
Tannhäuserplatz: nach Tannhäuser (ca. 1200-1270), Minnesänger am Hofe von Friedrich II.
Tenschertstraße: nach Dr. Roland Tenschert (1894-1970), Musikwissenschaftler, Schriftsteller.
Teybergasse: nach Matthäus Teyber, Hofviolinist und seinen musikalischen Kindern: Elisabeth (1744-1816), Hofopernsängerin; Therese (1760-1830), Hofopernsängerin; Anton (1754-1822), Dirigent; Franz (1758-1810), Komponist.
Titlgasse: nach Anton Emil Titl (1809-1892), Komponist von Opern und Liedern, Orchesterdirektor am Burgtheater.
Toscaninigasse: nach Arturo Toscanini (1867-1957), Dirigent (u.a. an der Wiener Staatsoper).
♫ **Trappweg:** nach Georg Trapp (1880-1947), Gründer des Trappchores.
Traviatagasse: nach der Oper „La Traviata“ von Giuseppe Verdi.
Treffzgasse: nach Henriette Treffz-Strauß (1818-1878), Opersängerin, Gattin von Johann Strauß Sohn.
♫ **Treumannngasse:** nach Louis Treumann (1872-1944), Operettentenor (u.a. am Theater an der Wien).
Tschaikowskygasse: nach Peter Iljitsch Tschaikowsky (1840-1893), russischer Komponist von Sinfonien, Opern und Baletten, Musikkritiker, Dirigent.
♫ **Udelweg:** nach Karl Udel (1844-1927), Wiener Gesangshumorist.
Uhlandgasse: nach Ludwig Uhland (1787-1862), Balladendichter.
Vicky-Baum-Platz: nach Vicki Baum (1888-1960), Musikerin, Schriftstellerin, Redakteurin.
♫ **Viktor-Leon-Gasse:** nach Viktor Leon (1858-1940), Operettenlibrettist für u.a. Strauß und Lehár.
Vinzenz-Hauschka-Gasse: nach Vinzenz Hauschka (1766-1840), Komponist.
Vivaldigasse: nach Antonio Vivaldi (1678-1741), italienischer Komponist, Violinist.
Vivenotgasse: nach Dr. Rudolf von Vivenot (1807-1884), Arzt, war aber auch als Komponist und Schriftsteller tätig.
Vogelweidplatz: nach Walther von der Vogelweide [etwa 1170-1230], Minnesänger.
Wagenseilgasse: nach Georg Wagenseil (1715-1777), Komponist, Musiklehrer (u.a. von Maria Theresia).
Wagner-Schönkirch-Gasse: nach Hans Wagner-Schönkirch (1872-1940), Komponist, Dirigent, Leiter von Chorvereinigungen, Lehrer, Schriftsteller.
♫ **Wanthalerweg:** nach Gustav Wanthaler (1808-1863), Wienerlied-Komponist.
WeiglGasse: nach Joseph Weigl (1766-1846), Kapellmeister, Opern-Komponist.
♫ **Weinbergerplatz:** nach Karl Rudolf Weinberger (1861-1939), Operettenkomponist.
Weinwurmweg: nach Rudolf Weinwurm (1835-1911), Komponist, Musikpädagoge.

Weinzierlgasse: nach Max von Weinzierl (1841-1898), Kapellmeister, Komponist von Operetten, Oratorien und Messen.
♫ **Wiesberggasse:** nach Wilhelm Wiesberg (1850-1896), Volkssänger, Wienerlied-Texter.
Wildauergasse: nach Mathilde Wildauer (1820-1878), Opernsängerin, Burgschauspielerin.
Wranitzkygasse: nach Paul Wranitzky (1756-1808), Komponist, Violinist, Dirigent.
♫ **Zamaragasse:** nach Alfred Zamara (1863-1940), Operetten-Komponist, Harfenvirtuose.
Zehngrafweg: nach Josef Zehngraf (1841-1903), Komponist.
Zemlinskygasse: nach Alexander von Zemlinsky (1871-1942), Dirigent, Komponist, Volksopern-Kapellmeister.
Zerbinettagasse: nach einer Figur aus der Richard-Strauss-Oper „Ariadne auf Naxos“.
♫ **Ziehrerplatz:** nach Carl Michael Ziehrer (1843-1922), Kapellmeister, Komponist von Operetten, Märschen, Walzern.
♫ **Zwerenzweg:** nach Mizzi Zwerenz (1881-1947), Operettensängerin.



LITERATUR- & QUELLENVERZEICHNIS

Amtliches Wiener Straßenverzeichnis. 15. aktualisierte Auflage. Wien: Edition Wien in der Pichler Verlag GmbH., 1997.
Autengruber, Peter: *Lexikon der Wiener Straßennamen.* 4. überarbeitete Auflage. Wien: Edition Wien in der Pichler Verlag GmbH., 1997.
Koutek, Eduard: *Wien – Straßen, Gassen und Plätze erzählen Geschichte.* Wien: H.Kapri u. Co., 1977.

DER AUTOR

Harry Fuchs betreibt ein *Büro für Kulturkommunikation* in Wien und ist als Projektleiter des AKM-Musikförderungsprojekts *pop!* sowie als PR- & Medienberater, freier Journalist und Fachautor tätig.
Kontakt: office@harryfuchs.com, www.harryfuchs.com



ALTE SEHNSÜCHTE UND NEUE IDENTITÄTEN

■ ZUR REZEPTION „ORIENTALISCHER“ MUSIK IM JAZZ

■ VON ANDREAS FELBER

■ Es begann in den 20er Jahren. Noch in jener Zeit, als der Jazz selbst als exotische Sensation, als rohe „Urwaldmusik“ aus dem afroamerikanischen Westen zur Kenntnis genommen wurde, da fungierte er bereits selbst als Trägermedium für die touristische Neugierde an der Welt des Ostens: „Oriental Strut“, in Februar 1926 von Louis Armstrong und seiner legendären „Hot Five“ in Chicago aufgenommen, ist das vermutlich erste Beispiel einer jazzigen Reflexion des imaginären Landes jenseits des Mittelmeers. Vielleicht lag es an der Selbstbezogenheit des Jazz, an seiner stürmischen Entwicklung schon in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, in der er von den Bordellen und Straßen der Südstaaten bis hin zur elaborierten Konzertmusik des Bebop mannigfaltige stilistische Stadien durcheilte, dass derartige klingende Souvenirs in diesem Zeitraum selten blieben: Selten und in der Art und Weise der Übernahme durchaus oberflächlich, wie man dies aus der abendländi-

schen Kunstmusik des 19. Jahrhunderts kannte. Duke Ellingtons Erfolgsstück „Caravan“ von 1936 (eigentlich von seinem Posaunisten Juan Tizol komponiert) und Dizzy Gillespies „Night in Tunisia“ von 1944, die bekanntesten Beispiele jener Zeit, versuchten durch pseudoorientalische Melodik (im Falle „Caravans“ auch durch „Growl“-Effekte der Blechbläser) einen atmosphärischen Bezug zum Osten herzustellen. Wobei auch die Titel – die Karawane und die prickelnde Sinnlichkeit suggerierende arabische Nacht – den Klischee-Charakter des transportierten „Orient“-Bilder unterstrichen. Dass sich Ellington dieser Perspektive bewusst war, bewies er Jahre später im Zuge der 1966 aufgenommenen „Far East Suite“, deren Eröffnungstück den bezeichnenden Titel „Tourist Point of View“ trug. Mit dem Aufkommen der Bürgerrechtsbewegung, dem Erstarken des afroamerikanischen Selbstbewusstseins („Black is beautiful!“) und der damit verbundenen Rückbesinnung auf die afrikanischen

Es ist kein Zufall, dass zwei der vielen zum Islam konvertierten Jazzmusiker jene waren, die in den 50er Jahren auch musikalisch ein Stück tiefer in den „Orient“ vordrangen als ihre Vorgänger

Wurzeln rückte auch die islamische Welt neu in den Blickpunkt: Der Islam galt als Medium zur Distanzierung und Emanzipierung von den christlichen, weißen Euroamerikanern, die im Kopf vielfach noch kaum ihre alte Rolle als Sklavenhalter abgelegt hatten. Es ist kein Zufall, dass zwei der vielen zum Islam konvertierten Jazzmusiker jene waren, die in den 50er Jahren auch musikalisch ein Stück tiefer in den „Orient“ vordrangen als ihre Vorgänger: Saxofonist Yusef Lateef (bürgerlich: William Evans) näherte sich auf programmatischen Alben wie „Prayer To The East“ (1957) oder „Eastern Sounds“ (1961) durch rhythmische Bezüge und mittels Instrumenten wie Oboe, Shenai, Arghul sowie verschiedenster Flöten farblich der Musik des Nahen bis Mittleren Ostens an. Während Bassist Ahmed Abdul-Malik (alias Jonathan Tim), väterlicherseits sudanesischer Abstammung, die Oud in den Jazz einführte und ansatzweise eine Fusion zwischen arabischer Maqam-Improvisation und afroamerikanischer Musik erreichte. „Jazz Sahara“ (1958) und „East Meets West“ (1959) hießen die programmatischen Alben jenes 1993 verstorbenen Pioniers, auf denen er ein traditionelles arabisches Ensemble (mit Oud, Qanun, Violine, Darabukka und Duff) mit Jazzern zusammenführte.

Von anderer Seite bereitete Dave Brubeck, zu Unrecht zumeist nur mit dem von Paul Desmond komponierten Klassiker „Take Five“ identifiziert, das Terrain. Seine US-State-Department-Tour durch Vorderasien 1958 ließ ihn mit vielen akustischen Souvenirs heimkehren, die ihn in den folgenden Jahren zu Experimenten mit irregulären Taktarten anregten und die er in Alben wie „Jazz Impressions from Eurasia“ und „Jazz Impressions from Japan“ ausarbeitete. Bekanntestes Beispiel ist zweifellos sein auf dem türkischen Aksak („Der Hinkende“) beruhendes „Blue Rondo à la Turk“ im 9/8-Takt (auf „Time Out“, 1959).

Doch dies waren nur Vorläufer der Weltmusik-Welle, die in den 60ern den Jazz erfasste. Mit der Hinwendung zu modalen und insbesondere zu freien Improvisationsformen, die sich zu einem Gutteil der Hinterfragung der überkommenen Akkordstrukturen wie auch generell der europäisch geprägten Werte verdankte, suchten und fanden viele Musiker in den Kulturen Arabiens und vor allem Indiens – nicht zuletzt aufgrund ihrer Offenheit gegenüber Improvisation – Anknüpfungspunkte.

John Coltrane, die kraftvollste Gestalt des Jazz der 60er Jahre, setzte 1960/61 auf den berühmten Alben „My Favourite Things“ und „Olé Coltrane“ nicht nur das Sopransaxophon als Jazzinstrument durch, sondern auch einen oboenartig näselnden, orientalisierenden Ton. Auf „Africa / Brass“ (1961) verarbeitete Coltrane Impressionen arabischer, im Stück „India“ (1961) Einflüsse der von ihm hoch verehrten Musik des Subkontinents, Ausdruck seiner Freundschaft zu Ravi Shankar: Der glühende, „hymnische“ Tenorsaxophonist Coltranes, der nach seinem Tod 1967 zum wohl meistkopierten Jazz-Sound avancierte, trug in seiner elegischen Wärme viel vom Klang einer Shenai in sich, mit der er sich nachweislich beschäftigte.

Indien war zweifellos „das zentrale orientalische Traumland“ jener Jahre, wie Martin Pfeleiderer schreibt: „Vor allem die Sitar wurde zum Symbol einer Indienwelle, deren Breitenwirkung von der Zusammenarbeit Ravi Shankars mit George Harrison und Yehudi Menuhin ihren Ausgang nahm und mit den Auftritten Shankars bei den Rockfestivals in Monterey (im Juni 1967) und Woodstock seinen Höhepunkt erreichte.“¹ Tatsächlich fanden Sitarklänge bis in die frühen 70er Jahre Eingang in eine Reihe von Jazzproduktionen: Etwa „Electric Bath“ von Trompeter Don Ellis, der seiner Bigband gerne auf Talas basierende Kompositionen wie „3-3-2-2-2-1-2-2-2“ verordnete. Der aus Ungarn gebürtige Gitarrist Gabor Szabo („Jazz Raga“, 1966) sowie Alice Coltrane („Journey in Satchidananda“, 1970) bedienten sich ebenfalls jenes Instruments wie anno 1972 Miles Davis himself, der auf Alben wie „On The Corner“ und „Big Fun“ neben Sitar-Mann Khalil Bala-krishna auch den aus Bangladesh stammenden Tabla-Spieler Badal Roy aufbot. Daneben musizierte Saxophonist John Handy mit Sarod-Meister Ali Akbar Khan, widmete sich Herbie Mann auf seiner LP „Impressions of the Middle East“ u. a. Verbindungen von Jazz und türkischer Musik, musizierten Don Cherry, Randy Weston und Ornette Coleman im marokkanischen Atlas-Gebirge – wie 1968 Brian Jones – mit den „Master Musicians of Jajouka“. Auch in Europa schlug vor allem die indische Musik hohe Wellen (John Mayer/Joe Harriott Double Quintet in London, „Jazz Meets India“ 1967 in Donaueschingen, die Wiener „Reform Art Unit“ 1970 mit dem Sitar-Virtuosen Ram Chandra Mistry), während beispielsweise



(1) Martin Pfeleiderer: Zwischen Exotismus und Weltmusik. Zur Rezeption asiatischer und afrikanischer Musik im Jazz der 60er und 70er Jahre. Karben: CODA Verlag 1998; S. 42.



Pianist George Gruntz und Violinist Jean-Luc Ponty auf ihrer LP „Noon in Tunesia“ (offenbar eine bewusste Anspielung auf Gillespies Stück) mit Beduinenmusikern kooperierten.

Schon in den frühen 70er Jahren indessen ebte dieser erste große Boom ab, schied sich das modische, zeitgebundene Delektieren an den neuen Farben und Elementen vom beständig, in seiner Substanz veränderten Musizierverhalten. Der erwähnte Trompeter Don Cherry muss hier genannt werden: Seine Beschäftigung mit türkischer Volksmusik

Die Musiker Nordafrikas und Asiens, in früheren Jahren oft nur Beiwerk, öffneten sich selbst der improvisierten Musik und regten Projekte mit Jazzern an

blieb nicht Episode, sondern führte ihn weiter in die Musik Indiens, er studierte arabische, balinesische und südamerikanische Traditionen und erlernte zahlreiche Blasinstrumente. Schon im Zuge der Kompositionen „Whole Earth Catalogue“ (1970) und „Humus“ (1971) näherte er sich seiner Idee einer umfassenden Weltmusik an – Ausdruck seines buddhistischen Glaubens. In späteren Jahren sorgte Cherry, der 1971 auch Krzysztof Pendereckis „Actions“ in Donaueschingen aufführte, mit den Ensembles „Codona“ und – Nomen est omen – „Multi-Kulti“ für Aufsehen.

Eine andere Formation, die sich – ausgehend vom Jazz – in Richtung einer nicht mehr in ihre Bestandteile aufzulösenden „Weltmusik“ entwickelte, ist das 1970 gegründete Quartett „Oregon“ um Gitarrist Ralph Towner: Jazz, Techniken der abendländischen Moderne und Einflüsse Indiens und darüber hinaus (Tabla-Spieler Colin Walcott hatte bei Ravi Shankar studiert) gingen in dieser bis heute existierenden Formation eine glückhafte, harmonische Verbindung ein.

Auch John McLaughlin ist hier zu nennen. Während sich der Gitarrist im Zuge seines legendären „Mahavishnu Orchestra“, benannt nach dem Namen, den ihm Guru Sri Chinmoy gab, dem Jazzrock widmete, spielte er ab 1974 im Folgeprojekt „Shakti“ (gemeinsam mit L. Shankar [Violine],

T.H. Vinayakram [Perkussion] und Zakir Hussain [Tabla]) sein ganzes, profundes Wissen über indische Musik aus: hinreißende Improvisationen über gemeinsamer Raga-Diskussionsgrundlage, in denen McLaughlin dennoch seine okzidentale Herkunft nicht verleugnete.

Die zunehmende Verfügbarkeit von Musiken aller Epochen und Stile, der Datenhagel des Informationszeitalters, führte ab den 80er Jahren zwar zu quantitativ steigender Beschäftigung mit den Klängen des „Orients“, jedoch nur wenigen nachhaltigen, langfristigen Resultaten von Seiten der Jazzmusiker. Die arabischen Ausläufer in der „imaginären Folklore“ etwa eines Renaud Garcia-Fons, die Begegnung der Schweizer Free-Hardcore-Spezialisten Koch/Schütz/Studer mit arabischen Musikern in „Heavy Cairo Traffic“, John Zorns „Masada“-Quartett mit jüdisch beeinflusster Jazz-Kammermusik oder die Kooperation von Wolfgang Puschnig und seinem Trio „Red Sun“ mit den südkoreanischen Perkussionisten von „Samul Nori“ seien als eher rare gelungene Beispiele genannt. Dass die „orientalische“ Musik dennoch auch im Jazz stärker präsent scheint als je zuvor, dürfte auf einen ästhetischen Paradigmenwechsel zurück zu führen sein. Die Musiker Nordafrikas und Asiens, in früheren Jahren oft nur Beiwerk, öffneten sich selbst der improvisierten Musik und regten Projekte mit Jazzern an. Während der Jazz einerseits seine afroamerikanischen Nachbarn immer wieder aufs Neue für sich entdeckte, nach Rock also Funk, HipHop und elektronische Dancefloor Music, während jenseits wie diesseits des Atlantiks die Rückbesinnungstendenzen auf die eigenen kulturellen Wurzeln spürbar wurden (in den USA in Gestalt des konservativen Klassizismus Wynton Marsalis’, in Europa durch die Abkehr von der Imitation amerikanischer Vorbilder und die Bewusstwerdung der eigenen musikalischen Sozialisation zwischen regionaler Volksmusik und den Dodekaphonien der zweiten Wiener Schule), nahmen die Musiker aus dem „Orient“ immer selbstverständlicher ihre Plätze in der Jazzszene ein. Nicht als „Jazzmusiker“ freilich, sondern als profunde, flexible Vertreter ihrer musikalischen Kultur. Die Trias der zurzeit bekanntesten, im Jazz-Kontext tätigen Oud-Spieler spiegelt dies eindrucksvoll wieder: Der in München wohnhafte Libanese Rabih Abou-Khalil, neuerdings auch die Tunesier Anouar

Brahem und Dhafer Youssef, laden seit Jahren Jazzern in ihre Ensembles. Die persische Vokalistin Sussan Deyhim, bekannt u. a. durch ihr Mitwirken an Shirin Neshats Video „Turbulent“, mischte sich schon in den 80ern ins kreative Gewühl der New Yorker Downtown-Szene, während Perkussionisten wie der aus Bombay stammende Trilok Gurtu ebenfalls seit Jahren unter eigenem Namen Bands vor-

Die Einflüsse aus allen Richtungen sind integraler Bestandteil einer neuen Musik geworden, die man noch immer „Jazz“ nennt, die man aber längst nicht mehr definieren kann

steht. Die japanische Koto-Spielerin Miya Masaoka widmete sich 1997 den Stücken des 1982 verstorbenen Jazz-Sonderlings Thelonious Monk, während die aserbaidzhanische Pianistin Aziza Mustafa-Zadeh in atemberaubenden Scat-Piano-Unisoni Jazz und Mugham-Tradition zusammenführt. Auch in Biographie und Person des in Frankreich geborenen Gitarristen Nguyễn Lê schließlich, Sohn vietnamesischer Einwanderer, scheinen zwei Welten in eine zusammen zu gehen. Als Rock- und Jazzmusiker sozialisiert, begab er sich auf seinem Aufsehen erregenden Album „Tales from Viêt-Nam“ (1996) auf die Suche nach seiner verschütteten Herkunft und wurde dabei in Gestalt eines einzigartigen, von pentatonischen Skalen und mikrotonalen Glissandi geprägten Stils auf der E-Gitarre fündig.

Hatten sich in den 50er und 60er Jahren die Jazzmusiker zumeist noch auf die Suche nach der Musik des Ostens begeben, so signalisiert diese heute ihrerseits Kontaktbereitschaft. Wobei sich das Bedürfnis nach Reflexion und Präsentation der eigenen kulturellen Traditionen und die Einsicht, diese gerade nicht durch stilistischen Purismus bewahren zu können, mit dem Bedürfnis an Fundiertheit und (scheinbarer) „Authentizität“ auf Seiten des westlichen Publikums deckt. Plattentitel wie „The Sultan’s Picnic“ oder „Blue Camel“ (Rabih Abou-Khalil) stehen auch heute noch für die Bereitschaft, zumindest nominell alte Orientbilder zu bedienen, die noch immer eine gesicherte Marktnische bedeuten. Doch zeigt die Ernsthaftigkeit der meisten Projekte (die auch Abou-

Khalil nicht abgesprochen werden soll), dass man hier mittlerweile einen markanten Schritt weiter ist: Die Einflüsse aus allen Richtungen sind integraler Bestandteil einer neuen Musik geworden, die man noch immer „Jazz“ nennt, die man aber längst nicht mehr definieren kann. Man hat davon als „Schwamm“ zu sprechen begonnen, der alle Einflüsse, alle Musiken aufsaugen und in der

Improvisation kommunizierbar machen könne. In seiner Geschichte selbst ein multikulturelles Hybridprodukt par excellence, mutierte der Jazz auf diese Weise zum musikalischen Brückenbau-Instrument, zum Mittel der Völkerverständigung, zur respektvollen Begegnung verschiedener Kulturen auf gleicher Augenhöhe. Nicht zufällig sprach der erwähnte George Gruntz vom Jazz selbst als „*einer ersten Form möglicher Weltmusik*“.

Dieser Text wurde für das Programmbuch zum Festival „Orient – Okzident: Wege, Brücken, Spiegelbilder“ (26. 9.-13. 10.2003), veranstaltet von der Jeunesse – Musikalische Jugend Österreichs, verfasst.

 ANDREAS FELBER

lebt als freischaffender Musikpublizist und -wissenschaftler in Wien. Doktorat über die Wiener Free-Jazz-Avantgarde.



(2) George Gruntz: Jazz und Weltmusik. In: Jazzrock, hg. von Burghard König. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1983; S. 197.



DAS ENDE DER VIELFALT?

■ ZU DEN ZWÄNGEN DER GLOBALEN MUSIKFERNSEHINDUSTRIE

■ VON ANDREAS GEBESMAIR

■ Technologien als Motor der Globalisierung

Die Globalisierung der Musik, d.h. ihre weltweite Verbreitung als Ware aber auch die daraus folgende Verschmelzung mit anderen Traditionen erfährt mit jeder technologischen Innovation eine Beschleunigung. Insofern erweist sich die Geschichte der Globalisierung als eine Geschichte der Kommunikationstechnologien und eben jener Industrien, die sich um die Technologien herum formieren.

Wegweisend war in dieser Hinsicht vor allem jene Erfindung, die aus dem an die Musizierenden gebundenen Ereignis eine industriell vervielfältigbare und global verbreitbare Ware machte. 1877 meldete Thomas A. Edison in den USA seinen Phonographen,

Tonträgerform, an die wir noch heute denken, wenn wir von Schallplatten reden – obgleich die Scheiben immer kleiner und leichter wurden. Das ist kein unwesentlicher Aspekt in unserem Zusammenhang, denn mit jeder technischen Verkleinerung konnte die massenhafte Produktion beschleunigt und der Transport in die entlegensten Winkel der Erde vereinfacht werden. Schellack, Vinyl und CD, und auf einem Nebengleis der Entwicklung Magnettonband, MusiCassette und DAT sind die technischen Stationen am Weg zu einer vollkommen globalisierten Musikkultur. Den industriellen Rahmen dieser Verbreitung bildeten die transnationalen Konzerne, die schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts von den USA ausgehend in Europa und den zahlreichen Kolonien Asiens und Südamerikas Niederlassungen eröffneten, um Edisons Phonographen, Berliners Grammophone und damit auch die auf Walzen und Platten gespeicherte Musik zu vermarkten.

Ebenso bedeutungsvoll wie das Medium „Tonträger“ war und ist das Medium „Rundfunk“, ab den 50er Jahren – in geringerem Ausmaß – dann auch das „Fernsehen.“ Beide oblagen allerdings, solange sie noch terrestrisch (d.h. von Sendemast zu Empfangsantenne) sendeten, sowohl in Hinblick auf die Programmvietalt als auch auf die technische Reichweite Beschränkungen. Erst mit der Übertragung über Satelliten und große Kabelnetze

Erst mit der Übertragung über Satelliten und große Kabelnetze setzt ein Prozess ein, der zum Inbegriff der kulturellen Globalisierung wurde

mit dem Schallwellen auf mechanischem Wege in Stanniolwalzen graviert werden konnten, zum Patent an. Kurz darauf ersetzte Emile Berliner die Walze durch eine Platte und etablierte damit eine

setzt ein Prozess ein, der zum Inbegriff der kulturellen Globalisierung wurde: die Verbreitung von Musikvideos (Video-Clips) über Spartenkanäle. Dazu im folgenden ein paar Details.

Kabel, Satellit und die musikalischen Folgen

Ende der 70er Jahre erwuchs den Fernsehanbietern mit der Satelliten- und Kabeltechnologie die Möglichkeit, ihre Programme zeitgleich in einem weit größeren geographischen Maßstab zu verbreiten, als das bislang mit der terrestrischen Sendetechnologie möglich war. Damit konnten sich die Medienkonzerne mit ihren Inhalten erstmals wirklich an ein globales Publikum richten. Mit diesem Trend zum „Globalcasting“ ging eine Spezialisierung der Fernsehformate einher („Narrowcasting“). Vor dem Hintergrund einer bedeutend größeren geographischen Reichweite wurden die Inhalte auf eine spezifische Zielgruppe eingeeengt, die zwar in einzelnen Regionen nur einen geringen Anteil am Fernsehpublikum ausmacht (so liegt der Marktanteil von MTV und VIVA, wie auch anderer Spartenkanäle wie z.B. NTV oder EUROSPORT in Österreich unter 1%), zusammengenommen in einem globalen Maßstab aber einen beträchtlichen Werbemarkt darstellt. Darüber hinaus konnte nun zielgruppengerecht für ganz bestimmte Konsumgüter geworben werden.

Aus dieser Logik heraus entstand auch das erste Musikfernsehen, MTV. Die Initiative ging nicht, wie viele meinen, von der Phonoindustrie aus, die allerdings sehr schnell die dem Medium innewohnende Chance zur Belebung des Ende der 70er-Jahre in die Krise geratenen Tonträgerverkaufs erkannte, sondern von großen Kabelnetz- und Satellitenbetreibern, die das Potenzial dieser neuen Technologien optimal nutzten, um möglichst viele Werbekunden an ihre Medien zu binden. Ein Programm mit Video-Clips rund um die Uhr lag als Werbeumfeld nahe für eine Konsumgüterindustrie, die sich auf ein kaufkräftiges junges Publikum stürzte. Coca-Cola, Pepsi, McDonalds, Swatch, Lee, Mustang, Levi's, Nike, Apple, Playstation und eine Vielzahl anderer Markenartikel, aber auch Ereignisse wie Snowboard Shows oder Filmproduktionen wurden zum Inbegriff einer globalisierten und durch-kommerzialisierten Jugendkultur, in der Musik, Konsumgüter und ihre massenmediale Präsentation ineinander greifen. Die Ästhetik der Musik-Clips orientierte sich an der Sprache der

Werbe-Clips. Im permanenten „Flow“ der schönen Bilder und hektischen Schnitte waren sie zuweilen nicht mehr voneinander zu unterscheiden.

Hier ist nicht der Ort, die Auswirkungen des Musikfernsehens auf die Musikästhetik, das Image



Die Ästhetik der Musik-Clips orientierte sich an der Sprache der Werbe-Clips

der Popstars und die Rezeptionsformen von Popmusik zu erörtern. Seit seinem Entstehen war MTV Gegenstand heftigster Auseinandersetzungen, in denen sich die einen in Lobpreisungen seines befreienden und rebellischen Charakters ergingen, während Kulturpessimisten die schädlichen Auswirkungen auf die Wahrnehmungsfähigkeit und Kreativität der Jugendlichen beklagten (vgl. Frith et al. 1993, Schmidbauer & Löhr 1996). Uns wird im Folgenden viel mehr interessieren, welchen Zwängen die globale Repertoireverbreitung unterliegt. Haben die Strategien der transnationalen Konzerne einen globalen Einheitspop zur Folge oder erweist sich das Programm der Musiksender offen gegenüber lokalen und regionalen Impulsen? Wird die musikalische Umwelt der MTV-Generation vielfältiger oder ärmer, heterogener oder homogener? Denn eines darf nicht vergessen werden: Die ästhetischen Innovationen und gegenkulturellen Gesten bewegen sich immer innerhalb der Grenzen werbeökonomischer Überlegungen. Sie sollen jenes Publikum anziehen, das auch als Käufer der beworbenen Produkte in Frage kommt. Welchen Stellenwert das Musik- und Konsumgüterangebot im Leben der Jugendlichen spielt, ist eine Frage, die uns hier nicht beschäftigen soll.

Wie die Medien die musikalische Umwelt gestalten

Schon aus rein formattechnischen und werbeökonomischen Gründen fungieren Musikfernsehskanäle (wie schon Radiosender; vgl. Rothenbuhler 1987) als „Gatekeepers“, die aus der Vielfalt der wöchentlichen Neuerscheinungen jene kleine Zahl von Musikstücken herausfiltern, die am ehesten ins Senderformat passen. Bei MTV schied das so genannte Aquisition Committee Ende der 80er-Jahre rund 80% der 35 - 40 wöchentlichen Neuzugänge



aus (Schmidt 1999: 122). Von VIVA wurde Mitte der 90er-Jahre ähnliches berichtet: 10 von 50 zugesandten Videos kommen jede Woche neu in die Rotation, wie das im Medienjargon heißt (Schmidbauer & Löhr 1996: 11). Zu bedenken ist zudem, dass nur von einem Bruchteil der Tonträgerneuerscheinungen bzw. einzelnen Singleauskoppelungen Videoclips produziert werden.

Das triviale Faktum einer beschränkten Zahl von Sendeplätzen reduziert die Vielfalt der musikalischen Produktionen auf ein enges Spektrum formatgerechter Popmusikproduktionen. Jene Acts, die nicht Berücksichtigung finden, haben es schwer, sich am Markt zu behaupten. Nicht zufällig kommen Mitte der 80er Jahre mit dem Siegeszug von MTV kleinere, regionale Produzenten unter Druck, während die „Major Lables“ mit ihren clipgerechten Megastars wie Michael Jackson, Prince oder Madonna Millionenumsätze einfahren.

Daran schließt die - industriepolitisch - nicht spannende Frage an, inwieweit durch die Diversifizierung des Angebots aber auch durch konkurrierende Unternehmen ein Ausgleich zur Verengung des Repertoires geschaffen werden kann

Phase, in der vor allem „synthetischer“ New Pop (Duran Duran, ABC, Culture Club) und popmusikalischer Mainstream zum Zug kamen, wird das Programm ab 1986 stilistisch diversifiziert. Der Mainstream wanderte zur MTV-Tochter VH-1, die ein älteres Publikum ansprechen sollte, während MTV sich nun auch der bis dahin sträflich vernachlässigten schwarzen Musik annahm: Der kommerzielle und vor allem auch globale Siegeszug von Rap und Hip Hop begann.

Derzeit existiert in den USA eine Vielzahl von Spartenkanälen – der Großteil unter dem Dach des drittgrößten Medienkonzerns der Welt: Viacom. Neben MTV und VH-1 gibt es den Kanal MTV2, der das ursprüngliche MTV Konzept eines endlosen Flusses von Clips wiederbelebte, BET, das mit seinem Hip Hop und Rhythm & Blues Schwerpunkt vor allem die Black Community ansprechen sollte, einen BET Ableger namens BET on Jazz und den Country Kanal CMT. Kleinere Spinoffs sind den Genres Hard Rock, Latin Music, Classic Rock, Soul und Gospel gewidmet, während aber der Klassiker MTV eine interessante Entwicklung durchmacht: Das Musikprogramm auf MTV wurde in den letzten fünf Jahren um rund 35% reduziert - zugunsten von musikbezogenen Shows und Porträts, aber vor allem auch musikfernen Programmbestandteilen wie etwa Sitcoms, Game Shows, Reality Shows, Talk Shows, Comedys und Trickfilmen (Animationen) - sogar Spielfilme sind angeblich geplant. Eine ähnliche Entwicklung zeichnet sich übrigens auch bei VH-1 ab. Offensichtlich bedarf es, um die Werbebranche zu friedern zu stellen, einer stärkeren Bindung des Publikums ans Programm, das nicht - wie eben Videoclips - nur so nebenbei konsumiert werden sollte. Damit sinkt für kleinere Produzenten allerdings abermals die Chance ihre Acts unterzubringen. Ob die anderen Kanäle aufgrund der hohen Konzentration einen Ausgleich bieten können, bleibt fraglich (vgl. Billboard 2001, Hachmeister & Rager 2000).

Kehren wir nun zu unserem Thema der Globalisierung zurück: Wie schaut es in den anderen Ländern mit Vielfalt und Konkurrenz aus? In einigen Ländern gingen von lokalen Konkurrenten wichtige Impulse zur Stärkung regionaler Musikproduktionen aus. Sie schufen durch entsprechende Programmierung zur zunehmenden Amerikanisierung ein Korrektiv.

Globalisierung und Regionalisierung

Betrachten wir kurz den Weg MTVs zum Global Player: Nach fehlgelaufenen frühen Versuchen in Europa und Japan Fuß zu fassen, setzt der Prozess der Expansion 1987 mit der Gründung von MTV Europe massiv ein (siehe <http://www.viacom.com>, Billboard 2001, Schmidt 1999). Es folgte noch im selben Jahr MTV Australia, 1990 MTV Brazil und 1991 MTV Asia, das in weiterer Folge drei selbstständige Regionalkanäle betrieb: MTV Mandarin für den chinesischen Raum, MTV Southeast Asia und MTV India. 1993 wurde MTV Latin America eingerichtet und MTV Europe wurde 1996 in vier Regionalkanäle aufgeteilt: MTV Central versorgte Deutschland, Österreich, die Schweiz und Osteuropa, MTV UK & Irland die britischen Inseln, MTV Southern Italien und ein weiterer Kanal die restlichen europäischen bzw. mediterranen Länder. Später folgten weitere fünf Kanäle (MTV Nordic für Skandinavien, MTVF für den französischsprachigen Raum, MTV Polska, MTV Espana und MTV Holland). 1998 wurde darüber hinaus ein eigenes MTV Russia gegründet. MTV ist damit der größte Musikfernsehanbieter und erreichte technisch 2001 weltweit 342 Millionen Haushalte in 139 verschiedenen Ländern!

Trotz der aggressiven Markt- und Expansionspolitik von MTV, traten in vielen Regionen des globalen Musikdorfes auch bald regionale Konkurrenten auf den Plan - und leiteten einen Prozess der Regionalisierung ein, da sie im Gegensatz zu MTV ihr Programm in der Landessprache präsentierten und heimisches Repertoire berücksichtigten. So wurde etwa in Deutschland unter Beteiligung von vier Major Labels (Time-Warner, Sony, Thorn-EMI, PolyGram/Philips), die sich ein Gegengewicht zur Übermacht von MTV und eine Belebung des deutschen Tonträgermarkts erhofften, der deutschsprachige Musiksender VIVA gegründet (vgl. Hachmeister & Lingemann 1999).

VIVA ging am 1.12.1993 auf Sendung und legte von Anfang an auf deutsche Popmusik Wert. Die Angaben über den Anteil des heimischen Repertoires waren anfänglich widersprüchlich, da einmal von deutschsprachiger Musik und dann wieder von Musik von oder für den deutschen Markt die Rede war. Heute scheint aber der Anteil von deutschen Produktionen tatsächlich bei 40% zu liegen, und zweifellos ging davon ein wichtiger Impuls für die deutsche Popmusik aus - auch wenn diese dann

größtenteils wie die anglo-amerikanische klingt. Dieser Trend zur Regionalisierung des Musikfernsehens hielt an. In Europa, aber auch in asiatischen und lateinamerikanischen Ländern entstanden zahlreiche lokale und regionale Music Channels, die zumeist in der Regionalsprache moderiert wurden und mehr oder weniger das lokale Popmusik-schaffen berücksichtigten. Der in Miami angesiedelte Kanal HTV produziert ein Programm mit ausschließlich lateinamerikanischen Musikvideos für den gesamten südamerikanischen Markt und in Japan dominieren die heimischen Kanäle Space Shower TV und Viewsic, ein dem Sony Konzern zugehöriger Sender. In den Niederlanden wurde 1995 der Musikkanal TMF (The Music Factory) gegründet, der auf Niederländisch moderiert wird und 40% niederländische Produktionen bietet. 1998 ging sogar ein eigener flämischer Ableger von TMF auf Sendung. Beide sind eine wichtige Plattform für heimische Pop-Produktion (Roe & Meyer 2001). In Frankreich senden u.a die Kanäle M6 Music und MCM, in Italien Telemontecarlo – alle unter besonderer Berücksichtigung der heimischen Produktionen.

In Europa, aber auch in asiatischen und lateinamerikanischen Ländern entstanden zahlreiche lokale und regionale Music Channels

Die Grenzen der Regionalisierung

Wie reagierte MTV? Es richtete, wie schon erwähnt, ebenfalls regionale Ableger ein, die auf das regionale Repertoire und die Landessprache allerdings sehr unterschiedlich Rücksicht nahmen. Die Playlist von MTV India mit einem Anteil von 70% indischer Musik (Bollywood Clips und Indipop Videos), scheint eher die Ausnahme zu sein. Grundsätzlich dominieren die angloamerikanischen und vor allem englischsprachigen Produktionen. MTV Europe begann den Trend zur Regionalisierung 1996 zur Kenntnis zu nehmen und richtete vorerst die vier genannten Regionalsender ein, später noch weitere fünf. Keith Roe und Gus de Meyer führten Ende der 90er Jahre eine detaillierte Programmanalyse dieser vier Kanäle durch, die



Tatsache ist, dass MTV lange Zeit eine Monopolstellung hatte und in vielen Ländern nach wie vor hat

(vgl. Burnett 1996, Peterson & Berger 1996).

Tatsache ist, dass MTV lange Zeit eine Monopolstellung hatte und in vielen Ländern nach wie vor hat. Der Musikkanal versuchte mit so genannten Knebelverträgen die Schallplattenfirmen und ihre KünstlerInnen an sich zu binden: So wurden 1984 mit den großen Plattenfirmen CBS, RCA, MCA, Geffen und einigen Labels der Firmen Warner und Polygram Exklusivverträge abgeschlossen, die sie dazu verpflichteten einen Teil ihrer Videoclips ausschließlich MTV anzubieten. Acts, deren Videos auch auf anderen Musikkanälen zu sehen waren, wurden aus dem MTV-Programm verbannt – das widerfuhr so prominenten Künstlern wie z.B. den Rolling Stones oder Billy Joel (vgl. Schmidbauer & Löhr 1996, Banks 1996, Schmidt 1999).

Trotz dieser Monopolsituation öffnete sich MTV in begrenztem Ausmaß auch ästhetischen Innovationen und der musikalischen Vielfalt. Nach einer ersten



allerdings in Hinblick auf die Regionalisierung ernüchternd war. Denn trotz der Moderationen in der jeweiligen Landessprache scheint nach wie vor das angloamerikanische Repertoire zu dominieren. Nach ihren Erhebungen sind 82% der Video-Clips auf MTV-Europe von britischen oder amerikanischen Künstlern. Darüber hinaus singen so gut wie alle auf Englisch. Nur 5% der Songs wurden in einer anderen Sprache vorgetragen (Roe & Meyer 2001).

Jüngst konnte man in der Branchen-Zeitschrift Music & Media lesen, dass zwar nach wie vor regionale Kanäle gegründet werden, der Anspruch der Regionalisierung der Inhalte aber offensichtlich nicht mehr im Vordergrund steht. Anlässlich der

. Nach ihren Erhebungen sind 82% der Video-Clips auf MTV-Europe von britischen oder amerikanischen Künstlern

Einrichtung des französischen Kanals MTVF berichtete Music & Media: „The twist is however, that the new French channel will be in English. Brent Hansen, president/CEO of MTV Networks Europe, says research carried out by MTV showed that English language and the international dimension of MTV remained a key attraction to the channel in a market where there are already a number of French-language music channels with a strong local content.“ (Music & Media Vol. 17, 27 July 2000) Damit bleibt der frühe Slogan von MTV erfüllt: One planet – one music.

LITERATUR

Banks, Jack (1996): Monopoly Television. MTV's Quest to Control the Music, Boulder.

Billboard (The international newsweekly of music, video, and home entertainment): Music Television: A Global Status Report, February 17, 2001.

Burnett, Robert (1996): The Global Jukebox. The International Music Industry. London / New York. Frith, Simon / Goodwin, Andrew / Grossberg,

Laurence (eds.) (1993): Sound and Vision: The Music Video Reader. London.

Hachmeister, Lutz / Lingemann, Jan (1999): Das Gefühl VIVA: Deutsches Musikfernsehen und die

neue Sozialdemokratie. In: Neumann-Braun, Klaus (Hrsg.): VIVA MTV! Popmusik im Fernsehen. Frankfurt am Main, S. 132-172.

Hachmeister, Lutz / Rager, Günther (Hrsg.) (2000): Wer beherrscht die Medien? Die 50 größten Medienkonzerne der Welt. Jahrbuch 2000. München.

Peterson, Richard A. / Berger, David G. (1996): Measuring Industry Concentration, Diversity, and Innovation in Popular Music. American Sociological Review 61, S.175-178.

Roe, Keith / de Meyer, Gust (2001): One Planet - One Music? MTV and globalization. In: Gebesmair, Andreas / Smudits, Alfred (eds.): Global repertoires: Popular music within and beyond the transnational music industry. Aldershot et al.

Rothenbuhler, Eric W. (1987): Commercial Radio and Popular Music: Processes of Selection and Factors of Influence. In: Lull, James (eds.): Popular Music and Communication. Newbury Park et al., S. 78-95.

Schmidbauer, Michael / Löhr, Paul (1996): Das Programm für Jugendliche: Musikvideos in MTV Europe und VIVA. TELEVISION (herausgegeben vom Internationalen Zentralinstitut für das Jugend- und Bildungsfernsehen) Jg. 9 Heft 2, S. 6-32.

Schmidt, Axel (1999): Sound and Vision go MTV - die Geschichte des Musiksenders bis heute. In: Neumann-Braun, Klaus (Hrsg.): VIVA MTV! Popmusik im Fernsehen. Frankfurt am Main, S. 93-131.

Dieser Artikel erschien zuerst in TR'acts 1/2001, Richtungsmagazin für gesellschaftliche Erscheinungsformen, herausgegeben vom Österreichischen Institut für Jugendforschung.

ANDREAS GEBESMAIR

APART Research Fellow, lebt als freischaffender Musiksoziologe in Wien

1 JAHR iPOP



■ REDE ANLÄSSLICH DES EINJÄHRIGEN BESTEHENS DES INSTITUTS FÜR POPULARMUSIK IM RAHMEN EINES FESTKONZERTS IM JOSEPH HAYDN SAAL DER UNIVERSITÄT FÜR MUSIK UND DARSTELLENDE KUNST WIEN AM 25. MÄRZ 2003.

■ VON HARALD HUBER

 Für die, die mich nicht kennen: Ich bin der Stellvertreter des Institutsleiters und derzeit zuständig für den Wissenschaftsbereich und den neuen Studienplan. Ich werde zu einem wesentlichen Anliegen unserer Universität sprechen – der Integration von Kunst und Wissenschaft am Beispiel des Instituts für Populärmusik. Ich werde dabei mit der Kunst beginnen, dann auf die Wissenschaft zu sprechen kommen und schließlich wieder mit der Kunst enden.

Als im Jänner 2002 die endgültige Entscheidung bezüglich der Einrichtung eines künstlerisch-wissenschaftlichen Instituts für Populärmusik nach einigen Jahren der Vorbereitung gefallen war, drückte sich die Freude darüber bei mir in folgendem Musikstück aus:

„iPOP Boogie“
(Harald Huber, piano)

Das war stilistisch gesehen ein Boogie mit Jazzelementen. Das Wort Boogie Woogie stammt ursprünglich aus der Sprache der Bantu. Mbuki Mwuki bedeutet dort „sich die Kleider vom Leib reißen und abtanzen“. Diese Lust war immer gleichzeitig sowohl eine Möglichkeit des Vergessens als auch eine Möglichkeit des Zusammenkommens, eine Kraftquelle auch in schlechten Zeiten und unter schwierigen Lebensbedingungen.

Was wir in diesen Tagen getarnt als messianischer Kulturimperialismus seitens der USA beobachten, hat eine lange Geschichte und hat viel mit unserem Fach zu tun, dessen Etablierung an der Wiener Musikuniversität wir heute feiern. Die Traditionen

derjenigen Musikrichtungen, die wir hier zusammenfassend Populärmusik nennen – Blues, Jazz, Rock, Pop, Folk, Dance etc. haben als Formen afroamerikanischer Musik ihre Wurzeln auf den Sklavenschiffen, die vier Jahrhunderte lang den Atlantik überquerten. Vermischt mit europäischen Musiktraditionen beeinflusste die Musik des schwarzen Kontinents die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts weltweit in entscheidender Weise.

In der langjährigen Aufbauarbeit, die der Institutsgründung vorausging, war zu zeigen, dass das auch Musik ist, dass Musik von Louis Armstrong, von Billie Holiday, von John Coltrane, von Woody Guthrie, von den Beatles und den Bee Gees, von Janis Joplin und Alanis Morissette, von Gilberto Gil und Nusrat Fateh Ali Khan, von Edith Piaf und Udo Jürgens, von Run DMC und Kruder & Dorfmeister und und und ... an einer Musikuniversität repräsentiert sein muss, mit Sitz und Stimme, in der künstlerischen Praxis und in der wissenschaftlichen Forschung.

Dementsprechend ist auch unser Institut dem Grundsatz der lebendigen VIELFALT verpflichtet

Das Anliegen all dieser Musiker war und ist es nicht, Kriege zu führen, sondern die Rechte der Menschen auf ein friedliches und erfülltes Leben einzumahlen und musikalisch zu feiern. Dementsprechend ist auch unser Institut dem Grundsatz der lebendigen VIELFALT verpflichtet.



Das ist auch ein pädagogischer Grundsatz – mit welchem musikalischen Interesse auch immer ein Student/eine Studentin zu uns kommen mag, es muss möglich sein, diesem speziellen Interesse nachzugehen. Ein Beispiel:

Seit der Institutsgründung Ende März 2002 sind acht wissenschaftliche Diplomarbeiten fertiggestellt worden. Die Themen:

Die Hammond Orgel, Populäre Musik in Mexiko, Rainhard Fendrich, Paul Simon und die Weltmusik, Vom Blues zum Rock’n’Roll, Irish Folk Rock anhand „The Corrs“, Die Musikszene im nördlichen Waldviertel, Indische additive Rhythmen im Jazz am Beispiel von Don Ellis und John McLaughlin.

In Arbeit sind Themen wie: John Coltrane, Gothic Rock & Dark Wave, Toto, Keith Emerson, Popmusik in Frankreich, Pop&Jazz-Förderung: Vergleich Wien, OÖ, Hamburg und vieles mehr.

Niemand der über 60 Diplomanden, die ich seit den 80er Jahren betreuen durfte, hat das Schreiben als eine lästige Pflicht empfunden, ganz im Gegenteil. Integration von Kunst und Wissenschaft, von Theorie und Praxis, ist nämlich eigentlich eine Selbstverständlichkeit. Jeder Mensch ist mit Herz und Hirn ausgestattet, Theorie wird in jedem Akt des Sprechens hervorgebracht, jeder Mitarbeiter unseres wissenschaftlichen Bereichs ist auch Musiker. Darum enthält das Institutsmagazin „Kollektion“, dessen 3. Ausgabe sie draußen am Tisch bekommen können, in bunter Mischung Beiträge von Wissenschaftlern und Künstlern.

Im Zentrum des Instituts steht die Ausbildung unserer Studierenden

Ich möchte die Gelegenheit heute auch nutzen, um den Mitarbeitern des Wissenschaftsbereichs zu danken. Es sind dies: Harald Hanisch, Michael Huber, Günther Wildner, Martin Sigmund und Andreas Felber sowie Kollege Alfred Smudits vom Institut für Musiksoziologie und Kollege Peter Tschmuck vom Institut für Kulturmanagement, die mit uns kooperieren. In der „Kollektion“ werden sie sehen, dass es uns ein besonderes Anliegen ist, uns mit den Bedingungen musikalischer Betätigung ausein-

anderzusetzen: dem Musikmarkt, den Hörge-wohnheiten des Publikums, den spezifisch österrei-chischen Verhältnissen. Wissenschaft ist immer der WAHRHEIT verpflichtet. Jeder Musiker sollte in der Ausbildung über die Strukturen und die Geschichte desjenigen Feldes informiert werden, in dem er sich bewegen wird.

Damit ist es bereits gesagt: Im Zentrum des Instituts steht die Ausbildung unserer Studierenden. Ein spezieller IGP-Studienplan für Populärmusik wurde bereits 1996 hausintern beschlossen, damals aber vom Bundesministerium schlichtweg ignoriert. Das war auch der Grund, warum ich damals eine Initiative in Richtung Institutsgründung gestartet habe, die von fast allen Kolleginnen und Kollegen mitgetragen wurde. Nun haben wir das Institut – von dem ich sehr hoffe, dass es auch ab 1. Jänner 2004 weiterbestehen kann – und überdies eine 2. Chance für den Studienplan. Die diesbezüglichen Verhandlungen haben für mich im vergangenen Jahr viel Zeit und Kraft in Anspruch genommen und ich denke, das Ergebnis kann sich sehen lassen. Derzeit läuft die öffentliche Begutachtung des neuen Studienplans, und ich hoffe sehr, dass die Sache nicht wieder im letzten Augenblick gekippt wird.

Folgende Neuerungen wird es geben: Mehr Improvisation und Komposition, mehr Computer und Studio, mehr freie Wahlmöglichkeiten und Zeit zum Üben, mehr spezielle Theorie und Geschichte, Gesang, Trompete und Posaune fürs erste zumindest als Schwerpunktfächer und vieles mehr. Interessenten bitte ich, in der Pause draußen zum Tisch zu kommen. Dort gibt es nicht nur das Institutsmagazin sondern auch Studieninformation. Institutsintern werde ich den Prozess in den nächsten Wochen so zu Ende bringen, wie er begonnen hat – mit Gesprächsrunden mit allen Kolleginnen und Kollegen. Diesbezüglich fühle ich mich der BA-SISDEMOKRATIE verpflichtet.

Ich biege in die Zielgerade. Ich freue mich, dass das Institut bereits viel Dynamik und Schwung entfaltet hat, dass wir einen umsichtigen Institutsleiter und zwei engagierte Sekretärinnen haben, und wünsche mir für das zweite Jahr des Bestehens, dass wir in allen Belangen zu echter KOOPERATION finden können. Das Prinzip Ellbogengesellschaft war und ist in der Vision dieses Instituts nicht vorgesehen. Es



Mehr Improvisation und Komposition, mehr Computer und Studio, mehr freie Wahlmöglichkeiten und Zeit zum Üben, mehr spezielle Theorie und Geschichte, Gesang, Trompete und Posaune fürs erste zumindest als Schwerpunktfächer und vieles mehr

ist aber kein Wunder, dass dieses Symptom gerade in der österreichischen Musikszene immer wieder auftritt – es gibt eben nicht genug Entfaltungsmöglichkeiten in diesem Land und es wird generell der heimischen Musikproduktion zu wenig Liebe entgegengebracht. D.h. wir haben als Institut nach und nach auch eine Verantwortung dafür wahrzunehmen, welche Bedingungen unsere Absolventen als Künstler, als Pädagogen und in sonstigen Berufen in Österreich vorfinden. Das muss meiner Meinung nach in Zukunft ein wichtiges Thema sein.

VIELFALT, WAHRHEIT, DEMOKRATIE, KOOPERATION – lauter Begriffe, die im Universitätsgesetz, das wir ab 1. Jänner 2004 zu vollziehen haben, nicht vorkommen - ich finde, wir sollten sie trotzdem praktizieren – egal ob sie im Gesetz stehen oder nicht.

Zurück zur Kunst: Zwei Namen, die für ein anderes Amerika stehen als wir es derzeit erleben: Martin Luther King wäre 1979 60 Jahre alt geworden. Steveland Morris, genannt Stevie Wonder hat ihm damals posthum einen Song geschrieben. Er passt in jeder Hinsicht zu unserem heutigen Geburtstagsfest:

„Happy Birthday“
(Harald Huber, piano/voc gemeinsam mit Bernhard Hammer, guitar, Valerian Laukawäger, drums und Simon Radner, bass)

 HARALD HUBER

ist Leiter des wissenschaftlichen Bereichs des iPOP und unterrichtet Geschichte, Theorie und Didaktik der Populärmusik.



DIPLOM- ARBEITEN

■ IM BEREICH POPULARMUSIK AN DER UNIVERSITÄT FÜR MUSIK UND DARSTELLEND KUNST WIEN - EINE AUFLISTUNG

■ 1981

Gmasz, Elisabeth: Musik nach Wunsch - Trivialmusik im Radio. Eine Untersuchung des musikalischen Wunschkonzertes im Programm des ORF-Landesstudios Burgenland.

➤ 1983

Reininger, Franz: Die deutsche Jazzszene. Der Kreis um Albert Mangelsdorff.

➤ 1985

Stromberger, Berndt: Jazzmusiker und Jazzpublikum. Feldforschung in drei Wiener Jazzlokalen.
Weise, Angelika: Rockmusik und Drogen in Österreich. Zusammenhänge in den 60er Jahren.

➤ 1986

Andel, Gabriele: Die Siebziger Jahre in Italien und ihr Niederschlag in der Musik der „cantautori“.
Mühlbauer, Britta: Jugendkulturen – Lebensstil – Musik. Der theoretische Ansatz des Birminghamer „Centre for Contemporary Cultural Studies“ und ein Versuch seiner Anwendung.
Novak, Brigitte: Die Entwicklung des Jazzpianos
Weinfurter, Gottfried: Rock-Avantgarde. Problematisierung des Begriffes, Biographien, Werkdarstellungen und Analyse.

➤ 1987

Brandhuber, Paul: Historischer Überblick der Musik Lateinamerikas und Musica Popular Brasileira. Samba- und Bossa Nova-Bearbeitungen für Gitarre.
Vancura, Wolfgang: Materialien zur Populärmusik. Entwurf einer Schule der Liedbegleitung für den Unterricht im Pflichtfach „Gitarre“ an AHS.

➤ 1990

Kelner, Martin Myron: Zur Entwicklung des österreichischen Jazz in den Achtziger Jahren. Materialien und Interviews.
Reitmann, Hartwig: Slavko Avsenik und seine Original Oberkrainer. Ein Beitrag zur Stilanalyse der volkstümlichen Unterhaltungsmusik.
Rumpeltes, Michael: Zum Wandel der Tanzmusik in Österreich seit 1945. Eine Fallstudie.

➤ 1991

Fahrngruber-Wagner, Doris: Musikvideos im Pop/ Rock Bereich. Entwicklung - Produktion – Analysen.
Helfersdorfer, Franz: Frank Zappa als zeitgenössischer Komponist, anhand ausgewählter Beispiele.
Ruppnig, Barbara: „Respect Yourself“. Zur Situation der Frau in der Rockmusik am Beispiel von Girl Groups zu Beginn der 60er Jahre und zwei Musikerinnen am Ende der 80er Jahre.

➤ 1992

Düchler, Maria: Alma de Bandeon. Astor Piazzolla und die Geschichte des Tango.
Gruber, Barbara: Die populäre Musik in Nigeria.
Hamann, Dorothea: Gospelmusik in Geschichte und Praxis. Eine Studie der modernen religiösen Musik der Afro-Amerikaner anhand dreier Kirchen an der Ostküste Nord-Amerikas.
Mittermann, Gerald: Zur musikalischen Struktur von Hits. Eine Analyse 12 ausgewählter Beispiele im Vergleich mit einem selbstkomponierten Song.
Riedler, Monika: Barbershop. Musikalische und soziale Aspekte eines kulturellen Phänomens im angelsächsischen Raum.

➤ 1993

Aichhorn, Karl: Die Trompete im Jazz seit 1960.
Kiermayer, Barbara: Das Wienerlied in den Zwanziger Jahren.
Kleidosty, Günther: Die Entwicklung der Blasmusik im Bezirk Neusiedl am See.
Moser, Christof: Wenn Rockmusik Kunst wird. Das musikalische Werk Tony Banks’.
Pöpperl, Robert: Aspekte der Geschichte und Ästhetik von Hardrock und Heavy Metal.
Staflinger, Alois: Jazzförderung in Wien.
Thurnher, Thomas: Das Wienerlied in Ständestaat und Nationalsozialismus.

➤ 1994

Lindenthal, Martin: Express yourself. Yourself..? Madonna und Phil Collins. Die Imageanalyse von Popstars anhand zweier markanter Figuren.
Machowetz, Andrea: Studien zum Wiener Funkpotpourri der 30er Jahre.
Schober, Karin: 1945 – Stunde Null der österreichischen Populärmusik?

➤ 1995

Gauß, Georg: Sound in der Rock- und Popmusik, anhand von ausgewählten Beispielen der 70er und 90er Jahre.
Horvath, Christian Stefan: Sting. Entwicklung und Stil von Gordon Matthew Sumner.
Modlik, Wilfried: Leo Jaritz (1908-1989) und seine Stellung in der Wiener Unterhaltungsmusik.
Schwarz, Ursula: Jazzpianistinnen, anhand von ausgewählten Musikerinnen.
Sepec, Daniel: G/Eigenarten. Violinspiel im Jazz und Pop.
Simon, Barbara: Fred Frith – Ein Grenzgänger der zeitgenössischen Musik.
Vanek, Karel: Salsa. Geschichte und musikalische Struktur unter besonderer Berücksichtigung der Rolle des Klaviers.

➤ 1996

Aschauer, Birgit: Die Musik der Studenten- und Jugendbewegung 1968 und ihre Auswirkungen auf Österreich.
Kaspar, Martin: Das neue Wienerlied anhand zweier Protagonisten: Karl Hodina & Roland J. L. Neuwirth.
Leeb, Tina: Der Aspekt der Nostalgie und Realitätsflucht in der Wiener Operette der

Zwischenkriegszeit.

Socher, Andrea: Kurt Weill 1925-1945. Der Weg zum Musical.
Steinhauser, Eva: Die Musik der Zentralafrikaner in Wien.
Toro Pérez, Anne-Maria: Karl Kraus und die Operette.

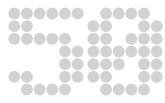
➤ 1997

Bayer, Wolfgang: Funk & Neue Technologien. Aktuelle Entwicklungen im Bereich Musikproduktion am Beispiel eines CD-Projekts.
Karagiannis, Rigas: Rebétiko. Basis der neugriechischen Populärmusik.
Kerner, Eva: Populärmusik im Flötenunterricht.
Kövari, Verena: Die „Arena“ – Alternativkultur im Wien der siebziger Jahre.
Kuhn, Inge: Suzanne Vega. Biographisches und analytisches Material zum Folk-Rock der 80er- und 90er-Jahre.
Mayer, Dagmar: Die Geschichte des Musicals in Wien.
Nothbauer, Thomas: Leben und Personalstil des Jazz-Saxophonisten David Sanborn.
Poindl, Andreas: Religiöse Dimensionen in Popmusik. Eine Analyse von Songtexten der Jahre 1990-1993 im Vergleich mit einem Text von Friedrich Schiller.
Schaumberger, Helmut: Hubert von Goisern.
Schnabel, Bernhard: International orientierte Pop- und Rockmusik der 90er-Jahre aus Österreich.
Sigmund, Martin: Das Band-Konzept: Gitarreunterricht in der sozialpädagogischen Ausbildung.

➤ 1998

Bogensberger, Elisabeth: Zur Bedeutung des Jazzgeigers in der Entwicklung des Jazz dargestellt am Beispiel ausgewählter Musiker.
Garcia Sobreira, Laura: Die brasilianische Musik und ihre Erarbeitung im Gitarrenunterricht.
Kirchmeier, Adelheid: Pioniere des Monmartre – Die Rolle der Musik und ihrer Interpreten im Cabaret des ausgehenden 19. Jahrhunderts am Monmartre.
Krauthof, Ingo: Vom Beginn der Rockmusik bis zum modernen E-Gitarristen. Die Entwicklung der Gestaltungsmittel auf der Sologitarre.
Prammersdorfer, Peter: Die Ausbildung im Fach Gitarre der Populärmusik am „Musicians Institute“ in Los Angeles.





1999

Dienz, Christof: Das Fagott in der Populärmusik.
Maringer, Dominik: Jazz in Kärnten.

Ottawa, Ulrike: Das Verhältnis österreichischer Populärmusik zu Ö3.

Peter, Klaus: Jazz in Vorarlberg – Eine Studie zur Kultur- und Gesellschaftsgeschichte Vorarlbergs.

Schaller, Clemens: Komposition und Improvisation im Jazz anhand österreichischer Fallbeispiele.

Stieglitz, Stefan: Die Beatles-Songs. Popmusik oder musikalische Kunstwerke? Versuch einer musik-analytischen Feststellung.

Wacks, Georg: Die „Budapester Orpheum-gesellschaft“ - Eine Institutionsgeschichte.

Zotl, Michael: Jazzimprovisation am Elektrobass.

2000

Baumgartl, Ursula: Das Bild der Frau im österreichischen Schlager der zwanziger Jahre.

Böhler, Gerd: Prince. Biographie und Werk des Popstars 1978 bis 1988.

Claussen, Martina: Eine Analyse des Phänomens „Comedian Harmonists“.

Fuchs, Doris: Ausdrucksformen der Populärmusik auf den französischen Antillen.

Kerschner, Johannes: Analysemethoden am Beispiel Jazzrock/Fusion.

Mair, Albert: Typische Merkmale des Jazzrock anhand ausgewählter Analysen.

Schleicher Sigrid: Popsängerinnen in Österreich.

Tobias, Nicola: Das Modern String Quartett und (s)eine Auseinandersetzung mit Gattungstradition und Jazzrepertoire.

Valdéz, Eduardo: Evolution since Hendrix. Spieltechniken auf der Elektrogitarre im Heavy Metal.

Vécsei, Benedikt: Das Jazzklavier. Praxisorientierte Instrumentenkunde für Jazzpianisten und -pianistinnen.

2001

Krasanovsky, Johannes M.: Österreichischer Dialektpop der 90er Jahre am Beispiel Texta und Georg Danzer.

Pauleschitz, Hannes: Musik und Literatur. Am Beispiel von vier Rock-Bands der Neunziger Jahre.

Paulovics, Elisabeth: Musikalische Phänomene der Wiener HipHop-Szene im Kontext der globalen HipHop-Kultur.

Poss, Heiko: Das Riff als musikalischer

Baustein der Populärmusik. Materialien für den

E-Gitarrenunterricht.

Riegler, Philipp J.: Die Produktion populärer Musik.

2002

Brunner, Augustinus: Kenny Kirkland. Materialien zum Leben und Werk des Jazzpianisten Kenneth David Kirkland.

Diem, Johannes: Die Hammond-Orgel.

Ein Instrument der Populärmusik.

Hajek, Thomas: Rainhard Fendrich. Songwriter und Identifikationsfigur der österreichischen Musikszene.

Heybal, Christine: Vom Blues zum Rock'n'Roll.

Horak, Susanne: Jacques Brel – Auteur – Compositeur – Interprète. Musik und Text im Chanson bei Jacques Brel.

Malischnig, Julia: Die Bedeutung von Astor Piazzolla für die Entwicklung des Tangos.

Rockenschaub, Martin: Paul Simon. Von Sounds Of Silence zum Sound der Weltmusik.

Unterberger, Julia: Die populäre Musik in Mexiko.

Zimmermann, Bernhard: Blues, Rock, Jazz, ... im nördlichen Waldviertel. Bandprojekte, Musiker und Veranstalter in einer österreichischen Region im Zeitraum von 1972–2002.

2003

Dirninger, Eva: Das neuere französische Chanson.

Ecker, Rafael: Strukturen des Musikbusiness am Beispiel Bandmanagement.

Faltynek, Doris: Frank Sinatra. Sein Leben und seine künstlerische Laufbahn.

Gilly, Christof: Art Rock der 1970er Jahre am Beispiel der Gruppe „Yes“.

Haider, Markus: Toss The Feathers. Einflüsse irischer Volksmusik auf internationale Populärmusik anhand von „The Corrs“.

Jäger, Cyriak: Miles Davis. Strategien der Erneuerung im Zeitraum 1980 * 1991.

Kisilevsky, Christine: Gerhard Bronner und seine Kabarettkompositionen der fünfziger Jahre

Lehmann, Ute: Improvisation in verschiedenen Musikstilen.

Potocnik, Carmen: Einflüsse indischer additiver Rhythmen im Jazz. Von Dave Brubeck bis Don Ellis.

Schönpos, Heinz: Toto und der Schlagzeugstil von Jeff Porcaro.

Stonek, Roland: Bossa Nova. Die Gitarre in einem Idiom der Brasilianischen Populärmusik.

ASPECTS OF IDENTITY

■ IN AUSTRIAN POPULAR MUSIC

■ VON CHRISTIAN GLANZ

■ Dieser Text entstand als Beitrag für das Symposium „Continuities and Discontinuities in the Austrian Twentieth Century“ an der University of Edinburgh, 2.-6. April 2003, organisiert vom Centre for Austrian studies www.abdn.ac.uk/german/austrian/index.shtml

Eleven years ago empirical research confirmed the validity of an image very well known to us: Austria's image in the world is characterized as a „country of music“ to a very remarkable extent, with the image of Vienna as a „city of music“ reaching even higher scorings. We all know about the relativity of those images and so I don't want to prove them here. But I do think it's very important to accept the validity of those lasting images, not only in reference to Austria's self-promotion as a country, intensively linked to musical culture (for instance as done in the moment by the Austrian regions Salzburg and Tyrol, accompanying their running for a big international event in winter sports), but also as an important aspect of identity within Austria. If we take a closer look at the types of music, which are most important within this image, we will notice, that popular music plays a very outstanding role there, with the music composed by the Strauß-family reaching the highest scores. So I

think it is almost a matter of course to point out that continuities as well as discontinuities in Austria's twentieth century surely have left traces in the different types of Austrian popular music of the period. But as those types of popular music are very different in respect to musical „style and idea“, public image, sociological background and - last but not least at all - implications with economy and politics, they show very different aspects of dealing with the category of identity, too.

In the following I will try to present those types of Austrian popular music in the twentieth century, which I think to be the most important in reference to the representation of different aspects of Austrian identity. Since there are special papers on Viennese operetta and Jazz in Austria I will not deal with these topics (maybe there will be the possibility to point out special links to them in discussion).

Those types of popular music are:

- the so-called „volkstümliche Musik“ (in German, it is not easy to translate, because „popular music“ as the correct word doesn't mean it); it was often suggested to call this popular style „volkstümliche Schlagermusik“. By all means this scene in the meantime is clearly distincted from „Volksmusik“

I will try to present those types of Austrian popular music in the twentieth century, which I think to be the most important in reference to the representation of different aspects of Austrian identity



(which would mean „authentic traditional music of the Austrians“ and reaches to the traditional music of the not german-speaking population in Austria, too). In respect to the style of self-representation the „volkstümliche Musik“ can be compared to well-known phenomena like the Nashville-Tennessee-complex. The „Wienerlied“, which has to be seen as a specific type of an „urban traditional style“ shows aspects as well of authentic traditional music as well as those from the commercial scene.

✚ The so-called „Neue Volksmusik“, which could be translated in a very Austrian way as the „new traditional music“. This scene has emerged to an important player within the Austrian music-market during the eighties and has a clear dividing line to the much bigger scene of the „volkstümliche Musik“, too. In reference to traditional music, there are very strong links to the „new traditional music“, but the audiences and the placings within the Austrian media do show some important differences.

✚ The years round 1970 saw the birth of an Austrian pop-music style, which soon was called „Austropop“. In the meantime this „Austropop“ is a kind of label and there is a certain number of established „stars“ within the scene. It is especially this style, where aspects of identity show a very interesting and by no means continuing function, as we will see.

Aspects of Austrian identity obviously were a big point of interest in the cabaret of the Austrian fifties

✚ The Austrian cabaret of the fifties had one very specific aspect: the team consisting of Gerhard Bronner, Helmut Qualtinger, Georg Kreisler (for a short time) and Peter Wehle put a very special emphasis on the musical quality of their programs. This led to an unique phenomenon in the history of the Austrian cabaret: the songs, presented within the cabaret-programs reached enormous popularity, some of them became hits and found their way into the Wurlitzers and the repertoires of the dance bands, promoted as sheet-music, arranged for voice and piano. Aspects of Austrian identity obviously

were a big point of interest in the cabaret of the Austrian fifties and it would take at least one conference to cover these aspects, but this specific musical cabaret also had a very important function later, when the mentioned „Austropop“ was born, as we will see, too.

✚ A very specific phenomenon in Austrian musical life is the widely-spread system of band music. Almost each village or rural community has its own band, some of them reaching back to the beginning of the 19th century. Those bands reach from 25 to almost 100 musicians and they are very well integrated especially in public events of any kind. This type of popular music is not primarily presented by Austrian mass media, an aspect which is contrasting to the types already mentioned.

Just one word concerning the image of a „historic line“ of Austrian popular music: indeed there are phenomena with historic continuity within these types, for instance band music. The „volkstümliche Musik“ shows a tendency in the aspect of placing at least parts of traditional topics among totally „untraditional“ surroundings, which can lead back to the „Sänger- und Tänzeresellschaften“, especially those coming from the Zillertal and other alpine regions, which were part of the old Austrian popular culture far beyond alpine regions and even reached oversea audiences. Moreover there are certain musical models and those concerning the texts of songs which link for instance Viennese street songs from the fin de siècle with widely consumed songs from the twenties and still can be found in new „Wienerlieder“. And there is historic literature concerning those lines of traditions, You will find it in the written version of my paper. For our interest, the question of continuities and discontinuities and my special interest of the representation of Austrian identity - aspects in popular music, I don't want to chose the historic line. For me it is more interesting, what kinds of identity can be found in the mentioned specific types of Austrian popular music, depending on their place in Austria's musical and public culture.

I would like to begin with the type of popular music, which popularity is characterised primarily by the aspect of a remarkable part of Austrian society, which devotes itself to regular musical activity within the countrywide structures of band music. Those

countrywide structures are organised in a very official and hierarchichal way: a nationwide association, called the „Österreichischer Blasmusikverband“, with suborganisations for each of the federal countries (Bundesländer) and within those for each political district. At the basis of the pyramid there are about 2000 non-professional bands all over the country, but with a certain special weight on the rural districts and smaller or medium-size cities. Within the bands nowadays there is no principal sociologic scheme (as it was until the 1960s and 1970s, but much clearer between the wars, with „worker's bands,, and „rural observance bands“ in confrontation and almost totally lacking women making band music). Austrian band music today is an integrating institution in respect to sociological classes and especially young people and women are getting more represented year by year. So there has been a slow but big change within the continuity of Austrian band music. This potential of social integration has become a kind of „program“ among the institutions of Austrian band music and characterises their public self-presentation. It seems clear, that this widely spread phenomenon has the potential to be a first-class-object for political interest. Since a history of Austrian band music - politics hasn't been written yet, I have to say it in very common words: especially in regional and federal political levels there is an enormous interest in communicating with the bands. Since most of the bands depend on financial donations, given traditionally mainly by the local population (memberships) and economy, financial means from the public are very important. On the local and regional levels, this fact has lead to a kind of „thanksgiving-repertory“, especially an increasing number of marches, composed for local benefactors. In the federal level, politics have often tried (and continue to do so) to create an image of special interest in respect to the needs of the bands, too. There are not too few examples for the fact, that from the side of the bands' institutions, especially from the federal associations and their elected central figures, there was reaction to those offerings, again manifesting in dedications mainly of new marches. Those pieces of dedication sometimes were sent for free to all the bands of the federal country by the political party, to which the bands resorted. Due to changing political situations after elections, ressorts can change. But dedications will stay, as the following may illustrate:

Example: Zwei Brixel - Märsche, Ersterer per ÖVP versandt, Zweiterer per FPÖ (Zuckerl: „Freiheit, die ich meine“ Titel des programmatischen Haider - Buches zur selben Zeit!); Quelle: Archiv IMG!

Austrian band music today is an integrating institution in respect to sociological classes and especially young people and women are getting more represented year by year

This special relationship of the Austrian band music to local, regional and federal politics provides a first aspect of identity: at least in a symbolic way, band music is connected to those established political structures, which in the field of political self-representation continue to stress their identity in values like observance of traditions in respect to customs, religion and community. A secondary aspect is provided by the fact, that especially within this culture of reciprocity, the very traditional type of the march has this very strong function. In respect to the musical attributes, these marches are totally devoted to the model of the old Austrian military march, as developed in the numerous bands of the Habsburg army. It may be seen as an ironic point, that this tradition was not only formulated on behalf of creating a musical vocabulary for the supernational „Viribus Unitis“ - idea of Austria's ideology, but also was created to a very great extent by musicians, whose native language was tchech, polish, hungarian or roumanian. So the band march in Austria as a kind of public musical symbol has its empressive continuity in respect to formal means and to production, but it has been „transplanted“ from the ideology of supernational Austriacism to the praise of local, regional or federal heritage and identity. But the very extreme aspect of discontinuity in this story is still to come: the concert repertory of Austrian band music has changed dramatically since the beginning of the 20th century. Especially since the 1970s more and more international works written for the modern concert band have found their way to the Austrian bands. This process, in spite of many critics out of very different reasons, today seems to be continual and today there is a growing number





of Austrian composers, who write for the bands in very different styles of more or less modern music intensively characterised by various international impulses. This sometimes already has led to ironic situations in respect to an enormous gap between the „musical and esthetic identity“ of the bands and the „public identity“, formulated by their institutions.

Band music concerns a lot of people in Austria, as we have seen, and so does „volkstümliche Musik“, but in a very different way. The aspect of musical activity in this field is to be restricted on the indeed numerous singers and musicians, few of them professional, most of them semi-professional, which take care for the style to be performed in local surroundings, of which the so called „Festzelt“ („festival tent“) enjoys considerable popularity still. But the most important aspect concerning „volkstümliche Musik“ in Austria has to be seen in the fact, that the audiences are enormous, the mass media being the central institutions of suppliance. Mass media have also been the deciding power in developing this successful style of popular music, whose stars enjoy great popularity not only in Austria, but also in Germany and Switzerland. In 1955 the slovenian „Kvintet Bratov Avenik“ was presented in the regional broadcasting of Carinthia.

But the most important aspect concerning „volkstümliche Musik“ in Austria has to be seen in the fact, that the audiences are enormous, the mass media being the central institutions of suppliance

This program found the attention of the bavarian producer Fred Rauch, who created a german name for the band, which was to formulate the stylistic model for the first phase of „volkstümliche Musik“ as big business: the „Oberkrainer“-sound was born. Promoted by regional broadcasting stations and especially by LP, this band became the prototype for an enormous number of dance bands whole over Austria, determined to copy their style.

The names of the bands tried to symbolise regionalism and local characteristics, but the compositions (almost each band had its own composers, the market chances had to be taken) were totally devoted to the „Oberkrainer“-sound.

Example: „Trompetenecho“ CD

Soon two singers were integrated into the „Oberkrainer“-band (and copied by the numerous clon-bands), providing sentimental and humoristic texts. The sentimental songs, most of them sung in regular German and not in regional dialect, can be seen as one of the sources for the development of nowadays „volkstümlicher Schlager“. In spite of the continuing success of this first phase of „volkstümliche Musik“ throughout the sixties and seventies, it was the opening of the Austrian TV for a program totally consisting of „volkstümliche Musik“, which brought the deciding impulse for the scene to become a big player in music business. The „Musikantenstadl“ was the first program exclusively for this style in Austria's TV, presented during the best TV-time of the day and rapidly developed to a leading quota-cash-cow for the ORF. It was within the „Musikantenstadl“-programs, that the „Oberkrainer“-sound lost his leading role and the „volkstümliche Schlager“ became the most successful style. The general tendency of the „Musikantenstadl“ then was to go beyond all kinds of frontiers: geographically by spreading first to the neighbouring countries, then even to Australia, Canada and the Arabian Emirates, in reference to musical style by integrating operetta-melodies and even swing-standards. But even more interesting for me is the dramaturgy, which is the central aspect of continuity, providing a kind of wandering circus, which appears equally everywhere, no matter, if its Dubai, Mattighofen or Sydney.

First of all, there is this special kind of architecture, very clearly quoting the type of rural alpine architecture we have to notice in Austrian regions totally devoted to tourism. This architecture is the background and the circus maximus not only for the stars, but also for the audiences. People partly are seated on small benches and tables with drinks upon it, trying to provide the image of a rural festivity. The rest of the public fills the normal places in the big halls, where the program always takes place. The Austrian audiences mostly wear national

costumes or something similar to national costumes. The audiences have to show enthusiasm and pleasure, which is ensured by rehearsal. Even when the „Musikantenstadl“ visits foreign countries, the overwhelming part of the audience consists of Austrians, who have accompanied their object of love and devotion. (Quoting Carlos Santana a completing „surrender“ is not in sight yet). There is also a special magazine for fans, the „Stadl-Post“. Wherever the „Musikantenstadl“ is produced, there is also a short interview with the local mayor. There have been cities and even the german federal country Baden-Württemberg, which celebrated important local jubilees (among other events) by inviting the „Musikantenstadl“.

So in respect to images of identity, the „Musikantenstadl“ provides both the illusion of local or at least alpine character (ironically even when singing near the pyramids) and a musical repertory, which rea-

So in respect to images of identity, the „Musikantenstadl“ provides both the illusion of local or at least alpine character (ironically even when singing near the pyramids) and a musical repertory, which reaches far beyond even the anyway wide-ranged „volkstümliche Musik“

ches far beyond even the anyway wide-ranged „volkstümliche Musik“. The illusion of rural festivity and community, provided by the dramaturgy of the „Musikantenstadl“ and the numerous TV-programs, which followed the Austrian pioneer especially in Germany, are inscenated places praising the values of homeland and security. Those values have been pointed out consequently and as we know very successfully by right-wing populism in Austria's political scene since the eighties, especially by the so-called „Freedom Party“ (FPÖ). In the meantime it seems that the observance of those traditional values in general have graduated to a kind of state-ideology, for instance with politicians proposing the singing of traditional songs and the ÖVP sending out numerous songbooks for free containing Austria's well-known traditional songs when campaigning for elections. I do think there is a climatic link between the big and lasting success especially of the „Musikantenstadl“ and the style and topics of right-wing political ideology in

Austria. Like the „Festwiesenszene“ in „Die Meistersinger von Nürnberg“ the „Musikantenstadl“-community not only praises this community, but also points out the value of a common esthetic position, provided by that community-feeling. Instead of „deutsch und echt“, kept and supplied by the „Meistersinger“, the stars of the „Musik“ take care for the continuity of that imagined identity. It seems clear, that those models can be seen as a kind of counterpoint against the culture of globalisation, but (and thus providing a very ironical point once more) especially the „Musikantenstadl“-culture is practising a very special kind of globalisation by bringing the stars of the „volkstümliche Musik“ together with their audiences on to all kinds of exotic places. So the imagined alpine village of the „Musikantenstadl“ in reality is a very global village.

It may be an interesting detail, that the combina-

tion of pretended alpine character and not-at-all-alpine topics can be found already in many popular Austrian and German songs of the fifties, creating especially new dances, for instance such as „Jodel-Fox“, „Alpen-Raspa“, „Bauern-Samba“ and „Jodel-Swing“.

Example: entsprechende Titelblätter („Neududlauer Raspa“)

The combination of formerly divided styles and techniques is a leading aspect in the „new traditional music“. Both the proponents and the audiences of this type of popular music show a clear and almost programmatic distance towards the „volkstümliche Musik“. The most significant difference beyond the musical style lies in the consequently used regional or even local dialects by the musicians of „new traditional music“. In reference to the audiences, the „new traditional music“ has reached people, who hate „volkstümliche Musik“ and often





don't know how to deal with original traditional music, because original traditional music had vanished from their life und surroundings. In some cases original traditional music found new audiences by the roundabout way via „new traditional music“. In the spectre of „new traditional music“ some different lines can be isolated: on the one hand and very common the technique of combining original traditional material (music and texts) with

On the other hand we can notice a tendency towards a kind of „world music“, by integrating musical elements coming from totally other ethno-musical traditions

rhythmical treating corresponding to the contemporary pop-styles. Less common are elements of rap- and houserhythms, as done by „Attwenger“, which combine them to Upper-Austrian traditional specialities like the „Zwiefacher“. On the other hand we can notice a tendency towards a kind of „world music“, by integrating musical elements coming from totally other ethno-musical traditions (european or non european) or even from 20th century-modernity. As an example for this way I want to mention some techniques mainly developed by Strawinsky or Bartók in the dances of the Tyrolian band „Die Knödel“. Another concept combines authentic traditional material with jazz treatment, as done by the Styrian band „Broadlahn“. For the historical aspects it is important to know, that in Viennese music those combinations between the traditional Viennese idiom and contemporary popular styles had been practised already earlier. First in the late fifties, with Karl Hodina combining traditional Viennese music styles with contemporary cool jazz-influences. In the seventies Roland Neu-wirth founded his band „Extrem-Schrammeln“ (in the meantime „Neuwirth-Schrammeln“), combining very specific Viennese song and dance-traditions with the blues and rhythm and blues-vocabulary. It was in the seventies, too, when Wilfried Scheutz combined the young style of „Austropop“ with genuine alpine songs and techniques, especially from the Salzkammergut, one of the most im-

portant landscapes in respect to living traditional music in Austria. It may be interesting, that Wilfried's way remained in the status of an experiment, the mainstream of „Austropop“ did not follow, nor did the audiences. For Werner Jauk this failure in the seventies contrasts strongly to the lasting success of Hubert Achleitner's („Hubert von Goisern“) very similar concept almost twenty years later. Jauk points out, that the explanation could be found not only in a tendency of relocation, answering to the overwhelming globalisation, but also in the changed political paradigmata in Austria and internationally since the eighties. This aspect is important, because within Austria's „new traditional music“ Hubert von Goisern was the only musician to be promoted by a major international label. With the exception of „Die Knödel“, who appeared on stage even in New York, the musicians of „new traditional music“ remained in relatively restricted publicity, compared with the scales of pop-music, often mixing with club-cultures. Like in the case of other specialised styles of musical culture especially for young and intellectual audiences, small festivals, which focus on „new traditional music“ have been established in the meantime. „New traditional music“ normally is promoted by small and specialised labels and some musicians, for instance the styrian band „Aniada a Noar“ („Everyone's a Jester“) appear in the same local conditions, which are used by live-acts of original traditional music. The texts can be fully original, for instance „Wildschützenlieder“ from the Salzkammergut, but there are also new texts providing clear references to contemporarity and reactions to political or cultural events or conditions in Austria, for instance critics on xenophobia, atomic energy or pollution of the surroundings. In this spectre especially young and critical audiences can find offers for identification.

Example: „Juchhu EU“ Gstanzl „Aniada a Noar“ CD

„New and attractive offers for the young audiences“, this had also been the general idea behind the foundation of the broadcast program Ö3 in 1967. The ORF had to react to the fact, that young audiences didn't consume the Austrian radio programs, but had turned to „Radio Luxemburg“. In order to offer an attractive musical program for the young audiences, Ö3 began a campaign for

Austrian pop-music, for instance by announcing a competition called „Showchance“, calling for young pop musicians, and with the periodicals „Rennbahn Express“ (1968) and „Hit“ (1971) special pop-media appeared for the first time in Austria. The main goal was to find a popular style, which was able to offer identity for the young generation. Edward Larkey has described this tendency as „deanglicisation“, meaning the reception of the international pop-style by replacing the language: especially the dialect of the young Viennese was used. By the way, this wasn't new: the already mentioned cabaret-songs created mainly by Gerhard Bronner and made popular mainly by Helmut Qualtinger were musically based upon contemporary mainstream-jazz style (especially à la George Shearing and Nat „King“ Cole), while the texts used everyday's Viennese dialect or social dialects, for instance the „upper-class-idioms“ or words belonging to the language of the marginalised youth. And also the topics of the young Austrian pop, very controversial in those days especially among the established generations, can be traced back to the black humour of Bronner, Qualtinger and especially Kreisler - and from there back once more leading via Horváth and Hammerschlag to Johann Nestroy. It was Wolfgang Ambros, whose songs soon symbolised this Austrian pop-style, which was named „Austropop“ as early as 1971 in the periodical „Hit“. His combination of specific topics for the young with then provoking texts and contexts and his style of interpretation in the tradition especially of Bob Dylan ensured his leading position within the scene, lasting throughout the seventies and early eighties.

Around Ambros the personel of the „Austropop“ gave further special offers for identification, creating different social „types“ and by doing so, covering a very wide-ranged spectre of contemporary youth-interests. The step-by-step establishing process of the „Austropop“ as a genuin Austrian pop-style culminated with the Austrian postal administration issueing a stamp-series bearing portraits or pictures as symbolic links to the most famous musicians of the scene (!). But that was followed by a process of slowly vanishing credibility and validity among the former first-class target of consumers, expressed by the slowly disappearing of the established figures of „Austropop“ from the playing-lists of Ö3 during the eighties. Within the „Austropop“ there had

been specialising subcultures already during the seventies, experimenting for instance with tendencies like theatre-rock or Punk, and in the nineties we can find a second type of non-established pop-music in Austria, totally ignored by the big labels and restricted to very special audiences. The issue was discussed very controversially in public and from the side of the established stars like Ambros and Fendrich, the promotion through the broadcasting program of Ö3 was claimed like a kind of a basic human right for Austrian pop-musicians. They didn't want to realise, that their audience, it still was very big, had grown older and now was forming the generally satisfied mainstream of society, their songs being played in the regional and easy listening programs made for this generation. And there were not just a few songs and - more important - texts, created by established figures of the „Austropop“, which seemed to lack any kind of provocation and resistance against the common sense, or in some cases even met the new patriotism of the eighties.

Rainhard Fendrich's song „I am from Austria“, produced in 1990, today in the singer's homepage is promoted as the „new national hymn“. The spectacular promoting video was filmed on the top of Austria's first adress – mountain for national identification, the Großglockner. With Fendrich playing

Around Ambros the personel of the „Austropop“ gave further special offers for identification

the guitar sitting on top of the Austrian world, mainstream-„Austropop“ continued a certain portrayal-technique, which traditionally was applied exclusively to the stars of the „volkstümliche Musik“. But in contrast to the imagined alpine totality of those portraits, Fendrich renounced to wear some kind of national costume, by this way signalling the validity of his message reaching beyond the indeed big audiences of the „volkstümliche Musik“.

Example: „I am from Austria“ – Rainhard Fendrich

Some songs made it at least very easy to be read and heard under the dominating power of lasting common clichés and preconceptions, for example again Fendrich's collection of Anti-Italian clichés in





„Strada del Sole“. The big success especially of those songs among totally satisfied and petty-bourgeois milieus, a phenomenon unthinkable in the early days of „Austropop“, makes the very special career of the „Austropop“ from marginalisation to establishment (like Alfred Smudits has characterised it) totally clear. Identity has shifted from a clear „generation-identity“ (the contemporary young generation and their problems, with the figures and songs of the „Austropop“ offering identifications) to „national identity“ (with the repertory and figures of the „Austropop“ living in an Austrian pop - „hall of fame“).

I have to come to an end:

We have seen, how structures of great continuity, as the example of the band music-march can show on the surface have kept their traditional shape, but the deciding social and political surroundings have changed dramatically, as well as the musical esthetics of this type of popular music in itself. In this important part of Austria's musical life identity is splitted, showing a steadily growing gap between the internal musical activities and esthetics and the imagined continuities in public communication.

We have seen, to what degrees of irony the very widespread phenomenon of „volkstümliche Musik“ has developed. But it seems that this irony is not at all felt by the audiences, in contrary, the market is still

Identity has shifted from
a clear „generation-identity“ to
„national identity“

booming and as we know, millions can't be wrong. The success of „volkstümliche Musik“, represented especially through the involuntary global village called „Musikantenstadl“ moreover has to be seen in reference to the very change in Austrian political paradigmata since the eighties. The construction of community and homeland clearly corresponds with the steadily repeated topics of political right-wing ideology and populism in Austria.

We have seen, how a special style of popular music for young audiences has been almost „officially“ created around 1970, and how this type of popular

music has made its way to establishment by losing credibility among the young. Here, in the claiming arguments of the stars within the „Austropop“ to be promoted consequently by the Austrian youth-program Ö3, we can find a very special understanding of identity.

And, last but not least, we have seen, how the various ways of combining traditional original materials and those from very different sources and styles have led to a new type of popular music in Austria, which reaches from solitary big success in big audiences to normally smaller audiences and small but very special publicity. Maybe this „new traditional music“ will be the most vital and interesting field of Austrian popular music in the next years. Remembering Friedrich Heer and his thoughts and writings about the history of Austrian identity, this would be a strong sign of positive continuity.

CHRISTIAN GLANZ

unterrichtet am Institut für Musikgeschichte;
zahlreiche Publikationen im Bereich Musik- und
Kulturgeschichte.

POP. JUGEND. MUSIKSCHULE ODER: IST MUSIKSCHULE UNCOOL?



Der folgende Text ist dem Buch „Musikschule.Wozu?“ entnommen, das im März 2004 im Verlag Volkskultur Niederösterreich, Atzenbrugg“ erscheinen wird.

VON PETER RÖBKE

Pop-Musik als Köder?

Auftritt der Galshüter der guten, schönen und wahren Musik: Vor ca. 35 Jahren forderte der Rektor der Grazer Kunstuniversität auf einer Musikschulleiterkonferenz dazu auf, die populäre Musik an den Musikschulen „auszumerzen“ und noch vor wenigen Jahren focht der damalige Rektor der Wiener Musikuniversität gegen die „Unkultur der amerikanischen Unterhaltungsmusik“. Und für den deutschen Musikpädagogen Dieter Zimmerschied war es im Jahr 1994 noch klar, zu welchem inhaltlichen Schwerpunkt sich Musikschulen bekennen sollten: „Das Bekenntnis der Musikschule zu ihrem inhaltlichen Schwerpunkt in Form barocker, klassischer und romantischer Musik wird möglicherweise die ewig Morgigen auf den Plan rufen, ist aber nicht mehr und nicht weniger als ein Beleg für das musikkulturelle Verantwortungsbewusstsein dieser Institution. Es besitzt den Rang eines zentralen Bildungszieles, muss aber differenziert werden. Das könnte bedeuten: Nichts ist gegen die Einbeziehung von Populärmusik zu sagen, wenn sie als zusätzli-

che Motivation zum gemeinsamen Musizieren verstanden wird. Aber ein „Bildungsziel“ kann damit nicht umrissen werden. Das wird erst in den Blick genommen mit der Verantwortung für Erhalt und Weiterentwicklung der traditionellen Musikkultur, die nicht dem aktuellen und zum alsbaldigen Verbrauch bestimmten Tagesbedarf dient.“ Also Pop-Musik allenfalls als Motivationsmittel, da sie schnell vergessene Verbrauchsmusik ohne Bildungswert ist? Was würde der sechszehnjährige Leadsänger der Band „Junge Sterne“ an der Musikschule Traismauer antworten, jener schlacksige, Brille tragende, zunächst recht unauffällige und überhaupt nicht nach Rock-Star aussehende Bursche, der in dem Moment, wo seine Band mit einem Nirvana-Song loslegt, buchstäblich nicht wieder zu erkennen ist? Er interpretiert mit einer Schärfe und Nachdrücklichkeit die „alten“ Kurt-Cobain-Songs, die jeden Gedanken verstummen lassen, hier werde nur schwächlich nachgemacht: Der Jugendliche aus einer niederösterreichischen Kleinstadt hat sich die Welt des Seattle-Grunge tatsächlich angeeignet, d.h. zu



eigen, zu seinem Besitz gemacht. Und dass er sich ausdrückt, zugleich aber in einer grenzwertigen Weise, die in seinem alltäglichen Verhaltensrepertoire vielleicht nicht vorgesehen war, dass er

Der Jugendliche aus einer niederösterreichischen Kleinstadt hat sich die Welt des Seattle-Grunge tatsächlich angeeignet, zu seinem Besitz gemacht

sich also verwandelt, oder dass der Schlagzeuger und der Gitarrist dieser Band Körperlichkeit und Bewegungsfreude des Musizierens genießen und entwickeln - das steht außer Frage. Die Jungen Sterne haben sich - an der Musikschule Traismauer betreut von Augustinus Brunner - intensiv mit der Musik des Grunge auseinandergesetzt, was sicher nicht ohne Folgen ist. Das Lebensgefühl erforschen, das sich in Cobains Songs in einer exemplarischen Weise kristallisiert (und Songs wie „Smells like teen spirit“ über Nacht zu Welthits machte), sich mit der Mentalität der Generation X beschäftigen, ihrer Zukunftsangst und ihren Ausstiegsszenarien, das führt zu Erfahrungen, die in ähnlicher Weise Spuren hinterlassen können wie ich es am Beispiel von „Venedig“ und „Bach“ beschrieben habe. Eine Gesangslehrerin an der Musikschule Eggenburg etwa ließ ihre Schülerinnen 50 Jahre Musical-Geschichte anhand der Meilensteine „West Side Story“, „Hair“ und „Rent“ aufarbeiten, wobei „das Musical als musikalischer Ausdruck und in seiner zeitgeschichtlichen Spiegelung der jeweiligen Jugendkultur gezeigt wird.“ Wer nicht einfach nur nachsingt oder nachspielt, sondern sich einlässt, der wird auch in der Pop-Musik erleben, dass musikalische Bildungsprozesse „den Menschen stärken und die Sachen klären“.

Natürlich gibt es in der Pop-Musik musikalische Eintagsfliegen, zugleich aber die Stücke, die ewig leben, also das Phänomen der „Evergreens“, der „Dauerhits“, der „Standards“, ein Phänomen, das mit musikalischer Substanz und nicht nur mit Marketingstrategien zu tun haben muss. Die Verächter der vermeintlichen Verbrauchskultur können dieses nicht erklären (und verstehen vermutlich auch nicht allzuviel davon). Ich habe in einem

Aufsatz mit dem Titel „Schönheit und Oberfläche. Über einige Gemeinsamkeiten von 'Klassik' und 'Pop'“ ausführlich begründet, warum die „Kunst der Oberfläche“, der die Pop-Kultur verpflichtet ist, nichts mit Oberflächlichkeit zu tun hat (denn das muss man Madonna erst einmal nachmachen: sich über viele Jahre hinweg als schillernde Ikone immer wieder neu erfinden - das ist das ästhetisch faszinierende Ergebnis harter professioneller Arbeit). Die deutschen Musikschulen haben einen langen Weg zurückgelegt, an dessen Ende die „offene Musikschule“ stand, d.h. eine Schule, die nicht nur für alle Begabungen und Alterstufen zugänglich ist, sondern auch eine Musikschule mit einem weiten und offenen Begriff von Musik. Die großen Musikschulkongresse markieren einen Weg, der von der ausschließlichen Bindung an die „ernsthafte“ oder „klassische“ Musik weg führte: Ich führe nur den Kongress 1983 in Osnabrück an, der unter dem Motto „Treffpunkt Musikschule – Jazz, Folklore, Tanz“ stand. Selbst wenn das klassische Repertoire noch dominieren sollte: Die „heroischen“ Akte der Aufwertung und Etablierung der populären Musik an der Musikschule liegen hinter uns, was jeder Blick auf die Realitäten des Instrumentalunterrichts bestätigt. Rock, Pop und Jazz spielen längst eine größere Rolle als jene Statistiken aussagen, die diese Musikrichtungen nur in eigens eingerichteten Fachbereichen ansiedeln:

- ✦ Im Jahr 2001 gibt es in Österreich fast 6000 Keyboardschüler,
- ✦ Gitarrenlehrer schätzen, dass bis zu zwei Drittel des Unterrichtsrepertoires aus Populärmusik besteht,
- ✦ kein klassischer Schlagwerklehrer wird sich erlauben können, das Drum-Set auszublenden und nur Pauken und kleine Trommel zu unterrichten,
- ✦ Blechbläser greifen gern zu den Ausgaben des de Haske-Verlags, d. h. zu Bläsermusik im Pop-Sound (und die Bläserklassen an Pflichtschulen orientieren sich am „fetzigen“ Repertoire amerikanischer College-Bands),
- ✦ „klassisch“ orientierte Saxophonlehrer unterrichten selbstverständlich auch Jazz,
- ✦ die „Swingin' Blocks“ an der Musikschule Fohnsdorf demonstrieren - nach Vorbild des „Amsterdam Loeki Stardust Quartetts“ - die Jazz- und Bluestauglichkeit des Instruments Blockflöte,
- ✦ erwachsene Gesangschüler treten eher mit Musicalsongs als mit dem klassischen Kunstlied auf,
- ✦ Musikverlage bieten auch Klavierlehrern Publi-

kationen wie „TV-Hits“ oder „Lollipops for Piano“ an

- ✦ und allenfalls die Streicher zieren sich noch - obwohl es gerade in ihren Reihen viele „Cross-Over“-Versuche, Musiker wie Nigel Kennedy oder das finnische Rock-Celloquartett „Apokalyptica“ gibt.

- ✦ Schließlich: An vielen Musikschulen mündet die Zusammenarbeit der Fachbereiche in große Musical-Aufführungen.

Der Streit um die grundsätzliche Berechtigung von Populärmusik an der Musikschule ist wohl entschieden, ehrlicherweise muss man aber jetzt sagen, dass der Einzug der Pop-Musik in den traditionellen Unterricht durchaus die Gefahr der Verflachung mit sich bringt, nicht, weil diese dem Pop wesensgemäß wäre, sondern weil manches, was unter Pop im Instrumentalunterricht firmiert („Easy hits for kids“), so ist, als würde man das klassische Repertoire nur durch Clementi und Czerny und nicht durch Mozart und Beethoven kennen: Banalität und Oberflächlichkeit gibt es auch in der „Klassik“. Es gibt guten und spannenden Pop und es gibt „Nullachtfünfzehn-Pop“, so wie es auch mittelmäßige und langweilige Klassik gibt.

Der „klassisch“ ausgebildete Lehrer ist hinsichtlich der Qualitätsmaßstäbe im Pop etwas hilflos und vermag das schlechte Arrangement nicht unbedingt vom guten zu unterscheiden, die uninspirierte Ausführung nicht von der faden, das präzise „Timing“ nicht vom wackligen - und an der Musikschule hat er kaum Kollegen, die in diesen Dingen ganz kompetent sind: Etwa in Oberösterreich sind ganze 1,5 Prozent der Lehrerschaft ausgewiesene Experten in Rock, Pop oder Jazz. Insofern ist es ein großer Schritt nach vorn, wenn die größte Ausbildungsinstitution des Landes, die Wiener Musikuniversität, im Herbst 2003 ein reformiertes Studium für Musikschullehrer einführt, das einen eigenständigen Studienplan für Populärmusiker genauso vorsieht wie eine Fülle von Pop-Angeboten im Studienplan der „Klassiker“.

Beim Thema „Pop“ denkt man zunächst und mit Recht an „Jugend“, was dann aber in einem Konzert der Rolling Stones, bei dem sowohl die Band wie viele ihrer Zuhörer ein Anrecht auf die Frühpensionierung hätten, eher skurril erscheint. Aber dennoch: wenn wir „Jugend und Pop“ zu einem Thema zusammenspannen, kann uns das zu der Erkenntnis führen, dass Pop an der Musikschule mehr bedeutet als das Instrumente zugelassen werden, die Strom benötigen, und Stücke gespielt werden,

deren Harmonik und Rhythmik sich von Bach und Brahms unterscheidet: Pop - gesehen in der Verbindung mit Jugendkultur - ist nicht einfach eine Erweiterung des Repertoires und des Instrumentenangebotes, er bedeutet für die Musikschule vielmehr eine vierfache „Herausforderung an das System“. Das Thema „Pop und Jugend“ provoziert die Fragen:

- ✦ Wie verträgt sich eigentlich „Schule“ mit Jugendkultur?

- ✦ Halten wir die Körperlichkeit der Pop-Kultur überhaupt aus oder ist diese zu „sexy“ für die Musikschule?

- ✦ Werten unsere Bewertungsmaßstäbe dem gerecht, was im Pop das Entscheidende ist: der Unverwechselbarkeit des Ausführenden?

- ✦ Wie geht die Musikschule damit um, dass der Rocker und Jazzer ein „produktiver“ Musiker sein will, einer, der nicht nur nachspielt?

Bevor ich im Folgenden versuche, auf diese Fragen Antworten zu finden, will ich auf die bewusste Zuspitzung, die beabsichtigte Schwarz-Weiß-Malerei hinweisen, von denen die Ausführungen durchzogen sind: Mir geht es darum, gerade in der Überzeichnung allgemeine Probleme und Ziele deutlich zu machen, nicht aber um den Nachweis, dass in jedem Fall der Populärmusiker der lustvollere oder kreativere Musiker ist!

Es gibt guten und spannenden Pop und es gibt „Nullachtfünfzehn-Pop“, so wie es auch mittelmäßige und langweilige Klassik gibt

Herausforderung 1: Musik-Schule und Jugendkultur

Wenn - wie mir ein Trompetenlehrer berichtet - einer seiner Schüler das Musikschulgebäude nur durch den Hintereingang betritt, weil der Zugang über das Haupttor bedeuten würde, dass die Schulfreunde, die vis à vis Basketball spielen, peinlicherweise Zeuge des Musikschulbesuchs würden, dann ist die Frage legitim, ob „Musikschule“ in den chaotischen und wilden Jahren der Pubertät insbesondere von männlichen Jugendlichen als „uncool“ angesehen wird. Wenn ich z. B. die präzise „geschlechtsspezifische Alterspyramide der Musik-





schüler“ der steirischen Musikschulen betrachte (und ich vermute, woanders sind die Verhältnisse ähnlich), dann habe ich den Eindruck, dass die Schülerzahlen einen Pubertätsknick aufweisen: Zwischen elf und vierzehn Jahren schrumpft die Zahl der Schüler gut um die Hälfte und zu denken gibt auch, dass die Mädchen dominieren: 60,64 Prozent beträgt der Anteil der Schülerinnen an der Gesamtschülerzahl.

Wenn ein Jugendlicher herausfinden will, was ihm wichtig ist und wofür es sich zu leben lohnt, dann muss er wenigstens zeitweise die Werte des Elternhauses in Frage stellen und mit manchem brechen, was ihm die Erwachsenenwelt vorlebt. Sich - Abgrenzen, einen Abstand herstellen, Unterschiede markieren, das sind notwendige Bedingungen, damit die eigene Identität gefunden werden kann. Die Abgrenzung kann dramatische Züge tragen (wie beim „68iger“, der den Eltern der Nachkriegsgeneration pauschal Miefigkeit und Spießertum vorwarf), sie kann auch schleichender und milder erfolgen. Offenkundig erleben wir zur Zeit eine Phase einer recht hohen Werteübereinstimmung von Jugendlichen und Eltern. Die Unterscheidung wird auch musikalisch vollzogen: Ich konnte meine Eltern mit der Musik der „Who“ oder von „Led Zeppelin“ bis auf's Blut reizen, meinem Sohn fällt es heute schwerer, seinen Vater mit HipHop in Erstaunen zu versetzen.

Offenkundig erleben wir zur Zeit eine Phase einer recht hohen Werteübereinstimmung von Jugendlichen und Eltern

Der Abgrenzung folgen „Irrungen und Wirrungen“, tastende Versuche, das Ich auszugestalten, Experimente mit Identitäten: Vielfältigen Jugendkulturen bieten den Rahmen für diese Suche, indem sie den Jugendlichen über die Gruppenbindung wenigstens zeitweilig Sicherheit verschaffen. Alle Jugendkulturen wiederum müssen eigene Symbole finden und Stilmerkmale entwickeln, die sie erkennbar machen. Und selbst wenn die „richtigen“ Turnschuhe zunächst von Konzernen wie NIKE vorgegeben werden (und die „richtigen“ musikalischen Trends von der Musikindustrie): Im Stilkosmos der einzelnen Jugendkultur fungieren sie als wichtige

Erkennungsmarke und bereits die offen gelassenen Schuhbänder können hohe symbolische Bedeutung haben (selbst wenn Erwachsenen das manchmal etwas lächerlich vorkommt...).

Um alle hier angedeuteten Prozesse kümmert sich die Pflichtschule wenig. Sie besteht auf ihrer Logik und die Jugendkultur schwappt allenfalls subversiv in das Schulgeschehen hinein (durch modische Herausforderungen, Verweigerungshaltungen, gezielte Provokationen). Nebenbei: In diesem Spannungsfeld von Schule und Jugendkultur scheitert häufig der schulische Musikunterricht! Die im Schulunterricht angebotene Musikkultur wird von den Jugendlichen mit Verachtung gestraft und an ihre eigene Musik lassen sie den Schulmusiker häufig nicht heran.

Die Musikschule wird freiwillig besucht, sie macht Angebote und muss hoffen, dass diese auch nachgefragt werden. Also muss sich Musikschule dem Thema „Jugendkulturen“ stellen und handelt sich damit womöglich heikle Fragen ein: Wenn wir primär „E-Musik“ anbieten, steht das nicht auch für „Erwachsenen-Musik“ (und es kommt durchaus vor, dass erfolgreiche Jugend-Musiziert-Preisträger sich von ihren Eltern als Belohnung wünschen, fortan nicht mehr das Instrument spielen zu müssen...)? Anders gesagt: musikalische Karrieren, die nur durch die enge Bindung an die Eltern möglich sind, scheitern vielleicht, weil die Abkehr vom Elternhaus auf dem Feld der Musik vollzogen wird. Und können sich an der Musikschule jugendkulturelle Bestrebungen entfalten oder zeichnen sie Musikschüler dadurch aus, dass sie stilistisch eher die Braven und Angepassten sind (z. B. mit der Blockflöte als Symbol der Weltferne und einem Musikschulimage zwischen „Kirchentag und Wanderverein“)? Und gibt es auch in der klassischen Ensemblearbeit Spielräume für jugendliche Selbstbestimmung?

Es gibt in der Entwicklung eines jeden jungen Menschen den Punkt, an dem die normative Beeinflussung durch die „Peer Group“, die Gruppe der Gleichaltrigen, mindestens die gleiche Bedeutung hat wie die Wertevermittlung durch Eltern und andere Erzieher. Es liegt im Wesen dieser wertstiftenden Gruppenbildung, dass sie sich der Kontrolle und Anleitung von außen entzieht. Jugendliche sind ausgesprochen findig, wenn es darum geht, ihre Zirkel abzuschirmen.

Nun sind die Mitglieder eines Jugendsinfonie-

orchesters aber ebenso eine Peer Group wie die Teilnehmer eines Sommerkurses. Allerdings haben bei diesen Aktivitäten Erwachsene als Orchester- oder Kursleiter immer zentrale (anleitende, auch kontrollierende) Funktionen, die quer zum Anspruch auf jugendliche Selbstorganisation stehen. Liegt es vielleicht daran, dass junge Ensembles, die sich selbst organisieren, eine besondere Frische ausstrahlen bzw. dass von Teilnehmern an Orchesterfreizeiten oft gerade die selbst bestimmten Kammermusikaktivitäten, jenes leidenschaftliche nächtelange Notenfressen auf den Zimmern als das Schönste und Erinnerungswürdigste gerühmt wird? Ein Beispiel für jugendkulturelle Selbstorganisation liefern Jugendsinfonie- und Jugendkammerorchester der Musikschule Mürzzuschlag in der Steiermark, bei denen die Selbstverwaltung so weit geht, dass Jugendliche selbst dirigieren bzw. das Kammerorchester auf Dirigenten verzichtet und zwei dutzend Streicher so spielen, als wären sie ein Streichquartett.

Herausforderung 2: „body and soul“ - Körperlichkeit in U- und E-Musik

Gerade die Generation, die viel Zeit am Computer verbringt, sucht nach Gelegenheiten um ihre Körper in Fun-Sportarten oder im Tanz zu entfesseln, und jeder Umgang mit Pop-Musik will über reines Hören hinaus in den Tanz um die in der Schule und vorm PC stillgestellten, aber vor Energie platzenden Körper zu befreien. Konzertbesuche sind Versuche, im gemeinsamen Tanz mit Gleichgestimmten ekstatische Zustände zu erreichen, und je näher die Körper der anderen rücken, desto besser. Pop-Musik ist ohne Körperlichkeit nicht zu denken.

Wie aber steht es mit der Körperlichkeit in einem Sinfoniekonzert? Mit still gestellten Körpern lauschen wir andächtig der Darbietung von Werken durch ruhig sitzende Musiker, die dem Werk zu dienen haben und sich nicht in den Vordergrund spielen sollen - die innere Bewegtheit ist zwar zulässig, äußere Anzeichen des körperlichen Mitvollzugs werden mit strengen Blicken der Nachbarn bestraft. Allenfalls im Schlussapplaus darf sich die angestaute Energie entladen. Die Musiker, die die technischen Schwierigkeiten etwa einer fünfstündigen Wagner-Oper zu bewältigen haben, zahlen dafür in der Regel einen hohen gesundheitlichen Preis. Die ganze instrumentaltechnische Entwicklung hat den „Klassiker“ seiner Körperlichkeit verlustig werden lassen: die Konzentration auf feinmotorische

Abläufe, die Ausbildung diffiziler Fingerbewegungen und somit die Konzentration auf die motorische Peripherie beeinträchtigen das ganzkörperliche Erleben. So ist es kein Wunder, dass viele klassische Musiker schlechte Tänzer sind!

Für die überwiegende Zahl von auf hohem Niveau spielenden Musikern ist das ekstatische Erleben des eigenen Körpers eher der Ausnahmezustand, abgesehen davon, dass der klassischen Musik die Mittel abgehen, mit denen Pop-Musik unmittelbar auf das Vegetativum wirken kann: ein gleichbleibend sehr hoher Lautstärkepegel und die unaufhörliche Wiederkehr rhythmischer Muster, die gleichzeitig aufputscht und die Zeit stillstehen lässt.

Die ganze instrumentaltechnische Entwicklung hat den „Klassiker“ seiner Körperlichkeit verlustig werden lassen

Herausforderung 3: Unverwechselbarkeit des Musikers und die Übertrittsprüfung

Pop und Jugendkultur provozieren uns aber nicht nur durch Abgrenzung und Selbstbestimmung, Körperlichkeit und Lautstärke, sie irritieren den „Klassiker“ auch deshalb, weil dessen Leistungsbegriff samt Überprüfungsmethode in Frage gestellt wird. Wenn etwa Popularmusiker in das System von Lehrplan, Stufengliederung und Übertrittsprüfungen hineingepresst werden, was spielen sie in diesen Prüfungen eigentlich? Antwort eines oberösterreichischen Fachkollegen: „Einen Blues in B, einen Blues in B und einen Blues in B!“

Also den Entwicklungsstand eines Popularmusikers über eine progressiv aufsteigende Werkliste zu beurteilen, das geht offenkundig nicht, aber vielleicht werden ja die Improvisationen über den ominösen Blues in B immer komplexer und virtuoser? Kann sein, muss aber nicht sein: Möglich ist auch die totale Reduktion - nur noch wenige Töne, die aber „haben es in sich“ (wie einst gewisse Improvisationen von Eric Clapton, dem „Mister Slow Hand“). Was haben die wenigen Töne, die das definitive Solo ausmachen können, „in sich“? Dass sie durchströmt werden von der Persönlichkeit des Spielenden und dass jeder einzelne Ton Seele hat. Wer richtig gut ist, den erkennt man am ersten Akkord - also geht es





um eine Authentizität und Unverwechselbarkeit, die so schwer nach Notenskalen oder Punktesystemen zu bewerten sind, weil Unverwechselbarkeit auch Unvergleichlichkeit bedeutet. Lässt die Musikschule die Populärmusiker hinein, müssen ihre Strukturen deren radikale Individualität aushalten.

Und wir können noch weiter gehen: Authentische Rockmusik z.B. stellt möglicherweise nicht nur über Überprüfungsverfahren, sondern das gesamte Unterrichtssystem in Frage. Vielleicht muss guter Rock überhaupt außerhalb der Schule entstehen: autodidaktisch an der Gitarre, beim Nachspielen der Lieblingsplatte, in der Basterei am PC, beim gemeinsamen Rappen mit Freunden, im notdürftig akustisch abgedichteten Keller oder der Garage des Elternhauses, also ohne erwachsene Anleitung, ohne Lehrwerke, ohne instrumentale Standards - hervorgerufen einfach von der wütenden Energie der Adoleszenz. Musikschule sollte sich nicht aufdrängen, aber bereit stehen, wenn ihre Dienste in dreierlei Hinsicht gefragt sein könnten: in Hinsicht von Infrastruktur und Equipment (Probenräume, Anlagen, Aufnahmemöglichkeiten), in Hinsicht von Instrumental- und Vokalunterricht (der aber nicht das individuelle Timbre „glattbügeln“ darf: zuviel klassische Stimmbildung könnte der individuellen Farbe der Rock-Stimme gefährlich werden...) und in Hinsicht der Band-Betreuung.

Gottfried Angerer schreibt über das Puchenuer „Band Coaching Project“:

„Nur in den seltensten Fällen haben erfolgreiche Rock-/Popmusiker am Anfang oder vor dem Start ihrer Karriere eine Ausbildung an ihren Instrumenten genossen. Manche holen dies später nach..., andere blieben ihr Leben lang Autodidaktiken. Rockmusiker haben und hatten also keine Lehrer - und wollen auch keine! Das Problem der Bands ist bei näherem Hinsehen auch gar nicht ihr handwerkliches Können. Viele klingen ... gut, andere eben nicht. Die meisten aber - egal ob gut oder nicht - schaffen's nicht aus ihren Proberäumen rauszukommen und eine wirkliche Musikerkarriere zu starten. Was also brauchen diese Bands? Die Antwort gibt wieder die Szene: Bands brauchen Produzenten. Und genau hier setzt das Fach Band Coaching Projects an: Der Lehrer (Coach) agiert als Executive Producer der Band.“

Es gibt noch wenige Musikschulprojekte, bei denen die klassische Lehrerrolle verlassen wird. Der „Instrukteur“, der alles besser weiß und kann, wan-

delt sich dann zum Berater und Coach, zum Mitspieler bei Sessions, zum erfahrenen älteren Kollegen aus der Szene. Für diesen Weg stand an meiner Berliner Musikschule das Projekt BandAid, steht in Oberösterreich Gerald Endstrassers „Talentförderprojekt“, bei dem Größen aus der Jazzszene mit Musikschülern auf der Bühne stehen, stehen die niederösterreichischen Session Days oder das Klosterneuburger Projekt „Heavy XMas“ („dient dem Erfahrungsaustausch für Schüler der Populärmusik unter professionellen Bedingungen - Licht, PA, Monitoring etc.“).

Gleichwohl kann eine Band auch im geschützten Raum der Musikschule wachsen - aber nur, wenn ihr Lehrer zu Offenheit, Toleranz und wirklicher Kooperation mit den Schülern bereit ist. Die anfangs erwähnten Jungen Sterne sind so ein Fall, und ihr Lehrer Augustinus Brunner weiß berührend von der siebenjährigen Entwicklung der Band zu berichten, von den ersten Anfängen mit „Hey Pippi Langstrumpf“ und „House of the Rising Sun“, über Beatles-Songs bis zum aktuellen Repertoire, das „endlich so klingt, wie es den Hörgewohnheiten Jugendlicher besser entspricht: Hart und Laut.“ Und auch die pubertären Krisen werden nicht verschwiegen: Der Band - Lehrer will besondere Song-Qualität und „die beginnende Wildheit auf die Musik fokussieren“ - die Schüler lehnen zunächst die vorgeschlagenen anspruchsvollen und relativ unbekannten Songs ab: „Schreiduelle, Streit und zu guter Letzt kam eine der Lieblingsnummern der Band zu Tage: Roxanne von 'Police'“. B. schließt mit die Band-Biographie mit der zwangsläufigen Frage: „Vorbereitungen um auch ohne Musikschule bestehen zu können???“

Herausforderung 4: Produktion statt “Reproduktion” - Komposition an der Musikschule

Wenn die Auffassung vertreten wird, die Populärmusiker seien der Produktion verpflichtet, somit die Kreativen und „Eigenschöpferischen“, die Klassiker hingegen nur mit der Reproduktion fertiger Vorlagen befasst, dann muss man die Klassiker vor dieser Etikettierung in Schutz nehmen. Man erinnere sich an die Anfangskapitel dieses Buches: Wer den Ausdruck in der Musik erspürt und mit dem eigenen Ausdruckspotenzial verschmilzt, wer sich den Affekten der Werke aktiv „anverwandelt“, der ist weiß Gott nicht ein reiner Reproduzent, sondern auf jeden Fall wenigstens ein Nachschöpfer!

Allerdings ist das expressive Spiel ein hoher Anspruch, den man auch verfehlen kann und im Bereich der Klassik kann sich mit „richtigen“ Noten und das Spiel immer schwieriger Stücke wenigstens eine Zeitlang über das Fehlen einer eigenen Aussage hinweg schwindeln. Dieser Ausweg ist dem Rock-Musiker erschwert: Wenn die „message“ nicht da ist und „groove“ und „timing“ nicht stimmen, dann nützen „richtige“ Töne wenig.

Gleichwohl beginnt auch die Pop-Karriere in der Regel mit dem Nachspielen der Stücke anderer - auch auf den ersten Alben der Rolling Stones werden viele alte Rhythm&Blues-Nummern nachgespielt! Dieses „Nachspielen“ aber wird bezeichnenderweise „covern“, also „zudecken“ oder „überziehen“ genannt. Der Begriff scheint zu meinen, dass ich bei einer „Neuaufgabe“ eines Pop-Stücks eigentlich gar nicht anders kann, als dieses mit meinem eigenen Stil und meiner eigenen Musikerpersönlichkeit „einzuhüllen“.

Dann aber sollte irgendwann doch der eigene Song mit eigenen „lyrics“ und eigener Musik, das Licht der Welt erblicken (und der Sieger des österreichischen Starmania-Wettbewerbs war in dem Moment nicht mehr zu schlagen, als er ein selbst komponiertes Liebeslied vortrug ...). Eine von Harald Huber erstellte Exertise zur Förderung österreichischer Populärmusik an Schulen, Musikschulen und Hochschulen kommt zu dem Schluss:

„Die Ausbildung bezüglich des qualifizierten Nachwuchses von Instrumentalisten kann daher ... als zufriedenstellend bezeichnet werden. Demgegenüber generell schlecht bzw. nicht vorhanden ist das Ausbildungsangebot in zwei Fächern der populären Musik: Gesang und Songwriting. Im Fach Gesang bezieht sich das derzeitige (spärliche) Angebot ausschließlich auf den Jazzgesang, im Fach Komposition und Arrangement, das durchwegs von einer Orientierung auf die Bigband-Besetzung und -stilistik geprägt ist, kommt Songwriting in ganz Österreich nicht vor!“

Aber darum geht es letztlich im Pop: „den definitiven Song zu schreiben“ (sagt die isländische Sängerin Björk), der einen anspringt („to pop up“), der einen ins Mark trifft (also ein „Hit“ ist).

Pop an der Musikschule fordert also wesensgemäß die eigenschöpferische Tätigkeit ein! Und mit dieser sieht es ohnehin nicht gut aus, weil die Widerstände des Materials recht groß sind. Elementare Musikpädagogen, die die kreativen Kräfte des Kindes

betonen, haben es relativ leicht: Solange ich mit Geräuschen und Klängen klangmalerisch Geschichten vertone und „Hör-Spiele“ gestalte, leistet die Musik wenig Widerstand. Wenn aber die Zwänge der musikalischen Grammatik greifen, Melodie, Harmonie, Takt und Rhythmus nach gewissen Spielregeln zu gestalten sind, wird es problematisch: Schon eine einzelne Liedphrase und erst recht einen vier-oder achttaktigen Satz improvisiert man nicht mal eben so: diesbezügliche Anregungen in Instrumentalschulen führen zu mühsamen Versuchen und Projekte, in denen Kinder traditionelle Musik

Pop an der Musikschule fordert also wesensgemäß die eigenschöpferische Tätigkeit ein

komponieren, haben sich eigentlich tot gelaufen (und österreichische Volksmusiker wissen, wie schwer es ist, selbst in einem genau definierten Rahmen von vielleicht zwei Begleitakkorden und dur- und dreiklangsgeprägter Melodik zweite und dritte Stimmen zu improvisieren).

Aber zwei Auswege aus diesem Dilemma scheint es an der Musikschule zu geben: Einerseits das freie Spiel jenseits von Achttaktschema und Kadenzzwang in experimentellen Gruppen, andererseits der spielerische Umgang mit Patterns und Schemata der afro-amerikanischen Populärmusik, der recht bald zu brauchbaren Ergebnissen führt. Ein Beispiele für die Verknüpfung beider Wege ist die „Factory Aktuelle Musik (Whathappensnext-Ensemble)“ an der Rheinischen Musikschule Köln. („Wer gerne improvisiert, die Nase voll hat von der üblichen Musik und Anregungen sucht, der ist hier richtig. Aktuelle Musik: das ist der Blues mit neuen Klängen ebenso wie eine Vertonung einer graphischen Partitur“).

Insofern kann der Pop an der Musikschule wirklich das Thema „Improvisation und Komposition“ neu auf die Tagesordnung setzen!

 PETER RÖPKE

ist stellvertretender Institutsvorstand am Institut für Musikpädagogik; zahlreiche Publikationen in vielfältigen Bereichen der Musikpädagogik.





ZWISCHEN WIDERSTAND UND ANPASSUNG

■ DER KONFLIKT DER DEUTSCHEN SCHALLPLATTENINDUSTRIE MIT DEM NATIONALSOZIALISTISCHEN REGIME, 1933-1935

■ VON PETER TSCHMUCK

■ Die Schallplattenindustrie war nach der Machtergreifung der Hitlers überproportional stark von der nationalsozialistischen Hetze betroffen¹. Das lag einerseits daran, dass in den Chefetagen der Musikkonzerne sehr viele jüdische Vorstände saßen – so war der Gründer des Lindström-Konzerns, Max Straus Jude sowie die Vorstände der Deutschen Grammophon, Bruno Borchardt und Fritz Schönheimer – aber auch daran, dass das Medium Schallplatte für die Nazis wesentlich schwerer zu kontrollieren war als der Rundfunk. Nach 1933 erfasste die deutsche Schallplattenindustrie eine „Säuberungswelle“, in der die Konzernleitungen der Lindström, Polyphon-Deutsche Grammophon und Electrola ausgewechselt wurden. Auf diese Weise wurden die Konzerne nicht nur „arisiert“, sondern

auch den Propagandazwecken des Regimes untergeordnet.

Um die wirtschaftliche Macht über die Tonträgerproduzenten zu erlangen, wies das Propagandaministerium den mittlerweile verstaatlichten Reichsrundfunk an, die Zahlung von Tantiemen für im Rundfunk gespielte Schallplatten einzustellen. Das widersprach den Beschlüssen der Romkonferenz 1928, auf der die Zahlungen der Rundfunkgesellschaften an die Schallplattenfirmen international geregelt worden waren. Da auch in anderen Ländern, wie z.B. Dänemark und der Schweiz, Radioanstalten sich weigerten, Abgaben an die Schallplattenfirmen zu leisten, wurde 1933 die „International Federation of Phonographical Industries“ (IFPI) ins Leben gerufen. In ihrem

Der Rundfunk musste zudem offen legen, in welchem Umfang er seit 8. April 1935 Schallplatten gesendet hatte und wurde angehalten, den dabei entstandenen Schaden zu ersetzen



Auftrag strengte der deutsche, aber mittlerweile in der Schweiz tätige Rechtsanwalt, Alfred Baum, Klagen gegen die widerspenstigen Rundfunkanstalten an, die allesamt gewonnen werden konnten. Als nun auch in Deutschland der Konflikt zwischen Reichsrundfunk und Schallplattenkonzernen virulent wurde, brachte Baum im Auftrag der sieben größten Tonträgerunternehmen eine Klage gegen den Reichsrundfunk ein. Die Klage wurde am 9. Mai 1935 von der 21. Zivilkammer des Berliner Landgerichts abgelehnt und das Kammergericht schloss sich in zweiter Instanz am 10. Februar 1936 diesem Urteil an. Es schlug daher die Nachricht, dass die letzte Berufungsinstanz, das Reichsgericht Leipzig, die Klage für gerechtfertigt ansah und den Plattenfirmen Entschädigungen zubilligte, wie eine Bombe ein. Das Urteil besagte, dass der Reichsrundfunk der Schallplattenindustrie jährlich 300.000 Reichsmark für die Benutzung von 25.000 Platten zu bezahlen hatte und weitere 60.000 Reichsmark für je weitere 5.000 Platten (Riess 1966: 277). Der Rundfunk musste zudem offen legen, in welchem Umfang er seit 8. April 1935 Schallplatten gesendet hatte und wurde angehalten, den dabei entstandenen Schaden zu ersetzen. Im Gegenzug für diese Pauschalabgeltung brauchten die Plattenmarken nicht mehr genannt werden. Goebbels wies die zuständigen Stellen im Reichspropagandaministerium, dem auch der Reichsrundfunk unterstand, an, alles zu unternehmen, um dieses Urteil gegenstandslos zu machen. Daraufhin schickte das Propagandaministerium seine Schergen aus, um gegen das Urteil, das „Schallplatten-Monopol“ und natürlich gegen den Juden Alfred Baum zu polemisieren. Die Konzerne wurden als Handlanger ausländischer jüdischer Kapitalinteressen gebrandmarkt und das Höchstgerichtsurteil als gegen das deutsche Volk gerichtet verunglimpft². Der Sieg der deutschen Schallplattenindustrie vor dem Höchstgericht sollte sich letztendlich als Pyrrhussieg herausstellen.

■ LITERATURANGABEN:

Pohle, Heinz, 1955, Der Rundfunk als Instrument der Politik. Zur Geschichte des deutschen Rundfunks 1923/38. Hamburg: Verlag Hans Bredow Institut.

Riess, Curt, 1966, Knauers Weltgeschichte der Schallplatte. Zürich: Droemer-Knauer.

Tschmuck, Peter, 2003, Kreativität und Innovation in der Musikindustrie. Innsbruck: StudienVerlag.

(1) In Anspielung auf die Gründung des Deutschen Reichsfunks durch Ernst Heilmann im Jahr 1923 heißt es in einem Aufsatz mit dem Titel „Die Entwicklung des deutschen Rundfunks“, den der stellvertretende Reichssendeleiter Carl Heinz Boese 1933 verfasst hat: „Die weitere Entwicklung nach 1923 zeigte klar, daß der Rundfunk Heilmannscher Prägung ein Danaergeschenk sein musste. Heilmann fand in dem aus der Grammophon-Industrie kommenden „Dr.h.c.“ Knöpfke und dem ehemaligen Staatssekretär „Dr.h.c.“ Bredow willige Werkzeuge zur Gewinnung und Stabilisierung des jüdischen Einflusses auch in diesem modernsten Instrument zur Bildung öffentlicher Meinung, das von nun an in der schamlosesten und raffiniertesten Weise für die Zwecke der jüdisch-westlerischen Demokratie benutzt wurde.“ [zitiert nach Pohle 1955: 183].

(2) Vgl. dazu die Polemik, die in der NS-Kampfschrift „Das Schwarzer Korps“ im 2. Jg. Nr. 48 vom 26.11.1936 unter dem Titel „Bitte, neue Nadeln nehmen!“ veröffentlicht wurde (vollständig zitiert in Riess 1966: 277-280).

■ PETER TSCHMUCK

unterrichtet am Institut für Kulturmanagement und Kulturwissenschaften. Der vorliegende Text ist seiner Habilitationsschrift „Kreativität und Innovation in der Musikindustrie“ entnommen, die 2003 im Studienverlag erschienen ist.





GUITAR NEWS

■ VON MARTIN KELNER

■ **DIPLOMPRÜFUNGEN**

Martin Kromar, IGP 1, 24.01.2003

🎸 Akustikgitarre

Dixie Breakdown (trad., Arr. Mark O'Connor)

Have You Met Miss Jones

(Rogers & Hart, Arr. Joe Pass)

Ganga (Sebastiao Tapajos)

Percusion Flamenca, Zapateado (Paco de Lucia)

🎸 E-Gitarre

Sisters (Steve Vai)

Chromazone (Mike Stern)

Don't Let Me Get Me (Pink & Dallas Austin)

Roland Stonek, IGP 2

1.Teil: interne Diplomprüfung, 16.06.2003

🎸 Akustikgitarre

Piteuzinho (B. Sete)

Odeon (E. Nazareth)

A Caminho dos Estados Unidos (Garoto)

Pernambuco (L. Bonfa)

Quebra Mar (L. Bonfa)

Gente Boa (D. Reis)

Tango el Bongo (G. VanEps)

🎸 E-Gitarre

Billie's Bounce (Ch. Parker)

Cherokee (R. Noble)

Here's That Rainy Day (J. Van Heusen)

Donna Lee (Ch. Parker)

2.Teil: öffentliche Diplomprüfung, 20.06.2003

🎸 Akustikgitarre

Domingo a Noite (L. Bonfa)

Samba Caribe (A. Zoller)

Um Abraco no Bonfa (J. Gilberto)

Choro No. 1 (H. Villa-Lobos)

Luzes do Rio (L. Bonfa)

Sons de Carrilhoes (J. Pernambuco)

Valsa de Euridice (V. de Moraes)

🎸 E-Gitarre

What's Going On (M. Gaye)

Triste (A.C. Jobim)

The Night Has A Thousand Eyes (B. Bernier)

Save Your Love For Me (B. Johnson)

On A Clear Day (B. Lane)

Roland Stonek verfasste seine Diplomarbeit zum Thema Akustikgitarre in der Musica Popular Brasileira: "Bossa Nova - Die Gitarre in einem Idiom der brasilianischen Popularmusik", betreut von Dr. Harald Huber (siehe auch Auflistung der Diplomarbeiten).

**IGP-GITARRE/POPULARMUSIK-
ABSOLVENTEN SEIT 1996:**

IGP 1 :

Gerold Moser

Klaus Wienerroither

Markus Grabner

Martin Wolf

Christof Gilly

Chris Molisch

Martin Kromar

IGP 2:

Peter Prammerdorfer

Heiko Poss

Hannes Pauleschitz

Philipp Riegler

Roland Stonek



WER HAT ANGST VOR MP3?

■ **EIN PAAR WORTE ZUM FORMAT, DAS U.A.
DEM FM4-SOUNDPARK AUF DIE SPRÜNGE HILFT.**

■ VON WALTER GRÖBCHEN

■ Das Ding ist unsichtbar, solange ich nicht in den Innereien meines Computers herumwühle. Es gibt nichts anzufassen, zu zerkratzen oder zum Fingerabdruckhinterlassen. Und es besteht bloß aus schnöden Nullen und Einsen, Millionen davon, sagt das Lexikon. Dabei lärmt, rönt und dröhnt es, als wäre Elvis leibhaftig wiederauferstanden und genehmige sich gerade einen Drink mit Eminem. Nun: der Computer freut sich jedesmal wie toll, wenn er Jukebox spielen und uns ein MP3-File servieren darf. Wir freuen uns mit ihm. Der MP3-Player, eine zigaretenschachtelgroße Festplatte mit Kopfhörerausgang, wartet nebenan auf Betankung via Firewire-Schnittstelle. Die alte Stereoanlage dagegen schmolzt, weil sie schon lange nicht mehr zum Einsatz gekommen ist. „It's the end of the world as we know it“, singen R.E.M., „and I feel fine“.

Das ist längst keine Zukunftsmusik mehr. Das ist die Gegenwart. Und hat, auch wenn manche Chefstrategen der Musikindustrie sich immer noch damit abmühen, das Kürzel mit spitzen Lippen zu buchstabieren, eine Vergangenheit. Eine Erfolgs-story, die ausschließlich von der explosionsartig wachsenden Zahl von PC- und Internet-Nutzern bestimmt wurde.

Als das Entwicklerteam des deutschen Fraunhofer Instituts rund um Prof. Dr. Brandenburg vor über zehn Jahren die Musikindustrie erstmals mit MP3

(verkürzt für: „Motion Picture Expert Group 2 Layer 3“, ein Verfahren zur Kompression von Audiodaten) konfrontierte, reagierte die mit höflichem, aber bestimmtem Desinteresse. „Internet? Downloading? Was geht uns das an!?“, so die Haltung der Manager in den Top-Etagen von Universal, Sony, BMG, EMI, Warner & Co. Und selbst die Computerfachleute verkannten die Zeichen der Zeit. „Was viele überhaupt nicht wissen ist“, so Brandenburg, „ist, dass MP3 von Beginn an die Möglichkeit der Kopierkontrolle vorsah. Dummerweise hat keiner der Software-Hersteller dieses Feature berücksichtigt“.

Was zunächst nur als Tool gedacht war, um den Datentransport über die - damals noch arg engen - Leitungen und Digitalkanäle zu ermöglichen, wurde zum Fanal für die Musikindustrie, wie wir sie kennen. Und wie sie bald - so - nicht mehr existieren wird. „Die Wirkung, die von diesem Konzept ausgeht“, jubelte anno 1998 das Avantgarde-Techno-Magazin De:Bug, „ist nur mit der Entdeckung der Kernspaltung vergleichbar“. Die Jungs sollten recht behalten.

Wiederum fünf Jahre später lässt sich konstatieren, dass jeder Versuch, das Rad zurückzudrehen und den digitalen Geist zurück in die Flasche zu kriegen, gescheitert ist. Die Dot.Coms sind größtenteils verschwunden von Musikmessen wie der PopKomm,



das revolutionäre Format MP3 (und seine Derivate) sind geblieben. Es hat sich gezeigt, dass die Idee, Musik auf das Wesentliche zu reduzieren und - statt sie in (noch dazu meist hässlichen) Plastikboxen verpackt quer durchs Land in (noch dazu meist schlecht sortierte) Musiksupermärkte zu karren - die Songs direkt per Netzanschluss dem Fan und Konsumenten zugänglich zu machen, auf begeisterte Resonanz stößt. Dass dafür noch kein gültiger, sinnvoller Gesetzesrahmen, keine Charts und keine unkomplizierten Abrechnungsmethoden gefunden sind, ist nicht die Schuld der MP3-Nutzer. Dass Napster & Co. den legeren Tausch von Musikdateien zur Mode erhoben haben, auch nicht (sogar BMG fand die Idee ansatzweise reizvoll ;-). Und dass die Plattenfirmen bis heute rumwursteln, um dem Medium und dem Markt auch nur ansatzweise gerecht zu werden, erst recht nicht.

Wir lieben Musik. Wir kennen den Wert von Musik. Einige von uns leben von und für Musik. Und wir denken, es ist an der Zeit, MP3 abseits aller Polemik als das wahrzunehmen, was es ist. Die

MP3 ist der Standard und läuft auf jedem Rechner auf diesem Globus

beste Möglichkeit nämlich, um Menschen direkt, extrem kostengünstig und unkompliziert mit neuen Tönen, frischen Interpreten und guten Angeboten im weiten Feld zwischen Kunst und Kommerz zu erreichen. Denn um etwa eine teure Musik-DVD oder Super-Audio-CD zu verkaufen, die alle Stückl'n spielt (MP3-Files sind für wirkliche Fans und Audio-Freaks meist nicht das ultimative Format...), muss ich erst ein Publikum über das Angebot informieren und von dessen Inhalt und Qualität überzeugen. Wie aber gelangt Neues, Unbekanntes, Entdeckenswertes an zukünftige Kenner und Käufer? Wer mit einem etwas speziellen Thema auf das Fernsehen, das Formatradio („Die größten Hits der Achtziger, Neunziger, von heute.“ - Gott, was für eine Einheits-Formel für Eineits-Brei!), die Kronen-Zeitung, News oder sonstige Mainstream-Medien setzt, hat schon verloren. Diese Kanäle sind entweder hoffnungslos verstopft oder transportieren nur millionenmal Wieder-gekäutes. Ausnahmen bestätigen die Regel. Da hilft

absehbar auch keine Quotendebatte.

Musik spricht (fast) immer für sich selbst. Das Medium ist gleichzeitig die Botschaft. MP3 ist der Standard und läuft auf jedem Rechner auf diesem Globus. Das nenn' ich Reichweite! Das nenn' ich Zielgruppe! Und Fans hören, suchen, forschen seit jeher mit unbrennsbarem Eigenantrieb und treffsicherem Instinkt. Drohen, hadern, umständliche Alternativen feilhalten - dies alles beeindruckt diese Zielgruppe gar nicht. Im Gegenteil. Sie fühlt sich nicht ernstgenommen. Sie fühlt sich oft sogar kriminalisiert, verunglimpft, verarscht. Dabei gilt ungebrochen die alte Kaufmannsregel: der Kunde ist König. Der potentielle Kunde, der erst gewonnen und von einem legalen, unkomplizierten, serviceorientierten Download-Angebot (oder alternativ der werthaltigen CD, DVD-Audio, SACD etc.usw.) überzeugt sein will, erst recht.

Angebote wie der „FM4-Soundpark“ oder, etwas anders gelagert, der „Tonspion“ leisten in diesem Zusammenhang wertvolle Vorfelddarbeit, sind also die perfekte Ergänzung und ein Appetitanreger für die kommenden Musiktankstellen im Netz.

Daß die kommen, darauf darf gewettet werden. Und dass sie Erfolg haben werden, wenn sie ihre Kunden ernst nehmen, auch. Pop? Komm! Gern als MP3. Danke für die Aufmerksamkeit.

 **WALTER GRÖBCHEN**, ehemaliger ORF-„MusicBox“-Redakteur, ist Journalist, Verleger und A&R-Berater in Berlin und Wien. Außerdem ist er Mit-Herausgeber des MP3-Online-Magazins Tonspion (www.tonspion.de) und betreibt gemeinsam mit Uwe Hofer die Agentur monkey (www.monkeymusic.at).

KLEINE WEITERFÜHRENDE LESELISTE

MIX BURN R.I.P.

<http://www.mixburnrip.de>

Das Ende der Musikindustrie – wirklich?

Das brandaktuelle Buch des Journalisten Jank

Röttgers erschien Ende August im Heise-Verlag.

Kostproben und aktuelle Infos zu vielen relevanten

Topics im Themenumfeld gibt es hier.

MOMAG

<http://momag.net>

In die Breite und Tiefe gehende Informationen, Polemiken, Interviews usw. im besten deutschen

Online-Branchenmedium. Hier spielt die

Zukunftsmusik, wenn auch noch leise.

Man muss sich registrieren (kostenlos),

aber es lohnt sich. Besonders empfehlenswert:

das Jim Griffin-Interview zum Runterladen.

MICA

[http://www.mica.at/news/news_detail.asp?](http://www.mica.at/news/news_detail.asp?iID=336808&clr=2)

[iID=336808&clr=2](http://www.mica.at/news/news_detail.asp?iID=336808&clr=2)

Die Zusammenfassung eines Symposions zum

Thema e-commerce / Zukunft der Musikindustrie

im März 2003, veranstaltet vom MICA (Music

Information Center Austria). Hier gibt es interes-

sante Wortmeldungen zum Nachhören als MP3s,

insbesondere auch das Griffin-Interview.

SALON.COM: EMBRACE FILE-SHARING, OR DIE

[http://www.salon.com/tech/feature/2003/02/01/](http://www.salon.com/tech/feature/2003/02/01/file_trading_manifesto/index.html)

[file_trading_manifesto/index.html](http://www.salon.com/tech/feature/2003/02/01/file_trading_manifesto/index.html)

Der US-„Grammy“-Produzent Jon Snyder sieht in

MP3 und Online-Tauschbörsen „das größte

Marketing-Tool aller Zeiten“. Provokant,

nachdenklich, ohne das übliche (Selbst)Mitleid.

Eine sehr lesenswerte Polemik aus dem Net-Mag

„salon.com“.





DER EINZEL-KÜNSTLER IM MUSIK-SPONSORING

■ VON GÜNTHER WILDNER

■ Für Einzelkünstler sowie kleine und mittlere Musikprojekte verschlechtern sich seit geraumer Zeit aufgrund veränderter Parameter zusehends die Chancen, Sponsoringgelder zu lukrieren. Gründe und Folgen sind schnell benannt.

1. Die Gründe

❖ Das Kultursponsoring hat bereits seit längerer Zeit seine „Förderungsphase“ („mäzenatenartiges Sponsoring“) überwunden und hat in einer für die kleinen Kulturschaffenden teilweise schmerzlichen Professionalisierung – zwischenzeitlich gab es noch relativ unkompliziert immer wieder ATS 10.000.- für Plakate mit Logoplatzierung - ihre heutige marketing-orientierte Ausrichtung gefunden und perfektioniert. D.h. das Unternehmen muss messbare Erfolge durch seine Sponsorentätigkeit erwirtschaften. Jener zentrale Aspekt im Kunst- und Kultursponsoring, der Imagegewinn, muss mit Kennzahlen (Kundenkontakte etc.) darstellbar werden. Somit ist firmenintern das Sponsoring als ein Teil der Marketingausgaben vertretbar. Verstärkt sind daher streng betriebswirtschaftliche Kosten-Nutzenrechnungen in den Sponsoringverhandlungen zu bemerken.

❖ Die Rezession zwingt Unternehmen zu Sparmaßnahmen, die sich oftmals in geringeren Sponsoringbudgets niederschlagen. Insgesamt werden Projekte bzw. Sponsornehmer mit ihren Angeboten

noch genauer geprüft, und Abschlüsse dauern länger. In einem engen Projektzeitplan können zwei bis vier weitere Wochen Bedenkzeit bzw. Entscheidungsschwäche entscheidend sein.

❖ Der Trend zu großen Veranstaltungen bzw. Events mit weitreichenden, crossmedialen Medienmöglichkeiten nimmt weiter zu. Sponsoren scheinen bereit zu sein, entweder richtig viel Geld auszugeben oder im Zweifelsfall eher keines. Wer keine Rolling Stones Konzerte oder eine Robbie Williams Tournee anzubieten hat, ist uninteressant.

❖ Vermehrt übernehmen spezialisierte Sponsoringagenturen die Angebotserstellung bzw. die Verwaltung der Sponsoringetats von Unternehmen (Spezialisierungs- und Consultingfunktion, Outsourcing). Für Einzelkünstler sind diese Dienstleister nicht erschwinglich. Diese wiederum interessieren sich aufgrund der Nachfrage in der Regel nicht für Einzelkünstler. Sponsoringagenturen verkaufen, was gefragt ist: In großem Rahmen medienunterstützte Events, Incentives, kreative Marketingideen mit Kunstanstrich.

❖ Die großen Unternehmen haben an Flexibilität eingebüßt, denn sie haben in ihren Marketing/ Sponsoringabteilungen fixe Kulturprogramme entworfen (Preise, Wettbewerbe, Stipendien, Sammlungen), worin ein großer Teil des vorhandenen Budgets gebunden ist. Es werden dabei speziell im Musikbereich lang-

fristige Partner mit mehrjährigen Verträgen erwählt - zumeist Kulturinstitutionen bzw. Veranstalter wie Konzerthaus Wien, Musikverein, Salzburger Festspiele, Carajan Centrum, Porgy & Bess etc., weil sie als krisenfest gelten und relativ gut beschreibbare Zielgruppen regelmäßig erreichen.

❖ Die Konkurrenz von Sport- und Sozial sponsoring ist groß, denn ersteres bietet besser messbare Marketingparameter und zweiteres wird als Selbstdarstellungsmedium für Unternehmen immer interessanter. Innerhalb der Kultur ist die bildende Kunst traditionell stark, weil die Ergebnisse des Kunstprozesses besser transportierbar und archivierbar (Sammlung) sind als Kompositionen in Form von Bild/Tonträgern oder Livedarbietungen.

2. Die Folgen

❖ So wie es in der Musikszene zwischen dem Alleinunterhalter und dem Stadionact kein vernünftiges Mittelfeld mehr gibt, so fallen tendenziell auch die mittelgroßen Budgets im Sponsoring aus – entweder Hauptsponsor bei einer riesigen Welttournee oder Sachsponsoring, dazwischen ist selten Verhandlungsspielraum.

❖ Die Probleme, die dem Musikbereich durch die technische Weiterentwicklung (Brennen und Download) und durch selbstverschuldete Versäumnisse (A&R-Krise) zu schaffen machen, können durch Sponsoren nicht wettgemacht werden – schon gar nicht in Zeiten wirtschaftlicher Rezession.

❖ Nachwuchs- und Newcomerförderung wird immer schwieriger. Bei den Unternehmen sind Initiativen in diesem schwierigen Bereich selten; wenn ja, dann wiederum im institutionellen Bereich und nicht bei Einzelkünstlern.

3. Tipps für Einzelkünstler im Musikbereich

❖ Über Mitgliedschaften bei Institutionen oder Teilnahmen an Wettbewerben, Förderprogrammen und dergleichen mehr zu Auftrittsmöglichkeiten und Finanzierungshilfen für Ton/Bildträgerproduktionen kommen.

❖ Zielgenau Sponsoren mit inhaltlichen Bezügen und Interessen oder persönlichen Identifikationsangeboten ansprechen. Dazu folgende Praxistipps:

3.1. Das Sponsoring-Angebot

Dieses ist am besten als PDF herzustellen und zu distribuieren. Falls ein Sponsor eine physische Präsentation wünscht, lässt sich das PDF schnell

ausdrucken und postalisch versenden. In großen Unternehmen sind 10 Sponsoringansuchen pro Tag keine Seltenheit. Daher muss ein Sponsoringangebot schnellstens zum Punkt kommen, d.h. in 30 bis 60 Sekunden muss der Entscheider wissen, ob er sich dafür grundsätzlich interessiert oder nicht. Daher die Facts und die marketingtechnisch sauber aufbereiteten Sponsorgegenleistungen nach einer dreisätzigen Projektbeschreibung gleich auf der ersten Seite platzieren. Auf den Seiten 2 und 3 können noch weitere Informationen folgen (Warum tritt der Sponsoringssuchende gerade an diese Firma heran?, etc.), dann nur mehr Hinweise, wo man im Internet noch ausführlichere Informationen finden kann.

Einer der Knackpunkte schlechthin ist das Wissen, wer im Unternehmen wirklich über Sponsoringetats entscheidet und die Projekte letztendlich auswählt. Diese Person muss das Sponsoringansuchen präsentiert bekommen!

In großen Unternehmen sind 10 Sponsoringansuchen pro Tag keine Seltenheit

3.2. Weitere Tipps für die Sponsorensuche

❖ Rechtzeitig mit der Sponsorensuche beginnen, Vorlaufzeiten beachten.

❖ Wenige Firmen gezielt für das Angebot aussuchen: Eine fruchtbare geschäftliche Beziehung zwischen Sponsor und Sponsornehmer muss zwingend aus dem Angebot und nur aus diesem hervorgehen.

❖ Das Angebot interessant und innovativ entwerfen (keine Logofriedhöfe anbieten, etc.)

❖ Hard Facts gebrauchen, abgesicherte Zahlen und Daten im Angebot präsentieren.

❖ Branchenexklusivität beachten.

❖ Kleine und mittlere Betriebe neben den klassischen Sponsoren (Banken, Versicherungen, etc.) unbedingt einbeziehen.

❖ Ansprechpartner und Entscheider telefonisch vorrecherchieren und – wenn möglich – vom Eintreffen des Sponsoringansuchens vorher in Kenntnis setzen.

❖ Nach zwei bis fünf Tagen das Eintreffen des Sponsoringansuchens nachfragen und einen definitiven Termin für eine Entscheidung bzw. für ein Nachhaken eruieren.

❖ Absagen akzeptieren, zu den Akten legen, keine





Gedanken mehr daran verschwenden.

- ⌘ Bei geglückter Sponsoringaquisie einen Vertrag ausarbeiten (kann auch kurz und „unjuristisch“ sein): Dieser hält die Eckdaten des Agreements fest (auch wenn nur Sachsponsoring) und gibt der Zusammenarbeit einen noch bindenderen Charakter.
- ⌘ Sponsoringpartnership evaluieren.
- ⌘ Sponsorenkontakt bzw. persönliche Kontakte weiter pflegen.

4. Hilfreiche Links im Bereich Sponsoring Österreich:

www.kulturkontakt.or.at
(regelmäßige Sponsoringseminare),
www.sponsorboerse.com
www.iwk.at ,
www.sponsorship.at,
www.mpmsponsoring.at
www.sponsoring-partner.com,
www.mmo.co.at

Deutschland:

www.sponsors.de,
www.sponsorcom.de
www.sponsorgate.com,
www.sponsorteam.de
www.faspo.de

 GÜNTHER WILDNER
ist Generalsekretär des österreichischen
Musikrates, lebt als Musikmanager in Wien.



notizen