

KOLLEKTION 5

■ MAGAZIN DES INSTITUTS FÜR POPULARMUSIK

■ UNIVERSITÄT FÜR MUSIK UND DARSTELLEND KUNST WIEN

■ JÄNNER 2005



IMPRESSUM

**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:

Ao.Univ.Prof. 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

Redaktion:

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

INHALT

5 Editorial

6 Interview mit **Martin Fuss**

13 Interview mit **Robert Lyng**

19 Interview mit **Sophie Hassfurther**

22 Interview mit **Udo Dahmen**

27 Interview mit **Herbert Pichler**

**33 Vom Rock'n'Roll zum Techno.
Ein Blick auf die Sozialgeschichte
des Musikkonsums Jugendlicher
seit den 1950er Jahren**
von Michael Huber und Doris Nicoletti

43 Disappear in Music
von Harald Huber

47 Jam around the Slam
von Heimo Trixner

**50 Neue Diplomarbeiten im Bereich
Popularmusik an der Musikuniversität
Wien. Eine Auflistung**

**53 invent event - Ein neuer Universitäts-
lehrgang geht an den Start**
von Martin Sigmund

55 Neue Musik zwischen Kunst und Kommerz
von Peter Tschmuck

60 Guitar News
von Martin Kelner

61 Neuer Anlauf - Renner rennt los!
von Günther Wildner

EDITORIAL



📌 Gemäß dem im Rahmen der UNESCO Konvention zum Schutz kultureller Vielfalt vom Internationalen Musikrat (IMC) ausgearbeiteten Wertekatalog kommt jedem Menschen das Recht zu,

- ✳ sich in allen musikalischen Sprachen seiner Wahl auszudrücken,
- ✳ alle musikalischen Sprachen seiner Wahl zu erlernen,
- ✳ sich über die musikalischen Ausdrucksformen in ihrer Vielfalt zu informieren,
- ✳ als Künstler von den Medien beachtet und dem Publikum präsentiert zu werden,
- ✳ als Künstler von der Gesellschaft anerkannt und gerecht entlohnt zu werden.

Daraus folgt für die Wiener Musikuniversität als eine der diesbezüglich bedeutendsten Ausbildungsstätten der Welt, das Lehrangebot so zu gestalten, dass sich darin die gegenwärtige Vielfalt der musikalischen Ausdrucksformen als Gegenstand des Lernens in Kunst und Wissenschaft widerspiegelt.

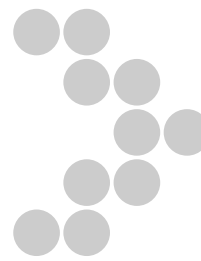
Musiksparten wie Jazz/improvisierte Musik, Pop/Rock, Soul/Funk, DanceHipHop/Elektronik, Folk & World Music, die Formen des populären Musiktheaters und auch Schlager und neotraditionale Unterhaltungsmusik werden im Hause durch die akademische Begriffskonstruktion „Populärmusik“ bzw. „Populäre Musik“ zusammengefasst. Sie repräsentieren in ihren internationalen und nationalen Erscheinungsformen etwa 80 % des gesamten Musikauflommens in Österreich und stehen sowohl untereinander wie auch bezüglich der klassischen Musiktradition und ihren zeitgenössischen Erscheinungsformen wie auch bezüglich der traditionellen Volksmusik des Landes in regem kreativen Austausch.

Aus der speziellen geopolitischen Lage Wiens als Brücke zwischen Ost und West (und durch den hohen Anteil an ausländischen Studierenden

auch zwischen Nord und Süd) entsteht daraus für die Universität für Musik und darstellende Kunst ein spezieller Auftrag für das 21. Jahrhundert: aus der Begegnung unterschiedlicher Ausdrucksformen kreative Kraft zu schöpfen zur Gestaltung neuer qualitätvoller und auch die gesellschaftliche Nachfrage berücksichtigender künstlerischer Lösungen für die Gestaltung und Bearbeitung aktueller Lebenserfahrungen (Kunst als Ausdruck der Zeit mit den Mitteln der Zeit).

Das „Institut für Populärmusik“ hat dabei die Zerreißprobe zwischen der Vermittlung von Traditionen und der Eröffnung kreativer Freiräume auf der Basis der Repräsentation unterschiedlichster Musikgenres (zwischen Avantgarde und Volkstümlichkeit) ebenso zu bewältigen wie auch das Spannungsfeld unterschiedlichster künstlerischer, wissenschaftlicher und pädagogischer Handlungs- und Denkkonzepte. In diesem Zusammenhang könnte z.B. das im Rahmen des Entwicklungsplans 2005-2009 vorgeschlagene Projekt „Perspektiven des Songs“ eine integrierende Funktion ausüben. Es erlaubt nicht nur die Verbindung von kultureller Vielfalt, von Tradition und Innovation, von Kunst und Wissenschaft sondern verlangt auch hausintern eine Kooperation mit den „darstellenden Künsten“ Schauspiel, Tanz und Film. Die Musikuniversität in Wien als Produzent von künstlerisch interessanten und vielleicht auch erfolgreichen Songs mit entsprechender visueller Aufbereitung auf der Basis vielfältiger Lied- und Improvisations-Traditionen? Viele musikpolitische, künstlerische und auch wirtschaftliche Gründe würden dafür sprechen, einen solchen Weg zu gehen.

Harald Huber



MARTIN FUSS

■ IM GESPRÄCH MIT GÜNTHER WILDNER

GW: Wie lief die Herbsttournee mit Rainhard Fendrich?

MF: Richtig gut, mit der Einschränkung, dass der Besuch in Österreich vor drei Jahren stärker war, allerdings funktionierte die Tour dafür in Deutschland sehr gut, wobei nördlicher auch immer schwieriger heißt. Bei diesem Phänomen spielen neben der sprachlich-musikalischen Komponente auch andere Faktoren eine Rolle wie die geographische Ausrichtung des Tourveranstalters und vieles mehr. Alle kleinen Auftritte eingerechnet absolvierten wir 36 Konzerte (davon 20 in Deutschland), wobei der süddeutsche Raum die Highlights bereit hatte: Olympiahalle München mit 8000 Besuchern, Augsburg, Ingolstadt und Stuttgart mit vollem Haus.

GW: Wie hat sich die „aufLeben“-CD verkaufstechnisch entwickelt?

MF: Auf jeden Fall besser als die Produktion davor. Der Verkauf hierzulande war erfolgreich, in Deutschland konnte aber nur das gleiche Ergebnis wie in Österreich erzielt werden, was für einen zehnmal größeren Markt eher enttäuschend ist.

GW: In welcher Besetzung wart Ihr auf Tournee?

MF: Peter Wrba (Schlagzeug) aus München, der in der Steiermark lebende David Bell (E-Bass), Robby Musenbichler (Gitarre) - ebenfalls Steirer, Stephan Maass (Perkussion) - zur Wiener und Münchner Szene gehörig, Hannes Oberwalder (Keyboards), Iris Wiesner & Monika Ballwein (Background-Vocals), Bumi Fian (Trompete) und ich - die Wiener MusikerInnen im Line-Up. Insgesamt ist das eine große Band für heutige Verhältnisse. Bläser sind aber für die Musik von Rainhard Fendrich wichtig, ein „Macho Macho“ ohne Trompete ist undenkbar, wobei die Drei-Bläser-Ära mit 1997 zu Ende ging, ab 2000 waren wir zu zweit. Ich selber spiele seit 1998 in der Band.

GW: Was hat sich über die Jahre am Act und Umfeld verändert?

MF: Rainhard hat im Lauf seiner Karriere sehr viele verschiedene Dinge gemacht, d.h. neben seiner Tätigkeit als Popmusiker auch in Filmen geschauspielert, ein Musical („Wake Up“) geschrieben und vieles mehr. Im Moment scheint wieder die Platten- und Live-Musik-Schiene den Vorzug zu haben, worüber ich mich freue.

GW: Aus aktuellem Anlass - siehe Fendrichs medial breitgetretene Scheidungsschlammschlacht - lässt sich trefflich über den Begriff der „Credibility“ philosophieren. Worin besteht sie, welche Auswirkungen hat ihre Beschädigung?

MF: Grundsätzlich ist Credibility eine Sache, die mancher Künstler hat, bei anderen wird sie aus Marketingüberlegungen heraus zu erzeugen versucht. Während der glaubwürdige Künstler auf der Bühne er selbst ist, muss der mit Credibility von außen versehene Künstler eine bestimmte Figur darstellen,

die er möglichst professionell und lückenlos zu spielen hat. Echte Credibility, die einem Künstler eine mehrere Jahrzehnte dauernde Karriere ermöglicht, gründet auf einer in hohem Maße verwirklichten Kongruenz des privaten Menschen inklusive seiner Werte und seines Lebensstils mit der öffentlichen Künstlerpersönlichkeit. Was Rainhard Fendrich betrifft, hat die turbulente Medienberichterstattung um seine Scheidung seinem Image und damit seiner Credibility sicher geschadet, wobei das, aus meiner Sicht, in Österreich stärker wirksam wurde als in Deutschland, weil er als öffentliche Person, die private Einblicke anbietet, den Menschen hier näher steht als in unserem Nachbarland, somit die Identifikation und das Mitleben in Österreich intensiver praktiziert werden. Die Aufmerksamkeit in der deutschen Öffentlichkeit hat vereinzelt Leute in die Konzerte getrieben, die einfach die Person Fendrich sehen und erleben wollen, die aber keine Ahnung hatten, was sie musikalisch und textlich erwartet.

GW: Wie geht es Dir als Labelbetreiber?

MF: Relativ schlecht, und das hat vielfältige Gründe. Einerseits die Rezession der Branche, zweitens die Problematik des Handels, wo wir aufgrund der kleiner werdenden Flächen in den Elektromärkten immer weniger unsere Produkte unterbringen, der Platz für den Jazz, aber auch für andere Nischenmusik, wird kontinuierlich kleiner. Der Fachhandel ist beinahe ausgestorben. Immer schwieriger wird es außerdem, in den Geschäften kompetente und willige Mitarbeiter zu finden, die kundenfreundlich und schnell nicht lagernde Tonträger bestellen und verkaufen. Müsste ich von den Einnahmen des Labels leben, hätte ich ein Problem.

GW: Wie erlebst Du die Live-Musik-Szene? Medial im Vordergrund stehen die finanziell aufwendigen Großkonzerte bzw. Tourneen der Superstars, die zu Berichten über die Hochkonjunktur der Veranstalterbranche führen. Bei der Platzierung von Newcomern im Livemusikbetrieb scheinen die Probleme aber turmhoch zu sein!

MF: Das sehe ich ganz genau so. Für Musiker allerdings - im Unterschied zu Komponisten/Textern, die ihre Werke selber interpretieren und aufführen wollen - geht das Live-Spielen wieder besser. Es ist auch das Einzige, was beschäftigungs- und einnahmentechnisch Sinn macht, daher sollte man hier auch nie locker lassen. Der funktionierende Weg als

Musiker liegt in einer Verankerung in verschiedensten Projekten, sodass man genügend Auftritte und Konzerte bestreiten kann. Parallel dazu wird es leider immer unmöglicher, richtige Bands und Herzblutprojekte, seien sie im Jazz, im Pop & Rock oder einem anderen Bereich, kontinuierlich über Jahre zu etablieren und weiterzuentwickeln. Früher konnte man für solche Gruppen einmal im Jahr zwei bis drei Wiener Clubgigs und anschließend Auftritte über zwei Wochen in den Bundesländern buchen. Das geht heute nicht mehr, weil die Zuhörer nicht mehr kommen, was wiederum am Fehlen von Präsentationsmöglichkeiten und öffentlichen Podien liegt. Die kleineren Veranstalter haben sich stark von musikalischen Veranstaltungen abgewandt hin zum Kabarett, und somit steckt das kleine und mittlere Bandwesen in der Krise, wobei es den Pop-Rock-Bereich härter trifft als den Jazz, der in bestimmten Kulturvereinen noch immer zumindest in Spurenelementen stattfindet. Im Pop-Rock-Segment kämpft der Mainstreambereich noch härter als die Alternative Music, die zumindest auf einigen Festivals und in manchen Clubs ein Forum hat. Festivals mit einem bunteren und breiteren Musikbild haben sich völlig aufgehört. Dazu ein paar Beispiele: Mit dem Harri Stojka Express bin ich in den achtziger Jahren fünfmal im Südburgenland aufgetreten, wobei wir zunächst Jazzrock gebracht haben und dann spielten „No Bros“. Weiters haben wir vor „The Wailers“ gespielt. Solche breiten Programmierungen sind heute undenkbar geworden, haben der heimischen Musikkultur aber definitiv gut getan.

Für den Jazzbereich lässt sich noch sagen, dass das Live-Segment von Projekten und nicht von Bands dominiert wird. Die Projekte sind sehr kurzfristig, werden zumeist von einer Person entworfen und laufen mit ein paar Proben, ein oder zwei Vorauftritten und dem berühmten Porgy-Gig ab, der oft schon wieder das Ende des Projekts markiert. Dabei wären wirklich gut eingespielte Bands für mich künstlerisch gesehen das wesentlich Interessantere.

GW: Seit wann spielst Du im Orchester der Vereinigten Bühnen Wien, und wie geht es Dir bei dieser Tätigkeit zur Zeit?

MF: Im kommenden Jahr feiere ich meine 20-jährige Orchesterzugehörigkeit, wobei ich auf meinen ausdrücklichen Wunsch immer nur einen halben Vertrag hatte, damit ich auch noch anderen musika-

Grundsätzlich ist Credibility eine Sache, die mancher Künstler hat, bei anderen wird sie aus Marketingüberlegungen heraus zu erzeugen versucht.



lischen Beschäftigungen nachgehen kann. Konkret heißt das für mich, dass ich eine Maximalverpflichtung von zwölf Diensten im Monat habe, ich komme insgesamt auf rund 100 Dienste im Jahr, wobei die dichteste Zeit zwischen Oktober und Mai liegt. Die Orchesterarbeit ist ganz klar eine finanzielle Absicherung, auf die ich bis heute und wahrscheinlich auch in Zukunft nicht verzichten kann und will. Vor einiger Zeit hatte ich zwei magere Jahre, die mir die Wichtigkeit und Bedeutung dieser angestellten Tätigkeit wieder sehr eindrücklich vor Augen geführt haben.

Die Orchesterarbeit ist ganz klar eine finanzielle Absicherung, auf die ich bis heute und wahrscheinlich auch in Zukunft nicht verzichten kann und will.

GW: Was hat sich bei den Vereinigten Bühnen Wien und konkret beim Orchester verändert?

MF: Die Bedingungen sind schwieriger geworden, weil sich die Zeiten mit kleineren Budgets in der Produktion und in den Taschen des Publikums negativ verändert haben, und weil hinzukommend gewisse Entscheidungen und Nicht-Entscheidungen im Management zur heutigen, nicht gerade leichten Situation maßgeblich beigetragen haben. Begonnen habe ich ja in der „Cats“-Glanzzeit, die sehr lange angehalten hat. Wien war eine wichtige Stadt auf der Musicallandkarte, was auch den Tourismus beflügelt hat. Der letzte große Erfolg der Vereinigten Bühnen stammt aus dem Jahr 1992 und heißt „Elisabeth“, noch projiziert unter der Intendanz Peter Weck. Die normalerweise im Raimundtheater beheimateten Eigenproduktionen der letzten Jahre, beinahe der letzten Jahrzehnte, sind alle nur mäßig erfolgreich geworden („Wake Up“, „Jekyll & Hyde“ im Theater an der Wien - mäßige Erfolge, „Barbarella“ - ein Flop) und beruhen auf jener Unentschlossenheit, weder eindeutig in Richtung Markt noch in Richtung künstlerischer Qualität zu produzieren.

GW: Der Wiener Musicalbetrieb krankt seit jeher an den zu kleinen Häusern für einen kostendeckenden Betrieb und am unverhältnismäßig hohen

Subventionsbedarf. Wird sich da in absehbarer Zeit etwas ändern können und müssen?

MF: Eine Änderung in der Theaterlandschaft besteht ja schon in der zukünftigen Bespielung des Theaters an der Wien mit klassischer Musik. Damit löst sich das Grundproblem der zu kleinen Häuser im Bereich Musical aber gar nicht. Allen Überlegungen zu möglichen Veränderungen dieses Zustandes steht ein Faktum entgegen, das schnelle und einfache Lösungen wie den Bau eines Musicalhauses auf der Donauplatte mit jenen benötigten, mehreren hundert Sitzplätzen mehr verunmöglicht: Der Musicalbesucher - sei er/sie aus Wien, den Bundesländern oder dem Ausland - erwartet in einer Jahrhunderte alten Musikmetropole ein gepflegtes, traditionsreiches Musicalhaus in Stadtlage mit entsprechender Infrastruktur, um einen rundum erlebnisreichen Abend verbringen zu können mit vorher oder nachher gut Essen gehen und anderen Aktivitäten. Musical-Fast-Food-Konzepte in Kino- oder Einkaufs/Multifunktionszentren gehen nicht mehr auf, wie es internationale Beispiele der letzten Jahre eindeutig beweisen. Schon das Raimundtheater wird hinsichtlich des Ambientes vom Publikum weniger akzeptiert als das Theater an der Wien, das Ronacher allerdings sollte in dieser Hinsicht aufgrund seiner Ausstrahlung und Lage zukünftig keinerlei Probleme haben.

Zum Thema der hohen Subventionen möchte ich festhalten, dass damit ein wirklich riesiger Apparat betrieben wird, in dem Menschen zu sozial verträglichen Bedingungen (zum Großteil Anstellungsverhältnisse) arbeiten - allein das ist ein Wert an sich, der überall sonst im Schwinden begriffen ist. Natürlich schleppen die Vereinigten Bühnen mit dieser guten, großen Ausstattung auch stets einen Rucksack von zeitweise zu viel Personal mit sich herum. Aber die Alternative, Mitarbeiter im Alter Mitte 50 zumindest monatelang frei zu setzen, ist wie gesagt sozial bedenklich und andererseits für den Staat an anderer Stelle wieder ein Kostenfaktor. Human Resources sind das Teuerste am Theater, aber das war immer so. Klarerweise mündet das Thema der hohen Subventionen in öffentliche Dispute und einen kulturpolitischen Schlagabtausch, wenn unter der Fragestellung des Gebrauchs bzw. Missbrauchs öffentlicher Gelder Vergleiche mit der wesentlich geringer dotierten freien Theaterszene angestellt werden, oder wenn Gehälter bzw.

Bonifikationen der Direktoren und deren nicht immer stichhaltigen Begründungen in konkreten Zahlen in den größten Medien des Landes aufdeckerisch verhandelt werden.

GW: Welche nächsten Entwicklungsstufen siehst Du in der Ausbildung hier in Wien am Institut für Populärmusik?

MF: Mit meinen Arbeitsbedingungen und jenen für die Saxophonklassen betreffend Infrastruktur und den sich daraus ergebenden Möglichkeiten bin ich wirklich zufrieden. Arbeitsfelder, die noch auf uns zukommen, sind eine restlose Implementierung des neuen und beschlossenen Studienplans in den Unterrichtsbetrieb mit allen Nebenfächern und eine Komplettierung des Fächerkanons, d.h. die Einrich-

Eine Populärmusikausbildung ohne vollwertige Gesangsklasse bleibt eine Merkwürdigkeit.

tung aller Instrumente der Populärmusik. Hier steht an erster Stelle der Gesang, dann Trompete und Posaune. Eine Populärmusikausbildung ohne vollwertige Gesangsklasse bleibt eine Merkwürdigkeit.

GW: Welche Stärken und Schwächen charakterisieren das IPOP-Institut?

MF: Stärken und Schwächen treffen sich punktgenau in einem Phänomen, und das ist die Unterschiedlichkeit der Unterrichtenden, die in verschiedenste musikalische und pädagogische Richtungen arbeiten. Die Vorteile dieser Konstellation genießen die Studenten, die unterschiedlichste musikalische Welten, Ansätze und Unterrichtskonzepte erleben können. Wir sind in der Lage, mehr und Differenzierteres anzubieten als z.B. reine Jazz- oder Pop-Rock-Ausbildungen. Einen Nachteil der Heterogenität sehe ich in einem geringeren Maß an Synergieeffekten. Hier ist bei dichterem Vernetzung und stärkerer Betonung der Einheit noch ein hohes Entwicklungspotential.

GW: Wie siehst Du die Ausbildung im internationalen Vergleich?

MF: Ich bin definitiv kein großer Fan der amerikanischen Jazz Education Modelle, weil sie so rigide sind, dass nach Absolvierung des Studiums in der Regel geklonte MusikerInnen herauskommen. Wichtig zum Überleben als Musiker heute ist

jedoch der Aufbau einer konturierten Persönlichkeit, sei das als Sideman, Leader, Ensemblespieler oder Solist. Wir beobachten an Studienplänen generell fast immer das Fehlen von Zeiten und Orten, wo sich der Lernende auch nach den eigenen Wünschen entwickeln kann. Talente brauchen Raum und Förderung, um sie für ein gedeihliches künstlerisches und wirtschaftliches Berufsleben optimal vorzubereiten.

GW: Kannst Du heutzutage angesichts der Branchenproblematik noch guten Gewissens junge Menschen zu MusikerInnen ausbilden?

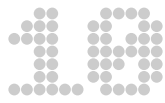
MF: Absolut, da habe ich kein Problem - noch nicht. In all meinen Unterrichtsjahren habe ich erlebt, dass MusikerInnen, die neben der Voraussetzung

des Talents auch die notwendige Konsequenz während der Ausbildung aufbringen, es auf die eine oder andere Weise geschafft haben, ein Auskommen zu finden - sei es als Musiker, Musikschullehrer, Verleger oder Klavierhändler. Unsere künstlerisch-pädagogische Ausbildung vermittelt Fertigkeiten (konsequentes Arbeiten an sich selbst, Verbindung von Geist und Körper, Konzentration, Teamfähigkeit etc.), die nicht nur in der Musikbranche nachgefragt sind. Insofern kann ein Musiker, der sich später komplett umorientiert, im Fach Musik die für ihn optimale Ausbildung genossen haben. Denkt man an Tänzer, die mit spätestens 40 Jahren ihren Beruf nicht mehr ausüben können, wird man auch als Musiker im Kopf flexibler für neue Wege und Herausforderungen. Man muss sich von der Vorstellung lösen, das studierte Fach ein Leben lang ausüben zu müssen. Eine solche Linearität in künstlerischen Biografien ist historisch gesehen, aber auch aus heutiger Sicht eher die Ausnahme denn die Regel. Man kann sich Ziele setzen wie z.B. die Anstellung in einem Orchester, aber da spielen so viele Faktoren mit, die man zum Teil gar nicht beeinflussen kann, dass die vorgeplante Wunschkarriere in der Musik an der Realität vorbei geht.

GW: Sind die Chancen für heimische Musiker in den unterschiedlichen Stilsfeldern verschieden groß?

MF: Sicher richtig ist, dass man prinzipiell noch in





jedem Genre Erfolg haben kann, das richtet sich aber stark nach den jeweiligen Rahmenbedingungen, die u.a. auch die Ressourcen des Künstlers im Bereich Selbstmanagement und -marketing betreffen. Ein weiterer Grund bei Musikern, sich nicht vollzeitlich um den Erfolg der eigenen, künstlerisch hochwertigen Projekte kümmern zu können, liegt in der Beteiligung an oft sehr vielen musikalischen Gruppen, die das eigene Auskommen sichern müssen, dem persönlichen Fortkommen jedoch viel Zeit und Energie rauben. Die Beispiele der begabten Popkomponisten und Keyboarder, die im Jinglestudio versauern, der Reeds spielenden Jazzsaxophonisten, die bei Musicalproduktionen hängen bleiben usw. sind Legion. Ich selber versuche in Balance zu bleiben, d.h. Geld verdienen und arbeiten ist wichtig, aber ich will niemals vergessen, warum ich zur Musik gekommen bin, und will meinen Spaß am Musizieren erhalten und pflegen. Dabei geht es dann gar nicht ums Geld. Ich verteile überlegt meine Kräfte, offeriere aber auch bei durch den Verdienst motivierten Auftritten genügend Energie und Hingabe, denn die Leistung muss immer stimmen, sonst ist das Engagement weg. Österreichische Musiker haben aufgrund der Kleinheit des Landes und des Marktes schon von Beginn an einen Nachteil. Man kann das an sogenannten kleinen Erfolgen im Tonträger- und Livebereich beobachten, die doch immer wieder eintreten. Würde man die in diesen Projekten erzielten Ergebnisse mit dem Faktor zehn multiplizieren, das entspräche dem deutschen Markt, könnten die Musiker davon leben. Um Wien herum wohnen zu wenig Leute, daher gibt es zu wenig Menschen für Nischenmusik, selbst beim Mainstream bleibt es schwierig. Ein Musikerkollege in Köln, der im Umkreis von drei Autostunden ein potentiell zigfaches Millionenpublikum vorfindet, tut sich da automatisch leichter. München wiederum steht zur Zeit völlig still, die MusikerkollegInnen haben es dort schwerer momentan als wir in Wien. Berlin boomt, im Norden geht es besser, in Stuttgart oder Mannheim geht es im kleinen Rahmen ganz gut.

GW: Besteht das wesentliche Problem beim Aufbau eigener Projekte in der Unterkapitalisierung?

MF: Weniger zunächst bei der Produktion, hier kann man durch Kooperationen und das Entgegenkommen von Kollegen die Kosten gering halten bzw. so gestalten, dass man es sich leisten kann.

Später dann im Marketing kann man sehr viel Geld ausgeben, was aber keine Garantie für einen Erfolg ist, denn auch die hochbezahlten Kanäle sind ersten schwer zu bekommen und zweitens oftmals genauso verstopft wie alternative Medien, sodass es eher darum geht, direkte Wege zum Publikum zu finden. Die Hauptproblematik besteht noch immer darin, mit dem fertigen Produkt zum Hörer/Seher zu gelangen. Mit einer Gina Charito-Produktion haben wir einmal von Labelseite einen großen Promotion- und Marketingaufwand betrieben, die Erwartungen jedoch trotzdem nicht erreicht. Man muss eben die richtigen Dinge zur rechten Zeit tun, und Glück braucht es auch dazu. Je besser und potenter das hinter einem Künstler und seinen Produktionen stehende Team ist, umso wahrscheinlicher ist ein Durchbruch. Wenn man bei Norah Jones nachsieht, wer ihre Produzenten und Berater sind, wer ihre Mutter ist, und wie diese alle im Musikbusiness verankert sind, dann hält man erste Gründe für ihren Erfolg bereits in der Hand. Das Businessumfeld und die persönlichen Kontakte eines Künstlers sind entscheidend, wie die Biografien der Pop-Divas belegen. Erfolg rein mit der Qualität der gebotenen Musik zu begründen, ist sicher falsch. Die Behauptung, dass z.B. Robbie Williams die besseren Songs als Eric Benét hätte, lässt sich einfach nicht halten. Viele „Geheimnisse“ des Marktes sind einfach Steuerungen bestimmter Firmen und Personen wie z.B. die starke Abgrenzung zwischen dem amerikanischen und europäischen Musikmarkt - die hier bestehenden Mauern liegen doch bitte nicht an den Hits oder Nicht-Hits. Vielmehr werden Künstler und deren Aufbau heute verstärkt als Marken und deren Aufbau begriffen. Da sieht es in Österreich finster aus, denn - lässt man Kruder und Dorfmeister einmal außen vor - war Hubert von Goisern die letzte österreichische Marke im Musikbereich. Also mit spätesten Anfang der 90er Jahre war es aus, man hat Ähnliches nicht mehr zugelassen und nicht mehr gesucht. Eine heimische Karriere der letzten Jahre, die dahingehend Beispielcharakter hat, ist die der Ausseer Hardbradler. Dieses Kollektiv macht ausgezeichnete Musik, bringt ein sehr erfolgreiches Album, das nächste ergibt leider das Gegenteil, und die Band löst sich auf - ein tatsächlich krankes Phänomen. Die Seer als momentane Erfolgsband haben Fachleute in ihren Reihen, die über die Mechanismen im Business sehr gut Bescheid wissen, und sie sind seit ganz vielen Jahren schon dabei.

GW: Bist Du in Sachen Popmusik für Förderungen des Staates?

MF: Die Situation würde zwar danach rufen, doch bin ich strikt gegen jede staatliche Förderung von Popmusik. Wenn der Staat und die Öffentlichkeit etwas für diesen Musikbereich tun wollen, dann müssen sie die Rahmenbedingungen verbessern, weitere Trostpflastermillionen aus dem Subventionstopf will ich keine, denn das mündet wieder nur in Verteilungskämpfen. Bessere Rahmenbedingungen kosten nichts und stimulieren die Wirtschaft und den Arbeitsmarkt. Falls die Politik die Musikszene fördern möchte, dann am besten mit einem Modell, das ich in Finnland kennengelernt habe. Alle Stilfelder werden dort gleichberechtigt gesehen und behandelt, die Förderung durch Arbeitsstipendien ist besser als bei uns und - das ist meine Lieblingsidee - die Veranstalter werden mit Ausfallhaftungen unterstützt und in ihrem Tun ermutigt, d.h. wirtschaftlich und künstlerisch hochprofessionelle

Bessere Rahmenbedingungen kosten nichts und stimulieren die Wirtschaft und den Arbeitsmarkt.

Musikpräsentation mit Gegenwarts- und Zukunftsperspektive wird ermöglicht. Dann schaffen Künstler auch den Schritt zur Weltbekanntheit wie die Leningrad Cowboys, so einen Act hat Österreich nicht. Auch Holland bietet Musikschaaffenden viel mehr Möglichkeiten, an diesen Ländern ähnlicher Größe müssen wir uns orientieren.

GW: Zu den eben angesprochenen Rahmenbedingungen gehören auch die elektronischen Medien. Wie beurteilst Du die momentane Radiosituation hinsichtlich der Promotionmöglichkeiten für heimische Musik?

MF: Das Formatradio hat weltweit Einzug in die Wohnzimmer und Hörgewohnheiten der Menschen gehalten und zieht breit konsensfähige Mainstream-Popmusik dem lokalen Schaffen vor. Österreich ist da keine Ausnahme geblieben, sondern hat die Entwicklung hundertprozentig mitvollzogen. Da mir die Änderung der Sendeschemata und Inhalte dieser Stationen zur Zeit völlig unrealistisch scheint, würde ich mir eine größere Unterstützung der Freien Radios wünschen, weitere Lizenzen für Spartenradios und die Gründung von Universitätsradios, die sich übrigens äußerst kostengünstig betreiben lassen. Die amerikanischen Verhältnisse zeigen deutlich, dass

sich über die Collegeradios parallel ein Universitätscircuit im Live-Bereich bildet.

GW: Welche neuen interessanten MusikerInnen, Artist Development-Projekte und Musikfirmen hast Du in der letzten Zeit beobachtet?

MF: Jedes Jahr entdecke ich ein paar neue, sehr interessante MusikerInnen. Ich glaube, dass es überhaupt noch nie eine solche Dichte an guten Leuten gegeben hat, ein sehr breites Mittelfeld und immer wieder Spitzeninstrumentalisten. Das liegt sicher auch an den Ausbildungsmöglichkeiten. Als ich noch studiert habe, war ein Amerikaaufenthalt etwas Besonderes, heute ist das Studieren im Ausland Standard. Das Heraustreten aus dem eigenen Umfeld und die Konfrontation mit ungekannten Möglichkeiten und Anforderungen prägen äußerst positiv. Sieht man A&R-mäßig in den heimischen Jazzbereich, fallen schon langjährig arbeitende Projekte und Künstler auf, die immer erfolgreicher werden

so wie Alegre Correa - er spielt mit Joe Zawinul und dem Vienna Art Orchestra gleichzeitig - oder Saxofour, die momentan mit Maria Joao in Deutschland, Österreich und Deutschland auf Tournee sind und ein paar tausend Stück von ihrer Weihnachtsplatte verkaufen oder auch Rebekka Bakken, die nach meinem Eindruck eine hervorragende Unterstützung von ihrer Plattenfirma hatte und sich auch schon aus Österreich herausbewegt. Im Bereich Electronic haben wir auch nach Kruder und Dorfmeister noch Potential (I-Wolf u.v.a.). Heimische Künstler können den Fahrtwind aus den Hipe-Zeiten der Wiener Szene noch ein wenig mitnehmen in weiterführende und anknüpfende Projekte. International wären A&R-technisch Norah Jones und Diana Krall zu nennen, die mit Jahrzehnte alter Musik interessanterweise ein weltweites Publikum erreicht haben. Sieht man zum Mainstream-Pop-Rock, verfestigt sich die Gewissheit, dass die heute so hart zu erkämpfende Beständigkeit einen beachtlichen Faktor von Qualität und Erfolg darstellt. One-Hit- oder One-Album-Wonder gibt es immer wieder, nur wer bleibt nach fünf, nach zehn oder fünfzehn Jahren über? Hier wird die Luft sehr dünn. Das gilt letztlich auch für andere Genres. Eine





unglaubliche künstlerische Kraft ist für so einen langfristigen Weg in der Musikbranche notwendig. Was Firmen und Businessleute betrifft, nehme ich eher eine Stärkung von Zellen und Personen wahr, die schon lange dabei sind wie Thomas Rabitsch, Beat4Feet, Sunshine Music, in Deutschland Minor Music oder ESC Records. Von den Majors gibt es leider nichts allzu Positives zu berichten.

GW: Wie hörst du Musik?

MF: Zunächst ganz pur, um mir ohne Ablenkung eine Meinung zum Gehörten bilden zu können, und dann mit allen mir zur Verfügung stehenden Informationen zum Künstler, seinen Produktionen, seiner Marktstellung und vielem mehr. Bei Rebekka Bakken's Album „The Art of How to Fall“ würde ich nach dem reinen Hören zur Prognose eines großen Erfolges antworten: „Vielleicht“. Hätte ich eine bessere A&R-Spürnase, ich wäre reich.

GW: Findest Du noch saxophonistische und musikalische Herausforderungen?

MF: Neue Herausforderungen kommen auf verschiedenen Wegen ganz automatisch auf mich zu, ich entwickle mich auch als Instrumentalist und Musiker laufend weiter. Zusätzlich suche ich mir Herausforderungen wie die Produktion eigener CDs, was ich alle vier bis fünf Jahre durchziehe. Im Jahr 2000 hatte ich einen Plattenvertrag in Amerika, nur waren die Verkaufszahlen schlecht, trotzdem habe ich als Recording Artist im Ausland mehr Erfolg als im Inland. In Österreich setze ich am wenigsten ab, in Amerika und Japan ein wenig mehr, dann kommen noch internationale Compilations hinzu. Eine neue Produktion soll im Frühjahr 2005 herauskommen, die ganz aufwendig im großen Stil mit sehr vielen Musikern, zahlreichen Overdubs usw. eingespielt wird. Am Ende ist das Wichtigste für mich, dass das Produkt ohne Wenns und Abers und ohne Erklärungsbedarf für sich steht, und ich 100-prozentig zufrieden bin, auch noch nach Jahren. Internationales Niveau muss dabei nicht als Ziel gelten, sondern als Selbstverständlichkeit von Anfang an.

GW: Was würdest du tun, wenn Du für einen Tag das Sagen in der Musik- und Medienbranche hättest?

MF: Ich würde es so einrichten, dass meine Entscheidungen an diesem Tag lange Bestand und sichtbare Auswirkung haben, und das weniger in

einem wirtschaftlichen als in einem gesellschafts- und kulturpolitischen Sinn.

GW: Was hältst Du von den kommenden Austro-Pop-Shows des ORF?

MF: Grundsätzlich ist jede Minute Musik in einem ORF-Programm positiv, aber große Freude empfinde ich nicht, weil mit dem Begriff des Austro-Pop nach wie vor großer Schaden ange richtet wird. Mit der Stilbezeichnung für den deutschsprachigen Mundart-Pop-Rock der 70er und 80er Jahre werden noch heute alle Spielarten heimischer Populärmusikkreativität insofern in Geiselhaft genommen, als sie entweder für tot bzw. nicht existent oder altmodisch-bedeutungslos erklärt werden.

GW: Wo entsteht heute Kreativität in der Musik?

MF: Im Kopf, so wie es immer war! Geschmack und Persönlichkeit eines Musikers ergeben etwas Eigenständiges, woran es laufend zu arbeiten gilt. Ob das dann als Innovation bewertet wird, liegt an der Rezeption. Was mich nervt, ist ein penetrant offensives Marketing, das den Konsumenten alte Musik in neuen Schläuchen als das „New Thing“ verkauft.

MARTIN FUSS

Geboren 1960 in Wien, lebt und arbeitet als Musiker und Musikpädagoge ebenda. **Klarinetten- und Saxophonstudien am Konservatorium der Stadt Wien sowie am Berklee College of Music Boston/USA.** Er gilt als einer der gefragtesten Jazz- und Studiomusiker in Österreich mit breitem Spektrum von Jazz, Funk, Soul bis Pop/Rock. Seit **1991 Lehrauftrag für Saxophon sowie die Fächer Didaktik und Lehrpraxis** an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien. Neben beinahe allen namhaften heimischen Künstlern **Zusammenarbeit** u.a. mit Ray Charles, Joe Zawinul, Natalie Cole, Toots Thielemans, Gil Evans, Bill Holman, Temptations, Supremes, Gloria Gaynor, EBU Bigband.

ROBERT LYNG

■ IM GESPRÄCH MIT GÜNTHER WILDNER

 **GW: Sie gelten im deutschsprachigen Raum als der Pionier der Musikbusinessliteratur und der Lehr-tätigkeit in den wirtschaftlichen und rechtlichen Arbeitsfeldern der Musikbranche. Wie kamen Sie zunächst mit Musik und Management in Berührung?**

RL: Schon als fünfjähriges Kind habe ich in den fünfziger Jahren meinen Onkel, der Posaune und Kontrabass in verschiedenen Bluesbands spielte, zu Konzerten in Chicago begleitet. Ich habe bei ihm gewohnt, somit war ich ganz nahe dran an der Musik, nicht nur zu Hause, sondern auch bei Gigs, wo er mich hineinschmuggelte, denn Minderjährige hatten damals natürlich keinen Zutritt zu Clubs. Dass ich zunächst selber Musiker (Gitarre, E-Bass, Gesang) wurde, lag da natürlich auf der Hand. Mit einem meiner eigenkomponierten Songs „I wanna be killed by you“ im Überschneidungsbereich von Folk/Country/Songwriter konnte ich sechs Coverversionen anderer Künstler erreichen. Schnell jedoch fand ich heraus, dass einerseits andere Instrumentalisten besser spielten als ich, und andererseits sich ein Geschäftssinn bei mir bemerkbar machte, den wiederum meine Musikerkollegen nicht hatten. Themen wie Urheber- und Vertragsrecht interessierten mich besonders, und mit selbstständiger Recherche erarbeitete ich mir nach und nach mein Wissen. Während meines Psychologiestudiums habe ich dann an drei Universitäten nebenher Jura gehört, in diesem Fach aber niemals abgeschlossen. Dann verschlug es mich, nachdem ich seit 1965 in Deutschland (Studium, Militärdienst) und auch eineinhalb Jahre in der Schweiz gewesen war, nach Holland (1972-1981) in die Buchverlagsbranche, wo ich auf den Gebieten Recht, Politik, Wirtschaft und IP (Intellectual Property) veröffentlichte. Nebenher betrieb ich mit

einem Partner ein Label, Studio und verschiedene Piratensender, wobei meine musikalische Ausrichtung ab den mittleren siebziger Jahren in jener Musik lag, die man später als Punk bezeichnete. Da kooperierte ich ausführlich mit Künstlern der New

Daraus entstand dann noch vor Halbzeit 1990 mein erstes Buch mit dem gleichnamigen Titel „Die Praxis im Musikbusiness“.

Yorker Avantgarde (James Chance, Lydia Lunch, Tuxedomoon u.a.). Seit 1981 lebe ich in Frankfurt, wo ich zunächst als Musikredakteur einer Stadtzeitschrift - damals mit Titel „Auftritt“, heute „Journal Frankfurt“ - arbeitete. Meine damalige Frau war bei einer Plattenfirma tätig, und so konnte ich sehr schnell Kontakte nicht nur im Pressebereich, sondern auch im Musikbusiness aufbauen. Inhaltlich kam mir bei meiner journalistischen Tätigkeit mein Know-how in der musikalischen Avantgarde sehr zu gute. Später schrieb ich auch für das Magazin „Sounds“ und „Musikexpress“, bevor sie fusionierten.

GW: Wie hat sich dann Ihre journalistische Tätigkeit im Bereich Musikbusiness herauskristallisiert?

RL: 1985 schlug ich dem Presse Projekt Verlag vor, eine Artikelreihe mit dem Titel „Die Praxis im Musikbusiness“ in der Zeitschrift „Soundcheck“ zu beginnen, was wir auch umgehend realisiert haben. Die Serie lief dann schließlich 13 Jahre lang. Daraus





entstand dann noch vor Halbzeit 1990 mein erstes Buch mit dem gleichnamigen Titel „Die Praxis im Musikbusiness“. Die Idee bzw. der Anstoß für dieses Projekt fiel mir von außen zu, wie so oft, auf unkonventionelle Weise. Hubert Wandjo, damals Marketingmanager bei CBS, rief mich eines Tages mit der Bitte um Kopien meiner sämtlichen Musikbusinessartikel in der Zeitschrift „Soundcheck“ an. Also schleppte ich fünf Jahrgänge hinüber ins CBS-Büro in Frankfurt und fragte, während seine Sekretärin die Kopien erstellte und wir Café tranken, wozu er als Branchenprofi meine Artikel brauche. Er meinte, dass sie für die Künstler und Manager, die ihm täglich gegenüber säßen, zur Information und als Nachschlagemöglichkeit absolut essentiell seien. So kam ich also auf die Idee zum Buch. „Die Praxis im Musikbusiness“ gibt es noch immer und ist mittlerweile in der neunten Auflage erschienen. Auch der PPV-Verlag ist damit in den Musikfachbuchbereich eingestiegen, den er bis heute gewinnbringend betreibt.

GW: Ihre Bücher, besonders „Die Praxis im Musikbusiness“ sind Standardwerke der Musikbusinessfachliteratur geworden.

Welche Zielsetzung verfolgen die Bücher?

RL: „Die Praxis im Musikbusiness“ ist eine allgemeine Einführung in die Welt des Musikgeschäfts, wobei ich in den neuen Auflagen stets wirtschaftliche und rechtliche Entwicklungen am Markt einarbeite, damit das Buch seine Aktualität und Relevanz behält. In meinem zweiten Buch „Musik und Moneten“ gehe ich bei der Analyse von Künstler-, Bandübernahme- und Produzentenverträgen in die Tiefe und kommentiere die einzelnen Paragraphen, um die Hintergründe bzw. Auswirkungen der einzelnen Vereinbarungen transparent zu machen. Dann habe ich heuer das Lexikon der Entertainment-Industrie herausgebracht. Im Lauf der Jahre kamen auch zahlreiche Beiträge für andere Bücher zusammen.

GW: Auf welche Idee geht das Lexikon der Entertainment-Industrie zurück? Wie haben Sie die Mitarbeiter ausgewählt? Welche Begriffe wurden aus welchen Überlegungen heraus vorschlagwortet und welche nicht?

RL: Die Idee zum Lexikon hatte ich bereits vor fünf Jahren, und da begann ich zunächst eine Liste mit Begriffen zu entwickeln, die ich unbedingt behandelt wissen wollte. Ich sehe ja in meiner Unterrichtstätigkeit laufend, an welchen Erklärungen Bedarf

besteht, bzw. erlebe die fälschliche Verwendung von Fachbegriffen allerorten. Auch müssen sich einzelne Branchen Fachvokabular von anderen Branchen aufgrund des Zusammenwachsens und der Überschneidung von Tätigkeitsfeldern aneignen, z.B. Film, Fernsehen, Musik, Wirtschaft, Recht. Zunächst fasste ich mit dem Verlag eine Anzahl von 1000 Begriffen ins Auge, weil dieser Umfang in das Konzept einer schon bestehenden Taschenlexikonreihe (PA, Sound, Licht, Arrangieren etc.) gepasst hätte, nur stellte sich schnell heraus, dass ich mit diesem 1000 Schlagworten nicht das Auslangen finden würde. Durch meinem Buchverlagsbackground hatte ich von Beginn an eine gute Einschätzung, was den nötigen wissenschaftlichen Anspruch und eine sinnvolle Vermarktungsstrategie für das Lexikon betraf. Michael von Rothkirch, Anwalt und einer meiner Freunde aus Bremen, und Stefan Klein, der seit 1985 in verschiedensten Zusammenhängen mit mir arbeitet, habe ich als Co-Herausgeber geholt, weil das Projekt allein von seiner Größe her meine Kapazitäten überstieg. Ich konnte dann den Großteil der Fachautoren für unser Buchprojekt gewinnen, aber auch Michael von Rothkirch brachte noch zusätzliche Experten ins Team. Glücklicherweise konnten wir mit den besten Fachleuten aus Deutschland arbeiten wie Paul W. Hertin, dem führenden deutschen Urheberrechtler zur Zeit, Stephan von Zitzewitz, einem der bekanntesten Steuerrechtler, Markus Hertle vom Hessischen Rundfunk, der das Jugendradio hr XXL eingeführt hat oder auch Gert Ukena, Justitiar der Bremischen Landesmedienanstalt. Natürlich weiss ich aus dem Stand noch zahlreiche andere Begriffe, die auch im Lexikon sein sollten, aber der Platz ist begrenzt. Auch entsteht laufend eine neue Terminologie, die Eingang finden sollte. Ich hoffe auf einen guten Verkauf im ersten Jahr, dann könnte es bald eine zweite, erweiterte Auflage geben.

GW: Wie verkaufen sich die früheren Buch?

RL: Interessanterweise sehr gut. „Die Praxis im Musikbusiness“ scheint sich richtig etabliert zu haben. In den achtziger Jahren gab es vor diesem Buch nur Klaus Enkmanns „Handbuch für Rockmusiker“.

GW: Sie geben Ihr Musikbusinesswissen nicht nur in Publikationen weiter?

RL: Ja, meiner Kenntnis nach, war ich der Erste

Mitte der achtziger Jahre in Deutschland, der Musikbusinessseminare für Musikerinitiativen und Jugendorganisationen angeboten hat, noch bevor es Institutionen wie die Rockstiftung Baden Württemberg oder die Arbeitsgemeinschaft Bayerische Musikerinitiativen überhaupt gab. Inzwischen bin ich Dozent an der Musikhochschule Mannheim und alle zwei Jahre an der musikwissenschaftlichen Fakultät der Justus-Liebig-Universität Gießen.

GW: Mit welchen Künstlern haben sie als Manager zusammengearbeitet?

RL: Billy Cobham, Sally Oldfield, Roy Harper, Robin Beck, im deutschsprachigen Bereich Jocco Abendrot, der mit „Herzen müssen brennen“ einen Hit in den achtziger Jahren hatte, damals manage ich international eine polnische Rockgruppe, Manaam, ein paar polnische Jazzsänger (Stanislaw Sojka, Thomas Stanko) u.v.m. Beratung für Künstler, Produzenten, Labels und Musikverlage war und ist ein wichtiger Bestandteil meiner Arbeit seit 1981. Bei diesen Consultingaufträgen, aber auch bei anderen Projekten arbeite ich mit einem Juristenkollegen zusammen, wir sind das engere Team meiner Firma. Für personalintensivere Aufträge engagiere ich Spezialisten, die ich projektbezogen einsetze.

GW: Die Tonträgerwirtschaft durchläuft tiefgreifende Veränderungen, alte Geschäftsmodelle funktionieren oftmals nicht mehr, neue sind im Entstehen. Wie sind die Künstlermanager betroffen, müssen auch sie ihre Businessmodelle weiterentwickeln bzw. umstellen?

RL: Das ist bei den meisten dringend notwendig. Manager müssen mit den Änderungen in der Tonträgerindustrie umgehen lernen, z.B. wie Künstler heute unter Vertrag genommen werden, ist gänzlich unterschiedlich zu früher, darauf muss man sich einrichten. Manager wie ich, die schon lange dabei sind, haben eine ganze Generation von Industrieleuten kommen und gehen gesehen: Gerd Gebhardt, der zunächst Promotion machte, Thomas Stein, der im Vertrieb tätig war, Tim Renner, der anfangs Journalist war, sie alle wurden mit den Jahren A&R-Manager, dann bekleideten sie Leitungsfunktionen bis zum CEO, heute sind sie alle weg vom Fenster. Wir sehen somit jetzt eine zweite Generation von Industrie-Executives am Ruder, die völlig andere Referenzpunkte haben als ich. Meine Identitätsbildungszeit im Alter zwischen

9 und 19 Jahren hat mich in meinem Denken und Empfinden so stark geprägt, dass ich trotz aller Weiterentwicklungen meines Wissens und Geschmacks, gewisse Werte und Einstellungen behalten habe, die den Referenzpunkten eines um zwei Generationen jüngeren Musikmanagers der Plattenbranche diametral gegenüberstehen können. Manchmal tun sich ältere Musikmanager - ob sie nun für Künstler oder in der Industrie arbeiten - einfach schwer, sich der neuen Zeit und den neuen Gegebenheiten anzupassen.

Die neuen Gegebenheiten im Bereich „Künstlerentwicklung“ lehren uns, dass A&R-Manager heute weniger offen sind als früher und Angebote oft nur aus bestimmten eingefahrenen Kanälen beziehen, was wiederum alleine das Anbieten neuer Musik und Künstler schwieriger gemacht hat. Bei Independent Labels ist die Chance, einen echten Musikbegeisterten zu treffen, wesentlich höher als beim Major. Große Firmen betreiben aus wirtschaftlichen Gründen keine langfristige Künstlerentwick-

Manager müssen mit den Änderungen in der Tonträgerindustrie umgehen lernen.

lung mehr. Parallel dazu hat sich das Publikumsverhalten geändert. Konzentrations- und Wahrnehmungsspanne der Menschen sind zurückgegangen. Früher wurde man mit dem Kauf der Platte eines Künstlers höchstwahrscheinlich auch gleich „Abonnement“, weil man als Fan und Musikbegeisterter automatisch auch die nächste Platte der Who, der Rolling Stones etc. haben wollte. Heute denken die Menschen eher in Einzeltiteln und Tracks. Die große Aufgabe der Plattenfirmen in ihrem ureigensten wirtschaftlichen Interesse liegt heute darin, Musikliebhaber wieder zu einer Albummentalität zu erziehen, ihre Neugierde am Gesamtkunstwerk zu wecken.

GW: Können Sie es sich heute noch leisten, Künstlermanager im Bereich der Populärmusik zu sein?

RL: Naja, schwieriger wird es auf jeden Fall, weil die Spezialisierung fortschreitet, d.h. immer mehr Rechteverwerter vom Gesamtkuchen naschen wollen bzw. an diesem beteiligt werden. Ein weiteres Problem wird die Begehrlichkeit der





Plattenfirmen hinsichtlich Beteiligungen am Merchandising- und Live-Einkommen der Künstler nach dem Motto „Wenn wir einen Act schon aufbauen und finanzieren, wollen wir auch breiter an ihm verdienen.“ Gleichzeitig wollen die Locations, wo die Künstler auftreten, an den Merchandising- und Plattenverkäufen vor Ort beteiligt werden - eine Entwicklung, die nach Amerika auch den GSA-Raum voll erreichen wird. Die Butter am Brot wird also immer dünner geschmiert.

GW: Tim Renner schreibt in seinem neuen Buch „Kinder, der Tod ist gar nicht so schlimm“, dass das Management wieder wichtiger werde, gleichzeitig die Manager aber überfordert seien. Stimmt das?

RL: Die Manager im GSA-Raum sind überfordert, weil sie nicht die Erfahrung haben wie Kollegen in den USA oder in England. Das hat historische Gründe, weil Künstlermanagement in Deutschland viele Jahre arbeitsrechtlich verboten war, was auf dem Missverständnis beruhte, dass Management Arbeitsvermittlung sei, eine Tätigkeit, die dem Arbeitsamt vorbehalten ist. Die unreflektierte und unheilvolle Vermischung der Begriffe „Management“ und „Agentur“, zwei völlig verschiedene Arbeitsfelder, trug dazu bei, dass der Manager als vom Gesetz bezeichneter Arbeitsvermittler seines

Der Erfolg eines Acts muss maximal planbar erscheinen, dann hat ein Manager gute Karten, Partner zu finden.

eigentlichen Geschäfts- und Tätigkeitsfeldes beraubt wurde. Erst in den letzten Jahren ist eine Konsolidierung und Professionalisierung im Musikmanagement zu beobachten, sodass eine neue Generation von MusikmanagerInnen ihre Kompetenzen definiert und die Kerntätigkeitsbereiche in der Praxis erschafft. Früher waren es einfach Verlagsleute, Produzenten oder Künstlersekretariate, die Karrieren geplant und in die Hand genommen haben.

GW: Bringt ein erfahrener Musikmanager einen Künstler eher bei einem Label unter als ein Jungmanager?

RL: Dazu eine Grundregel: „Erfolg brütet Erfolg“.

Natürlich wird einem erfahrenen und erfolgreichen Musikmanager eher zugehört und geglaubt als einem jungen Kollegen. Aber trotz allem gilt in einer Majorwelt, wo Signings von Künstlern nach Marketingüberlegungen vorgenommen werden: Wer mit einer fertigen Produktion und einem bestätigten Marketing-Paket (Medienkooperationen, Markenartikelpartner, Song einer Kampagne bzw. eines Fernsehspots etc.), möglicherweise teil- oder ausfinanziert, vor der Türe steht, bekommt den Zuschlag, egal ob er nun ein alter Branchen-veteran ist oder ein Jungmanager. Der Erfolg eines Acts muss maximal planbar erscheinen, dann hat ein Manager gute Karten, Partner zu finden.

GW: Findet ein Manager zunächst keine Partner für einen Newcomer und möchte trotzdem eine Produktion machen, dann steht er vor dem Problem, einen unbekannten Künstler zu kapitalisieren. Wie geht man das an?

RL: Das ist aber nicht das Problem des Managers, sondern des Künstlers, der einfach in eine Vorleistung gehen muss. Kann diese nicht aus Geld bestehen, dann muss er einfach das tun, was ihm möglich ist, d.h. hart arbeiten mit Live-Auftritten, Promotionterminen etc.

Dass das schwierig ist, weiss ich, aber es gibt keinen anderen Weg, als die Erwartungen und Ansprüche extrem runterzuschrauben und extrem fleißig zu sein. Stargagen erst dann erwarten, wenn man ein Star ist, die Fanbasis vergrößern, viel spielen und nicht zu Hause oder im Proberaum sitzen bleiben, die Kontakte erweitern, andere Musiker und Songschreiber kennenlernen und kein Selbstmitleid pflegen. Irgendwann findet man ähnlich denkende Leute und man steht nicht mehr ganz alleine da. Aber am Anfang ist grundsätzlich alles schwierig und die Überwindung des inneren Schweinehundes ein großes Thema.

Denkt man an das Segment „Songwriter“, dann hatten wir nur ein kurzes Zeitfenster, wo Künstler dieses Genres nicht am Hungertuch genagt haben. Heute ist es wieder äußerst mühsam geworden, sich durchzukämpfen, egal in welchem Genre. Das ist eine Realität, mit der man klarkommen muss. Der Künstler muss eine Fanbasis und einiges mehr vorweisen, bevor er professionelle Hilfe erwarten kann. Je höher der musikalisch-textliche Anspruch ist, umso schwieriger ist es zwar einerseits, erfolgreich zu werden, desto leichter ist es aber auch, gezieltes Marketing zu machen, weil die Zielgruppen-

eingrenzung leichter vorgenommen werden kann. Bevor jedoch gearbeitet wird, müssen Rahmenbedingungen wie ein physischer Vertrieb im gewünschten Territorium u.v.m. geschaffen werden. Vertriebsfirmen nehmen verständlicherweise statt Einzelproduktionen lieber ganze Labelkataloge in ihr Programm auf, wobei Labels mit starkem Backkatalog und bekannten Namen ausschließlichen Newcomer-Labels vorgezogen werden.

GW: Künstler, die es geschafft haben, machen ihre eigenen Labels, z.B. Herbert Grönemeyer, Die Toten Hosen, Xavier Naidoo, Madonna u.s.w. Ist das die gängige Praxis für die Zukunft: Bekannt werden und dann alles selber machen und auf diese Weise mehr Kontrolle haben und besser verdienen?

RL: Hier muss man unterscheiden zwischen gewachsenen Künstlerlabels wie Paisley Park oder Labelbeteiligungen von Künstlern wie z.B. Madonna an Maverick. Das erste Modell halte ich für zukunftsweisender, weil ein gesundes Wachstum des Labels die Basis für Erfolge ist. Beim zweiten Modell sehe ich in der Regel Flops, weil diese Projekte zu kurzfristig angelegt sind. In jedem Fall sind die Künstler in beiden Fällen höher an den Einnahmen beteiligt als bei konventionellen Plattenverträgen. Immer wieder gerne stürzen sich etablierte Künstler selbst in die Talentsuche, und viele haben dabei durchaus eine gute A&R-Spürnase und natürlich beste Musikbusinesskontakte, die Newcomern dann zugute kommen.

GW: Wie kann man Newcomer, die von ihrer Musik auf Tonträger her in keine Radio- und Fernsehformate passen, über die Liveschiene aufbauen? Welche Strategien sind anzuwenden, welcher Mitteleinsatz und welche Partner sind notwendig?

RL: Die Newcomeretablierung im Live-Segment ist in Deutschland extrem schwierig, wobei ich den ländlichen Bereich mit seinen Mehrzweckhallen und kleinen Clubs gegenüber den Städten sogar bevorzugt sehe. In Frankfurt z.B. ist die Live-Szene seit den achtziger Jahren, als Sven Väth mit „Electro Salsa“ die Techno- und Clubkultur einführte, nachhaltig beschädigt. Die Gastspielkonditionen im Bereich unbekannter Künstler sind leider sehr unerfreulich. Keine oder äußerst geringe Fixgagen, eher findet man die sogenannten Door-Deals mit 50:50, 60:40 oder 70:30. Es würde mich nicht wundern, wenn auch bei uns bald amerikanische

Verhältnisse einziehen, dass Bands bei ihrem Auftritt ein gewisses Kartenkontingent fix abnehmen, d.h. kaufen müssen - kurz gesagt: Wer spielen will, muss zahlen. Ich persönlich bin sehr frustriert über die Live-Situation. Wie die Zukunft dahingehend aussehen wird, steht in den Sternen.

Am oberen Ende ist die Live-Musik eine sehr teure Unterhaltungsform geworden. Ein kleines Rechenbeispiel: Geht man zu zweit ins Kino und danach Essen, braucht man vielleicht 70 Euro. Mit dem gleichen Geld kann man aber nur eine Karte für das Konzert eines bekannten Musikkünstlers kaufen. Ist Musik also übersteuert, sieht sich jeder Konsument in Kavaliersdelikten zur kostenfreien Beschaffung von Musik bestätigt.

GW: Wie wird man unter den heutigen Umständen als Anfänger Musikmanager, ist das überhaupt noch möglich?

RL: Man muss sich ein Netzwerk aufbauen, daher rate ich: „Verbringe einige Jahre in der Branche, mache nicht sofort Künstlermanagement, sondern arbeite z.B. bei einer Plattenfirma, einem Verlag oder einem Konzertveranstalter und baue Kontakte auf.“ Das ist das Wichtigste, denn ein junger Musikmanager ohne Kontakte wird weder einem Newcomer noch einem etablierten Künstler helfen können. Wenn der Weg über Musikfirmen nicht offen steht, dann muss der Jungmanager einfach hinaus und Klinken putzen, und das möglichst schnell. Nebenher sollte man möglichst viel über den Markt lernen, über Budgets, über Firmen und deren Veröffentlichungen u.v.m. Mit den Jahren lernt man dann einzuschätzen, für welche Musik und für welche Künstler eine Marktplatzierung überhaupt möglich ist. Stets bleiben dabei die Kontakte das A und O.

GW: Was sind Ihrer Meinung nach gelungene Artist Development Projekte der unmittelbar letzten Jahre im GSA-Raum?

RL: Im kommerziellen Bereich Laith Al-Deen, der ein guter Sänger im weißen Soulbereich ist, jedoch das bringt, was so gerne medial gering geschätzt wird: Schlager. Brilliant als Karriereabschnitt fand ich Sashas Dick Brave-Projekt, eine Alter-Ego-Erfindung wie sie in Amerika bereits Garth Brooks erfolgreich vorgeführt hat. Gutes Artist Development kann man erst nach Jahren beurteilen. Insofern ist noch nicht klar, ob „Wir sind Helden“





einmal als langfristig gelungene Künstlerentwicklung gelten werden. Bell, Book and Candle haben das nicht geschafft, um ein Beispiel mit negativem Ausgang zu nennen. Eine gute Künstlerentwicklung waren die Böhsen Onkelz. Von des Rechtsradikalismus verdächtigten Buhmännern zu einer der populärsten Gruppen Deutschlands. Sehr gutes Artist Development sind Rosenstolz, nicht mein Geschmack, aber sie wirken auf eine bestimmte Art und Weise. Die Fantastischen Vier wiederum haben in jungen Jahren dem Trend gut zugehört, und dann ihr Geld sinnvoll angelegt, so etwas muss noch nicht erfolgreiche Künstlerentwicklung von A&R-Seite einer Plattenfirma bedeuten.

Wir werden immer, sogar
in Zukunft verstärkt,
Musikmanager und A&R-Leute
für eine Vorselektion brauchen.)

GW: Kann ein Musikmanager für jede Musikrichtung bzw. für jeden Künstler arbeiten oder nur für das, was ihm persönlich gefällt?

RL: Dem Manager muss die Musik nicht unbedingt gefallen, aber er muss sie respektieren und verstehen. Um einen Künstler mit richtiger Leidenschaft zu vertreten, muss dem Manager dessen Musik allerdings auch wirklich gefallen.

GW: Welche Musikmanager schätzen Sie?

RL: Aus der alten Schule Peter Zumsteg (Gianna Nannini, Yello, Florian Ast), den ich für einen ganz ausgezeichneten Manager halte, und Alex Grob (Chi Coltrane, Doro Pesch), von den jüngeren Managern Michael Smilgies (Fury in the Slaughterhouse, Seeed, Patrick Nuvo, Martin Kesici, Beatbetrieb). Österreichische Manager kenne ich leider keine. Von den Künstlern aus der Alpenrepublik kenne ich Rainhard Fendrich und Opus persönlich. Mit Richard Schönherz, der auch in Frankfurt lebt, arbeite ich zusammen. Von den jungen österreichischen Bands kenne ich niemanden.

GW: Wie würden Sie in Prozentzahlen die „Schuldaufteilung“ an der Tonträgerkrise auf Download/Brennen und verfehlte A&R-Politik der Industrie vornehmen?

RL: Ich würde drei Gründe für die momentane

Situation nennen: Erstens die geänderten demografischen und soziokulturellen Bedingungen (Publikum gibt das Geld beim Entertainmentangebot gezielter aus, weniger für Musik), zweitens die Konzentrationsentwicklungen der Industrie und ihr A&R-Verhalten und drittens die Download- und Brennproblematik. Die Verteilung würde ich mit 40:40:20 vornehmen.

GW: MP3 - Segen oder Fluch von Musikindustrie und Künstlern?

RL: Wenn man bei einem Mord der Waffe die Schuld gibt und nicht dem Menschen, der sie führt - so kommt mir die Frage vor. Der technische Fortschritt in Form von MP3 ermöglicht die unmittelbare Veröffentlichung von Produktionen, was für viele Musiker ein Segen ist. Die Kehrseite der Medaille ist das Anwachsen des Musikberges, aus dem man immer schwieriger das Wesentliche herausfiltern kann. Insofern werden wir immer, sogar in Zukunft verstärkt Musikmanager und A&R-Leute für eine Vorselektion brauchen. Also keine Angst, das Musikmanagement besteht weiter. Heute gilt: Jeder kann problemlos CDs machen, aber es braucht einen Künstler diese zu verkaufen.

GW: Was würden Sie machen, wenn Sie einen Tag das Sagen im Musikbusiness hätten?

RL: Ich würde allen sagen: „Get a life!“

 **ROBERT LYN**

1946 in Chicago geboren, studierte Psychologie und ist seit Anfang der 60er Jahre in der Musikbranche als Produzent, Promoter und Talent-Scout tätig. Seine über die Jahre gesammelten Erfahrungen sind Grundlage für seine zahlreichen Buchveröffentlichungen. Heute betreibt Lyng eine Agentur für Künstlerberatung und Management in Frankfurt.

Bücher

✎ Lyng, Robert: Die Praxis im Musikbusiness, PPV, Bergkirchen 1990, 2003.

✎ Lyng, Robert: Musik und Moneten. Wirtschaftliche Aspekte von Künstler-, Bandübernahme- und Produzentenverträgen, PPV, Bergkirchen 2001.

✎ Lyng, Robert/von Rothkirch, Michael/Klein, Stefan (Hg.): Lexikon der Entertainment-Industrie, PPV, Bergkirchen 2004.

SOPHIE HASSFURTH

■ IM GESPRÄCH MIT GÜNTHER WILDNER

 **GW: Du bist mit Deinem Quartett beim North Sea Jazz Festival 2004 in Den Haag aufgetreten. Wie kam es zu diesem Engagement und wie ist Euer Konzert aufgenommen worden?**

SH: Der Auftritt kam über Einladung der IAJE (International Association for Jazz Education) zustande. Diese Organisation richtet jährlich zwei Bühnen beim North Sea Jazz Festival aus, wo sie interessante Newcomer im Jazzbereich vorstellt. Ich hatte mein Ensemble bei deren Ausschreibung mit einem Demoband beworben, und wir sind eingeladen worden. Reisekosten und Hotel musste ich allerdings selber finanzieren und organisieren, wobei mich öffentliche Stellen (BKA, BMAA, Gemeinde Wien, ÖH) unterstützt haben. Unser Auftritt am 11. Juli 2004 im Rahmen eines Sets ist sehr rund und erfolgreich verlaufen, schnell hat sich ein interessiertes Publikum gebildet, vor dem wir dann wirklich gut performt haben. Das North Sea ist ein riesiges, dreitägiges Festival mit 17 Bühnen und 70.000 Besuchern auf dem imposanten Areal des Messezentrums Den Haag. Auf drei dieser Bühnen finden die großen Namen statt wie Michael Brecker, Alicia Keys, Dave Haolland, Wayne Shorter, Herbie Hancock und viele mehr. Auf den anderen Bühnen trifft man die verschiedensten Jazzensembles aus aller Welt.

GW: Mit welcher Besetzung warst Du in Den Haag?

SH: Philipp Jagschitz, Klavier, Bernd Satzinger, Bass, Herbert Pirker, Schlagzeug - das ist meine Wiener Besetzung im Unterschied zum Quartett, das ich während meines zweijährigen Hollandaufenthaltes mit dortigen Musikern hatte. Künstlerisch betrachtet realisiere ich eine eher ruhige, elegische Musik, bei der Sounds eine große Rolle spielen.

GW: Welche MusikerInnen sind Deine Vorbilder?

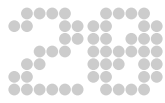
SH: Maria Schneider oder auch Michael Gibbs sowie weitere Komponisten und Arrangeure, die mit großen Besetzungen arbeiten. Beim Saxophon und seinem Soundbild beeindruckten mich John Coltrane, Branford Marsalis und andere, meist amerikanische Musiker. Ich spiele primär Tenorsaxophon, greife aber auch zu Sopransax und Querflöte.

GW: Lass uns zunächst in Deine musikalischen Anfänge zurückgehen. Wie hat alles begonnen?

SH: Ich habe erst spät in meiner Gymnasialzeit mit einem Instrument, der Querflöte, begonnen. Zuvor war ich im Kindergartenalter in der musikalischen Früherziehung, später dann in einem Instrumentenbaukurs des ORFF-Institutes, der auch Jahresabschlusskonzerte mit Kindermusiktheateraufführungen („Des Kaisers neue Kleider“ etc.) beinhaltete. Jedenfalls war ich mit Noten und musikalischen Grundkenntnissen vertraut, als ich dann im Alter von zwölf Jahren mit dem Querflötenunterricht am Salzburger Musikschulwerk begann. Heute unterrichte ich bereits selber am musischen Zentrum Donaustadt in Wien. Schlagzeug hätte mich damals auch sehr gereizt, aber die Querflöte hatten wir schon länger zu Hause. Mit 15 wollte ich improvisieren lernen, und meine damalige Lehrerin vermittelte mich zu einem Saxophonisten,

Künstlerisch betrachtet
realisiere ich eine eher ruhige,
elegische Musik, bei der Sounds
eine große Rolle spielen.





der mich dann Richtung Jazz unterrichtete. In der Oberstufe am musischen Gymnasium spielte ich sowohl in der Blasmusik als auch in der Big Band. In diesen Formationen blieb ich auch noch ein Jahr lang über meine Matura hinaus, unterhielt eine eigene Gruppe in Salzburg und spielte bei drei Theaterproduktionen.

GW: Wie bist Du an die Universität für Musik und darstellende Kunst Wien gekommen? Was hast Du über das Studium gewusst und woher?

SH: Über meinen Saxophonlehrer Robert Friedl, der wiederum ein Kollege von Christian Maurer ist, erfuhr ich vom Populärmusikstudium in Wien. Ich war dann im Sommer 1998 vor meiner Aufnahmeprüfung auf der NÖ Jazzakademie in Zeillern bei Amstetten, wo ich Martin Fuss kennenlernte, der mich in meinen Studienplänen bestärkte. Bei ihm studiere ich bis heute. Wolfgang Puschnig und Klaus Dickbauer kannte ich zu dieser Zeit nur von CDs.

GW: Gefällt Dir das Studium, bist Du mit dem Angebot und den Lehrinhalten zufrieden?

SH: Ich bin sehr zufrieden mit meinem Instrumentalunterricht, Martin Fuss hat mich von Anfang an in jenen Felder unterrichtet, die ich gebraucht habe, seien das saxophontechnische Dinge oder musikalische Bereiche und Stile, die ich persönlich bevorzuge. Mir ist Komponieren sehr wichtig und dann die Fähigkeit, das auch spielen zu können. Wir beschäftigen uns im Saxophonunterricht auch nach wie vor intensiv mit verschiedenen Improvisationsformen und -möglichkeiten auf Basis von Jazzstandards. Zur Ausbildung gehört aber auch die Beschäftigung mit anderen Musikstilen wie Blues, Soul, Funk und Pop, damit sich die Studierenden in den verschiedensten musikalischen Kontexten zurecht finden. Ich werde wahrscheinlich noch Unterricht bei einem anderen unserer Saxophonlehrer am Institut nehmen.

GW: Was könnte man beim Studium am IPOP noch verbessern?

SH: Festhalten will ich, dass das IGP-Studium aufgrund der enormen Belastung durch die Nebenfächer ein echter Hammer ist. Gewisse inhaltliche Überschneidungen z.B. in den didaktischen Fächern könnte man vermeiden, auch denke ich, dass kleinere Gruppen und zeitweise ein höherer Leistungs-

druck den Studienfortgang verschnellern könnten. Manche Redundanzen wurden mit dem neuen Studienplan bereits vermieden, aber zumindest ein wenig Reformbedarf bleibt immer bestehen. Bei den Ensembles sind sehr klare inhaltliche Vorgaben gefragt, was die Studenten denn genau in dieser Gruppe im jeweiligen Semester erwartet.

GW: Wie sind Deine Studienerfahrungen im Ausland?

SH: Insgesamt sehr positiv in musikalischer und persönlicher Hinsicht, auch habe ich kulturell gesehen enorm profitiert. In Holland leben auf engstem Raum verschiedenste Volksgruppen friedlich nebeneinander, das hat mich beeindruckt. Daher möchte ich jedem Studenten zumindest ein Auslandssemester empfehlen. Zunächst war ich auf einem Austauschstudium in Utrecht, wo ich aber nach einem halben Jahr weg wollte und mich ganz offiziell in Amsterdam am Konservatorium bewarb. Dort blieb ich dann zwei Jahre, währenddessen mein Studium in Österreich ruhend stand. Zum Vergleich der beiden Ausbildungen: Ein sehr straffes methodisch-didaktisches Fächerbündel hält am Konservatorium Amsterdam die Gesamtstundenzahl niedrig und lässt viel Zeit zum Musizieren mit Kollegen aus tatsächlich allen Teilen der Welt. Kurse für indische und afrikanische Musik (Tabla, südindische Rhythmussysteme, westafrikanische Kora etc.) sind ebenfalls eingerichtet. Das Studium ist eine Kombination aus Konzertsach und Pädagogikausbildung, weil ein gesunder Realismus am Konservatorium bezüglich der Einkommensmöglichkeiten als freischaffender Musiker und der Absicherung als Lehrer besteht. Als Saxophonprofessoren hatte ich Ferdinand Povel, der ein traditioneller Jazzspieler ist, und Jasper Blom, der viel im Crossoverbereich zwischen Jazz und Klassik arbeitet. Mischa Mengelberg unterrichtet Kontrapunkt am Amsterdamer Konservatorium. Wieder zurück in Wien steht jetzt das Baccalaureat an erster Stelle auf meiner Prioritätenliste.

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

SH: Wir haben eine kleine, aber feine Szene. Eine Hand voll Leute engagiert sich, und von diesen Initiativen zehren MusikerInnen und Publikum. Instrumentaltechnisch besteht kein Unterschied im Können hier und anderswo. Wien hat eine tatsäch-

Am Tonträgersektor ist das Arbeiten schwieriger schon aufgrund der Kosten, die entstehen.



lich eigenständige Szene, einen eigenen Sound, der von Max Nagl, Franz Hautzinger, dem VAO unter Matthias Rüegg und vielen anderen geformt wurde und wird. Auch haben diese Persönlichkeiten seit 20 Jahren ein Publikum aufgebaut, das sich für interessante Projekte und Entwicklungen im Bereich Jazz und angrenzende Musik interessiert, sodass die Szene nicht nur vor Musikerkollegen auftritt, was mir in Holland ein bisschen der Fall zu sein scheint. Ebenda und in Deutschland nehme ich eine klarere Ausrichtung auf amerikanische Vorbilder wahr, was den Szenen dort weniger Wiedererkennungswert und Eigenständigkeit verleiht als in Österreich.

Die heimischen Popmusiker haben einen schweren Stand, weil sie aufgrund des zu kleinen österreichischen Marktes zumindest auch in Deutschland arbeiten müssen, und der Eintritt in diesen Markt schwierig ist. Es gibt Gruppen bei uns, die sicher auf dem Niveau von z.B. Fanta4 arbeiten, aber das Konzept geht businessstechnisch aus vielerlei Gründen nicht auf.

In der zeitgenössischen Musik wird von Anfang an international gearbeitet, u.a. wegen der nicht im Weg befindlichen Sprachbarrieren.

GW: Wie stellt sich die Marktsituation im Tonträger- und Livebereich für junge MusikerInnen dar?

SH: Live ist es relativ einfach, viel aufzutreten, sich und sein Können darzustellen. In kleinen Clubs spielt man auf Eintritt, in größeren, die subventioniert werden, sind die Gagen in Ordnung. Am Tonträgersektor ist das Arbeiten schwieriger schon aufgrund der Kosten, die entstehen. Dafür gibt es aber auch Chancen auf Förderungen für Produktionen.

GW: Was sind Deine Zukunftspläne?

SH: Noch mehr komponieren als bisher und Unterricht geben.

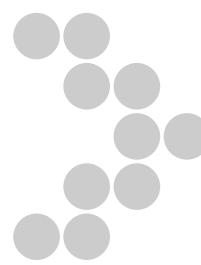
GW: Was ist Dein künstlerischer Leitspruch bzw. Dein Lebensmotto?

SH: Mein Lebensmotto an mich selber gerichtet heißt: "Mache was Du willst, aber mache es wirklich!"

 **SOPHIE HASSFURTHER**

Geboren 1979 in Oberndorf bei Salzburg.

Nach der Matura am Musischen Gymnasium Salzburg **Studium an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien** bei Martin Fuss. Zweijähriger Auslandsaufenthalt am Konservatorium Amsterdam. Mit ihrem fixen Ensemble „**Sophie Hassfurth Quartett**“ bringt sie Eigenkompositionen zur Aufführung, die mit modalen und freien Improvisationen in einer europäischen Jazztradition stehen. Auftritte u.a. beim North Sea Jazz Festival 2004 in Den Haag.



UDO DAHMEN

■ IM GESPRÄCH MIT GÜNTHER WILDNER

GW: Seit wann gibt es die Mannheimer Popakademie, welche Ausbildungen bietet sie an und welche Zielsetzungen verfolgt sie?

UD: Unsere Gründung als GmbH haben wir am 1. April 2003 vollzogen, am 13. Oktober des selben Jahres haben wir den ersten Studiengang gestartet, somit sind wir jetzt im zweiten Jahr und haben heuer am 1. Oktober 2004 unser neues Gebäude bezogen, das 2000 Quadratmeter Nutzfläche ausschließlich für Popularmusik bereit hält. Wir bieten zwei Ausbildungsgänge für Studierende an: Popmusikdesign und Musikbusiness. Im ersten dieser Studiengänge bilden wir drei Gruppen von Kreativen aus, einerseits InstrumentalistInnen und SängerInnen, andererseits SongwriterInnen und drittens ProduzentInnen. Natürlich ergeben sich hier oftmals Überschneidungen, doch soll jeder Studierende sich zumindest schwerpunktmäßig in eine der drei Richtungen ausrichten. Im Studiengang Musikbusiness bilden wir die Teilnehmer zu

Die Popakademie bietet jährlich 55 Ausbildungsplätze an, davon 30 im Bereich Musikbusiness und 25 im Popmusikdesign.

Musikverwertern aus, d.h. die Absolventen arbeiten später in den Bereichen Künstlermanagement, Businessmanagement, in der Tonträgerindustrie, bei Musikverlagen, im Livemusikbetrieb oder sie werden Rock/Popmusikbeauftragte in Gemeinden und/oder anderen öffentlichen Einrichtungen. Ein

Ziel in der Ausbildung der Musikbusinessabgänger liegt in einer selbständigen, meist unternehmerischen Arbeit im Musikbereich nach der Zeit an der Popakademie. Genau diese Befähigung zu einer selbstverantwortlichen Tätigkeit im Musik-(verwerter)leben möchten wir mit unserer Ausbildung erreichen. Freilich sind Überschneidungen in den Interessenslagen der StudentInnen im Kreativbereich (Popmusikdesign) und im Musikbusinessbereich zu beobachten. Gerade das spiegelt die Realität des freiberuflichen Arbeitens wider, seine Rahmenbedingungen und Chancen. Ein Musiker wie Xavier Naidoo, der ja in unserer Stadt lebt, vereint die Rollen von Texter, Komponist, Produzent, Verleger und Labelbetreiber in einer Person. Das gesamte Studium an der Popakademie Mannheim dauert sechs Semester und schließt mit dem Bachelor ab, es ist also eine staatlich anerkannte Berufsausbildung. In den ersten beiden Halbjahren, dem Grundstudium, vermitteln wir Basiswissen, d.h. unbedingt notwendiges Know-how in Popmusikdesign und Musikbusiness, wobei die Studierenden einen großen Teil des Curriculums des jeweils anderen Ausbildungsganges besuchen müssen. Das schafft das notwendige Verständnis für das Ganze.

Die Popakademie bietet jährlich 55 Ausbildungsplätze an, davon 30 im Bereich Musikbusiness und 25 im Popmusikdesign. 2004 hatten wir 800 Bewerbungen, davon 70% im Bereich Popmusikdesign. Als Vorgänger der Popakademie gilt die Rockstiftung Baden-Württemberg, eine Weiterbildungsinstitution, die schon viele Jahre Bands betreut und Seminare und Workshops im Kreativbereich, aber auch im Feld Musikbusiness veran-

staltet hatte. In dieser Zeit, genau im Jahr 2000, entstand das pop.forum-Branchenmeeting, eine Musikbusinesskonferenz, die ich später noch eingehender erläutern werde. Inhalte und Idee der Popakademie gehen auf einen Empfehlungskatalog zur Förderung der Popularmusik in Baden-Württemberg einer Arbeitskommission zurück, der ich als Dozent der damaligen Rockstiftung angehörte, und die gemeinsam mit dem Staatsministerium Vorschläge für eine Verbesserung im Feld der Popularmusik entwickelte.

GW: Wie sind die Studienpläne entstanden? An welchen Einstiegsanforderungen haben Sie sich orientiert?

UD: Studierende im Bereich Musikbusiness müssen Abitur vorweisen sowie zwei Jahre einschlägige Arbeitserfahrung in der Branche haben. Interessenten für den Studiengang Popmusikdesign sollten mehrere Jahre Praxis auf ihrem Instrument mitbringen sowie Bühnen- und Studioerfahrung gesammelt haben. Die Arbeitskommission, die zu Zeiten der Rockstiftung die zukünftige Popakademie geplant hatte, war auch in der Erstellung von Studienplänen tätig, die in weiterer Folge immer mehr verfeinert wurden. So kamen wir auf die vier Themenkurse in den ersten beiden Semestern, dem Grundstudium: Zwei Kurse im Popmusikdesign und zwei im Musikbusiness, wobei jedoch sämtliche Kurse für alle StudentInnen verpflichtend sind. Es entstehen insgesamt betrachtet 40% gemeinsame Kurszeit im Grundstudium für die Teilnehmer der beiden Ausbildungsgänge. Hintergrund für diese Programmierung des Curriculums ist unsere Überzeugung, dass die Popmusikdesigner zunächst noch zu wenig über das Musikbusiness wissen und umgekehrt. Zusätzlich mischen sich die Studierenden aus beiden Bereichen in Projektteams während der gesamten Ausbildung. Die Themenkurse lauten „Wie baue ich einen Act auf?“ (Abschluss mit einer konkreten Projektarbeit zu Musik und Marketing einer real existierenden Band zuzüglich Umsetzung), „Wie produziere ich einen Hit?“ (Durcharbeiten der Kreativ- und Vermarktungsketten, Hitanalysen, Klausur als Abschluss), „Existenzgründung im Musikbusiness“ (Von der Geschäftsidee zum Geschäftsmodell), „Image, Stage, Performance“ (Theorie und Praxis der Selbstpräsentation). Experten aus der Branche kommen für die Themenkurse - jeweils Montag bis Mittwoch -

tageweise an die Popakademie. Hier laden wir CEOs der Majorplattenfirmen ein, Fitz Braum (Four Music), Hubert Wandjo (Ex-Sony, Ex-East-West), Franz Plasa (Produzent von Lindenberg, Echt, Selig), Edo Zanki u.v.a.

Vertiefung für die MusikbusinessstudentInnen - jeweils Donnerstag und Freitag - bedeutet Beschäftigung und Case Studies in den Bereichen Business- und Marketingpläne, Chartsanalysen, Rechnungswesen etc.

Für die Popmusikdesigner wird an diesen Tagen Instrumentalunterricht, Band- und Studiopraxis, Popmusikgeschichte von ca. 1950 bis heute, Ton-satz, Gehörbildung etc. angeboten. In der Produktion setzen wir ausschließlich auf Originalmaterial der Beteiligten, das Cover bekannter Songs findet bei uns definitiv nicht statt.

Im anschließenden Hauptstudium verstärkt sich die Projektorientierung noch weiter und über Wahlpflichtbereiche wird den Studierenden eine noch bessere Ausrichtung des Studiums auf ihre ganz individuellen Bedürfnisse geboten.

GW: Was hat es mit dem Bandpool auf sich, was mit der Open House Veranstaltungsreihe?

UD: Der Bandpool findet außerhalb der Popakademiestudiengänge statt, und ist eine Bandcoaching-

Synergien des Bandpools mit der Popakademie entstehen, wenn Mitglieder von Bandpool-Gruppen sich für das Studium entscheiden.

Einrichtung, die Kreativen aus ganz Deutschland zur Verfügung steht. In 18 Monaten werden bis zu 12 Bands unterstützt, die wir aus den eingehenden 400 bis 500 Bewerbungen aussuchen. Die Förderung dieser Gruppen erfolgt nach den individuellen Bedürfnissen, wir feilen z.B. an der Stageperformance, am Songwriting, an den Texten, dem Interviewverhalten und/oder am Gesamtkonzept und Image. Parallel dazu gibt es Seminare und Workshops zur Weiterbildung. Ein von uns zur Verfügung gestellter Mercedes-Transporter mit PA-Anlage kann von den Bands für Auswärtskonzerte gratis ausborgt werden, eine kleine PA-Anlage kann





gegen einen Unkostenbeitrag von Euro 50.- ebenfalls ausgeliehen werden. Gewollte Synergien des Bandpools mit der Popakademie entstehen z.B. dann, wenn Mitglieder von Bandpool-Gruppen sich für das Studium entscheiden. Ein gutes Beispiel dafür sind einzelne Musiker von „W4C - Warriors for Christ“, einer HipHop-Band, die mittlerweile einen Albumdeal bei SPV hat, beim Projekt „Zeichen der Zeit“ dabei war und die Musik für den Bundespräsidenten und das Staatsministerium Baden-Württemberg (Telefonwarteschleife) komponiert hat. Der Bandpool ist somit ein Vorfeld- und Parallelentwicklungstool der Popakademie.

Die Open House Veranstaltungsreihe findet ca. alle 14 Tage stets am Dienstag statt, und soll unseren Studierenden interessante Persönlichkeiten aus dem Musikbusiness und dem weiten Feld der Popkultur vorstellen. Auch externe Besucher sind hier willkommen, wir möchten durch diese Initiative Möglichkeiten zur qualifizierten und auch gerne kontroversiellen Diskussion bieten. Tim Renner, 2raumwohnung, Mousse T. und Alexander Klaws (DSDS) waren in der letzten Zeit in dieser Reihe zu Gast, im letzten Jahr Balthasar Schramm, Smudo, Heinz Rudolf Kunze, Benjamin von Stuckrad-Barre u.a.

GW: Welcher Gestalt ist die Zusammenarbeit der Popakademie mit der Musikhochschule Mannheim?

UD: Als wir noch keine eigenen Räumlichkeiten hatten, waren wir mit der theoretischen Ausbildung in einem Gebäude in der Stadt Mannheim und mit der praktischen Ausbildung in den Räumlichkeiten und dem Studio der örtlichen Musikhochschule. Nachdem wir unsere eigenen Räumlichkeiten bezogen haben, werden wir trotzdem mit der Hoch-

GW: Wie kam es zu den Kooperationen mit anderen Popmusikausbildungen in europäischen Ländern? Was ist das Leonardo-Projekt, und was erwarten Sie sich davon?

UD: Die Kooperationen mit ähnlich gelagerten Popmusikausbildungen waren unser Herzenswunsch, aber Notwendigkeit und Auftrag zugleich. Popmusik und Popkultur kann man nur in einem internationalen Zusammenhang begreifen, eine ernstzunehmende Ausbildungseinrichtung muss dieser Erkenntnis in Form von Partnerschaften Rechnung tragen. Wir beschränken uns zunächst auf das europäische Territorium. Unsere Partner und die Teilnehmer am Leonardo-Programm, das den Austausch von Studierenden und Know-how sowie den Aufbau eines europäischen Ausbildungscurriculums zum Ziel hat, sind das Department of Commercial Music der School of Media, Arts and Design an der Westminster University London, die Rockacademie in Tilburg, das Nationaal Pop Instituut Amsterdam, das Ballyfermot College Dublin, die Rock City Hultsfred/Schweden und die Sziget Cultural Management Agency Budapest. Weitere strategischer Partner sind Universal Music Deutschland, auch Gesellschafter der Popakademie, das Kulturministerium Budapest und das Staatsministerium Baden-Württemberg.

GW: Welche Zielsetzungen verfolgen Sie mit der jährlichen Konferenz „pop.forum- Branchenmeeting“, die 2005 bereits zum sechsten Mal stattfinden wird. Wird nicht bereits - provokant gefragt - genug diskutiert auf Messen, Zukunftsforen etc.?

UD: Dass schon zu viel diskutiert wird, ist richtig. Mit dem Branchenmeeting führen wir jedoch einer-

seits eine erfolgreiche und von den jährlich 500 Teilnehmern erwünschte Einrichtung im mit solchen Veranstaltungen nicht gesegneten Südwesten weiter, und bieten andererseits Inhalte bzw. Foren, die so in anderen Zusammenhängen nicht vorkommen. Dazu zählt der Kongress, der unter Ausschluss eines Publikums stattfindet, und Musikbusiness-

Mit dem Panel zur deutschen Sprache 2004 haben wir in der Forcierung der Quotendiskussion einen entscheidenden Beitrag geleistet.

schule, besonders mit dem Jazz Studiengang, inhaltlich weiterarbeiten. Wir können Popmusikgeschichte und den Musikbusinessbereich anbieten, die Musikhochschule offeriert spezielle Arrangementkurse und bildet Bläser aus, was wir ganz bewusst nicht tun, weil wir der Meinung sind, dass bei diesen Instrumenten ein Jazzbackground essentiell ist.

Executives die Möglichkeit gibt, im kleinen Rahmen und mit hoher Effizienz und Kompetenz sich mit 10 bis 15 KollegInnen intensiv auszutauschen. Wir veranstalten dabei jährlich drei bis vier Panels dieser Art mit Think-Tank-Funktion. Mit dem Panel zur deutschen Sprache 2004 haben wir in der Forcierung der Quotendiskussion einen entscheidenden Beitrag geleistet. In einem abschließenden Kommunique wenden wir uns dann regelmäßig mit Ergebnissen bzw. Forderungen an die Öffentlichkeit.

GW: Das Mannheimer Modell gilt zumindest deutschlandweit mittlerweile als Herzeigeprojekt, in dem Stadt, Land sowie deren Wirtschafts- und Kultureinrichtungen mit der Popakademie beispielhaft auf dem Gebiet der Popmusik kooperieren. Wie sieht dieses Modell aus, wer ist beteiligt, wie funktioniert es bisher?

UD: Das Mannheimer Modell - in Anspielung an die Mannheimer Schule unter Stamitz - ist eine weitere Innovation im Musikbereich aus der Stadt im Quadrat, nämlich ein Popmusikfördermodell, das von der Popakademie (Aus/Weiterbildung, Vernetzung), dem Musikpark Mannheim (Popmusik-Gründerzentrum mit bereits 40 angesiedelten Firmen) und der Popförderung der Stadt (Beratung, Infrastruktur) gemeinsam getragen wird. Der klassische Weg eines jungen Kreativen oder Verwerterers kann also vom Band Pool über die Ausbildung an der Popakademie zu einer mit günstigen Räumlichkeiten und sonstigen Hilfestellungen geförderten Betriebsgründung mit Sitz im Musikpark führen. Von der städtischen Popmusikförderung kommen dann noch weitere Unterstützungen im Bereich Beratung, Logistik, Kontakte (eigene Datenbank), Livemusik (Festivalveranstaltungen) und Wettbewerbe (Mannheim Music Award seit 2002). Zu all dem tritt als vierte Säule des Mannheimer Modells das äußerst professionelle Stadtmarketing Mannheim hinzu, das sich regional und überregional für die lokale Popmusik einsetzt. Mannheim kam im Zuge dieser gemeinsamen Anstrengungen im Bereich Pop in den letzten eineinhalb Jahren überdurchschnittlich ausführlich ins öffentliche Gespräch, auch international.

GW: In der Zeitschrift „Üben & Musizieren“ beschäftigen Sie sich unlängst mit dem Thema „Pop & Pädagogik. Wie kann man Popmusik vermitteln?“.

Kann man Populärmusik überhaupt lernen, welchen Sinn machen Ausbildungsinstitutionen in diesem Bereich?

UD: Wie in jedem anderen künstlerischen Zusammenhang kann man auch in der Popmusik ausbilden und lernen, allerdings auf der Basis von Talent, d.h. nur eine bestehende kreative Grundbefähigung macht die folgenden Schritte sinnvoll: Viele Gleichgesinnte an eine Ort bringen, sie zum gemeinsamen Arbeiten bringen und auch von einander lernen lassen, dadurch entstehen nebenher die notwendigen Netzwerke für die Zukunft. Die Beteiligten werden dann unter einen erhöhten Kreativitätsdruck gesetzt, der durch Wettbewerb, Zielvorgaben und die Eröffnung von inspirativen Feldern entsteht. Der nötige Freiraum für die Lernenden spielt dabei eine entscheidende Rolle, daneben die Schärfung des Realitätssinnes, Stichwort Musikbusiness.

GW: Wie bringen Sie selbst künstlerische Karriere und Unterricht sowie organisatorische Arbeiten unter einen Hut?

UD: Ich habe im Zuge der Aufbauarbeit in Sachen Popakademie sonstige Tätigkeiten etwas hinten anstellen müssen, meinen Schlagzeugunterricht führe ich aber nach wie vor durch. In meiner Musikkarriere muss ich momentan leiser treten, dafür entsteht ein Gesamtkunstwerk Popakademie, das ich durchaus als künstlerisch bezeichnen möchte.

GW: Sind Sie auch als Vize-Präsident des Deutschen Musikrats aktiv. Welche Aufgaben nimmt der DMR wahr, welche Projekte führt er durch?

UD: Ich habe mich im DMR für popmusikalische Fragestellungen stark gemacht, bin aus diesem Grund dann schließlich in meine Funktion gewählt worden. In den letzten eineinhalb Jahren konnten wir einzelne Initiativen auf den Weg bringen. Dazu gehört das Projekt „School Jam“, ein Schulbandwettbewerb, den wir gemeinsam mit dem Musik Media Verlag veranstalten. Gewinne und Sachpreise wie Instrumente kommen dabei den Schulen zugute, womit wir eine sehr notwendige Infrastrukturförderung bewerkstelligen können. Bei „Jugend musiziert“ wird es 2005 erstmals einen Bereich Populärmusik geben, wo in einigen Regionalwettbewerben zunächst E-Gitarre und E-Bass als Schwerpunktfächer eingeführt werden. 2006 sollen





die Fächer „Schlagzeug“ und „DJ“ hinzukommen. Wir richten absichtlich den Fokus nicht auf Bands, sondern auf EinzelmusikerInnen, um den steigenden Anforderungen des Marktes an Popinstrumentalisten nachzukommen. Eine weitere Initiative, die auch 2005 startet, heißt „Pop Camp“ und wird fünf ausgewählte Gruppen im Sinne einer Spitzenförderung betreuen. Hier soll es Proficoaches für jede Band und Supportleistungen im Tourneebereich geben. Hier werden wir mit German Sounds, dem deutschen Musikexportbüro, hinsichtlich internationaler Auftritte kooperieren. Nischenmusiken sind dabei explizit willkommen.

GW: Welchen Eindruck haben Sie von der österreichischen Populärmusik im weitesten Sinn?

UD: Die österreichische Szene war nicht nur mit ihren Spitzenacts, sondern in einer erstaunlichen Breite lange Zeit in Deutschland sehr präsent und beliebt. Ich habe lange als Schlagzeuger von Georg Danzer gearbeitet, daher habe ich einen ganz guten Einblick gewinnen können. Ich denke neben den noch immer populären Ambros und Fendrich, an Kruder & Dorfmeister und natürlich an Falco, weiters an Ostbahn Kurti u.v.a. Die Verzahnung der österreichischen und der deutschen Szene ist in vielen Musikerkooperationen Realität. Ich persönlich kenne neben Wien, wo ich sehr oft gespielt habe, auch den Linzer und Oberösterreichischen Raum sehr gut, weil ich dort viele Fortbildungsveranstaltungen für das Musikschulwerk gemacht habe. Insgesamt hat Österreich zwar eine kleine Szene, sie ist aber international zu Bedeutung gelangt, ich nenne nur Joe Zawinul, Karl Ratzer, Peter Wolf, Christian Kolonovits und natürlich Kruder & Dorfmeister. Wien als Stadt zwischen Ost und West gilt nicht nur als musikalischer, sondern noch mehr als virtueller Kristallisationspunkt für Kreativität, sodass immer wieder internationale Künstler für eine Zeit dahin kommen, um sich inspirieren zu lassen. Österreich ist automatisch ein Musikexportland, denn der Markt ist so klein, dass die Künstler unbedingt ins Ausland müssen. Manche bleiben dann dort oder kommen erst viel später zurück. Internationale Erfolge sind extrem wichtig für das Selbstbewusstsein einer Szene, das gilt besonders für ein kleines Land wie Österreich, das sich auf jeden Fall in diesem anspruchsvolleren Crossover-Bereich von Pop und Jazz eine Reputation erarbeitet hat.

GW: Was würden Sie tun, wenn Sie einen Tag das Sagen in der Musik- und Medienbranche hätten?

UD: Ich würde sagen: „Lasst uns alle den Blick auf die Ränder der Popentwicklung richten, um dort mehr anspruchsvolles, erfolgreiches Produkt zu generieren.“

GW: Was ist Ihr künstlerisches Motto bzw. ihr Lebensleitspruch?

UD: Nur der Wandel ist beständig.

Sämtliche Informationen zur Popakademie (Studienpläne der Ausbildungsgänge, Dozenten-team, Open House Veranstaltungsreihe, Branchenmeeting, Bandpool, RegioNet u.v.m.) unter: www.popakademie.de

www.popforum.de (Musikinformatportal der Popakademie Mannheim)

Weiter Links zu Partnern des Mannheimer Modells:

www.musikpark-mannheim.de

www.popfoerderung-mannheim.de

Die 2002 entstandenen Empfehlungen der Arbeitsgruppe zur „Förderung der Popular- und Jugendmusik in Baden-Württemberg“ finden sich als PDF-Dokument unter:

www.badenwuerttemberg.de/sixcms/detail.php?id=8114&resetform=1

 **PROF. UDO DAHMEN**

ist künstlerischer Direktor und Studiengangsleiter der Studienrichtung „Popmusikdesign“ an der Popakademie Mannheim. Er unterrichtet Drums, Bandcoaching und Producing.

Udo Dahmen absolvierte ein klassisches Schlagzeugstudium an der Musikhochschule Rheinland in Aachen und Köln sowie bei Dante Agostini in Paris. Zusammenarbeit mit Kraan, Lake, Inga Rumpf, Charlie Mariano, Sarah Brightman, Eberhard Schoener feat. Sting, Nina Hagen, Gianna Nannini, Jack Bruce, Gary Brooker.

Er leitete den Kontaktstudiengang Populärmusik an der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg und baute an der Berufsfachschule für Musik Dinkelsbühl den Studiengang Rock/Pop/Jazz auf. Heute ist er als Schlagzeuger, Autor, Produzent (u.a. Das Auge Gottes), Dozent und Organisator im Bereich der populären und perkussiven Musik tätig.



HERBERT PICHLER

■ IM GESPRÄCH MIT GÜNTHER WILDNER

 **GW: Kannst Du das Musical „Barbarella“ überhaupt noch hören nach all der Vorbereitungszeit in der Rolle des musikalischen Leiters und nach den vielen Vorstellungen?**

HP: Da ich es nicht so oft spiele/dirigiere, antworte ich mit „ja“! Ich habe noch zwei Kollegen, mit denen ich mir die Abenddienste in der musikalischen Leitung teilen kann, sodass ich auf ca. elf Aufführungen im Monat komme. Gegen die Premiere hin war ich allerdings froh, dass ein Ende in Sicht war, weil die Probenzeit unter dem großen Zeitdruck sehr gedrängt und anstrengend war. Ich denke an die Kollegen auf der Bühne, die „Barbarella“ 26 Mal im Monat performen müssen, das könnte ich nicht.

GW: Wie waren die Voraussetzungen für diese Musicalproduktion bzw. welche Gründe siehst Du für die - vorsichtig gesagt - bescheidenen Auslastungszahlen?

HP: Die Gründe für den kommerziell nicht durchschlagenden Erfolg von Barbarella kann man letztlich nie hundertprozentig verifizieren: Dass Nina Proll schlecht kritisiert wurde, ist da nur ein Baustein, wobei die Kritik an ihr eher beim Darstellerischen als beim Sängerischen ansetzte, eine Kritik, die vielleicht eher an die Regie weiterzuleiten ist, als an die Person der Darstellerin. Grundsätzlich gilt: Wenn jemand nicht absolut „outstanding“ performt, öffnet das Tür und Tor für Kritik und Ratschläge, die oftmals über das Ziel oder das berechnete Ausmaß hinausschießen. Da muss ein Schauspieler dann durch, mit Sicherheit keine leichte Situation, wenn das Stück mehr oder weniger auf die eine Hauptdarstellerin aufgebaut wird, und diese dann bei der Kritik durchfällt. Nina ist jedenfalls schauspielerisch und sängerisch unglaublich konstant, was unter anderem auf ihre

Ausbildung im Bereich Musical zurückzuführen ist. Ich ziehe den Hut vor ihrer Leistung.

Betreibt man weitere Ursachenforschung bezüglich der Gründe für die künstlerisch und verkaufstechnisch nicht durchgehend berauschende Performance der Produktion, lassen sie einige andere Anhaltspunkte und Ursachen finden. Regie und musikalische Leitung waren nicht bei den Auditions, was sicherlich nicht günstig war. Die musikalische Leitung hat dann direkt nach den Auditions zu mir gewechselt, nachdem Caspar Richter in der Leitungsposition nicht fortsetzte. Das waren grundlegende Fehler. Die Regie wiederum hat kurzfristig drei bis vier Wochen vor Probenbeginn gewechselt, weil der ursprüngliche Regisseur unlösliche Terminkollisionen hatte. Noch dazu übernahm dann Kim Duddy Regie und Choreografie, was mir unmöglich

Stewart ist freilich ein Weltstar, interessant dabei, dass er einfach Gitarre spielt und singt, ohne Musik aufschreiben zu können.

bewältigbar erscheint. Alle diese Faktoren und der enorme Zeitdruck sind am Endprodukt nicht spurlos vorübergegangen. Weiters sind beide Autoren - Rudi Klausnitzer und Dave Stewart - Benjamine in diesem Genre. Stewart ist freilich ein Weltstar, interessant dabei, dass er einfach Gitarre spielt und singt, ohne Musik aufschreiben zu können, wobei er allerdings im Stande ist, gleich



fünf bis sechs Songs pro Tag zu komponieren, das hat mich durchaus beeindruckt. Seine drei- bis vierminütigen Songstrukturen sind für theatralische Formen aber auch schnell unzureichend, hier fehlen ihm die Erfahrungen im Musiktheaterbereich.

GW: Was ist Dein Eindruck von der Musik in Barbarella? Ich habe sie als klassischen Combo-Pop/Rock mit Orchesterinstrumenten und sparsamen Loops als Klangfarben erlebt zuzüglich prominenteren Gitarrenparts als in anderen Werken des Genres.

HP: Diese Beschreibung kommt ganz gut hin: Achtziger Jahre mit Loops. Man hört hier ganz klar den Komponisten und Musiker Dave Stewart heraus, mit Einschränkungen in zwei bis drei Nummern, die untypisch für ihn sind wie ein Swingshowspace für den Roboter mit „Ich wäre so gerne Fred Astaire“ oder der Gospelfunk in „Liebe umsonst“ beim Auftritt von Slupe. Ich finde „Barbarella“ insgesamt ein wenig überorchestriert, es könnte da und dort schlanker sein, doch insgesamt eine hochklassige Arrangementleistung des Schweizers Matthias Gol, der bereits zwei Oscars gewinnen konnte. Er ist irrsinnig schnell, hat immer ein sehr gutes Team. Es war zeitmäßig stressig in Wien, da wird schnell zu den Kopisten geschickt, d.h. was am einen Tag besprochen wird bzw. sich ändert, wird in der Nacht neu geschrieben, geht zeitig in der Früh zu den Kopisten und liegt bei der Vormittagsprobe auf den Pulten der Musiker.

GW: Nachdem Du „fliegend“ erst nach den Auditions die musikalische Leitung übernommen hast, wie war anschließend die Arbeitsaufteilung zwischen Komponist, Arrangeur/Orchestrierung und musikalischer Einstudierung und Leitung?

HP: Das erste Glied der Kette war Dave Stewart als Komponist. Sein Songwriting finde ich beachtlich, diese Lieder muss man erst einmal schreiben. In der Zusammenarbeit habe ich beobachtet, dass ihn seine Nichtkenntnis der Notenwelt ein wenig belastet, auch im Sinne von Selbstzweifeln an seinem Schaffen, nur braucht er diese schriftliche Welt

nicht, er schafft das auch ohne. Um sich herum hat Dave Stewart ein Team, das seine kompositorischen Vorgaben umsetzt, d.h. aufzeichnet, arrangiert und instrumentiert. Mattias Gol war für die Arrangements und Instrumentierungen verantwortlich. Üblicherweise gibt es vier Teile bzw. Sparten bei Musicalarrangements: Piano Score/Klavierauszug, Full Score/Orchesterpart, Dance Arrangements für choreografische Teile und die Vocal Arrangements. Die Vorgehensweise war: Gitarrenbänder bzw. Vorproduktion von Dave Stewart, erste Verschriftlichung vom Team um den Komponisten, Umsetzung durch den Arrangeur, Komposition von Zwischen- bzw. Tanzmusiken entlang der Bühnendhandlung, die vom Arrangeur und mir angefertigt wurden, Chöre und Vocalarrangements waren auch bei mir angesiedelt. Die Chöre werden alle live gesungen, hier ein Kompliment an die Sänger, die mit Stimmvolumen und Engagement die Kleinheit der Besetzung wett gemacht haben - 15 Leute für einen großen Chor ist klarerweise bescheiden. Somit haben wir alles live performt bis auf die Loopzuspielungen. Überhaupt ist das Gesamtteam mit 21 Akteuren auf der Bühne sehr klein, eines der bescheideneren Musicals der letzten Zeit. Das Orchester umfasst 24 Musiker, wobei die sieben Streicher nicht im Orchestergraben sitzen. Die Orchesterstärke ist im heutigen, auch internationalen Vergleich der Musicalensembles somit als groß zu bezeichnen. Der Trend geht ja, nicht zuletzt wegen der Kosten, zu immer kleineren Musicalorchestern. Wirklich große Orchester bei Musicalaufführungen findet man nur mehr in Drei-Sparten-Häusern, wo das Musical nicht den Hauptanteil des Repertoires darstellt.

GW: Hättest auch Du die Arrangements machen können?

HP: Grundsätzlich ja, weil ich auch einzelne Lieder wie zum Beispiel „Ich wäre so gerne Fred Astaire“ und auch Zwischenmusiken arrangiert habe, aber Matthias ist sicherlich schneller. Grundsätzlich möchte ich festhalten, dass die Aufteilung der Arbeit unbedingt notwendig ist, weil mich die Erfahrung lehrt, dass eine Personalunion von Komponist und Arrangeur oder auch von Autor und Regisseur nicht sinnvoll ist. Neben dem entstehenden Zeitdruck geht besonders der notwendige Abstand bei der Einschätzung des Gehörten und Gesehenen verloren.

Wirklich große Orchester bei Musicalaufführungen findet man nur mehr in Drei-Sparten-Häusern.

GW: Als Dirigent von „Barbarella“ bedienst Du auch Keyboards. Welche Parts fallen Dir zu, und in welchem Verhältnis stehen die Tätigkeiten dirigieren und musizieren?

HP: Ich spiele neben der Ensembleleitung ca. 60 Prozent der Zeit Keyboards, wobei sich die spieltechnischen Anforderungen ganz verschieden zwischen Legern und anspruchsvollen Klavier-Parts befinden. Historisch gesehen ist die Personalunion Dirigent und Spieler bestens eingeführt, und ich fühle mich wohl in dieser Tradition, die Gründe dafür waren schon immer - zumindest auch teilweise - finanzielle. Eine Herausforderung im Sinne der Bewältigung aller dieser Aufgaben unter Zeit- und Qualitätsdruck stellt diese Doppelbelastung in jedem Fall dar, sie war ein wesentlicher Grund, warum ich mich für diesen Job interessiert habe. Die Koordination von 50 Leuten auf der Bühne und im Orchestergraben ist immer neu zu bewältigen, da wird mir niemals langweilig. Schwierigkeiten beim Dirigieren selber sind maximal technischer Natur, weil die Streicher in einem anderen Raum sitzen und mich nur über Monitor sehen, daran musste ich mich einfach gewöhnen. Für die weiteren Keyboards gibt es noch einen andern Kollegen, sodass wir die Tasteninstrumente zu zweit abdecken können. Insgesamt habe ich wirklichen Spaß an meiner Tätigkeit!

GW: Was die Musiklautstärke im Theater betrifft, kann man es ja leider nicht allen Besuchern recht machen, denn wo der eine noch mehr Wucht aus den PA-Boxen ersehnt, da bohrt sich ein anderer bereits die Taschentücher in die Ohren.

HP: Dieses Phänomen zieht sich durch die gesamte Geschichte des Musicals. Das Musicalpublikum ist von der soziografischen Struktur und von seinen Musik- und Hörgewohnheiten traditionell heterogen, sodass man es gar nicht allen recht machen kann. Diese Heterogenität spiegelt sich übrigens auch auf der Bühne wider, die Sänger und Tänzer kommen aus den unterschiedlichsten musikalischen Ecken. Sie ist Segen und Grundsatzkonflikt der Gattung zugleich.

GW: Der Plot des Musicals ist in einem Satz erzählt: „Barbarella befreit ihre im Weltall in Gefangenschaft geratene Mannschaft aus der Knechtschaft der schwarzen Königin und führt sie in einem klassischen Happy-End zur Erde zurück.“ Ist das genug Stoff für

ein abendfüllendes Musical?

HP: „Barbarella“ ist sicher nicht abendfüllend, doch zeigt die Musicalgeschichte auch, dass Werke mit der ganz gleichen Problematik trotzdem sehr, sehr erfolgreich geworden sind.

GW: Ist Barbarella ein weiblicher James Bond im Bühnenformat, der aber nur mit Attraktivität und ohne Action die Erfüllung seiner Ziele erwartet?

HP: Der Erfolg bzw. die Befreiung ihrer Mannschaft fällt Barbarella im Musical mehr oder weniger in den Schoss. Es geht alles gut aus, in den seltensten Fällen muss sie kämpfen.

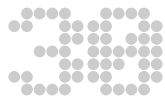
GW: Der Schluss von „Barbarella“ kommt für meinen Geschmack zu schnell und unvermutet. Verliert die Inszenierung hier ihre Balance? Wie würdest Du anhand der Musik eine Spannungskurve des Musicals zeichnen?

HP: Leider muss ich zustimmen, dass die Balance in der Aufführung - siehe das plötzliche „Deus ex machina“-Ende - nicht stimmt. Jedoch lässt sich dieses Manko bis zur Vorlage verfolgen. Ich habe den Cartoon „Barbarella“ gelesen und festgestellt, dass auch der hinsichtlich der Handlungsführung nicht wirklich logisch ist. Was die gesamte Spannungskurve anlangt, stehen wir vor einem - würde ich sagen - musikalischen Problem, nämlich dass die Musik von Dave Stewart von ihrer Anlage und Ausformung her eine stets unterkühlte ist, was eine theatralische Umsetzung sehr schwierig macht. Aus diesem Grund wurden zusätzliche sogenannte „Production Songs“ eingefügt, die im Sinne einer Auflockerung und Vielfalt bestimmt Ensembles oder Dance Breaks featuren. Genau diese Songs fallen aus dem Eurythmics-Genre heraus, sind Elemente aus anderen musikalischen Welten.

Für mich als Person gilt: Schlechte Kritiken treffen mich nicht.

GW: Das österreichische Feuilleton ist stets ein heftiger Kritiker der Wiener Musicalpremierer, auch diesmal fielen die Besprechungen gelinde gesagt durchwachsen aus? Haben die KulturjournalistInnen ein Problem mit dem Genre Musical, das sie bei jeder neuen Premiere immer wieder aufs Neue abarbeiten?





HP: Für mich als Person gilt: Schlechte Kritiken treffen mich nicht. Was mich in der Rezeption von „Barbarella“ positiv stutzig gemacht hat, war die Tatsache, dass unsere beste Kritik im Falter erschienen ist, was man vorderhand nicht annehmen würde. Ein wenig vermute ich hinter schlechten Kritiken im Fall „Barbarella“ zumindest zum Teil einen Kommentar zum textenden Intendanten Klausnitzer, der ja auch sonst als Medienmacher/manager durchaus kritisiert wird. Gewisse Kritikpunkte zu Details der Aufführung, Regie etc. waren durchaus berechtigt.

Geld spielt die Hauptrolle auf der Bühne des internationalen Musicalbusiness.

GW: Oftmalige Kritikpunkte im deutschsprachigen Musical sind die Texte, seien es die Übersetzungen oder das Originallibretto. Muss man für immer schlagerfest sein, um ins Musical gehen zu können, oder siehst Du Ansätze einer sich verfeinernden Sprachentwicklung?

HP: Solche Ansätze sehe ich leider nicht. Einerseits glaube ich, dass es einen Sondheim, einen Webber im deutschsprachigen Raum schlicht noch nicht gegeben hat, andererseits ist das Musical - wie alles andere heutzutage - extrem der Schnelllebigkeit der Zeit ausgesetzt, Voraussetzungen, die essentielle Qualitätssteigerungen im Bereich Text zumindest nicht begünstigen. Prognosen für eine Qualitätsentwicklung bei den Musicaltexten möchte und kann ich keine abgeben.

GW: Ist das Starprinzip (Nina Proll, Rainhard Fendrich u.a.) heute die einzige Möglichkeit ein Musical öffentlichkeitswirksam zu verkaufen, genügen die gestandenen Musicalstars (Marold, Borchert, Kröger etc.) schon lange nicht mehr?

HP: Ich sehe im „Starprinzip“ des Wiener Musicals der letzten Jahre eine beabsichtigte Strategie von Rudi Klausnitzer zur öffentlichkeitswirksamen Präsentation (PR und Publikumswerbung) der Produktionen der Vereinigten Bühnen. Die Ausnahme von der Regel war „Jekyll & Hide“ mit Thomas Borchert in der Titelpartie.

GW: Ist das Musical heute ähnlich festgefahren bzw. ähnlich tendenziell historisierend wie die Operette?

Wie modern kann Musical heutzutage werden, wie modern darf es sein?

HP: Diese Fragen werden von den Musicalproduktionsfirmen entschieden. Wer heute Musical macht, braucht Erfahrung in diesem Bereich sowie eine Finanzierung für seine Projekte. Daher will man kommerziellen Erfolg nicht zu gefährden. Da das Musical seine letzte Hochblüte in den achtziger Jahren hatte, hält sich die Musik von damals auch hartnäckig in heutigen Produktionen. Progressive Kunst machen, bedeutet Risiko, nicht nur im Musikbereich. Wer mit Musicals Geld verdienen will, versorgt sich mit allen Tricks der Risikovermeidung. Zu ihrer Zeit waren „Hair“ oder „Rocky Horror Picture Show“ durchaus gewagte Produktionen, so etwas gibt es heute kaum. Dazu kommt, dass der Musicalbereich mit seinen institutionellen Ausbildungen - ähnliches gilt für andere Musikbereiche - bereits so verschult ist, dass den Innovationen die Grundlagen, nämlich wie notwendige künstlerische Freiheit und Entdeckergeist, entzogen werden. Geld spielt die Hauptrolle auf der Bühne des internationalen Musicalbusiness.

GW: Was muss ein Theatermusiker können? Wodurch unterscheidet er sich vom Rock/Pop-Musiker on the road?

HP: Was man als MusikerIn im Theater lernt bzw. lernen muss, ist Konzentration, denn darauf baut jede Leistung auf. Gleichzeitig bekommt man Respekt vor dem Theater, denn täglich ist es eine neue Herausforderung, es geht immer wieder aufs Neue hop oder drop. Die musikalische Bandbreite scheint mir im Theater ebenfalls größer als mit einem Pop/Rock-Act im Konzert/Tourneebetrieb. Darauf muss man gefasst sein, damit muss man als MusikerIn umgehen können. Als musikalischer Leiter bei Barbarella war es mir wichtig, dass die einzelnen Rock/Pop-Instrumente mit ihrem spezifischen Charakter hörbar werden. Bei den Gitarren - um ein Beispiel zu nennen - will ich aus den PA-Boxen hören, ob gerade eine Stratocaster spielt oder eine Les Paul. Das soundtechnische Manko vieler Musicalproduktionen ist ein allzu undifferenziertes und „angepasstes“ Klangbild, was ich tunlichst vermeiden wollte. Wird nicht allzu glatt gearbeitet, sind die Musiker gefordert und haben Spaß an ihrer Arbeit. Viele Musiker im Orchester sind übrigens in beiden Sparten - Theater und „normaler“ Konzertbetrieb - tätig.

GW: Nun zum Kulturpolitischen. Seit es von der öffentlichen Hand subventioniertes Musical in Wien gibt, werden immer wieder Forderungen laut, diese offensichtlich gut gehende Sparte der Unterhaltungsbranche müsse sich selber tragen. Wie siehst Du das? Ist das überhaupt möglich, und wenn ja, unter welchen Voraussetzungen?

HP: Im deutschsprachigen Raum funktioniert das Musical rein privatwirtschaftlich nicht, wie zahlreiche Konkurse und Insolvenzen von Musicalproduzenten und -häusern in den letzten zwei Jahren zeigen. Man darf sich von „Hochkulturseite“ nicht irre machen lassen durch abschätziges Äußerungen über das Musical mit dem Ziel oder Hintergrund eines Subventionsstopps für das Musical, das sind die normalen Interessenskämpfe. In Wien stehen die Zeichen jedenfalls weiter auf Musical wie der Umbau des Ronacher um 40 Millionen und ein Jahresbudget von 14 Millionen für die Bespielung deutlich zeigen.

Die Nutzung des Theaters an der Wien zukünftig mit Oper sehe ich problematisch, weil sich das nicht rechnen, und der Subventionsbedarf enorm hoch sein wird. Auch stelle ich klar in Frage, wie man in Wien täglich 4000 Menschen in Opernhäuser locken wird können. Mit dieser Politik kann nachhaltig mehr ruiniert werden, als man zur Zeit abschätzen kann.

Sollte einmal beim Musical gespart werden und auch die Musiker nur mehr Stückverträge so wie die Darsteller bekommen, hieße das auch ein Mehr an Konkurrenz, was ich durchaus begrüßen könnte, solange eine grundsätzliche Fairness gewahrt bleibt. So eine Entwicklung wäre allerdings als Strukturenzerstörung zu werten, was für die Kontinuität und in gewisser Weise auch für die Qualität eines Klangkörpers mit ziemlicher Sicherheit eine Verschlechterung bedeuten würde. Das fixe Orchester ist ein Wert, die Beibehaltung oder Auflösung dieses Zustandes eine kulturpolitische Grundsatzentscheidung mit durchaus ästhetischen Implikationen aus folgendem Grund: Subventionierte Rock/Pop-Orchester sehen sich - wie bereits

vorher gesagt - immer wieder einem Rechtfertigungsdruck ausgesetzt, weil - so die Argumentation - leicht zu spielende Partituren nicht von Musikern im Anstellungsverhältnis exekutiert werden müssten. Da fiel mir ein interessantes Projekt ein. Man könnte ein klassisches Orchester Pop, Rock und Jazz spielen lassen und umgekehrt ein Musicalorchester klassische Literatur. Ich würde auf alle Fälle auf das Musicalorchester setzen.

GW: Wie lange bist Du nun schon im Bereich der Theatermusik tätig, was waren Deine Stationen? Was fasziniert Dich am Musical bzw. an anderen Musiktheaterformen?

HP: Seit 1990 bin ich in der Theatermusik und versuche, immer eine Mischung aus dieser Art Jobs und anderen musikalischen Aufträgen wie Kompositionen und Live-Auftritten zu finden. Viele meiner MusikkollegInnen am Theater haben aus ähnlichem Grund nur kleine Verträge, um auch noch Zeit für andere Projekte zu haben. Die Plätze für PopRockJazz-Musiker im Orchester der Vereinigten Bühnen Wien sind sehr begehrt, es ist schließlich auch das einzige derartige fixe Orchester in Österreich. Richtige Kapazunder der österreichischen Szene spielen in dieser Formation, was das Mitwirken auch künstlerisch interessant macht.

GW: Welche Entwicklungsmöglichkeiten siehst Du noch zukünftig im Populärmusikstudium und konkret in der Ausbildung hier in Wien am Institut für Populärmusik?

HP: Wir, das IPOP, sind vor allem ein pädagogisches Institut, wodurch uns die Problematiken des gegenwärtigen Tonträger- und Livemusikbereichs nicht in unserem Selbstverständnis treffen und natürlich auch nicht an unserer Berechtigung kratzen. Wir bringen hoch qualifizierte Instrumentalpädagogen hervor, deren zentrales Problem leider eine äußerst schlechte Bezahlung sowohl im öffentlichen als auch im privaten Sektor ist. Hier sind schnelle Verbesserungen nicht in Sicht. Stilistisch gesehen müssen wir als IPOP schauen,

Wir bringen hoch qualifizierte Instrumentalpädagogen hervor, deren zentrales Problem leider eine äußerst schlechte Bezahlung sowohl im öffentlichen als auch im privaten Sektor ist.





dass wir am Ball bleiben, sonst laufen wir Gefahr, antiquiert zu werden, was wir durch die Arbeit mit unseren jungen Studenten und unsere konsequente Beobachtung der musikalischen Szenen zu unterbinden versuchen. Genremäßig sehe ich einen

Der Standort Österreich, speziell Wien, ist wiederum im Bereich „Musical“ ein europaweit beachteter.)

Trend zur World Music, dem wir Rechnung tragen müssen. Damit grenzen wir uns auch gegenüber anderen Ausbildungsinstitutionen deutlich ab.

GW: Inwiefern ändern sich MusikerInnenkarrieren unter den neuen Bedingungen eines massiv schrumpfenden Tonträgermarktes? Was heißt das für junge Talente und deren Ausbildung?

HP: Ich kann dem exorbitanten Schrumpfen des Tonträgermarktes gottseidank auch gute Aspekte abgewinnen: Wir müssen wieder ganz offensiv Musik machen mit großer Risikobereitschaft, das wird die Ergebnisse positiv beeinflussen. Was die jungen Musiker betrifft, hat sich die Situation vielleicht zugespitzt, aber im Wesentlichen zu vor 30 Jahren insofern nicht verändert, dass noch immer gilt: Die ganz herausragenden Talente werden sich durchsetzen, die vielen guten und sehr guten Musiker - und das ist der Unterschied zu früher - bekommen kaum mehr Chancen auf dem gesättigten Markt. Hier kommen wir in eine gesellschaftspolitische Debatte, wo eine nicht immer hoch angesehene universitäre Kunstausbildung mit schlechten Verdienst- und Etablierungsaussichten auf dem Markt mit den Erfolgsansprüchen und dem Leistungsdenken einer sogenannten dynamischen Gesellschaft zu wirtschaftlichen Rezessionszeiten kollidieren. Diese Situation macht Lehrenden und Studierenden zu schaffen, ist aber gleichzeitig Ansporn und Auftrag, Chancen zu provozieren und zu nützen.

GW: Sind die Chancen für heimische Musiker in den unterschiedlichen Stilmfeldern verschieden groß?

HP: Sicherlich ja. Im Jazz, wo sich Österreich international durchaus mit den Besten messen kann, finden MusikerInnen Entwicklungsmöglichkeiten vor. Im Pop erreichen wir das internationale Niveau nicht, was natürlich mit den Rahmenbedingungen zusammenhängt, d.h., wenn der neue Falco in Österreich bleibt, wird er keine Karriere

haben. In diesem Sinne ist Christl Stürmers bisheriger Weg, der auf einer für heimische Verhältnisse groß angeworfenen Maschinerie gründet, interessant zu beobachten. Wirklich entscheidend wird aber alles das, was noch vor ihr liegt.

Der Standort Österreich, speziell Wien, ist wiederum im Bereich „Musical“ ein europaweit beachteter, was man als Erfolg verbuchen kann. Die Vorgehensweise dabei sollte - kulturpolitisch gedacht - auch in anderen Genres Schule machen.

 **HERBERT PICHLER**

Geboren in Linz, wo er am **Bruckner Konservatorium Klavier und Orgel** studierte. Fortsetzung der Ausbildung an der Musikuniversität Graz in den Fächern **Klavier (Jazz und Klassik) und Komposition, Arrangement**.

Seit 1988 als **musikalischer Leiter, Arrangeur und Musiker** unter anderem für die Vereinigten Bühnen Wien tätig (Neufassung „Hair“, Co-Arrangeur „Tanz der Vampire“, Rocky Horror Show, Wake Up, Barbarella). Komponist diverser Radio- und Fernsehmusiken (ORF Fernsehen, Radio Wien, ZDF-Serien). Studiomusiker u.a. für David Hasselhoff, Harry Belafonte, RSO-Orchester, Wiener Symphoniker, Count Basic u.v.a. **Theatermusiken** für das Schauspielhaus Wien und das Landestheater Linz.

Liveauftritte mit den Supremes, Toots Thielemanns, Harry Belafonte, Patricia Kaas, Plácido Domingo, Jose Carreras, Rainhard Fendrich (Musikalischer Leiter und Arrangeur der Rainhard Fendrich Show „Saitensprung“).

Zusammenarbeit mit Jim Steinman, Dave Steward, Christian Kolonovits (VSOP, Christmas in Vienna etc.). Seit 1995 Lehrauftrag an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien.

VOM ROCK'N'ROLL ZUM TECHNO

■ EIN BLICK AUF DIE SOZIALGESCHICHTE DES MUSIKKONSUMS JUGENDLICHER SEIT DEN 1950ER JAHREN

■ VON MICHAEL HUBER & DORIS NICOLETTI

■ Zu den Bedingungen der Möglichkeit, den Musikkonsum Jugendlicher historisch zu beschreiben

Musikrezeption Jugendlicher ist aus historischer Sicht ein wenig aufgearbeitetes Thema der empirischen Sozialforschung. Sozialwissenschaftliche Jugendforschung wird systematisch erst seit den frühen 1980er Jahren betrieben, und Musikrezeption war dabei lange Zeit nur Marginalinteresse. Das gilt ebenso für die regelmäßigen Befragungen zur Mediennutzung wie für die seit 1981 wiederholt durchgeführten Jugendwertestudien der deutschen Shell. Selbst in der jüngsten Shell-Studie „Jugend 2000“ erfährt das Thema Musik nur geringe Aufmerksamkeit. Im Herbst 2001 wurde mit der Tagung „Jugend, Musik und Medien“ im deutschen Ludwigsburg diese Thematik einer eingehenden Betrachtung aus unterschiedlichen Perspektiven unterzogen. Dabei traten z.T. sich relativierende Ergebnisse zu Tage, die jetzt in weiterführender Forschung zu überprüfen sein werden. Aus musiksoziologischer Sicht ist bei allen Aussagen zu musikalischen Verhaltensweisen Jugendlicher davon auszugehen, dass aussagekräftige Unterschiede entlang der vier sozialen Merkmale Alter, Geschlecht, Schichtzugehörigkeit und ethnische Zugehörigkeit anzunehmen sind. Verlässliche Forschungsergebnisse unter Berücksichtigung dieser Aspekte liegen

nicht vor bzw. sind nicht mehr aktuell.¹ Was aufgrund dieser Quellenlage möglich ist, soll in der Folge versucht werden: mittels Erkenntnissen über Motive, Ausprägungen und Rahmenbedingungen des Musikkonsums Jugendlicher zu einem besseren Verständnis der Sozialgeschichte von Jugendmusik zu gelangen.

Musik und Medien im Alltag Jugendlicher

Jüngere Studien berücksichtigen, dass Musikkonsum immer vor dem Hintergrund alternativer Freizeitangebote gesehen werden muss. Des Weiteren ist zu beachten, dass sich das Rezeptionsverhalten sehr stark aus inhaltlichen Angeboten in Radio und Fernsehen ergibt. Jugendliche in Österreich haben in den letzten Jahrzehnten unterschiedliche musikalische Erkenntnisse und Geschmäcker entwickelt, je nach dem ob sie die Sendungen Hitparade, Hitpanorama oder Musicbox hören

Jüngere Studien berücksichtigen, dass Musikkonsum immer vor dem Hintergrund alternativer Freizeitangebote gesehen werden muss.

(1) Eine alters-, geschlechts- und schichtspezifische Interpretation erfolgte z.B. in: Wiechell 1977





bzw. Okay, Ohne Maulkorb, X-Large, MTV, VIVA, goTV oder Starmania sehen konnten. Bei historischen Betrachtungen von Musikkonsum (nicht nur Jugendlicher) ist also immer zu fragen, welche Musikstile, Musikmedien und Musiksendungen zur jeweiligen Zeit gerade angeboten wurden.

Die großen Trends der Jugendmusik hatten ihre Wurzeln immer in England oder den USA. Bis in die 1980er Jahre drangen diese Einflüsse verspätet und verfremdet in den deutschen Sprachraum ein, und manches konnte *ausschließlich* über Radio oder Fernsehen konsumiert werden. Und wer nicht in den Genuss technischer Musikvermittlung kam, konnte Musik nur hören, wenn er/sie selbst musizierte oder einer Aufführung vor Ort beiwohnte. Als das Radio in den 1950er Jahren vom Fernsehen als Familienmedium abgelöst wurde, war der Weg frei für eine jugendspezifische Nutzung mit Rock'n'Roll. Nach erster Ablehnung dieser „Negermusik“ erkannte die deutsche Unterhaltungsindustrie die ökonomischen Möglichkeiten des Trends und vermarktete Peter Kraus u.a. als braven Elvis-Verschnitt für deutsche und österreichische Teen-

Bildungsanspruch und der Schwierigkeit, das Interesse der Jugendlichen überhaupt zu finden. Etwas günstiger stellt sich dieses Verhältnis in Zusammenhang mit Instrumentalpädagogik dar. Aus einschlägigen Untersuchungen ist bekannt, dass das Erlernen eines Musikinstrumentes z.B. an einer Musikschule einen deutlichen Einfluss auf die Musikpräferenzen hat. Jugendliche mit einer Ausbildung auf einem klassischen Instrument bilden die relativ kleine Gruppe, die angibt, oft und gerne klassische Musik zu hören.

Die technologische Entwicklung von Massenmedien durch neue Erfindungen und Entwicklungen wirkt sich insofern auf den Musikkonsum aus, als die primären Musikvermittler stetig durch neue ersetzt werden, wobei sich so etwas wie eine Pendelbewegung zwischen Mobilität und Gebundenheit ans Heim beobachten lässt. Eine Revue der Entwicklung seit dem zweiten Weltkrieg führt vor Augen, wie grundlegend sich die Bedingungen und Möglichkeiten Musik zu hören geändert haben: Röhrenradio, Music-Box, Musikschrank, Transistor-Radio, tragbarer Vinylplattenspieler, TV-

Aus einschlägigen Untersuchungen ist bekannt, dass das Erlernen eines Musikinstrumentes z.B. an einer Musikschule einen deutlichen Einfluss auf die Musikpräferenzen hat.

ager. Radio Luxemburg war in den 1960er Jahren für die Verbreitung amerikanischer Musik von immenser Bedeutung, selbst in Deutschland wo, es ja auch die US-Army-Sender der stationierten Nato-Truppen gab, aber umso mehr in Österreich und der Schweiz. Zwar gab es die 45er-Schallplatten zu kaufen, und sie waren auch leistbar. Aber die wenigsten Jugendlichen hatten einen eigenen Plattenspieler, und auf dem der Eltern durfte Rockmusik sehr oft nicht gespielt werden.

In den vergangenen fünfzig Jahren haben sich technische Medien zur einflussreichsten Instanz musikalischer Sozialisation Jugendlicher entwickelt und die zuvor dominierenden traditionellen Instanzen Familie, Schule und Kirche in den Schatten gestellt. Musikerziehung, die durch die Schule vermittelt wird, kann heute bestenfalls als Korrektiv wirken und befindet sich im Spannungsfeld zwischen

Gerät, Stereo-Anlage, Autoradio, Walkman, Video-Recorder, CD-Player, Kabel/Sat-TV, CD/MD-Discman, Computer, DVD-Player, MP3-Portable. Während zuvor die Vermittlung von Popmusik fast ausschließlich über Schallplatten und Radio lief, ist seit der Entwicklung spezieller Musiksender ab den 1980er Jahren das Fernsehen die primäre Schnittstelle zum jugendlichen Publikum, obwohl es bis in die 1970er Jahre in Österreich für Jugendkultur völlig bedeutungslos war. „1960 sahen nur zehn Prozent der Jugendlichen täglich fern, aber 50 Prozent gingen mindestens einmal wöchentlich ins Kino. Die Jugendmedien dieser Zeit waren Bücher und Romanhefte, das Kino sowie die in den 1950er Jahren aufkommenden Kofferradios, Plattenspieler, Tonbänder und Musikboxen².“ Aus neuen Zugangsmöglichkeiten großer Publikumsschichten zu bestimmten Vermittlungsformen können sich auch musikalische Trends entwickeln. Der Sat- und Kabel-

TV-Boom der frühen 1990er Jahre hat den Einfluss des Musikfernsehens in Österreich gestärkt und damit u.a. den Gruppen Nirvana und Red Hot Chili Peppers viele österreichische Fans beschert. Die Möglichkeit, autonom zu entscheiden, welche Musik man hört, ist also immer durch die Verfügbarkeit über eigene Hard- und Software zum Empfangen und/oder Abspielen bedingt. Die Bedeutung dieses Verhältnisses kann gar nicht überschätzt werden.

Auch Jugendzeitschriften spielten und spielen bis heute eine große Rolle, auch wenn sie von manchen heimlich gekauft und gelesen werden mussten. Vor allem die Zeitschrift Bravo ist hier zu nennen, der es seit den 1950er Jahren sehr gut gelingt, die (Aufklärungs-)Bedürfnisse ihrer jugendlichen Leser/innen zu befriedigen. Von den allgemeinen Teenager-Zeitschriften, die primär oder exklusiv ein weibliches Publikum ansprechen, sind die speziellen Musikzeitschriften zu unterscheiden, die oft auf ausgewählte Musikstile und das entsprechende Umfeld spezialisiert sind.

Motive, Ausprägungen und Rahmenbedingungen des Musikkonsums Jugendlicher zur Jahrtausendwende

In einer empirischen Längsschnitt-Untersuchung des Deutschen Jugendinstituts³ zum täglichen Zeitbudget Jugendlicher wurde von den Befragten das Hören von Musik als zweithäufigste Tätigkeit genannt, übertroffen nur von den (unfreiwilligen) Aufgaben für Schule/Ausbildung/Beruf/Studium. Dabei noch nicht berücksichtigt sind „Tätigkeiten außer Haus“, die ja auch sehr oft mit Musikkonsum in Verbindung stehen und mit zunehmendem Alter stetig an Bedeutung gewinnen. Als beliebteste Musikstile wurden „Pop, Rock, Disco, Techno und Rap/HipHop“ genannt. Auch „Oldies“ wecken ein gewisses Interesse, gemeint sind damit die Beatles und andere Idole der Eltern-generation. „Klassik, Jazz und Deutschrock“ werden insgesamt „eher als negativ“ eingeschätzt, „Folklore und Volksmusik“ werden eindeutig negativ bewertet und kaum gehört. Heavy Metal eignet sich nach Meinung der befragten Jugendlichen besonders gut dazu, sich vom Musikgeschmack der Eltern abzugrenzen.

Im selben Jahr (2001) wurden in einer anderen großen Studie⁴ deutsche Jugendliche nach ihren Interessen befragt. Von 23 vorgeschlagenen Themen

wurde „Musik“ als zweitwichtigstes bewertet, nach „Freundschaft“ und vor „Liebe, Partnerschaft“ sowie „Ausbildung und Beruf“. Dabei gibt es hinsichtlich „Musik“ keine geschlechtsspezifischen Interessensunterschiede, was sich z.B. von Mode, Gesundheit und Reisen bzw. Technik, Auto, Computerspiele und Internet nicht sagen lässt. Von den befragten Jugendlichen besitzen 86% einen

Heavy Metal eignet sich nach Meinung der befragten Jugendlichen besonders gut dazu, sich vom Musikgeschmack der Eltern abzugrenzen.

eigenen CD-Player, erst dann kommt das Handy (w: 80%/m: 69%). Relativ weit verbreitet sind auch eigenes TV-Gerät (w: 60%/m: 66%) und eigener Computer (w: 40%/m: 58%). Kaum eine Rolle spielt (noch) der MP3-Player (w: 4%/m: 10%). Tonträger werden von 91% der Jugendlichen täglich oder mehrmals pro Woche gehört, Radio von 82%. Tatsächlich ist die häufige Nutzung von Tonträgern eine nur für Jugendliche typische Verhaltensweise, während die Nutzung anderer Medien auch mit zunehmendem Alter relativ stabil bleibt. (Siehe Diagramm 1; Quelle: Media Perspektiven Basisdaten 2003, S. 69)



[3] Barthelmes / Sander 2001. Wir gehen hier und in der Folge davon aus, dass sich der Musikgeschmack österreichischer Jugendlicher nicht entscheidend von dem der deutschen unterscheidet. [4] Feierabend / Klingler 2002

DIAGRAMM 1: WER WELCHE MEDIEN MEHRMALS WÖCHENTLICH NUTZT

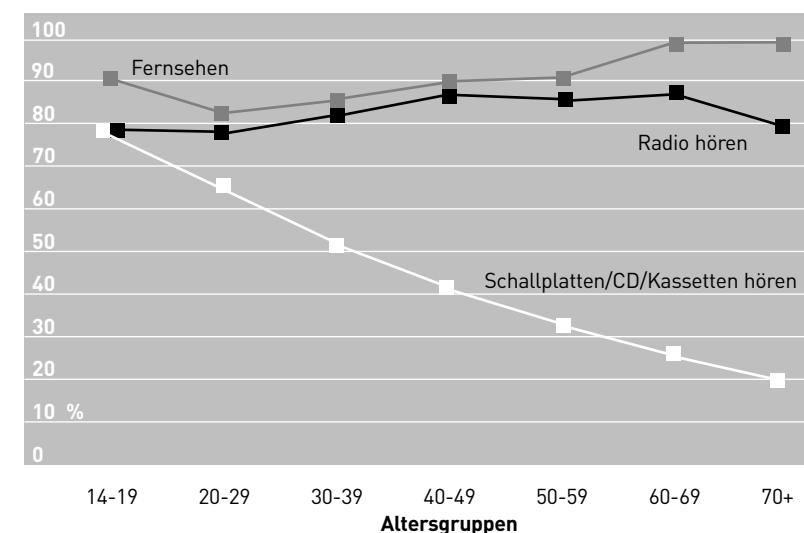
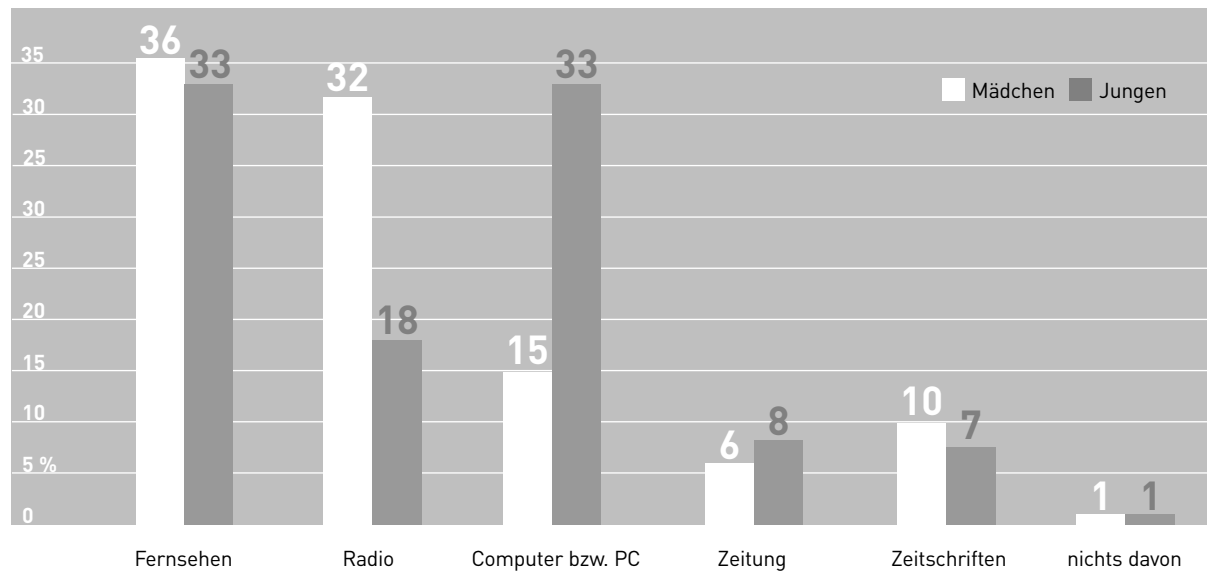




DIAGRAMM 2: WIE VIELE JUGENDLICHE WORAUF AM WENIGSTEN VERZICHTEN KÖNNEN



Noch intensiver als Tonträger wird von Jugendlichen nur das Fernsehen genutzt (93%). Computer werden generell stärker von männlichen Jugendlichen genutzt (72% vs. 56%). Musik im Internet ist für Mädchen nicht so sehr ein Thema. Während die Aktionen „E-Mails versenden“, „Chatten“ und „nach Informationen zu einem bestimmten Thema suchen“ geschlechtsspezifisch praktisch gleich verteilt sind, scheint „Musik/Sounddateien anhören“ (w: 23%/m: 36%) und „Downloaden von Musikdateien“ (w: 16%/m: 35%) eher eine männliche Spezialität zu sein, was sich auch in der technischen Ausstattung des persönlichen Computers mit einem CD-Brenner niederschlägt (w: 32%/m: 46%). Am deutlichsten zeigen sich verschiedene Präferenzen bei der Frage nach dem Medium, auf das am wenigsten verzichtet werden kann: Größte Konkurrenz des Fernsehens (w: 36%/m: 33%) ist bei den Mädchen das Radio (w: 32%/m: 18%) und beiden Burschen der Computer (w: 15%/m: 33%). (Siehe Diagramm 2)

Renate Müller hat in ihrer Dissertation theoretisch fundiert und empirisch belegt, dass Musikkonsum von Jugendlichen stark von der Peer-Group beeinflusst wird: „Das Vorhandensein von Barrieren gegenüber Musik bestimmter Genres und Stile ist bedingt durch die Angst, die Peergruppenzugehörigkeit durch die Akzeptierung solcher Musikgenres und -stile zu verlieren, die von der Gruppe nicht

akzeptiert werden.“⁵ Der starke Wunsch nach Integration in der Peergroup erklärt sich aus deren zentraler Bedeutung als Sozialisationsinstanz der Jugendlichen. Orientierung und Wissenstransfer, früher primär in familiären Beziehungen ausgehandelt, bieten immer stärker der Freundeskreis, da Eltern und Geschwister oft als nicht vorhanden, nicht vertrauenswürdig oder schlicht inkompetent empfunden werden. Müller stellte auch fest, dass die in früheren Jahren der Jugend bisweilen unterstellte generelle Inflexibilität im Umgang mit Musik einer geradezu strategischen Nutzung gewichen ist sofern jene kulturpessimistische Sicht pädagogisierender Wirkungsforschung jemals angebracht war: Musikkonsum wird von Jugendlichen (besonders von Mädchen) bewusst als *Gefühlsverstärker* genutzt, aber auch um Trauer, Sorge, Einsamkeit zu vertreiben. Positive, erheiternde Musik wird in der Gruppe gehört, um sich und Anderen die Gruppenzugehörigkeit zu bestätigen. Nachdenkliche, „ernste“ Musik wird allein gehört, wenn man sich ganz auf sie einlassen, ungestört sich darauf konzentrieren will. Der Wunsch, über Musik autonom die eigene Stimmung zu beeinflussen wirkt als stärkstes Motiv der Musikknutzung Jugendlicher, stärker als das Bedürfnis Individualität über einen sehr speziellen Musikgeschmack zum Ausdruck zu bringen oder sich über Musik sozial zu positionieren.

Populäre Musik als Identität bildendes Massenmedium

Vorbei sind die Zeiten da ein einziger Musikstil das Lebensgefühl aller (unangepassten) Jugendlichen ausdrückte. Heute steht eine breite Palette an Musikstilen zur Auswahl, und meist werden deren mehrere gleich gern gehört, je nach Befindlichkeit und Stimmung. Ein/e Jugendliche/r mit Rastafari-Frisur und Nirvana-T-Shirt bei einem HipHop-Event, das ist fünfzig Jahre nach der Geburt des Rock’n’Roll kein ungewohntes Bild. Was alle (historischen wie aktuellen) Jugendmusikstile eint ist ihr Potential, Themen anzusprechen und in einer Weise zu behandeln, die den Jugendlichen eine Identifikationsmöglichkeit bietet. Warum „funktioniert“ das so gut:

Wir alle haben Stil, der sich in Kleidung, Verhaltensweisen und Konsum äußert. Im alltäglichen Miteinander wirkt das wie eine nonverbale mit speziellen Codes durchsetzte Sprache, die oft nur von „Gleichgesinnten“ (richtig) verstanden wird. Besonders stark ausgeprägt zeigt sich das im Bereich der Jugendkultur mit ihrer Dominanz musikalischer Codes, wobei in den letzten Jahren Computer-Themen und Funsportarten an Bedeutung gewonnen haben. Darüber hinaus ist zu beobachten, dass nicht mehr die Musik an sich als vorherrschendes Thema dominiert, sondern viele Aspekte der hinter dem jeweiligen Musikstil stehenden Philosophie erlebt und gelebt werden. So ist die globale Verbreitung von HipHop-Musik auch damit erklärbar, dass ihre „Philosophie“ weltweit bei Jugendlichen auf positive Resonanz stößt: Die intensive Pflege eines Freundes-Netzwerks, Vereinbarkeit von Individualität und Gruppenzugehörigkeit, Vereinbarkeit von ökonomischem Erfolg und künstlerischer Glaubwürdigkeit, Respekt und Toleranz im Umgang mit Anderen, spielerisches Aushandeln von Konkurrenz und Konflikten, eine Affinität zu den Trendsportarten Basketball/Streetball und Skaten, und nicht zuletzt das entspannte „Abhängen“ mit Marihuana/Haschisch als typischer Art des Drogenkonsums.

Das heißt: Popmusik wirkt qua Jugendkultur als Massenmedium, vermittelt Bedeutungen und Identifikationsmöglichkeiten, und das weniger in ihrer formalästhetischen Gestalt als vielmehr in den „Begleiterscheinungen“. Denn Musik ist immer dann enorm erfolgreich, wenn es ihr gelingt, ein Lebensgefühl zu vermitteln, einen Lebensstil zu repräsentieren. Je besser die Verbreitung der Codes einer Jugendkultur über die Massenmedien funktioniert, desto einfacher ist es für die Jugendlichen, sich diesen neuen Stil anzueignen und sich damit global mit dem virtuellen Netzwerk Gleichgesinnter zu verbinden, ohne der Notwendigkeit direkter Sozialkontakte. Oft sind es nur Fragmente hinsichtlich der Gestalt des Kulturgutes, dem Einen unbedeutend erscheinende Details, die von der Anderen als Referenz zu einem bestimmten Bedeutungsmuster in Beziehung gesetzt werden und dieses aufs Neue bestätigen. Eine Analyse der Bedeutung von Jugendmusik-Phänomenen muss also immer deren jeweilige Referenzmuster berücksichtigen und die Hintergründe des Identifikationspotentials sichtbar machen. So wird man davon ausgehen können, dass jugendliche Mädchen selbstbewusst auftretende Musikerinnen wie z.B. Madonna, Lauryn Hill oder Missy Elliott aus anderen Beweggründen als deren männliche Freunde attraktiv finden. Das Referenzmuster könnte hier „Durchsetzungskräftige Frauen in männlich dominierten Bereichen“ sein, etwas das für Burschen vielleicht gar kein Thema ist. Dabei ist für die Akzeptanz entscheidend, dass jeglicher pädagogischer Impetus fehlt, Aufklärung passiert gleichsam „unabsichtlich“. Genau so wenig wie der Rock’n’Roll politische Intentionen hatte, obwohl der über die Befreiung des Körpers politisch wirkte, ist Madonna als Feministin zu bezeichnen, wiewohl sie als Vorbild Teenager-Mädchen darin zu bestärken vermag, ihre gesellschaftliche Opferrolle abzulegen und sich sexuell zu emanzipieren.

Renate Müller spricht bei bewusster Entscheidung für eine bestimmte (Jugend-)Kultur von „Selbst-Sozialisation“. Das beinhaltet die Auswahl eines

Denn Musik ist immer dann enorm erfolgreich, wenn es ihr gelingt, ein Lebensgefühl zu vermitteln, einen Lebensstil zu repräsentieren.



[5] Müller 1990, S. 271



bestimmten Freundeskreises, die Aneignung bestimmter Symbole, die Übernahme eines bestimmten Lebensstils. Bedingung der Möglichkeit dazu ist das Anhäufen von Szene-relevanten symbolischen Kompetenzen.

„Selbstsozialisation geschieht über die Definition von Zugehörigkeiten und Abgrenzungen zu anderen Menschen als Teil sozialer Gruppen. Dies erfolgt u.a. über sozialästhetische Umgangsweisen mit Musik und Medien, die neben dem ‚reinen‘ ästhetischen Genuss ein nicht zu vernachlässigendes Motiv für

tun, die hat im deutschen Sprachraum ihre Wurzeln in der Wandervogel- und in der Arbeiterjugendbewegung. Zwar gab es auch vor den 1950er Jahren Musikstile, die durch Körperlichkeit und Regelverletzung der Interpret/inn/en revolutionär geprägt waren, aber nie zuvor in der Geschichte bot ein kulturelles Massenphänomen speziell den Jugendlichen so klar die Möglichkeit zur Opposition gegen Erwachsene und deren Wertvorstellungen wie der Rock’n’Roll mit seiner Hymne „Rock Around The Clock“ von Bill Haley & The Comets.

Den mutigen Jugendlichen öffneten Elvis, Chuck Berry und Bill Haley das Tor zur Emanzipation, die Angepassten träumten sich so wie ihre Eltern mit Freddy Quinn in eine heile Welt.

deren Nutzung und Gebrauch darstellen können. Je nach Intention der Rezipienten können Musik- und Medienangebote beispielsweise ausschließlich deshalb rezipiert werden, um Kommunikationsinhalte parat zu haben, um in den subjektiv bedeutsamen sozialen Kontexten mitreden zu können.“⁶

Eine intensive Form jugendlichen Musikkonsums ist die Entwicklung zum Fan. Dieses Fantum kann (sich selbst und anderen) zur Demonstration von Identität dienen aber auch aktiv zur Bewältigung jugendspezifischer Probleme genutzt werden. Denn jenseits aller Distinktionspotentiale enthält Musikkonsum noch weitere unbewusste sozialpsychologische Komponenten. Thomas Münch konnte in einer empirischen Studie belegen, dass die Nutzung von Musik über Massenmedien eine entscheidende Rolle bei der Bewältigung jugendspezifischer Entwicklungsaufgaben spielt. „Medial vermittelte Musik ist für Jugendliche [...] eine effektive Möglichkeit, Entwicklungsbedarf zu bearbeiten, da sie eine Vielzahl von Nutzungsmöglichkeiten erlaubt.“⁷

Die wichtigsten Stile populärer Musik und ihre Rezeption

➤ ROCK’N’ROLL – WIE ALLES BEGANN

Das Hören populärer Musik war (zumindest in den USA) schon ab den 1920er Jahren eine beliebte Freizeitbeschäftigung der Jugend. Allerdings handelte es sich dabei um gefällige Musik, an der die Erwachsenen nichts auszusetzen hatten. Mit eigenständiger Jugendkultur hatte dies nichts zu

Dieses Musikstück war zuvor schon länger am Markt gewesen und ohne besondere Beachtung geblieben. Erst als Soundtrack zum Kinofilm „Blackboard Jungle“ in dem einige Filmszenen aggressiven Aufstand der jugendlichen Zuseher provozierten, kam der Song (unbeabsichtigt) in den Ruf, Rebellion zu versinnbildlichen.

Der Rock’n’Roll hatte zwei neue Qualitäten, die ihn den Erwachsenen unerträglich machten: Er war nicht mehr nur jung, er war auch laut, und er war körperbetont. Der treibende Rhythmus weckte in den jungen Männern Drang zum Aufbruch, und Elvis machte mit seiner „schwarzen“ Stimme und den kreisenden Beckenbewegungen auch noch die Mädchen verrückt. Erstmals hatte speziell die Jugend eine Musik, die sie persönlich ansprach, die sie von den Erwachsenen abgrenzte und diesen garantiert nicht gefiel. Die US-amerikanische Popkultur stand ab nun für Jugendlichkeit, Modernität, Liberalität und Sexualität. Von den selbsternannten Hütern der Moral in Europa wurde das mit Abscheu registriert, der Kampf dagegen zur Rettung des Abendlandes hochstilisiert. Den mutigen Jugendlichen öffneten Elvis, Chuck Berry und Bill Haley das Tor zur Emanzipation, die Angepassten träumten sich so wie ihre Eltern mit Freddy Quinn in eine heile Welt. Obwohl der Rock’n’Roll in Österreich erst ab 1958 in Mode kam, gaben schon 1960 drei Viertel aller Befragten einer Jugendstudie an, bzgl. Umgang mit dem anderen Geschlecht, Sexualität, Tanz und Musik eine andere

Meinung zu haben als die Eltern.

Ausbruch aus den vorherrschenden kulturellen Mustern war zwar auch mit Rock’n’Roll nicht möglich, aber zur Provokation, als Vehikel für vorübergehende körperliche Exzesse am Samstagabend war er hervorragend geeignet. In Österreich standen diese Musik und ihr revolutionäres Potential nicht im Mittelpunkt einer Jugendbewegung, meist drang sie schlicht als „klimatischer“ Rahmen aus der Musicbox im Tanzlokal oder im Gasthaus. Bei all seiner historischen Bedeutung als Initialzündung darf auch nicht vergessen werden, dass Rock’n’Roll nur von den wenigsten Jugendlichen der (im deutschen Sprachraum sehr breiten) Mittelschicht aktiv rezipiert wurde. Die meisten übernahmen nach wie vor fast ungebrochen die kulturellen Werte der Eltern und Lehrer/innen. So waren es hauptsächlich Jugendliche der Arbeiterschicht, von denen dieser Trend getragen wurde, eine „Subkultur“ sozusagen, für die dann auch der Begriff „Halbstarke“ in Gebrauch kam.

➤ BEAT UND ROCK –

ALTERNATIVKULTUR ALS LEBENSENTWURF

Mit den 1960er Jahren begeisterten sich zusehends mehr auch Mittelschichtkinder für Beat- und Rockmusik und später für die Kultur der Hippies. Und Rockmusik war jetzt nicht mehr nur Konsumgut, sie war Bedeutungsträgerin, Botschaft, Kommunikationsform zwischen Musiker/in und Publikum. „Während der ‚Jugendaufstand‘ in den 50er Jahren eher harmlos-freizeitorientierte Motive hatte, wurde er in den 60er Jahren durch politische Motive angereichert, entsprechend der Weiterentwicklung der Rockmusik.“⁸ Erstmals waren nicht nur Interpret/inn/en sondern auch Songwriter/innen und Manager/innen in etwa so alt wie das Rockpublikum. Und alle hatten sie jetzt ein gemeinsames Ziel: Nie so zu werden wie die Eltern.

In Österreich kam die Jugendkultur der 1960er Jahre – und damit die breite Rezeption der Beatles – erst 1967 so richtig in Schwung, mit dem Start des damaligen Jugendrudios Ö3. „Eine Hippie- und eine Studentenbewegung waren – verglichen etwa mit anderen europäischen Industrieländern – in der österreichischen Jugendlichkeit nur in abgeschwächter Form und vor allem erst in den 1970er Jahren zu beobachten.“⁹ Die „Beatlemania“ machte sich in der österreichischen Öffentlichkeit vor allem durch vereinzelte Fans bemerkbar, die ihre Verbundenheit

mit den Musikern durch ähnliche Haartracht und Kleidung zur Schau stellten. Allein ihre aus heutiger Sicht harmlose Unbekümmertheit und Lebenslust ohne Gewissensbisse anstatt (Unter-)Ordnung und Sauberkeit rief hierzulande bereits Spott und Repressalien durch die ältere Generation hervor.

Mit der Flower-Power-Bewegung wurde Musik erstmals von ihrer Funktion als Begleiterscheinung des Außeralltäglichen befreit und zu einer zentralen Dimension aufgewertet, die den Alltag formt und gesellschaftsveränderndes Potential besitzt. Doch die musikindustrielle Verwertung der Jugendkultur ließ nicht lange auf sich warten und versetzt bis heute jedes musikalische Massenphänomen mit dem bitteren Beigeschmack kommerzieller Berechnung. Schon das berühmte Woodstock-Festival entsprang 1969 der Suche zweier Geschäftsmänner nach einer lukrativen Investitionsmöglichkeit, und ab da büßte die Rockmusik zusehends ihr Widerstandspotential ein. Pop- und Rockmusik durchdrang zwar in den folgenden Jahren den Alltag Jugendlicher immer mehr, verlor jedoch gleichzeitig als sinnstiftende Instanz zusehends an Glaubwürdigkeit und Relevanz.

➤ PUNKROCK – DIE LETZTE POLITISCHE JUGENDKULTUR

Ende der 1970er Jahre – und seither nicht mehr in dieser Radikalität – machte wieder eine Jugendkultur mit Kritik am verkrusteten System der Elterngeneration von sich reden: Der Punkrock, der nicht nur gesellschaftliche Missstände sondern auch die Behäbigkeit der etablierten „Rockdinosaurier“ anprangerte. Punk als Jugendkultur entwickelte Kreativität, über die Gestaltung des persönlichen Erscheinungsbildes Protest zu signalisieren. Doch die gesellschaftliche Toleranzgrenze war gestiegen: Genüigten in den 1950er Jahren noch Blue Jeans und Lederjacke, in den 1960er Jahren lange Haare und bunt gemusterte Hosen, so waren Ende der 1970er Jahre schon notdürftig zusammengehaltene Fetzenkleidung und schrille Haarfarben nötig, um

Der Punkrock, der nicht nur gesellschaftliche Missstände sondern auch die Behäbigkeit der etablierten „Rockdinosaurier“ anprangerte.

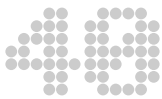


[6] Müller 2002, S. 16

[7] Münch, in: Müller 2002, S. 72

[8] Baake 1985, S. 19

[9] Luger 1995, S. 506



sich als Außenseiter/in auszuzeichnen. Als weiterer Schritt blieb der folgenden Generation dann nur mehr die Veränderung des Körpers selbst, was sich im HipHop- und Techno-Boom der 1990er Jahre in Form von Piercings und Tatoos zu zeigen begann. In Österreich wurde die Punk-Bewegung erst ab etwa 1980 breit rezipiert, als sie in England und den USA schon wieder passé war. Wesentlich größeren Einfluss hatten hierzulande die Nachfolgetrends New Wave und Neue Deutsche Welle, was auch die Voraussetzungen der Musiker/innen wesentlich treffender widerspiegelte: Weder waren sie Arbeiter noch Jugendliche sondern meist Student/inn/en mit sozialkritischen Ideen und/oder künstlerisch-medialen Konzepten.

➤ **HIPHOP UND TECHNO – VERABSCHIEDUNG DER ELTERN ALS BEZUGSSYSTEM**
Skaten und Breakdance, tagelange Raves bis zum Umfallen, Piercing und Tatoos: Begleiterscheinungen einer Musikkultur, die nicht mehr in jedem Fall über Nacht wieder ablegbar sind. Was jedoch noch entscheidender ist: Die Ablehnungsbekundung erfolgt nicht mehr im öffentlichen Raum sondern primär am eigenen Körper, den man zwar auch gerne bei bunten Umzügen herzeigt, aber mit einem freundlichen Lächeln im Gesicht. Die Folgen der Nadelstiche am Körper der Jugendlichen bereiten zwar bisweilen dem Auge der außenstehenden Betrachter/innen Schmerzen, aber anders als früher

sozialer Ungleichheit basiert. Heute sind es nicht mehr die vermittelten Inhalte, über die sich Jugendliche von der Elterngeneration abgrenzen und ablösen können. Die heutige Jugendmusik ruft bei der Elterngeneration keine Ablehnung mehr hervor, höchstens amüsierte Ratlosigkeit und verklärende Erinnerungen an den „guten alten Rock’n’Roll“. HipHop und Techno können und wollen keine Generationenkonflikte mehr auslösen, ihr Wert liegt eher im Angebot eines weitgehend erwachsenenfreien Paralleluniversums. HipHop steht auch für die Suche nach Identität und Entfaltungsmöglichkeiten in einer feindseligen und fremden Umgebung, wodurch sie Jugendliche ethnischer Minderheiten in den Städten stark anspricht. Die Philosophie des HipHop ist geprägt von Flexibilität, sie ermöglicht die Herstellung verschiedenster Querverbindungen zu anderen (musikalischen und außermusikalischen) Welten. Es ist zwar wichtig, seine Prinzipien zu wahren, aber ohne Stress und mit Respekt gegenüber andern Wegen. Kompromissbereitschaft und Anpassungsfähigkeit gehen vor (Stil-)Dogmatismus und Realitätsferne. Von manchen Beobachtern wird daraus eine Kritiklosigkeit der „heutigen Jugend“ abgeleitet, die angeblich keine Werte mehr habe. Dabei wird übersehen, dass hier eine junge Generation eine autonome Kultur entwickelt hat, die auf Toleranz und Akzeptanz aufbaut und zur eigenen Positionierung nicht mehr die Erwachsenenwelt als Feindbild benötigt. „Im allgemeinen beschränkt sich das auffällige Protestverhalten unter österreichischen Jugendlichen auf eher kleine Gruppen der Subkultur, etwa Hooligans, Skins oder Punks, die, von kriminellen Vorfällen abgesehen, ihren Protest eher symbolisch äußern, vor allem, wenn man sie so sein lässt, wie sie wollen.“¹⁰

Die wichtigsten internationalen Jugendmusik-Stile im Überblick
Noch in den 1960er Jahren stand *die* Jugendkultur für eine gemeinsame Idee. Heute gibt es eine Reihe unterschiedlicher Jugendstile. Die folgende Tabelle soll einen groben historischen Überblick geben. Folgendes ist dabei zu beachten:
1. Grundlage der jeweiligen Zeilen-Beziehung ist immer die Spalte „Jugendszene“ (also Halbstarke, Skinheads, usw.). Die Angaben in den anderen Spalten beziehen sich *darauf*, was umgekehrt nicht gilt. Also: Die Musik der Skinheads war Ska und

MUSIK	JUGENDSZENE	IDOLE	MERKMALE, ZIELE
Rock’n’Roll	Halbstarke	Bill Haley, Elvis	Abgrenzung, Aggression
Pop, Schlager	(Teenager)	Conny & Peter	Konsum, Teenager-Liebe
Beat	Beatniks	Beatles	Ironie, Witz
British Rhythm & Blues	Mods	The Who	Konsum, Jugend
Rock	Rocker	Rolling Stones, Frank Zappa	Provokation, Körperlichkeit
Ska, Reggae	Skinheads	Desmond Dekker, Bob Marley	Gruppenidentität
Folk	Folkies, Hippies	Joan Baez, Bob Dylan	Frieden, Abrüstung
Psychedelic Rock	Hippies	Janis Joplin, Jimi Hendrix	passiver Widerstand, Freiheit
Soul, Funk	(Schwarze)	Aretha Franklin, James Brown	Selbstbewusstsein, Glaube
Punk-Rock	Punks	Sex Pistols, Ramones	Frust, Verzweiflung, Wut
New Wave	(Studenten)	Blondie, Fehlfarben	Endzeitstimmung, Kälte
Disco	(Party People)	Grace Jones, Chic	Weltflucht, Party
HipHop	HipHop-Kids	Public Enemy, Beastie Boys	Street Life, Black Power
Heavy Metal	Metal-Fans	Metallica, Iron Maiden	Power, Abgrenzung
House	(Party People)	---	Party, Drogen
Techno	(Party People)	---	Party, Drogen, Toleranz
Grunge	(Generation X)	Nirvana, Mudhoney	Perspektivenlosigkeit, Zynismus



Die heutige Jugendmusik ruft bei der Elterngeneration keine Ablehnung mehr hervor, höchstens amüsierte Ratlosigkeit.

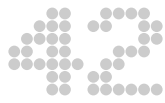
ist das bereits das Maximum an kultureller Auseinandersetzung. Diese erfolgt nicht mehr über Inhalte, nur mehr über Formen und Symbole, was ein großer Qualitätsunterschied ist. Die Abkehr von außengerichteter Ablehnung hin zu innengerichteter Individualitätsdarstellung der Person deutet auf einen grundlegenden Wandel der Funktion von Jugendkultur hin, der sich auch in den Musikstilen widerspiegelt: Statt Kritik am etablierten System an sich wird hier die Akzeptanz eines autonomen Lebensentwurfes gefordert und damit implizit ein Entwurf von Gesellschaft abgelehnt, der auf den Grundlagen

Reagge, aber nicht alle Reagge-Hörer/innen waren/sind Skinheads.
2. Die Angaben beziehen sich immer auf die Anfangszeit des jeweiligen Trends. Also: Conny & Peter waren die Idole der Teenager-Jugendkultur, die es nach den 1950er Jahren so nicht mehr gab. (Nicht zu verwechseln mit den heutigen Teenagern, die ja als solche keine Jugendkultur sind.)
3. Die Angaben zu den Idolen sind immer nur Beispiele, wobei Massenwirksamkeit die Auswahl bestimmt. Z.B.: A Tribe Called Quest sind zwar vielleicht aus heutiger Sicht repräsentativer für HipHop aber eben nicht annähernd so bekannt wie die Beastie Boys.

Resumé
Der Musikkonsum Jugendlicher ergibt sich immer auch aus den Zugangsmöglichkeiten zu musikvermittelnden Medien. So wie der Rock’n’Roll seinen Weg nach Österreich über die Musikboxen fand, so verbreitete sich die HipHop-Kultur weltweit über das Fernsehen.
Musik spielt im Leben der Jugendlichen eine sehr große Rolle. Konsumiert wird intensiv über Fern-

sehen, Radio, Tonträger und immer mehr auch über Computer. Zwei unterschiedliche Verhaltensweisen lassen sich dabei feststellen: a) alleiniges konzentriertes Musikhören unter Beachtung der Liedtexte zur Manipulation der eigenen Stimmung; b) Musikhören in der Peergruppe als Gemeinschaftserlebnis zur Bestätigung der Eingebundenheit und zur Intensivierung der Freundschaftsbeziehungen. Neben diesen Hauptfunktionen hilft Musikkonsum dabei, viele der Entwicklungsaufgaben (leichter) zu bewältigen, die sich Jugendliche in der Regel stellen.
Die Entwicklung der Jugendmusik erfolgte historisch in vier großen Schritten: In den 1950er Jahren war der Rock’n’Roll Transportmittel für Ungehorsam und autonomes Jugendbewusstsein. In den 1960er Jahren standen Beat und Rock für Generationenkonflikt und einen alternativen Gesellschaftsentwurf der (linken) Jugend. In den 1970er Jahren kanalisieren sich im Punkrock Enttäuschung und Zorn über das kulturelle und ökonomische Versagen der „boring old farts“. Und seit den 1990er Jahren zeigt sich über HipHop- und Techno-Kultur ein autonomer Gesellschaftsentwurf jenseits des elterlichen Bezugssystems.

[10] Luger 1995, S. 508



LITERATUR

Baacke, Dieter: „An den Zauber glauben, der die Freiheit bringt“. Pop- und Rockmusik und Jugendkulturen. In: Günther Bastian (Hg.): Musikpädagogische Forschung Band 6: Umgang mit Musik. Laaber: Laaber 1985, S. 17-34

Barthelmes, Jürgen / Ekkehard Sander: Erst die Freunde, dann die Medien. Medien als Begleiter in Pubertät und Adoleszenz. München: Verlag Deutsches Jugendinstitut 2001

Feierabend, Sabine / Walter Klingler: Medien- und Themeninteressen Jugendlicher. Ergebnisse der JIM-Studie 2001 zum Medienumgang Zwölf- bis 19-jähriger. In: Media Perspektiven 1/2002, S. 9-21

Luger, Kurt: Die konsumierte Rebellion. Geschichte der Jugendkultur von 1945 bis 1995. In: Reinhard Sieder u.a. (Hg.): Österreich 1945-1995. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1995, S. 497-510

Müller, Renate: Soziale Bedingungen der Umgehensweisen Jugendlicher mit Musik. Theoretische und empirisch-statistische Untersuchung zur Musikpädagogik. Essen: Die Blaue Eule 1990

Müller, Renate u.a. (Hg.): Wozu Jugendliche Musik und Medien gebrauchen. Jugendliche Identität und musikalische und mediale Geschmacksbildung. Weinheim u. München: Juventa 2002

Wiechell, Dörte: Musikalisches Verhalten Jugendlicher. Frankfurt/M: Diesterweg 1977

Dieser Aufsatz erschien bereits in: Historische Sozialkunde. Band 3/2004 (Rock'n'Roll - Soul - HipHop. Jugend und Musikkonsum), S. 4-11.

MAG. MICHAEL HUBER

Musiksoziologe, lebt in Wien, arbeitet an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Institut für Musiksoziologie und Institut für Populärmusik.

DORIS NICOLETTI

lebt in Wien und Graz, studiert Soziologie an der Universität Wien und Konzertfach Querflöte am J.M.Hauer-Konservatorium Wiener Neustadt.



DISAPPEAR IN MUSIC

■ EIN PROJEKT IM RAHMEN DER LEHRVERANSTALTUNG „DIDAKTIK DER POPULARMUSIK („ODO 2004“)

■ VON HARALD HUBER

Die Idee, mit Laien – Kindern, Jugendlichen, Erwachsenen – zu komponieren hat für mich mittlerweile eine lange Geschichte. Schon in den frühen 80er Jahren hatte ich die Möglichkeit, in einem Projekt im Rahmen des „Steirischen Herbsts“ in Mürrzuschlag mit Hans Werner Henze zusammenzuarbeiten, der seinerseits Musiktheater-Projekte mit Laien und jungen Künstlern im italienischen Montepulciano entwickelt und erprobt hatte. Seither hat mich dieser Ansatz nicht wieder losgelassen und sich in zahlreichen „Musikwerkstätten“ mit Schülern und Studenten in Wien und Umgebung niedergeschlagen. Ein Ansatzpunkt für einen gesamtösterreichischen Interessentenkreis ergab sich ab 2001 durch die Veranstaltung eines „Songwriting Workshops“ an der Wiener Musikuniversität, gesponsert durch das „Projekt Pop!“ der österreichischen Urheberrechtsgesellschaft AKM. Dabei werden Nachwuchs-Autoren und Autorinnen bzw. Komponisten und Komponistinnen an den professionellen Bereich herangeführt und eine international herzeigbare CD produziert, die als „Visitenkarte“ bei Musikmessen wie PopKomm (Köln/Berlin) oder MIDEM (Cannes) verteilt wird. Im Rahmen der zweisemestrigen Lehrveranstaltung „Didaktik der Populärmusik“, die ich an der Wiener Musikuniversität seit nunmehr über zehn Jahren anbieten darf, fließen unter anderem auch alle diese Ansätze ein. Als Einstieg sollen an dieser Stelle einige Thesen das Feld umreißen:

1. Prinzipiell geht es immer um das Gesamtspektrum der (aktuellen) Musik, um Rock und Jazz genauso wie um postserielle Musikformen oder

volkstümliche Unterhaltung. Kein Bereich musikalischer Kreativität wird von vornherein eliminiert. 2. Natürlich hat eine „Didaktik der Populärmusik“ sich mit der Vermittlung der Traditionen derjenigen Genres auseinanderzusetzen, die man im musikpädagogisch-musikwissenschaftlichen Begriff „Populärmusik“ zusammenfasst: Jazz, Rock, Dance, Folk, Schlager etc. Der afroamerikanische Kern dieser Stilfelder weist einige gemeinsame Merkmale auf, die eine spezielle Art und Weise des Musikers-

Im Zusammenwirken von Materialebene und Symbol-ebene, durch die Aufladung von musikalischen Gestalten mit Bedeutungen entsteht „Stil“.

nens nahelegen: ein Sich-bewegen in Wiederholungsformeln, dem von allem Anfang an spontane Variation und Improvisation innewohnt.

3. Auf der Basis von Wiederholungsformeln entsteht Kommunikation zwischen den beteiligten Musikern und – darüber hinaus – Interaktion mit dem Publikum. Dabei können prinzipiell alle darstellenden Künste mit einbezogen werden: Lyrik, Tanz, Schauspiel, Bühnenbild, Kostüme etc. Solcherart konstituiert sich formal ein „musikalisch-poetischer Zeit-Raum“, der es erlaubt, Lebenserfahrungen künstlerisch zu bearbeiten und in gemeinschaftlichen Ritualen zum Ausdruck zu bringen.



4. „Kunst als Erfahrung“ hat – wie schon John Dewey in seinem gleichnamigen Buch ausführte – immer zwei grundlegende Aspekte. Zum einen die Erfahrung des Materials, das von der schöpferischen Fantasie geformt wird und das durch seine Beschaffenheit von sich aus gewisse Lösungsmöglichkeiten nahelegt. Zum anderen die Summe der Lebenserfahrungen, die es jemanden drängt, künstlerisch zu bearbeiten. Im Zusammenwirken von Materialebene und Symbolebene, durch die Aufladung von musikalischen Gestalten mit Bedeutungen entsteht „Stil“ – eine charakteristische Art und Weise, sich auszudrücken.

5. Schöpferische Arbeit mit Laien kann einerseits zwar durchaus auch neue stilistische Möglichkeiten für die Beteiligten eröffnen, muss aber andererseits mit deren musikalischen Erfahrungen, stilistischen Vorlieben und Interessen rechnen. Diese sollten nicht übergangen sondern ganz im Gegenteil produktiv eingebracht werden können.

Der zweisemestrige Kurs „Didaktik der Populärmusik“ stellt jeweils im Sommersemester die Möglichkeiten kreativer Arbeit in den Mittelpunkt. Teilnehmer sind sowohl Studierende der Instrumental- und Gesangspädagogik (IGP „Klassik“ bzw. „Populärmusik“), des Lehramtsstudiums (ME), als auch der Studienrichtungen „Musik und Bewegung“ und „Musiktherapie“. Die Gruppengröße ist mit 25-30 Studierenden relativ hoch. Durch einen Konnex zum neu eingerichteten Studienschwerpunkt „Improvisation und neue Musikströmungen“ ergab sich im Sommersemester 2004 die besondere Situation, verschiedene, in unterschiedlichen Kontexten erprobte Ansätze der Bearbeitung von Lebenserfahrungen durch stilistisch breit angelegte Formen der Improvisation und Komposition zum Thema zu machen und als Projekt durchzuspielen. Um die einzelnen Schritte dieses Prozesses herauszuarbeiten und sowohl die fachlichen als auch die sozialen Aspekte vorstellen und diskutieren zu können, gliederte ich den Gesamttablauf in drei Phasen:

- 1. Vorbereitungsphase
- 2. Kreative Phase: Erfindung von Musikstücken
- 3. Ausarbeitung und Aufführung der Musikstücke

ad 1) Vorbereitungsphase

In der Vorbereitungsphase, die ca. 40% des Gesamtprozesses in Anspruch nahm, ging es um das Kennenlernen der Gruppenmitglieder, um Improvisationsübungen und um die Transformation vager Themen, Gefühle und Vorstellungen in konkrete musikalische Gestalten. Auch Übungen zum Erfinden von Text, zum Melodisieren von Text und zum Textieren von Melodien wurden gemacht.

- z.B. Improvisationsübung „concerto grosso“:
- Jeder Mitspieler sucht für sich drei Sounds auf einem der Instrumente oder Mikrophone, die im Raum herumstehen (das „Pophaus“ der Wiener Musikuni ist reichhaltig ausgestattet).
 - Die drei Sounds werden reihum vorgestellt (das erzeugt Stille und hohe Aufmerksamkeit).
 - Die Gruppe stellt aus diesen Angeboten Trios zusammen die miteinander frei improvisieren sollen (die Spieler müssen dabei nicht bei den drei Ausgangs-Sounds bleiben).
 - Aufbau einer „groove-machine“: Vorgabe von Takt und Tempo durch einen Spielleiter, alle Spieler klinken sich nach und nach in eine Wiederholungsformel ein, erfinden ihr persönliches Muster bzw. „pattern“ und bleiben dabei (der erste Spieler muss eine einfache und klare Vorgabe machen und viel „Luft“ lassen).
 - Groove-Teil und frei improvisierte Trios wechseln einander ab. Der Spielleiter gibt als Dirigent jeweils Takt und Tempo vor, gibt ein Zeichen für den Zerfall der „groove-machine“ und wählt das nächste Trio aus, das im Prinzip ametrisch miteinander kommuniziert. Takt und Tempo des Groove-Teiles bleiben während eines Stückes gleich. Es sollten weiters Handzeichen für lauter/leiser werden und für Stop/Ende vereinbart werden: damit kann eine Coda gestaltet werden.

ad 2) Kreative Phase:
Erfindung von Musikstücken

Die Entwicklung konkreter musikalischer Gestalten aus vagen Themen, Gefühlen und Vorstellungen bildete den Inhalt der zentralen Einheit des Projekts. Aus der Vorbereitungsphase gab es bereits ein Thema, das alle interessierte: „Leben in der Stadt“. Die Erfindung von sieben Musikstücken ging in dieser 90-minütigen Einheit wie folgt vor sich:

THEMA	EMOTIONEN	MUSIKSTILE
Heimweh	Schmerz, Sehnsucht, Nostalgie	Ballad (eventuell Folklore)
Naschmarkt	Geschäftigkeit, vermischter Geruch, Fröhlichkeit, Hunger, Platzangst, Versuchung	Orientalischer Funk, Dialog, Kommunikation
Fernweh („leave it behind“)	Reiselust, Sehnsucht, Freiheit, Flucht, Neugier	Latin, Salsa, persische Musik, Neue deutsche Welle
Bauernhof	Nostalgie, Zünftigkeit, „Zurück zur Natur“, Scheiße wegschaufeln	Polka, HipHop, Fusion
Leben in der Stadt („life in the city“)	Stress, Enge, Anonymität, Schnellebigkeit, Hektik	Industrial Swing, suicide independent
Sich verlieren in der Musik („disappear in music“)	reinkippen, sich zu Hause fühlen, loslassen, fließen, Bewusstlosigkeit	Trance Dance, Minimal Music, ...
Außenseiter	Isolation, Einsamkeit, Lebenskampf, Geringschätzung, Abwehr, Mitleid	2 gegensätzliche Stile, Rocksong, Stimmenchor (Video: Industriegebiet, Regen)

- a) Themen sammeln
Mit der gesamten Gruppe Themenvorschläge sammeln und auf A1 – Papier für alle deutlich sichtbar festhalten. Ein Thema kann ein Aspekt des Lebens oder der Kunst sein, eine Idee, die man derzeit wirklich gerne bearbeiten möchte. Es ergaben sich sieben Themenvorschläge, die sofort gemeinsam weitergedacht wurden hinsichtlich Emotionen und Musikstile. Welche Gefühle sind mit diesem Thema verbunden? In welcher Richtung könnte man sich dabei musikalisch-stilistisch bewegen? Das Ergebnis war obige Tabelle.
- b) Gruppenarbeit
Diejenigen, die Themenvorschläge eingebracht haben, verteilen sich im Raum, die anderen Gruppenmitglieder ordnen sich zu. Jede Gruppe bekommt A6 Kärtchen und Notenpapier. Aufgabe: konkrete Ideen der Umsetzung des Themas sammeln (auf den Kärtchen), Musikideen bzw. -fragmente notieren, Lyrikideen bzw. -fragmente aufschreiben, aus diesen Ideen einen 8-Takter formen – ein Wiederholungsmodell von 8 Takten Länge. Acht Takte sind für Anfänger eine erreichbare Form, für Fortgeschrittene eine Vorgabe, die zu Knappheit, Klarheit und Konzentration zwingt. Möglichkeiten zur Gestaltung von 8 Takten wurden in der Vorbereitungsphase improvisatorisch geübt. Die Arbeit in Kleingruppen von 3-5 Teilnehmern führt zur Bildung von Rollen: wer schreibt auf, wer bringt Ideen ein, wer spielt auf

- einem Instrument oder singt etc.?
- c) Erste Präsentation
Nach ca. 30-40 Minuten kommen die Kleingruppen wieder zusammen, berichten kurz und stellen „live“ eine Rohfassung ihres 8-Takters vor. Diese Präsentationen werden mitgeschnitten (z.B. auf Mini Disc), die Kärtchen und Notenblätter eingesammelt und kopiert, und die Mitglieder der Kleingruppen tauschen Kontaktadressen für Treffen außerhalb der Lehrveranstaltung aus.

ad 3) Ausarbeitung und
Aufführung der Musikstücke

Die dritte und letzte Phase des Projekts hatte die Ausarbeitung von zwei bis drei 8-Taktern und einer Coda pro Stück, die Herstellung von Notenmaterial, die Probenarbeit und die Organisation und Durchführung einer improvisatorischen Aufführung der Musikstücke zum Inhalt.

- a) Kompositorische und improvisatorische Ausarbeitung
Im Wechselspiel von Komposition und Improvisation bzw. konzeptiver Arbeit und praktischer Erprobung wurden zwei bis drei „8-Takter“ pro Stück und jeweils eine Coda entwickelt. Zur Aufgabe gehörte, in mindestens einem 8-Takter die Stimme in irgendeiner Form einzusetzen. Durch Aufnahmen von Jam-Sessions über die erfundenen Wiederholungsmodelle mit anschließender Trans-





TITEL	KOMPONIST/INN/EN
Where Is My Home?	Maria Petrova, Mariel Delgado, Olivia Kogler, Sophie Hassfurther, Piotr Szwarczewski
Naschmarkt	Elmar Drabek, Brigitte Deutsch, Burgi Schauer
Far Away	Iva Ivana Zabkar, Mehrdad Pakbaz, Olivia Stiedl, Regina Schönleitner, Martin Klein
Bauernregeln Rap	Verena Zeiner, Gottfried Barcaba, Martin Stöger, Stefan Dickbauer
Life In The City	Georg Schwantner, Thomas Franz-Riegler, Philipp Jagschitz, Martin Enzmann
Outsider	Michael Stevic, Simone Wizemann, Stefan Först, Dietmar Friesenegger
Disappear In Music	David Sporrer, Alex Kerbl, Manuel Brunner, Simisa Gascic

kription bzw. direktem Aufschreiben einzelner Stimmen auf Notenpapier erhielten die Teile nach und nach eine ausgereifte Form. Als Probleme tauchten in dieser Phase Phänomene der Fluktuation und der Kleingruppenorganisation auf: Gruppenmitglieder fehlen; Noten, Texte, Aufnahmen, die bereits entstanden sind stehen deswegen nicht zur Verfügung; Kleingruppen werden durch einzelne Teilnehmer dominiert und/oder haben Leerläufe; es gibt Hemmschwellen bezüglich der Umsetzung von Performance-Ideen und auch bezüglich Gesang.

b) Fixierung der komponierten Teile

Die Kleingruppen bekommen die Aufgabe, ein für Aufführungszwecke taugliches Notenmaterial herzustellen. Es soll die wesentlichen Dinge in graphisch gut gegliederter Form enthalten und – um jegliches Umblättern zu vermeiden – mit zwei A4 Seiten als Kopiervorlage auskommen. Die Endfassungen dieses Notenmaterials wurden von mir als Leiter der Lehrveranstaltung hergestellt.

c) Probenarbeit

Die Probenarbeit bestand einerseits aus dem Erlernen und Üben der fixierten und notierten Teile, andererseits aus dem Erlernen und Üben eines Handzeichensystems, das eine improvisatorische Realisierung der Musikstücke mit der gesamten großen Gruppe erlaubt. Die Besetzung dieses „Didaktik Orchesters“ bestand letztlich aus Schlagzeug, verschiedenster Perkussion, 2 Saxophonen, 3 Klarinetten, Klavier, Keyboards, akustische Gitarren, arabische Laute, E-Bässe, Sänger/innen und Tanzperformance. Das angewandte Prinzip der „8 bars improvisation“ erlaubt Flexibilität und spontane Lebendigkeit der Musik und gibt die Möglichkeit, jederzeit auf vorfixierte Teile zurückzugreifen bzw. sich davon zu entfernen. Keine Realisation der

Stücke ist identisch mit einer anderen, jede Aufführung stellt ein neues Wagnis dar. Jeder Spieler kann nach jeweils acht Takten eigene Entscheidungen treffen und sich – im Rahmen der per Handzeichen durch den Dirigenten angezeigten Regeln – frei improvisatorisch bewegen. „Feste“ und „flüssige“ Teile halten sich die Waage.

d) Aufführung

Es fand eine abschließende Präsentation des „Didaktik Orchesters“ am 22. Juni 2004 in einem Konzertsaal der Wiener Musikuniversität statt. Das Publikum wurde bei einigen Stücken in die Gestaltung einbezogen (z.B. als Sänger oder als Tänzer). Von jedem Stück wurde eine ausgedehnte Version realisiert, die u.a. auch Platz für solistische Einlagen bot, um besondere Fähigkeiten einzelner Gruppenmitglieder vorzustellen. Die abschließende Tabelle zeigt die endgültigen Titel der Stücke, die Programmreihenfolge und die an der Entstehung beteiligten Komponist/inn/en (siehe oben).

LITERATUR

Dewey, John: Kunst als Erfahrung, Frankfurt am Main 1995

 AO.UNIV.PROF. DR. HARALD HUBER unterrichtet Geschichte, Theorie und Didaktik der Populärmusik an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien und leitet den wissenschaftlichen Bereich am Institut für Populärmusik ebenda. Weiters arbeitet er als Vize-Präsident des Österreichischen Musikrates. Als Pianist aktuelles Programm „verWEILLt“ gemeinsam mit der Sängerin und Schauspielerinnen Jella Jost sowie diverse Programme mit der ImproTheaterGruppe "wiener urtheater".



JAM AROUND THE SLAM

■ SLAM - EINE KOMPOSITION VON JIM HALL

■ VON HEIMO TRIXNER

 Nachdem ich gebeten wurde, für diese Ausgabe einen „musikalischen“ Artikel zu schreiben, habe ich mir gedacht, ich nütze die Möglichkeit, mein Unterrichtsfach „Solokorrepetition für Schlagzeuger“ anhand eines Beispiels zu erklären. Erklären deshalb, weil ich oft gefragt werde, was in diesem Fach denn eigentlich so unterrichtet wird. Ein Stück (neben anderen), mit dem in der letzten Zeit gearbeitet wurde, ist SLAM, eine Komposition des fantastischen Gitarristen und Komponisten Jim Hall. Die Aufnahme stammt von einem Livekonzert. Das Projekt, bei dem noch Joe Lovano (sax), George Mraz (b) und Lewis Nash (dr) mitwirken,

diesen Soli geht die Band in einen „traditionellen“ Blues über, moduliert aber nach Des-Dur. Nachdem hier jeder Solist noch einmal zum Zug gekommen ist, geht es wieder in das Thema zurück nach F-Dur.

Ich finde die Komposition für Schlagzeuger deshalb so interessant, weil hier viel über das Mitspielen eines Themas (Phrasierung, Dynamik, Notenlängen etc.), das Vorbereiten von Kicks und das Weiterführen von Motiven gelernt werden kann. Dazu bietet diese Aufnahme eine Fülle von Informationen. Ich empfehle meinen Studenten einiges davon zu

Ich empfehle meinen Studenten einiges davon zu transkribieren, um diese Ideen auch bei anderen Stücken zu verwenden.

nennt sich „Grand Slam“ - vielleicht deshalb, weil Mr. Hall gerne Tennis spielt. Nun zur Aufnahme: Beginn des Stückes ist ein 8-taktiges Intro des Schlagzeugs. Dann folgt ein Bluesthema in F über drei Chorusse (Tempo ca. 170), das unisono gespielt wird. Die Pausen werden der Reihe nach (Schlagzeug, Bass, Gitarre, Saxophon) von jedem Solisten gefüllt, während das Thema als Background weitergespielt wird. Nach

transkribieren, um diese Ideen auch bei anderen Stücken zu verwenden. Es geht dabei nicht unbedingt um eine genaue Transkription, sondern eher um die Prinzipien, die dahinterstecken.

Für die Solisten bietet der erste Teil einige harmonische Möglichkeiten, weil keine Akkorde gespielt werden. Ausgangspunkt wären Bluestonleitern, die mixolydischen Skalen und Pentatoniken. Mit den



pentatonischen Skalen kann man interessante Quarten- und Quintenfiguren bilden, die sich auch außerhalb - durch „Verschieben“ des harmonischen Rahmens - bewegen (inside-outside). Eine andere Möglichkeit wäre das „intervallische“ Solieren, d.h. man nimmt eine bestimmte Intervallreihe, z.B. kleine Terz, Quart, Quint und kleine Sekund und bildet damit Linien (3452 5432 2543 usw.), das ist auch eine sehr gute Denkübung. Diese Art zu spielen geht dann eher in den Outsidebereich. Natürlich kann man auch diatonische Reihen verwenden oder einige andere Möglichkeiten der Herangehensweise an die Improvisation über diese Changes ausprobieren.

Wer Lust hat, das Stück zu spielen, soll sich die Aufnahme einmal anhören. Abgesehen davon ist die ganze CD toll! (Die gibt es übrigens zum Ausborgen in der Wiener Stadtbücherei.)
Viel Spaß beim „Slammen“!

HEIMO TRIXNER

ist **Lehrbeauftragter an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien für die Fächer „Solo-korrepetition für Schlagzeug“ und „Improvisation im Ensemble (1)“**. Er lebt als freischaffender Gitarrist und Komponist in Wien. Bei seinen vielfältigen musikalischen Tätigkeiten fungiert er u.a. als musikalischer Leiter der Sommerfestspiele in Feuchtwangen (D). Weiters ist er Leiter einer Kampfkunstschule in Wien.



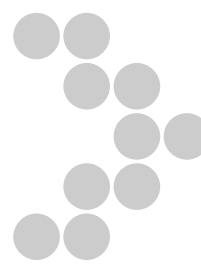
SLAM (JIM HALL)

8 BARS DRUMS

UNISONO

5 9 13 17 21 25 29 33

LAST X ONLY



NEUE DIPLOMARBEITEN 2004

■ AM INSTITUT FÜR POPULARMUSIK

■ Gilly, Christof: Art-Rock der 1970er Jahre am Beispiel der Gruppe Yes.

Christof Gilly behandelt in seiner Diplomarbeit die höchst kreative Phase der Rockmusik der ersten Hälfte der 1970er Jahre anhand ausgewählter Musikstücke einer der führenden Gruppen des Art-Rock: Yes. Sein Hauptaugenmerk gilt dabei vor allem der Frage, wie zu dieser Zeit innerhalb des Rockkontextes komplexe musikalische Formen gestaltet wurden. Zu diesem Zweck unterscheidet er zwischen „Songform“ und „epischer Form“ und zeigt mittels Transkriptionen, wie in den als Beispiele gewählten Stücken „Starship Trooper“, „Heart Of The Sunrise“ und „Siberian Kathru“ beide Gestaltungsprinzipien miteinander verwoben werden.

Eröffnet wird die Arbeit durch eine Geschichte des Bandprojekts „YES“ von den Anfängen bis zur Gegenwart und einer Beschreibung aller bisher veröffentlichten Alben. Im analytischen Teil gelingt es dem Autor durch die Konzentration auf den formalen Aspekt wichtige Erkenntnisse zur musikalischen Struktur des „Progressive Rock“ zu gewinnen. Ausgedehnte Kompositionen, die nicht selten eine ganze LP-Seite umfassen, entstehen vor allem durch Wiederholung und Verschränkung von in sich bereits komplexen Patterns mit oder ohne Bezug zu Gebilden, die sich in origineller Weise auf die Songform beziehen. Der Autor hat damit einen wertvollen Beitrag zur Geschichte der Rockmusik vorgelegt.

■ Matkovic, Sandra: Fado - eine traditionsreiche Form der portugiesischen Populärmusik.

Im Zeitalter des fortgeschrittenen internationalen Kulturaustauschs gelangen heute verstärkt nationale, regionale und lokale Traditionen populärer Musik in die Konzertsäle. Eine dieser Musikarten, die nunmehr auch außerhalb der iberischen Halbinsel bzw. Lateinamerikas verstärkte Aufmerksamkeit genießt, ist der portugiesische Fado.

Die Diplomarbeit von Sandra Matkovic widmet sich zunächst der Geschichte des Fado, seinen Ursprüngen, den Theorien seiner Entstehung und seinen Entwicklungssträngen bis zur Gegenwart. Wie auch zahlreiche andere Formen der Populärmusik ist der Fado zunächst als musikalisch-poetische Reflexion des Alltagslebens einer städtischen Unterschicht in Erscheinung getreten (Lissabon im 2. Viertel des 19. Jahrhunderts) und erlebte seither einen wechselvollen gesellschaftlichen Aufstieg.

Der zweite Teil der Arbeit ist der Struktur des Fado gewidmet, seiner Lyrik, seiner Melodik und Harmonik. Dabei unterscheidet die Autorin verschiedene Substile des Fado de Lisboa von denjenigen des Fado de Coimbra. Nach einem Kapitel über seine spezielle Aufführungspraxis folgt ein detailreicher Abschnitt zum Instrumentarium des Fado (Viola, Guitarra Portuguesa).

Schließlich werden eine Reihe wichtiger Interpretinnen und Interpreten aus Vergangenheit und Gegenwart sowie einige neuere Transformationen

Eine dieser Musikarten, die nunmehr auch außerhalb der iberischen Halbinsel bzw. Lateinamerikas verstärkte Aufmerksamkeit genießt, ist der portugiesische Fado.



Diese Prozesse der Aneignung, Transformation und Neugestaltung populärer Musik werden seit 1994 durch die Einführung einer Quotenregelung bezüglich der Präsenz französischsprachiger Musik in den Rundfunkprogrammen des Landes in besonderer Weise gefördert.

der Gattung vorgestellt.

Der Wert der Diplomarbeit wird durch zahlreiche Beispiele erhöht, deren Lyrik fachkundig ins Deutsche übertragen wurde, die teilweise ausgehend von Notenmaterial einer Analyse unterzogen und größtenteils klingend auf einer beiliegenden CD verfügbar gemacht wurden. Insgesamt ist der Autorin eine sehr klare und eindrucksvolle Darstellung ihrer Thematik gelungen, was auch mit ihren Recherchen vor Ort in Lissabon zu tun hat.

■ Senftl, Christian: .mp3 - Auswirkungen neuer digitaler Musiktechnologien auf den Musikmarkt.

Die digitale Revolution gegen Ende des 20. Jahrhunderts hatte - wie derzeit bereits zu erkennen - weitreichende Auswirkungen auch auf die Herstellung und Verbreitung von Musik. Dabei hat „mp3“ als Format zur Komprimierung von Musikdateien seit Ende der 1990er Jahre wesentliche Bedeutung erlangt.

Christian Senftl nimmt sich in seiner Diplomarbeit diesen aktuellen schnelllebigen Entwicklungen an und versucht bei seinen Beurteilungen die speziellen Interessensstandpunkte von Kreativen und Konsumenten im Vergleich zur Musikindustrie herauszuarbeiten.

Seine Arbeit gliedert sich nach ausführlicher Einleitung in einen historischen Teil (kurzer Abriss einer Geschichte der Reproduktion von Musik), einen technisch orientierten Abschnitt (digitale Musiktechnologien, Erläuterung von .mp3) und einen aktuellen Teil, der verschiedene Aspekte der Entwicklung der Jahre 2000-2004 beleuchtet (Krise der Tonträgerindustrie, Tauschbörsen, Online-Vertriebe etc.).

Aufgrund der großen Sachkompetenz des Autors kann die Arbeit als Einführung in aktuelle Probleme und Diskussionen bezüglich der Distribution von Musik gelesen werden. Für die Recherche

wurden viele erreichbare Quellen benutzt und korrekt angegeben (Literatur, Web Sites, Interviews in Printmedien, ...).

■ Angerer, Stefan: Fingerpicking - Solostyle auf der Gitarre. Eine Bestandsaufnahme von den Ursprüngen bis zur Gegenwart.

In der Populärmusikforschung werden musikalische Phänomene nicht nur als solche analysiert sondern vielmehr aus ihrem kulturhistorischen Kontext heraus begriffen. Die von Stefan Angerer gewählte Thematik, das „Fingerpicking“ auf der Gitarre, eignet sich in besonderer Weise als Gegenstand einer solchen, sowohl musikalisch-detaillierten wie auch kulturhistorisch umfassenden Betrachtungsweise. Als Instrument des Ragtime, des Blues und der Country Music manifestieren sich in den Begleit- und Solofiguren der (gezupften) Gitarre alle Merkmale des Verschmelzungsprozesses von schwarzen, afroamerikanischen und weißen, euroamerikanischen Musikstilen.

Stefan Angerer eröffnet seine Diplomarbeit demgemäß folgerichtig mit einem Abriss der Entwicklung dieses Verschmelzungsprozesses von den Anfängen bis zu den 1940er Jahren. In weiterer Folge wird das „Fingerpicking“ als solches, seine Notation in Form der Tabulatur und alle damit verbundenen spieltechnischen Phänomene erläutert (vom „hammering on“ und „pull off“ über die „bottleneck“-Spielweise bis hin zu „open tunings“). Im Anschluss daran werden eine Reihe von „Fingerpicking Solostyles“ und deren wichtigste künstlerische Vertreter vorgestellt (Folk, Country, Bluegrass, Celtic, Blues, Ragtime, Jazz). Im zentralen Kapitel der Diplomarbeit präsentiert der Autor zwei österreichische Vertreter des „Fingerstyle“ - Peter Ratzenbeck und Michael Langer - und setzt sich auf der Basis von Interviews mit den Künstlern und der Analyse je eines ausgewählten Stückes mit den





individuellen Personalstilen beider Gitarristen auseinander. In den folgenden abschließenden Kapiteln werden zunächst verschiedene Gitarrentypen auf der Basis einer Entstehungsgeschichte der (akustischen) Gitarre dargestellt und schließlich Interpreten präsentiert, die das Fingerpicking seit ca. 1950 bis zur Gegenwart international repräsentieren (Joan Baez, Michael Hedges, Joni Mitchell, Jerry Reed, Pete Seeger, Paul Simon, Hans Thessink, ...)

Füsselberger, Helga: Songwriting. Dokumentation eines Workshop des projekt pop! im Jahr 2001.

Eine von der österreichischen Urheberrechtsgesellschaft AKM 1999 in Auftrag gegebene Studie zur Lage des Ausbildungsbereiches in der Sparte Pop/Rock stellte österreichweite Defizite vor allem in den Bereichen Songwriting, Gesang/Performance und Musikwirtschaft/Selbstmanagement fest. Relativ rasch konnte aufgrund dieses Ergebnisses im Februar 2001 ein erster Songwriting Workshop als Kooperation von AKM und Universität für Musik und darstellende Kunst realisiert werden. Die Dokumentation des Workshops wurde als Diplomarbeit an Helga Füsselberger vergeben und liegt nunmehr vor.

Nach einer Beschreibung des Workshop-Programms der Woche vom 12. bis 16. Februar 2001 enthält die Arbeit vollständige Transkriptionen der Vorträge zu den Themen „Songs und gesellschaftliche Erfahrungen“, „Theorie und Analyse des Songs“, „Lyrikwriting“, „Improvisation“, „Das Musikbusiness in Österreich“ und „Urheberrecht“ sowie vier Präsentationen österreichischer Künstler, die als Klassenleiter eingeladen waren: Marque, Dave Moskin, Roland Neuwirth und Christof Kurzmann. Eine Auswertung der Ergebnisse des Workshops durch die Autorin stellt verschiedene Zugänge, einen Song zu schreiben in den Mittelpunkt und verarbeitet dabei auch eine Reihe von Interviews, die mit Workshop-Teilnehmern gemacht wurden. Der Anhang enthält sowohl das Werbematerial für den Workshop und die von den Referenten ausgeteilten Handouts wie auch die fertige CD, die als österreichische Visitenkarte bei internationalen Musikmessen Beachtung fand.

Durch die Vergabe als Diplomarbeit konnte somit eine kulturpolitisch wichtige Initiative detailreich, übersichtlich und vollständig dokumentiert werden.

Holzer-Söllner, Beate: Die Geschichte der Rockmusik in Frankreich im Überblick.

Die mittlerweile 50jährige Geschichte der Rockmusik hat in jedem Land Europas bedeutende musikalische Spuren hinterlassen und die künstlerische Kreativität mehrerer Generationen angeregt. Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang ein Blick auf den Verlauf dieser Geschichte in Frankreich wie ihn Beate Holzer-Söllner in ihrer Diplomarbeit unternimmt.

Die Autorin gliedert ihre Darstellung in vier Zeitabschnitte. Eine „erste Phase von 1956 bis 1962“, die „Jahre des Yé-Yé“ (Yeah Yeah) von 1963 bis 1969, „Popmusik made in France“ zwischen 1969 und 1976 und die Zeit von der Mitte der 1970er Jahre bis heute. Dabei wird in sachkundiger Weise die Rezeption und Imitation angloamerikanischer Vorbilder wie Rock’n Roll oder Rhythm & Blues sowie deren Mischung mit der nationalen Chanson-Tradition nachgezeichnet und die Entstehung einer eigenständigen französischen Popmusik herausgearbeitet. Diese Prozesse der Aneignung, Transformation und Neugestaltung populärer Musik werden seit 1994 durch die Einführung einer Quotenregelung bezüglich der Präsenz französischsprachiger Musik in den Rundfunkprogrammen des Landes in besonderer Weise gefördert. Als Beispiele neuerer französischer Rockmusik hat die Autorin zusätzlich zur Überblicksdarstellung vier Titel ausgewählt und einer Analyse unterzogen: „Marie“ - gesungen von Johnny Hallyday, „Marcia Baila“ vom Duo Rita Mitsouko, „King of Bongo“ von Manu Chao sowie „Pyromane“ von Noir Désir. Insgesamt gesehen erfüllt diese Diplomarbeit die Aufgabenstellung eines Überblicks über die Geschichte der französischen Rockmusik sowohl inhaltlich als auch formal in hervorragender Weise.

Die Beschreibungstexte der Diplomarbeiten stammen aus den Gutachten von ao.Univ.Prof. Dr. Harald Huber.



INVENT EVENT

■ EIN NEUER UNIVERSITÄTSLEHRGANG GEHT AN DEN START

■ VON MARTIN SIGMUND

Das Rektorat hat in seiner Sitzung vom 21. Juni 2004 beschlossen, einen Lehrgang „invent event - Lehrgang für Eventkommunikation“ ab Wintersemester 2005/06 einzurichten. Worum geht es dabei?

Events als Medium der Vermittlung von Inhalten und Botschaften erhalten immer größere Bedeutung. Während in noch nie da gewesenem Umfang Musikstücke, Bilder und Daten aller Art konserviert, gespeichert und medial vermittelt werden, ist als anderer Pol ein Trend zum einmaligen, nicht wiederholbaren Live-Erlebnis festzustellen. Dabei betonen Experten – insbesondere aus den Bereichen Kommunikationswissenschaften und Marketing –, dass davon nicht nur Großveranstaltungen betroffen sind, sondern das gestaltete Erlebnis zum wichtigsten Faktor in allen Vermittlungs- und Geschäftsprozessen wird. Als Beispiele für Anwendungsbereiche seien künstlerische Veranstaltungen wie etwa Konzerte, wissenschaftliche Tagungen und Symposien, schulische und außerschulische Lehr- und Lernsituationen, interne Unternehmenskultur, Öffentlichkeitsarbeit, Tourismus usw. genannt.

In deutlicher Abgrenzung zu Verflachungstendenzen der so genannten „Event-Kultur“ zielt der Lehrgang auf tiefgehende Recherche und eingehende Auseinandersetzung mit dem Thema eines Projekts. Events werden verstanden als systematisch geplante Erfahrungssituationen. Die genaue Kenntnis aller involvierten Personen, Zielgruppen und Institutionen sowie der kulturellen Rahmenbedingungen bildet die Grundlage der Event-Entwicklung. Als Arbeitswerkzeuge dienen künstlerische Gestaltung, präzise Planung und professionelle

Kalkulation, als Ergebnisse werden Nachhaltigkeit und die Schaffung von Sozialkapital angestrebt. Events im Sinne des Lehrgangs „invent event“ werden durch folgende Merkmale gekennzeichnet: Events sind neu, enthalten jedenfalls neuartige Aspekte und klare Alleinstellungsmerkmale. Es geht um die planmäßige Erzeugung einzigartiger Erlebnisse.

Events basieren auf der thematischen Vernetzung verschiedener ästhetischer Ausdrucksformen. Alle Elemente (also z.B. auch die Form der Einladung oder das Catering) müssen thematisch eingebunden sein. Events sind nicht primär Konsumangebote, sondern involvieren alle Teilnehmerinnen und Teilnehmer als Mitgestalter. Sie bieten ihnen vielfältige Möglichkeiten der Interaktion und Kommunikation.

Events als Medium der Vermittlung von Inhalten und Botschaften erhalten immer größere Bedeutung.

Die Lehrgangsteilnehmer und -teilnehmerinnen werden befähigt, aus den Vorgaben eines Auftraggebers und in Kooperation mit diesem Ziel und Thema des Events zu entwickeln und zu konkretisieren. Aufbauend auf dieser Vorarbeit werden Themen und Botschaften in einzigartige, interaktive Veranstaltungen umgewandelt, diese in allen künstlerischen und technischen Details sorgfältig geplant und professionell kalkuliert sowie evaluiert.



Der Lehrgang dauert 3 Semester und ist so organisiert, dass die Teilnahme auch für Berufstätige möglich ist. Dies wird gewährleistet durch einen im Verhältnis zu den Präsenz-Lehrveranstaltungen hohen Anteil an Selbststudium und Projektarbeit sowie durch die Abhaltung der Lehrveranstaltungen in kompakten Blöcken (10 Module). Diese umfassen insgesamt 214 Stunden, das entspricht insgesamt 17 Semesterstunden, sowie die Erarbeitung eines praktischen Event-Projekts.

Im Zentrum der Ausbildung steht das Praxisprojekt: In kleinen Teams erarbeiten die Teilnehmerinnen und Teilnehmer einen Event für einen realen Auftraggeber. Dabei werden sie von branchenerfahrenen Projekt-Coaches während der gesamten Ausbildungsdauer betreut. Das Projekt ist Inhalt der schriftlichen Arbeit, der Projekt-Dokumentation und -Reflexion. Am Ende steht die Präsentation des Praxisprojekts vor einer ausgewählten Öffentlichkeit.

Events sind nicht primär Konsumangebote, sondern involvieren alle Teilnehmereinnen und Teilnehmer als Mitgestalter.

Im 1. Semester werden die Projekt-Teams gebildet, die Projekt-Aufträge aquiriert und aus diesen konkrete Themen und Ziele entwickelt. Parallel dazu beginnt die Arbeit an der schriftlichen Projekt-Dokumentation. Das 2. Semester dient der Entwicklung des Praxis-Events und der Ausarbeitung in allen Details sowie der Kalkulation der Kosten. Im 3. Semester stehen die Fertigstellung der schriftlichen Projekt-Dokumentation und -Reflexion, die Vorbereitung der öffentlichen Präsentation sowie die Organisation des Abschluss-Events im Zentrum.

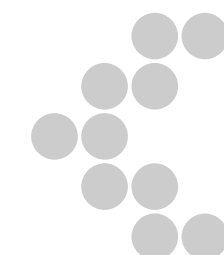
Genauere Informationen sind unter www.the-art-of-event.at zu finden.

the-art-of-event (v.l.n.r.): Manfred Zentner, Mario Rossori, Martin Sigmund, Angelika Hagen, Christoph Sigmund, Gerald Payer, Harald Hanisch

UNIV.ASS.MAG. MARTIN SIGMUND
Studium Musikerziehung/Instrumentalmusikerziehung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien.
1987-2003 Lehr- und Organisationstätigkeit am Institut für Sozialpädagogik der Stadt Wien. Mitbegründer und langjähriger Mitarbeiter des Projekts "die kunst der stunde" - Musikvermittlung durch Aktionsformen.

Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Populärmusik an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien.
Seit 1996 jährlich aktualisiertes Forschungsprojekt **"Jugendszenen in Wien"** (in Zusammenarbeit mit dem Österreichischen Institut für Jugendforschung und der T-Factory Trend-Agentur, Trendresearch und Jugendmarketing).

Leitung von Fortbildungs-Seminaren für Lehrer, Sozialarbeiter usw. Entwicklung, Organisation und Leitung der Ausbildung "invent event - Lehrgang für Eventkommunikation".
Seit Wintersemester 2003/04 **Mitarbeiter am Institut für Musikpädagogik** (Lehrveranstaltungen in den Bereichen Fachdidaktik und Projektmanagement).



„NEUE“ MUSIK ZWISCHEN KUNST UND KOMMERZ

■ VON PETER TSCHMUCK

■ Kurze Einleitung

Musik entsteht niemals im luftleeren Raum auch wenn Musik in manchen Fällen als l'art pour l'art anmutet, so kann sie doch auf einen sozioökonomischen Kontext zurückgeführt werden. Luhmann (1994) hat dafür den Begriff des Anlehnungskontextes künstlerischen Schaffens eingeführt. Paraphrasiert kann unter dem Anlehnungskontext jener sozioökonomische Rahmen von Normen, Regeln und Werte verstanden werden, der für das künstlerische Schaffen nicht nur kontingent, sondern auch konstitutiv ist, d.h. die inhaltliche Gestaltung des künstlerischen Schaffensprozesses und dessen Endergebnis beeinflusst.

Historischer Rückblick

Wenn man in großen historischen Zügen das Musikschaffen in der westlichen Hemisphäre Revue passieren lässt, so wird der Einfluss des sozioökonomischen Anlehnungskontextes auf das Musikschaffen sichtbar. So repräsentierte im Mittelalter Musik die Verherrlichung Gottes im Kontext der katholischen Heilslehre. Abgesehen

von der improvisierten und mündlich tradierten Volksmusik, die von den herrschenden Eliten als minderwertig und subversiv abgelehnt und im besten Fall geduldet war, erfüllte die Musik damit ein ganz klar definierte religiöse Funktion. Die musikalischen Inhalte zielten auf die Erfüllung der sakralen Notwendigkeiten jener Zeit ab. Musiker, die mit ihrem Schaffen den Lebensunterhalt bestreiten wollten, mussten entweder für kirchliche Auftraggeber arbeiten oder waren sogar selbst als Mönche oder Priester Teil dieser sozioökonomischen Institution.

Mit dem Erstarken des Territorialstaates zum Übergang zur Neuzeit im 15. und 16. Jahrhundert änderte sich auch der Anlehnungskontext für das Musikschaffen. Nicht mehr der sakrale Raum war der zentrale Ort der Musikaufführung, sondern der Fürstenhof. Musik hatte von nun an die Funktion den Herrscher zu verherrlichen und seine Macht zu repräsentieren bzw. der Unterhaltung einer höfischen Gesellschaft zu dienen.

Diese Funktionalisierung der Musik im höfischen Kontext lässt sich bis in späte 18. Jahrhundert

Mit dem Erstarken des Territorialstaates zum Übergang zur Neuzeit im 15. und 16. Jahrhundert änderte sich auch der Anlehnungskontext für das Musikschaffen.



beobachten, als eine Anstellung an einem Fürstenhof für einen Komponisten wie Joseph Haydn noch unabdingbar war, um seine Existenz zu sichern. Die Musik, die dabei geschaffen wurde, entsprach noch vollkommen den Ansprüchen höfischer Unterhaltung und Repräsentation.

Das änderte sich mit dem Aufstieg des Bürgertums zu Beginn des 19. Jahrhunderts. An die Stelle des Fürstenhofes trat der gegen Eintrittsgeld für im Grunde jedermann zugängliche Konzertsaal. Die Musiker waren nicht mehr auf eine unterbezahlte Anstellung in der Hofkapelle angewiesen, wodurch diese aufgrund der steigenden Musikergehälter aus dem Musikleben verschwanden. Das Entstehen eines leistungsfähigen Musikverlagswesens Ende des 18. Jahrhunderts legte die Basis für den massenhaften Verkauf von Musiknotenblättern und damit für eine Einkommensbasis der Komponisten abseits des Fürstenhofes. Die Rolle des Kunstmäzens ging im bürgerlichen Zeitalter vom Fürstenhof auf den Nationalstaat über, der anfänglich auf Privatinitiative entstandene Ausbildungsinstitutionen zu finanzieren begann.

Diese waren notwendig geworden, weil die durch die industrielle Revolution zur Oberschicht aufgestiegenen wohlhabenden bürgerlichen Eliten mit demonstrativem Konsumverhalten es dem Adel gleichtun wollten. Gleichzeitig mussten sie ihren sozialen und ökonomischen Aufstieg durch Abgrenzung vom Kleinbürgertum und dem wachsenden Industrieproletariat kulturell dokumen-

Trennung zwischen U- und E-Musik, die seit dem frühen 19. Jahrhundert bis heute nachwirkt, aber in Auflösung begriffen ist.

Musikalische Inhalte und sozioökonomische Anlehnungskontexte

Die Art des historischen Anlehnungskontextes hat stets starke Auswirkungen auf die inhaltliche Gestaltung der Musik genommen. Waren es im Mittelalter meist hochkomplexe aufgebaute polyphone Vokalwerke zur Lobpreisung Gottes, so entstanden Anfang des 17. Jahrhunderts neue auf der Monodie beruhende musikalische Ausdrucksformen wie die Oper, das Oratorium und die reine Instrumentalmusik, die gänzlich andere Funktionen zu erfüllen hatten. In der Oper dominierten mythologische und bukolisch-arkadische Stoffe, in denen stellvertretend das sozial Leben der Aristokratie am zentralen Fürstenhof thematisiert wurde (Elias, 1983). Die Oratorien waren verkappte Opern, die die opernfreie Fasten- und Adventzeit überbrückten, und die Instrumentalmusik erfüllte als Tafel- bzw. Abendmusik die Unterhaltungsfunktion für eine höfische Gesellschaft.

Die Differenzierung zwischen akademischer Kunstmusik und marktkonformer Unterhaltungsmusik blieb auch nicht ohne Auswirkung auf die Inhalte des Musikschaflens. Während sowohl die Oper als auch symphonische und kammermusikalische Formen den Ansprüchen eines bildungsbeftissenen Bürgertums zur Erbauung diente, wurde zu den

Die Oratorien waren verkappte Opern, die die opernfreie Fasten- und Adventzeit überbrückten, und die Instrumentalmusik erfüllte als Tafel- bzw. Abendmusik die Unterhaltungsfunktion für eine höfische Gesellschaft.

tieren. Auf diese Weise wurde die Differenzierung zwischen akademischer Kunstmusik, die den Bildungsidealen der Bürgertums zu entsprechen hatte, und der reinen Unterhaltungsmusik eines Joseph Lanner oder Johann Strauß Vater vorangetrieben. Während also die akademische Kunstmusik im Anlehnungskontext des vom Großbürgertum für seine Zwecke instrumentalisierten Verwaltungs- und Obrigkeitsstaates entstand, bildeten sich popularmusikalische Formen aus, die den Gesetzen des Marktes gehorchten. Es ist diese

Strauß-Walzern getanzt. Das musikalische Material dieser frühen „Popmusik“ war frei von akademischen Reflexionen und diente in erster Linie der Unterhaltung. Die Themen waren meist der Alltagserfahrung entnommen und idealisierten wie viele Operettenstoffe das Landleben oder das Leben der sogenannten „einfachen“ Leute, wohingegen der Dünkel der Aristokratie und der Bildungseliten dem Spott preisgegeben wurde. Die Trennung zwischen U- und E-Musik im 19. Jahrhundert spiegelt demnach die sozioökonomische Umwälzung

wider, die durch die Industrialisierung der westlichen Gesellschaften hervorgerufen wurde. Eine besondere Rolle in der Entwicklung der populären Unterhaltungsmusik spielten nicht zufällig die Vereinigten Staaten von Amerika, in denen es keinen Geblütadel gab, dem die bürgerlichen Geld- und Bildungseliten nacheifern mussten. Lediglich eine kleine Schicht von „Geldaristokraten“ versuchten es mit ihrem Mäzenatentum für Opern- und Konzerthäuser den europäischen Vorbildern gleichzutun, aber die große Masse der arbeitenden Bevölkerung suchte Ausgleich und Unterhaltung in leicht eingängigen Rhythmen und Melodien. Sie bildete als Massenphänomen jenen Markt, auf dem die Populärmusik des 20. Jahrhunderts beruhte. Der Musikschaflende musste sich seitdem entscheiden, ob er seinen Lebensunterhalt von den staatlichen Förderstrukturen eines bürgerlich geprägten Verwaltungsstaates, oder vom Einkommen des Markt bestreiten wollte. Im ersten Fall hat er sich dem Kanon der Ausbildungstraditionen unterzuordnen, wohingegen im zweiten Fall der Massengeschmack das Maß des Erfolgs ist.

Die Rolle der „Neuen“ Musik im sozioökonomischen Kontext

„Neue“ Musik – im Sinn von akademischer Kunstmusik – spielte stets eine Sonderrolle im Feld des Musikschaflens des 20. Jahrhunderts. Bewusst als Gegenkonzept zum etablierten Musik- und Konzertbetrieb geschaffen – man denke nur an die Zweite Wiener Schule – richtete sie sich doch an bürgerliche Bildungseliten und nicht an den breiten Publikumsgeschmack. Da ihre Vertreter ganz bewusst die Kommerzialisierung des Massenmarktes ablehnten, bestand die einzige Möglichkeit eine Existenz zu gründen darin, sich von Förderungen der öffentlichen Hand abhängig zu machen bzw. in den staatlichen Musikausbildungsstätten eine Anstellung zu finden, die sich mit dem Musikschaflern vereinbaren ließ (siehe Bontinck et al., 1993). Es ist daher nicht verwunderlich, dass viele Komponisten „Neuer“ Musik als Lehrende an den von der öffentlichen Hand finanzierten Musikkonservatorien und Musikhochschulen tätig sind. Im Idealfall gelang es sogar staatlich finanzierte Einrichtungen zu gründen, die ausschließlich der Praxis und Lehre „Neuer“ Musik dienen, wie das von Pierre Boulez gegründete IRCAM in Paris. Solche Institutionen und staatliche Subventionen

bilden immer noch die existenzielle Basis für Komponisten und Interpreten der „Neuen“ Musik. Das erzielbare Markteinkommen von Konzerten, Festivals und Tonträgerverkäufen bleibt dabei gering und war in der Vergangenheit auch gar nicht

Das erzielbare Markteinkommen von Konzerten, Festivals und Tonträgerverkäufen bleibt dabei gering.

notwendig. Konzerte und Festivals zeitgenössischer Musik dienten vielmehr dem Austausch über die neuesten Entwicklungen im Feld und entsprachen eher dem Treffen einer eingeschworenen Gemeinde von Musikkennern denn Veranstaltungen zur Erziehung von Karteneinnahmen.

Nun entstanden abseits der öffentlichen Förderoasen Szenen elektronischer Musik, die anfangs zwar einem subkulturellen Umfeld entsprangen, aber bald schon einen Massenmarkt mit ihrem Musikschaflern bedienen konnten. Diese Szenen benötigten demnach nicht die staatlichen Ausbildungs- und Förderinstitutionen als Anlehnungskontext, sondern bedienten ausschließlich den Markt. Ein frühes Beispiel für einen solchen marktfähigen Act stellte die deutsche Gruppe Kraftwerk dar, die bereits Mitte der 1970er Jahre erfolgreich Schallplatten verkaufte und mit Hits wie „Autobahn“ oder „Transeuropaexpress“ eine ganze Generation von Electronica-Musikern beeinflusste. Ihre Wirkung strahlte bis in die USA aus, wo in den Disco-Szenen von New York, Chicago und Detroit der neuartige Sound aus Europa wie eine Offenbarung willkommen geheißen wurde. In rascher Abfolge wurden von den DJs innovative Klangkonstruktionen elektronisch generiert, die mit Begriffen wie House, Garage, Techno oder Dance bei einem immer größer werdenden Publikum vermarktet wurde. Diese Musik diente in erster Linie der Unterhaltung. Zu ihr wurde genauso bis zur Erschöpfung getanzt, wie zur Hochzeit der Walzereuphorie im 19. Jahrhundert. Trotz der Bezugnahme auf die Pioniere der elektroakustischen Musik des 20. Jahrhunderts lag den Electronica-DJs die intellektuelle Reflexion fern. Sie machten im wahrsten Sinn des Wortes populäre





Musik für eine unterhaltungswütige und tanzfreudige Jugend, die sich auf Raves und Love Parades austobte. Für die Majors der Musikindustrie, die anfangs mit dieser Musikinnovation nichts anzufangen wussten, eröffneten sich neue Absatzchancen. Unter dem Marketingbegriff „Dance“ wurde eine Vielzahl mehr oder weniger guter Produktionen per Tonträger auf den Markt geworfen.

Aber die Kommerzialisierung von „Dance“ machte die ganze Widersprüchlichkeit der Entwicklung sichtbar. Denn diese elektronisch generierte und durchaus massenkompatible Musik war ein Vorbote für jene digitale Revolution, die ab den späten 1990er Jahren die Strukturen der Musikindustrie nachhaltig verändern sollte (Tschmuck, 2003). Neue Technologien wie das Internet und das MP3-Datenkomprimierungsformat begannen das auf dem Tonträger basierende Geschäftsmodell der Musikindustrie zu untergraben. Elektronisch generierte Musik ist dabei besonders geeignet, direkt über das Internet an die Musikrezipienten distribuiert zu werden. Es entsteht dadurch ein neuer Anlehnungskontext für die Produktion, Distribution und Rezeption für Musik in der sich ausprägenden Informationsgesellschaft des 21. Jahrhunderts. Es wird keine klare Trennung mehr zwischen Musikangebot und Musiknachfrage geben, sondern eine Durchdringung beider Sphären, indem die Grenzen zwischen Musikproduktion, -distribution und -rezeption verschwimmen und sich die Identität von Werk und Künstler auflösen wird. An die Stelle des autonomen Künstlers als Musikproduzenten

bereits jetzt mit einem Strukturwandel konfrontiert, in dem der Anlehnungskontext an die Förderstrukturen der öffentlichen Hand allmählich verloren geht. Ob wünschenswert oder nicht, der Staat hat sich in den letzten Jahren immer stärker aus der direkten Förderung der Musikproduktion und auf die Setzung von Rahmenbedingungen zurückgezogen. Gleichzeitig eröffnen sich aber über das Internet neue Absatzmöglichkeiten für "Neue" Musik. War bislang der jeweilige Markt auf ein eingeschworenes Publikum im urbanen Raum beschränkt, so bietet sich über das Internet und neue Kommunikationstechnologien grundsätzlich der Zugang zu einem Weltmarkt. Sind die lokalen Marktsegmente durchaus klein und kaum zur Einkommensgenerierung geeignet, so ergeben sie in einer gesamtheitlichen Betrachtung eine kritische Masse zur Erzielung eines Markteinkommens. Die erfolgreichen Acts der Electronica-Szene haben vorexerziert, wie auf Basis eines Weltmarkts mehr als nur der Lebensunterhalt bestritten werden kann (Huber und Gebesmair, 2001). Durch die Vernetztheit der Szene war es ihnen möglich, lukrative Angebote von Veranstaltern von Club-Events und Raves rund um die Welt anzunehmen. Der Live-Auftritt wurde für sie zur eigentlichen Einnahmequelle und nicht mehr der Tonträgerverkauf, der sich in den meisten Fällen in der Höhe von ein paar tausend Stück bewegt, wobei der Tonträger lediglich die Funktion einer musikalischen Visitenkarte erfüllt.

Ausblick

Man soll sich keine Illusionen machen. Der Staat wird sich weiter aus der direkten Förderung der Musikproduktion zurückziehen und sich auf die Setzung rechtlicher Rahmenbedingungen beschränken. Die Einkommen der Musiker, die sich durch Förderungen der öffentlichen Hand erzielen lassen, werden weiter zurückgehen. Die Abhängigkeit vom Markteinkommen wird dem gegenüber zunehmen. Dabei gilt es zu bedenken, dass durch die digitale Revolution sich auch der Markt in einem Strukturbruch befindet. Während in den letzten drei Jahrzehnten auf der Angebotsseite eine zunehmende Konzentration zu einem Oligopol von gegenwärtig vier Musik-Majors festzustellen ist, ermöglicht die direkte Distribution von Musik über das Internet die Umgehung der Strukturen der tonträgerzentrierten Musikkonzerne. Es setzt damit eine Dezen-

Es wird keine klare Trennung mehr zwischen Musikangebot und Musiknachfrage geben, sondern eine Durchdringung beider Sphären.

könnte der Prosumer treten, der gleichzeitig die Rolle des Konsumenten als auch Produzenten und Musikdistributor übernimmt. Die bisher geltende Arbeitsteiligkeit in der Wertschöpfungskette der Musikindustrie wäre dadurch obsolet und würde durch andere Geschäftsmodelle ersetzt werden. Die „Neue“ Musik wird von dieser Entwicklung nicht unbeeinflusst bleiben können. Sie sieht sich

tralisierung des Musikangebots ein, das nicht mehr in Form eines physischen Tonträgers vermarktet werden muss, sondern als Dienstleistung. Für diese Dienstleistung gilt es nun Geschäftsmodelle zu entwickeln, die den Musikschaffenden ein Einkommen ermöglichen. Das muss nicht unbedingt nur aus dem Kauf von downloadbaren Musikdateien im Internet stammen, sondern kann

Es werden also in Zukunft jene, die in der Lage sind, die Informationen rezipientengerecht zu bündeln, ins Zentrum der Wertschöpfungskette der Musikverwertung rücken.

auch aus Werbeeinnahmen generiert werden bzw. durch maßgeschneiderte Angebote an Content-Provider, die eine große Nachfrage nach allen möglichen Inhalten entwickeln werden. Für die „Neue“ Musik muss diese Zukunftsperspektive keineswegs die vollständige Kommerzialisierung auf einem Massenmarkt bedeuten. Sie muss lediglich versuchen, ihr Publikum zu finden. Dieses wird keinen Massenmarkt bilden, sondern eine

Marktnische, die allerdings über eine weltweite Vernetzung durch Kommunikationsnetzwerke bedient werden kann. So kann sich ein Mix aus Angeboten im Internet und Live-Veranstaltungen ergeben, die lediglich die Kommunikation dieses Angebots an die potenziellen Rezipienten zur Voraussetzung haben. Es werden also in Zukunft jene, die in der Lage sind, die Informationen rezi-

pientengerecht zu bündeln, ins Zentrum der Wertschöpfungskette der Musikverwertung rücken. Produzenten „Neuer“ Musik muss es daher in Zukunft gelingen, in die Bündelung der Informationen einbezogen zu werden. Wem das nicht gelingt, der läuft Gefahr von den Einkommensquellen der Zukunft abgeschnitten zu werden und seine Existenz abseits der Musikproduktion sichern zu müssen.

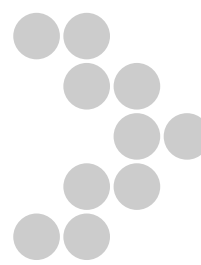
LITERATURANGABEN

Bontinck, Irmgard, et. al., 1993, Komponisten-Report. Zur sozialen Lage der Komponisten und Komponistinnen in Österreich. Wien: WUV-Universitätsverlag.
Elias, Norbert, 1983, Die höfische Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Huber, Michael und Andreas Gebesmair, 2001, "Vienna Electronica. Die Szenen der Neuen elektronischen Musik in Wien", in der Reihe mediacult.doc 05/01 (Hrsg. Robert Harauer). Wien: Mediacult.
Luhmann, Niklas, 1994, Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems. Bern: Benteli-Verlag.
Tschmuck, Peter, 2003, Kreativität und Innovation in der Musikindustrie. Innsbruck: StudienVerlag.

AO.UNIV.PROF DR. PETER TSCHMUCK

Unterrichtet am Institut für Kulturmanagement und Kulturwissenschaft (IKM) der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.
 Peter Tschmuck ist neben dieser Tätigkeit noch als Lehrbeauftragter an der Wirtschaftsuniversität Wien, der Universität Innsbruck und der Universität Klagenfurt tätig.
 Seine Forschungsschwerpunkte sind **Musikwirtschaftsforschung sowie Geschichte und Funktionsweise der Musikindustrie, Kunst- und Kulturökonomie, Kulturbetriebslehre, Kulturmanagement**. Im Jahr 2003 erschien im Studien Verlag seine Habilitationsschrift „Kreativität und Innovation in der Musikindustrie“.





GUITAR NEWS

■ VON MARTIN KELNER

■ Erfreuliches gibt es von den Gitarrestudenten am Institut für Popularmusik zu berichten. So spielt und tourt etwa Michael Scheed mit den wiederauf-erstandenen Papermoon, die man sogar im Hitradio Ö3 regelmäßig hören kann.

Severin „Sevi“ Trogbacher ist Gitarrist in den ORF-Shows „Wahre Freunde“, und spielt mit Verena, der Siegerin der zweiten Staffel von „Starmania“. Weiters ist Matthias „Simsi“ Simoner von Queen-Gitarrist Brian May persönlich dazu ausgewählt worden, in Köln in der Saison 2004/05 beim Queen-Musical „We Will Rock You“ mitzuwirken (Musical Dome Köln).

Ludwig Ebner ist weiters mit Austro-Dialektpop-perin Birgit Denk im Einsatz.

■ UNIVERSITÄTSDOZENT
MAG. MARTIN KELNER

Geboren in Hyde, England. Nach der Matura **Studium „Gitarre“: Musikpädagogik und Konzert-fach** an der damaligen Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien, Lehrbefähigungsprüfung 1985, Diplomprüfung (Konzertfach) 1988, danach Ergänzungsstudium sowie **Diplomarbeit „Entwicklung im österreichi-schen Jazz der achtziger Jahre“.** Jazzgitarren-studium bei Karl Ratzer. Flamencogitarrenstudium in Sevilla, Granada und Südfrankreich bei Gerardo Nunez, Antonio Jero und Pedro Soler.

Von 1991 bis 1996 Unterrichtstätigkeit am Mozarteum in Salzburg. Seit 1996 Unterricht an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

Der gut besuchte Flatpicking-Workshop sowie das Konzert im Fanny Mendelssohn-Saal der Universität waren ein voller Erfolg.)

Am 25. und 26. November 2004 hatten wir in Zusammenarbeit mit dem Italienischen Kulturin-stitut den aus Genua stammenden Gitarristen Beppe Gambetta zu Gast am Institut für Popularmusik. Der gut besuchte Flatpicking-Workshop sowie das Konzert im Fanny Mendelssohn-Saal der Univer-sität waren ein voller Erfolg.

Am 11. Jänner 2005 erwarten wir einen weiteren internationalen Top-Akustikgitarristen am iPOP: den australischen Fingerpicker Tommy Emmanuel. Er wird einen Workshop abhalten und am 12. Jänner ein Konzert geben.



NEUER ANLAUF - RENNER RENNT LOS!

■ **EINE REZENSION DES BUCHES:
TIM RENNER: KINDER, DER TOD IST GAR NICHT SO SCHLIMM!
ÜBER DIE ZUKUNFT DER MUSIK- UND MEDIENINDUSTRIE,
CAMPUS VERLAG, FRANKFURT/MAIN 2004.**

■ VON GÜNTHER WILDNER

■ Hier hat einer seinen Job hingeschmissen, drei Wochen Weltreise gemacht, seine Beobachtungen mit seinen momentanen Brancheneinsichten gekreuzt und - voilà - ein Buch geschrieben.

Dieses könnte von jedem passablen Musikmanager unserer Breiten mit gutem Schreibtalent stammen, denn es referiert schlichtweg all jene Einschät-zungen und Pläne, die uns Musikmanagern im Moment so durch den Kopf gehen. Trotzdem ist das Buch mehr, und das liegt an zwei Dingen: Erstens und hauptsächlich an der Person des Autors Tim Renner, der nunmal nicht irgendein verwech-selbarer Musikmanager ist, sondern neben seinen Talenten der Beobachtung, Kombinationsgabe und Eloquenz in mittlerem Alter eine Karriere vorzu-weisen hat, zu der ein Anderer drei Leben braucht,

und die aufgrund ihres Verlaufs und Inhalts Respekt abnötigt. Somit hat das Buch bereits vor Erscheinen große Neugierde geweckt - Lebensmit-teabschnittsbuch des feuilletonkompatiblen deut-schen Musikindustriestars. Die zweite Begründung für die besondere Auffälligkeit und Qualität des Buches liegt in seinen Details.

Zwar wissen Musikmanager zur Zeit durchaus gut Bescheid, wo die Entwicklungen der Musikindu-strie mittelfristig hintendieren, doch die zukünf-tigen Entwicklungsstränge der Funktionsbereiche und Musikgenres sowie deren Zusammenspiel bedürfen gerade in einer Zeit der Rezession immer und täglich neuer frischer Entwürfe, Ideen und Verschriftlichungen. Genau das versucht Tim Renner, und es gelingt ihm unter anderem deshalb,

(Somit hat das Buch bereits vor Erscheinen große Neugierde geweckt - Lebensmitteabschnittsbuch des feuilletonkompatiblen deutschen Musikindustriestars.)



weil er das Bezugssystem der Historie, d.h. die Geschichte der Musikindustrie stets als Begründungshintergrund seiner diese Vergangenheit fortschreibenden oder brechenden Thesen verwendet. Phasenweise glaubt man sich im unlängst von Peter

Renners Plädoyer für kleine, schnelle (Personal)Strukturen eng beim Künstler unter Einbeziehung dessen wirtschaftlichen und organisatorischen Engagements.

Tschmuck veröffentlichten Buch „Kreativität und Innovation in der Musikindustrie“ zu befinden - ein Beweis dafür, dass die Reflexion der heutigen Umwälzungen in der Musikverwertung nur mit dem gesicherten Wissen über die Vergangenheit seriös betrieben werden kann.

Die bisherige Rezeption von Tim Renners neuem Buch erschöpft sich zumeist leider in mehr oder weniger ausführlich gestalteten Nacherzählungen des Inhalts (Wolf-Dieter Roth, Ralf Niemczyk, Sebastian Fasthuber). Allein Marcus Theurer (FAZ) wagt die Kritik, dass den vollmundigen Ankündigungen im Untertitel „Über die Zukunft der Musik- und Medienindustrie“ nur 40 von 300 Seiten gewidmet werden, was eine konzeptuelle Schwäche des Buches offenbare. Sonst findet man noch einige kurze Kommentare bzw. Rezensionen im Web, die immer wieder den Mut Renners zur Aufdeckung der Musikindustriewahnsinnigkeiten unterstreichen. Trotzdem forciert der Autor keinen Aufdeckungsjournalismus im klassischen Sinn, sondern verwebt in seinem Buch die eigenen Erfahrungen im Majorumfeld mit Betrachtungen und Schlussfolgerungen der Musikindustriegeschichte unter Verwendung seiner aktuellen Reisebeobachtungen als formale und überbauliche Ableitungsklammer zur Gedanken- und Schreibstrukturierung. Eine weitere biblische, in Anbetracht der bereits mehrfachen Strukturierungsebenen zu überfrachtete Gliederungseinheit kommt mit den Zwischenabschnittsüberschriften „Das Paradies“, „Der Sündenfall“, „Die Vertreibung aus dem Paradies“, „Die Wiederauferstehung“ zum Tragen. Insgesamt entwickelt

sich das Buch aber auf seine eigene Weise logisch und organisch, bleibt neben einer leichten Lesbarkeit spannend, gleitet nicht ins reine Geschichten-Erzählen ab, sondern versucht konkrete musikbusinessrelevante Ein- und Aussichten zu vermitteln.

In eine paar Schlüsselsätzen bringt Renner seine Grundthesen gezielt auf den Punkt:

„In der Brechung des Schönen liegt das Spannende, in der Würde, das lehrte mich die argentinische Hauptstadt, zudem eine ungeheure Kraft.“ (Seite 289) Ein Plädoyer für Eigenständigkeit, Selbstbewusstheit, Ecken, Kanten, Feinheiten des Ästhetischen und Kritik(fähigkeit) - Renner, der Qualitätsfanatiker.

„Management statt Plattenfirma“ (Seite 269): Renners Plädoyer für kleine, schnelle (Personal)-Strukturen eng beim Künstler unter Einbeziehung dessen wirtschaftlichen und organisatorischen Engagements. Die Plattenfirma wird als primär Vertriebsdienstleister definiert, der keine A&R-Funktionen grundsätzlicher (Karriereplanung) oder auch kurzfristiger Art (Ausrichtung einer Ton/Bildträger-Produktion) zu leisten im Stande ist - Renner, der Majorkritiker. Das theoretische Unterfutter zu diesem Thema aus der Sicht des Autors: „Wenn die Kunst zur Ware wird, sollte der Künstler einen Experten für Angebot und Nachfrage an seiner Seite haben. Der Manager moderiert dann zwischen Künstler und Kapital, zwischen Musik und Markt.“ (Seite 275) Zur Generierung des Kapitals nach dem Ausfall von Labels und Verlagen als Banken hat Renner recht wenig zu sagen. Das ist vielleicht das schwierigste Thema zur Zeit überhaupt in der Musik- und Künstlerentwicklung. Fast ein bisschen tröstlich, dass Renner hier ein wenig diffus bleiben muss.

Als Ergänzung zum kleinen Team: „Netzwerk statt Alleingang“ (Seite 282) - Renner, der moderne Kommunikator.

„Tiefe statt Reichweite“ (Seite 285): Glaubwürdiges Auftreten des Künstlers lässt das Team um den Act ohne große Marketingbeträge auskommen - Renner, der Wirtschaftlichkeit vor Chartserfolg und Marktanteil setzt.

In eine ähnliche Richtung geht „Identität statt Beliebtheit“ (Seite 279): Herausarbeiten von Identitäten und Weiterführung zur Markenbildung - Renner, der Musik und Künstler zu Identifikations-schablonen weit über den Musikbereich hinaus formen will.

„Luxus statt Schutz“ (Seite 289): Statt mit Kopierschutz die Konsumenten vergrämen, lieber wertige Produkte anbieten oder den Weg direkt vom Mischpult in den Download-Shop wählen. Zusätzliche Forderung: Der Preis muss fallen - Renner, der technikaffine Visionär.

„Ziel eines neuen Geschäftsmodells für die Musikvermarktung muss es sein, die Faktoren, Inhalt, Kapital und Verantwortung in eine gesunde Balance zu bringen.“ (Seite 283) Dieser ambitionierte (An)Satz kann als Zentralsatz des Renner'schen Buches gedeutet werden. Der zu sehr moralische Begriff der Verantwortung stiftet hier jedoch Verwirrung. Hätte Renner satt „Verantwortung“ „Know-how“ eingesetzt, könnte man den durchaus scharfsinnigen Schluss sofort unterschreiben, weil alle drei Begriffe auf einer ähnlich inhaltlich vergleichbaren Ebene lägen. Verantwortung im Musikbereich zu haben, ist ehrenwert, aber sicherlich auch in Zukunft keine Grundbedingung im Portfolio der pekuniären Erfolgsvoraussetzungen. Spezialisiertes Know-how hingegen ist die Grundvoraussetzung, um Inhalt und Kapital sinnvoll zu verbinden und in der Folge Musik erfolgreich zu vermarkten. Der Wunsch und die Sehnsucht nach Verantwortung im Musikbetrieb ist legitim und wird von contentbezogenen Musikmanagern sicherlich vollinhaltlich unterstützt. Einzelbeispiele wie der beachtenswerte Weg der Label- und Musikbusinessseinheit „Four Music“ zeigen die Verwirklichungsmöglichkeit der These „Erfolg durch Verantwortung“ auf. In diesem Fall kann man bereits durch die Kenntnis der handelnden Personen erahnen, dass der Erfolg unter anderem auf dem Pfeiler „Verantwortung gegenüber Künstlern und Publikum“ ruht.

Mögen letztlich Tim Renners eigene Strategien mit der Marke „Motor“, ihren Künstlern und Inhalten in Zukunft beispielgebend erfolgreich werden, sodass seine angekündigten visionären Ansätze und Umsetzungen unsere gegenwärtige Musikbusinesspraxis bereichern und produktiv verändern.

Tim Renners Buch macht auf jeden Fall Spaß, bleibt auch nach dem Lesen ein Begleiter als Ideenlieferant, Weiter-Denkanstoß und Wohlfühlbuch für leidgeplagte Musikbusiness-Executives, denn es soll ja alles gut werden, und wir werden erlöst - in welcher Form und auf welche Weise auch immer (in Anspielung auf die Kapitelgliederung des Buches in „Das Alte und das Neue Testament“).



MAG. GÜNTHER WILDNER

lebt als **Musikmanager, Musikwissenschaftler und Musiker in Wien** und betreibt seit einigen Jahren die Agentur „Wildner Music“ für Musikbusinessdienstleistungen sowie seit 2003 den Musikverlag „Wildner Music Publishing“.

Er arbeitet als **Generalsekretär des Österreichischen Musikkongresses - ÖMR, Vorstandsmitglieder der Musikergilde - MKAG, Vorstandsmitglied des Kulturrats Österreich - KRÖ** sowie als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Populärmusik der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.



notizen