

KOLLEKTION

■ **MAGAZIN DES INSTITUTS FÜR POPULARMUSIK**

■ **UNIVERSITÄT FÜR MUSIK UND DARSTELLENDEN KUNST WIEN**

 **DEZEMBER 2007**



UNIVERSITÄT
FÜR MUSIK UND
DARSTELLENDEN
KUNST WIEN

IPOR.



IMPRESSUM

**Universität für Musik
und darstellende Kunst Wien**

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

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

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

Redakteur:

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

Visuelle Gestaltung:

Mag. Angelika Kratzig
angelika@kratzig.at

INHALT



- 5 Editorial**

- 6 Was leistet Musik für die Gesellschaft?**
von Helmut Rösing

- 15 Offenheit, Toleranz und immer in Bewegung**
Interview mit Wolfgang Puschnig

- 21 Volle Kraft für das iPOP**
Interview mit Stefan Jeschek

- 25 Perspektiven österreichischer Musikpolitik**
Harald Huber im Gespräch mit Harry Fuchs

- 28 Von der Klassik zum Jazz oder Fiction a la Falb**
Interview mit Viola Falb

- 32 Pop(ular)musik – substanzloser Müll-Sound?** von Michael Huber

- 35 The iPOP-Dancing Stars**
Gespräch mit Martin Fuss, Herbert Pichler, Juci und Albin Janoska

- 39 Feldforschung am Dancefloor**
von Martin Sigmund

- 47 Linear in Musik und Business**
Interview mit Peter Legat

- 53 I Wanna Hold You - Die etwas andere Entstehungsgeschichte einer Popballade**
von Martin Fuss

- 58 Diplomarbeiten** aus dem Bereich Populärmusik an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien



EDITORIAL



Die siebente Ausgabe des Institutsmagazins „Kollektion“ steht im Zeichen des fünfjährigen Bestehens des „iPOP“. Das Institut für Populärmusik der Wiener Musikuniversität wurde am 25. März 2002 gegründet. Es freut mich ganz besonders, dass es möglich ist, in dieser Ausgabe einen Festvortrag des bedeutenden Musikwissenschaftlers und langjährigen Mentors der Populärmusikforschung Helmut Rösing zu veröffentlichen, den dieser im Rahmen des Symposiums „Musik und Gesellschaft“ im November 2006 an der hiesigen Universität gehalten hat („Was leistet die Musik für die Gesellschaft?“).

Eine Reihe künstlerischer Erfolge von Lehrenden und Studierenden des iPOP kommt in Interviewbeiträgen zur Sprache – etwa die Mitwirkung an der hervorragenden „Tanzkapelle“ der TV-Show „Dancing Stars“ des ORF oder die Verleihung des Hans Koller Publikumspreises des Magazins „Jazzzeit“ an Viola Falb, die im April 2007 ihr Magisterstudium abgeschlossen hat. Eine ehrenvolle öffentliche Auszeichnung erging auch an Albin Janoska. Er wurde am 17. Mai 2007 für seine herausragende Arbeit als Sound Designer und Arrangeur mit dem Amadeus Academy Award ausgezeichnet!

Wolfgang Puschnig als amtierender Institutsleiter des iPOP und Stefan Jeschek als geschäftsführender Stellvertreter kommen in Interviews zum Thema „5 Jahre iPOP“ zu Wort.

Um das neue Album von „Count Basic“ und um Aktuelles aus dem Musik-Business rankt sich ein Interview mit „Mastermind“ Peter Legat. Martin Fuss präsentiert einen Song aus seinem neuen Album „Compared To What“ (mit Noten!). Michael Huber setzt sich mit immer wieder erhobenen Vorwürfen auseinander, Popmusik sei „substanzloser Müll-Sound“, Martin Sigmund berichtet über das Modul-Projekt „Jugendszenen und Musik: Feldforschung am Dancefloor“ (Kooperation des iPOP mit dem Institut für Musikpädagogik). Die Zeitschrift „Sound & Media“ hat den Abdruck eines Interviews von Harry Fuchs zu Perspektiven der österreichischen Musikpolitik gestattet.

Großer Dank für das vorliegende Heft gebührt dem langjährigen Redakteur Günther Wildner, der mit einer Ausnahme alle Interviews geführt und gemeinsam mit den Gesprächspartnern in eine endgültige Form gebracht hat. Für Grafik und Layout in bekannter Qualität ist – wie bisher – Angelika Kratzig verantwortlich.

Viel Spaß beim Lesen wünscht

Harald Huber



WAS LEISTET MUSIK FÜR DIE GESELLSCHAFT?

■ ANMERKUNGEN AUS REZEPTIONS- UND SOZIALPSYCHOLOGISCHER SICHT

■ VON HELMUT RÖSING (HAMBURG)

■ Die Veranstalter des Symposions „50 Jahre Österreichischer Musikrat – Musik und Gesellschaft“ sind mit der Bitte an mich herangetreten, einige „keynotes“ zu der ebenso diffizilen wie komplexen Thematik „Was leistet Musik für die Gesellschaft?“ zu formulieren. Ich tue das gerne, da sich mir die Frage nach den Funktionen von Musik für den Musikhörer und die Frage nach der Bedeutung von Musik für die Gesellschaft immer wieder von neuem gestellt hat. Ich bitte aber um Verständnis dafür, dass meine „keynotes“ einerseits sehr abstrakt gehalten sind und

Zu allen Zeiten und in allen Ethnien ist Musik von besonderer Bedeutung für die Menschen gewesen. Ein gesellschaftliches Zusammenleben ohne Musik gibt es nicht und scheint es auch nie gegeben zu haben. Das kann nur zu einer Schlussfolgerung führen: Musik hat zu jeder Zeit für die kulturelle Evolution gesellschaftsschaffende und -begleitende Funktion gehabt. In seinem Buch „Der musizierende Mensch. Eine Anthropologie der Musik“ (1984, S. 180) fasst Wolfgang Suppan diesen Sachverhalt folgendermaßen zusammen: „Die biologische Disposition zum Musikgebrauch in entscheidenden Phasen des menschlichen Zusammenlebens ist in allen Gesellschaften dieser Erde [...] in derselben Weise gegeben, doch hat die Fülle unterschiedlicher kultureller Evolutionen diese Disposition jeweils anders genutzt“. Man kann also Musik der verschiedensten Erscheinungsformen und Stile durchaus als klingendes Alphabet der Gesellschaft bezeichnen. Allerdings erweist es sich immer wieder als schwierig, die vielschichtig-komplexen, auf symbolischen Codes beruhenden musikalischen Bedeutungsebenen dieses klingenden Alphabets zu entschlüsseln.

Jede Musik, die erklingt,
hat Funktionen und erfüllt
Funktionen.)

andererseits recht rudimentär bleiben müssen. Denn Konkretion und Vollständigkeit lassen sich nur durch die Analyse von Einzelfallstudien erzielen. Mir geht es im Folgenden aber darum, übergeordnete Faktoren des Zusammenspiels von Musik mit Gesellschaft und Individuum zu benennen, anders gesagt, die Sichtweise auf das Ganze zu richten und es dann Ihnen selbst zu überlassen, die Markierungspunkte dieser ganzheitlichen Sichtweise als Analyseraster am Einzelfall zu erproben. Diese Vorgehensweise entspricht der Empfehlung von Bruno Nettl (1983), Musik als Bestandteil eines organischen Ganzen zu sehen und dann zu fragen, welche Funktion(en) sie im soziokulturellen Gesamtsystem hat.

Jede Musik, die erklingt, hat Funktionen und erfüllt Funktionen. Unterschieden werden sollte aber – wie das Hans Heinrich Eggebrecht 1973 bündig dargelegt hat – zwischen drei Ebenen der Funktionalität. Die musik-immanente Funktionsebene regelt das Funktionieren der musikalischen Strukturen. Intendierte Funktionen beruhen auf der Zweckbestimmung eines musikalischen Produkts durch Komponisten, Musiker, Produzenten



FOTOS: GÜNTHER WILDNER (2)

Helmut Rösing beim Festvortrag des ÖMR-Symposiums „Musik und Gesellschaft“

und Vermittler. Tatsächlich realisierte Funktionen aber sind ein Ergebnis des Rezeptionsprozesses. Allein um diese dritte Funktionsebene mit ihren personen- und gesellschaftsbezogenen Faktoren soll es im Folgenden gehen.

Eine Arbeitshypothese von Georg Knepler (1982, S. 36 f.) lautet, dass die Menschheitsgeschichte durch zwei wesentliche Entwicklungszüge gekennzeichnet ist, (1) die Ausprägung interner kognitiver Schemata, um dem Ansturm neuer, unbekannter Objekte, Situationen und Handlungen gewachsen zu sein, und (2) die Schaffung interner emotionaler Schemata, um den sich daraus ergebenden psychischen Anforderungen standhalten zu können. Folgt man dieser These, dann liegt es nahe, den beiden akustischen Kommunikationsmedien Sprache und Musik die folgende Funktionsaufteilung zuzuordnen: Sprache steht relativ frei von Emotionalität als Verständigungssystem für den kognitiven Bereich zur Verfügung; mit Musik dagegen können die durch Sprache nicht mehr zu leistenden emotionalen Zustände hörbar, nachvollziehbar und - dank verschiedener Formen symbolisch-ritueller Überhöhung - häufig überhaupt erst erträglich gemacht werden. Damit wird Musik zu einem allein schon aus sozialpsychologischen Gründen (über)lebens-notwendigen Gebrauchsgegenstand menschlichen Daseins. Eine ausschließliche Luxusfunktion, wie sie der Kunstmusik so gerne unterstellt wird, hat sie allenfalls in einigen wenigen, ästhetisch hochstilisierten Erscheinungsformen.

Die sozialpsychologische Kraft von Musik wird offensichtlich, wenn man Musik - wie ich das unlängst in einem Artikel zu der Frage „Wie politisch kann Musik sein?“ (2004) vorgeschlagen habe - als mehrdimensionales Bezugssystem versteht. Jeder musikalische Zirkulationsprozess umfasst eine Vielzahl von aufeinander bezogenen und voneinander abhängigen Stationen: (1) die musikalische Produktionshandlung (Komposition, Improvisation), (2) verschiedene Vermittlungsschritte bis hin zur klingenden Realisation des musikalischen Produkts (die Umsetzung von notierten musikalischen Substraten, Soundfiles oder Texturen in spezifischen Aufführungs- und Wiedergabekontexten) und (3) die Rezeption durch Hörer mit unterschiedlichen musikalischen Erfahrungsinventaren, Musikerwartungen und durch Musik hervorgerufenen Verhaltensweisen. Diese Komplexität von Musik als einem mehrdimensionalen Bezugssystem hat in der traditionellen Musikwissenschaft und Musikkritik eine meines Erachtens unangemessene Einengung hin auf das musikalische Produkt erfahren. Alles, was nicht in ihm, also der „reinen“ Musik selbst enthalten ist, das läge, so Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht in ihren Essays zur Frage „Was ist Musik?“ (1985, S. 68 u. 139 ff.), außerhalb der Musik. Musikalischer Sinn sei allein in der Form bzw. im „Formsinn“ der Musikstrukturen verdinglicht. Bei dieser Sichtweise wird außer Acht gelassen, dass Musik immer erst in einem situativ geprägten gesellschaftlichen Umfeld Wirkung entfalten kann. Sie muss von Individuen wahrgenommen werden – im Rahmen einer Live-Darbietung,

Jeder musikalische Zirkulationsprozess umfasst eine Vielzahl von aufeinander bezogenen und voneinander abhängigen Stationen.

während der Wiedergabe über Lautsprecher, oder, im Extremfall, beim stumm-imaginativen Lesen der Noten. Ihre Bedeutung beim Rezipienten erzielt sie auf der Grundlage von Beschriftungen, Konnotationen, biographischen Erfahrungen, die den gesamten Zirkulationsprozess des Bezugssystems Musik umfassen.





Musikalische Bedeutungen, musikbezogene Wirkungen und musikgenerierte Funktionen sind so gut wie immer gebunden an konkrete Situationen kultureller Praxis, und sie sind eingebunden in einen lebensweltlichen Bezug. Hier fungieren die jeweiligen sozialen, politischen, ökonomischen, technischen, und räumlichen Ressourcen innerhalb eines gesellschaftlichen Systems als objektive Bedingungen für musikkulturelles Handeln und Verhalten. Das haben Kurt Blaukopf (1989) und Alfred Smudits (2002) mit dem Begriff der „Mediamorphose“ quer durch die europäische Musikgeschichte beschrieben und am Beispiel der aktuellen elektronischen und digitalen Mediamorphose im Einzelnen belegt. Technische Entwicklungen verändern die Ressourcen eines gesellschaftlichen Systems und üben nachhaltigen Einfluß auf Musik als Bestandteil von Kommunikationskultur aus: Sie beeinflussen die Musikproduktion, die Musikverbreitung, den Umgang mit Musik, das Musikverständnis und die Funktionen von Musik in der Gesellschaft.

Communitas-Wirkung von Musik, das Sich-Geborgen-Fühlen im Harmoniemilieu alltagsästhetischer Schemata

Die objektiven Ressourcen einer Gesellschaft stehen in einer dynamischen Wechselbeziehung mit den subjektiven Strukturen der Individuen, die die Gesellschaft konstituieren. Zu den subjektiven Strukturen zählen u. a. Veranlagung und psychische Sensibilität, kognitive Disposition, emotional-affektive Gegebenheiten und die daraus resultierenden persönlichen Vorlieben. Aus den Übereinstimmungen und Differenzen zwischen objektiven Ressourcen und subjektiven Strukturen ergeben sich nicht nur die Strategien für kreativ-kulturelles Handeln, die z.B. im Bereich der Musik zur Ausprägung der verschiedenen kunst- und popmusikalischen Stile geführt haben. Sie konstituieren und bedingen auch die Bedeutungen, Bewertungen und Funktionen von Musik in der Gesellschaft und für die Gesellschaft – teilweise auf recht direkte Art, teilweise aber auch vielfach vermittelt und gebrochen.

Mit Blick auf die soziokulturellen Ressourcen im Europa der Neuzeit hat Max Weber in sei-

nen Abhandlungen zur Musik (1921) vier Primärfunktionen von Musik in der Gesellschaft benannt, die individuell-psychische und gesellschaftlich-kommunikative Aspekte beinhalten: (1) affektbestimmte emotionale Funktionen wie psychische Resonanz, Projektion oder Abreaktion von Gefühlen, (2) traditionsorientierte Funktionen – rituell, geschichtsbezogen, überliefernd – (3) wertabhängige Funktionen wie z. B. gute vs. schlechte, anspruchsvolle vs. triviale, unterhaltende vs. ernste Musik und (4) zweck-rationale Funktionen mit politischer, wirtschaftlicher, erzieherischer oder ideologischer Komponente. Und aus vergleichend-musikanthropologischer Sicht glaubte Alan P. Merriam (1964) zehn gute Gründe dafür anführen zu können, warum Menschen Musik brauchen. Sie decken sich in mancherlei Hinsicht mit den von Max Weber propagierten Primärfunktionen: (1) emotionaler Ausdruck, (2) psychische Reaktion, (3) ästhetischer Genuss, (4) Unterhaltung, (5) Kommunikation, (6) symbolische Repräsentation, (7) soziale Normierung, (8) rituelle und institutionelle Überhöhung, (9) kulturelle Stabilität und Kontinuität sowie (10) Integration in gesellschaftliche Gruppenprozesse.

Wie unlängst Paul Riggensbach in seiner umfassenden empirischen Studie über „Funktionen von Musik in der modernen Industriegesellschaft“ (2000) zeigen konnte, sind nahezu alle diese Funktionen auch bei Popmusikhörern der Gegenwart anzufinden: Musik beeinflusst deren Gefühle (F1) und bewirkt psychische Reaktionen (F2), sie ist Medium der Unterhaltung (F4) und Trägerin von Botschaften (F5). Musik verändert Realitätsbezüge durch symbolische Repräsentation (F6), sie konstituiert Lebensstile und kann hierbei sozial normierend sein (F7), sie befördert Identitätsprozesse und führt zu sozialen Gruppenbildungen (F9 u. 10), wie sie Victor Turner (2005) unter dem Begriff der Communitas wiederholt beschrieben hat.

Die im Anschluss an die Popmusik-Funktionen von Paul Riggensbach konstatierten Tendenzen zielen allerdings in eine Richtung, die den musikbezogenen Funktionsfächer um so mehr einengen und begrenzen, wie die digitale Mediamorphose voranschreitet. Musik ist allgegenwärtig geworden. Das führt zu erhöhtem passiven oder gar ungewollten Musikkonsum und zur Abstumpfung gegenüber Musik. Sie verkümmert zudem durch die techni-

sche Übertragungskette immer mehr zu einer einseitigen Kommunikationsform. Dementsprechend wurden die durch Musik ausgelösten Gefühle und Handlungen von Riggensbachs Interviewpartnern als zunehmend fremdbestimmt erfahren. Der Bezug zur Realität erschien gegenüber früher abgeschwächt und der reine Unterhaltungsaspekt von Musik immer stärker zu sein.

Live dargebotene Musik kann diesen Tendenzen der Einengung und Abschwächung musikalischer Funktionen aber nach wie vor entgegenwirken. Das zumindest belegen die Auswertungen von mehreren hundert Fragebögen der Besucher verschiedener Rockkonzerte, die Roland Hafen 1998 vorgelegt hat. Psychophysiologische und sozialpsychologische Wirkungen motivieren zum Besuch eines Rockkonzertes. Zum psychophysiologischen Funktionsfeld gehören vor allem die Qualität und Intensität des Körpergefühls gemäß der Maxime „Das Glück ist körperlich“. Dieses Gefühl umfasst das Verlangen nach Rhythmus, Sound und Lautstärke, das Spiel mit dem Körper, den Wunsch nach Nähe in einer Gruppe Gleichgesinnter („ein Bad in der Menge nehmen“) und die körperliche Verausgabung bis zur Erschöpfung. Das sozialpsychologische Funktionsfeld wird abgesteckt durch die Demonstration von Haltungen (u. a. durch Bekleidung und Accessoires), das Zur-Schau-Stellen von Einstellungen und Lebensstilen (Rockmusik als Lebensgefühl) und das Verlangen nach Atmosphäre und Authentizität (Echtheit der Botschaft).

Naturgemäß anders sind allerdings die Erwartungen und Wünsche gelagert, die die Besucher von André Rieu- und Helmut Lotti-Konzerten haben. Nina Polaschegg fasst die Ergebnisse ihrer qualitativen Studie über „Populäre Klassik – Klassik populär“ (2005, S. 187) folgendermaßen zusammen: Die Konzertgänger „möchten einen harmonischen und besonderen Konzertabend verbringen, sie möchten unterhalten werden, lachen und schwelgen können und den Alltag für diese Zeit weit hinter sich lassen. Der Abend soll ausschließlich angenehme, schöne und lustige Erlebnisse versprechen. Unbekanntes hat in diesem Kontext keinen Platz und wird [...] negativ und ablehnend beschrieben“. Im Hinblick auf die Funktionen dieser Musik im Konzertsaal dominieren emotionale Kompensation, Einsamkeitsüberbrückung, Konfliktbewältigung

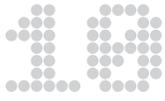
und Stimulierung zu Handlungen, die sich im Beifallsritual ebenso wie im körperlichen Mitvollzug (Schunkeln, Takt klatschen, Tanzen) manifestieren. Der Communitas-Wirkung von Musik, dem Sich-Geborgen-Fühlen im Harmoniemilieu alltagsästhetischer Schemata (Gerhard Schulze, 1992) kommt hierbei der Stellenwert einer Primärfunktion zu.

Derartige Untersuchungen bei unterschiedlichen Konzertpublika – wobei nachdrücklich auf die nach wie vor Richtung weisende Publikation des Autorenteam Dollase, Rüsenberg, Stollenwerk aus dem Jahr 1986 hingewiesen sei – belegen die verschiedenen Funktionen von Musik in Abhängigkeit vom musikalischen Produkt, von konkreten Darbietungssituationen und von personengebundenen Variablen der Musikhörer. Trotz unterschiedlicher Gewichtung der einzelnen Funktionskomponenten im gesellschaftlich-kommunikativen und individuell-psychischen Funktionsfelder lassen sich letztlich immer wieder zentrale Funktionskomplexe dingfest machen, wie sie bereits von Max Weber und Alan P. Merriam benannt worden sind.

Dazu einige weitere Beispiele aus unserem westlichen ‚Kulturkreis‘. Zum gesellschaftlich-kommunikativen, durch soziale Normen und Regeln geprägten Funktionsfelder gehören folgende musikbezogene Settings und Inhalte: religiöse oder magisch-rituelle Transzendenz (Kult- und Kirchenmusik), Repräsentation und Glorifizierung (Militärmusik), Gestaltung von Festen und Kundgebungen (Musik als akustisches Ornament für die besonderen Ereignisse des Lebens), Bewegungsaktivierung und -koordination (Tanz- und Marschmusik), Gruppenstabilisierung und -kontrolle (Nationalhymne als akustische Flagge kultureller Identität), Erziehung (Musik der Jugend zur Selbstfindung), Gesellschaftskritik (Musik gegen Krieg, Rassismus, Sexismus) und Gesellschaftsvisionen (Musik gegen Krieg, für die Freiheit), zwischenmenschliche Kontaktaufnahme und Communitas-Erfahrung in einer Gruppe von Gleichgesinnten.

Der individuell-psychische, auf die jeweilige persönliche Bedürfnislage abzielende Funktionsfelder umfasst vornehmlich die folgenden Teilkomponenten: emotionale Kompensation (Projektion oder Abreaktion von Gefühlen), Einsamkeitsüberbrückung (parasozialer Kontakt), Konfliktbewältigung (Stressabbau durch





Musik), Entspannung (Musik zum Einschlafen), Aktivierung (Musik als psychisches Stimulanzmittel), Unterhaltung (Spaß- bzw. Lustgewinn durch Musik), ästhetische Befriedigung und Freiraum für Träume.

Alle die hier angedeuteten Funktionen von Musik sind erst einmal wertneutral, und jede von ihnen hat eine mehr oder weniger direkt nachvollziehbare gesellschaftliche Relevanz. Musikpädagogik versucht deren positiven Seiten zu stärken. Aber bereits hier können interessen geleitete Konflikte entstehen, etwa wenn der Referenzrahmen der Unterrichtenden nicht deckungsgleich mit dem der Unterrichteten ist, wenn also z. B. einzig die kognitiv-strukturelle Hörweise als musikadäquat angesehen wird, nicht aber emotionale, assoziative, imaginative oder vegetativ-motorische Umgangsformen mit Musik. So können psychische Abreaktion schnell als Eskapismus, träumerische Visionen als Realitätsverlust und Lustgewinn durch Musik als Hedonismus interpretiert werden, bis hin zu dem Eindruck, Musik habe die Funktion einer Droge. Positiver Nutzen und Missbrauch liegen also immer eng beieinander.

Die Bewertung musikalischer Funktionen stellt ein Problem dar. Eine ideologiefreie Verwendung des Systems Musik mit seinen wie auch immer gearteten Zirkulationsbedingungen gibt es so gut wie nicht. Die gesellschaftlichen Beschriftungen von Musik lassen sich nicht ungeschehen machen, wie die *l'art pour l'art*-Ästhetik ab dem 19. Jahrhundert unterstellt hat. Die europäische Musikgeschichte liest sich so gesehen als Ansammlung von Beispielen für den ideologischen Musikgebrauch. Walter von der Vogelweide's „Palestinalied“, die deutsche Nationalhymne oder Hanns Eislers Kampflieder der 1920er Jahre markieren nur drei beliebig genannte Eckpunkte von ideologischer Vereinnahmung mit den Mitteln der Musik. Wie man Musik für gesellschaftspolitische Zwecke funktionalisieren und missbrauchen kann, das lässt sich ihrem Einsatz in Diktaturen wie dem nationalsozialistischen Deutschland oder dem stalinistischen Russland unschwer entnehmen (Geiger 2004). Wie man sie zur kritischen und freiheitlichen Meinungsbildung nutzen kann, das wurde Theodor W. Adorno zu fordern und zu beschreiben nicht müde.

Wenn auch die Macht von Musik und ihre Wunderwirkungen wohl nicht so groß sind, wie der Zusammenbruch der Mauern von Jericho vorgibt,

so ist ihre mitreißende, ja durchaus massensuggestive Kraft bei der Instrumentalisierung politischer, kultisch-religiöser oder kriegerischer Ambitionen keineswegs von der Hand zu weisen. Das funktioniert im Guten wie im Schlechten, weil die funktionalen Auslösemechanismen immer die gleichen bleiben. Selbst Art und Stil der Musik können kein Garant gegen Missbrauch sein. Denn die Bedeutung eines Musikstücks im Zirkulationsprozess von historischer Zeit, gesellschaftlicher Referenzbildung und symbolhaltiger Konditionierung unterliegt der Veränderung. Das lässt sich am Beispiel der sinfonischen Dichtung „Les Préludes“ von Franz Liszt unschwer belegen. Eine neue, vom Komponisten so niemals beabsichtigte Beschriftung im zweiten Weltkrieg hat zu einer Umfunktionierung und Aufladung des musikalischen Produkts mit einem politischen Inhalt geführt, der, je nach der Selbstpositionierung der Hörer im Nationalsozialismus, Freude oder Entsetzen hervorrief.

Die bisherigen Ausführungen haben hoffentlich deutlich werden lassen, dass Musik und Gesellschaft nicht unabhängig voneinander betrachtet werden dürfen. Es handelt sich hier um zwei Systeme, die sich gegenseitig bedingen und die im musikalischen Rezeptionsvorgang in einer Art miteinander verschmelzen, die dem Hörenden allerdings üblicher Weise eher verborgen bleibt und sich erst rationaler Analyse erschließt. Im Sinn der eingangs angesprochenen ganzheitlichen Sichtweise versage ich es mir, hier jetzt weitere Beispiele zu geben, etwa in Bezug auf Beethovens 9. Sinfonie oder „Star Spangled Banner“ von Jimi Hendrix. Statt dessen möchte ich im Folgenden versuchen, die komplexen Phänomene musikalischer Bedeutungszuweisungen systematisierend einzugrenzen.

Die vielen psychischen, sozialpsychologischen und gesellschaftlichen Wirkungen, die durch das Bezugssystem Musik ausgelöst werden können, sind abhängig von einigen wenigen funktionalen Universalien, die ich als individuell-psychische und gesellschaftlich-kommunikative Komponenten beschrieben habe. Will man diesen Wirkungen und ihren gesellschaftlichen Implikationen im Detail nachspüren, dann müsste in Zukunft weit mehr als bislang das komplette Bezugssystem Musik im soziokulturellen Zusammenhang gesichtet und gedeutet werden. Als Untersuchungsleitfaden böten sich kulturwissenschaftlich fundierte, überge-

ordnete Kriterien gesellschaftlichen Handelns und Verhaltens an. Kriterien, die auch für Musik gleich welcher Herkunft und welchen Stils von großer Bedeutung sind und es erlauben, die Komplexität der Wirkung stiftenden bzw. Wirkung beeinflussenden Faktoren für Forschungszwecke so zu operationalisieren, dass keine unangemessene Einengung und Ergebnisverfälschung die Folge ist. Sieben dieser Kriterien seien hier kurz skizziert:

Andersartigkeit und Differenz – hier wird Musik als ein Kultur schaffendes und prägendes künstlerisches Ausdrucksmedium verstanden. Dieser Ansatz berücksichtigt die Dynamik menschlichen Handelns im gesellschaftlichen Umfeld und fragt nach der Andersartigkeit gleichzeitig bestehender Musikszenen, vor allem nach ihrer häufig nicht unerheblichen Differenz im Vergleich zu den etablierten musikkulturellen Systemen. Auf diese Weise kann die Bandbreite aller das gegenwärtige Musikleben bestimmenden Richtungen – populäre ebenso wie elitäre – als ein Gefüge wechselseitiger Verzahnung mit jeweils spezifischen gesellschaftspolitischen, ökonomischen, technischen und lebensstilbezogenen Implikationen durchleuchtet werden.

Präsentation und Praxis – Kultur ist immer auch (so Erving Goffman 1976) Bestandteil von Inszenierungen. Diese bestimmen die soziale und künstlerische Praxis. Die Betonung spielerischer oder theatralischer Elemente lässt sich bei jeder Musikperformance als ein Mittel von Selbstdarstellung beobachten. Dabei bilden musikalische Kommunikationsinhalte in der Form symbolischer Codes und die visuell nachvollziehbare Art der Präsentation eine Einheit. Typische Verhaltensweisen von Musikern und analog dazu typische Verhaltensrituale der Zuhörer erlauben oft mehr als die konkreten Strukturen des musikalischen Produkts Aufschluss über Wirkungen und Funktionen von Musik im gesellschaftlichen Umfeld zu geben.

Diskursivität und Textualität – Menschen belegen ihre Lebenswelt mit einer Fülle von Bedeutungen, und diese Bedeutungen bestimmen als kulturelles Gut die Handlungen anderer. Die durch Musik bedingten textuellen Bedeutungszuweisungen lassen sich aber nur in Verbindung mit einer Analyse des gesamtgesellschaftlichen Diskurses in ihrer Komplexität erfassen. Dies vor allem deswegen, weil es zu schwerwiegenden Differenzen der Bedeutungs- und

Wertzuweisung bei verschiedenen gesellschaftlichen Gruppierungen kommen kann. Das drückt sich z. B. in der unterschiedlichen Einschätzung von atonaler Musik und Techno, politischer Musik und HipHop, volkstümlicher Popmusik und Klassik aus.

Urbanität und Rustikalität – Kultur in städtischen Ballungsräumen wird unter anderen Bedingungen geschaffen, präsentiert und rezipiert als in ländlichen Regionen. Urbanität war seit Jahrhunderten für die Ausprägung musikalischer Stile von großer Bedeutung. Die Entwicklung der Oper ist ohne städtischen Kontext kaum denkbar, die musikalische Klassik ist nachhaltig an die Ressourcen der Stadt Wien gebunden, New Orleans war erster

Musik und Gesellschaft dürfen nicht unabhängig voneinander betrachtet werden.

Kristallisationspunkt des Jazz, Beat entstand im Umfeld von Liverpool usw. usw. Andererseits sind ungarische Bauernmusik oder die Musik der Griots und selbst die Anfänge des ländlichen Blues ohne die jeweils typischen ruralen Lebensräume kaum denkbar. Wirkungen, Funktionen und gesellschaftliche Bedeutung sind an diese Gegebenheiten gebunden und nur im Zusammenspiel mit ihnen zu benennen. Auf die Gegenwart gewendet beinhaltet dieses Kriterium auch die Differenz zwischen globaler, nach Gesetzen des Marktes kreierter Popmusik und einer von persönlichem Mitteilungsbedürfnis getragener Musik der nahen Lebensräume.

Funktionalität – die Verlagerung des Musikkonsums von der Live-Darbietung zur medialen Übertragung hat zu einer zunehmenden Funktionalisierung von Musik in Alltagskontexten geführt. Immer weniger wird sie um ihrer selbst willen gehört und immer häufiger zur Erfüllung musikfremder Zwecke genutzt. Funktionelle Musik für die Verwendung in Einkaufszentren, Gaststätten, Wartesälen oder am Arbeitsplatz markiert diesbezüglich den Extremfall. Hier ist eine aktive und gar kognitiv gesteuerte Musikrezeption gar nicht mehr erwünscht. Anders und durchaus kontradiktorisch gesagt: Der selbstbestimmte Umgang mit fremdbestimmter Musik nimmt zu, und so mancher hat sich zum eigenen Musiktherapeuten ernannt.





Medialität – die technischen Medien sind fester Bestandteil der Kultur des 20. und 21. Jahrhunderts. Die Speicherung von Musik auf Tonträger und ihre Wiedergabe von Tonträgern haben nicht allein die Rezeptionserwartungen und das Rezeptionsverhalten deutlich verändert, sondern auch die Komposition und Distribution. Im Gefolge der Elektrifizierung wurden neue Musikinstrumente konstruiert und die Klänge der herkömmlichen Musikinstrumente durch Tonabnehmer oder Mikrofonübertragung abgewandelt und verstärkt. Synthetische Klangerzeugung und Arbeit im Tonstudio, schließlich die Digitalisierung der Musikproduktion zeigen, auf wie direkte Art Musik in den Kreislauf der technischen Ressourcen, die eine Gesellschaft zur Verfügung stellt, eingebunden ist, und wie stark dadurch die Wirkung von Musik in der Gesellschaft modelliert wird (vgl. Rösing 2000).

Korporalität – kulturelle Prozesse wirken auf das Bewegungsrepertoire und die Bewegungsabläufe des Körpers ein. Musik und Tanz sind dafür ein bündiger Beleg. In der Oper „Don Giovanni“ hat das Wolfgang Amadeus Mozart durch die gleichzeitige Darbietung von Tänzen aus der niederen, mittleren und hohen Ständegesellschaft zum Ausdruck gebracht, wobei dem brüchigen Gefüge der Klassengesellschaft

Zirkulationsprozess des Systems Musik sehr genau berücksichtigt und analysiert werden. Die zuletzt von mir aufgezählten sieben Untersuchungskriterien dürften davon eine Vorstellung vermittelt haben. Eine unlängst von Alenka Barber-Kersovan vorgelegte Arbeit „Vom ‚Punk-Frühling‘ zum ‚slowenischen Frühling‘. Der Beitrag des slowenischen Punk zur Demontage des sozialistischen Wertesystems“ (2005) zeigt prototypisch, wie die auf kulturgesellschaftliche Phänomene bezogene Auswertung des Musiksystems „Slowenischer Punk“ funktionieren kann, und sie belegt zugleich auch, dass die Ergebnisse nicht auf andere Gesellschaften und andere Zeiten übertragbar sind. Denn wie im „Wechselspiel zwischen Provokation und Reaktion [...] der Punk zu einem politischen Faktor hochstilisiert und mit einem zweifachen Symbolwert ausgestattet“ wurde, das ist und bleibt gebunden an eine bestimmte zeitgeschichtliche Situation und eine Gesellschaft bzw. Nation mit ihren typischen politischen, ökonomischen, gesellschaftlichen, technischen und kulturellen Ressourcen. Dem Einzelfall liegen jedoch – aus übergeordnet-abstrahierender Sichtweise betrachtet – durchaus gewisse Universalien zugrunde. Musik und Gesellschaft erweisen sich als aufeinander bezogene Systeme. Objektiv gegebene Ressourcen und individuelle Strukturen greifen bei der Produktion, Distribution und Rezeption von Musik ineinander. Sie prägen musikalische Zirkulationsprozesse und sind ablesbar an den verschiedenen Funktionen, die das System Musik in gesellschaftlich-kommunikativer wie individuell-psychischer Hinsicht auszulösen vermag. Ihre sozialpsychologische Kraft und ihre Communitas-Wirkung entfalten sich dann besonders nachhaltig, wenn Musik gemeinschaftlich in Live-Kontexten gehört wird.

Aus diesem wiederholt belegten Sachverhalt (s. Rösing 1998) ergeben sich musikbezogene Forderungen an die Gesellschaft, die heute nicht weniger aktuell sind als früher. Allein eine fundierte musikalische Unterweisung für jeden bewirkt jene Offenheit und jenes Verständnis gegenüber Musik, das einer ideologischen Vereinnahmung von Musik durch Politik und Ökonomie zumindest Grenzen auferlegen kann. Eigenes Musikmachen und ein vielfältiges musikalisches Live-Angebot ermöglichen mehr noch als technisch vermittelte Musik einen sinnvollen Bezug zu nahen Lebenswelten. Dies schafft ein Gegengewicht zu globalen, allein nach dem Gesetz der Ware

Eigenes Musikmachen und ein vielfältiges musikalisches Live-Angebot ermöglichen mehr noch als technisch vermittelte Musik einen sinnvollen Bezug zu nahen Lebenswelten.

die Missklänge im Tonsatz entsprechen. In der verschiedenartigen Bezugnahme von Jazz, Rock und Pop zu Tanz und Körperlichkeit finden sich Anschauungsmodelle für die Gegenwart. Sie bedürfen einer höchst detaillierten Analyse, um in ihnen die Spuren gesellschaftlicher Prozesse zu entdecken.

Ich komme zum Schluss. Die Frage, was Musik für die Gesellschaft leistet, welche Funktionen sie im einzelnen erfüllt, lässt sich nicht pauschal, sondern lediglich am Einzelfall konkret nachweisen. Und das auch nur, sofern die verschiedenen Stationen im

konzipierten Musikproduktionen ohne authentische Botschaft.

Musikalische Mündigkeit durch Musikkenntnisse kommt nicht von selbst, wie neoliberale Argumentation vielleicht glauben machen will. Die gesellschaftlichen Ressourcen für einen selbst bestimmten und mündigen Umgang mit Musik müssen mit erheblichem ideellen und finanziellen Einsatz von der Gemeinschaft zur Verfügung gestellt werden. Das beginnt bei musikalischer Früherziehung, setzt sich fort über einen kontinuierlichen Musikunterricht an allgemein bildenden Schulen und führt zu Lebensstilen, in denen Musik nicht nur nebenbei konsumiert sondern mit Bewusstheit und aktiv rezipiert wird. In kaum einer anderen Stadt kann man so deutlich nachvollziehen wie in Wien. Hier hat, auf höchst nachhaltige

Art, die bürgerliche Gesellschaft im 19. Jahrhundert für ihre – damals ja durchaus zeitgenössische und zeitgemäße Musik – die erforderlichen räumlichen, finanziellen und vor allem mentalen Ressourcen geschaffen. Musikverein, Konzerthaus, Volksoper oder Musikakademie sind dafür steinerne und noch heute mit musikalischem Leben gefüllte Zeugen. Für die jetzt zeitgenössische und zeitgemäße Musik – von improvisierter Musik und musikalischer Avantgarde bis hin zu Techno, Alpenrock und HipHop – muss dies ebenso geschehen, damit die aktuelle Musik nicht ihrer gegenwärtigen Gesellschaft entgleitet und damit sie auch in Zeiten der medialen Allverfügbarkeit ihren Wert als kommunikatives, gesellschaftsbezogenes und gesellschaftsformendes Medium beibehält.



LITERATUR

Adorno, Theodor W. (1962). Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Alenka Barber-Kersovan (2005). Vom ‚Punk-Frühling‘ zum ‚Slowenischen Frühling‘. Der Beitrag des slowenischen Punk zur Demontage des sozialistischen Wertesystems. Hamburg: Krämer.

Blaukopf, Kurt (1989). Beethovens Erben in der Mediamorphose. Kultur- und Medienpolitik für die elektronische Ära. Heiden (CH): Niggli.

Dahlhaus, Carl / Eggebrecht, Hans Heinrich (1985). Was ist Musik? Wilhelmshaven: Noetzel.

Geiger, Friedrich (2004). Musik in zwei Diktaturen. Verfolgung von Komponisten unter Hitler und Stalin. Kassel: Bärenreiter.

Goffman, Erving (1976). Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. München: Piper (orig. 1959).

Hafen, Roland (1998). Rockmusik-Rezeption in Live-Konzerten. In: Baacke, Dieter (Hg.), Handbuch Jugend und Musik (S. 369 – 380). Opladen: Leske u. Budrich.

Knepler, Georg (1982). Geschichte als Weg zum Musikverständnis. Zur Theorie, Methode und Geschichte der Musikgeschichtsschreibung. Leipzig: Reclam (2. Aufl.).

Merriam, Alan P. (1964). Anthropology of music. Evanston: North Western University Press.

Nettl, Bruno (1983). The study of ethnomusicology. Urbana: University of Illinois Press.

Polaschegg, Nina (2005). Populäre Klassik – Klassik populär. Hörerstrukturen und Verbreitungsmedien im Wandel. Köln: Böhlau

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

Rösing, Helmut (1998). Musikgebrauch im täglichen Leben – Musikalische Lebenswelten. In: Bruhn, Herbert u. Rösing, Helmut (Hg.), Musikwissenschaft. Ein Grundkurs (S. 107 – 152). Reinbek: Rowohlt.

Rösing, Helmut (2000). Digitale Musik und Medien. Zwölf Thesen. In: Enders, Bernd u. Stange, J., Musik im virtuellen Raum (S. 13 – 23). Osnabrück: Rasch.

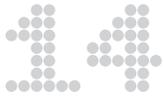
Rösing, Helmut (2004). Wie politisch kann Musik sein? Beiträge zur Populärmusik-Forschung 32, S. 155 – 168.

Smudits, Alfred (2002). Mediamorphosen des Muskschaffens. Kunst und Kommunikationstechnologien im Wandel. Wien: Braunmüller

Suppan, Wolfgang (1984). Der musizierende Mensch. Eine Anthropologie der Musik. Mainz: Schott.

Turner, Victor (2005). Das Ritual: Struktur und Anti-Struktur. Frankfurt am Main: Campus (orig. 1969).

Weber, Max (1921). Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik. München: Drei Masken.



 **PROF. DR.
HELMUT RÖSING**

Geb. 1943, Prof. Dr. phil. habil.;
Promotion 1968 (Vergleichende
Musikwissenschaft)

1968-1972 Redakteur für Sinfonie
und Oper beim Saarländischen
Rundfunk

1974 Habilitation im Fach Musikwissenschaft an der
Universität Saarbrücken (Musikalische Stilisierung
akustischer Vorbilder in der Tonmalerei, 1977)

1975-1980 Leiter der Zentralredaktion des
Internationalen Quellenlexikons der Musik (RISM) in
Kassel

1978-1992 Professor für Systematische
Musikwissenschaft an der Gesamthochschule
Kassel, seit 1993 an der Universität Hamburg;
wissenschaftlicher Beirat für das Fachgebiet
Musikpsychologie der Neuausgabe von MGG, Musik
in Geschichte und Gegenwart, von Oktober **1998 bis
März 2001** Dekan des Fachbereichs Kulturgeschichte
und Kulturkunde.

Wichtigste Veröffentlichungen:

Musik und Massenmedien (1978)

Rezeptionsforschung in der Musikwissenschaft
(1983)

Musik im Alltag (1985)

Beiträge zur Populärmusikforschung (1986-2000),
hg. für den Arbeitskreis Studium populärer Musik
Musik als Droge (1991)

Musikpsychologie. Ein Handbuch (1993,
hg. zus. mit H. Bruhn und R. Oerter)

Musikpsychologie in der Schule (1995,
hg. zus. mit H. Bruhn)

Schriften zur Populärmusikforschung (1996ff.)

Grundkurs Musikwissenschaft (mit H. Bruhn, 1998)

Orientierung Musikwissenschaft. Was sie kann, was
sie will (mit P. Petersen, 2000)

Musikwissenschaft und populäre Musik. Versuch
einer Bestandsaufnahme (2002, hg. zus. mit A.
Schneider und M. Pfeleiderer)

Das klingt so schön hässlich. Gedanken zum
Bezugssystem Musik (Bielefeld 2005)

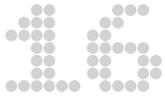
Forschungsschwerpunkte: Rezeptionsforschung,
Angewandte Musikpsychologie, Massenmedien,
Populäre Musik

OFFENHEIT, TOLERANZ UND IMMER IN BEWEGUNG



FOTOS: WOLFGANG GROSSENER (2)

■ **WOLFGANG PUSCHNIG IM GESPRÄCH MIT GÜNTHER WILDNER
ÜBER EUROPÄISCHEN JAZZ, KREATIVES DURCHHALTEVERMÖGEN,
RICHTIGE KULTURPOLITIK UND DIE ZEICHEN DER ZEIT.**



GW: Was hältst du von Starmania?

WP: Ein Zeichen der Zeit. Castingshow-Künstler als Investitionsobjekte. Was ich so höre, soll das nicht allen, die sich darauf eingelassen haben, gut getan haben. Aber solange auf diese Art Geld gemacht werden kann, solange wird es das geben.

GW: Es wird ja bei Castingshows gerne von Musikförderung gesprochen ...

WP: Man sagt das eine und meint das andere ...

Ich habe mir immer den Luxus erlaubt, mit Leuten zu arbeiten, mit denen ich eine gewisse Art von nonverbaler Kommunikation hatte.

GW: Wie spürt es sich für dich an, wenn bei der Aufzählung der international bekanntesten österreichischen Jazzmusiker neben Hans Koller, Joe Zawinul und Wolfgang Muthspiel auch dein Name fällt?

WP: Das eine ist das Innen, das andere ist das Außen. Ich kann in meinen musikalischen Projekten nur mein Bestes geben und hoffen, dass es so gehört werden kann, wie ich es selber empfunden habe. Ob und wie gut das gelingt, unterliegt nicht meiner Kontrolle. Das ist die Natur des Hörens - der Empfänger bestimmt die Bedeutung einer Botschaft. Das gilt für die Musik ganz besonders. Es macht auf jeden Fall Spaß, wenn man merkt, dass etwas durchgedrungen ist. Aber oft ist die Belohnung in unserer kleinen Jazzbranche ja schon, wenn man ein musikalisches Vorhaben überhaupt durchführen kann. Es führt zu nichts, wenn man über seine eigene Wichtigkeit nachdenkt. Aber man kann für manche wichtig werden, wenn man etwas einfach tut. Die Kybernetiker sagen ja, dass wir mit den Füßen erkennen: Wenn man nur denkt und nichts tut, kommt man nicht weiter. Also versuche ich, mit meinem Schaffen auch andere zu ermutigen, etwas zu tun, es einfach zu probieren.

GW: Was war dein erster Schritt zu einem internationalen Arbeiten?

WP: Das Vienna Art Orchestra, als wir begonnen haben, außerhalb von Österreich aufzutreten, z.B. 1979 Zürich Festival. Dann ging es global weiter.

GW: War das Einbeziehen von internationalen MusikerInnen bei deinen Projekten stets eine Vorüberlegung auch in marketingtechnischer Hinsicht?

WP: Nie. Ich habe mir immer den Luxus erlaubt, mit Leuten zu arbeiten, mit denen ich eine gewisse Art von nonverbaler Kommunikation hatte. Ob MusikerInnen aus Österreich oder von anderswo war dabei nicht entscheidend. Das Feld hat sich durch meine Aktivitäten ganz von selbst erweitert. Ich habe nie internationale Musiker nur gebucht, damit sie mein Projekt aufwerten. Wen würde das motivieren, gute Musik zu machen?

GW: Nachwuchskünstler arbeiten oftmals mit der Einbeziehung internationaler Musiker, um aufzufallen.

WP: Das ist ein legitimes Mittel, aber unterm Strich ist der Name keine Garantie für Qualität. Die muss abseits des Name-Droppings auf jeden Fall stimmen.

GW: Gibt es noch einen Musikmarkt, der neue Talente aufnehmen kann?

WP: Es sieht so aus, dass es noch einen gibt, vorausgesetzt man pflegt ihn. Von alleine geht gar nichts. Hier kommen die Kulturverantwortlichen ins Spiel. Die Entwicklung der Musik hört nie auf. Die Umstände einer Zeit halten die Künstler, die von ihr geprägt sind, mit ihren Möglichkeiten und Anforderungen gefangen. Die nächste Generation setzt wieder anderswo an und schafft einen neuen Ausdruck, der dann von ihren eigenen Zeitgenossen am besten verstanden wird. Deshalb wird es immer einen Markt geben, weil es immer Menschen geben wird, die die Musik ihrer Zeit goutieren. Wahrscheinlich wird dieser Markt nicht größer werden, aber es wird ihn vermutlich geben. Alles hat sein zyklisches Auf und Ab. Vielleicht gibt es in Zukunft wieder eine Entwicklung hin zu mehr Live-Musik mit einem Publikum, das nicht mehr nur alles virtuell und als Event konsumieren will.

GW: Kann man heute noch einen eigenen Personalstil am Saxophon entwickeln?

WP: Immer, natürlich, davon bin ich überzeugt. Ich sehe solche MusikerInnen unter den Jungen. Das Entwickeln des Eigenen wird es immer geben, weil die Geschichte, die inspirierend wirkt, immer da ist. Aus dem Übernehmen und der Ablehnung entsteht das Neue.

GW: Ist das Sich-Finden im europäischen Jazz leichter als im amerikanischen?

WP: Ja, im Moment sieht es danach aus, weil das Eigenständige in Übersee nicht so gefragt ist. Die Konzepte sind dort viel enger. Es geht hauptsächlich um Verkaufbarkeit, Profit und Gewinn. Vielleicht wird es sich einmal ändern, dass man Musik nicht nur nach dem monetären Erfolg beurteilt. Gott sei Dank gibt es immer wieder einzelne Menschen auf diesem Gebiet, die am Rande gegenteilige Aktivitäten setzen und unterstützen. Das war immer so, dass sich einzelne Liebhaber für die Musik besonders eingesetzt haben.

GW: Du würdest dich also als europäischen Jazzmusiker bezeichnen?

WP: Ja, auf jeden Fall! Ich habe viel mit amerikanischen Kollegen gemacht. Das hat mich in meiner europäischen Identität nur bestärkt, obwohl ich nie Probleme mit ihnen hatte.

GW: War dein Weg ein reflektierter? Hast du an deiner musikalischen und instrumentalen Eigenständigkeit bewusst gearbeitet?

WP: Das ist zum größten Teil passiert, natürlich nicht aus dem Nichts, aber ich habe nicht bewusst darauf hingearbeitet. Da haben mehrere Faktoren mitgespielt, von denen zwar manche bewusste Entscheidungen waren, viele andere aber nicht. Diesen Unterschied zwischen Traditionen und Spielweisen habe ich für mich nie gemacht. In meiner Musik sind Wertungen nicht vorgesehen. Sie soll für alles offen sein, damit sie nicht ausdünn und jede Art von Elementen aufnehmen kann, ohne ihre Charakteristik zu verlieren. Dadurch gibt es Konfrontation, Austausch und Bewegung auf einer Ebene, auf der niemandem geschadet wird. Das ist meine musikalische Anschauung.

GW: Warum unterrichtest du?

WP: Warum sollte ich die Sachen, die ich weiß, für mich behalten? Das ist das eine. Das andere ist, dass man beim Unterrichten selbst lernt. So bin ich zum Beispiel zur Erkenntnis gekommen, dass das Vermitteln eine schwierige Sache ist, weil man das, was die Musik ausmacht, nicht in Worten mitteilen kann. Man kann Hinweise geben, auch warnen. Aber es ist wie bei jedem Kommunikationsversuch: Man nimmt nur das leicht auf, was einen selbst betrifft. Was die Musik im Jazz ausmacht, kann man nicht durch Erklären unterrichten.

GW: Was heißt das ganz konkret für deinen Unterricht?

WP: Ich kam bald darauf, dass man an der Tatsache ansetzen muss, dass jeder Schüler ganz anders ist und dass ich mich daher auf jeden Schüler individuell einstellen muss. Natürlich müssen gewisse Grundanforderungen erfüllt sein. Wir sind ja an der Wiener Musikuniversität kein Jazzinstitut, sondern eine Ausbildungsstätte für angehende Lehrer. Daher ist die wichtigste Frage: Was sollen unsere Studenten einmal weitergeben können? Diese Frage erfordert, dass man neben der Technik auch ein weltanschaulich offenes Denken vermitteln muss und die innere Struktur der jeweiligen Musik. Ist der Blick so erweitert, baut das ein vorschnelles und radikales Urteilen ab. Das erste Ziel ist an unserem Institut nicht, dass große Jazzvirtuosen aus unserer Ausbildung hervorgehen. Wichtiger ist, dass unsere Absolventen ihre Schüler spürbar begeistern können.

GW: Sind die Basics bei den Studenten schon zu Beginn an da?

WP: Ja, das Niveau ist über die Jahre immer höher geworden!

GW: Verwendest du im Unterricht Playbacks und andere zeitgemäße Lernmaterialien?

WP: Ja, ich verwende alles, was ich für gut halte. Aber spielen ist das Wichtigste. Mein Lehrer hat leider nie für mich gespielt. In vier bis fünf Jahren habe ich ihn zweimal gehört. Das ist nicht gut. Ich spiele gerne mit meinen Studenten. Man kann den unmittelbaren Kontakt durch nichts ersetzen.

GW: Kommst du wie viele Saxophonisten aus der Blasmusik?

WP: Nein, ich habe mit Blockflöte begonnen, dann Violine gelernt, dann Querflöte und erst relativ spät Saxophon - mit 19 Jahren. Heute würde man sagen: zu alt fürs Beginnen!

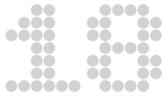
GW: Spielst du ausschließlich Alt-Saxophon?

WP: Ja, obwohl ich früher alle Saxophone gespielt habe. Meine persönliche Entwicklung hat mich dann aber ausschließlich zum Alt geführt. Eine solche Entscheidung ist für Saxophonisten aber nicht zwingend. Zu meinen Schülern gehören Altisten und Tenoristen.

GW: Warum studiert man am iPOP-Institut in Wien?

WP: Wir sind bekannt für unser gutes Klima und





dafür, dass wir uns nicht auf die reine Jazzausbildung beschränken. Diese Akzeptanz und Toleranz ist begehrt. Abgegrenzt ist ja leicht und schnell. Wir leben und gehen aber in eine Zeit, in der es vor allem um Verbinden geht.

Wir leben und gehen aber in eine Zeit, in der es vor allem um Verbinden geht.

GW: Was ist im Musikbusiness heute anders als zu deinen musikalischen Anfängen?

WP: Die Jungen haben heute einen größeren Horizont. Sie sind in einer anderen Zeit groß geworden, müssen und können sich mit anderen Sachen auseinandersetzen als wir damals. Ich war im Alter meiner jetzigen Studenten viel naiver. Ob das besser oder schlechter ist, will ich nicht werten. Es gibt heute einerseits einen besseren Zugang zu Informationen, daher wissen heute auch Junge viel besser über die herrschenden Mechanismen im Business bescheid. Das macht die Sache aber andererseits auch nicht unbedingt leichter.

GW: Was hat sich an Zugängen und Möglichkeiten in der Plattenbranche und im Live-Bereich verändert?

WP: Da hat sich vom Geschäft her nicht wahnsinnig viel geändert. Es ist nur schwieriger geworden. Es gibt viel mehr MusikerInnen, aber nicht mehr Produzenten mit guten Ohren und feinem Gespür. Das Business ist im Vergleich zu damals härter und unformer geworden – selbst im Jazz. Früher waren Sängerinnen und Sänger zum Beispiel eindeutig und leicht identifizierbar. Jeder war anders, es gab klar unterscheidbare Typen. Das gibt es heute nur mehr selten. Früher mussten Frauen nicht alle gleich aussehen, die gleiche Figur haben und blond bzw. hell sein. Kurz: Früher sahen wir Künstler als Menschen und Individuen. Heute sehen wir Menschen als Schemen und Bilder. Das hat sehr stark um sich gegriffen. Im Jazz ist es nicht so arg, aber auch bemerkbar, allerdings mehr vom Konzept als vom Aussehen her: Man muss so oder so spielen, damit es entspricht bzw. angenommen wird. Zusammengefasst gesagt, haben wird zwar ein höheres Niveau, aber die herausragenden Persönlichkeiten sind weniger und schwieriger wahrnehmbar.

GW: Was denkst du über Sängerinnen/Instrumentalistinnen wie Diana Krall oder Norah Jones?

WP: Diana Krall hat sich entwickelt. Sie singt sehr gut, spielt gut Klavier und trifft anscheinend den Nerv der Zeit in dieser Branche. Entertainment auf höchstem Niveau. Dasselbe gilt auch für Norah Jones, deren Stimme noch relativ unschuldig klingt. Zudem stehen große Apparate hinter den beiden genannten Sängerinnen, durch die ihre Musik einer großen Öffentlichkeit bekannt gemacht wird. Das haben andere MusikerInnen, die vielleicht noch besser sind, leider nicht. Das Publikum, das tiefer gehen und etwas anderes hören will, sucht sich seine Musik aber trotzdem. Es sucht eben, das Gesuchte wird ihm nicht serviert. Erfolge und Preise wie Grammys und dergleichen sind aber nicht die einzigen Kriterien in der Musik. Das sind nur Gesellschaftsspiele. Verkaufszahlen sagen eher etwas über das Vermarktungssystem aus als über musikalische Qualität. Neid steht dabei nur im Weg. Er erspart einem nicht die persönlichen Kämpfe, die man künstlerisch mit sich selbst auszufechten hat. Es geht immer darum, im eigenen Bereich das Beste zu machen und dadurch positiv auf das System einzuwirken, es zu verbessern.

GW: Planst du den kommerziellen Aspekt deiner Projekte?

WP: Wenn man das tut, fängt man sich schnell Frust ein. Für mich ist entscheidend, die Dinge klar zu sehen: Es ist unmöglich, dass meine ganze Musik Massen gerne hören, weil sie viel schwieriger zu hören ist als vieles andere. Dessen muss ich mir bewusst sein, damit ich nicht Gefahr laufe, mich zu beklagen, dass die Welt meine Kunstfertigkeit nicht genug schätzt und meine Fähigkeiten nicht genug erkennt. Es tut der Musik nicht gut, wenn man als Musiker auf die Welt beleidigt ist. Wenn man allerdings Aufmerksamkeit will, muss man sich darauf einstellen und die Dinge dementsprechend anders angehen. Dem Druck, möglichst viel Aufmerksamkeit zu erreichen, setze ich mich nicht aus. Ich deklariere mich klar und bin mit den Auswirkungen zufrieden.

GW: Wie waren deine Gedanken beim Jubiläum zu deinem letztjährigen 50. Geburtstag und der damit verbundenen Aufmerksamkeit?

WP: Durch ein paar Reflexionen und vieles, was im Zuge des Jubiläums passiert ist, konnte ich sehen, dass man mit so etwas Abstraktem wie Musik Menschen tatsächlich ansprechen, anregen, trösten und ihnen Freude machen kann. Das gibt mir na-

türlich Befriedigung. Wenn meine Musik, wie viele Menschen sie auch hören oder nicht, etwas verändern kann und sei es nur für einen kurzen Moment, dann habe ich etwas erreicht, worüber ich mich freuen kann. Gerade, weil man als Musiker ja nie die Kontrolle darüber hat, wie die eigene Message rüberkommt, aufgenommen wird und weiterwirkt. Wenn man sich dessen bewusst ist, fällt viel Stress weg. Es hilft, sich auf das zu konzentrieren, was man selbst beitragen kann.

GW: Bist du lieber Leader oder Sideman?

WP: Ich habe immer schon beides gerne gemacht, aber ich bin sicher kein typischer Leader. Interaktion passiert bei mir nicht auf einer vordergründigen Ebene. Mein Grundsatz ist dabei: „Wenn man nie dient, kann man auch nie herrschen.“ Ich glaube, dass man über beide Seiten bescheid wissen muss. Man muss wissen, wie es sich anfühlt, auf der einen oder anderen Seite zu stehen.

GW: Hast du kommerzielle Sideman-Jobs gemacht?

WP: Ja, in meinen jungen Jahren habe ich zum Geld verdienen in Operetten, auf Bällen und im Zirkus gespielt und Tanzmusik gemacht. Selbstverständlich, damit hatte ich nie ein Problem. Alles Weitere hat sich ergeben, so stehe ich heute nicht mehr in der Kommerzkapelle.

GW: Wie geht es dir mit deiner Rolle als Institutsvorstand des iPOP?

WP: Im Moment komme ich gut damit zurecht, es macht mir Spaß. Es hilft mir, dass für das Technische und Logistische, das ich nicht kann, Stefan Jeschek sorgt. Meine Aufgaben liegen eher auf der repräsentativen Seite. Positionen an sich sind mir nicht so wichtig. Mehr das, was man von ihnen aus bewegen kann. Diese Aufgabe ist aus einer bestimmten Situation heraus entstanden, was nicht bedeutet, dass ich das auf Dauer machen werde.

GW: Wie steht es mit der im Institutsentwicklungsplan festgeschriebenen Integration von Lehre und Wissenschaft?

WP: Die Arbeit der letzten fünf Jahre reicht dazu nicht. Wir brauchen weitere fünf Jahre, damit alles richtig in Bewegung kommt. Die Integration ist leider auch von ganz profanen Faktoren wie Geld abhängig. Wünschenswert wäre insgesamt gesehen das Beseitigen des Platzproblems, das Einführen von

Hauptfachstudien für Blechbläser und Gesang, ohne dass andere Institute im Gegenzug dabei zu kurz kommen. Leider sind die finanziellen Mittel für neue Stunden praktisch nicht vorhanden. Das macht die Balance des Gesamtgefüges immer wieder schwierig.

GW: Was kann man für die Integration von Lehre und Forschung tun?

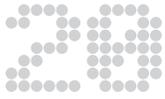
WP: Die Wissenschaft könnte neben rein musikwissenschaftlichen Tätigkeiten versuchen, vom Intellekt her arbeitende Menschen besser zur Praxis hinzuführen, ihnen Zugänge aufzuzeigen. Das ist über die Zeit hin sicher zu erreichen. Die Möglichkeiten für das Institut sind, grundsätzlich gesprochen, sicherlich gewaltig.

Interaktion passiert bei mir nicht auf einer vordergründigen Ebene.

GW: Was sind deine Wünsche an die neue Kunstministerin Claudia Schmied?

WP: Ich weiß nicht, ob und welche Visionen sie hat. Wir leben in einer völlig neuen Zeit, deren Komplexität sehr viel Bewusstsein, Um- und Weitsicht verlangt. Dafür muss sich die Einstellung gegenüber kreativen und intellektuellen Kräften ändern. Sie nur zu dulden oder als Melkkühe zu missbrauchen, schadet der ganzen Gesellschaft. Dass wir jetzt im Informationszeitalter leben, das bedeutet für mich vor allem, dass wir allem Geistigen, dem Gewinnen von Erkenntnis, dem Ständig-dazu-Lernen die größte Bedeutung zumessen müssen. Hier können Minister durchaus Prozesse in Bewegung setzen, damit sich die festgefahrenen Anschauungen über Künstler und Kunstschaffen langsam ändern. Kunst schafft durchaus Nutzen, nicht nur sozusagen als „Nahrung für den Schöngeist“. Allein die Investitionen in Musik und den Nachwuchs bringen mehr Umwegrentabilität als das nächste Einkaufszentrum oder kulturelle Prestigeprojekte wie ein Mozartjahr. Die positiven wirtschaftlichen Auswirkungen werden noch viel zu wenig gesehen. Noch weniger, dass das Potential von Künstlern gerade in komplexen Umwelten durchaus zu wirksamen Problemlösungen beitragen kann. Hier ist radikales Umdenken angesagt. Der Kulturpolitik fehlen Visionen – das zeigt schon alleine der Umgang mit dem Feld und seinen Personen. Dass man in





Österreich erst hoch gelobt wird, wenn man tot ist, gilt noch immer. Dabei gibt es ungleich mehr kreatives Potential und Energie hier bei uns, als in vielen anderen Ländern. Dazu muss man Österreich nur mit anderen europäischen Ländern vergleichen. Kulturpolitik muss ganzheitlich gesehen werden, es geht mehr darum, Gebiete und Kategorien miteinander zu verbinden, als sie zu trennen, aus- und abzugrenzen.

Dass man in Österreich erst hoch gelobt wird, wenn man tot ist, gilt noch immer.

GW: Nachdem zu deinem 40. Geburtstag eine Doppel-CD erschienen ist, gibt es diesmal ein noch ausführlicheres Opus ...

WP: Ja, richtig, eine 4er-CD-Box mit dem Titel „Things change“. Sie konnte erst heuer erscheinen, obwohl mein runder Geburtstag schon 2006 war. Ich habe den Arbeitsaufwand dafür ein wenig unterschätzt. Alle Aufnahmen der Edition sind neu bzw. bisher unveröffentlicht oder überarbeitet. Die erste CD beinhaltet Bearbeitungen von Kärntner Liedern, seit Anfang der 90er Jahre habe ich das in der Schublade. Die zweite CD „3D“ umfasst in den letzten vier Jahren entstandene, ausführlich und umfangreich studiotekhnisch bearbeitete Live-Aufnahmen, wo ich auch an der Flöte zu hören bin. Hier habe ich mit Paul Urbanek und Patrice Heral zusammengearbeitet. Das hat großen Spaß gemacht hat, weil es völliges Neuland für mich war. Die dritte CD war als Kompilation meiner bisherigen Karriere geplant. Letztlich habe ich dann aber doch aktuelles Material der letzten fünf Jahre verwendet, das bisher nicht erschienen ist. Dann gibt es noch eine DVD mit „privaten Filmaufnahmen“ von mir und Gästen in der Wohnung, am Feld oder im Wald zu verschiedenen Jahreszeiten, während ich auf Saxophon, Flöte und anderen Instrumenten improvisiere. Der Pianist Paul Urbanek hat dann hinterher noch diese Aufnahmen musikalisch und visuell bearbeitet. Da ist etwa ganz Eigenes, sehr Privates entstanden. Diese limitierte 4er-Box wird von der Universal international vertrieben, was mich natürlich freut. CDs aus der Box wird es bald auch einzeln zu kaufen geben.



WOLFGANG PUSCHNIG

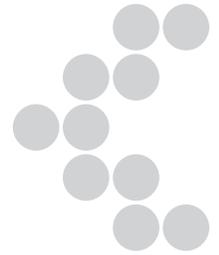
geboren 1956 in Kärnten, gilt als „Modellfall des europäischen Jazz“ (Andreas Felber). Studien der Musikwissenschaft und Englisch an der Universität Wien, weiters an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien (Flöte) und an der Jazz-Abteilung des Konservatoriums der Stadt Wien.

Gründete 1977 mit dem Pianisten Mathias Rüegg das Vienna Art Orchestra (VAO). Zusammenarbeit mit Ernst Jandl, Pat Brothers, Air Mail, Carla Bley, Jamaaladeen Tacuma, Hans Koller, Linda Sharrock, Hiram Bullock, Harry Pepl, Samul Nori, Mixed Metaphors, Willi Resetarits u.v.a.

Wolfgang Puschnig bleibt stets seinem Motto „Weltoffenheit, ohne auf seine Herkunft zu vergessen“ treu.

www.puschnig.com

VOLLE KRAFT FÜR DAS iPOP



■ STEFAN JESCHEK IM GESPRÄCH MIT GÜNTHER WILDNER ÜBER STARMANIA, COMMUNITYPLATTFORMEN, EXPANDIERENDE POPHÄUSER UND MUSIKGESCHMÄCKER IM ENSEMBLEUNTERRICHT

GW: Hat Nadine Beiler eine große Karriere vor sich?

SJ: Mit diesen außerordentlichen stimmlichen Qualitäten und ihrer jetzt schon sehr starken Bühnenpräsenz scheint mir eine große Karriere förmlich vorprogrammiert - wenn sie in die richtigen Hände kommt ...

GW: Wer wären die richtigen Hände?

SJ: Sie muss behutsam aufgebaut werden, schließlich ist sie erst 16 Jahre alt. Sie voreilig in ein möglicherweise profitables, künstlerisch aber nicht so wertvolles Korsett zu pressen, kann sich als Nachteil für eine so genannte „große Karriere“ herausstellen. Die Entwicklungs- und Aufbauarbeit für einen Künstler, - in dem Fall einer „FrontWoman“ ist unglaublich komplex, und ist natürlich auch sehr abhängig von der Weiterentwicklung und vom Durchhaltewillen und -vermögen des Individuums selbst. Nadine interpretiert jetzt schon wunderbar Balladen - eine der schwierigeren, erwachseneren Herausforderungen im Gesang. Vor einer „großen Karriere“ steht ohnehin immer ein großes Fragezeichen, ob es sich nun um Nadine oder Ric, der bereits noch mehr Erfahrung hat, handelt, ist zunächst das Gleiche. Christl Stürmer hat ja gezeigt, dass viele Faktoren zusammenspielen müssen, um großen Erfolg zu haben. Zum Beispiel haben wir auch momentan keine günstige Zeit für Boygroups - aus den männlichen Starmania-Teilnehmern soll ja eine geformt werden: Dieses Genre ist zur Zeit mit den reiferen Herren der „Take That - Reunion“ besetzt, die Tangotänzerinnen im Programm haben - das sagt ja wohl einiges.

GW: Warum muss man jugendliche Hobbysänger casten, wenn das Land mit tollen Sängerinnen und Sängern schon längst gesegnet ist?

SJ: Die Sendung „Starmania“ ist konzipiert, um einen

Quotenauftrag zu erfüllen, und danach richten sich die Inhalte: Am Samstag funktioniert „Wetten dass ...?“, am Freitag „Starmania“. Das Deckmäntelchen der Jugendförderung wird gerne immer wieder einmal bemüht. Aber zumindest ein paar Musiker und Studios verdienen an der Sendung mit, - und bald tanzen ja auch wieder die Prominenten ... (Dritte Staffel der ORF-Sendung „Dancing Stars“ im März 2007, Anm. d. Red.)

Das Deckmäntelchen der Jugendförderung wird gerne immer wieder einmal bemüht.

GW: Haben im Gegensatz zu den Starmaniacs unsere Studierenden des iPOP große Karrieren vor sich?

SJ: Ich denke, auf jeden Fall! - nicht nur die Erfolge der „JazzWerkstatt Wien“ beweisen es. Künstlerischer Erfolg bedeutet ja nicht nur „große Karriere“ zu machen, sondern vielmehr künstlerische Qualität und inhaltliche Substanz zu bieten und dabei Spaß an der Sache zu haben. Ich bin mir ziemlich sicher, dass unsere AbsolventInnen zumindest ein erfülltes Leben mit Musik vor sich haben, denn unsere Ausbildung macht sie auch zu gefragten PädagogInnen, und daneben können sie ihre künstlerischen Vorstellungen entspannt realisieren, ohne sich zu großem wirtschaftlichen Erfolgsdruck aussetzen zu müssen. Und so geht es neben dem Geldverdienen auch um eine ehrliche und kompromisslose Auseinandersetzung mit der Musik. Im Idealfall trifft sich das natürlich!

GW: Gibt es überhaupt noch einen Markt, für den MusikerInnen ausgebildet werden?

SJ: Nach wie vor! - es wird immer einen Markt für



KünstlerInnen und für Kunst geben, - sonst unterscheiden wir Menschen uns ja nicht von den Ameisen! Klar, einerseits scheint der Markt im Moment übersättigt zu sein, andererseits ist er enorm gewachsen (siehe Gebrauchsmusik), wofür er ständig künstlerische Neuproduktionen braucht. Aber abgesehen vom „global-kommerziellen Markt“: Es haben sich in den letzten Jahrzehnten neue Nischen herauskristallisiert, die auch Kunstvolles abseits des Mainstreams transportieren. Hier stellt sich die Aufgabe, die entsprechenden Wege zu seinem Publikum zu finden – und das ist mit Communityplattformen wie Myspace, youtube und ähnlichen Angeboten immer besser und gezielter möglich. Man kann da relativ unkompliziert und schnell hör- und sichtbar werden. Das lehren wir u. a. auch im „Computerpraktikum“ den Studierenden, nämlich, wie man sich mit eigener Website und Community-Seiten, öffentliche Aufmerksamkeit verschaffen, und so auf einem direkteren Weg sein spezifisches Publikum erreichen kann.

Für die Hauptfachstudierenden ist der Instrumentallehrer natürlich zentral.

GW: Wie ist das iPOP international vernetzt?

SJ: Einstweilen intensiv über die „PJP - Pop und Jazz Platform“ der AEC (Association Européenne des Conservatoires, Académies de Musique et Musikhochschulen), die sich unter vielem anderen, die Diskussion, Koordination, Weiterentwicklung und Promotion der europäischen Jazz- und Populärmusik-ausbildung zum Programm macht. Ich bin aktives Mitglied der „PJP-Steering-Group“ und war diesmal mit zwei meiner Kollegen, Harald Huber und Reinhard Theiser, beim letzten Meeting in Kopenhagen, wo es darum ging, wie sich die europäischen Pop- und Jazzausbildungen zu den Veränderungen in der Musiklandschaft (Industrie und Konsument) stellen sollen, und, inwiefern sich die Curricula aufgrund der veränderten äußeren Umstände weiterentwickeln bzw. weiterentwickeln sollen. Bei diesem Treffen konnten wir das iPOP auch einer interessierten europäischen Kollegenschaft präsentieren.

GW: Warum kommen Studierende ans iPOP?

SJ: Ich denke, in erster Linie, weil wir hervorragende Instrumentallehrer haben und ein sehr breit gefächertes Musikspektrum anbieten. Für die

Hauptfachstudierenden ist der Instrumentallehrer natürlich zentral. Aber auch die interessanten Angebote im neuen Studienplan sind ein gutes Argument für das iPOP. Weiters gibt es Besonderheiten, die in dieser Form (noch) nicht an vielen anderen Ausbildungs-Institutionen anzutreffen sind: So werden z. B. alle GitarristInnen automatisch vier Jahre lang auf der akustischen Gitarre und parallel dazu auf der E-Gitarre unterrichtet, d. h. sie haben pro Woche 45 Minuten Unterricht bei Peter Legat (E-Gitarre) und ebenfalls 45 Minuten Unterricht bei Martin Kelner oder Arnoldo Moreno (Akustikgitarre). Bei den BassistInnen müssen die E-BassistInnen während des Studiums auch unbedingt einmal an den Kontrabass, das erweitert natürlich den musikalischen Horizont enorm.

GW: Wie hat sich das iPOP in den letzten fünf Jahren entwickelt?

SJ: Wir haben das Studienangebot erweitert und nun endlich auch das Fach „Gesang“ einrichten können. Die Entwicklung eines Instituts ist eng an die Entwicklung der Universität, zu der es gehört, gebunden, und die Wiener Musikuniversität ist in erster Linie weltweit berühmt für ihr Klassikangebot. Umso höher ist es einzuschätzen, dass wir so schnell wachsen konnten. Wegen des straffen Finanzrahmens, dem ja sämtliche Bildungseinrichtungen unterliegen, lässt sich aber leider nicht immer alles so realisieren, wie wir es uns wünschten. Ein Populärmusik-Institut ist schon von Haus aus kostenintensiv aufgrund des nötigen Equipments, das - nicht nur wegen der Verschleißerscheinungen sämtlicher Geräte, sondern auch weil wir mit der rasanten technologischen Entwicklung Schritt halten müssen - periodisch erneuert werden muss.

Das nächste „Highlight“ ist, dass wir uns in absehbarer Zeit auch räumlich vergrößern werden, und damit ein weiteres Stockwerk des „Pophauses“ am Anton-von-Webern-Platz beziehen und in Betrieb nehmen werden. Das Institut ist konsolidiert, und alle weiteren Entwicklungen werden aus heutiger Sicht sicherlich noch schwierig und zeitaufwändig sein. Für die Zukunft ist es mir jedenfalls ein großes Anliegen, alle stattfindenden Institutsaktivitäten immer intensiver zu bündeln.

GW: Wie funktioniert die tägliche Integration von Kunst und Wissenschaft?

SJ: Idealerweise relativ unfallfrei - ... - klarerweise aber in ständiger Weiterentwicklung. Die Umsetzung

innovativer Konzepte wird aber zumindest weitere fünf Jahre in Anspruch nehmen.

Mehr und mehr sind sich die StudentInnen bewusst, dass sie nicht mehr auf einer Hochschule, sondern mittlerweile auf einer Universität studieren, sich somit den neuen Herausforderungen - nicht nur den künstlerischen, sondern nun auch vermehrt den wissenschaftlichen Arbeitsprozessen - stellen müssen und auch wollen. Das Angebot an iPOP-Forschungsprojekten ist vorhanden, somit steigt auch das Interesse und die Ambition der Studierenden, sich in diesem - bislang scheinbar trockeneren - Feld der künstlerischen Materie zu behaupten.

Für das iPOP gilt auf jeden Fall: Lehre und Forschung sollen sich niemals verselbständigen, sondern sich am Interesse und an den Bedürfnissen der Studierenden orientieren. Als es 2002, also vor fünf Jahren zur Institutsgründung kam, gab es vereinzelt die Befürchtung, dass viele, für die diversen Studienrichtungen wichtige Kooperationen dadurch erschwert würden. Wir waren damals sehr froh, dass wir Kunst und Wissenschaft unter einem Dach vereinen konnten. Heute haben sich diese Ängste aufgelöst, die verschiedenen Institute arbeiten wunderbar zusammen.

GW: Wie reagiert das iPOP auf die neuen Bedingungen im Musikmarkt?

SJ: Nun, wir sind ja Ausbildungsstätte, und insofern keine kommerziell orientierte Dienstleistungseinrichtung. Als Populärmusik-Institut aber können und wollen (!) wir uns natürlich nicht nur auf „traditionelle Qualität“ berufen und daran festhalten, sondern wollen und müssen uns auch den aktuellen Markterfordernissen stellen, das ist klar. Lehrveranstaltungen wie „Performance“ oder „Multimedia-Projects“ konnten wir bereits einrichten - die Studierenden haben beide Lehrveranstaltungen mit offenen Armen angenommen, und wir werden versuchen, den Ausbau dieses Angebotes unbedingt weiter voranzutreiben. Wie bereits erwähnt, bereite ich die Studierenden auch im „Computerpraktikum“ sowie im Rahmen des Schwerpunkts im „Computerpraktikum II“ auf die Freiberuflichkeit vor (Erlernen grafischer und anwenderorientierter Fertigkeiten, um z.B. Demo-Material wie Videos, Audios und Informationsunterlagen selbstständig und damit kostengünstig herstellen zu können): Der Umgang mit Homepages und Communityplattformen etc. darf eigentlich heutzutage kein Problem mehr

für Studierende und KünstlerInnen sein. Im Bereich der Musikaufnahme haben wir mit dem eigenen Studio im Pophaus natürlich alle Möglichkeiten. Hier können musikalische Ideen spontan umgesetzt, und technische Fertigkeiten laufend trainiert werden.



Wir wollen und müssen uns auch den aktuellen Markterfordernissen stellen.

GW: Wie gehst du im Ensembleunterricht vor?

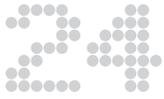
SJ: Was das Inhaltliche betrifft, mache ich zuerst Vorschläge und gehe dann auf die Wünsche und Bedürfnisse der Studierenden ein, so dass sie genau das bekommen, was sie interessiert, was sie brauchen, und was sie inspiriert. Somit erfolgt im ersten Semester auch in gewisser Weise quasi ein Abtasten von musikalischen Vorlieben. Das jeweilige Jahresabschlusskonzert ist optional: Wenn eine Gruppe bereit ist und willens, das Erarbeitete öffentlich zu präsentieren, freue ich mich, promote und unterstütze es dementsprechend. Wenn nicht, ist das aber auch kein Problem - wir haben ja keine Verpflichtung zur öffentlichen Präsentation, aber es lassen sich nur wenige StudentInnen davon abhalten, sich einem solchen „Praxis-Test“ zu unterziehen, was ich klarerweise sehr befürworte.

GW: Wird im Ensembleunterricht selber komponiert?

SJ: So Material da ist, auf jeden Fall. Es ergeben sich letztlich - von reinen Coverprogrammen bis zu stark mit eigenen Kompositionen durchsetzten Programmen - alle Konstellationen. Arrangiert wird ebenfalls nach Lust und Bedarf, wobei der Schwerpunkt nicht auf punktgenauem Covern liegen soll, sondern auf eigenständigen und kreativen Interpretationen. Wir Lehrenden am iPOP sind ja zum Großteil alle zwischen 30 und 50, da müssen wir auf jeden Fall darauf achten, dass wir den jungen Musikströmungen gegenüber aufmerksam und offen bleiben. Das passiert auch: Wir schöpfen ja aus dem gesamten (!) Spektrum der Populärmusik-Geschichte. Im Endeffekt gibt es kein Jetzt ohne Geschichte/Tradition.

GW: Wie geht es dir mit deiner Leitungsfunktion im Institut?

SJ: Die gesamte Kollegenschaft besteht aus hochkarätigen Künstlern, insofern habe ich es mit originalen Persönlichkeiten zu tun, die - wie ich



selbst gut nachvollziehen kann - vor bürokratischen Notwendigkeiten manchmal noch etwas zurückschrecken. Ich versuche, ihre Sensibilität zu respektieren und ihnen unnötige Zeitaufwendungen so weit wie möglich zu ersparen.

Ich leite das Institut gemeinsam mit Wolfgang Puschnig, wobei ich in erster Linie für den notwendigen administrativen und operativen Aufwand zuständig bin. Es ist uns wichtig, dass wir uns für das Institut längerfristige Ziele setzen, diese hartnäckig verfolgen und letztlich umsetzen. Der Einzug und die Inbetriebnahme unserer neuen Räumlichkeiten im 1. Stock, Anfang 2008, wird ein weiterer Meilenstein in unserer Geschichte sein. Und das wird dann auch groß und klingend gefeiert werden!

GW: Was wünschst du dir weiters für das iPOP?

SJ: Zu aller erst ganz vehement die Einrichtung der Blechblasinstrumente, das ist die letzte Gruppe, die uns noch fehlt, und dann in Folge die Realisierung der Instrumente der Populärmusik in der Studienrichtung „Instrumentalstudium“!! Weiters, vielleicht schneller realisierbar und/aber nicht weniger notwendig, den Aufbau und die Institutionalisierung einer, der Aktualität und Wichtigkeit des Instituts entsprechenden PR-Arbeit, aktive wie interaktive Präsenz in der europäischen und internationalen Kultur- und Medienlandschaft, fluktuierende und kreative Zusammenarbeit mit sämtlichen relevanten Institutionen weltweit.

Dies mögen sehr viele und zum Teil auch sehr „große Wünsche“ für das iPOP sein, aber wir arbeiten fest daran, genau diese „großen Wünsche“ nach und nach zu realisieren.



STEFAN JESCHEK

Geboren 1958. Studium der Gitarre an der Musikhochschule Wien bei Luise Walker und Walter Würdinger: Abschluss 1982 mit Auszeichnung. Intensive Beschäftigung mit historischen Saiteninstrumenten (Laute,

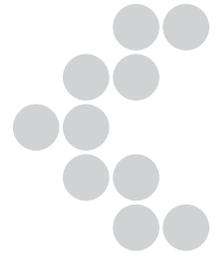
Theorbe etc.). Studium bzw. Kurse bei Brigitte Zaczek, Hopkinson Smith, Konrad Junghänel und Jürgen Hübscher.

Unterrichtstätigkeit an Wiener Mittelschulen mit Schwerpunkt Populärmusik. Aufbau von Schulbands und Auftritte mit Gaststars wie Alexander Goebel, Boris Bukowski, Jazz Gitti und Ostbahn Kurti beim Vienna School Act.

Ab 1988 Beschäftigung mit dem Computer als Produktionsmedium in der Musik: Kompositionen und Arrangements von Instrumentalmusik für Film, TV und Theater.

Seit 1991 Lehrzeit an der Musikhochschule Wien im Bereich Populärmusik, 2002 bis 2003 Institutsvorstand, seit 2004 stellvertretender Institutsvorstand des Instituts für Populärmusik

PERSPEKTIVEN DER ÖSTERREICHISCHEN MUSIKPOLITIK



■ HARALD HUBER IM GESPRÄCH MIT HARRY FUCHS

■ **Wie beschreiben Sie die Arbeit des Musikrats in den letzten Jahren zusammenfassend, was hat sich seit ihrer Wahl zum Präsidenten geändert?**

HH: Der ÖMR hat sich in den letzten Jahren wieder stärker seinen Kernkompetenzen zugewandt. Er vertritt die Ziele der UNESCO im Bereich der Musik in Österreich und hat die Funktion einer Dachorganisation der Interessenvertretungen des Musiksektors. Schon unter der Führung von Prof. Harald Ossberger, Präsident des ÖMR von 2000 bis 2006, war es für mich ab 2002 als Vizepräsident möglich, viele Dinge einzubringen. So etwa die Idee der Vorstandserweiterung oder die inhaltliche Planung des Symposions „Kreativität und Pluralismus“ im Jahr 2004, das die alten Kategorien „E-Musik“ und „U-Musik“ durch ein zeitgemäßes Stilmfeldermodell ersetzte. Seit meiner Wahl zum Präsidenten des ÖMR konnte ich diese Linie weiterführen. Das Symposion „Musik und Gesellschaft“ anlässlich 50 Jahre ÖMR in Kooperation mit der Wiener Musikuniversität hat aktuelle Perspektiven der österreichischen Musikpolitik aufgezeigt, es gibt eine verstärkte Kooperation mit der österreichischen UNESCO Kommission.

Worin sehen Sie die vorrangigen Aufgaben und Ziele des Österreichischen Musikrats und mit welchen Maßnahmen wollen Sie diese erreichen?

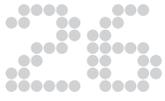
HH: Als Ergebnis des letzten Symposions im November 2006 hat der ÖMR das Manifest „Mehr Mut zu kultureller Vielfalt“ veröffentlicht (siehe auf www.oemr.at). Gemeinsam mit dem Deutschen und dem Schweizer Musikrat haben wir eine Erklärung für die

Beibehaltung der nationalstaatlichen Konstruktion von Urheberrechtsgesellschaften und den Ausbau von Leerträger-Abgaben verfasst. Wege der Erreichung unserer Ziele sind regelmäßige Kontakte mit politischen Funktionsträgern auf österreichischer, europäischer und weltweiter Ebene und das Networking mit allen österreichischen Interessenvertretungen und Musikrichtungen. Mediale Sichtbarkeit soll unter anderem durch einen „Österreichischen Musikpreis für kulturelle Vielfalt“ erreicht werden, der entsprechende Projekte, Initiativen und Organisationen auszeichnet.

2006 hat der Österreichische Musikrat das Manifest „Mehr Mut zu kultureller Vielfalt“ veröffentlicht.

Der ÖMR plant eine parlamentarische Enquete „Musik“. Was darf man sich konkret darunter vorstellen bzw. davon erwarten?

HH: Die Initiative für eine parlamentarische Enquete „Musik“ ging vom MICA aus, das als Gastgeber regelmäßiger Zusammenkünfte der sogenannten „Präsidentenkonferenz Musik“ fungiert. Der ÖMR hat sich dabei naturgemäß stark eingebracht und wird weiterhin das seine dazu beitragen, damit dieser für die österreichische Musikszene wichtige Termin zustande kommt. Konkret wurden die wichtigsten Anliegen des Musiksektors in sechs Kapiteln zusammengefasst: Grundsätzliches, Ausbildung,



Förderstrukturen, Geistiges Eigentum / Urheberrecht, Musikwirtschaft und Standortentwicklung, Soziale Lage der Musikschafter. Als nächster Schritt sollte eine Abstimmung mit dem aktuellen Regierungsprogramm der großen Koalition erfolgen.

Sie sind auch im Vorstand des European Music Council, dem Europäischen Musikrat, vertreten. Welche Aufgaben hat das EMC und wie kann sich der ÖMR hier einbringen?

HH: Der Europäische Musikrat hält engen Kontakt mit der UNESCO-Zentrale in Paris, dem EU Parlament, dem EU Kultur-Kommissar, dem Europarat und vielen auf europäischer Ebene organisierten Musik- und Kulturverbänden. Durch meinen Sitz im Vorstand kann sich der ÖMR sehr gut einbringen.

Die österreichische Musikszene braucht neuen Schwung im Bereich kultureller Bildung.

Bitte kommentieren Sie die aktuelle UNESCO-Konvention zur kulturellen Vielfalt.

HH: Das rasche In-Kraft-Treten der UNESCO Konvention „zum Schutz und zur Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen“ am 18. März 2007, weniger als 18 Monate nach der eindeutigen Annahme durch die UNESCO Generalkonferenz (Anm.: 148 Staaten pro, 2 contra, 4 Enthaltungen) gibt uns eine neue Grundlage für kulturpolitisches Handeln. Die Konvention stellt klar, „dass kulturelle Aktivitäten, Güter und Dienstleistungen sowohl eine wirtschaftliche als auch eine kulturelle Natur haben, da sie Träger von Identitäten, Werten und Sinn sind, und daher nicht so behandelt werden dürfen, als hätten sie nur einen kommerziellen Wert.“ Staaten, die diesem völkerrechtlich bindenden Übereinkommen beitreten, haben – entgegen den von den USA forcierten Liberalisierungsbestrebungen der WTO – das souveräne Recht, Maßnahmen zur Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen in ihrem Hoheitsgebiet zu beschließen. Für Österreich als Staat, der die Konvention mit in Kraft gesetzt hat, bedeutet dies nicht nur die Möglichkeit der Fortsetzung staatlicher Kulturpolitik, sondern darüber hinaus einerseits den Auftrag, die kulturelle Vielfalt im Land inklusive aller Minderheitskulturen zu fördern und durch Export im Ausland bekannt zu machen, andererseits die vielfältigen kulturellen

Ausdrucksformen anderer Staaten, insbesondere von Entwicklungsländern einzuladen und sowohl den interkulturellen Dialog wie auch kulturwirtschaftliche Beziehungen zu pflegen. Das ist zweifellos ein starkes Programm für das 21. Jahrhundert!

Bitte kommentieren Sie die aktuelle kulturpolitische Situation, insbesondere die Ansiedelung der Musik im Bundesministerium für Bildung, Kunst und Kultur.

HH: Ich beurteile die derzeitige Situation vorsichtig optimistisch. Man darf auf die nunmehr einsetzenden Gespräche mit dem bm:ukk gespannt sein. Die österreichische Musikszene braucht neuen Schwung im Bereich kultureller Bildung: Ausbau statt Abbau des musikbezogenen Ausbildungsangebotes von den Kindergärten bis zu den Musikuniversitäten; braucht eine Musikexport-Offensive: Stützung der vorhandenen Initiativen, Aufschwung des internationalen Auftritts; und braucht viele der Kreativität, dem Können und der Vielfalt der Musiker und Musikerinnen des Landes angemessene mediale Fenster: Dialogbereitschaft und Einfallsreichtum bezüglich neuer Formate sind sowohl seitens des neuen ORF als auch seitens privater Anbieter und der gesamten Musikszene gefragt.

Der Österreichische Musikrat hat mittlerweile zahlreiche Vorstandsmitglieder und ein mehrköpfiges Kuratorium. Hat sich dieses Modell bewährt?

HH: Der Vorstand besteht derzeit aus 19 Mitgliedern. Das noch unbesetzte 20. Mandat soll durch einen Jugend-Musikrat unter 30 Jahren besetzt werden. Damit sind alle bundesweit organisierten Interessenvertretungen und alle Musikrichtungen unmittelbar oder mittelbar vertreten. Das Modell erweist sich bisher als durchaus sinnvoll und praktikabel. Der ÖMR hat schließlich die gesamte Musikszene zu repräsentieren: Österreich ist weltweit bekannt als „Klassik“-Land, ist aber auch ein Land „zeitgenössischer E-Musik“, ein „Jazz“-Land, ein Land vielfältiger „Volksmusik“ und „World“-Musik, ein „Elektronik“-Land, ein „Rock & Pop“-Land und natürlich auch ein „Schlager“-Land, ein Land der Blaskapellen und Chöre etc. und darüber hinaus zahlreicher musikalischer Minderheiten, die es ebenfalls zu schützen und zu fördern gilt.

Nähere Informationen zum Musikrat unter www.oemr.at
Erstmals erschienen in der Zeitschrift Sound & Media (April 2007)
Abdruck mit freundlicher Genehmigung



HARALD HUBER

Dozent für Geschichte, Theorie und Didaktik der Populärmusik an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, leitet den wissenschaftlichen Bereich am Institut für Populärmusik ebenda. Präsident des Österreichischen Musikrates und Vorstandsmitglied des Europäischen Musikrates. Als Pianist verschiedene Programme, u.a. mit der ImproTheaterGruppe „urtheater“.



HARRY FUCHS

ist Geschäftsführer des Österreichischen Musikfonds, Projektleiter des AKM-Musikförderungsprojektes „projekt pop!“, Journalist und Autor sowie Kuratoriumsmitglied des Österreichischen Musikrats.





VON DER KLASSIK ZUM JAZZ ODER FICTION A LA FALB

■ VIOLA FALB IM GESPRÄCH MIT GÜNTHER WILDNER ÜBER SPIELEN & STUDIEREN, DEN EIGENEN KÜNSTLERISCHEN WEG, BERLINER IMPRESSIONEN UND NAMENSFINDUNGEN AM WC

**GW: Stammst du aus einer musikalischen Familie?
Wie waren deine Anfänge?**

VF: Bei uns haben alle in der Familie Klavier gelernt, natürlich auch ich. Mit zehn Jahren, vielleicht war ich auch schon ein wenig älter, habe ich mir eingeblendet, dass ich Saxophon spielen muss, weil ich es im Fernsehen gesehen hatte und echt cool fand. Meine Idee hatte etwas Utopisches, denn es gab damals keine Leihinstrumente und ein eigenes Saxophon für mich, das war richtig teuer. Aber ich habe meine Eltern, die sich für mich eher eine Klarinette vorgestellt hätten, so lange gelöchert, bis sie mir ein Saxophon gekauft haben. Leider war ich zunächst bei einem schlechten Lehrer, der ganz viele Instrumente parallel unterrichtet hat. Aber während meiner Gymnasiumszeit habe ich dann mit 14 oder 15 Jahren in die Musikschule Hollabrunn gewechselt und einen guten Lehrer bekommen – zunächst habe ich immer nur klassisch gelernt, dabei eher wenig geübt. Trotzdem ging es ganz gut voran, weil ich mit

Ich habe nicht den typischen
Jazzsaxophonsound.)

dem Instrument recht geschickt war. Mit 17 Jahren sprach meine Klavierlehrerin vom Zweitfach Klavier mit Schwerpunkt dann einmal auf der Uni. Worauf ich mir gedacht habe: „Oh, da brauche ich aber wohl ein erstes Instrument!“ Mein Saxophonlehrer, den ich mich lange nicht fragen getraut habe, hat sich nicht quergelegt, und so ging ich zunächst in die Lehrpraxis an der Wiener Musikuniversität, wo mich Studierende von Christian Maurer auch

wieder klassisch unterrichtet haben. Dann kam die Aufnahmeprüfung, und ich habe gleich Jazz auch dazu probiert, obwohl ich bei Populärmusik ehrlich gesagt keine Ahnung hatte. Mit Glück bin ich nach meinen Etüden, Tonleitern und einer Bluesimprovisation aufgenommen worden.

GW: Hast du Klassik und Jazz weiterhin parallel betrieben?

VF: Ja, zumindest bis zum IGP I Abschluss, den habe ich in beiden Richtungen gemacht. Mit dem Jazz ging es dann weiter bei mir ins Magisterstudium, wo ich gerade meine Diplomarbeit über Hans Koller abgeschlossen habe. Mein Anfang an der Musikuniversität in Wien war aber definitiv klassisch motiviert, das konnte ich nur hier machen.

GW: Bei welchen Lehrern warst du an der Universität?

VF: Das erste Jazzjahr war ich bei Wolfgang Puschnig, danach alle weiteren Jahre bei Klaus Dickbauer. Das klassische Studium habe ich komplett bei Christian Maurer gemacht. Das war sehr dicht und anstrengend, auch hatte ich zu Beginn veritable Soundprobleme – auf der einen Seite der gerade Klassikton, auf der anderen Seite der rauchige Jazzsound. Da laufend umzustellen bzw. zu trennen, ist schwierig. Ich denke, man hört auch heute noch in meinem Spiel, dass ich auch klassisch gelernt habe, ich habe nicht den typischen Jazzsaxophonsound, habe meinen persönlichen Sound, der von meinem Werdegang geprägt ist.

GW: Du bist langsam immer mehr auf die Jazzseite gewechselt ...

VF: Meine Prioritäten haben sich im Laufe des



Links: Viola Falb
Unten: Die Band „Falb Fiction“



Studiums verschoben: Von der intensiven Klassikphase - wobei ich eigentlich nie richtige Klassikjobs gespielt habe, weil die Möglichkeiten von Besetzung und Repertoire beschränkt sind - hin zum Jazz, wo ich immer besser in die Live-Szene einsteigen konnte. Trotzdem möchte ich die Klassikausbildung nicht missen, denn man bekommt einen großen Horizont und ein umfangreicheres Wissen, als wenn man nur Jazz studiert.

GW: Wie ist dein persönlicher Eindruck vom iPOP als Ausbildungsstätte?

VF: Vom Instrument her ganz ausgezeichnet, da war es sicherlich die beste Hochschulausbildung, die ich machen konnte, ganz besonders, weil Klaus Dickbauer so ein hervorragender Musiker und Lehrer ist. Da war unlängst im Jänner unsere letzte Stunde schon richtig traurig – ich war ja sieben Jahre bei ihm. Wolfgang Puschnig unterrichtete mich ein Jahr lang ganz zu Beginn meines Studiums, da war ich noch ganz grün, wusste nicht, wer die Lehrer am iPOP überhaupt sind.

Wenn jemand Jazzsaxophon im engeren Sinn studieren will, wüsste ich nicht, ob ich unbedingt das iPOP empfehlen würde. Von den Lehrern her natürlich schon – wie gesagt haben wir mit Puschnig, Dickbauer und Fuss die drei Besten, die man sich vorstellen kann. Von der Infrastruktur, den Ensembles und der Harmonielehre her, die ich eher als schwach empfunden habe, ist es nicht so empfehlenswert. Ich habe mir meine diesbezüglichen Kenntnisse von anderswo geholt, z.B. von der an unserer Universität ausgezeichneten klassischen Harmonielehre, die ich bei Reinhard Amon besucht habe. Damals gab es das

Fach „Jazzgehörbildung“ noch nicht.

Mir war das Gebotene meist ein bisschen zu wenig, sicher auch weil die Niveauunterschiede der Studierenden zum Teil sehr groß sind, da sind diejenigen, die schon weiter sind, notorisch unterfordert, wenn ich da z.B. an Clemens Salesny, aber auch viele andere denke ... Es kommt eben auch vor, dass man einen Schlagzeuger in der Band hat, der Klassik studiert, und von Jazz noch gar keine Vorstellung hat. In manchen Ensembles hat man so gar nichts gelernt, weil entweder die Hälfte der Teilnehmer nicht anwesend war oder einfach nur gespielt und zu wenig gecoachert wurde. Jammen ist für mich zu wenig. Trotz allem habe ich viel profitiert, u.a. vom klassischen Klavierunterricht, meinem zweiten Fach und Schwerpunkt, den ich bei Michael Lipp besucht habe.

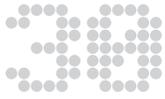
Kontakte bringt das Studium natürlich, obwohl man diese mit der Zeit auch außerhalb knüpft. Was Uni-Kollegen betrifft, spiele ich momentan noch mit dem Saxophonquartett PHOEN und mit Philipp Jagschitz.

GW: Muss man zum Jazz-Studieren nach Graz oder anderswohin gehen?

VF: Schwer zu sagen, denn Graz ist auf seine Art auch wieder recht einseitig.

GW: Wie hat sich deine musikalische Karriere insgesamt und besonders im Live-Bereich entwickelt?

VF: Zu Studienbeginn habe ich offensichtlich eine gute Zeit erwischt, wo viele motivierte MusikerInnen, die noch nicht viel zu spielen hatten, sich zusammengefunden haben – da waren ganz viele KollegInnen der heutigen Wiener JazzWerkstatt dabei. Aus die-



sem Freundeskreis ist viel entstanden, u.a. das regelmäßige Session-Spielen, das bei mir erst langsam über die Zeit kam. Dafür habe ich mir schließlich ein Repertoire an Jazz-Standards erarbeitet, und dann ging das gut.

Ausschlaggebend für alles Weitere war dann mein Erasmus-Auslandsstudienjahr in Berlin an der damaligen Hanns Eisler-Musikuniversität, für das ich zunächst ein Demo gebraucht habe. Da eine Band da war, mit der ich immer wieder Jobs gespielt hatte, konnte ich gleich diese Musikerkollegen für die Aufnahme gewinnen, mit gleich drei eigenen Stücken von mir zusätzlich. Das war so lustig und ergiebig, dass daraus eine fixe Band entstand mit gleich spontan vier Auftritten. Das war der Beginn von „Falb Fiction“.

GW: Wie kam es zu dem einprägsamen und die Phantasie anregenden Bandnamen?

VF: Gefunden haben wir ihn unter Zeitdruck, denn die Konzerte standen bevor, und die Gruppe musste benannt werden. Letztlich war es Rainer Angerer, der Bruder des JazzWerkstatt-Cheftechnikers Werner Angerer, der bei einem Caféhausbesuch ankündigte, aufs WC zu gehen, weil ihm da die besten Einfälle kämen. Zurück kam er mit „Falb Fiction“.

GW: Wie entwickelt sich das Projekt über die Zeit?

VF: Sehr gut, die erste Auflage unserer CDs ist bereits verkauft, das ist ein gutes Zeichen. Im Sommer kommt die nächste CD-Aufnahme auf JazzWerkstatt Records. Das Booking ist meine Sache und ein Punkt, an dem man stetig dran bleiben muss, damit man am Spielen bleibt. Selber der Motor zu sein, ist einerseits gut, denn man weiß ständig bescheid, wie die Bookingagenden stehen, andererseits aufwändig und anstrengend, weil man immer persönlich die Verantwortung hat. Insgesamt haben wir durchaus Glück gehabt, dass alles gut ins Laufen gekommen

Ziel muss es sein, selber von anderen für Kooperationen eingeladen zu werden.

ist. So haben wir letztes Jahr einmal in der Slowakei und einmal in Athen gespielt, und im Sommer hatten wir Jazzfest Wien und Jazzfest Wiesen. In Hradec Králové, Tschechien, waren wir im Finale des Wettbewerbs „European Jazz Newcomer 2006“

und konnten gewinnen. Neben einem Geldpreis gab es dadurch einen Hauptbühnenaufttritt vor 1.300 Zuhörern.

Im heurigen März geht es für eine Woche mit fünf Konzerten in die Türkei: Izmir und jeweils zweimal Ankara und Istanbul. So etwas bekommen wir insofern leichter, weil Falb Fiction durch die Zugehörigkeit zur Auswahl des „New Austrian Sound of Music“ im Außenministerium für Auslandsgastspiele gelistet bzw. vorgeschlagen ist.

GW: Was hast du in Berlin erlebt, welche Ausbildung, welche Szene vorgefunden?

VF: Berlin war extrem interessant, weil es ganz anders war als alles, das ich bisher in Wien gemacht und gehört hatte. In der Jazzausbildung gab es eine feine Big Band, die regelmäßig wöchentlich zweieinhalb Stunden geprobt hat und interessante Programme aufgeführt hat, in einem Semester war das Musik von Woody Hermann, im zweiten Werke von Stan Kenton. Als ich schon wieder weg war, gab es ein Projekt der Big Band mit Symphonieorchester – sehr spannend. Die Ausbildung insgesamt war sehr jazzorientiert und sehr deutsch, d.h. genau und klar aufgebaut. Da konnte ich einige Lücken schließen, jazzspezifisches Zusammenspiel mit „Vierer improvisieren“ und andere Interplay-Techniken trainieren. Als Saxophonlehrer an der Uni hatte ich hauptsächlich Gebhard Ullmann, jedoch auch Stunden bei Volker Schlott und Rolf von Nordenskjöld. Die Ensembles, bei denen ich mitgemacht habe, waren exzellent, z.B. eines zur Musik von Miles Davis und Wayne Shorter oder ein freies Ensemble geleitet von Gebhard Ullmann.

GW: Wie ist die Berliner Szene im Vergleich zur Wiener?

VF: In Berlin ist es noch großstädtischer: Es gibt mehr MusikerInnen, mehr Angebot, schlecht bezahlte Jobs und nicht selten sieben neben der Bühne angestellte Saxophonisten bei einer Session. Auf jeden Fall ist Berlin eine gute und lässige Stadt zum Leben. In Wien dagegen ist alles sehr überschaubar, in der Szene kennen sich alle. Während meiner Zeit in Berlin habe ich viel tolle MusikerInnen entdeckt und beeindruckende Konzerte erlebt von „unbekannten“ Künstlern, wenn ich einfach nur durch die Clubs gestreift bin – das waren echte Highlights für mich.

GW: Wie siehst du dich selbst musikalisch?

VF: Modern Jazz bei mir, würde ich sagen, nicht

Mainstream, nicht frei, obwohl das alles als Einflüsse und in Spurenelementen natürlich immer wieder auftaucht.

GW: Machst du kommerzielle Ausflüge?

VF: Tanzmusik spiele ich nur äußerst selten, nicht weil ich etwas gegen die Musik hätte, sondern weil ich nie in diese Szene eingetaucht bin. Regelmäßig spiele ich hingegen Jazz-Standard-Gigs.

GW: Hast du vor, weiter in und von Wien aus zu arbeiten?

VF: Ich unterrichte zwei Tage an einer Musikschule, dadurch bin ich auch auf Wien festgelegt. Sollte ich also einmal fortziehen, da müsste ein triftiger Grund vorliegen. Ins Blaue losrennen, das werde ich nicht. Wieder einmal ein Jahr Bildungskarenz, das wäre allerdings sehr fein und interessant. Letztlich kann man auch von Österreich aus eine Karriere weiterentwickeln, wenn man sich bemüht.

GW: Ist das Arbeiten mit internationalen KollegInnen, z.B. bei CD-Produktionen, unerlässlich für den Erfolg?

VF: Es ist sicher nicht schlecht, wenn man diese Namen hat, aber letztlich muss die Musik gut sein. Wenn das der Fall ist, braucht man wiederum nicht unbedingt die internationale Reputation der „eingekauften“ MusikerInnen. Es ist nämlich gar nicht so leicht, mit diesen jene Ergebnisse zu erreichen, die man mit einer eingespielten Band mit Sicherheit und Regelmäßigkeit erzielt. Ziel muss es sein, selber von anderen für Kooperationen eingeladen zu werden.

GW: Welche österreichischen Musiker sind Vorbilder für dich in gleichzeitig musikalischer und business-technischer Hinsicht?

VF: Da ist sicher Wolfgang Reisinger, den ich u.a. deshalb sehr schätze, weil er trotz internationaler Reputation immer wieder mit jungen, noch nicht so bekannten Musikern spielt, wie z.B. unlängst auf der Blue-Tomato-Session. Seine große Liebe zur Musik ist richtig fühlbar. Weitere Musiker sind Peter Herbert, Franz Hautzinger oder Max Nagl, die ganz hervorragend musizieren und international höchst erfolgreich arbeiten. Diese Musiker zeigen außerdem genau das vor, was mein Credo beim Musizieren ist: Man darf sich auf seinem musikalischen und kompositorischen Weg nicht zu viel beeinflussen lassen, man kann und soll Tipps annehmen, natürlich. Wenn man jedoch der Meinung ist, dies oder das muss so sein und so klingen, dann soll man es ganz genauso durchziehen.



VIOLA FALB

Geboren am 29.3.1980 in NÖ.

1998: Studium an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien
Saxophon Klassik bei Oto Vhrovnik
und Christian Maurer

Saxophon Jazz bei Klaus Dickbauer

und Wolfgang Puschnig

2002: Abschluss des Pädagogikstudiums Saxophon
Klassik mit Auszeichnung

2003: Abschluss des Pädagogikstudiums Saxophon
Jazz mit Auszeichnung

2004/2005: Studienaufenthalt an der Hochschule für
Musik „Hanns Eisler“, Berlin

Unterricht bei Gebhard Ullmann, Volker Schlott, Jiggs
Whigham, Rolf Zielke u.a.

2004: Nominierung für den Hans Koller Preis

„Newcomer des Jahres“

Gewinnerin des Jazzzeit-Publikumspreises

2005: „The Austrian Sound of Music“ – Förderpreis
des Bundesministeriums

2006: ausgewählt für das EBU – European Youth Jazz
Orchester – mit Europatournee

Gewinnerin des Jazzzeit-Publikumspreises

2007: Abschluss des Magisterstudiums an der
Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien,
Diplomarbeit über Hans Koller

Ensembles/Projekte:

Falb Fiction mit Herbert Pirker, Christian Wendt und
Philipp Jagschitz

Phoen – Saxophonquartett mit Wolfgang Schiftner,
Arnold Zamarin und Florian Fennes

Duo Falb-Satzinger: Österreichische Volksmusik

– neu interpretiert, umstrukturiert und ungewöhnlich
besetzt

www.falbfiction.com





POP(ULAR)MUSIK – SUBSTANZLOSER MÜLL-SOUND?

■ VON MICHAEL HUBER

■ Popmusik ist wieder ein Thema, nicht zuletzt dank der TV-Serie „Weltberühmt in Österreich“. Rudi Dolezals Versuch, den für die 1970er und 1980er Jahre guten und wichtigen „Austropop“ für Gegenwart und Zukunft zu reanimieren, wird zwar als solcher scheitern, regt aber immerhin eine notwendige Diskussion darüber an, was denn Pop(ular)musik (aus Österreich) überhaupt sei. Warum ist diese Diskussion notwendig? Weil über das Wesen und die Bedeutung der Pop(ular)musik hierzulande alles Andere als Klarheit herrscht. Augenfällig wurde das kürzlich wieder in einem Lexikon, das derzeit von Donauland und demnächst vom Styria-Verlag aufgelegt wird¹. Aufgrund der entsprechenden Vertriebsnetzwerke wird dieses Buch wohl ein breites Publikum finden, das dann u.a. folgendes zu lesen

Diskussion darüber, was denn Pop(ular)musik (aus Österreich) überhaupt sei.)

bekommt: „Ab den 1920er Jahren pendelte sich das kompositorische Niveau von Unterhaltungsmusik grosso modo auf eine Höhe ein, die (gemessen an den Faktoren Melodik, Harmonik und Rhythmik) dem Kompositionsstand einfacher Musiken um 1830 entsprach. Es bleibt eine simple Dur/Moll-Simplizität. In der Regel überschreitet man nicht die Stufen der Kadenzformel (harmonisch I-IV-V, vielleicht VI), wobei (wie im „Volksmusik-Pop“) sich gelegentlich Dreiviertel-, Sechachtel- und Zweivierteltakte hineinschmuggeln, Metrum ist der einfache Viervierteltakt ohne differenzierte Betonungsqualität (Beat). Die Texte sind oft simpel und dümmlich, viel Kitsch und

falsche Grammatik fallen auf. Alles, was Modernität (= Zeitgenössisches) ausmacht, verbirgt sich meistens im elektronisch verfremdeten oder raffiniert zusammengemixten Begleitgetue, ebenso oft in einer an die Schmerzgrenze reichenden Lautstärke – aber auch einer globalen Verbreitung. Damit wird U-Musik zu einem primären gesellschaftlichen Faktor, der von den Medien generell bedient, manchmal auch gesteuert wird (MTV, Viva, gotv ...).“²

Wer ein bisschen Ahnung von der Materie hat, kann über Form und Inhalt dieser „Wissens“-Vermittlung nur den Kopf schütteln. Doch leider ist das noch nicht alles, was uns hier zugemutet wird. So erfahren wir weiters, „U-Musik“ sei heute das Ergebnis eines „katastrophalen“ – vom deutschen Nationalismus ausgehenden – Paradigmenwechsels, dessen Zielsetzung es gewesen sei, die Musik „als Transporteur außermusikalischer Stimmungen zu verwenden.“³ Jetzt wissen wir's also: Die an sich reine Musik wird zu ihrem Schaden von den Vermittlern zweckentfremdet. Aber auch die (U-)Musiker selbst bleiben nicht ohne Tadel, hätten sie doch (im Gegensatz zu den E-Musikern) die Experimentierphase mit elektronischer Klangerzeugung noch immer nicht abgeschlossen, weil deren Ausreizung nicht begriffen.⁴ Der Autor sieht sich offenbar umgeben von Unwissenden und Unfähigen, die keine Ahnung haben, wie mit Musik adäquat umzugehen sei. Und er sieht sich als aufrechter Streiter wider das Unheil, denn „Die Globalisierung einer spezifischen amerikanisch orientierten Popmusik ist Tatsache. Sie ist Ausdruck eines imperialistischen, auf Konsum, ‚Fun‘ und Oberfläche ausgerichteten substanzlosen Müll-Sounds, der die Ohren verstopft und das Denken einnebelt.“⁵

(1) Ackertl / Lehner / Sachslehner 2006

(2) Manfred Wagner a.a.O., S. 254

(3) a.a.O., S. 255

(4) a.a.O., S. 256

(5) a.a.O., S. 262

Nun, das könnte man jetzt achselzuckend hinnehmen, wohl wissend dass jemand mit solchen Ergüssen ex ira et studio sich in der Scientific Community selbst disqualifiziert. Stimmt schon, irgendwann werden sie nichts mehr zu sagen haben, jene Ewiggestrigen, die es nicht verwinden können, wenn ihrer Vorstellung vom Wahren, Schönen und Guten jegliche gesellschaftliche Relevanz abhanden kommt. Bedenklich ist jedoch, dass sich anno 2006 ein renommierter Verlag findet, der solche Publikumsbeschimpfung als Aufklärung publiziert. Weil der Autor Professor an einer Kunstuniversität ist und der Amtstitel als hinreichender Qualifikationsnachweis gilt? Fachkompetenz bedeutet aber auch, dass man weiß, was man nicht weiß, und unpassende Aufträge uneitel ablehnt. Besagter Autor war dazu offenbar nicht in der Lage, mit der Folge, dass er beliebte Vorurteile von der Abgehobenheit und Weltfremdheit der Wissenschaft nährt. Gleichzeitig regt sich der Verdacht von Ungeschick und Fahrlässigkeit der Herausgeber/innen, dass einfach nicht bekannt war (bzw. recherchiert wurde), wo diejenigen zu finden sind, die wirklich etwas von der Sache verstehen. Wie dem auch sei, die schweigende Mehrheit kann sich noch zu Wort melden und ihre Sicht der Dinge klarmachen. Viele haben ein Gefühl dafür, was es ist, das „Unschärfe-Phänomen ‚Pop‘“,⁶ oder was es nicht ist. Aber nur wenige wagen den Versuch, verbindliche Orientierungsrahmen anzubieten.⁷ Ein Universitätsinstitut für Populärmusik muss sich hier angesprochen fühlen, muss sich als Opinion-Leader positionieren, muss demonstrieren, dass nicht alle Musikprofessoren durch den Erfolg anglo-amerikanischer Musik das Abendland in Gefahr sehen. Ich rufe daher jetzt und hier dazu auf, Diskussionsbeiträge abzuliefern, die in diesem Medium zur Publikation gelangen können, und gehe mit gutem Beispiel voran. Es folgt ein Definitionsversuch der Pop(ular)musik, der nicht der Weisheit letzter Schluss sein kann aber zu Widerspruch, Ergänzung, Korrektur anregen soll:

Sowohl „Popmusik“ als auch die akademischen Bezeichnungen „Populärmusik“ und „populäre Musik“ sind unglückliche Übersetzungen des englischsprachigen „popular music“, was in den USA ursprünglich eine Sammelbezeichnung für die meistverkauften Musikstücke war, also nicht ein stilistisches Merkmal sondern ein Etikett für das, was am Musikmarkt zur jeweiligen Zeit den größten Absatz fand. Für zusätzliche Verwirrung sorgte das

Aufkommen der Kurzform „Pop“ in den 1970er Jahren als Bezeichnung für eher kommerzielle, tendenziell unkritische Musik, oft als gedachter Gegensatz zum rebellischen „Rock“. Auch auf die Dichotomie Unterhaltungsmusik (U-Musik) / Ernste Musik (E-Musik) stößt man in diesem Zusammenhang bisweilen immer noch, obwohl diese Kategorisierung in Fachkreisen längst als überholt gilt. Die (auch wertende) Unterscheidung zwischen E und U war eine Eigenart des deutschen Sprachraums und stets Quelle von Missverständnissen: einerseits verschwimmen die Grenzen (z.B. in der Operette), andererseits werden zur Unterhaltung gedachte Werke häufig auch in ernsten Rahmen (z.B. die Strauss-Walzer beim Wiener Neujahrskonzert) dargeboten – und

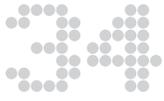
Fachkompetenz bedeutet aber auch, dass man weiß, was man nicht weiß, und unpassende Aufträge uneitel ablehnt.

umgekehrt. Die Geschichte hat gezeigt, dass für kein kulturelles Phänomen eine mögliche Popularisierung ausgeschlossen werden kann. Regionale Volksmusik z.B. wird auf dem Weltmarkt oft als „World Music“ populär vermarktet (und als solche – ebenso wie der Jazz – eher als „Qualitätsmusik“ bewertet). Auch viele Werke der „Tonkunst“ sind heute weiter verbreitet als andere Musikstücke, die ursprünglich zur Unterhaltung der Massen gedacht waren, und tauchen aufgrund ihrer Wirksamkeit in funktionalen Zusammenhängen (wie der Werbung) auf.

„Pop(ular)musik“ muss m.E. für das gesamte Spektrum aller Musiken mit massenhafter Verbreitung stehen, einer Vielfalt, die heute im deutschen Sprachraum neben der „Popmusik“ des alltäglichen Sprachgebrauchs vor allem Schlager, Volkstümliche Musik, Rock, Musical, Dancefloor und HipHop beinhaltet. Allerdings lässt sich eine Zuordnung immer nur zeitlich und örtlich begrenzt vornehmen, da gesellschaftliche Moden eine große Rolle spielen – abgesehen von der Tatsache, dass auch in Volksmusik, Klassik, Jazz und Worldmusic einzelne Musikstücke sehr populär sind. Popularität entsteht allerdings fast nie von sich aus, oft wird sie durch das Einbeziehen eines gedachten oder tatsächlich vorhandenen Publikums und seiner Vorlieben angestrebt. Im Prozess des Musikschaffens kann dies



(6) Fuchs / Heidingsfelder 2004, S. 292
(7) Vgl. u.a. Middleton 1990, Wicke 1997, Rösing 2001, Huber 2005



durch entsprechende Gestaltung der musikalischen Struktur gelingen, sowie über die Ermöglichung von Tanzen und/oder Mitsingen. Allerdings kann der Wunsch nach massenhafter Verbreitung auch erst auf der Vermittlungsebene wirksam werden und nachträglich einer Produktion mit elitärem

Für zusätzliche Verwirrung sorgte das Aufkommen der Kurzform „Pop“ in den 1970er Jahren.)

Anspruch zu Popularität verhelfen, unter Umständen noch viele Jahre nach dem Entstehen des Werkes. „Pop(ular)musik“ ist also weniger als musikalische Form zu verstehen als vielmehr als kulturelle Erscheinung mit besonderer Breitenwirkung.

☐ QUELLEN:

- Ackerl, Isabella / Lehner, Johann / Sachslehner, Johannes (Hg.): WISSEN!** Antworten auf unsere großen Fragen. Wien: Styria 2006
- Fuchs, Peter / Heidingsfelder, Markus: MUSIC NO MUSIC MUSIC.** Zur Unhörbarkeit von Pop. In: Soziale Systeme 10 (2004), Heft 2, S. 292-324
- Huber, Michael: Popmusik.** In: Rudolf Flotzinger (Hg.): Österreichisches Musiklexikon online (2005). <http://www.musiklexikon.ac.at>
- Middleton, Richard: What is popular music?** In: Studying popular music. Milton Keynes: Open University Press 1990, p. 3-7
- Rösing, Helmut: „Populäre Musik“ – Was meint das?** In: Bullerjahn, Claudia / Erwe, Hans-Joachim (Hg.): Das Populäre in der Musik des 20. Jahrhunderts: Wesenszüge und Erscheinungsformen. Hildesheim: Olms 2001, S. 39-60
- Wicke, Peter: Populäre Musik.** In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 7. Kassel: Bärenreiter 1997, Sp. 1694-1704



FOTO: ARCHIV MH

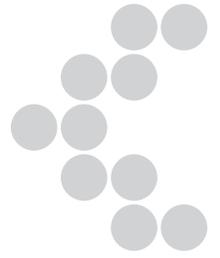
☐ DR. MICHAEL HUBER

Soziologe in Wien, seit 1998 am Institut für Musiksoziologie, seit 2002 am iPOP. Vorstandsmitglied im ÖMR.

Forschungsschwerpunkte:

Arbeits- und Lebensbedingungen von Musikschaffenden; Strukturen des gegenwärtigen Musiklebens; Jugendkultur, Sozialisation und Medienrezeption; Populäre Musik, Jazz und elektronische Musik; Kultursoziographie

MUSIK FÜR DIE DANCING STARS



Das ORF Dancing
Stars Orchester

FOTO: ORF/ALI SCHAFLEK

■ **GÜNTHER WILDNER IM GESPRÄCH MIT JUCI UND ALBIN JANOSKA, MARTIN FUSS UND HERBERT PICHLER ÜBER SPEZIFIKA VON FERNSEHBANDS, MUSIKALISCHE ENERGIE UND LEIDENSCHAFT, EINEINHALB-MINUTEN-ARRANGEMENTS UND KABEL IM ORF**



GW: Wieviel Leidenschaft und wie viel Arbeit als „Job“ sind bei der Dancing Stars-Musikertätigkeit im Spiel?

HP: Dafür dass es um Quote und Geld geht, ist unglaublich viel Leidenschaft dabei. Ich habe es bisher kaum erlebt, dass mit dem Einschalten der Kamera auf 70m2 soviel positive Energie und Musik entsteht.

GW: Du dirigierst meiner Beobachtung nach mehr Big Band-mäßig als Orchester-mäßig?

HP: Ich dirigiere überhaupt nicht – na ja, vielleicht doch. Meine Tochter sagt übrigens, dass ich winke. Im Wesentlichen geht es ja um das Einstudieren, das

Ich dirigiere überhaupt nicht – na ja, vielleicht doch. Meine Tochter sagt übrigens, dass ich winke.

ist die halbe Miete, dann läuft es. Eindeutige Klarheit muss bei Anfang und Ende der Sendung sein, bei Übergängen und Einsätzen. Ich bin speziell für diesen verbindenden Klebstoff verantwortlich, muss auf die Synchronizität von Musik und Bildern achten. Die Songs sind in einem Korsett, die dürfen nicht länger als eineinhalb Minuten sein – mit Stoppuhr gestoppt. Wir spielen stets mit Metronom, mit Klick – ich zeige Balancen an, nehme Abstimmungen vor.

MF: Herbert ist der einzige, der das Gesamte zusammenhalten kann, nur er hat alle Informationen. Wir müssen aufmerksam und schnell das realisieren, was er uns zeigt.

JJ: Dabei ist Herbert als Dirigent sehr beruhigend, er gibt uns Sängern immer genauestens die Einsätze, das gibt noch zusätzliche Sicherheit.

HP: Ich habe über Ohrhörer ständig Kontakt mit der Bildregie, das beginnt mit dem Einstarten der MAZ und endet mit dem Abspann.

GW: Wie werden die Lieder ausgewählt?

HP: Das ist ein redaktioneller Vorgang, mit dem wir MusikerInnen nichts zu tun haben.

MF: Es gibt eine Redaktion, die sich laufend über Titel unterhält: Da kommen viele bekannte Titel, aber auch immer wieder Ungewöhnliche.

HP: Die Redaktion ist bunt besetzt mit Experten aus den Bereichen Tanz, Musik, Kostüme, Personal etc. Thomas Rabitsch gehört dieser Redaktion an,

und macht dabei ebenfalls Songvorschläge, hat die Position eines Musiksupervisors und ist unser Bindeglied zum ORF.

MF: Er kann in beschränktem Ausmaß Titel fördern oder verhindern.

HP: Wir MusikerInnen sind in gewissem Sinne autark gegenüber dem ORF, sind rein für die künstlerische Umsetzung zuständig.

GW: Wer hat das Orchester zusammengestellt?

HP: Thomas Rabitsch und ich. Wir sind natürlich viele Namen durchgegangen. Orientiert haben wir uns Section-weise, also wer soll die Rhythmusgruppe sein, wer der Chor usw. Es ist von großer Bedeutung, ob der Schlagzeuger gut mit dem Bassisten kann und ähnliche Dinge. Wir haben also nach einem Bausteinprinzip das Ensemble gebildet. Es ist uns glücklicherweise gelungen, das Orchester nicht nur künstlerisch, sondern auch nach Kriterien der persönlicher „Chemie“ optimal zu besetzen. Das ist bei so einer Tätigkeit entscheidender, als man vielleicht zunächst annehmen möchte.

GW: Ihr habt ja ein großes Probenpensum zu absolvieren ...

HP: Mit der Zeit werden die Probenzeiten konzentrierter, effizienter und dadurch kürzer, weil man schon gewisse Vorgänge weiß und kennt. Z.B. ist der Donnerstag, der der wöchentlichen Fernsehshow vorausgehende Tag, extrem effizient geworden, wo in fünf Stunden alle Titel und Tänze durchgeprobt werden.

GW: Wann beginnt eure Arbeitswoche?

JJ: Am Dienstag, da steht der Chor bereits im Studio.

MF: Im Studio deshalb, weil nicht für den Freitag, sondern den Freitag der kommenden Woche vorproduziert und aufgenommen wird. Es sollen die verbliebenen Tänzer ja nach ihrer Freitagssperformance zumindest mit einem Roughmix bzw. einer Beinahe-Endversion ihres nächsten Liedes/Tanzes zum Üben und Trainieren für die kommende Show nach Hause gehen. Daraus ergibt sich, dass wir mit Sicherheit ein Lied zu viel einstudieren und aufnehmen, es können aber durchaus auch mehrere sein.

Der Produktionsprozess beginnt in der Regel mit einem Midi-Layout, zu dem zunächst Chor und Bläser im Studio dazuspielen, die Rhythmu tracks folgen dann am Mittwoch in der Probe. Dann sind alle Aufnahmen fertig und wir haben die Sendung

eingeprobt. Mit diesen Recordings gibt es natürlich die Möglichkeit, die Live-Performance in Teilen zu doppeln oder sonst irgendwie zu unterstützen, da geht es u.a. um ein „Fetter-Machen“ von Chor und Bläsern.

JJ: Der Sologesang wird natürlich auch für die Tänzer zum Üben aufgenommen. Chöre müssen wir auch vorbereiten, denn wenn eine von uns zwei Sängerinnen bei der Show solo singt, dann kann die andere natürlich nicht alle weiblichen Chorstimmen live beisteuern.

HP: Z.B. Carmina Burana oder ähnliches, wo ein Hundert-Personen-Chor komponiert ist.

GW: Wie ist die Aufteilung der Solospots bei euch Sängern?

JJ: Es ist in der Regel ein kleiner Überhang von Männer-Liedern. Sonst schauen wir, was wem besser passt und liegt. Da haben wir noch immer eine Lösung gefunden.

GW: Wer arrangiert die Titel?

HP: Thomas Rabitsch und ich haben in der ersten Zeit sehr viel selber arrangiert, sonst kommen die bekanntesten Arrangeure zum Zug wie Gerrit Wunder, Bobby Gutdeutsch, Erwin Bader, Peter Paul Skrepek, Christian Mühlbacher, Richard Österreicher etc.

GW: Ihr spielt ja auch in verschiedener Besetzung ...

HP: Das ist richtig. Bei der ersten Staffel hatten wir 12 StreicherInnen dabei, sonst gibt es auch ab und zu Akkordeon, gerade setzen wir bei einem Johann Strauss-Walzer ein Mellophon ein, das Bernhard Rabitsch spielt. Sonst haben wir zur Zeit nur sieben StreicherInnen dabei, beim Walzer natürlich schon in tragender Funktion, d.h. wir sind flexibel, die Grundbesetzung ist aber immer am Start.

JJ: Wir Sänger dürfen auch hin und wieder Percussion machen, gerade „spielen“, d.h. singen Monika Ballwein und ich Guica bei einem Stück.

GW: Wie teilt ihr, David Lackner und du, euch die Keyboards auf?

AJ: Einer spielt Klavier und Keyboards, einer spielt ein Fender Rhodes und Keyboards. Zumeist sind die Stücke von einem dieser beiden Hauptinstrumente getragen, der andere Spieler ist dann für zusätzliche Stimmen und Sounds, z.B. Orgeln etc., zuständig.

GW: Kommt diese Instrumentierung und Aufteilung schon sehr genau im Arrangement notiert zu euch?

AJ: Teils, teils. In den Proben wird doch noch einiges hinzugefügt und geändert, aber dafür probieren wir ja gemeinsam.

JJ: Bei uns Sängern gibt es immer Veränderungen, denn wir bauen die Chorarrangements doch meistens

Wir haben da schon einige Erfahrung miteinander, weil wir in dieser Besetzung seit Starmania 1 zusammenarbeiten.

um, damit die Lagen für uns passen. Wir haben da schon einige Erfahrung miteinander, weil wir in dieser Besetzung seit Starmania 1 zusammenarbeiten. Vieles läuft da bei uns schon automatisch ohne spezielle Ausmachung.

MF: Das gilt für alle Sections, dass man sich das Notenmaterial ein bisschen „herrichten“ muss, damit es besser funktioniert. Bei uns ist die Besetzung mit fünf Bläsern (2 Trompeten, 1 Posaune, 2 Saxophone) optimal, es klingt sehr kompakt.

GW: Man hat im Fernsehen den Eindruck, dass ihr mit großem Spaß an der Sache dran seid?

HP: Ja, das sind wir, und das wird auch im Fernsehbild und -ton spürbar, das kollektive Ergebnis beruht auf dem Einsatz des Einzelnen. Ich brauche auch tatsächlich diese starke Energie, die auf unserem Bandplatz entsteht, damit der klingende Output diese Qualität und Intensität erreicht. Nach „Masquinada“ in der letzten Sendung, wurde ich oftmals darauf angesprochen, dass es erstaunlich ist, was da rüber kommt. Martin und ich haben Orchestererfahrung u.a. im Musicalbereich, können daher diese besondere Bandkonstellation und -energie gut beurteilen und schätzen.

MF: Im Vergleich zum Musical-Spielen bringt das Dancing Stars Orchester natürlich auch eine größere Abwechslung, weiters sind nicht so viele Aufführungen. Motivierend ist natürlich auch ein 1,2 Millionen zählendes Fernsehpublikum.

JJ: Für uns Sänger ist es einfach eine Ausnahmegerlegenheit, mit so einer riesigen Besetzung inklusive Streichern, einem so tollen Bläsersatz und Percussion spielen/singen zu können. Bei 99 Prozent aller sonstigen Gigs geht sich das schon rein vom Budget her nicht aus.





MF: Der Unterschied vom Dancing Stars Orchester zu früheren Fernsehbands, bei denen ich dabei war, ist sicher diese Begeisterung und positive Energie und Ausstrahlung. Früher ging es doch über weite Strecken zu verbeamtet zu, was teilweise der Energie und Musik schon geschadet hat. Das ist jetzt kein Pauschalvorwurf gegen die damaligen Musiker, nur gab es welche, die lieber nicht gespielt als gespielt haben. Allerdings waren Strukturen und Zeitabläufe früher klarer, aber gesamt gesehen ist die jetzige Situation viel besser, weil sich niemand zurücklehnt, sondern alle Einsatz und Gas geben.

Der Punkt ist, dass wir Dienstleister sind und daher das möglichst Beste aus uns herausholen müssen.)

AJ: Ich brauche grundsätzlich diese spürbare und positive Energie zum Musik-Machen, ganz egal was ich spiele. Ich muss alles geben, egal ob gerade „Volare“ aufgelegt wird oder ...

HP: Fascination!

MF: Der Punkt ist, dass wir Dienstleister sind und daher das möglichst Beste aus uns herausholen müssen - genau in dem Moment, wo es darauf ankommt. Ein „Heute freut es mich nicht“ hat da keinen Platz.

AJ: Und die Summe der guten Einzelenergien macht dann das Gesamtergebnis.

GW: Was erwartet ihr euch von der ORF-Reform?

AJ: Neue Kabel ... (großes Gelächter), nein: Mehr spezifische Kultur und nicht nur fünf Minuten quer durch den Kulturgemüsegarten, Spotlights auf junge Szenen in Österreich.

JJ: Ich hätte mir neue Gesichter am Bildschirm erwartet. Was ich aber bisher mitbekommen habe, ist das eher nicht so der Fall.

MF: Man darf sich natürlich nicht zuviel erwarten ...

Alle vier Musiker/Innen unterrichten am Institut für Populärmusik und gehören dem ORF Dancing Stars-Orchester an, mit dem sie während der Sendungslaufzeiten wöchentlich vor einem siebenstelligen Fernsehpublikum performen.
<http://tv.orf.at/dancingstars>



JUCI JANOSKA

Gesang

Unterrichtet am iPOP „Gesang der Populärmusik“ für Studierende der Musikerziehung
www.juci.at



ALBIN JANOSKA

Klavier, Keyboards

Unterrichtet am iPOP „Klavierpraktikum“ und „Gehörbildung Populärmusik“
www.myspace.com/janoska



MARTIN FUSS

Saxophone, Flöten, Klarinetten

Unterrichtet am iPOP das Hauptfach „Saxophon der Populärmusik“
www.martinfuss.com



HERBERT PICHLER

Bandleader, Dirigent

Unterrichtet am iPOP das Hauptfach „Tastensinstrumente der Populärmusik“
www.ipop.at

FELDFORSCHUNG AM DANCEFLOOR



■ JUGENDSZENEN UND MUSIK - ERGEBNISSE EINES FORSCHUNGSPROJEKTS

■ VON MARTIN SIGMUND

■ DIE MUSIKALISCHE GESAMTHEIT

Die Musikuniversitäten haben sich in den vergangenen Jahrzehnten für ein breites musikalisches Spektrum geöffnet: Jazz, Pop und Rock aber auch Volksmusik und World-Musik sind mittlerweile hier zu finden. Das entspricht der Idee der „Universitas“ (lat. „Gesamtheit“), wenngleich der Gründungsgedanke der Musikakademien einst die Ausbildung klassischer Orchestermusiker war. In diesem Sinn sind die Musikuniversitäten aufgerufen, ständig nach Wegen, die musikalische Gesamtheit zu erfassen, zu suchen. Eine Befragung unter Studierenden einer Lehrveranstaltung an der Wiener Musikuniversität im Oktober 2006 zeigte das breite stilistische Spektrum: Rock- und Popmusik, Jazz und improvisierte Musik, Klassik und zeitgenössische Musik, Volksmusik, Folk- und Worldmusic, aber auch Schlager und volkstümliche Musik waren gut repräsentiert. Schwach war nur ein Stilfeld vertreten: das Feld „Dance“, zu dem HipHop, House, elektronische Musik und Techno zählen. Eine Erklärung dafür liegt nahe: Alle Studierenden müssen eine anspruchsvolle Aufnahmeprüfung auf einem traditionellen Instrument (dazu zähle ich auch E-Gitarre und Keyboards) bestehen, die Instrumente der Dance-Musik (Turntables, Drum-Machines, Sampler, DJ-Mixer usw.) sind nicht darunter.

Im Jahr 2006 initiierte ich gemeinsam mit Harald Huber ein Forschungsprojekt an der Wiener Musikuniversität, um diese Lücke in der musikalischen Universitas zu erkunden. Dazu standen mir reiche Erfahrungen früherer Feldforschungen in Jugendszenen zur Verfügung. Diese früheren Erfahrungen und die Ergebnisse der neuen Studie basieren auf dem folgenden Grundgedanken, einer besonderen pädagogischen Haltung.



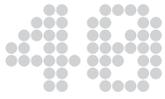
FOTOS: M. SIGMUND 2006/121

DER ETHNOGRAPHISCHE BLICK

Wenn Ethnologen Phänomene und Praktiken in einer tribalen Gesellschaft im Amazonasebiet beobachten, ist die Frage, ob die entsprechenden Praktiken der hochtechnisierten europäischen und amerikanischen Industriegesellschaft „besser“ oder „wertvoller“ wären ohne jede Relevanz. Wenn dennoch eine Wertung auftritt, stellt sie sich häufig gerade umgekehrt dar: Bestimmte Praktiken eines primitiven Stammes werden als vorbildlich auch für unsere Gesellschaft präsentiert.¹

Das Hauptinteresse gilt der Andersartigkeit und den anderen Maßstäben und Regeln der beobachteten Gruppe. Die Vorstellung, dass einem Indianerstamm durch Missionierung im Sinne europäischer Kultur geholfen wäre, erscheint uns heute absurd. Und wir blicken mit Abscheu auf die ignorante Haltung und das brutale Vorgehen der Conquistadores im 16. und

(1) vgl. etwa LIEDLOFF, Jean: Auf der Suche nach dem verlorenen Glück. Gegen die Zerstörung unserer Glücksfähigkeit in der frühen Kindheit. München 1982. Hier wird der Umgang der Yequana-Indianer im Dschungel Venezuelas mit ihren Kindern als Schlüssel zu einem glücklichen und harmonischen Zusammenleben dargestellt. Das Buch wurde ein Bestseller.



17. Jahrhundert gegenüber den lateinamerikanischen Hochkulturen (die die Eroberer vermutlich nicht einmal als Kulturen wahrgenommen hatten).

Die Ethnologie stellt ein wichtiges Werkzeug für die Betrachtung und Erforschung von Jugendszenen zur Verfügung: diesen „ethnographischen Blick“.

Mit dem ethnographischen Blick ist die Anwendung eines Zugangs auf Gruppen in unserer eigenen Gesellschaft gemeint: *„Bei der Analyse von außereuropäischen Stammesgemeinschaften gewonnene Einsichten werden auf Subkulturen in komplexen Industriegesellschaften übertragen. Man sucht nach Homologien zwischen musikalischen Formen, kulturellen Praktiken und sozialen Verhältnissen.“* (HUBER 1998, S. 41)

Der Geschmack wird als Sinnbild spezifischer Lebensbedingungen interpretiert.

Die Arbeiten Pierre Bourdieus sind wunderbare Beispiele dieser ethnographischen Einstellung. Sie führen Bourdieu unter anderem zu der Erkenntnis, dass die eigenen Präferenzen hinsichtlich Musik, Literatur, bildender Kunst, Kleidung oder Ernährung bestimmt sind von der jeweiligen Position im gesellschaftlichen Raum. Der Geschmack anderer Menschen kann daher nicht „schlechter“ oder „minderwertig“ sein, sondern entspricht eben genau einer anderen Position in der Gesellschaft. Harald Huber über Bourdieu: *„Der Geschmack wird als ‚Sinnbild‘ spezifischer Lebensbedingungen interpretiert.“* (HUBER 1998, S. 41).

Da der ethnographische Blick die Sicht auf die eigene Position einschließt, werden andere Menschen und andere Positionen niemals als bloße Objekte wahrgenommen, die dem Voyeurismus des Forschers ausgeliefert sind. Vielmehr handelt es sich bei dieser Art Forschung um einen Brückenschlag zwischen autonomen Individuen bzw. unterschiedlichen Positionen im soziokulturellen Raum. So entsteht zwangsläufig eine Haltung des Respekts gegenüber Lebensstilen, die sich vom eigenen unterscheiden.

In der Jugendszenen-Forschung muss der ethnographische Blick aber über die Haltung des Respekts hinausgehen. Es geht nicht nur darum, einen Überblick über die Erscheinungsformen der jeweiligen Szene zu bekommen, sondern vielmehr um den Durchblick.

Damit meine ich den Versuch, die Szene so weit wie möglich durch die Augen eines Angehörigen der Szene zu sehen und damit die Erscheinungsformen auch richtig zu deuten.

Was aber versteht man eigentlich unter einer „Szene“?

SZENE

Der Begriff der Szene wird in der Soziologie unterschiedlich interpretiert. Gerhard Schulze betrachtet Szenen als Gruppen von Menschen, die als „Publikum“ die gleichen Erlebnisangebote konsumieren: *„Szenen bestehen in der Vernetzung lokaler Publika.“* (SCHULZE, S. 469) Als solche nennt er z. B. die Hochkulturszene, die Kneipenszene oder die Sportszene. Als weiteres Charakteristikum führt Schulze die lokale Ausprägung von Szenen an: *„Eine empirische Analyse von Szenen müsste bei einer überregionalen Studie ins Leere laufen.“* (SCHULZE, ebd.)

Im Gegensatz dazu stellt Ronald Hitzler „Szene“ als *„ein weltumspannendes, globales – und ohne intensive Internet-Nutzung der daran Beteiligten kaum noch überhaupt vorstellbares – Gesellungsgebilde“* dar (HITZLER, S. 3), wobei anzumerken ist, dass die Bedeutung des Internet zwischen 1992 (Schulze) und 2006 (Hitzler) dramatisch gestiegen ist. Stärker noch als Schulze betont Hitzler die prinzipielle Offenheit von Szenen im Unterschied zu traditionellen Gesellungsformen wie Berufsverbänden, Ständen, oder Religionen: *„eine Gemeinschaft, in die man nicht hineingeboren oder hineinsozialisiert wird, sondern die man sich aufgrund irgendwelcher Interessen selber aussucht“* (HITZLER, ebd.)

Dieser Szene-Begriff diene in unseren Forschungen als Orientierung. Wir duldeten jedoch auch kleine Abweichungen, wenn eine gesellschaftliche Gruppe, die sehr interessant erschien, nicht genau dieser Szene-Definition entsprach. So waren etwa die hochgradig vernetzte Gruppe der Farbigen im Raum Wien oder die türkischen Diskotheken („oriental“) wichtige und ergiebige Forschungsfelder. Die Zugehörigkeit zu diesen Gruppen sucht sich niemand selbst aus.

SOUNDSYSTEMS, SKINHEADS UND FREIE CHRISTEN

Im Jahr 1996 begann ich mit den Studierenden des Instituts für Sozialpädagogik der Stadt Wien Feldforschungen zu Jugendkulturen zu planen und durchzuführen. Diese Forschungen fanden vor dem

Hintergrund sozialpädagogischer Interessen statt. Das sozialpädagogische Arbeitsfeld ist den meisten LehrerInnen kaum bekannt, obwohl es in ihre Arbeit hinein wirkt und für diese von großer Bedeutung ist. SozialpädagogInnen sind überwiegend in der stationären außerschulischen Kinder- und Jugendbetreuung tätig. Sie betreuen Kinder in Wohngemeinschaften oder Heimen, wenn deren Familie diese Aufgaben nicht wahrnimmt oder innerhalb der Familie für das Kind eine Gefährdung besteht. Die häufigsten Anlässe, die eine solche „Fremdunterbringung“ erforderlich machen sind Verwahrlosung, Sucht, Gewalt und sexueller Missbrauch in der Herkunftsfamilie. Ein anderer Grund sind persönliche Schicksalsschläge, z.B. Krankheit oder Tod der Eltern.

Für die Arbeit der SozialpädagogInnen und auch für die Arbeit der LehrerInnen ist es wichtig, ein Bild davon zu haben, wo sich die Jugendlichen in ihrer Freizeit aufhalten und womit sie sich beschäftigen. Dieser Ansatz bestimmt die so genannte „aufsuchende Jugendarbeit“. Die aufsuchende Jugendarbeit wartet nicht auf die Kinder und Jugendlichen, bis diese den Weg in die Einrichtungen finden oder von sich aus hinkommen (oder vielleicht auch nicht), sondern sie geht direkt dorthin, wo sich die Kinder und Jugendlichen aufhalten.

Im Sinn dieser Methode begannen im Jahr 1996 erste Versuche, gemeinsam mit den Studierenden vor Ort und systematisch Informationen über aktuelle Jugendszenen in Wien zu sammeln. Diese Feldforschung wurde jährlich wiederholt und aktualisiert, wobei sich immer mehr Lehrende des Instituts dem Projekt anschlossen und ihre spezifischen Kompetenzen einbrachten. Die folgende Kurzdarstellung informiert über die Grundidee, die Methoden und den Verlauf des Projekts:

In sechs Teams spüren die Studierenden sechs verschiedene Jugendszenen in Wien auf, um deren Lebensstil, Haltungen, Symbole, Werte usw. kennen und verstehen zu lernen.

Die Ergebnisse der Recherche werden in einer öffentlichen Präsentation dargestellt.

Ablauf:

In einer Einführungsphase werden in mehreren Lehrveranstaltungen wesentliche Aspekte des Themas „Jugendszenen / Jugendkulturen“ besprochen: Was ist Kultur? Nach welchen Kriterien lassen sich Kulturen beschreiben? Offensichtliche und versteckte Merkmale von Kulturen, Alltagskultur,

die Bedeutung von Musik in Jugendszenen, vestimentäre und sprachliche Codes, Kultur-Simulationsspiele usw.

In einer zweiten Phase werden Teams gebildet, die in einer Szene ihrer Wahl recherchieren. Diese Phase wird von handlungsorientierten Lehrveranstaltungen begleitet, z.B. Präsentationstechnik, spezielle Möglichkeiten der Fokussierung (Geschlechterrollen, Sprache, Hierarchien usw.) und Betreuungsstunden für die einzelnen Teams.

In der dritten Phase bereiten die Teams mit dem von ihnen gesammelten Materialien und Daten (z.B. Fotos, Video, Interviews, Tonträger, Plakate und Flyer, T-Shirts usw.) ihre Präsentationen vor und führen diese durch.

Untersucht wurden z. B. folgende Szenen: Skater, Punks, Gothics, Metal, Skin Heads, Sound Systems, LAN-Parties, HipHop, Breakdance, Freie Christen, Hardcore, Psychobilly, Goa, Sprayer usw.

Zum Abschluss werden die Rückmeldungen der Besucher der Präsentation eingeholt, das Projekt wird reflektiert und ausgewertet.

Im Lauf des Projekts lernen die Studierenden viele handwerkliche Techniken (Fragetechnik, Fotografieren und Filmen, Präsentationstechnik usw.), erweitern ihren gesellschaftlichen Horizont und erwerben eine respektvolle Haltung gegenüber Menschen, deren Lebensstil sich vom eigenen unterscheidet.

Untersucht wurden z. B. folgende Szenen:

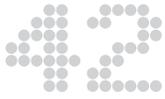
Skater, Punks, Gothics, Metal, Skin Heads, Sound Systems, LAN-Parties, HipHop, Breakdance, Freie Christen, Hardcore, Psychobilly, Goa, Sprayer usw.

Insgesamt wurden zwischen 1996 und 2002 rund dreißig verschiedene Szenen untersucht, einige davon mehrmals. 150 Studierende und sieben Lehrende waren an den Projekten beteiligt.

Hier einige kurze Beispiele aus den Ergebnissen:

In den USA ist **Skateboard** fahren ein Massensport, der allen Gesellschaftsschichten offen steht und keine distinktiven Merkmale im Sinn eines gesellschaftlichen oben und unten kennt. In der Wiener Skater-





Szene wird hingegen konsequent hochdeutsch bzw. englisch gesprochen. Warum? Das Skateboard kam nach Wien über die Vienna International School, eine Privatschule, die allein durch die Höhe des Schulgeldes hoch selektiv ausschließlich der Oberschicht offen steht. Ein anderes interessantes Ergebnis aus dieser Szene war die Bedeutung von Verletzungen, die man sich beim Skateboard fahren zugezogen hatte. Solche Verletzungen werden als Auszeichnung verstanden und bringen Respekt. Blutende Schürfwunden sind in Skatermagazinen nicht selten sogar als Werbesujet zu finden.

Die **Gothic-Szene** wurde zwei Mal untersucht, mit einem Abstand von zwei Jahren dazwischen. Zum ersten Untersuchungszeitpunkt handelte es sich um eine sehr kleine und isolierte Szene mit eher höherer Altersstruktur, die aus der Gruftie-Bewegung der 1980er Jahre über geblieben war. Diese schwer zugängliche Community traf sich im Rahmen von geschlossenen Veranstaltungen in eigens dafür angemieteten Burgen oder Schlössern. Die Frage, die sich stellte, war: „Gibt es diese Gruppe überhaupt noch, und wenn, dann wie lange noch?“ Nach zwei Jahren war die Szene dramatisch gewachsen und hatte enorm an Einfluss auf andere Szenen gewonnen, die sich nun als Sub-Szenen verstanden, z. B. die Death-Metal oder die SM (Sado-Maso) Szene. Mittlerweile (2006) prognostizieren Trendforscher einen starken Einfluss der Gothic-Szene auf den Mainstream.

Die Ergebnisse dieser Feldforschung stehen im Gegensatz zu weit verbreiteten Meinungen.

LAN-Parties sind Veranstaltungen, bei denen sich bis zu 1000 Computerspieler treffen, ihre Computer vernetzen und tagelang gegeneinander spielen. Die Spieler sind lokal in „Clans“ organisiert, die Sportmannschaften vergleichbar sind und zusammen für die großen LAN-Events trainieren. Bei den Parties, die meist in großen Hallen (Turnsäle, Viehversteigerungshallen) in ländlichen Gemeinden stattfinden, stellt die Stromversorgung ein Hauptproblem dar. Wenn man davon ausgeht, dass ein PC etwa 300 W verbraucht, sind daher für eine große LAN-Party 300.000 W erforderlich, die an keiner Steckdose zu finden sind! Die Organisatoren der LAN-Parties – so

genannte „orgas“ – sind in der Regel selbst keine Gamer. Ihr Interesse gilt der schwierigen Aufgabe, in kürzester Zeit eine riesige Zahl vollkommen unterschiedlicher Computer zu einem funktionierenden Netzwerk zu verbinden und dieses Netzwerk für die Dauer der Party am Laufen zu halten. Dies gilt unter Netzwerktechnikern als Spitzenleistung.

Die Gruppe der **Skin Heads** zu beforschen erforderte einigen Mut. Dabei stellte sich heraus, dass die Gleichsetzung von Skin Heads mit rechtsradikalen Gruppen in mehrfacher Hinsicht zu kurz greift. Zum ersten gibt es mehrere Subgruppen der Skin Heads, darunter auch anti-rassistische wie etwa S.H.A.R.P. (Skin Heads Against Racial Prejudice). Zum zweiten stellte sich heraus, dass die Verwendung von Nazi-Symbolen durch Skin Heads kaum reale politische Hintergründe hat, sondern es schlicht um Provokation geht. Dazu eignen sich Nazi-Symbole besonders gut. Andererseits ließ sich aber feststellen, dass neonazistische Organisationen diese Tendenz nutzen und versuchen, die Skin Head-Szene zu infiltrieren. Da die Forschung schon einige Jahre her ist, ist davon auszugehen, dass dieser Prozess inzwischen fortgeschritten ist. An rechtsradikale Musik-Tonträger heranzukommen, war für das Forschungsteam übrigens sehr einfach: Die CDs wurden in einer Filiale der Firma Niedermeyer angeboten.

In den Medien kaum wahrgenommen und stark unterschätzt wird die große Szene der **Freien Christen** mit ihren zahlreichen Untergruppierungen. Unabhängig von den anerkannten Kirchen blühen Bibelrunden, Gebetsgruppen, freichristliche Musikveranstaltungen und auch ein reger Handel mit allerlei entsprechenden Waren. Unter den gesammelten Materialien fand sich ein umfangreicher Versandkatalog. Er enthielt nicht nur Bücher und Tonträger mit verschiedenster christlicher Musik (unter anderem waren christlicher Metal, HipHop und sogar Techno vertreten), sondern auch Kaffeetassen, Teller, Badetücher, Bettwäsche, T-Shirts usw. mit Jesus-Bildern oder anderen christlichen Motiven. Der US-amerikanische Einfluss in der Szene ist nicht zu übersehen. Regelmäßige Veranstaltungen heißen z. B. „Prayer Nights“ oder „Vision Parties“. Die Haltungen der freien Christen lassen sich nur schwer in den Antagonismus konservativ-progressiv einordnen: Während einerseits der Papst abgelehnt wird, gilt andererseits ein striktes Verbot von vorehelichem Geschlechtsverkehr.

Sound Systems sind kleine Teams, die mit eigenen Ton- und Lichanlagen illegale Techno-Parties an ungewöhnlichen Orten veranstalten. Dazu bauen sie ihre Anlagen in unglaublicher Geschwindigkeit in leer stehenden Hallen, Steinbrüchen, Höhlen usw. auf und ab. Die Parties enden mit dem Auftreten der Polizei, der gegenüber die Haltung weniger feindselig ist, als man vermuten könnte. Manchmal scheint es sich eher um ein humorvolles Katz-und-Maus-Spiel zu handeln. Unser Forschungsteam begleitete ein Sound System, das plante, in eine leer stehende Lagerhalle eines Autoteile-Händlers im Süden Wiens einzubrechen und mit mehreren hundert Party-Besuchern rechnete. Dabei sickerte eine Information an die Polizei durch, welche ihr Eingreifen ankündigte. Daraufhin entschieden die Organisatoren, die Party in den Lagerkeller der ehemaligen Liesinger Brauerei zu verlegen. Diese Entscheidung fiel am späten Nachmittag. Über welche Kommunikationskanäle dann rund 500 (!) Partybesucher erfolgreich umgeleitet werden konnten, blieb ein Geheimnis der Szene, das auch das Forschungsteam für sich behalten musste.

Die vollständigen Ergebnisse waren wesentlich umfangreicher und ausführlicher als diese kurze Beispiel-Liste. Darüber hinaus wurde die Live-Präsentation dem Forschungsfeld in vielen Punkten besser gerecht als die Schriftform: Personen erzählten von ihren Erlebnissen in der Szene, zeigten Bilder und Objekte, und Musik wurde zum Teil sogar live gespielt.

JUGENDSZENEN.NET - DAS FORSCHUNGSPROJEKT AN DER MUSIKUNIVERSITÄT

Im Studienjahr 2005/06 wurde auf Anregung von Harald Huber und gemeinsam mit ihm das Forschungskonzept an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien aufgegriffen und adaptiert. Studierende verließen in vier Teams ihr gewohntes Umfeld und lernten im Rahmen eines Forschungsprojekts in Kooperation der Institute für Musikpädagogik und Populärmusik vier dance-orientierte Lebenswelten kennen. Die Ergebnisse dieser Feldforschung stehen im Gegensatz zu weit verbreiteten Meinungen und bieten selbst für Kenner überraschende Aspekte.

Anregungen für die Struktur unserer Beobachtungen fanden wir bei dem deutschen Soziologen Ronald

Hitzler an der Universität Dortmund. Er beschreibt Jugendszenen nach folgenden Kategorien:

- ☛ **intro** (Kurzbeschreibung der Szene)
- ☛ **history** (Herkunft und Vorgeschichte)
- ☛ **facts&trends** (Umfang und Entwicklung der Szene)
- ☛ **fokus** (worauf ist die Szene ausgerichtet: Sport, Tanzen, Rollenspiele, politisches Engagement ...?)
- ☛ **einstellung** (Grundhaltung zum Leben und zur Gesellschaft)
- ☛ **lifestyle** (Mode, Genuss- und Rauschmittel ...)
- ☛ **symbole** (aussagekräftige Symbole waren z.B. das mit schwarzem Filzstift auf den Handrücken gemalte X in der Straight Edge-Szene, die Hose mit tiefem Schritt der Skateboarder oder die Sicherheitsnadel bei den Punks. Es handelt sich um Gegenstände oder Handlungen, denen in der Szene eine spezielle Bedeutung zugeschrieben wird, die von deren alltäglicher Bedeutung abweicht bzw. über diese hinausgeht.)
- ☛ **rituale**
- ☛ **events**
- ☛ **treffpunkte**
- ☛ **medien**
- ☛ **strukturen** (z.B. Szeneabspaltungen und Subszenen)
- ☛ **relations** (Beziehungen und Abgrenzungen zu anderen Szenen)
- ☛ **literatur&links**

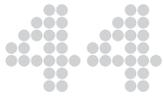
Studierende verließen in vier Teams ihr gewohntes Umfeld und lernten im Rahmen eines Forschungsprojekts in Kooperation der Institute für Musikpädagogik und Populärmusik vier dance-orientierte Lebenswelten kennen.

Wir ergänzten im Rahmen unseres Forschungsprojekts:

- ☛ **gender**
- ☛ **musik**

Im Folgenden werden vier dance-orientierte Szenen beschrieben. Eine detaillierte Auflistung der Ergebnisse der Feldforschung finden Sie auf der Website „www.jugendszenen.net“.





Reggae

Die Angehörigen der Reggae Szene in Wien sind mehrheitlich schwarz und männlich, im Alter von 15 bis ca. 40-50. Das Forschungsteam beobachtete auch weiße Personen aus verschiedenen europäischen Ländern. Bei den meisten Events waren etwa 20-30% Frauen und 70-80% Männer anzutreffen. Musikerinnen gibt es kaum. Die Szene ist religiös dominiert (Rastafari) und homophob, Homosexualität wird als falsch und unnatürlich, nicht von Gott gewollt angesehen.

House

Derzeit (Erhebungszeitraum Jänner - Juni 2006) gibt es in Wien zwei House - Szenen. Auf der einen Seite stehen House - Events, bei denen die Musik eher im Hintergrund steht und es mehr ums „sehen und gesehen werden“ geht, eine Art „Lifestyle - Szene“. Demgegenüber steht die „Kernszene“, in der es primär um die Musik geht. Die Mitglieder sehen sich als „wahre“ House - Fans.

Goa

Goa ist eine Lebensphilosophie, die stark mit den Ideen der 68er Bewegung und indischen Lebensweisheiten verbunden ist. Party, angenehme Atmosphäre und Respekt anderen und der Umwelt gegenüber werden groß geschrieben. Bei den Festen, die meist im Freien stattfinden und mehrere Tage dauern, wird eine abgeschlossene Welt mit psychedelischen Motiven in der Dekoration, Licht und Musik aufgebaut. Unser Forschungsteam besuchte unter anderem die größte Open-Air Goaparty Mitteleuropas, das Sonnenklang-Festival, das Ende Mai im Waldviertel bei der Burgruine Dobra auf einer Halbinsel am Dobra-Stausee stattfindet.

Die Einübung in den „ethnographischen Blick“ ermöglicht das Zusammenleben in einer multikulturellen Gesellschaft.

Oriental

Seit den 90er Jahren gibt es in Wien eine eigenständige Oriental-Szene, die von türkischen Immigranten, bzw. deren Kindern (2. Generation) gegründet wurde. Ein wichtiger Impuls war die Ausgrenzung der Immigranten durch die Einlasser der Wiener

Diskotheiken, wo sie pauschal als „Radaubröder“ abgestempelt wurden. Anfangs gab es zwei Clubs, die auch orientalischen House spielten. In den weiteren Jahren mietete man eigene Clubs, wo ausschließlich orientalische Musik gespielt wurde, und so kam es dann zu einer Trennung. Dadurch entstand eine Art eigene türkische Dancemusikszene, weil zu den Veranstaltungen nur mehr Menschen mit türkischer Abstammung kamen. Die Bandbreite der Musik reicht von Pop bis House und lässt sich als ‚Oriental‘ beschreiben. DJs verwenden in ihren Remixes oft Samples von Instrumenten, die aus der traditionellen, folkloristischen Musik ihrer Heimat stammen: Klarinette, Darbuha, Saz (türkische Langhalslaute), gezupftes Hackbrett ...

Die Auswahl von vier dance-orientierten Szenen zielt genau auf die eingangs angesprochene Lücke in der musikalischen „Universitas“.

Die Forschungsergebnisse wurden am 14. Juni 2006 im Haydn-Saal der Wiener Musik-Universität öffentlich präsentiert und sind nachzulesen auf der Website „www.jugendszenen.net“

LEBEN IN EINER MULTIKULTURELLEN GESELLSCHAFT – UNTERRICHTEN IN EINER MULTIKULTURELLEN SCHULE

Forschungen wie diese dienen nicht nur der Erkenntnisgewinnung im Dienst der Wissenschaft. Die Einübung in den „ethnographischen Blick“ ermöglicht das Zusammenleben in einer multikulturellen Gesellschaft. Dabei wird auch deutlich, dass multikulturelle Gesellschaften nicht nur durch Migrationen entstehen, sondern bereits durch die vielfältigen kulturellen Ausprägungen innerhalb der „homogen“ gedachten „inländischen“ Kultur gegeben sind. Die so verstandene Multikulturalität spiegelt sich praktisch in jeder Schulklasse und betrifft daher LehrerInnen in hohem Maß. Der ethnographische Blick macht es möglich, die eigene gesellschaftliche Position zu reflektieren und die eigenen kulturellen Präferenzen als Ausdruck dieser Position zu verstehen (und nicht als „guten Geschmack“ schlechthin). Andererseits bildet er die Basis für einen respektvollen Umgang mit Menschen, deren Lebensstil sich vom eigenen unterscheidet. Eine gängige Wiener Redewendung bringt es auf den Punkt: „Von seinem Standpunkt aus hat er ja recht ...“ (mit der gedachten – aber nicht ausgesprochenen - Ergänzung „von meinem aus nicht“). Peter Alheit beschreibt die ethnographische Haltung als



pädagogische Schlüsselqualifikation und präzisiert: „Zweifellos geht es um das Verstehen der Fremdheit, aber nicht notwendigerweise um die Überführung des Fremden in Vertrautes.“ (ALHEIT, S.24)

Für den Musikunterricht könnte dies bedeuten:

- ❖ die SchülerInnen in ihrer kulturellen Vielfalt wahrnehmen, nicht mehr von der Musik der Schüler, sondern von den unterschiedlichen Musiken der Schüler zu sprechen (Bezeichnungen wie „Notwendigkeitsgeschmack“ offenbaren ihre Hohlheit in diesem Kontext von selbst).
- ❖ die eigene Musik, aber auch den im musikpädagogischen Studium präferierten Werke-Kanon als ‚Sinnbild‘ spezifischer Lebensbedingungen zu verstehen, woraus keineswegs zwingend eine Relevanz dieser Musik auch im (gänzlich anderen) Lebensumfeld der SchülerInnen folgt.
- ❖ von den SchülerInnen nur so viel Interesse und Respekt für die eigene Musik zu erwarten, wie man selbst den Musiken der SchülerInnen entgegenbringt – dies wird deutlich in Aufmerksamkeit, Genauigkeit und nicht zuletzt in messbarer Unterrichtszeit.

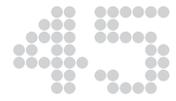
Diese Haltung unterscheidet sich deutlich von der Idee des „Abholens“ der Schüler, also einem vorge-täuschten Interesse an deren Musik, mit dem Ziel, sie letztendlich auf die eigene Seite (die vermeintlich „richtige, wertvolle“) zu ziehen.

Als Ziele eines Musikunterrichts in diesem Sinn kann man nennen:

- ❖ eine offene und respektvolle Haltung gegenüber zunächst unverständlichen kulturellen Phänomenen, z.B. den Musiken der anderen MitschülerInnen.
- ❖ Neugier und Genauigkeit in der Auseinandersetzung mit Musik und Kultur, eigener wie fremder.
- ❖ das Verstehen des eigenen Geschmacks als ‚Sinnbild‘ spezifischer Lebensbedingungen, neben dem unzählige andere ‚Sinnbilder‘ anderer Lebensbedingungen mit gleichem Recht existieren.
- ❖ die Fähigkeit zum Brückenschlag zu anderen kulturellen Welten, ohne die eigene Position aufzugeben.

Wird damit nicht jeglicher pädagogische Anspruch aufgegeben und totaler ästhetischer Beliebigkeit Tür und Tor geöffnet?

Ich bin vom Gegenteil überzeugt: Die Befreiung von missionarischer Überheblichkeit stärkt die Position der Lehrenden, und an die Stelle mühsamer und letztlich stets fruchtloser Bewertungsdiskussionen tritt der Anspruch präziser und professioneller Auseinandersetzung mit Musik unabhängig von der persönlichen Präferenz. Dass sich auf diesem Weg auch Zugänge zu bislang Fremdem eröffnen – für Schüler und Lehrer – liegt in der Natur der Sache. Das stärkste Argument für den ethnographischen Blick liegt in der gesellschaftlichen Relevanz dieser Ziele. Musikunterricht kann Entscheidendes leisten, wenn er sich auf sein Kernthema, nämlich auf die Musik in ihrer Vielfalt konzentriert. Das bringt dem Fach wesentlich mehr als wissenschaftlich zweifelhaft argumentierte Studien wie die Bastian-Studie oder die Studien zum Mozart-Effekt.





LITERATUR

ALHEIT, Peter: Eine neue Sicht des Fremden als pädagogische Schlüsselkompetenz. Plädoyer für eine Verbindung von Pädagogik und Ethnographie. in: ELIS, Karlpeter (Hg.): bildungsreise – reisebildung. Pädagogik: Forschung und Wissenschaft, Bd.3. Wien 2004. S. 21-28

BOURDIEU, Pierre: Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. 8. Frankfurt am Main. 1996. .

GEBESMAIR, Andreas: Grundzüge einer Soziologie des Musikgeschmacks. Wiesbaden. 2001.

GRÖßEGGER, Beate / HEINZLMAIER, Bernhard: Jugendkultur-Guide. 2. Wien. 2004. .

HITZLER, Ronald: Leben in Szenen. Soziale Organisation in der globalen Gesellschaft. Vortrag beim 11. UFA Exchange „Wo stehen wir? Lebenswelten in Deutschland“ am 13.9.2006 in der Bertelsmann Repräsentanz in Berlin. http://www.jugendstagen.com/_data/Vortrag_Hitzler.pdf (abgerufen 29.11.2006)

HUBER, Harald: Stilanalyse. Stile der Populärmusik im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts. Dissertation, Wien 1998.

SCHULZE, Gerhard: Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart. Frankfurt am Main [u.a.]. 1992. .

SIGMUND, Martin: Forschungsprojekt Jugendszenen. Kurzdarstellung. Handout des Projektleiters, Institut für Sozialpädagogik der Stadt Wien, 2002.

WEBSITES:

www.jugendstagen.com (Ronald Hitzler, Dortmund)

www.jugendstagen.net (Martin Sigmund & Harald Huber, Wien)

Veröffentlichung mit freundlicher Genehmigung des öbv:hpt/Redaktion MUSIKERZIEHUNG/Februar 2007



MARTIN SIGMUND

ist Assistent am Institut für Musikpädagogik in Wien und Leiter des Universitätslehrgangs „invent event - Eventkommunikation“.

Bereits seit Einführung der ersten Lehrveranstaltungen zur Populärmusik an der Musikuniversität Wien ist er auch in diesem Bereich als freier wissenschaftlicher Mitarbeiter tätig.

LINEAR IN MUSIK UND BUSINESS



■ PETER LEGAT IM GESPRÄCH MIT GÜNTHER WILDNER ÜBER MUSIKEXPORT, SELBST VERFASSTE TRANSKRIPTIONEN, DEN HEIMISCHEN MUSIKSTANDORTNACHTEIL UND DIE HERAUSFORDERUNGEN GITARRISTISCHER EIGENSTÄNDIGKEIT.

GW: An welchem Produktionspunkt steht „Count Basic“ gerade mit dem aktuellen Album?

PL: Wir sind mittendrin, d.h. 10 Songs sind mit Vocals fertig, die zwei Instrumentalen auch, jetzt geht es ans Austauschen der programmierten Parts mit Bläsern und anderen Instrumenten, denn soundmäßig orientieren wir uns wieder an den beiden ersten Alben „Life Think it Over“ und „Moving in the Right Direction“. Veröffentlichen will ich im April oder Mai 2007.

GW: Wie wichtig ist dir die „International Exploitation“ des Albums?

PL: Natürlich sehr wichtig, beim letzten Album waren wir dahingehend nicht so erfolgreich, und das soll sich wieder ändern. Wenn ich mir überlege, wo wir schon überall international präsent waren, dann möchte ich an diese Erfolge anschließen. Die angesprochene Exportproblematik ist bei jeder österreichischen Plattenfirma vorhanden, da kommt der Standortnachteil zum Tragen. Von Österreich nach außen ist ungleich schwieriger als von außen zu uns herein. Ich habe das oftmalig erlebt und weiß um die Brisanz und Schwierigkeit der Thematik. Der Independentbereich tut sich im Musikexport mit der Möglichkeit des flexiblen Lizenzierens in verschiedene Länder und Territorien noch leichter als die Majors, die natürlich weniger schnell und flexibel arbeiten können und einer bestimmten Konzernpolitik unterworfen sind. Man verfügt als große Firma in der Regel über weltweite Rechte, nur ob diese auch genutzt und ausgewertet werden, das steht auf einem

anderen Blatt. Ich habe es selten beobachten können, dass Majors an kleine Firmen lizenzieren, und umgekehrt bemerkt, dass die Independents, die untereinander gut vernetzt sind, sich teilweise bedeckt halten, wenn es um Lizenzangebote von Majorfirmen aus anderen Ländern geht. Die Beweggründe bleiben da oft im Dunkeln – eine komplexe Thematik.

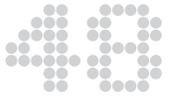
GW: Muss man ein Gambler sein, um heute im Business mitzumischen?

PL: Ich will einmal so sagen: Man kauft mit jeder neuen Produktion ein neues Los und spielt zumindest wieder mit. Nur wenn du dabei bist, kannst du gewinnen.

Den Markt für gute Musiker wird es immer geben, das sehe ich laufend an meinen Studenten.

GW: Gibt es überhaupt noch einen Markt, für den wir MusikerInnen ausbilden?

PL: Auf jeden Fall, ja! Was das iPOP betrifft muss man zunächst festhalten: Wir bilden keine Musiker, sondern Musikschullehrer aus, haben – sehr zu meinem Leidwesen – kein Konzertsfach. Natürlich ist mein Anspruch und meine Eitelkeit, im Rahmen unseres Studiums, auch die möglichst besten MusikerInnen auszubilden. Den Markt für gute Musiker wird es immer geben, das sehe ich laufend an meinen Studenten. Die Allerbesten haben manchmal sogar Mühe, das



Peter Legat und
Count Basic-
Sängerin
Kelli Sea

FOTOS: WWW.STUDIOMATO.COM (2)

Studium in der vorgegebenen Zeit zu beenden, weil sie so viel spielen, z.B. Matthias Simoner, der beim „Queen-Musical“ in Köln seit geraumer Zeit spielt oder Severin Trogbacher. Durch Auftragsjobs wie z.B. bei Starmania, wo Playbacks hergestellt werden müssen, gibt es weitere Arbeit für MusikerInnen.

GW: Die eigenen Produktionen der Dancing-Stars-Orchester-MusikerInnen hört man aber leider viel zu selten ...

PL: Das ist richtig und hängt mit unserer Mediensituation in Österreich zusammen. Die Formate werden einfach irrsinnig eng programmiert, da passt dann

fast nichts hinein. Das Problem haben wir schon weit länger als zehn Jahre, und es ist nicht wesentlich besser geworden. Ein wenig mehr Österreicheranteil gibt es bei Ö3, aber das kommt durch Christl Stürmer. Ich bin es auf jeden Fall leid, das immer und immer wieder zu diskutieren, die Rahmenbedingungen sind überhaupt nicht rosig, im TV-Bereich gibt es gar keine Möglichkeiten. Ich hoffe, dass es neben den Sendungen mit Schlager und volkstümlicher Musik bald wieder eine Pop-Musik-Sendung gibt. Da gibt es ja eine gute ORF-Tradition mit „Ohne Maulkorb“ uva. Wie die neue ORF-Führung darüber denkt, weiß ich nicht, aber ich hoffe, dass es besser wird, vor allem im Fernsehen.

GW: Wie hat sich das Musikbusiness insgesamt verändert?

PL: Es hat sich sogar ziemlich dramatisch verändert, vor allem sind die Produktionsbedingungen ganz andere geworden. Die Verträge der Plattenfirmen wälzen immer mehr Risiko auf die Musikschaffenden ab. Majors übernehmen mittlerweile in den meisten Fällen nur mehr Verpackung und Vertrieb, das finanzielle Risiko bleibt beim Künstler. Das ist ein enormer Unterschied zu früher, wo Firmen Produktionsmittel zur Verfügung gestellt haben. Das gleicht sich langsam den amerikanischen Verhältnissen an, wo sämtliche Vorschüsse oder Investitionen des Labels mit den Künstlerlizenzen verrechenbar sind. Nur finden wir in den USA einen anderen, viel größeren Markt vor.

GW: Wie sieht es dann im Live-Bereich aus?

PL: Live ist es genau das gleiche. Wir haben früher oft richtig lange Tourneen gespielt, wobei das Touren mit Count Basic und seinen elf Musikern natürlich immer besonders kostenintensiv war. Heute ist das schwieriger geworden. Die Clubs minimieren ihr Risiko auch immer mehr. Es werden oftmals nur mehr Prozentedeals angeboten, d.h. der Künstler geht mit ins Risiko, eine Verschlechterung für die Künstler analog zur Tonträgerbranche. Ich persönlich kann nicht klagen, denn mit der aktuellen Produktion habe ich eine Förderung durch den Musikfonds und ein Produktionsbudget der Plattenfirma, was bei unserer doch eher aufwendigen Produktionsweise ein Album überhaupt erst ermöglicht. In weiterer Folge müssen dann Plattenfirma und Booking Agency optimal zusammenarbeiten, um einen Erfolg gemeinsam zustande zu bringen. Ich hoffe auch auf die im Anschluss an den Musikfonds im Aufbau begriffene

Tournee-Förderung, die sinnvoll und notwendig ist. Freilich braucht es dann noch Marketinggeld, um österreichische Acts, die bereits im Ausland veröffentlicht sind und touren, weiter nach vorne zu bringen. Hier sind Förderungen am besten in gezielte Promotionaktivitäten für eine größere Medienpräsenz in den jeweiligen Märkten angelegt, z.B. gezielte Printpromotion externer Spezialisten vor Ort. Insofern kann man auf das AMAN-Projekt, Austrian Music Ambassador Network, des Fachverbands gespannt sein. Erfolg ist nach wie vor möglich, wie man an Christl Stürmer sieht. Das Projekt ist mit großem Risiko aller Beteiligten voll aufgegangen und hat Deutschland erobert.

Erfolg ist nach wie vor möglich, wie man an Christl Stürmer sieht.

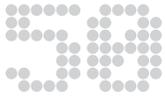
GW: Was macht das iPOP für Studierende interessant?

PL: Sicher unsere vielseitige musikalische Ausrichtung. Hier geht es ganz klar um die Neigung des Studierenden. Wer hauptsächlich Straight-Ahead-Jazz spielen möchte, ist in Graz oder am Wiener Konservatorium bestens aufgehoben, da wird stilistisch nicht viel links oder rechts vom Jazz geschaut sowohl in der künstlerischen als auch der pädagogischen Ausbildung. Am iPOP wiederum bilden wir Musikschullehrer aus mit einer möglichst großen stilistischen Ausrichtung und Bandbreite. Das unterscheidet uns von allen anderen österreichischen Ausbildungsinstitutionen. Wir sind bei den Lehrenden hochklassig besetzt, das ist ein echtes Asset, das höre ich auch von den Studenten.

GW: Sind deine Gitarristen stilistisch umfassend interessiert?

PL: Ja, auf jeden Fall, das liegt ganz natürlich auch am Instrument. Die Gitarre ist so vielfältig und vielschichtig in der Populärmusik präsent und eingesetzt, da ist das Erlernen verschiedenster Stilikarten naheliegend und notwendig. Da wir eine Teilung im Unterricht von E-Gitarre und Akustikgitarre haben, werden die Studierenden sehr spezifisch und umfassend ausgebildet. In den Ensembles setzt sich dann die stilistische Vielfalt des Instituts fort. Mein Gitarrenensemble hat sich schon nach zwei Semestern als richtiges Rockensemble etabliert. Es





liegt nahe, mit der Besetzung von sechs Gitarristen richtig abzurocken und die Verstärker einmal richtig anzufahren. Die Studenten lieben es, dass das möglich ist. Das alles ist auf der Basis des Studienplans möglich.

Ich habe heuer erstmalig neun Studenten im Magisterium, d.h., dass wir so attraktiv sind, dass die Studenten nach dem ersten Abschnitt bei uns bleiben und das gesamte Studium in Anspruch nehmen wollen.

GW: Warum an einer Ausbildungsinstitution studieren, wenn man heute per Video bei den Besten der Welt Unterricht nehmen kann?

PL: Das muss jeder für sich selbst entscheiden, wie und wo er/sie studieren will. Ich kenne so viele Musiker, die überhaupt keine Ausbildung haben und ganz hervorragend spielen. Ich bin da kein strenger Verfechter eines akademischen Weges. Selbst habe ich auch lange autodidaktisch gespielt und erst mit 22 Jahren begonnen am Konservatorium zu studieren. Man kann auf sich allein gestellt sehr weit kommen, in der Klassik wäre es undenkbar ohne ganz gezielte technische Ausbildung. Da sind die Anforderungen der verschiedenen Musikstile ganz unterschiedlich.

GW: Setzt du moderne Unterrichtsmaterialien wie Videos, Play-Along-Schulen etc. ein?

PL: Ja und nein. Natürlich verwende ich schon Playbacks und andere praktische Unterlagen. Was allerdings das Transkribieren betrifft, sollte man das auch heute in Eigeninitiative selbst machen, um davon zu lernen. Es geht um eine unbewusste und gleichzeitig so wichtige Gehörschule, die man durch das Abhören und selbständige Aufschreiben bekommt. Wenn alle Transkriptionen fertig vorliegen, werden die Studierenden faul, das wäre dann negativ an den neuen Unterrichtsmaterialien.

Wenn alle Transkriptionen fertig vorliegen, werden die Studierenden faul.

GW: Unterrichtest du einen fixen Kanon oder gehst du individuell auf die Wünsche der Studierenden ein?

PL: Wieder ja und nein. Gitarre ist das Rhythmusinstrument schlechthin. 90 Prozent der Arbeit des Gitarristen sind Rhythmusbegleitungen

– in welcher Form auch immer: zerlegte Akkorde, Rockachteln, Funksechzehntel etc. Das ist das Fundament des Gitarrespiels (Akkorde, Umkehrungen, Rhythmik) und daher auch das Erste und Grundlegende, das ich die Studenten zu lernen anhalte. Im ersten Jahr lege ich großen Wert darauf, dass diese Dinge funktionieren. Damit kann der Musiker in jeder Band einmal mitspielen, also Vielfalt bis zum Bakkalaureat. Dann geht es zur Kür. Besonders im zweiten Studienabschnitt, der eine künstlerische Spezialisierung vorsieht, soll das individuelle musikalische Profil des Studierenden geschärft und herausgearbeitet werden. Da gehe ich gerne auf alles ein, was dem Schüler oder der Schülerin am Herzen liegt. Grundsätzlich sollte man alles ein bisschen können, jedoch eine Sache, einen Stil sollte man sehr gut können. Ich begleite den Findungsprozess und gebe Hilfestellungen, was aufgrund meiner Vielseitigkeit sehr gut funktioniert, denn ich musste mich im Laufe meiner Musikertätigkeit vom Musical (Orchester der Vereinigten Bühnen Wien) über Rock bis Jazz in verschiedensten Kontexten bewähren.

GW: Was brauchen die Studierenden neben dem reinen Instrumentalunterricht am meisten von dir?

PL: Am ehesten Businessfragen: Welche Honorarhöhen kann ich verlangen? Wie sieht ein Plattenvertrag aus? Wie komme ich an eine gute Booking Agentur? Brauche ich einen Verlagsvertrag? Was macht die AKM etc.? Da helfe ich mit Basisinformationen aus, nachdem ich seit vielen Jahren selbst Plattenverträge habe, Genossenschafter der AKM bin und vielfältige Erfahrungen im Tonträger- und Live-Business habe. Oft gehen wir auch konkret ans Werk, wenn ein konkreter Vertragstext vorliegt. Weitere Fragen gehen dann von der Sehnenscheidenentzündung bis zu Themen, die das musikalische Feld komplett verlassen.

GW: Kann man heute noch einen stilbildenden Personalstil an der Gitarre erreichen?

PL: Nur sehr schwer. Gitarristen wie Carlos Santana oder George Benson, die du am ersten Ton erkennst, werden seltener. Einen unverkennbar eigenen Stil wie ein Fred Frith oder andere zu verwirklichen, wird immer schwieriger. In den achtziger Jahren gab es noch die großen Gitarrenhelden wie Steve Vai, Satriani, etc. – diese Zeiten sind auch definitiv vorbei. Bei meinen Studenten heißt das aber nicht, dass sie nicht kreativ wären, sondern ganz im Gegenteil. Was die

Jungen so mit Effekten und anderen Gerätschaften anstellen, ist oft so kreativ und innovativ, dass ich selber immer wieder staune. Fest steht jedenfalls, dass das Kopieren von großen Gitarristen sinnlos ist, denn die gibt es bereits. So ein Vorgehen hat keine Zukunft. Die eigene künstlerische Stimme muss immer im Fokus bleiben.

GW: Wie lassen sich dann verschiedene Stile oder Improvisationstechniken an besten vermitteln?

PL: Wenn es z.B. ums modale Improvisieren und das Inside-Outside-Spiel geht, dann empfehle ich natürlich Mike Stern und John Scofield zu hören und zu transkribieren, aber nur um hinter das Prinzip zu kommen, den Einsatz der jeweiligen musikalischen Mittel zu verstehen. Licks nachspielen ist nicht so wichtig wie auf der Basis bestehender Sprachen Eigenes zu formulieren, das ist erwünscht und der beste Weg. Dazu muss man auch kein ganzes Solo transkribieren, sondern z.B. eine Stelle, die man ganz toll findet. Dann analysiert man und verbindet das mit dem eigenen Know-how. Diesen Weg präferiere ich, vor allem für den fortgeschrittenen Spieler.

GW: Welche Gitarristen bewunderst du selbst?

PL: Jimi Hendrix, dem nähert man sich immer wieder in konzentrischen Kreisen. Er ist einer meiner großen Einflüsse, später dann Jazzgitarristen wie Pat Martino, der ja für seine lineare Spielweise berühmt ist. Diese Herangehensweise ans Improvisieren habe ich auch: Die Gitarre wie ein Saxophon spielen, monophone Lines, sage ich einmal überspitzt. Ich bin definitiv kein Wes Montgomery-Akkordsolist. Mich haben immer gut aufgebaute Linien fasziniert, da gibt es natürlich nicht nur Gitarristen, die mir gefallen.

GW: Wie lassen sich Musikerberuf und Familie verbinden?

PL: Ganz gut, wenn man nicht ewig lang auf Tourneen ist. Ich habe keinen akuten Zeitmangel, kann Unterrichten, Live-Spielen und Studio gut unter einen Hut bringen. Eine Albumproduktion ist freilich immer eine zeitliche und logistische Herausforderung. Und meine Kinder werden erfreulicherweise immer älter und selbständiger, damit wird es auch leichter.

GW: Was würdest du tun, wenn du einen Tag lang das Sagen in der Musikbranche hättest?

PL: Eine Lanze für den Schutz geistigen Eigentums brechen. Ich würde das illegale Downloaden noch

stärker in den Blick und in Angriff nehmen. Es sind ja nicht nur die Plattenfirmen betroffen, sondern auch wir Künstler, darüber wird viel zu wenig diskutiert. Wir sitzen alle in einem Boot. In der Regel sind die Majors immer die Buhmänner, wenn man die Medienberichterstattung und die landläufigen Diskussionen verfolgt. Das Unrechtsbewusstsein der Konsumenten muss weiter geschärft werden. Das ist noch eine große Aufgabe für die Industrie, wichtiger als die Piraterieverfolgung. Leider verstehen die wenigsten Leute, was sie tun, wenn sie Copyrights brechen und verletzen, nämlich, dass das Diebstahl ist. Musik gilt weithin als Allgemeingut im Sinne von „Im Internet ist ja alles inkludiert“. Frühzeitige Aufklärung der Jungen ist hier wichtiger als Klagen.

Mich haben immer gut aufgebaute Linien fasziniert.

GW: Ist unsere Gesellschaft in solidarischer Hinsicht so weit, dass wir mit reinen Aufklärungskampagnen das Problem in den Griff bekommen können?

PL: Ich fürchte, nein. Den Leuten ist das leider egal, ihnen geht es nur um den eigenen Vorteil. Was auf jeden Fall vorrangig bleibt, ist, gegen die gewerbsmäßige Piraterie verstärkt vorzugehen. Du bekommst am Schwarzmarkt in Moskau alle unsere Count Basic-Alben illegal kopiert für zwei Dollar pro Stück, das müssen wir bekämpfen, auch in China und anderen Piraterieländern. Diese müssen schnellstens und langfristig in die funktionierende westliche Copyrightzone integriert werden. Geistiges Eigentum und sein Wert werden heute mit Füßen getreten.

GW: Was können Musiker zur Hebung des Copyright-Bewusstseins tun?

PL: Lobbying betreiben. Ich war vor kurzer Zeit mit IFPI-Austria-Chef Franz Medwenitsch in Straßburg, und habe einen Tag lang Informationsgespräche mit österreichischen EU-Abgeordneten geführt, um auf die Wichtigkeit unserer Anliegen hinzuweisen. Ein internationaler Verband wie die IFPI kann hier natürlich etwas bewegen: Es war ein akkordierte Tag, an dem nicht nur wir, sondern auch Verbandsvertreter und Musikschaffende aus allen EU-Ländern bei ihren EU-Abgeordneten Lobbying betrieben haben. Konkret ging es uns um die Schutzfristverlängerung von Tonaufnahmen auf 90 Jahre, die bisherigen 50 Jahre reichen nicht aus. Das ist eine Industrieforderung, der





ich mich als Musikschafter gut anschließen kann. Warum auch sollen die Rechte auf Schallaufnahmen schlechter gestellt werden als jene auf musikalische Urhebererschaft? Ich persönlich bin ein gutes Beispiel dafür, dass man sich eher von Tantiemen und Lizenzen ernähren kann als vom reinen Gitarrespielen.

GW: Wie haben die österreichischen Abgeordneten reagiert?

PL: Durchaus mit Verständnis. Im Großen und Ganzen war unsere Thematik auch bekannt, und wird von jenen, die Wirtschaftswachstum favorisieren, unterstützt, von jenen, die die Interessen der Allgemeinheit und Konsumenten sehr wichtig nehmen, noch ausführlich hinterfragt. Interessanterweise gibt es innerparteilich teilweise Diskrepanzen zwischen den europäischen und österreichischen Konzepten bzw. Anliegen. Aber beim Urheberrecht muss man sowieso europäisch und global denken, da spielt das Parlament in Wien eine Nebenrolle.

GW: Drei Wünsche ans Christkind, weil wir unmittelbar vor Weihnachten stehen ...

PL: Viel Schnee und das bald, das nächste Album möge richtig gut funktionieren und dass alles nicht schlechter wird.



PETER LEGAT

Arbeitet als Gitarrist, Komponist und Songwriter in verschiedenen internationalen Zusammenhängen. Mit der von ihm geleiteten Formation „Count Basic“ feiert er mit zahlreichen CDs und ausgedehnten Tourneen seit 13 Jahren Erfolge in vielen Ländern. Er unterrichtet E-Gitarre am Institut für Populärmusik. www.countbasic.com

I WANNA HOLD YOU*



■ DIE ETWAS ANDERE ENTSTEHUNGSGESCHICHTE EINER POPBALLADE

■ VON MARTIN FUSS



FOTOS: ROBERT PISTRACHER (2)

■ „Compared To What“, mein neues Album, ist der Versuch, meinen musikalischen Geschmack in allen seinen Facetten auf einer CD zu vereinen. Von Soul über Jazz, Latin bis zu Popballaden reicht das weite Spektrum, und ich hatte im kreativen Prozess die Freude, mit vielen musikalischen Freunden und Partnern am Endprodukt arbeiten zu können.

Bisher war ich gewohnt, meine Kompositionen aber auch die Produktion meiner CDs im Alleingang zu realisieren, wie viele andere Komponisten und Songwriter hatte ich bisher nicht den Wunsch, andere Menschen in meine Ideenwelt einzubeziehen. Auch in Österreich geht man ja meist vom Singer-Songwriter aus (Komponist/Texter und Interpret in Personalunion), obwohl es in der Welt des Pop viele Beispiele von genialen Songwriting-Teams gab und gibt, z.B. Lennon/Mc Cartney etc.

Unter diesem Aspekt war „I Wanna Hold You“ für mich ein exemplarisches Beispiel für eine, für mich bisher unbekannte Arbeitsweise.

Der Anfang der Geschichte des Songs war meine Idee für die Strophe und den Refrain eines Popsongs amerikanischer Prägung mit feinen Harmonien und einer eingängigen Melodie, die schon seit längerer Zeit in meiner Schublade darauf wartete, weiterverfolgt zu werden.

In der Vorbereitungsphase zum Album „Compared To What“ gab ich meinem Freund, Co-Produzenten und Arrangeur Martin Payr dieses Notenblatt mit der Bitte, sich doch Gedanken zur Vervollständigung des Songs zu machen. Wir planten die erste Studiosession mit der Rhythmusgruppe (Willi Langer, Oliver Gattringer, Martin Payr) und probten im Vorfeld die für diesen Termin geplanten Kompositionen und

*Die Ballade „I Wanna Hold You“ ist Track 12 auf dem aktuellen Album „Compared to what“ von Martin Fuss & Soulmates

I WANNA HOLD YOU

MUSIC: FUSE/PAYE
WORDS: LIONEL LOOGE



VOCALS

G C/G D/G C/G

1. I FEEL ALL WARM INSIDE WHEN EV-ER YOU CROSS MY MIND

A

G F/G EM

5 1. I KNOW WE'RE SUPPOSED TO BE JUST FRIENDS BUT I DON'T KNOW WHAT TO DO

C CM/D

8 LET YOUR LOVE FLOW PULL ME DEEP IN TO YOUR HEART

B

Bm7 Em7 Am7 D7sus 3x

11 I WANT TO HOLD YOU NOW FEEL YOUR BREATH IN MINE

(D.C. AL FINE)
(INTRO SENZA REF)

C

C° G/B Bb°

14 I FEEL THAT I'M SAL AN CING OUT IN THE SKY
I FEEL SO SURE - MY HEART - STARTS TO - SOAR -

1. Am7 G/B D/C D/E F6/G A13 F6/G

18 OUT ON A LEDGE JUST REA DY TO SPREAD YOUR WINGS AND FLY



2. AM7 Bm7 Cm7 Cm7/F

22 AS YOU TURN TO ME I CAN FLY I KNOW I LET MY FEARS GO

27 1 Bb Ab/Bb Gm

1 O-PEN MY EYES YOU'RE RIGHT HERE BE-SIDE ME THE MORN ING LIGHT SHINES IN
I FEEL YOU STIR - I FEEL YOUR TEN - DER TOUCH WARM ME WITH - IN

Eb Ebm/F

30 I FEEL MY LOVE FLOW PULL ME DEEP IN TO YOUR HEART

35 Dm7 Gm7 Cm7 F7sus 3x

SAXSOLO Bb Eb/Bb F/Bb Eb/Bb

+VOCALS AD LIB. Dm7 Gm7 Cm7 F7sus 4x

SAXLINE Bb Eb/Bb F/Bb Eb/Bb Bb

45 RIT...



Arrangements. Am Tag vor den Studioaufnahmen führte ich noch ein kurzes Telefonat mit Martin Payr, um die letzten Details abzuklären, und wir kamen dabei zufällig auf mein Songfragment zu sprechen. Bisher hatte er sich zu diesem Song noch keine weiteren Gedanken gemacht, aber die Nähe des Aufnahmetermins beflügelte offensichtlich seinen kreativen Schaffensdrang, und tatsächlich hatte er am nächsten Tag ein Leadsheet mit dem vollständigen Song mitgebracht. Martin Payr hatte den Song um einen Refrain und eine Bridge ergänzt und mit einer Modulation in der passenden Länge zu Papier gebracht.

Die Aufnahmen der für diese Session geplanten Titel gelangen schneller als erwartet und so blieb noch Zeit, uns mit dem neuen, noch namenlosen Song, zu

Meine Vorstellung war ein romantisches Duett mit einem weiblichen und einem männlichen Part.

beschäftigen. Wir probten im Studio, versuchten einige Versionen und einigten uns schlussendlich auf die Form und Groove. Noch war keinem von uns klar, ob und wie wir den Song weiterentwickeln werden. Ich hatte mit dem Tenorsaxophon die Melodie zum Rhythmustrack aufgenommen, war mir aber sicher, dass sich dieser Song nicht nur als Instrumentaltitel eignen würde, sondern geradezu danach verlangte, gesungen zu werden.

Meine Vorstellung war ein romantisches Duett mit einem weiblichen und einem männlichen Part. Leider kann ich meinen Qualitätsanspruch in Bezug auf englische Songtexte nicht selbst zu meiner Zufriedenheit erfüllen, und so begab ich mich auf die Suche nach einem Songtexter, der meine Vorstellung eines sehr lyrischen Textes in die Realität umsetzen könnte. Die Suche gestaltete sich als nicht schwierig, da mein Partner Rens Newland schon oft mit dem kanadischen Singer-Songwriter Lionel Lodge gearbeitet hatte, und ich dessen Texte sehr schätze. Nach einem Treffen, in dem ich ihm meine Vorstellungen erklärte, schickte er mir einen Entwurf, der ziemlich genau dem entsprach, was ich mir vorgestellt hatte. Nach kleinen Korrekturen hatte somit der Song einen wunderschönen Text und den Titel „I Wanna Hold You“.

Der nächste Schritt bestand in der Suche nach geeigneten Interpreten für den Song. Christine Brezovsky

stand von Anfang an als meine Wunschinterpretin fest. Obwohl sie noch sehr jung ist, kenne ich sie nun doch schon seit einigen Jahren (von Konzerten, Seminaren und vom Studium an der Uni/iPOP-Institut) und bin von ihrer Stimme und Persönlichkeit begeistert. Die Suche nach dem männlichen Part gestaltete sich erheblich schwieriger. Als Kontrast zu Christines klarer und souliger Stimme stellte ich mir eine eher rockige, sehr männliche Stimme als Gegengewicht vor. Mein Freund der Trompeter Josef Burchartz erzählte mir von Harry Ahamer, den ich eigentlich als Gitarristen des „Hot Pants Road Clubs“ kannte. Auf verschiedenen Kanälen gelangte ich an Aufnahmen mit ihm als Leadsänger und war sofort überzeugt. Ich organisierte ein Treffen von Christine, Harry, Martin Payr und mir. Es folgte ein Nachmittag voller Musik: Wir erprobten den Song, verteilten die Parts, entwickelten zweite Stimmen, und von Anfang war klar, dass sich alle beteiligten Personen wunderbar verstanden und wirklich gut zueinander passten.

Martin Payr stürzte sich in weitere Arrangements von Chören und Keyboards - ich fuhr nach Zeltweg/Steiermark, um mit meinem Freund Robbie Musenbichler die Gitarren aufzunehmen.

Einige Wochen später waren Christine und Harry im Studio und sangen großartig - der letzte Aufnahmetermin waren die Backgroundchöre gesungen von Monika Ballwein, Iris Wiesner und Kai Peterson. Monika brachte noch viele kreative Ideen in das Chorarrangement ein, alles gelang hervorragend bis ein Computerzusammenbruch unseren Tatendrang unvermittelt beendete. Es folgten zwei Tage intensiver Arbeit, um das Material von diversen Harddisks wieder an den richtigen Platz zu bringen und eine abschließende Session, für die noch fehlenden Backgroundchöre.

Der Rest der Geschichte: das Editieren der Musik von David Menke, ein hervorragender Mix von Wolfgang Spannberger aus Salzburg und das Mastering bei Robert Eder im Artis Studio.

Der Release des gesamten Albums „Compared To What“ erfolgte im November 2006 - jeder ist herzlich eingeladen, die Musik der CD nachzuhören, mit dem Wissen um die spezielle Entstehung von „I Wanna Hold You“.

LIEDTEXT

First verse:

I know we're supposed
To be just friends
But I don't know what to do
Let your love flow
I hear your voice
And all else just ends
I'm transfixed by you
Let your love flow
Pull me deep into your heart

First chorus:

I want to hold you now
feel your breath in mine
I want to hold you now
feel our hearts entwine
I want to know you now
Now and forever babe

Second verse:

Like a new day dawning
I feel like I'm falling
Head over heels for you
Let your love flow
I feel we're unfolding
I feel like we're growing
Into a love so true
Let your love flow
Pull me deep into your heart

Second chorus:

I want to hold you now
feel your heart in mine
I want to hold you now
feel our arms entwine
I want to know you now
Now and forever babe

Bridge:

I feel that I'm
balancing out in the sky
Out On a ledge
just ready to spread my wings
and fly
I feel so sure
My heart starts to soar
As you turn to me
I can fly I know
I let my fears go

Third verse:

I open my eyes
you're right here beside me
the morning light shines in
I feel my love flow
I feel you stir
I feel your tender
touch warm me within
I feel my love flow
Pull me deep into your heart

Third chorus:

I want to hold you now
feel your love in mine
I want to hold you now
feel our souls entwine
I want to know you now
Now and forever babe
Sax Solo
Let your love flow

CREDITS:

Words: Lionel Lodge
Music: Martin Fuss/Martin Payr
Arrangement: Martin Payr
Vocals: Christine Brezovsky, Harry Ahamer
Altosax: Martin Fuss
Keyboards: Martin Payr
Guitar: Robby Musenbichler
Bass: Willi Langer
Drums: Oliver Gattringer
Percussion: Stephan Maass
Backing vocals: Monika Ballwein,
Iris Wiesner, Kai Peterson

Label: Jive Music, www.jivemusic.at
Vertrieb: Sound Design,
www.sounddesign-austria.at



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 mit Ray Charles, Joe Zawinul, Natalie Cole, Toots Thielemans, Gil Evans, Bill Holman, Temptations, Supremes, Gloria Gaynor, EBU Bigband.

www.martinfuss.com





DIPLOMARBEITEN IM BEREICH POPULARMUSIK IM JAHR 2006

■ **AN DER UNIVERSITÄT FÜR MUSIK
UND DARSTELLEND KUNST WIEN**

■ **BETREUT VON**
AO.UNIV.-PROF. DR. HARALD HUBER

FUSSENEGGER, ERWIN
Die Beatles zwischen Rock & Roll und Kunst

GRABNER, MARKUS
**Rockguitar Styles. Stilanalysen des Zeitraums
1950 –2000 sowie didaktische Aufbereitung für den
E-Gitarre Gruppenunterricht**

KALLINGER, ANDREA
**Contemporary Christian Music. Materialien zu einem
aktuellen Thema populärer Musik**

LACKINGER, HORST
**Rocktheater in Österreich am Beispiel der Ersten
Allgemeinen Verunsicherung**

MÄTZLER, DORIS
**Hardbop. Das musikalische Vokabular anhand von
Solotranskriptionen aus Miles Davis' „No Blues“**

SAUKEL, HANNA
Roma und Sinti in der Wiener Jazzszene

SCHWARZ, REGINA
Peter Herbert: Naked Bass

SEE, ANDREAS
**Konzertmanagement: Theorie und Praxis am Beispiel
des „Seefest“ in Buchkirchen/OÖ**

SIEBER, ALEXANDER
**Falun Dafa. Musikalische Aspekte einer chinesischen
Meditationspraxis**

SPITZBART, SABINE
Jazz in Oberösterreich

ZAMARIN, ARNOLD
**Brandford Marsalis: Analysen des Personalstils
anhand des Albums „Contemporary Jazz“**

BAKKALAUREATSARBEITEN:

Nachtrag 2004 / 2005:

DI QUARTO, LUCA: **Die Entstehung des Dub**

FRÄNZEL, ANDREA: **Alalie Lilt**

GREINER, BARBARA: **Gotan Project**

GUZMÁN, CARMEN MANERA: **Die spanische**

Popgruppe Mecano

HASSFURTHER, SOPHIE: **Gehörbildung in der**

Populärmusik

LECHNER, STEFAN: **Steve Reich 1965 – 1976**

PODNAR, MARIJA: **Michael Jackson – „Childhood“**

2006:

BARCABA, GOTTFRIED: **Santana**

BRUNNER, MANUEL: **Präsentation von Männlichkeit bei Prince**

DICKBAUER, STEPHAN: **Pink Floyd – „Echoes“**

ENZMANN, MARTIN: **12 / 5 – Mozart goes Pop**

FRANZ-RIEGLER, THOMAS: **Richard Bona**

HAMMER, BERNHARD: **Soziologische Aspekte der Techno-Szene**

HEIDENBAUER, CHRISTIAN: **Das Album „Nevermind“ von Nirvana**

JI-SUN, KIM: **Popmusik in Südkorea**

KENDL, URSULA: **Jethro Tull**

KLEIN, MARTIN: **Das Esbjörn Svensson Trio**

LEUTKAWÄGER, VALERIAN: **Let Me Build a Bridge – Songstrukturen bei Sting**

MAYRHOFER, JOHANNES: **Motown**

MILLET, BERNADETTE: **Die Ursprünge der heutigen Gesellschaftstänze**

RADNER, SIMON: **Die Musik Kirk Franklins**

ROHRWEG, ANDREAS: **Beatmusik und Jugendkultur in der DDR**

SCHNEIDEWIND, JAKOB: **Detroit Techno**

ZANDL, VERONIKA: **Eric Dolphy als Jazz-Flötist**

 BETREUT VON

AO.UNIV.-PROF. DR. PETER TSCHMUCK

ROBERT EBERHARDT UND HEIKE SCHREINER

Wiener Musikbetriebe – Geschäftsmodelle in der „Vienna Electronica“-Szene

Die beiden AutorInnen untersuchen anhand von Fallbeispielen, wie die Geschäftsmodelle der in Wien tätigen Electronica-Label ausgestaltet und welches die Faktoren sind, von denen Erfolg und Misserfolg abhängen. Sie bieten dabei einen breiten Überblick über die wirtschaftlichen Aspekte der „Vienna Electronica“ eingebettet im Theorierahmen der Entrepreneurship-Forschung.

SEBASTIAN STIEGER

Erfolgsfaktoren von Geschäftsmodellen für Musikdownloads im Internet

Der Autor geht der Frage nach, wie sich das Nachfrageverhalten der MusikkonsumentInnen im Laufe der „digitalen Revolution“ in der Musikindustrie verändert hat und welche Geschäftsmodelle für Musikdownloads die besten Aussichten auf wirtschaftlichen Erfolg unter den neuen Rahmenbedingungen haben.

HELLMUT GOEBL

(Geschäfts-)Modelle für den digitalen Musikvertrieb über das Internet

H. Goebel zeichnet die Entwicklung des digitalen Musikvertriebs über das Internet seit Ende der 1990er Jahre nach und entwickelt daraus eine Typologie von Online-Vertriebsangeboten, die er mit den in der Musikindustrie vorherrschenden Rahmenbedingungen konfrontiert und daraus Erfolgs- und Misserfolgsindikatoren für den jeweiligen Geschäftstyp ableitet.

JUDITH MACHAT

Die Auswirkungen der Populärmusikförderung auf Musikproduktionsunternehmen in Österreich

Mit der Einrichtung des Musikfonds zur Förderung von Populärmusikproduktionen wurde erstmals in Österreich ein systematisches und nachhaltiges Förderinstrumentarium im Bereich Populärmusik geschaffen. J. Machat durchleuchtet in dem Zusammenhang, welche Auswirkungen die verschiedenen Förderkonzepte diverser Träger auf die Musikproduktionsunternehmen in Österreich haben und kommt zum Schluss, dass in den meisten Fällen bereits geplante Produktionen, die auch unabhängig vom jeweiligen Förderangebot entstanden wären, in den Genuss der Förderung gekommen sind, und nur in Ausnahmefällen Produktionen aufgrund der Förderung durchgeführt wurden.

JENNIFER WEEGER

Marketingstrategien im Klassik-Tonträgermarkt: Vergleich von Major und Independent Unternehmen

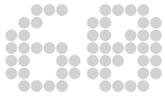
In ihrer Arbeit analysiert J. Weeger den Klassikmarkt und ihre Akteure und stellt dabei einen Vergleich zwischen den großen Playern in diesem Segment (Deutsche Grammophon/Decca, EMI, Teldec, Sony-BMG) und den kleinen unabhängigen Labels (Independents) mit dem Ziel an, die unterschiedlichen Geschäftsmodelle darzustellen und kritisch zu durchleuchten. In einem Fallbeispiel wird dabei die Aufstieg und Erfolg des Klassik-Indie-Labels „Naxos“ besprochen und die Faktoren für dessen Erfolg herausgearbeitet.

FRANZ SIMON

Das industrieökonomische Verhältnis von Majors und Indies in der Musikindustrie am Beispiel der österreichischen U-Musik

Mit dem Instrumentarium der Neuen Institutionen-





ökonomie analysiert F. Simon das Verhältnis der wenigen großen Tonträgerunternehmen und der vielen kleinen Konkurrenten in einem stark oligopolisierten Markt. Dabei werden Phänomene wie Unsicherheit, Reputation, strategisches Verhalten, Werbung sowie Forschung und Entwicklung in der Musikindustrie modelliert und auf die jeweiligen Unternehmenstypen im österreichischen Markt für Unterhaltungsmusik bezogen.

BAKKALAUREATSARBEITEN:

SIMON RADNER

Technische Maßnahmen der Musikindustrie zur Bekämpfung von Urheberrechtsverletzungen

Die Tonträgerunternehmen versuchen sich gegen die Verletzung ihrer Leistungsschutzrechte durch technische Maßnahmen wie Digital Rights Management, Watermarks uä. zu schützen.

S. Radner erläutert in seiner Bakkalaureatsarbeit, wie diese Instrumentarien funktionieren und welche Auswirkungen sie auf den Musikkonsum haben.

VALERIAN LEUTKAWÄGER

Der Motown-Sound und seine Durchsetzung in der Musikindustrie

Motown war in den 1960er Jahren nicht nur das erfolgreichste Popmusik-Label, sondern stand für einen ganz bestimmten wieder erkennbaren Sound, der quasi als tönende Marke instrumentalisiert wurde. Der Autor zeigt in seiner Bakkalaureatsarbeit, wie es dem Label-Gründer Berry Gordy Jr. gelang, diesen Sound hitparadenfähig zu machen und trotz Beatlemania am Markt durchzusetzen.