



universität
wien

Magisterarbeit

Titel der Magisterarbeit

D.I.Y. OR DIE –

Zum Selbstverständnis nicht formal gebildeter
Musikschaffender in Wien

Verfasser

Markus Ernst Reiter

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im November 2008

Studienkennzahl: A 066 813

Studienrichtung lt. Studienblatt: Soziologie

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Alfred Smudits

Inhaltsverzeichnis

1) Einleitung	4
2) Erkenntnisinteresse	6
3) Forschungsvorhaben	9
3.1) Forschungsfragen	11
3.2) Themenblock 1: Entstehungsgeschichte Musik/Zugang.....	12
3.3) Themenblock 2: Kunstschaaffend	14
3.4) Themenblock 3: Musikersdasein.....	16
3.5) Themenblock 4: Kunstwerk	19
3.6) Themenblock 5: Demographie	21
4) Theorie.....	22
4.1) Selbstkonzepte.....	23
4.2) Selbstkonzept und Identität	25
4.3) Empirische Untersuchung des Selbstkonzepts	29
5) Beschreibung des Feldes.....	31
5.1) Das Umfeld der Befragten	31
5.2) Die Befragten	33
6) Exkurs: Über die Philosophie der modernen Kunst.....	34
6.1) Immanuel Kant: Der Geschmack und das Genie	35
6.2) Die Romantik als Wegbereiter der Philosophie der modernen Kunst....	37
6.3) Adorno und die ästhetische Avantgarde.....	38
7) Die Methode.....	39
7.1) Der Zugang	39
7.2) Das fokussierte Interview	40
7.3) Der Leitfaden.....	41
7.4) Die qualitative Inhaltsanalyse	42
7.5) Die Technik der qualitativen Zusammenfassung.....	43
8) Themenblöcke	46
8.1) Themenblock 1: Entstehungsgeschichte Musik/Zugang.....	46
8.1.1) Der Zugang zur Musik.....	46
8.1.2) Das eigene Instrument.....	48
8.1.3) Das Komponieren	53

8.2) Themenblock 2: Kunstschaftend	57
8.3) Themenblock 3: Musikedasein	68
8.3.1) How to write a song.....	68
8.3.2) AKM-Mitgliedschaft.....	71
8.3.3) Ziele	74
8.3.4) Antiziele	78
8.4) Themenblock 4: Kunstwerk	81
8.5) Weitere Ergebnisse	89
9) Ergebnisse	96
9.1) Ergebnisse im Überblick.....	96
9.2) Der typische „D.I.Y. or DIE“-Musiker	103
9.3) Hypothesen	105
10) Quellen.....	107
10.1) Literatur	107
10.2) Internet	110
11) Anhang.....	111
12) Danksagung.....	113
13) Lebenslauf	114
14.) Abstract.....	115

1) Einleitung

Kunst-Schaffen und Künstler-Sein zählen seit jeher zu diskussionsanregenden Themen einer jeden Gesellschaft. Da die Begriffe einem stetigen Wandel unterzogen sind und die Produzenten der Kunstwerke einen mehr oder weniger nachvollziehbaren Spiegel Selbiger aufzeigen, ziehen sich diese Kontroversen quer durch die sozialen Milieus. Ein seinem kulturellen Erbe sehr verbundenes Land wie Österreich ist daher besonders davon betroffen. Davon ausgehend, dass man Wien als Zentrum der Kunst- und Kulturszene Österreichs bezeichnen kann, stellt sich der Autor dieser Arbeit vor dem Hintergrund der voranschreitenden Digitalisierung die Frage, wie diese Auseinandersetzung auf Schaffende wirkt.

Die in dieser Magisterarbeit behandelte Fragestellung setzt sich also mit dem Bild auseinander, welches Musikschaffende (die hier in eingeschränkter Weise die Kunstschaffenden vertreten) in Wien von sich selbst haben. Es geht darum, wie sie sich selber empfinden, wodurch sie das tun, woher die ihre Selbstwahrnehmung beeinflussenden Fremdwahrnehmungen kommen und welche prägenden Erfahrungen sie im Laufe ihrer Musikerkarrieren gemacht haben.

Bei den dargestellten Fragestellungen wird deutlich, dass es sich bei der Methode eigentlich um einen Methodenmix handelt, der zwar von den Vorgaben der Inhaltsanalyse nach Mayring betitelt wird, aber sich im weiteren auch auf andere methodische Zugänge einlässt.

Im Laufe der Auseinandersetzung hat man es bald mit dem Begriff der Identität zu tun, für den es offensichtlich ähnlich viele Ansätze gibt, wie für das Kunstschaffen, weshalb ich auch auf diesen Begriff in Kapitel vier gesondert eingehen werde. Festzuhalten bleibt aber schon hier die Einschränkung, dass es sich dabei um Musikschaffende ohne formale Ausbildung handelt, die in Bands tätig sind, deren Mitglieder zum Teil Mitglieder einer

Verwertungsgesellschaft sind. Diese Einschränkung soll sicherstellen, dass ich es mit Musikschaffenden zu tun habe, die an der Verwertung ihrer Stücke interessiert sind und somit den finanziellen und verwaltungstechnischen Aufwand nicht scheuen, den die Mitgliedschaft mit sich bringt.

Für die Arbeit ist vor allem auch der Hintergrund der Digitalisierung der Produktionsmittel relevant, die auch als dritte technische Mediamorphose bezeichnet wird. (vgl. Smudits, 2002, Seite 173ff.) Die Auswirkungen lassen sich in zwei Gruppen aufteilen: die Auswirkungen, die sich auf die Produktion beziehen und die Auswirkungen, die sich auf die Distribution beziehen. Das Augenmerk der Arbeit liegt auf der Produktion. Hierbei sind vor allem die Aspekte der Virtualisierung der Musikproduktion, die im Zusammenhang mit der Instrumentenbeherrschung zu sehen ist, und der Digitalisierung der Musikproduktion und ihre finanziellen Auswirkungen von Relevanz.

In Anbetracht der Tatsache, dass die Mitgliederzahlen der AKM ständig wachsen und der Anstieg des Wachstums in etwa mit den auch einer breiteren gesellschaftlichen Schicht greifbaren Auswirkungen der digitalen Mediamorphose in der Mitte der 80er Jahre zusammenfallen, kann man davon ausgehen, dass ein Zusammenhang zwischen diesen beiden Phänomenen existiert. (vgl. AKM-Jahresbericht 2007; Seite 14) Überspitzt formuliert könnte man sagen, dass ein Teil dieses Anstiegs erst durch die Vergünstigungen möglich wurde.

Das Erkenntnisinteresse der Arbeit besteht nun in erster Linie darin, sich mit dieser durch die Vergünstigung der Produktionsmittel (vor allem durch die Digitalisierung der tonerzeugenden und auch tonaufzeichnenden Medien) neu bildenden Kunstschaffenden-Schicht auseinanderzusetzen und zumindest zu umreißen, wer diese Personen sind und wo sie sich verortet sehen. Daher wird in der Auswertung auch Augenmerk darauf gelegt, inwieweit und vor allem wo die Interviewpartner in ihren Aussagen übereinstimmen. Diese Übereinstimmungen sollten – wie auch weitere Ergebnisse - dann als Basis für weitere Erhebungen einer Musikschaffendenschicht dienen, die sich ganz im

Schlegelschen Sinn den „kindlichen Zugang“ bewahrt haben. (vgl. Schlegel, 1798 – 1801, S. 114ff).

2) Erkenntnisinteresse

Das Land Österreich verfügt in künstlerisch-kultureller Hinsicht über ein großes Erbe, welches seit Jahren als wichtiger Faktor für den Tourismus angesehen wird. Gerade im musikalischen Bereich wird mit Bekanntheiten wie Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven oder Franz Schubert gepunktet. Beinahe überall sind diese Personen bekannt und schaffen damit eine Vorstellung von Österreich auch in Köpfen von Personen, die noch nie nach Österreich gekommen sind. Sie wirken also sowohl für die Bewohner als auch für Außenstehende identitätsstiftend.

Abseits dieses Jahrhunderte zurückliegenden Erbes existiert aber auch eine aktuelle Musik(er)Szene, die zwar in anderen Dimensionen, aber als Teil einer Gesellschaft ebendiese repräsentierend und mit Identität verehend prägen. Der Grossteil dieser Musikschaaffenden wird zum Schutz und zur Verwertung ihrer Werke von der AKM vertreten (siehe <http://www.akm.co.at/>; Stand: 13.9.2008):

„AKM steht für Autoren, Komponisten und Musikverleger. AKM steht gleichzeitig auch für die Gesellschaft zu der sich die Autoren, Komponisten und Musikverleger bereits vor mehr als 100 Jahren (1897) zusammengeschlossen haben. Der volle Firmenwortlaut ist: Staatlich genehmigte Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger (AKM) registrierte Genossenschaft mit beschränkter Haftung.“

Die durch eine einmalige Zahlung erlangbare Mitgliedschaft erlaubt es den Musikschaaffenden Tantiemenbezüge für eingetragene Werke geltend zu machen und stellt damit eine Einnahmequelle dar. Man muss hier allerdings

festhalten, dass knapp 90 Prozent der Tantiemenbezugsberechtigten der Jahre 2006 und 2007 nur maximal 1000 Euro an Tantiemen erhalten haben.(vgl. AKM-Jahresbericht 2007, Seite 15) Daher muss man davon ausgehen, dass es auch noch andere Gründe für die Mitgliedschaft geben muss.

Die Musikschaaffenden sehen sich seit Mitte der 80er Jahre der Entwicklung der digitalen Mediamorphose ausgesetzt. Unter Mediamorphose versteht man nach Smudits den von den technischen Innovationen im Bereich der Medien getragenen Aspekt der Transformation kultureller Kommunikation.(vgl. Smudits, 2002, Seite 44) Die hier relevante, auch dritte technische Mediamorphose genannte Entwicklung geht von der Digitalisierung und der damit für die Musikschaaffenden verbundenen Entwicklungen aus. Die Auswirkungen lassen sich in drei Teilbereiche aufteilen: (Smudits, 2002, Seite 174ff.)

- *Kreation und Produktion (der Computer als Instrument zur Generierung, Bearbeitung, Speicherung und Wiedergabe aller denkbaren Texte, Bilder und Klänge)*
- *Verbreitung (künstlerisch-kreative, aber auch kommerzielle Nutzung von Computernetzwerken, des Internets)*
- *Rezeption (neue Zugangsarten zu allen Arten von kulturellen Gütern und Dienstleistungen, vor allem aber die Herausbildung neuer Seh- und Hörgewohnheiten)*

Damit beinhaltet die Digitalisierung beträchtliche Veränderungspotentiale für die Musikkultur. Vor allem auf den Bereich der Kreation und Produktion Bezug



nehmend, geht der Autor davon aus, dass zwischen der Digitalisierung und der Anzahl der Musikschaaffenden ein Zusammenhang vorliegt. In etwa zur Zeit der

Vergünstigung der Produktionsmittel für breitere Schichten stieg auch die Anzahl der AKM-Mitglieder stark an. (siehe Abbildung – entnommen dem AKM-Jahresbericht 2007)

Über diese Erleichterungen, die im Regelfall zu brauchbaren Audioaufnahmen führen, sind aber auch folgende Gedanken ausschlaggebend:

„Nicht nur ist die Musiktechnologie durch die Digitalisierung in der Anschaffung günstig, auch die Möglichkeiten, die sie bietet, lassen die Kosten für eine Musikproduktion sinken. Ehemalige Beschränkungen wie die Notwendigkeit, ein Instrument zu beherrschen, verhindern nicht mehr die Umsetzung musikalischer Ideen.“ (Denk, 2002, Seite 261)

Diesen Gedanken quasi folgend, versuchen sich immer mehr Jugendliche an der Musikproduktion. (Ein weiterer Grund dafür, auf den hier nicht näher eingegangen wird mag auch die Schaffung eines Billigstpreissegments für Instrumente durch Handelsketten wie Hofer, oder Conrad Electronic sein). Ausgehend von der Annahme, dass die Zahl der Musikschaftenden ohne formale Ausbildung, die sich trotzdem einigermaßen ernsthaft mit dem Musikschaften auseinandersetzen weiter steigt, liegt das Erkenntnisinteresse der Arbeit darin, herauszufinden wie sich diese Leute selbst begreifen.

Dabei wird einerseits von einer retrospektiven Sicht – indem sie über ihren musikalischen Werdegang berichten - und andererseits von einer aktuellen Sicht zu ihrem Schaffen beziehungsweise weiter gefasst – einer Auseinandersetzung mit dem Kunstschaffenden- und dem Kunstwerkbegriff - ausgegangen. Durch die für manche erstmalige Auseinandersetzung mit diesem Thema sollen sich Ansätze dazu ergeben, wo sie sich in der österreichischen Kulturlandschaft positionieren, vielleicht auch wodurch sich diese Positionierungen zustande kommen und vor allem wie sich die oben angesprochenen Entwicklungen auf das Selbstbild auswirken.

Es muss an dieser Stelle auf die unfreiwillige, aber in Anbetracht des Umfangs der Arbeit sinnvollen Einschränkung verwiesen werden, dass sich die Befragten weitestgehend in einem zwar mittlerweile großen, aber ausreichend treffsicheren Genre bewegen – dem der Alternativrockmusik.

3) Forschungsvorhaben

Der Schwerpunkt dieser Arbeit befasst sich mit den Erfahrungen und Meinungen, die Wiener Musikschafter aus dem Stilfeld der Alternativerockmusik, bezogen auf ihr Selbstverständnis formulieren. Da sich dieses in wechselseitiger Beziehung zu dem ihnen von gesellschaftlicher Seite entgegengebrachten Verständnis der Musikschafter befindet, wird auch darauf Rücksicht genommen. Da die Arbeit weitgehend explorativ angelegt ist, beschränkt sich der theoretische Anteil der Arbeit auf eine Auseinandersetzung mit Identitätskonzepten und einem Exkurs zur Auseinandersetzung der Philosophie der modernen Kunst, weil deren Gedanken als maßgeblich für einen zeitgenössischen Kunstdiskurs gelten.

Das Interesse gilt vor allem der Eigenwahrnehmung der befragten Personen. Um über diese Aufschluss zu erlangen wurde die grundsätzliche Fragestellung durch weitere Forschungsfragen präzisiert und in die Leitfadenskonstruktion eingebunden.

Die Fragen wurden in vier Themenbereiche unterteilt, die einerseits wegen ihrer unterschiedlichen Antwortstrukturen (autobiographisch-erzählend vs. theoretisch-reflektierend) und andererseits einem relativ weitreichenden Graubereich zweier Themenblöcke in eine die Antwortstrukturen abwechselnde Form gefragt wurden. Die Schwerpunkte der Themenblöcke liegen beim Schaffen und dem Umgang mit dem Geschaffenen, beziehungsweise der von den Befragten angenommenen Verortung ihrer Produkte in ihrem eigenen Leben und auch in der Gesellschaft. Die in so einer Erhebung im Regelfall

auftretenden Zusatzinformationen sind in einem weiteren Kapitel in zusammengefasster Form zu finden.

Die grundsätzliche Fragestellung war die, welches Selbstbild bestimmte Personen, die im Kunst-/Kuturschaffendenbereich tätig sind von sich haben. In Anbetracht der in dieser Arbeit schon mehrmals festgehaltenen Feststellung, dass der Kunstbegriff ein nur schwer zu fassender ist und aufgrund der Tatsache, dass eine so große Frage den Rahmen einer Magisterarbeit bei weitem sprengen würde, schränkte ich das Themenfeld ein. Dabei fiel es mir zumindest leicht, mich auf das Kunstfeld der Musik zu fokussieren, da ich selber Musikschafter bin. Die weiteren Einschränkungen passierten durch die Auseinandersetzung mit diverser Literatur und das Herausarbeiten meiner Interessen.

Die Einschränkungen bezüglich der Zielgruppe bedeuteten dann zu Beginn, dass nur Personen befragt wurden, die AKM-Mitglieder sind und über keine formale Ausbildung im musikalischen Bereich verfügten. Der Hintergrund für das Interesse an den Musikern mit nicht vorhandener formaler Ausbildung lag neben dem persönlichen Interesse an Kunstschaftern, die sich dem „Do-it-yourself-Ethos“ verschrieben haben daran, dass sie meiner Einschätzung nach in nicht allzu ferner Zukunft einen auch für Künstleragenturen und Kuratoren wichtigen Bezugspunkt darstellen werden. Ein Indiz dafür, dass diese Musikschafternsparte wesentlich ist, geht aus dem Komponistenreport aus dem Jahr 1993 hervor: Mehr als ein Drittel der damals Befragten haben keine formale Ausbildung genossen. (vgl. Smudits, 1993, Seite 16 – Leider wurde die Studie „Erhebung zur sozialen Lage der Kunstschaftern in Österreich“ des L & R Sozialforschung in Wien zum Zeitpunkt der Verfassung dieser Arbeit nicht freigegeben. Sie hätte aktuellere Daten beinhaltet)

Bei der formalen Ausbildung wurde die Frage dahingehend präzisiert, dass keine der folgenden Ausbildungsmöglichkeiten bis zum Abschluss genutzt wurden: (vgl: <http://music.at/cms/index.php?section=15/> ; Stand: 15.8.2008)

1. Pädagogische Akademien
2. Musikschulwerke und -schulen
3. Konservatorien
4. Universitäten

Bei der AKM-Mitgliedschaft veränderte sich das Forschungsdesign dahingehend, dass nach Personen gefragt wurde, die in Bands tätig sind, die AKM-Mitglieder im Rahmen dieser Bands beinhalten. Der Grund für diese Veränderung ist, dass oftmals nur Melodieinstrumentalisten und Sänger Mitglieder sind, während sich die klassischen Rhythmiker wie Schlagzeugspieler oder Bassisten verhältnismäßig oft die Kosten für die Abschlussgebühr sparen.

Nachdem die Zielgruppe ausreichend eingeschränkt wurde, wurde recherchiert, wie man nach einem Selbstbild fragen kann. Hierbei stößt man recht bald auf den Identitätsbegriff und die beinahe unzähligen Abhandlungen darüber. Nachdem ich um so etwas wie eine „musikalischen Identität“ fragte, gelang es mir unter Zuhilfenahme diverser Identitätsbegriffe und einer Studie von Jan Hemming, die für die Arbeit relevanten Fragen auszuarbeiten. Die Fragen wurden in folgende Themenblöcke aufgeteilt:

- Themenblock 1: Entstehungsgeschichte Musik/Zugang
- Themenblock 2: Kunstschaffender
- Themenblock 3: Komposition/Ziele
- Themenblock 4: Kunstwerk

3.1) Forschungsfragen

Zur Übersichtlichkeit finden sich hier die zentrale Forschungsfrage und davon ausgehend Spezifizierungen. Die zentrale Forschungsfrage lautet:

- Welches Selbstbild haben Musikschafter in Wien, die mit Mitgliedern einer Verwertungsgesellschaft künstlerisch tätig sind, oder selber Mitglieder sind, von sich?

Daraus ergeben sich folgende Spezifizierungen:

- Wodurch gelangte die befragte Person mit Musik – passiv - in Kontakt?
- Wodurch gelangte die befragte Person mit Musik – aktiv - in Kontakt?
- Wie verlief die Musikerkarriere bis jetzt?
- Welche Wandel wurden im Laufe des Musikschafterns durchgemacht?
- Wodurch gelangte die befragte Person zum komponieren?
- Wann gelangte die befragte Person zum komponieren?
- Wie begreift die Person einen Kunstschafternden?
- Wie wird aus der Sicht der befragten Person ein Kunstschafternder in der Gesellschaft gesehen?
- Begreift sich die Person als Kunstschafternden?
- Wie entstehen Songs?
- Welche Bedeutung hat die AKM für den Befragten?
- Was sind die Ziele des Befragten?

3.2) Themenblock 1: Entstehungsgeschichte Musik/Zugang

Der Themenblock 1: Entstehungsgeschichte Musik/Zugang bildet den Anfang der Befragung. Dabei ist der Themenblock 1 noch in die Unterkategorien

1. Musikschaftern und
2. Komponieren

aufgeteilt. Die Eingangsfrage soll dem Befragten die Möglichkeit geben, sich schnell in dem Thema zu Recht zu finden und in einen Erzählrhythmus zu kommen. Daher ist die erste Frage eine –so offen wie möglich formulierte – Anweisung: **Erzähle von deinem ersten Kontakt mit Musik!**

Dabei ist vor allem interessant zu bemerken, in welchem Punkt der musikalischen Laufbahn die Befragten einsteigen. Im Regelfall beginnen sie damit, ihre Erinnerungen an das Musik-Hören zu schildern. Wenn sie danach fragen, wo sie beginnen sollen, wird die nächste Anweisung gegeben: **Erzähl mir, wann bist du mit Musik in (un)bewusster Form in Kontakt getreten!**

Ab diesem Zeitpunkt ist klar, dass die Befragten prägende Momente ihrer musikalischen Sozialisation wiedergeben und beginnen, sich mit den Ursprüngen ihres musikalischen Schaffens auseinanderzusetzen. Den Erzählfluss weitgehend sich selbst überlassend können die Befragten sich im Thema zurechtfinden und eine Vertrauensbasis schaffen. Bei dem Grossteil der Befragten sollte es sich im Erzählen ergeben, dass sie über ihre ersten Erfahrungen mit Instrumenten berichten. Wenn das nicht passiert, wird folgende Frage gestellt: **Wodurch bist du zum Musikmachen – in welcher Form (zusammen, allein, jammen mit dem Radio....) auch immer gekommen?** Sobald das in Kontakt treten mit Musik vom passiven, also zuhörenden Zugang zum aktiven, also ein Instrument spielen übergeht, wird meist auch bei dem Thema des Musikmachens geblieben.

Darauf folgt, sofern die Erzählungen nicht ohnehin darauf basiert, die Frage nach dem Wandel. Dabei wird zwischen einem Wandel bezüglich der Instrumente und dem Wandel bezüglich der im Musikschaffen bearbeiteten Genres unterschieden: **Gab es einen Wandel im Musikmachen (Instrumente/Genre....)?** Neben dem Fortführen einer logisch nachvollziehbaren Erzählstruktur wird damit auch die Möglichkeit geschaffen, Zugänge zu Instrumenten zu hinterfragen, beziehungsweise seine Genrezugehörigkeit durch die Abgrenzung von anderen Genres auszudrücken.

Den Abschluss des Musikschaffen-Kapitels bildet folgende Frage: **Wie bist du dort hingekommen, wo du heute bist?** Damit legt der Befragte den Fokus selber im Bezug darauf, ob er sich auf das Musikschaffen, seine Zugehörigkeit

zu einem Genre legt, beziehungsweise kann seinen Status Quo in Relation zu Zielvorstellungen setzen.

Das zweite Unterkapitel des ersten Themenblocks befasst sich mit dem Komponieren. Ohne den Begriff für die Befragten näher zu erläutern, wird gefragt: **Ab wann bist du kompositorisch tätig?** Dabei wird bewusst eine relativ breite Streuung des Kompositionsbegriffs in Kauf genommen, der es aber ermöglichte, den Umgang der Befragten mit dem oftmals als „hochgestochen“ und „geladen“ umschriebenen Begriff zu ermöglichen. Die Streuung des Kompositionsbegriffs kann somit vom Aneinanderreihen zweier Akkorde bei einem Instrument bis zum für alle Instrumente fertig strukturierten und mit Soundempfehlungen versehenen Song (im Rahmen der Popmusik) gelten.

Analog zum ersten Unterkapitel wird auch hier nach den Anfängen des Komponierens gefragt: **Wodurch bist du zum Komponieren – in welcher Form auch immer - gekommen?** Neben der Frage nach dem ausschlaggebenden Moment ist auch vorstellbar, dass sich die Befragten dazu äußern, welche Meinung sie zum Thema eigene Songs versus covern haben. Vor allem in Hinblick auf das Schaffensmoment war das von großer Bedeutung.

Den Abschluss des ersten Themenblocks stellt – ebenfalls analog zur Frage aus dem ersten Unterkapitel – die Frage nach dem Wandel dar: **Gab es einen Wandel im komponieren (Instrumente/Genre....)?** Die dahinterstehenden Gedanken blieben gleich.

3.3) Themenblock 2: Kunstschaffend

Der zweite Themenblock befasst sich mit der Auseinandersetzung mit dem Kunstschaffendenbegriff. Dabei ist die Umstellung von autobiographisch-erzählend zu theoretisch-reflektierend erwartungsgemäß spürbar, aber wird aufgrund der Tatsache, dass sich die Befragten schon in dem Thema zu Recht

finden konnten, weitgehend problemlos gemeistert. Darüber, dass sich die Befragten Gedanken über den Begriff des Kunstschaffenden machen, setzen sie sich auch damit auseinander, wo und ob sie sich in der Gruppe dieser verorten. Es war zu erwarten, dass Befragte vereinzelt darauf verweisen, sich noch nie Gedanken darüber gemacht zu haben. Die erste Frage lautet: **Wodurch wird man deiner Meinung nach von der Gesellschaft als Kunstschaffender begriffen?**

Damit wird ein möglichst offener Eingang in die Thematik gewählt. Bewusst wird die Verbindung zwischen der befragten Person als Kunstschaffendem und der gesellschaftlichen Wahrnehmung von Kunstschaffenden weggelassen. Der Gedanke an den Kunstschaffenden führt früher oder später unweigerlich zu der Frage, was denn Kunst sei, beziehungsweise wie es definiert wird und wer es definiert. Zu erwarten ist dabei, dass sich der Grossteil der Befragten eher wenig mit dem Thema auseinandersetzt, da er ja zumindest eine formale Ausbildung dazu abgelehnt hat. Von großer Bedeutung war auch, dass der Kunstschaffendenbegriff sich von dem des Künstlers unterscheidet, obwohl er im Prinzip dasselbe bedeutet. Der Unterschied besteht darin, dass im allgemeinen Sprachgebrauch der Künstler wesentlich mehr Zuschreibungen enthält und diese von den Befragten gegebenenfalls auf sich übertragen werden könnten. Die hinter der Vermeidung des Begriffs Künstler stehende Befürchtung ist die, dass sich die Befragten bei der darauffolgenden Frage nach ihrer Position im Kunst/Kultursektor in erster Linie damit beschäftigen müssen, die meist negativen Zuschreibungen zu relativieren, oder abzuschwächen. Weiters steht der Künstlerbegriff in zu engem Zusammenhang mit nicht mehr zeitgemäßen Auffassungen der Kunst/Kulturszene.

Darauf folgt die Frage nach der Eigenwahrnehmung der Position des Befragten innerhalb der Szene: **Wodurch begreifst du dich als Kunstschaffenden, wenn du dich als solchen begreifst?**

Die Frage beinhaltet die Möglichkeit sich als nicht zugehörig zur Szene darzustellen – wurde aber dann um den Zusatz erweitert, wie betreffende

Person das Tun in einem gesellschaftlichen Kontext beschreiben würde. Weiters beinhaltet die Frage Antwortmöglichkeiten, die in Widerspruch zu der vorherigen Frage stehen können – und damit auch zu einer aktuellen Selbstbildschaffung beitragen. Die Verortung basiert darauf, was den Kunstschaffenden – auch unabhängig von seinem Werk – aus der Sicht der Befragten zu eben diesem macht. Daher sind auch berufssoziologische Themen wie zum Beispiel - künstlerischer und nicht künstlerischer - Erwerb, Sozialstatus, Qualifikationen oder Erwartungen relevant. Die entweder von sich oder von anderen gestellten Rollenerwartungen sind dabei wesentlich. Sofern sich die angesprochenen Widersprüche oder Überschneidungen nicht ergaben, wurde mit folgender Frage fortgefahren: **Gibt es Unterschiede zur Frage: Wodurch wird man deiner Meinung nach von der Gesellschaft als Kunstschaffender begriffen?**

Um den Aspekt der Rolle hinsichtlich Fremd- und Eigenwahrnehmung und der wechselseitigen Beziehungen zueinander weiterzuführen, wird der zweite Themenblock mit der folgenden Frage abgeschlossen: **Wie drückt sich dein Kunstschaffendendasein (oder die Entsprechung) außer durch Musik aus?**

Die Frage zielt vor allem auf pop- und jugendkulturelle Phänomene wie Mode, Styling oder Zugehörigkeitsmerkmale ab, hinter denen oft sozialstrukturelle Merkmale, wie z. B. Ethnie, Klasse, Schicht, Gender oder sexuelle Orientierung stehen. Darüber hinaus kann damit schon Einblick gewonnen werden, inwieweit das Bild des ganzheitlichen Kunstschaffenden wiedergegeben wird, da die Auswahl der Ausdrucksmöglichkeiten für einen Kunstschaffenden zumindest theoretisch beinahe unendlich ist.

3.4) Themenblock 3: Musikerdasein

Um die Befragung wieder aufzulockern folgt auf den sehr theoretischen Themenblock Kunstschaffen, der eher erzählgenerierende Themenblock drei

mit dem Titel: Musikerdasein. Nach einem ersten Ortungsversuch der Befragten im relevanten Umfeld und der Geschichte, die sie zu den Musikschaaffenden machte, die sie zum Zeitpunkt der Befragung sind, liegt der Fokus beim dritten Themenblock darauf, wie Musik in den einzelnen Fällen gemacht wird und – um alle zeitlichen Perspektiven abzudecken – worin die Ziele des Musikschaaffens liegen. Die erste Frage beschäftigt sich damit, wie das Schreiben von Songs von Statten geht: **Wie entstehen die Songs? Wer komponiert bei euch? (Wie komponierst du??)?**

Dabei ist anzunehmen, dass die Antworten einer Aufteilung unterliegen, da die meisten Musikschaaffenden an mehreren Projekten und Bands gleichzeitig beteiligt sind und daher auch verschiedene Rollen einnehmen. Neben den Rollenverteilungen durch verschiedene Projekte lässt sich durch diese Frage aber auch in Erfahrung bringen, wie die Rollen innerhalb der Bands und Projekte verteilt sind. Vor allem in Bezug auf den Unterschied zwischen Melodieinstrumenten und Rhythmusinstrumenten war mit deutlichen Unterschieden zu rechnen. Durch die Frage nach dem Entstehen der Songs soll auch darüber Aufschluss gewonnen werden, inwieweit die Befragten eher Mastermind-lastigen Schreibansatz, oder eher einen hochgradig demokratischen Schreibansatz vertreten.

Die nächste Frage zielt darauf ab zu wissen, wie die Befragten mit ihren Kompositionen nach außen hin umgehen, beziehungsweise in welche Relation sie ihre Songs im Bezug auf die größte österreichische Verwertungsgesellschaft legen. Als Eingangsfrage wurde Folgendes formuliert: **Wie viele Mitglieder der Band sind AKM-Mitglieder?**

Daraus ergibt sich nach der Aufschlüsselung der verschiedenen Mitgliedschaften in den verschiedenen Bands, nach den bekannten Gründen für eine Nicht-Mitgliedschaft zu fragen. Sofern die Frage nach der Mitgliedschaft (und deren Gründe) der befragten Person nicht schon beantwortet wurden, stelle ich die Frage im Anschluss: **Warum bist du Mitglied bei der AKM?**

Die Frage nach der AKM-Mitgliedschaft ist bedeutsam, weil sie für die Zielgruppe neben der Künstlersozialversicherung der einzige institutionelle Rahmen ist, durch den sie von sich behaupten können als Kunstschaffende wahrgenommen zu werden. Auch wenn die Bedeutung in der Gesellschaft mit der einer formalen Ausbildung nicht zu vergleichen sein dürfte, ist dieser Grund denkbar. Weiters besteht zwischen Schaffendem und Geschaffenem oft eine enge Bindung. Vor allem in Anbetracht dessen, dass davon ausgegangen werden kann, dass der Grossteil der Befragten Originalität und Eigenheit als wesentlich erachtet, ist die Funktion des Schutzes des geistigen Eigentums durch die AKM als Grund vorstellbar. Der naheliegendste Grund ist natürlich die finanzielle Abgeltung des musikalischen Schaffens.

Den Abschluss des dritten Themenblocks bilden die Fragen über die Zielvorstellungen der Befragten. Es wird nach den Zielen und - in der Umkehrung dazu – nach den Antizielen gefragt. Zu Beginn wird gefragt: **Was möchtest du als Musikschaffender erreichen?**

Es gibt viele Möglichkeiten auf diese Frage zu antworten und damit viele verschiedene Themen, die als Ziele definiert werden können. Anzunehmen ist auch, dass bei der Auseinandersetzung mit der Frage der Begriff des Erfolges fällt, der im gestalterischen Bereich ein äußerst streitbarer und damit interessanter ist. Einen anderen erwartbaren Aspekt stellt die eigene Verortung der Befragten bezüglich ihrer musikalischen Karriere dar. Es ist anzunehmen, dass ein Teil seine Zeile nicht erreicht hat und diese aufgrund dessen korrigiert hat. Dabei stellt sich dann die Frage, wie sich das auf das Selbstbild als Kunstschaffenden ausgewirkt hat.

Die letzte Frage ist die nach den Antizielen: **Was möchtest du als Musikschaffender nicht erreichen?/ Wie möchtest du nicht sein?**

Die Antwort auf diese Frage ist als klare Abgrenzung zur vorherigen Frage zu verstehen und lässt entsprechende Antworten erwarten. Durch das anzunehmende in Relation setzen zu früheren Zielen und Antizielen soll die

Positionierung von sich selbst und damit das Selbstbild klarer werden. Weiters kommen - wie auch bei der Frage nach den Zielen – mit hoher Wahrscheinlichkeit auch Ziel- und Antizielvorstellungen von relevanten Bezugspersonen wie Musikerkollegen, Eltern, Bekannten und Verwandten zum Vorschein.

3.5) Themenblock 4: Kunstwerk

Der letzte Themenblock des eigentlichen Fragebogens heißt: Themenblock vier: Kunstwerk. Der Themenblock zielt auf die Ausarbeitung aus der relativen Nähe zum Themenblock zwei resultierender Unterschiede beziehungsweise Übereinstimmungen der beiden Blöcke ab. Während im Kunstschaffendenblock noch die schaffende Person im Fokus steht, geht es hierbei um die von Personen geschaffenen Werke, beziehungsweise die Unterschiede, die diese zu Kunstschaffenden – sofern vorhanden – aufweisen. Gegebenenfalls gehen die Fragen in eine Auseinandersetzung mit der Differenz zwischen der sogenannten „high art“ und der so genannten „mass art“ über. Die erste Frage ist wie schon die vorherigen Einstiegsfragen zu den Themenblöcken sehr offen gehalten: **Wodurch ist ein Kunstwerk für dich ein Kunstwerk?**

Die Beantwortungsmöglichkeiten stellen eine Beleuchtung persönlicher Kriterien für einen Kunstwerkbegriff dar, die unabhängig vom eigenen Schaffen funktionieren. Es ist anzunehmen, dass dabei auf Beispiele eingegangen wird, die diese Kriterien zum Vorschein bringen. Durch die Erwähnung der Beispiele kann Aufschluss darüber gewonnen werden, welche Kunstsparten von den Befragten als solche gesehen werden und ob Interesse an anderen Kunstsparten als der der Musik vorhanden ist. Der vom Befragten verwendete Werkbegriff erlaubt auch, diesen vom Werkbegriff seiner Umgebung zu unterscheiden. Sofern sich dieser Ansatz in der Befragung nicht von selbst ergibt, wird mit folgender Frage fortgefahren: **Wodurch ist ein Kunstwerk deiner Meinung nach für andere ein Kunstwerk?**

Damit wird wie schon im zweiten Themenblock auf den Unterschied zwischen der eigenen Meinung und den sich daraus ergebenden Kriterien und der Sicht der Meinung der Gesellschaft hingewiesen. Die veränderte Reihenfolge der Fragen erklärt sich hierbei dadurch, dass davon ausgegangen werden kann, dass sich zwar jeder der Befragten als Kunst(werk)Rezipient versteht, mit der Zuschreibung des Kunstschaffenden aber unter Umständen nicht konform geht. Die Frage nach der persönlichen Einschätzung zu Beginn des Kunstwerkblocks beinhaltet mehr individuelles Gedankengut und daher auch mehr Interpretationsansätze zur Befragten Person. Durch die Frage nach der Einschätzung der Person über die Gesellschaft, findet eine weitere Distanzierung vom eigenen Schaffen statt, die im zweiten Themenblock nicht gewünscht ist. Der Aspekt des Schaffens wird hier durch die Differenz zwischen der tatsächlich erfassbaren Ebene (= Das Werk, wie es für einen Rezipienten erfahrbar ist) und der intentionalen Ebene bestimmt. Daher lautet die nächste Frage: **Wenn du an ein Kunstwerk denkst, was kann eine dahinter stehende Aussage sein? (Was soll damit vermittelt werden?)**

Das Augenmerk liegt nun auf der Intention des Schaffenden und beinhaltet dabei die kritisierbare Umsetzung derselben. Der Hintergrund ist der, dass es auch Kunstströmungen gibt, die die Intention als wesentlicher erachten, als das tatsächliche Produkt. Sofern die Befragten mit dieser Ansicht übereinstimmen, wird das durch diese Frage zum Vorschein gebracht. Die Intentionen beinhalten abgesehen von der grundsätzlichen Aussagekraft über die Personen, die sie ausdrücken auch noch zwei weitere Informationen. Zum einen stellen sie eine Möglichkeit der Kontrolle der Stringenz der getätigten Aussagen dar, da das Thema der Intentionen auch beim zweiten Themenblock zu erwarten war. Zum zweiten spannt sich durch die Frage nach der Intention der Bogen vom Werk und somit der Ausführung über die dahinterstehende Absicht. Wie schon angemerkt, wird somit eine wesentlich größere Angriffsfläche für Kritik im Sinne von – die Idee ist gut, aber die Umsetzung kann ihr nicht standhalten – gegeben. Dabei wird noch von einer generellen Sicht ausgegangen, die das Schaffen des Befragten nicht mit einbezieht. Das ändert sich bei der nächsten

Frage: Was ist die hinter deinem Kunstwerk stehende Aussage, sofern du deine Arbeit als Kunstwerk begreifst?

Die Frage ist eigentlich eine Doppelfrage und stellt die Sicht der eigenen Erzeugnisse in Relation zu den schon getätigten Aussagen über Kunstwerke. Weiters setzt die Beantwortung der Frage eine Auseinandersetzung mit dem im Regelfall als sehr hochgestochen empfundenen Begriff des Kunstwerks voraus. Zu Beginn kann man davon ausgehen, dass der Befragte den Begriff beleuchtet und sich darüber Gedanken macht, mit welchen Zuschreibungen er seine eigenen Erzeugnisse in Verbindung bringen will. Wenn es keine oder zu wenige Überschneidungen gibt, dann wird er antworten, dass er seine Kreationen nicht als Kunstwerke begreift. Darauf folgt die Frage nach der Begründung. Die Grundfrage zielt dann auf direkt darstellbare Ansätze der Befragten nach Beweggründen für das Schaffen ab. Sofern diese Fragen nicht zu dem gewünschten Sättigungsgrad der Thematik führen, werden zwei weitere Fragen angehängt: **Glaubst du, es gibt einen Unterschied zwischen sog. „high art“ und „mass art“? beziehungsweise: Wenn ja, wo liegt er?**

In diesen wieder sehr offenen, einen seit langem in der Kunstgeschichte vertretenen Frage soll die Möglichkeit gegeben sein, sich durch die Auseinandersetzung mit den Begriffen und den damit verbundenen Auswirkungen in gesellschaftlicher Hinsicht sich in eben diesem Diskurs zu verorten. Dabei ist es relativ unbedeutend, ob der Befragte sich mit dem Thema schon einmal auseinander gesetzt hat, weil die Unterscheidung zwischen „high“ und „mass“ auch ohne Hintergrundwissen verstanden wird.

3.6) Themenblock 5: Demographie

Zum Abschluss der Befragung wurden in minimalem Ausmaß demographische Daten durch folgende Fragen erhoben:

- Wie alt bist du?

- Welches Geschlecht hast du?
- Welche(s) Instrument(e) spielst du hauptsächlich?
- Welche(s) Instrument(e) hast du schon einmal live, oder bei Aufnahmen gespielt?
- Wie viele Veröffentlichungen gab es von dir/euch?
- In welcher Art wurde veröffentlicht?

4) Theorie

Um der Frage nach dem Selbstbild der Befragten näherzukommen ist es sinnvoll, sich mit verschiedenen Konzepten des Selbst auseinanderzusetzen. Abgesehen von der grundsätzlichen Relevanz dieser Fragestellung für das Thema, ist das Selbstkonzept vor allem einer maßgeblichen Einschränkung unterworfen, wie Jan Hemming – dessen Auseinandersetzung mit dem Selbstkonzept als Gegenstand der Psychologie die Basis der Theorie dieser Arbeit darstellt - in seiner Studie über Begabung und Selbstkonzept semiprofessioneller Musiker festhält:

*„Bis hinein in die Charts sind im Popsektor Musiker anzutreffen, deren Fähigkeiten nach traditionalisierten Maßstäben entweder als sehr dürftig, oder zumindest sehr spezialisiert eingeschätzt werden.“
(Hemming, 2002, Seite 48)*

Daraus ergibt sich der Ansatz, dass das Selbstkonzept bei der hier angesprochenen Zielgruppe wesentlich aussagekräftiger ist, als bei Personen mit abgeschlossener Ausbildung. Ausformuliert bedeutet das: *„Es scheint weniger wichtig zu sein, wie musikalisch jemand de facto ist, als für wie musikalisch er sich hält.“*(Bastian, 2000, Seite 443)

oder

„Self-beliefs in one´s musicality are better predictors of high performance in music than tests of musicality are.“ (Sloboda et al. 1994b, Seite 364)

Dabei stellt sich die Frage, wodurch dieser „self-belief“ entstehen kann, der im Gegensatz zu einigermaßen vergleichbaren und erlernbaren Kriterien wie Schnelligkeit, Richtigkeit oder Instrumentbeherrschung nicht messbar ist. Durch die nicht vorhandene Vergleichbarkeit wird der Musiker, der über diesen „self-belief“ verfügt in größerem Ausmaß kritisierbar und sieht sich im Extremfall einem Vorwurf, der sehr bekannten Popstars öfter gemacht wird: Medienkreationen zu sein, die von Musik keine Ahnung haben.

4.1) Selbstkonzepte

Die Auseinandersetzung mit der Thematik des Selbst taucht in der Psychologie und Soziologie immer wieder auf. Trotz - oder auch wegen - der vielen Versuche das Thema fassbar zu machen, gab es lang kein allgemein akzeptiertes Konstrukt des Selbstkonzepts. Bis in die 60er Jahre wurde meist an eine „essential me“ festgehalten, welches vor allem unter Einbeziehung einer Persönlichkeitsvorstellung nicht haltbar ist. Um das Selbstkonzept greifbar und von der Persönlichkeit unterscheidbar zu machen, muss vor allem folgende Perspektive herangezogen werden:

„Während der Persönlichkeitsbegriff hauptsächlich darauf zielt zu kennzeichnen, wie sich die Merkmale eines Individuums mehr oder weniger objektiv darstellen, bezieht sich der Begriff Selbst auf die subjektive Sicht des Individuums. (Mummendey, 1990, Seite 78 in Hemming, 2002, Seite 49)“

Diese Erkenntnis ergibt sich auch aus der Feststellung, dass Individuen sich selbst zumeist vielschichtiger darstellen, als sie andere Personen charakterisieren, wenn sie deren Selbstkonzept einschätzen sollen (vgl. Mummendey 1990, Seite 85 in Hemming, 2002, Seite 49). Die für die Bearbeitung herangezogene Definition von Selbstkonzept übernehme ich von Hans-Dieter Mummendey, der diese ausreichend offen und vergleichsweise leicht verständlich formuliert hat:

„Unter Selbstkonzept kann man demnach die Gesamtheit der auf die eigene Person bezogenen Beurteilungen verstehen. Beurteilt werden kann an der eigenen Person im Grunde alles: körperliche und psychische Merkmale aller Art, im einfach beschreibenden, aber auch im bewertenden Sinne, Merkmale aus der Vergangenheit, an die man sich erinnert, oder Merkmale, die man sich gegenwärtig zuschreibt, oder Merkmale, die man sich wünscht, nach denen man strebt, oder von denen man erwartet, sie in Zukunft zu besitzen. (Mummendey, 1990, Seite 79 in Hemming, 2002, Seite 49)“

Ein wenig präziser formuliert kann man sagen, dass das Wissen von der eigenen Person, welches das Selbstkonzept ausmacht in Form von Einstellungen vorhanden ist. Diese Einstellungen bestehen aus einer kognitiven, einer affektiven und aus einer aktionalen Komponente (= Verstand, Gefühl, Verhalten). Im Rahmen der für die Arbeit relevanten Zielgruppe sind die nicht-kognitiven Aspekte der Einstellungen von größerer Bedeutung.

Es stellt sich jedoch die Frage, wie das Selbstkonzept und die dazugehörigen Einstellungen organisiert sind. Neben der recht weit verbreiteten Ansicht nach der Metapher von der Zwiebel, die zwischen oberflächlichen und tiefer liegenden Schichten unterscheidet, ist für diese Arbeit ein von Hans-Dieter Mummendey entwickelter Ansatz, der von einer hierarchischen Selbstkonzeptstruktur ausgeht zielführend (vgl. Mummendey, 1990, Seite 83ff). Dabei wird zwischen globalen und partiellen Selbstkonzepten unterschieden, die in Wechselwirkung zueinander stehen. Die Idee der hierarchischen Organisation des Selbstkonzepts lässt sich auch gut auf die schon angesprochene Aufteilung der Aspekte Verstand, Gefühl und Verhalten anwenden, wenn man beispielsweise von nichtakademischen, von physischen, oder von emotionalen Selbstkonzepten spricht.

Ein weiterer wichtiger Aspekt ist der des Unterschieds zwischen Innen und Außen des Selbstkonzepts. Vor allem in Hinsicht auf den empirischen Zugang

ist das Problem evident. Elissa Wurf und Hazel Markus schlagen dabei vor, von einem dynamischen Begriff des Selbstkonzepts auszugehen:

„The idea is simply that not all self-representations or identities that are part of the complete self-concept will be accessible at any one time. The working self-concept, or the self-concept of the moment, is best viewed as a continually active, shifting array of accessible self-knowledge,“ (Markus, Wurf; 1987; Seite 306)

Damit kann zwischen einem jederzeit verfügbaren, durch einen permanenten Reflexionsansatz sich ständig verandelnden partiellen Selbstkonzept ausgegangen werden, welches für einen musikalischen Entwicklungsprozess von großer Bedeutung ist. Da dieses auch auf das nie vollständig zu begreifende Selbstkonzept wirkt, bleibt die von Mummendey als wesentlich erachtete grundlegende Kontinuität vorhanden.

4.2) Selbstkonzept und Identität (vgl. Hemming, 2002, Seite 51ff)

Nachdem in de Arbeit schon mehrmals der Begriff der Identität verwendet wurde, soll diese Unterkapitel Aufschluss darüber geben, wie Identität im Rahmen der Arbeit zu verstehen ist und in welcher Beziehung sie zum Selbstkonzept steht. Tatsächlich weisen die beiden Begriffe auch in der Fachliteratur erstaunliche Überschneidungen auf. Beispielsweise definieren Werner Fröhlich und James Drever Identität als *„eine auf relativer Konstanz von Einstellungen und Verhaltenszielen beruhende, relative überdauernde Einheitlichkeit in der Betrachtung seiner selbst, oder anderer“*(Fröhlich, Werner; Drever, James; 1978, Seite 168)

Aufschluss über eine sinnvollere Abgrenzung voneinander gibt ein Blick auf die Begabungsforschung, in der Hans Günther Bastian folgendes bemerkt:

„... dann meint musikalische Identität ein „Eins-Sein“ mit der Musik, das Wissen um die musikalische Einzigartigkeit, um die persönlichen

Bedeutungs- und Funktionszuweisungen für Musik, das Erkennen des Sinns von Musik für sich selbst und im Kontext seiner soziokulturellen Umwelt.“ (Bastian, 1993, Seite 99)

Musikalische Identität kann hier nun nicht mehr vom Selbstkonzept ersetzt werden, da ihr eher die Aufgabe einer psychischen Instanz, die eine Voraussetzung für ein Selbstbild sein kann – und in der Regel auch ist – zugeschrieben wird. Eine Erweiterung des Selbstkonzept-Begriffs sieht das Miteinbeziehen des Selbstwertbegriffs bei Bastian vor. Trotz der unbestreitbaren wechselseitigen Wirkungen aufeinander wird darauf hingewiesen, dass man den Einfluss des Selbstwertes auf das Selbstbild nicht übertreiben sollte.

Im Hinblick auf die Zusammenhänge von Selbstkonzept und Identität ist es sinnvoll, sich Identität als Ablagerung der verschiedenen Teilkomponenten des grundsätzlichen (globalen) Selbstkonzepts vorzustellen. Diese Metapher macht auch nachvollziehbar, dass Identität nicht unmittelbar empirisch zugänglich ist. Wenn man nun einen Blick in die Biographieforschung wagt, welche davon ausgeht, dass Leben immer Sinn und Deutung voraussetzt, dann sollte man die persönliche Biographie eines Befragten als aktives, gegenwärtiges Konstrukt verstehen, welches naturgemäß aktuelle Färbungen beinhaltet. Das Selbstkonzept nimmt also anders als die Identität einer ständigen Reflexion unterworfen, ohne allerdings ständigen Einfluss auf Verstand, Gefühl oder Verhalten auszuüben.

In den Siebzigerjahren traten die Gedanken des Konstruktivismus stärker in den Vordergrund und der Ansicht dass Sinneseindrücke, Erfahrungen, usw. Abbilder der Realität sind, wurde die Ansicht, dass sie aktive Konstruktionsleistungen des Subjekts darstellen entgegengestellt. Friedemann Schulz von Thun hat in den frühen 80er Jahren diesen Mechanismus aufs Selbstkonzept übertragen. Dabei benennt er das Selbstkonzept als Macher von Erfahrungen.

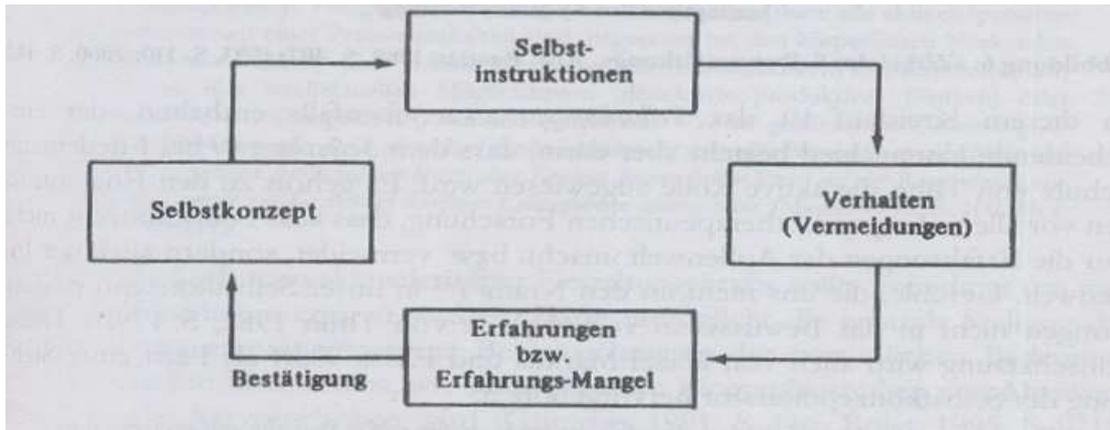


Abbildung: Der kybernetische Kreislauf des Selbstkonzepts. Aus: Schulz von Thun 1982, Seite 177

Wie in dem von Schulz von Thun erstellten Konzept ersichtlich, steht das Selbstkonzept in Zusammenhang mit den von außen herangetragenen Erfahrungen und Bestätigungen, beziehungsweise Ablehnungen, die dann wieder Einfluss auf das Verhalten haben. Im negativen kann diese Wirkungskette auch zu einer sich selbst erfüllenden Prophezeiung (der „self-fulfilling prophecy“) führen. Im positiven Rahmen hat Hans-Günther Bastian das Diagramm auf die Musik übertragen:

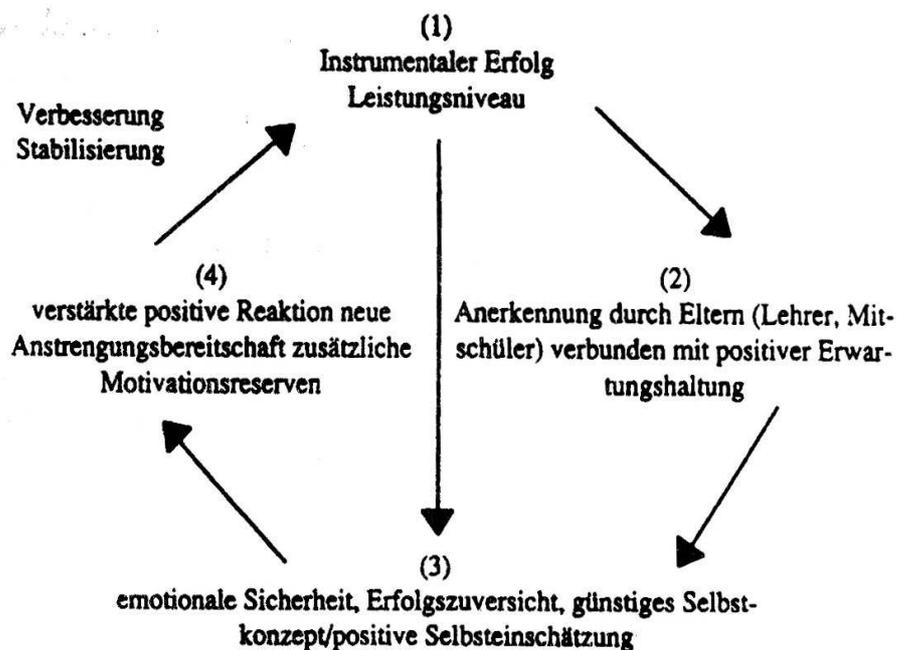


Abbildung : „Zirkel der Selbstverstärkung“. Aus: Bastian, 2000, Seite 442

Der Hauptunterschied der beiden Konzepte besteht darin, dass dem Selbstkonzept bei Friedemann Schulz von Thun eine aktive Rolle zugewiesen wird. Dies ist deswegen wichtig, weil das Selbstkonzept neben den Erfahrungen, die es in der Außenwelt macht (oder diese vermeidet), auch Erfahrungen in der Innenwelt macht. Dabei treten die Gefühle laut Schulz von Thun, die nicht dem Selbstkonzept entsprechen nicht ins Bewusstsein vor.

In Bastians Konzept ist die musikalische Leistung Ausgangs- und Zielpunkt des Kreislaufs, während das früher schon angesprochene dynamische Selbstkonzept bei Schulz von Thun diese Rolle übernimmt. Das Resultat kann man als kybernetischen Kreislauf bezeichnen. (vgl. Markus, Wurf; 1987; Seite 311). Interessanterweise entspricht das auch den Besonderheiten der jeweils dazugehörigen kulturellen Bereiche. In der traditionellen Musikausübung, auf die sich Bastian bezieht, stehen die Reproduktion von Musik, die durch Notation vorgegeben ist und ein möglichst hohes Leistungsniveau im Vordergrund. Anders sieht es in der populären Musik aus. Individueller Ausdruck und kreative Betätigung sind von Anfang an wesentlich und stellen Kriterien dar. In diesem Sinne kann man das Selbstkonzept als Regisseur der musikalischen Entwicklung verstehen.

Somit wird der persönlichen Bedeutung des individuellen Musizierens, welches in aktuellen Biographiestudien als an Relevanz zunehmend erachtet wird, Rechnung getragen. Von großer Bedeutung ist auch, dass dieses Konzept für den Bereich der populären Musik den wichtigen Ansatz der Forderung nach kultureller Offenheit darstellt. Dadurch kann die kulturelle Praxis nicht nur angepasst, sondern auch mit gestaltet werden. Überspitzt formuliert: Die kulturelle Offenheit bedingt individuellen Ausdruck und kreative Betätigung.

Ausgehend von diesem Schema des Selbstkonzepts, kann auch die Frage nach der Motivation des Schaffens zumindest ansatzweise beantwortet werden:

„Unter der Voraussetzung, dass die Musik in das Zentrum eines individuellen Selbstkonzepts rückt, wird das musikalische

Ausdrucksbedürfnis zur entscheidenden Triebfeder für die (...) Handlungsweisen (des Individuums)“ (Kleinen, 2000, Seite 127; in: Hemming, 2002, Seite 55)

Es muss aber auch dabei darauf hingewiesen werden, dass sich die Muskschaffenden dieser Triebfeder nicht immer bewusst sind. Zwar besteht ein aktiver Reflexionsprozess, doch muss dadurch nicht prinzipiell davon ausgegangen werden, dass diese Erkenntnisse nüchtern reflektiert werden. Hemming verweist auf diesen Umstand mit dem Beispiel eines Musikers, der auf eine psychische Stresssituation damit reagiert, dass er den Proberaum aufsucht und eine Stunde lang mit der E-Gitarre und voll aufgedrehtem Verstärker „aus sich hinausschreit“. (vgl. Hemming, 2002, Seite 56). Dabei wird intuitiv das Selbstkonzept „Musiker“ gefordert, während die Reflexion dem affektiven und aktionalen Bereich zuzuordnen ist.

4.3) Empirische Untersuchung des Selbstkonzepts (vgl. Hemming, 2002, Seite 56ff)

Durch die Annahme, dass Selbstkonzepte aus kognitiven, affektiven und aktionalen Komponenten bestehen, erschwert sich deren empirische Untersuchung. Es ist offensichtlich, dass eine Messbarkeit nicht gegeben nicht machbar ist. An Mummendeys Selbstkonzepterfassung angelehnt, ist es sinnvoll über individuelle Einstellungen Rückschlüsse auf zugrundeliegende Selbstkonzepte zu erhalten. Damit können viele aus der Psychologie bekannte Untersuchungsverfahren zu Einstellungen angewandt werden. Der Leitsatz für diese könnte so lauten:

„Ich beschreibe mich selbst mittels Persönlichkeitseigenschaften, und zwar in Bezug auf die Gegenwart, als auch hinsichtlich vergangener Merkmale, an die ich mich erinnere, und hinsichtlich zukünftiger Züge, die, die ich mir wünsche.“ (Mummendey, 1990, Seite 80)

Neben den „aktuellen“ Komponenten, die den Ist-Zustand beschreiben, kann dieser um die Unterscheidung zwischen Eigenwahrnehmung und Fremdwahrnehmung ergänzt werden. Weiters wird durch das Zitat deutlich, dass sich die Selbstkonzeptkonstruktion auf mehreren zeitlichen Ebenen abspielt und das Jetzt eben durch Vergangenheit und Zukunft erweitert werden. Die dritte wesentliche Erweiterung besteht in der Formulierung von Zielen, beziehungsweise „Anti-Zielen“. Sie ermöglichen eine Darstellung des Selbstkonzepts in einer Abfolge von Karrierestationen.

Damit würde es sich anbieten, auf bereits vorhandene Selbstkonzeptskalen oder ähnliches zurückzugreifen. Trotz der Tatsache, dass dieses Vorgehen relativ naheliegend wäre, wird in dieser Arbeit ein weniger strukturierter, aber eben qualitativer Zugang verwendet. Die Fragen, die im vorherigen Kapitel näher erläutert wurde, wurden zwar meist gestellt, aber eher als Erzählanleitungen kommuniziert und gegebenenfalls dem durch einen Redefluss sich ergebenden Informationsgehalt geopfert. Die grundsätzliche Überlegung, der hier gefolgt wird, lautet:

„Wenn Selbstkonzepte eine aktive Instanz permanenter Reflexion der eigenen Möglichkeiten und Grenzen darstellen und zugleich Kontinuität aufweisen, können sie vielleicht in metaphorischer Weise als „Geschichte, die man sich permanent selbst erzählt“ charakterisiert werden.“ (Hemming, 2002, Seite 57)

Damit wird auch eine Ähnlichkeit zu der von Jean-Francois Lyotard im Zuge der Diskussion um die Postmoderne-Diskussion festgehaltenen Beobachtung sichtbar. Es wies – wie andere auch – darauf hin, dass auch wissenschaftliches Wissen durch Erzählungen wiedergegeben wird. Die Legitimation des Wissens ist in erster Linie abhängig von der Konsistenz der Erzählungen und wird als narratives Wissen verstanden. Daher liegt es nahe, das Selbstkonzept als individuelles narratives Wissen zu verstehen.

Dass dieses Wissen niemals in seiner Gesamtheit zugänglich ist, wurde an früherer Stelle schon erklärt. Daher wird auch in den Fragen nach Teilaspekten gefragt, die aber das Selbstkonzept nie direkt zur Sprache bringen. Einige Fragen wie etwa: „Wie entstehen die Songs? Wer komponiert bei euch?“ ermöglichen weitere Rückschlüsse auf das Selbstkonzept.

5) Beschreibung des Feldes

5.1) Das Umfeld der Befragten (vgl. Schmidt, 2007, Seite 16ff)

Um sich ein ausreichend genaues Bild über die Befragten machen zu können, muss man sich mit ihrem musikalischen und damit genregenerierenden Umfeld auseinandersetzen. Nachdem Genrebegriffe von Natur aus einem stetigen Wandel unterzogen sind, erscheint es anfangs schwierig ein ausreichend weitläufiges, aber trotzdem aussagekräftiges Feld zu finden, in das sie hineinpassen. Im Zuge meiner Recherche stieß ich auf die Stilfeldanalyse von Prof. Harald Huber, der diese in seiner Dissertation mit dem Titel „*Stilanalyse, Stile der Populärmusik im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts*“ vorstellte. Er gebraucht dort den Ausdruck des New Folk/Rock, der laut eigener Aussage mit dem des Alternativerocks gleichsetzen kann.

Die Befragten bewegen sich also im Feld des Alternativrocks, dessen Wurzeln in einer Gegenbewegung der zu sehr gestylten und klinisch anmutenden Popmusik der 80er Jahre liegen. Mit dem Durchbruch internationaler Postpunkbands ab 1987 gelang es, dem „Alternativerock“ sich langsam zu etablieren. Obwohl dessen Zenit überschritten scheint, gilt er wohl auch wegen einer voranschreitenden Ausweitung des Begriffs als Nährboden zukunftsweisender Entwicklungen. (vgl.: Huber 1998: 203 f.).

Durch folgende Eckpfeiler kann das Stilfeld ausgemacht werden:

- Der Fortbestand von rockigen Gitarrenbands und die Bildung von Synthesen mit Folk einerseits und Heavy Metal andererseits,

- der Erfolg von Künstlern aus dem Bereich von Independent Record Companies,
- das ausgewogene Verhältnis der Geschlechter bezüglich künstlerischer Kreativität,
- der Erfolg der Serie „unplugged“ von MTV und
- die Diskussion neuer jugendkultureller Phänomene unter dem Schlagwort „Generation X“, die 1994 ihren Höhepunkt fand

Daraus ergeben sich nach Huber soziale und musikalische Stilmerkmale die sich in folgender Tabelle zusammenfassen lassen:

	Alternativerock
Gesellschaftsbild	„immer schneller werdende Kultur“, Erosion der Wertesysteme, Geld regiert, Utopien sind aussichtslos
Jugend-kulturelles Konzept	Ein selbstbewusster „Loser“ sein, die Bezugsgruppe der Gleichaltrigen als Halt
Jugend-kulturelle Symbolik	Neudeutung von Stilelementen der 60er - und 70er - Jahre
Altersstruktur der Protogemeinschaft	Generationsübergreifend
Geschlechterrollen	Ausgewogenes Verhältnis der Geschlechter, Postfeminismus
Stil als generative Disposition	Kreisen um ein Zentrum, `sich finden` als zentrales Projekt
Subkulturelle Funktionen des Stils	Symbiotische Konzertrituale, Kommunikation auf mehreren Ebenen „stage diving“ als Vertrauensspiel
musikindustrielle Verwertung	Gegensatz Independents – Majors, MTV versucht als Zielgruppe die `Wohlstandsverlierer` und `Dissidenten` zu gewinnen, spezielles Marktsegment für

	„Verweigerer“
Stilbegriffe	Postpunk, Independentrock, Postrock, Guitar Bands, Britpop, Female Singer/Songwriter, Grunge, Unplugged, Garagerock, Emo
Musik: Sound	akustisch/elektrisch; Rock - Pop versus Folk - Pop; Ursprünglich - und Natürlichkeit
Besetzung	akustisch/elektrisch, Simulation von Ursprünglichkeit
Wort: dargestellte Situation	Identitätssituation, Kreisen um das „ich“-Zentrum, Wohlstandsverlierer, Fluchtphantasien
Bild: Videoclips	Bilder einer absurden Welt, Realismus und groteske Überzeichnung, Präsentation des „Unbeschönigten“
Outfit	Anti - glamouröse Alltagskleidung; Betonung des Ungeschminkten, Einfachen

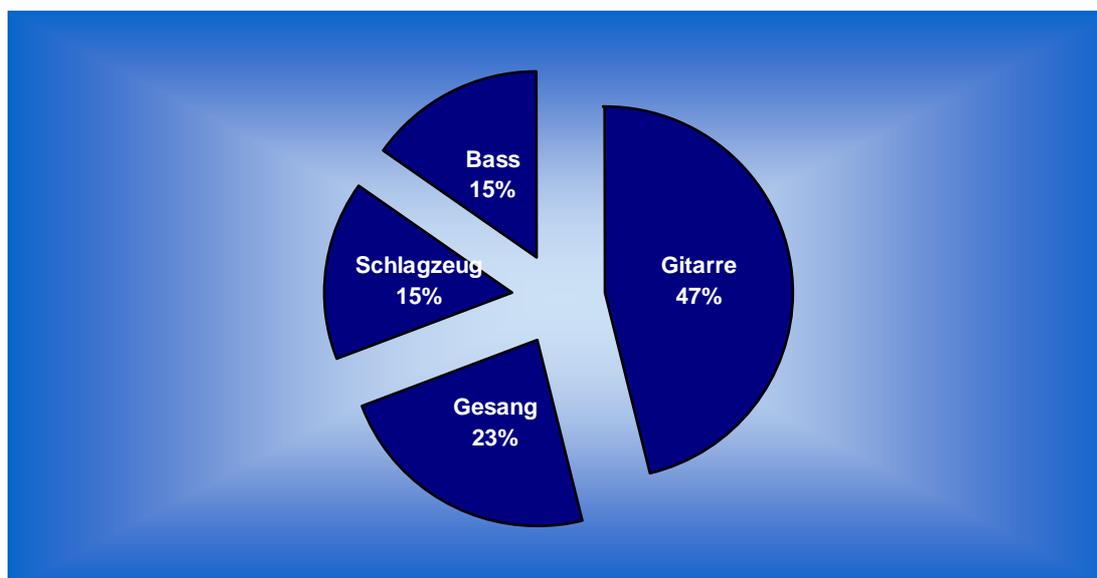
(Huber, 1998, Seite 263)

5.2) Die Befragten

Die Befragten sind zum Zeitpunkt der Befragung alle in Wien in mehreren Bands oder Projekten musikalisch tätig. Elf Befragte sind AKM-Mitglieder – die restlichen Musiker sind in Bands tätig, wo auch AKM-Mitglieder vorhanden sind. Leider fanden sich keine weiblichen Interviewpartnerinnen, was aber zumindest tendenziell die Geschlechterverteilung in der Szene wiedergeben dürfte.

Die dreizehn Befragten weisen ein durchschnittliches Alter von 31 Jahren auf und gehen einer Erwerbstätigkeit nach, oder sind noch in Ausbildung. Die Gespräche dauerten durchschnittlich knapp 64 Minuten und fanden in sieben Fällen in Privatwohnungen statt. Die restlichen Gespräche fanden in öffentlichen Räumen statt, was die Aufnahmequalität erheblich verminderte.

Im Durchschnitt verwendeten die Befragten über fünf Instrumente entweder auf der Bühne oder bei Aufnahmen. Die verwendeten Instrumente waren dabei: Gitarre, Gesang, Schlagzeug, Bass, Keyboard, Groovebox, Cello, Geige, Flöte, Kontrabass, Percussion, Radio, Xylophon und Bariton. Die Aufteilung der Hauptinstrumente sieht folgendermaßen aus:



Die Musiker haben durchschnittlich bei knapp sechs zum Teil zum Verkauf bestimmten Produktionen mitgewirkt. Diese wurden meist als CDs veröffentlicht. Alle Befragten veröffentlichen mittlerweile Musikstücke im Internet über Myspace. Vier Befragte veröffentlichten schon auf Musik-Kassette und drei auf Vinyl. Zehn Befragte haben ein Video produziert, während ein Befragter auch Bücher und eine DVD veröffentlicht hat.

6) Exkurs: Über die Philosophie der modernen Kunst

Auch wenn man davon ausgehen kann, dass das philosophische Problem der Moderne nach Jean-François Lyotard ab ca. 1979 als gescheitert betrachtet werden kann, sind ihre Denkansätze für die Kunst äußerst bedeutungsvoll. Dies lässt sich auch daran erkennen, dass einige der von den Befragten geäußerten Ansichten über Kunstschaffende oder auch Kunstwerke mit denen der Philosophie moderner Kunst übereinstimmen. Als Beispiele seien die Strömung

der Avantgarde, oder Walter Benjamins Betrachtungen zum Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit genannt. Von diesen die Moderne prägenden Denkansätzen handelt dieser Exkurs.

Die Moderne zeitlich zu fassen, stellt ein Problem dar. Sie beinhaltet von sich aus Ungleichzeitigkeiten, die sich auch durch die Idee der Avantgarde (die ja ihrer eigenen Zeitgenossenschaft voraus sein wollte) bestätigt wird.

Sie beginnt - aus ökonomischer Perspektive betrachtet – mit der sukzessiven Säkularisierung aller Lebensbereiche in der Frührenaissance. Aus dem Fokus des traditionellen Kunstdiskurses beginnt sie aber erst mit den Avantgardisten, die das Aufbrechen ästhetischer Parameter wie der geschlossenen Form der Literatur, Gegenständlichkeit der Malerei und Tonalität der Musik. Dies fand zu Beginn des 20. Jahrhunderts statt. (vgl. Liessmann, 1999, Seite 11ff) .

Ein mittlerer Begriff geht von der kapitalistischen Produktionsweise und somit der Säkularisierung und dem autonomen Auftreten Kunstschaffender aus. Dies fand gegen Ende des 18. Jahrhunderts statt. Mit der Autonomisierung treten Individualismus durch Innovation und Legitimationsversuche der Künstler in den Vordergrund.

6.1) Immanuel Kant: Der Geschmack und das Genie (vgl. Liessmann, 1999, Seite 17ff)

Immanuel Kant schaffte in seinem 1790 erschienenen Werk *„Kritik der Urteilskraft“* so etwas wie die Grundlegung der Ästhetik. Er geht davon aus, dass die ästhetische Erfahrung nur vom Individuum wahrgenommen werden kann und die Empfindung an ebendieses gekoppelt ist. Ästhetisches ist um den ästhetischen Willen ästhetisch. Damit begründet er auch die Autonomie des Künstlers mit. Er prägt den Begriff des Schönen dadurch, dass er sagt: *„Schön ist, was ohne Begriff als Gegenstand eines notwendigen Wohlgefallens erkannt wird“* (Kant, 1975, Seite 130).

Wesentlich ist dabei das interesselose Wohlgefallen. Der subjektive Geschmack erzeugt entweder Wohlgefallen oder Missfallen – und stellt damit ein Geschmacksurteil dar. Die Interesselosigkeit ist eine Voraussetzung für das Geschmacksurteil – Interessen entstehen durch die Ausformulierung von Bedürfnissen. Wären Bedürfnisse im Spiel, würde es nicht zu einer Beurteilung kommen, sondern zum Genuss oder Verweigerung die laut Kant auszuschließen ist.

Das ästhetische Geschmacksurteil beruht auf dem Empfindungsvermögen des Subjekts. Trotzdem erwartet es Zustimmung anderer Subjekte. Die Erwartung liegt im Gemeinsinn begründet, da es sonst unsinnig wäre, ein Schönheitsempfinden mitteilen zu wollen. So werden „schöne“ Werke klassifiziert, auf die die individuelle Urteilskraft mit interesselosem Wohlgefallen reagieren kann.

Weiters ist Kant sehr wesentlich an der Weiterführung des Geniekults beteiligt. Das Genie allein kann das Schöne produzieren. Dieses kann thematisch auch das Widerwärtigste umfassen, da alles schön dargestellt werden kann. Genies schaffen exemplarische Werke – sie garantieren und verfügen über Originalität und auch über Geist, Geschmack, Einbildungskraft und Verstand. Sie sind „*Günstlinge der Natur*“. Das Genie produziert grundsätzlich Exemplarisches und entzieht sich somit auch der Gefahr, sich von bestehenden Regeln abgrenzen zu müssen, weil es selber die Regeln schafft.

Ein weiterer für die Kunst der Moderne von Kant geprägter Begriff ist der des Erhabenen. Das Erhabene ist laut Kant so groß, dass es sich der menschlichen Fassbarkeit entweder entzieht, oder ihm zumindest seine Grenzen aufzeigt. Er unterscheidet dabei zwischen (vgl. Liessmann, 1999, Seite 22):

- dem „mathematisch-erhabenen“, welches durch seine Größenordnung kaum noch fassbar ist und dem
- „dynamisch-erhabenen“. Dieses kommt in der Natur vor und ist Furcht erregend.

6.2) Die Romantik als Wegbereiter der Philosophie der modernen Kunst

Die kulturgeschichtliche Epoche der Romantik hat vor allem auf die Kunstrichtungen der bildenden Kunst, der Literatur und der Musik starke Auswirkungen. Aber auch andere Kunstrichtungen beeinflusst sie maßgeblich, indem sie postuliert, dass Kunst an die Stelle von Moral und Philosophie treten, beziehungsweise diese ersetzen soll. Die moderne Kunst soll Modelle kreieren, die ein besseres Leben versprechen. Die gewünschte Einheit von Gefühl und Vernunft soll zumindest für den Moment im Werk dargestellt werden. Demzufolge sind die Elemente der modernen Kunst: (Schlegel, 1798 – 1801, S. 114ff)

- Aufhebung der Gattungsgrenzen
- Unabschließbarkeit der produktiven Prozesse
- Kunstwürdigkeit banaler Gegenstände des Alltags
- Ästhetisierung des Lebens
- Vertrauen in die Kreativität von Kindern und Naiven
- Souveränität des Künstlers
- Ironie gegenüber der abendländischen Bildungstradition.

Daraus ergibt sich, dass der moderne Künstler folgende Eigenschaften aufweist, die zum Teil auch in den Interviews genannt wurden. Er ist...

- einsam
- ein Bohemien
- ein Außenseiter
- an der Grenze zwischen Genie und Wahnsinn
- jenseits von Moral und Vernunft

Diese Ansichten bezüglich des Bildes von Kunstschaaffenden sind auch heute allgegenwärtig und beeinflussen – auch wenn sie nicht direkt angenommen oder nachgelebt werden – das Selbstverständnis.

6.3) Adorno und die ästhetische Avantgarde

Theodor W. Adorno wird als *der* Theoretiker der modernen Kunst gesehen. Er vertritt die Meinung, dass Kunst als einzige Instanz zu verstehen ist, die den Anspruch auf Wahrheit und Kritik aufrecht erhalten kann. Das tut sie durch ästhetische Radikalität, die oft auch in der Avantgardebewegung zu finden ist. Diese setzt aber Vorkenntnisse voraus, was das Schaffen eines Kunstwerks per Zufall unmöglich macht. Die Tatsache, dass das Werk emotional berührt reicht nicht -um Kunst begreifen zu können, muss man auch geschult sein. Das schlägt sich vor allem im Begriff des strukturellen Hörens nieder, welches es im Idealfall des sehr geschulten Rezipienten diesem ermöglicht, ein Stück quasi vor seinem geistigen Ohr zu hören, ohne es je akustisch vernommen zu haben.

Das Kunstwerk kann durch nichts anderes ausgedrückt werden, es muss intentional verstanden werden. Das heißt das Werk stellt Anspruch an sich selbst. Die vom Kunstwerk dargestellte und in ihm enthaltene Wahrheit darf nicht begrifflicher, rationaler, oder diskursiver Erkenntnis sein. Damit kommt er einem „l'art pour l'art“ Kunstverständnis schon sehr nahe.

Ein weiterer Gedanke besteht darin, dass es in der Kunst einen Fortschritt gibt. Adorno denkt dabei an den Fortschritt in der Behandlung des ästhetischen Materials, welcher sowohl auf der Ebene der Form, als auch auf der des Inhalts stattfindet.(vgl. Liessmann, 1999, Seite 128) Der Fortschritt kann also übersetzt durch die Verwendung der Mittel (=Klangproduzenten) als auch über die Behandlung derselben (= innovativer Zugang zur Klangproduktion) stattfinden.

Nach Adorno führt die Reproduzierbarkeit des Kunstwerks zum Fetischismus und nicht zur Demokratisierung bzw. Entauratisierung (- was ein erstrebenswerter Zustand wäre). Diese Gedanken ergeben auch Überschneidungen zu Walter Benjamin, der durch die unbegrenzte Vervielfältigung von Musik, Malerei und der bildenden Künste den Verlust ihrer Aura beanstandet. (vgl. Benjamin, 1992)

7) Die Methode

7.1) Der Zugang

Um zu den von mir relevanten Ergebnissen zu kommen, erscheint es mir sinnvoll, mich zuvor mit den in Frage kommenden Methoden auseinanderzusetzen. Da die Arbeit explorativ angelegt ist, ist klar, dass ich diese im Rahmen der qualitativen Interview- und Interpretationsführung – dem qualitativen Paradigma - finde. Diese unterscheiden sich in der Interviewführung von dem quantitativen Ansatz durch folgende Kriterien: (vgl. Lamnek, 1995, Seite 36ff.):

- Die Intention von Befragungen
- Die Standardisierung von Befragungen
- Die Struktur der Befragten
- Die Form der Kommunikation
- Den Stil der Kommunikation
- Die Art der Fragen
- Das Kommunikationsmedium

Ausgehend davon stellt sich die Frage, wie den Befragten zu begegnen ist. Da es sich bei der Befragung um einen relativ klar umrissenen Themenkreis handelt, über den die Befragten klar und deutlich Bescheid wissen, drängt sich der Expertenbegriff auf (vgl.: Schütz 1972, Seite 87).

Ein weiterer Ansatz zum Expertenbegriff fasst dies so zusammen: Der Expertenbegriff ist an die Funktion gebunden, die eine Person innerhalb eines Sozialsystems erfüllt und nicht an die Bedingungen formaler Qualifikation oder an eine offizielle Position (vgl.: Meuser, Nagel 2005, Seite 180).

Die befragten Musiker sind also Teil eines Handlungsfeldes der Musikschaaffenden und können damit Auskunft über das in diesem Handlungsfeld vorhandene Betriebswissen geben. Um sie zumindest thematisch weit genug eingrenzen zu können, und um eine Vergleichbarkeit der Aussagen zu erzielen, wird ein Leitfaden entworfen.

7.2) Das fokussierte Interview (vgl. Lamnek, 1995, Seite 79ff)

Das fokussierte Interview erscheint mir zur Durchführung des Forschungsvorhabens am besten geeignet. Die von Merton und Kendall vorgegebenen spezifischen Anweisungen der Nicht-Beeinflussung, der Spezifizierung und der Tiefgründigkeit sind für mich als sich selbst im Feld bewegender Forscher Richtlinien und Herausforderung zugleich. Bei der Nicht-Beeinflussung ist darauf zu achten, dass die im Vorfeld entwickelten Hypothesen im Interview keinerlei Erwähnung finden. Bei der Spezifizierung liegt das Hauptaugenmerk darauf, dass zu dem Erzählten (Erlebnisse, Gefühle, Verhaltensweisen) auch selbst getätigte Interpretationen wiedergegeben werden. Die Tiefgründigkeit entspricht dem methodologischen Prinzip der Explikation und versucht den Informanten auch zur Aussage von auch Selbstenthüllendem zu bewegen.

Darüber hinaus beinhaltet das fokussierte Interview folgende zentrale Elemente:

- Das fokussierte Interview – obgleich den qualitativen Befragungsformen zuordenbar – ist *der quantitativen Methodologie doch näher als die anderen qualitativen Verfahren*.
- Es geht nicht allein um das Entwickeln von Hypothesen, sondern schon auch und gerade um deren Überprüfung.

- Der Forscher kennt die reale Feldsituation, die die Befragten erlebt haben, und ermittelt die verbal *reproduzierten Reaktionen* der Betroffenen.
- Aus der Kenntnis der Situation wird ein Leitfaden formuliert und angewandt.
- Der Leitfaden wird aber häufig verlassen um eine *Prädetermination durch den Forscher abzuschalten* und um sehr spezifische und profunde Aussagen zu erhalten.

7.3) Der Leitfaden (vgl. Lamnek, 1995, Seite 77ff)

„Das Leitfadeninterview ist ein unstrukturiertes Interview, bei dem sich der Interviewer eines mehr oder weniger ausgearbeiteten Leitfadens zur Gestaltung des Interviews bedient; ihm bleibt Reihenfolge und Formulierung im wesentlichen selbst überlassen.“(Lamnek, 1995, Seite 395)

Der Leitfaden stellt ein Gerüst dar, welches erlaubt die Aussagen der Befragten zueinander in Relation zu setzen. Damit werden auch die zentralen Dimensionen des Gesprächsablaufes vorgegeben. Die Basis für den Leitfaden bilden die theoretischen Überlegungen in Kapitel vier.

Der Leitfaden kann einen Grenzfall zwischen qualitativem Interview und quantitativem Interview darstellen. Die Gewichtung legt dabei der Forscher fest, woraus die Tendenz resultiert. Da sich bei meinem Vorgehen der qualitative Ansatz als sinnvoller herausstellt, ist vor allem das methodologische Kriterium der Flexibilität der Fragen und Reaktionen auf die Antworten wesentlich. Daher verwende ich eine Einstiegsfrage, die im Sinne eines narrativen Interviews (vgl. Schütze 1987, in Lueger 2000) zwei Kriterien erfüllt:

- Sie soll innerhalb der Lebenswelt der befragten Person Relevanz aufweisen
- Sie sollte eine Erzählung auslösen.

Damit ist der Einstieg in den ersten Themenblock geschafft und der Interviewte durch die sehr offene Formulierung der ersten Frage in seinen Erzählrhythmus gekommen. Im weiteren Verlauf des Interviews werden nicht nur die Fragen abgehakt, sondern auch Stichworte verwendet und nach exakten Formulierungen gefragt, um den Prinzipien der Offenheit und Flexibilität weiter Folge zu leisten. Der Leitfaden wird dabei bezüglich Ablauf und dem Stellen der Fragen der Gesprächssituation angepasst.

Am Ende der Themenblöcke wird nach nicht zur Sprache gekommenen Aspekten gefragt. Den Schluss stellt ein Überblick über die wichtigsten demographischen Daten des Befragten dar.

7.4) Die qualitative Inhaltsanalyse (vgl. Mayring 1995, Seite 42ff)

Das Ziel der qualitativen Inhaltsanalyse besteht darin, die Vorgehensweise des Interpretationsprozesses als theoriegeleitetes und regelgeleitetes Textverstehen und Textinterpretieren zu beschreiben. Dadurch unterscheidet sie sich von Inhaltsanalysen quantitativer Herkunft, da sie keine fertigen Prozeduren auf das Material anwendet, ohne deren Implikationen zu überprüfen. Durch das Sichtbarmachen der Analyse einerseits und der Interpretation andererseits wird systematisiert und somit nachvollziehbar gemacht. Dadurch können Implikationen ausgeräumt und Anschlussfähigkeit gewährleistet werden.

Dabei gibt es drei Grundformen der Ausrichtung der Interpretationen:

1.) Zusammenfassung:

Ziel der Analyse ist es, das Material so zu reduzieren, dass die wesentlichen Inhalte erhalten bleiben, durch Abstraktion einen überschaubaren Korpus zu schaffen, der immer noch Abbild des Grundmaterials ist.

2.) Explikation:

Ziel der Analyse ist es, zu einzelnen fraglichen Textteilen (Begriffen, Sätzen, ...) zusätzliches Material heranzutragen, das das Verständnis erweitert, das die Textstelle erläutert, erklärt, ausdeutet.

3.) Strukturierung:

Ziel der Analyse ist es, bestimmte Aspekte aus dem Material herauszufiltern, unter vorher festgelegten Ordnungskriterien einen Querschnitt durch das Material zu legen oder das Material aufgrund bestimmter Kriterien einzuschätzen.

Auf Grund der großen Datenmenge, die sich durch die Befragung ergaben, verwende ich zur Durchführung meines Vorhabens die Technik der Zusammenfassung.

7.5) Die Technik der qualitativen Zusammenfassung (vgl. Mayring 1995, Seite 55ff)

Ausgehend von psychologischen Erkenntnissen der Textverarbeitung orientiert sich die qualitative Zusammenfassung daran, wie Zusammenfassungen im Alltag ablaufen. Das Grundprinzip besteht darin, dass die jeweilige Abstraktionsebene der Zusammenfassung festgelegt wird auf die das Material durch Einsatz der Makrooperatoren transformiert wird. Das bedeutet, dass das Material anfangs genau beschrieben wird und die Fragestellung vorgibt, mit welchen Teilen des Materials man weiterarbeitet.

Dem Paraphrasieren geht die Transkription voraus, bei der in der hier verwendeten Form der Fokus auf verbale Äußerungen gelegt wurde. Nonverbale Äußerungen wie beispielweise Pausen wurden nicht näher beleuchtet. Die Paraphrase beschreibt möglichst kurz und knapp den Inhalt und verzichtet auf nichtssagende, ausschmückende Textbestandteile. Das Ziel, dabei eine einigermaßen einheitliche Sprachebene zu erhalten, fällt aufgrund der Anzahl von dreizehn Interviews nicht immer leicht.

Der nächste Schritt stellt die Festlegung des Abstraktionsniveaus der ersten Reduktion dar. Dabei werden alle Paraphrasen, die unter dem Abstraktionsniveau liegen verallgemeinert (Makrooperator Generalisation). In Zweifelsfällen bezüglich der Zulässigkeit der Generalisationen, werden dabei theoretische Vorannahmen zu Hilfe genommen. Durch die Generalisationen entstehen inhaltsgleiche Paraphrasen, die dann gestrichen werden können. Auch für das Thema nicht relevante und inhaltslose Paraphrasen werden hier weggelassen. Der zweite Schritt der Reduktion sieht dann vor, sich aufeinander beziehende Paraphrasen zusammenzufassen und durch neue Aussagen wiederzugeben.

Am Ende wird überprüft, ob die neuen Aussagen das Ausgangsmaterial noch repräsentieren. Tun sie das nicht, wird entweder das Abstraktionsniveau gesenkt, oder die Inhaltsgleichheiten überprüft. In der vorliegenden Arbeit war keine weitere Reduktion notwendig.

Zur Veranschaulichung befindet sich hier ein Ausschnitt der sich gänzlich im Anhang befindlichen Zusammenfassung:

Fall/TB:	Seit	Nr	Paraphrase	Generalisierung	Reduktion
Musiker <u>11 /1. 1</u>	e 1	1	Von der Mutter vorgesungene Kinderlieder, an die er sich nicht mehr erinnert.	<i>Kinderlieder,</i>	TB1 - Musikalische Entwicklung: 1.) Spezielle Musikangaben
Musiker <u>11 /1. 1</u>	1	2	Oberkrainer-Platte und Herp Alpert-Platten von zuhause – mit ca. 3 Jahren ... hat dazu mit Flasche Trompete gemimt und Spaß dabei.	Spezielle Musikangaben (Oberkrainer/Herp Alpert) Instrument-Spielen gemimt.	2.) Instrument-Spielen gemimt.
Musiker <u>11 /1. 1</u>	1	3			3.) Familiärer musikalischer Background vorhanden.
Musiker <u>11 /1. 1</u>	1	4	Kommt aus musikalischer Familie, die ihn aber nicht unterstützt hat.	Familiärer musikalischer Background vorhanden.	4.) Instrumente im Elternhaus vorhanden.
Musiker <u>11 /1. 1</u>	2	5	Vor allem Saiteninstrumente waren immer im Haus.	Instrumente im Elternhaus immer vorhanden.	5.) von Freunden beeinflusst
Musiker <u>11 /1. 1</u>	2	6	Musikalische Entwicklung ging weiter (Mahila Jackson... etc, mit ca. 5 Jahren)	<i>Spezielle Musikangaben (Mahila Jackson)</i>	6.) Wollte Mädchen gefallen
Musiker <u>11 /1. 1</u>	2	7	Babysitter-Blues gefiel, Wagner nicht	<i>Spezielle Musikangaben</i>	7.) „seine“ Musik gefunden
Musiker <u>11 /1. 1</u>	2	8	Filmmusik gefiel, (Der Clou)	<i>Spezielle Musikangaben</i>	
Musiker <u>11 /1. 1</u>	2	9	Hat Platten selber aufgelegt und mit Hilfsstücken mitmuisiert.	<i>Instrument-Spielen gemimt</i>	
Musiker <u>11 /1. 1</u>	3	10	Ab 12 Jahren – Discomusik... was sich dann später änderte	<i>Spezielle Musikangaben</i>	
Musiker <u>11 /1. 1</u>	3	11	Wurde damals von Freunden beeinflusst	Wurde damals von Freunden beeinflusst	
Musiker <u>11 /1. 1</u>	3	12	Wollte Mädchen gefallen	Wollte Mädchen gefallen	
Musiker <u>11 /1. 1</u>	3	13	Hat dann Musik gefunden(60 bis Mitte 60er), die extrem gut gefällt.	„seine“ Musik gefunden	
Musiker <u>11 /1. 1</u>	3	14	Bezeichnete sich dadurch und damit als Freak	<i>„seiner“ Musik gefunden</i>	

8) Themenblöcke

8.1) Themenblock 1: Entstehungsgeschichte Musik/Zugang

8.1.1) Der Zugang zur Musik

Die Fragen zum Musikschaffen sind geprägt vom einleitenden Charakter und somit sehr offen formuliert worden, um eine erzählfreundliche Haltung des Befragten zu generieren. Auf die Frage nach dem ersten – passiven – Kontakt mit Musik zeigt sich, dass es eine Vielzahl von Möglichkeiten gibt, mit Musik konfrontiert zu werden. Die Antworten reichen von Erinnerungen an konkrete Musikstücke, die entweder über ein Medium wie TV/Radio oder auch live vorgetragen wurden, über die Auseinandersetzung mit eigenen Musikwiedergabemedien, die dann die Musik interessant erscheinen ließen bis zu negativen Erfahrungen wie dem Musikantenstadel, die den Musikgenuss beinahe nachhaltig unterbunden hätten.

Trotz der recht großen Altersspanne, die von knapp fünf Jahren bis zum zehnten Lebensjahr reicht, in denen die bewussten Erinnerungen der Befragten an Musik begannen, sind bestimmte, prägende Musikstücke für alle recht bald festzulegen. Ausschlaggebend für die frühere Auseinandersetzung mit Musik war die Intensität, mit der die Musik an die Befragten herangetragen wurde. Wenn im Verwandten- oder Bekanntenkreis schon ein Instrument einigermaßen regelmäßig gespielt wurde, begannen auch die Befragten sich früher über Musik Gedanken zu machen. Das bedeutet, dass das Zuhören am aktiven Musikmachen sich auch auf die (passiven) Hörgewohnheiten auswirkt. Diese musikalischen Vorreiter sind meist ältere Geschwister oder Eltern.

Bei einem Großteil der Befragten sind Verwandte oder Bekannte dafür ausschlaggebend, dass Musik bewusst wahrgenommen wurde und dadurch werden die betreffenden Musikstücke auch in erster Linie mit ebendiesen Personen in Verbindung gebracht. Hierbei wird in Bezug auf die Bewertung der

Erfahrung kaum ein Unterschied gemacht, ob die Musik durch diese Mittler aktiv oder passiv vorgetragen wurde. Es bleibt festzuhalten, dass der überwiegende Teil der Befragten seine ersten musikalischen Erinnerungen an nicht live dargebotene Musikstücke hat. Der wesentlich geringere Teil erinnert sich daran, von Verwandten oder Bekannten Musikstücke von Angesicht zu Angesicht vorgetragen bekommen zu haben.

Die meisten Befragten haben eine positive Erinnerung an diese ersten Musikerfahrungen und sehen dadurch ein Interesse an Musik geweckt, welches den Ansatz Musik auch selber machen zu wollen schon in früher Kindheit nahelegten:

„...und dann hab ich halt so eine Flasche genommen und auch so Trompete gespielt dazu ...also so als Mimikre zur Musik und das war so der bewusste Einstieg, oder auch Kontakt mit Popmusik, an den ich mich noch erinnern kann und von dem ich auch weiß, dass mir das wahnsinnig getaugt hat als Kind.“ (Musiker 11)

Der Umstand, dass in der überwiegenden Mehrheit der Befragten Instrumente im Elternhaus vorhanden oder zumindest mit relativ wenig Aufwand zu beschaffen waren, wirkte sich positiv auf den weiteren Werdegang aus. Und wenn dem nicht der Fall war, dann wurden zum Teil auf sehr innovative Art und Weise übliche Haushaltsgegenstände zu Instrumenten umfunktioniert.

„Naja, angefangen hat das mit so einem Ofen, also so einem Elektroofen. (lacht) Naja, und da hab ich mir vom Motor, so die Kupferdrähte die man halt so hat da rausgenommen und halt die so festgemacht und halt so gezupft.“ (Musiker 9)

Einen nachvollziehbareren Zugang zu den ersten Schritten in der Musikproduktion wählte Musiker 7:

„...Und dann haben der Kollege und ich begonnen, so mit dem Radiowecker – der hat so ein „built in“ Mikro gehabt und ein Kassettendeck und da haben wir aufgenommen...“(Musiker 7)

Vereinzelt gingen Befragte auch pragmatischer an die Auswahl der Instrumente und probierten einfach aus, was sich im näheren und damit greifbaren Umfeld befand. Diese Herangehensweise kann aber zum Teil als Orientierungsphase gesehen werden, weil die Befragten, die dann ihr Instrument gewechselt haben nachdrücklich darauf hinweisen, dass *„das Instrument nicht ihres war“* (Musiker 5). Sie hielten sich für das Erstinstrument nicht talentiert und hatten erst nachdem sie das Instrument ihrer Wahl spielten, wirklich Spaß am Musik-Machen.

8.1.2) Das eigene Instrument

Trotzdem war der Weg zur Auseinandersetzung mit einem Instrument im üblichen Sinn noch ein des Öfteren weiter und steiniger -vor allem wenn es darum ging, „sein“ Instrument zu finden und durchzusetzen. Jene Befragten, die sich für das Schlagzeug interessierten, sahen sich mit vereinzelt unüberwindlichen Problemen konfrontiert. Neben dem Preis spielt hier vor allem Platz und Lautstärkebegrenzungen eine gewichtige Rolle. Hierbei muss angemerkt werden, dass zum Teil negative Äußerungen über die Proberaumsituation in Wien gemacht wurden, auf die hier nicht näher eingegangen wird.

Andere Probleme traten bei den Befragten auf, die den Umstieg von der akustischen Gitarre auf die E-Gitarre vollzogen. Hierbei war vor allem von mangelnder finanzieller Unterstützung seitens der Eltern die Rede. Im Weiteren wurden die Befragten damit konfrontiert, dass man mit der E-Gitarre angeblich eher dazu neige, Lärm zu produzieren und seine Fähigkeiten am Instrument verkümmern zu lassen.

„...der Bekannte meiner Eltern hat dann halt auch gemeint, dass das <der Kauf der E-Gitarre; Anmerkung d. Verfassers> für die technische Entwicklung am Instrument nicht unbedingt förderlich ist...“ (Musiker 3)

Bemerkenswert ist auch, dass der Widerstand gegen eines der im Rock-Kontext gebräuchlichen Instrumente stärker zu werden scheint, je weniger die Eltern mit Musik zu tun haben. Je mehr sie damit zu tun haben, desto stärker auch die Bereitschaft, die Kinder bei ihren Vorstellungen zu unterstützen. So war der Vater eines Befragten auch gleichzeitig Mitglied in einer der ersten Bands (in klassischer Rockbesetzung) dieses Befragten: *„...hab ich mit meinem Vater gespielt...in ganz üblen Bands...“ (Musiker 10)*

Die Befragten lösten diese Probleme meist dadurch, dass sie durch Ferienjobs erspartes Geld in die gewünschten Instrumente steckten und diese gegebenenfalls auch gegen den Widerstand der Eltern kauften. Selbst nachdem das Instrument gekauft wurde, wurde seitens der Eltern darauf hingewiesen, dass das Instrument als finanziell kontraproduktiv gilt.

Zum Teil erwuchs aus diesen Problemen und Vorwürfen im Nachhinein betrachtet erst eine Sinnhaftigkeit. Der Vorwurf der mangelnden Fähigkeiten und Fertigkeiten die mit der E-Gitarre in Verbindung gebracht wurden, konnten auch positiv gesehen werden:

„...wahrscheinlich hat Tocotronic da einen großen Teil mitgespielt, weil die für mich bewiesen haben, dass man nicht unbedingt Musik machen können muss, um Musik zu machen...“ (Musiker 8)

Weiters hatte die Wahl des Instruments vor allem in der frühen Pubertät auch die Aufgabe, sich abzugrenzen und Selbstbestimmtheit zu demonstrieren.

„...Also ich hab diese Musik gehört, das hat etwas in mir ausgelöst und ich hab den Willen verspürt: Ich möchte ein neues Instrument lernen,

ein Instrument, das nicht aus meiner Familie, oder aus meiner Umwelt, wo ich musikalisch sozialisiert worden bin, stammt...“(Musiker 5)

Und damit wurde der Weg in eine neue Gruppe und somit eine neue Rolle geebnet: *„...Und da hab ich meine Rolle gleich gefunden, weil weißt eh, ich kann mehr als die Anderen bei dem Instrument – dabei bleib ich.“(Musiker 2)*

Die ersten Schritte zum Musik-Machen sind somit so vielschichtig wie die Ansätze überhaupt, Musik stärker wahrzunehmen. Sie reichen von der musikalischen Früherziehung über den Versuch durch das Spielen eines Instrumentes in der Schule bessere Noten zu erlangen, über die Vorgabe selbst muskischaffender oder –begeisterter Eltern, bis zu dem Gedanken, dass die Tatsache in einer Band zu sein als erstrebenswert erachtet wird.

Für alle Befragten erlangte Musik zuerst im passiven, dann auch im aktiven Sinn die Bedeutung, sich durch das Bekennen zu einer Band und in weiterer Folge dann auch zu bestimmten Genres zu einer Gruppe zugehörig zu zeigen, und sich somit von anderen Gruppen abzugrenzen. So wurden von zwei Personen mit gerade erst zehn Jahren erste eigene Tonträger vom eigenen Taschengeld gekauft, die ein Abgrenzungsbeispiel gegenüber der elterlich geprägten Musiksozialisation darstellten. Eine andere Ausprägung dieses Gedankens ist in der Anfertigung eigener Compilations zu finden. Diese weist auf den Wunsch nach eigenem Geschmack hin und dem nach dem Wunsch nach Ausdruck von Stimmungen.

Praktisch haben die meisten Befragten erst einmal begonnen, die Basics vorhandener Instrumente - oder deren Ersatz – bei mehr oder weniger geschulten Bekannten zu erlernen. Danach folgen teils unschöne Erfahrungen, die den Zugang zum Erlernen des Instruments und auch zum Instrument selber erschwerten.

Einhergehend mit dem Wunsch sich von seinen elterlichen Vorgaben zu lösen, veränderten sich auch die Hörgewohnheiten der Befragten. Alle hörten zum

Zeitpunkt ihrer Entwicklung zu ihrem Instrument Rock- oder Popmusik. Zwar wurden sie auch hierbei in erster Linie von übertragenden Medien wie Radio und TV beeinflusst, aber der Musikgeschmack wurde diffiziler. Die Fremdbestimmtheit nahm ab und der Versuch selbstbestimmter zu werden zu. Doch gelang das nicht bei allen:

„...das war übrigens übel, weil ich mir gedacht habe, ich mach ihnen da einen Stress und im Gegenteil...also nix mit Rebellion; is nix gegangen. Das hat mich ein Stück weit betrübt. Auf der Pink Floyd „Wish you were here“ gibt's ne Zeile: You bought a guitar, to punish your ma“...das is nicht gegangen...“(Musiker 10)

Zudem wurde auch Live Musik und die Bekanntheit mit Musikexperten relevant für die Formung des eigenen Geschmacks. Diese Musikexperten wurden in älteren Mitschülern oder Bekannten gefunden, die dann auch meist auf genrespezifische Weiterbildungsmöglichkeiten wie Magazine verwiesen.

Sobald ein passendes Instrument gefunden worden war, wurde es für alle Befragten relevant in eine Band einzusteigen. Hierbei waren vor allem die im Nachteil, die in ländlichen Regionen aufwuchsen, beziehungsweise ein enges Verständnis von dem, was sie musikalisch produzieren wollten, hatten. Es gelang zwar den meisten Mitmusikern zu finden, doch nicht bei allen konnte eine ganze Band zusammengestellt werden. Speziell Schlagzeuger und Bassisten waren und sind schwer zu finden. Die Gründe dafür liegen das Schlagzeug betreffend bei der zu hohen Lärmentwicklung, den zu hohen Kosten und den fehlenden Räumlichkeiten. Bei dem Bass sieht es nach Ansicht eines Befragten so aus:

„...Ja, also ich wollte jetzt nicht gern Bass-Spielen...sondern das ist einfach so passiert. Es ist leider Gottes ein sehr unattraktives Instrument...weils nicht so emotional ist wie das Schlagzeug, aber man auch nicht so viel allein machen kann, wie mit der Gitarre. Du brauchst

halt echt immer andere Leute zum Musik-Machen wennst Bass spielst...“(Musiker 8)

Eine weitere in dem Zitat offensichtliche Gemeinsamkeit einiger Befragter ist die mehr oder weniger zwangsläufige Auseinandersetzung mit nicht präferierten Instrumenten aufgrund der von Bands vorgegebenen Strukturen. Die Musiker lernten Instrumente zu spielen, die einfach in der Band noch fehlten. Diese waren zumeist der Gesang oder eben der Bass. Dabei kam ihnen der relativ offene Zugang zu Instrumenten entgegen, den eine formale und im Regelfall auch zeitintensivere Ausbildung nicht zugelassen hätte. Interessanterweise berichteten gerade die Befragten, die sich – ob nun gezwungenermaßen oder nicht – mit mehreren Instrumenten auseinandersetzten, dass sich beinahe parallel dazu auch eine verstärkte Offenheit ihres Musikgeschmacks einstellte. Genregrenzen wurden hinterfragt und als nicht mehr existent angesehen. Die Befragten, die sich nur einem Instrument widmeten sahen sich schon eher einem Genre zugehörig, welches sie dann näher erkundeten.

Auch die Intentionen sich als Band zusammenzufinden waren sehr unterschiedlich. Ausschlaggebend für die Suche nach Mitmusikern war meist der Wunsch Idolen nachzueifern. Es ging dabei weniger um einzelne Personen, als vielmehr um die Tatsache eine Band und somit eine Einheit darzustellen: *„...A Band soll eine Gang sein, also echt ein Korpus und der bleibt und der ist so...“(Musiker 6)*

Neben dem Zusammengehörigkeitsgefühl waren auch der Wunsch, beim weiblichen Geschlecht gut anzukommen, der Wunsch musikalische Ideen umzusetzen und meist recht naive Vorstellungen von Erfolg und Ruhm Hauptursachen für die Gründung derselben. Vereinzelt wurden Bands auch schon gegründet, bevor einer der Mitglieder je ein Instrument in den Händen gehalten hatte. Dabei trat dann der Wunsch, sich wie aus Medien bekannte Idole zu verhalten in den Vordergrund.

8.1.3) Das Komponieren

Einhergehend mit dem Beginn des Spielens eines Instruments kamen die Befragten der Vorstellung näher, ihre eigenen Songs zu schaffen, oder eben kompositorisch tätig zu sein. Manche begannen ab der Sekunde, in der sie die Instrumente in den eigenen Händen hielten damit, andere ließen sich erst einmal ein bisschen Zeit. Ausschlaggebend für diese Zeitspanne sind auch die Unterschiede in der Auffassung von kompositorischer Tätigkeit. Während ein Teil der Befragten das Aneinanderreihen der bis dato drei erlernten Akkorde als kompositorische Tätigkeit verstanden, beginnt diese für andere erst dort, wo der Gedanke etwas Bestimmtes zu erschaffen im Vordergrund steht. Dabei handelt es sich mitunter auch um den Wunsch, sprachliche Nachteile zu egalisieren:

„...und versuche aber der deutschen Sprache ihre Schärfe, Eckigkeit, Emotionslosigkeit ein bisschen rauszunehmen und versuchen zu ergründen ob es da nicht eventuell doch eine Möglichkeit gibt dem das zu verleihen, was im Englischen von Haus aus von der phonetischen Qualität der Musik relativ einfach, also mit sehr wenigen Grundmitteln überkommt...“(Musiker 5)

An diesem Zitat zeigt sich auch, dass ein Teil der Befragten bei ihrer Musikproduktion den Text und in weiterer Folge den Gesang in den Vordergrund stellen. Diese Personen verbindet, dass sie sich mit Texten schon auseinandersetzten, bevor sie ein Instrument in Händen hielten:

„...Ich hab so in der Schule, aber das waren dann noch Gedichte, weil wenns keine Musik hat, dann sinds Gedichte, hab ich in der Schule also Gedichte über Kollegen ...hab gern Leute irgendwie verarscht mit irgendwelchen Reimverarschungsdingen ...war sehr lustig, ... aber ohne Gitarre dazu...“(Musiker 13)

Sie neigen auch dazu, die Musik eher als Begleitung oder Untermalung für die geschriebenen Texte zu benutzen. In einem einzigen Fall wurde die Musik zum Mittel zum Zweck:

„Und es ist halt auch bei weitem leichter, dass du auf eine Bühne gelassen wirst, als das du was publizieren darfst. Insofern kommen zu dem Konzert vielleicht nicht so viele Leute, wie zu einem gut publizierten Buch, aber auf der anderen Seite sind zumindest ein paar Leute da. Und das war halt schon ausschlaggebend.“(Musiker 8)

Die Mehrheit der Befragten, die sich von Anfang an mit Texten auseinandersetzten, stellten diese aber in den Hintergrund, sobald sie das Instrument erlernten. Ihnen war es dann zwar noch wichtig, dass Texte und Musik was die Stimmung betraf zusammenpassten, doch sahen sie sich bald als reine Instrumentalisten. Der Prozess des Komponierens findet bevorzugterweise als Band statt, die die Songs quasi im Spielen erfindet, kurz gesagt man jammt miteinander:

„...ich war weniger so kompositorisch tätig, also so mit Songwriting, sondern eher so im Strukturellen...also Stilistiken zu streifen, also so Arrangement. Das is so, wie wenn man ein Gebäude hochzieht – nur ohne Plan...“(Musiker 7)

Der nicht vorhandene Plan kann auch so weit gehen, dass er nicht nur für die kompositorische Arbeit bei Aufnahmen und somit im Regelfall vor einer Live-Darbietung passiert. Bei drei befragten Musikern wurde der Prozess des Komponierens während des Spielens auch so weit öffentlichkeitsstauglich gemacht, dass es als Live-Element eingesetzt wird. Die an sich selber gegebenen Vorgaben bestehen hierbei maximal in einem Riff, oder einem Beat – Der Text und die restlichen Instrumente folgen den bandinternen Gesetzen musikalischer Interaktion.

Diese Art des Komponierens stellte für den Großteil der Befragten die beste Möglichkeit dar, sich musikalisch auszutauschen. Abgesehen vom Ansatz, dass es für alle Befragten wichtig ist, dass alle Bandmitglieder gleichberechtigt Musik machen und sich somit am Schaffensprozess beteiligen, gibt es auch wesentlich greifbarere Gründe, so zu komponieren:

„...da gehen mir dann die Ideen aus. Also ich hab öfter Ideen für einen Teil, aber dann weiß ich nicht weiter...und dass is halt schon sehr befruchtend, wenn da mehrere Leute sind, die mehrere Ideen reinbringen...“(Musiker 3)

In Zusammenhang mit der Tatsache, dass nur zwei der Befragten Noten lesen konnten, wird klar, dass diese Art und Weise Musik zu machen, in Verbindung mit einem mitlaufenden Aufnahmegerät die erfolgversprechendste ist. Sie setzt neben einer großen Bereitschaft, sich musikalisch aufeinander einzustellen auch voraus, dass sich die Mitglieder darüber im Klaren sind, was sie erschaffen wollen. Hierbei ist vor allem der Zugang interessant, der versucht Bilder vorzugeben und diese dann in Musik und Text umzusetzen. Die Wege dorthin erscheinen für jemanden, der noch nie ein Instrument in der Hand gehabt hat anfangs ein wenig absonderlich:

„...die Texte bisher sind immer Stehgreif auf der Bühne entstanden, also da hab ich sowieso mehr oder weniger immer mehr das Hirn ausgeschalten als bewusst eingeschalten...ist ein interessanter Bruch, aber muss man auch irgendwo in der Stimmung sein...“(Musiker 1)

Sowohl bei der Textproduktion, als auch bei der Musikproduktion wird das Hirn „ausgeschaltet“ um die Bereitschaft aufzubringen Stimmungen einfangen zu können und auf die Mitmusiker entsprechend reagieren zu können. Das Improvisieren wird somit zur Komposition erhoben, obwohl es – so wie es von diesen Musikern verstanden wird - nur wenig mit der eigentlichen Bedeutung von Improvisieren zu tun hat. Die Anforderungen, die die Improvisation an einen

Ausführenden stellt, sind: (vgl: [http://de.wikipedia.org/wiki/Improvisation_\(Musik\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Improvisation_(Musik)); Stand: 6.8.2008)

- die (technische) Beherrschung des jeweiligen Instrumentes oder der Stimme
- die Beherrschung der dem jeweiligen Stil entsprechenden musikalischen Parameter und ihren Gesetzmäßigkeiten.
- das Potential, damit kreativ umzugehen.

Es wird deutlich, dass bei den Punkten eins und zwei Defizite der meisten Befragten vorhanden sind. Doch wird gerade dieses Fehlen von Kenntnissen auch als Chance gesehen. Sowohl was den Zugang an ein bestimmtes Instrument betrifft, als auch die Möglichkeit, mit ausreichend Enthusiasmus an unbekannte Instrumente heranzugehen wird in der Regel als Chance gesehen. Diese Chance ermöglicht es, sich vor einer gewissen „Betriebsblindheit“ zu schützen, die zwangsläufig ab einem gewissen Grad von Professionalisierung auftritt. Das zeigt sich auch daran, dass die Befragten, die Unterricht nicht kategorisch ablehnten, eher dazu neigten, einem Instrument treu zu bleiben und sich dort weiterzuentwickeln. Diese Personen neigen auch eher dazu, sich in ihrem Musikgeschmack zu spezialisieren und sich dort spezifischeres Wissen anzueignen.

Dass der Ausdruck Komponieren ein weitläufigerer ist wird auch bewusst, wenn man davon ausgeht, dass die Intention der Komposition die Schaffung von etwas Eigenem ist – dem eigenen Stil beispielsweise. Unter diesem kann auch – wie bei einem Befragten - die Interpretation schon vorhandener Musikstücke verstanden werden. Die Eigenheit besteht dann darin, die vorhandenen Songs zu verfeinern, um Nuancen zu verändern und um eigene Ideen anzureichern. Dass die Grundidee dieses Musikstücks von jemandem anderen kommt, ist dabei obsolet. Eine weitere Komponente dabei ist, dass die Veränderung der Nummer sich meist zwangsläufig daraus ergibt, dass von den Interpreten aktuellere Instrumente benutzt werden, oder zumindest nicht dieselben Instrumente zur Verfügung stehen. Durch die Verwendung anderer Instrumente

und der damit einhergehenden Veränderung der akustischen Gesamterscheinung wird der interpretative Kompositionsansatz schlüssiger.

Den letzten Ansatz zum Komponieren stellt die Entwicklung und Veränderung neuer Zusatzinstrumente dar. Darunter versteht man analoge oder digitale Effektgeräte, die den in ein elektrisches Signal umgewandelten Sound so weit verändern, dass sie prägend für das jeweilige Instrument werden. Der Einfluss dieser ursprünglich von der E-Gitarre stammenden Geräte kann so groß sein, dass Musikstücke danach ausgerichtet sind, die Geräte möglichst in den Vordergrund zu stellen. Vereinzelt gingen Befragte einen Schritt weiter und verwendeten sie als Hauptinstrumente. Hierbei „spielen“ sie nicht die eigentlichen tonerzeugenden Instrumente, sondern die Einstellungsmöglichkeiten, die zur Veränderung der Effektintensität und Effektausrichtung vorhanden sind. Dieses Ausloten von neuen soundtechnischen Möglichkeiten wird von vielen Musikern als Stilmittel genutzt.

8.2) Themenblock 2: Kunstschaffend

Den Fragen, die auf das Kunstschaffen bezogen waren, wurde von fast allen Befragten anfangs mit einem kurzen Innehalten begegnet. Die Zuschreibungen, die Kunstschaffenden und vor allem Künstlern täglich begegnen, schienen hier allgegenwärtig zu sein und die Verortung seines eigenen Schaffens innerhalb eines Kunstkanons oftmals nicht klar. Daher ist es nicht verwunderlich, dass verschiedene zum Teil auch widersprüchliche Antworten auf die Fragen gegeben wurden.

Alle Befragten waren sich darüber einig, dass sie etwas schaffen – doch ist das alles, wo völlige Übereinstimmung herrscht. Ob das dann überhaupt Musik ist, ist schon nicht mehr so klar: *„...also insofern seh ich mich da eher als...ich lass mich von der Musik überrumpeln als dass ich die Musik kreierte...also schaffe..(Musiker 1)“*

Trotzdem waren acht der dreizehn Befragten der Meinung, Musikschafter und damit auch Kunstschafter zu sein. Diese Feststellung beinhaltet die Ansicht, Musik als Kunstrichtung anzuerkennen.

In weiterer Folge wurde erklärt, warum man sich – sofern man das tut - als Musikschafter bezeichnet. Dabei kommt man einem Umriss des Selbstverständnisses der Befragten schon sehr nahe. Ein wichtiger Grund sich als Musikschafter zu verstehen besteht darin, dass man Zeit, Geld und Energie in die Musik steckt. Dies verhindert, dass man sich mit gesellschaftlich anerkannterem auseinandersetzt. Dieser Verzicht wird zwar wahrgenommen, aber in der Regel als verschmerzbar erachtet und erfüllt vereinzelt mit Stolz:

„...die anderen haben alle so andere Berufe gewählt...die sind eigentlich alle reich geworden außer mir...ich war aber der einzige, der die Musik durchgezogen hat...(Musiker 2)“

Wichtig ist, dass dabei der Schaffensprozess im Vordergrund steht und die eventuelle Aussicht auf wie auch immer definierten Erfolg nicht ausschlaggebend ist:

„...Aber wenn mans macht, weil mans will und auch nach erfolglosen Jahren macht, weil man´s für sich macht- was vielleicht egoistisch klingt - aber letztendlich machens alle, die sich als Künstler sehen für sich selber...(Musiker 13)“

Ein weiterer Grund sich als Kunstschafter zu verstehen liegt darin, dass man sich im selben institutionellen Rahmen bewegen darf, wie das schon etablierte Kunstschafter tun. Auf die Situation der befragten Musiker umgesetzt heißt das, dass sie auf derselben Bühne stehen dürfen wie von ihnen bewunderte Musiker. Hierbei wird die Unterscheidung zwischen Publikum und Darsteller wesentlich. Die meist erhöhte Bühne erhöht eben auch den Darsteller, grenzt ihn somit vom Publikum ab und lässt die Differenz von ihm zu einem etablierten Kunstschafter unscharf werden. Dies passiert in

eingeschränktem Maß, lässt aber die Vermutung zu, dass das sich als Star fühlen auch eine Intention für das Schaffen ist.

Einigkeit herrscht in dem Ansatz, dass ein Kunstschaffender das Produkt auch der Öffentlichkeit zugänglich machen muss. Dem Bild des vereinsamten, in sich zurückgezogenen Misanthropen, der seine Kunst nur für sich schafft wurde in keinem Fall zugestimmt. Das Schaffen wird in letzter Konsequenz zwar für sich selber gemacht und würde auch da sein, wenn es das Publikum nicht ist, aber es herrschte Übereinstimmung darin, dass jeder von einem Publikum gehört werden möchte.

Ein weiterer interessanter Ansatz ist der, sich dadurch als Kunstschaffenden zu verstehen, weil man im Schaffen der Kunst ein Ausdrucksmittel gefunden hat, welches durch kein anderes ersetzt werden kann. Dabei geht es vor allem darum, Abstraktes darzustellen und mitzuteilen, wofür einem sonst die Darstellungsmöglichkeiten fehlen. Das wird in folgendem Zitat gut dargestellt:

„...Wie viel Assoziationskraft oder klangliche Farbenkraft das eine transportiert, oder das andere nicht transportiert...Also dass ich aus diesem Plus/Minus der Aufnahmen irgendwie, sich irgendwann mal der Wunsch herausgebildet hat: Gibt es eine Farbe dazwischen, die ich selber erzeugen möchte?...“ (Musiker 5)

Dabei spielt Abstraktionsvermögen des Schaffenden eine zentrale Rolle, da er ja neben der Umsetzung einer Vorstellung erst einmal herausfinden muss, wie diese Vorstellung aussieht. Einen anderen Ansatz sich als Kunstschaffender dadurch zu begreifen, dass man eine bestimmte eigene Sicht seiner Welt darlegt ist der, dass man sich als Filter sieht. Das Kunstschaffen wird dabei als Aushandlungsprozess zwischen den Bandmitgliedern, unterschiedlichen Zugängen und Meinungen zu bestimmten Themen, verschiedenen Herangehensweisen an eine Umsetzung eines Songs und den sich daraus ergebenden Filterungsprozessen gesehen. Die einzelnen Mitglieder passen dabei ihre Denk- und Spielweise im Bandkontext an die Bandmitglieder an und

erzeugen dadurch so etwas wie einen Bandfilter. Die durch diesen Filter laufenden Kreationen sind dann die Songs. Verständlicherweise bemerkte der Vertreter dieses Ansatzes in Themenblock eins, dass das Teil-einer-Band-Sein schon wesentlich für ihn war, als er noch gar kein Instrument spielen konnte.

Ein weiterer Grund sich als Kunstschaffenden zu bezeichnen besteht darin, zu seinen Songs stehen zu können. Dieser Anspruch wird von mehreren Befragten genannt, obwohl es die Einschränkung gibt, dass diese Zufriedenheit mit der Arbeit auch nur temporär vorhanden ist. Ein sich daraus ergebendes Ziel ist die zeitliche Beständigkeit des Werkes. So würde sie laut Herbert J. Gans Definition von hoher Kunst „größere und vielleicht dauerhaftere ästhetische Befriedigung“ (vgl. Gans, 1974, Seite 10 in Shusterman, 1994, Seite 110) verschaffen:

„...Aber für mich hat das nicht so einen Wert, weil ich dran denke, dass das in 5 bis 10 Jahren noch funktionieren sollte. Einen Bestand und eine Wertigkeit sollte das Ganze haben....“ (Musiker 7)

Eine gänzlich andere Sicht der Dinge ist die, das Schaffen von Kunst als identitätsstiftend zu begreifen. Diese Identität setzt sich aus der in der Band vorhandenen Identität und der nach außen getragenen Identität zusammen. Die innerhalb der Band vorhandene Identität zeichnet sich durch das gemeinsame Schaffen aus – und erlaubt es dem Musiker zu sagen, dass er Musiker ist. Man schafft sich durch das gemeinsame Musikschaffen eine gemeinsame Identität, die somit einen Grund darstellt, sich als Musikschaffenden zu bezeichnen. Am besten kommt das so zum Ausdruck:

„...Also ich seh lieber eine Band, wo seit Ewigkeiten dieselben spielen – wo die Identität da ist. Und eine Identität kannst net austauschen. A Band soll eine Gang sein, also echt ein Korpus und der bleibt und der ist so....“ (Musiker 6)

Widersprüchlich ist die Einschätzung, zwar Kunst zu erzeugen, aber sich selber nicht als Kunstschaffenden zu sehen: „...*auch wenns widersprüchlich ist, aber naa, eigentlich eh net...*“(Musiker 11 auf die Frage, ob er sich als *Kunstschaffenden* sieht). Dabei wird die auch von einem anderen Befragten artikulierte Differenz zwischen einem etablierten und einem nicht etablierten Kunstschaffenden angesprochen. Während man sich zwar durch sein Schaffen als Künstler versteht, wird man von der Gesellschaft mit überwiegend negativen Zuschreibungen bedacht. Diese Zuschreibungen reichen aus, um das nur temporäre Künstlerdasein zumindest uninteressant zu machen. Das heißt der Erfolg legitimiert den Künstler in der Gesellschaft – und letzten Endes auch sich selber.

Aber nicht alle Befragten fühlten sich der Sparte der Kunstschaffenden zugehörig. Die ohnehin wandelbaren Zuschreibungen erscheinen hier zu willkürlich und vor allem auch von verschiedenen Gesellschaftsschichten als zu unterschiedlich verwendet. So teilten mehrere Befragte mit, dass sie durch ihr Tun oft mit Erwartungen wie Berühmtheit, finanziellem Erfolg, oder ständiger Medienpräsenz seitens Außenstehender wie Eltern oder Freunde konfrontiert werden. Diverse Erklärungsversuche, die über die Intentionen des Schaffens Aufschluss geben sollten schlugen fehl. Daher wurde nach alternativen Ausdrücken wie etwa dem des Musikanten gesucht, oder einfach der Unwille sich zugehörig zu zeigen zum Ausdruck gebracht: Also vor allem, weil man den Begriff nicht mag: „...*Mir kommt das komisch vor zu sagen, ich sei Künstler – mir is das unangenehm...*“(Musiker 3)“

Ein weiterer Grund dafür, dass sich Befragte nicht zu dem Künstlerdasein bekennen ist der, dass man mit dem eigenen Schaffen nicht zufrieden ist. Es wird also eine Relation zwischen der Selbsteinschätzung des Wertes des Geschaffenen und der eigenen Wahrnehmung in Bezug auf den Kunstschaffendenbegriff aufgebaut. Man kann der Beziehung entnehmen, dass der Kunstbegriff sehr stark geladen sein dürfte und etwas per se Wertvolles darstellt, dem man mit seinem Schaffen nicht immer genügen kann. Dabei wird deutlich, dass der Kunstbegriff trotz seiner vielseitigen und oft nicht

nachvollziehbaren Anwendung als etwas gilt, was man erreichen möchte. Sich als Künstler zu bezeichnen ist offensichtlich erstrebenswert.

Im Widerspruch zum eben behandelten Ansatz steht der eines sehr breiten Kunstbegriffes. Drei Befragte bemerkten, dass der Alltag nach ihrem Kunstverständnis jederzeit Kunst schafft. Die *alte Frau die die Tischdecke strickt (Musiker 8)* wird demnach auch als Kunstschaffende verstanden und löst durch ihr alltägliches Kunstschaffen jeden Kunstbegriff auf, der dazu da ist, sich von Nicht-Künstlern zu unterscheiden. Dieses Verständnis hängt vermutlich damit zusammen, dass durch die fehlende formale Ausbildung auch die institutionelle Bestätigung für das Schaffen und damit auch eine Unterscheidungsmöglichkeit zu eben den alltäglich Kreativen fehlt.

Auffallend ist in der Auseinandersetzung mit dem Kunstbegriff, dass es sich, wie es von einem Musiker auch angesprochen wurde, um einen Begriff handelt, der begriffliches Denken nach sich zieht. Die Zuschreibungen sind geschichtlich betrachtet auf das Schaffen reduzierbar und die Epoche gibt dabei vor, wodurch der Begriff für etwas Geschaffenes verwendet wird. Die in der jeweiligen Epoche verwendeten Begriffe legten die Gewichtung zum Beispiel auf das Handwerk, oder die Schaffung von Neuem und machten damit den Kunstbegriff nachvollziehbar. Die Aufweichung des Kunstbegriffs bis zur Unkenntlichkeit könnte als Ausdruck des Fehlens dieser Einordnungsraster verstanden werden.

Daher stellte sich die Frage nach der persönlichen Ansicht bezüglich des eigenen (Kunst-)Schaffens. Diese Frage hatte auch Kontrollfunktion, da die Antworten den vorherigen Fragen widersprechen konnten. Dies passierte aber in keinem Fall; die bis dato gegebenen Antworten wurden bestätigt.

Das Schaffen wurde von allen als etwas sehr persönliches gesehen und beinhaltet dadurch immer einen sehr großen individuellen Anspruch. Das „Filtern durch sich selbst“ und die Darstellung dieses Prozesses oder auch des Resultats ist der erste Schritt, der dazu führen kann, dass man sich als Kunstschaffenden bezeichnet. Dabei denkt man sofort an einen sehr

egoistischen Zugang zum Schaffen – doch wird der Filterungsprozess, der bei anderen Befragten einfach anders genannt wird, in einem weiteren Schritt zu einem gemeinsamen Filterungsprozess. Das Schaffen passiert auf einer eher individuellen Ebene, sofern die Musiker in die Richtung des Mastermind tendieren und Essenzielles wie Struktur, Abfolge, Melodie oder Texte vorgeben. Dieser Ansatz wird aber von den Befragten bei ihren „Hauptbands“ nicht verfolgt. Bei den Soloprojekten sieht das natürlich anders aus. In den Hauptbands besteht die Möglichkeit nach dem Ausleben der Individualität in der Schaffung einer kollektiven (Band-)Individualität. Aufgrund der verschiedenen Individuen in der Band kann die Schaffung – vor allem wenn es darum geht, diese Identität auch für andere hörbar zu machen - viel Zeit in Anspruch nehmen:

„...Also das Eigene...und das bedarf eines riesengroßen Prozesses. Oft dauerts viele, viele Jahre, bis du genau diese Würze hast, die dich erkennbar macht. Und deshalb is es Kunst, weil nicht nur die Musik ist, sondern weils alles ist eigentlich...“(Musiker 6)

Auch der Schritt sich mit Mitmusikern einzulassen und Musik zu schaffen ist ein Grund, sich als Kunstschaffenden zu bezeichnen. Bei dieser Begründung liegt der Fokus vor allem darauf, das Interagieren innerhalb der Band so zu gestalten, dass jeder einzelne sowohl was seinen Einsatz im Musikschaffungsprozess betrifft zufrieden ist, als auch dann mit dem endgültigen Produkt. Auch eine Mischform von Schaffen und Reproduktion wird als Grund genannt:

„...Also wenn man Musik macht dann is das immer so eine Art von Reproduktion und das is immer so eine Aufführung, aber halt so die ganz großen Momente liegen in der Kreation. Also wenn man das zum ersten Mal spielt und dann is das da...“(Musiker 7).

In diesem Zitat wird ein von mehreren Befragten genannter Anspruch an ein Stück mitgeteilt, der bei dem Schaffensprozess offensichtlich sehr wesentlich

ist: Der Anspruch an das Neue. Das Neue „passiert“, wenn wie weiter oben erklärt wird, man ein „Gebäude ohne Plan hochzieht“. Hier ist die Kreation die nonverbale Kommunikation, die ein ständiges Wechselspiel aus musikalischer Aktion und Reaktion bedeutet. Der Anspruch auf das Neue kann sich auch gänzlich auf das Produkt beziehen. Dieser aus der Avantgarde kommende Ansatz wurde von einem großen Teil der Befragten als wesentlich erachtet. Dabei unterscheiden sich vor allem die Einschätzungen von wegen wie so etwas möglich sei. Beispielsweise durch die Digitalisierung oder andere Neuerungen in der Instrumententechnik wird die Schaffung neuer Sounds möglich. Auch die Verschmelzung verschiedener Genres hinsichtlich Songwriting und Arrangement bieten hier Möglichkeiten. Im zweiten Fall handelt es sich also um eine „*Variation innerhalb sehr enger, festgelegter Grenzen in einer Gattung*“ (vgl. Adorno 1973, Seite 31-40 in Bürger, 1974, Seiten 81ff). Vereinzelt sah man die Suche nach dem Neuen aber auch negativer: „...*Ja, ich glaub schon und heutzutage, gibt's auch nix mehr Neues. Also das is für mich am Ende, es gibt halt einfach nix mehr....* (Musiker 9)

Ein anderer öfter genannter Grund sich als Kunstschaffenden zu bezeichnen ist der der kreativen Tätigkeit. Die Erfassung des Begriffes ist so schwer, wie der der Kunst selber. Es lässt sich für die Befragten sagen, dass er was sie selber betrifft darauf basiert, was die Gesellschaft unter Kunst schaffen versteht – die Schaffung von Kunstgütern im dafür etablierten Raum wie zum Beispiel der bildenden oder der angewandten Kunst. Aus dieser Erkenntnis lässt sich der Gedanke formulieren, dass die kreative Tätigkeit so etwas wie die Vorstufe des Kunstschaffens ist, ohne aber in dessen Diskurs über Erfolg, Entwicklung oder gesellschaftliche Bedeutung zu fallen. Es ist daher anzunehmen, dass sich die Befragten als „kreativ Tätige“ bezeichnen lassen würden.

Gänzlich unabhängig von Zuschreibungen ist, sich deshalb als Kunstschaffender zu begreifen, weil man mit Leidenschaft an das Schaffen herangeht. Diesem Verständnis kann natürlich vorgeworfen werden, dass vieles mit Leidenschaft gemacht wird und es deshalb noch lange nicht Kunst ist. Doch nimmt hier beispielsweise das Musikschaffen eine Sonderrolle ein, weil es

neben der Leidenschaft und der kreativen Tätigkeit auch den Anspruch hat, originär zu sein. Unterscheidbar von anderen Tätigkeiten wird etablierte Kunst hierbei dadurch, dass sie nur sich selbst zu genügen hat. Diese schon aus der aus dem 19. Jahrhundert stammenden L'art pour l'art – Denkweise verweist auf einen schon seit geraumer Zeit laufenden Diskurs darüber, ob sich Sinnhaftigkeit der Kunst durch die Sinnfreiheit des Kunstschaffens ergeben kann.

Sehr vage ist auch der Ansatz, sich als Kunstschaffenden deshalb zu verstehen, weil man sich mit Kunst - rezipierend - auseinandersetzt und diese Auseinandersetzung dann in sein Schaffen einfließen lässt. Dabei steht der Bezug auf vorhandene Ausdrucksmittel in einem etablierten Rahmen des Kunstkanons im Vordergrund. Die Auseinandersetzung ermöglicht die Schaffung des eigenen Stücks dadurch, dass man durch sie entweder Ideen oder - wenn es sich um dieselbe Sparte handelt – zu adaptierende Ausdrucksmöglichkeiten findet.

Den Abschluss des zweiten Themenblocks bildete die Frage nach der Einschätzung der Musiker von wegen was einen Kunstschaffenden für die Gesellschaft ausmacht. Auch hier war die Möglichkeit der Widersprüchlichkeit im Bezug auf die vorhergehenden beiden Fragen gegeben. Die Befragten widersprachen sich aber nicht, sondern stimmten weitestgehend mit den davor gegebenen Angaben überein.

Die größte Übereinstimmung wurde bei der Ansicht erzielt, dass der Kunstschaffende sein Tun irgendwie legitimieren muss. Diese Legitimation die er gegenüber seinem Umfeld und damit der Gesellschaft erbringen muss, wird im Laufe der Zeit auch für ihn selber relevant. Er verinnerlicht die ihm zugeschriebenen Verhaltens- und Lebensweisen und muss darauf reagieren. Vor allem, wenn es darum geht, dass das Schaffen mit anderen Aktivitäten verglichen wird:

„...wenn bei mir mein Leben zurzeit grad recht ausgefüllt ist, dann komm ich auch in einen Rechtfertigungsbedarf: warum ich das auch noch mache?! Warum ich mir das auch noch antue?!.....“(Musiker 8)

Die am weitesten verbreitete Ansicht sich zu legitimieren ist die, dass mit dem Kunstschaffen Geld verdient wird. Dabei wird das Kunstschaffen als ein mehr oder weniger in der Gesellschaft verankerter Beruf gesehen, der genauso wie jeder andere auch den Zweck hat, dem Ausübenden eine finanzielle Grundlage zu bieten. Der Gelderwerb kann dabei im Idealfall dazu reichen, damit seinen Lebensunterhalt zu bestreiten. Da das aber nur bei einem der Befragten der Fall ist, begnügt man sich damit, ein Zubrot zum Einkommen zu verdienen. Das ist natürlich nicht zu vereinbaren mit einer besonders gesellschaftskritischen Auffassung von Kunstschaffen und Kunst an sich. Der Künstler als von dem System lebender Teil, welches ihn ernährt, kann dieses schwer anprangern.

Die Gesellschaft versteht den Kunstschaffenden aber auch als solchen, wenn dieser sich „radikal“ oder kompromisslos verhält. Dabei geht es einerseits um eine formale Radikalität, die aber vereinzelt kaum noch vorstellbar erscheint, da - wie schon angesprochen – die Ansicht vertreten wird, dass die Ausdrucksmöglichkeiten schon ausgeschöpft sind und andererseits durch eine Kompromisslosigkeit in der Lebensweise. Die formale Radikalität findet dann statt, wenn Kunst vordergründig irritiert und eine Verfremdung der Wahrnehmung des Rezipienten erwirken. Dies kann sie, indem beispielsweise im Musiksektor Instrumente entgegen ihrer grundsätzlichen Bestimmung benutzt werden. Dies ist ein auch von den Befragten gern verwendeter Ansatz.

Die Kompromisslosigkeit der Lebensweise bezieht sich auf den nach wie vor entbehrungsreichen Alltag des Kunstschaffenden, die unregelmäßigen Einkünfte, die Vorwürfe, sich manchmal zu verkaufen und die sich daraus ergebenden Existenzängste. Ein weiteres Erschwernis stellt die laut den Befragten sehr schlechte Entlohnung von gar nicht oder nur mäßig bekannten Kunstschaffenden dar.

Von einem institutionellen Standpunkt aus betrachtet ist das Studium eines Instrumentes an einer Universität, oder an einem Konservatorium wesentlich, um als Kunstschaffender gesehen zu werden. Auch hier wird versucht das durch seine vielen Ausprägungsmöglichkeiten kaum fassbare Schaffen von Kunst in in anderen Tätigkeitsbereichen der Gesellschaft anerkannte Schemata einzufügen. Einige Befragte empfinden diese Herangehensweise als zumindest teilweise kontraproduktiv, da man zwar Technik und Interpretation bis zu einem gewissen Ausmaß beinahe messbar machen kann, aber unter den Vorgaben der Technik das oft zitierte Feeling fehlt. Eher wird nach folgendem Motto gearbeitet: *„Du kannst spielen, was du willst, du möchtest etwas weitergeben und das kannst du nur, wenn du für dich spielst – mit Fehlern!“*(Musiker 2)

Auch auf den institutionellen Rahmen bezogen ist der Kunstschaffende als Kunstschaffender durch seine Zugehörigkeit zur AKM oder der in Anspruchnahme der Künstlersozialversicherung legitimiert. Diesen ersten Schritt zum amtlichen Kunstschaffenden haben beinahe alle Befragten gemacht. Stark von den Medien beeinflusst sind zwei weitere Ansätze.

Der eine bezieht sich auf schon sehr gut etablierte Künstler, bei denen das Marketing und das in Szene setzen ihrer zum Teil Bühnenfiguren als wichtiger Grund für ihren Erfolg und damit ihre Legitimation gesehen werden. Von mehreren Befragten wurde dabei bemerkt, dass ihrer Einschätzung nach das technische Können dabei nicht mehr eine so große Rolle spielt, weil es bis zu einem gewissen Grad ohnehin vorhanden sein muss, um vermarktet zu werden. Dabei kommt vor allem eine sehr interessante Ansicht zum Kunstbegriff zum Vorschein: *„Kunst kommt vom Verkaufen-Können“* (Musiker 13)

Der andere Ansatz bezieht sich auf den Rahmen, in dem das Geschaffene präsentiert wird. Vereinzelt wird dieser als einziges relevantes Kriterium zur Legitimation gesehen:

„...das Museum ist eine heilige Halle und der Konzertsaal ist auch eine heilige Halle und lassen´s dich dort spielen, dann gehörst du dazu und im Endeffekt ist es eine konstruierte Sache...“ (Musiker 8)

Sehr augenscheinlich stellte diese Ansicht Musiker 9 dar:

„...Wenn ich dasselbe mache <wie jemand, der seine Kreationen im entsprechenden Rahmen präsentieren darf – Anmerkung des Autors>, dann ist es keine Kunst, dann ist es ein Scheiss. Das ist mir jetzt natürlich noch ersichtlicher geworden, nachdem ich jetzt in einem Museum arbeite, ist halt meiner Meinung nach unverständlich. In der Musik ist es halt so auch...“ (Musiker 9)

Zusammenfassend kann man sagen, dass eine große Differenz zwischen dem Selbstverständnis der Befragten gegenüber sich selbst, beziehungsweise ihrer meist auch im künstlerischen Umfeld aktiven Umwelt und dem Selbstverständnis, welches sie nach außen tragen, besteht. Neben dem fehlenden Erfolg ist auch die relative Neuartigkeit dieser Kunstschaffenden dafür ausschlaggebend. Während sie selbst über ein zumindest ambivalentes Verhältnis zu ihrem Kunstschaffendendasein haben, welches von den eher spärlich vorhandenen Interessierten bestätigt wird, sind sie von Seiten der Gesellschaft tendenziell nicht als solche zu bezeichnen.

8.3) Themenblock 3: Musikerdasein

8.3.1) How to write a song...

Um einen Einblick in das Schaffen der Befragten zu geben wurden sie zum Songwritingprozess befragt. Hierbei wurde gegebenenfalls auf unterschiedliche Zugänge bei verschiedenen Bands und Projekten eingegangen. Allen Befragten gemeinsam ist, dass sie zumindest bei den zum Zeitpunkt der Befragung aktuellen Aufnahmen alle mit dem Anspruch an die Arbeit gehen, das Schaffen

weitestgehend als Gemeinsames darzustellen. Daher gab es auch keine Formation, die mit einem Mastermind an das Songwriting heranging. Bei Neben- und Soloprojekten ist das nicht so.

Die Kompositionen basieren meist auf von den Melodieinstrumente Spielenden vorgegebenen Ideen, die dann gemeinsam erarbeitet werden. Dabei ist ersichtlich, dass es auch in einem vom Ansatz her sehr demokratischen Kompositionsansatz zu einer mehr oder weniger klaren Rollenverteilung kommt. Während Melodieinstrumente eben Melodien und Riffs vorgeben, verlagert sich die Rollendifferenzierung bei Rhythmusinstrumenten auf Strukturen und Nuancen:

„Meistens denken Tonmusiker nicht so rhythmisch und Teile-bezogen, oder auf so kleine Effekte, die man einsetzen kann. Also so Stops, oder unkonventionelle Sachen, so mit Offbeat-Anfang, oder so Sachen. Dass seh ich als meine Rolle.“ (Musiker 2)

Die Rollenverteilung ist für die schon angesprochene Gesamtidentität sehr wichtig. Sie kann aber nur stattfinden, wenn die Instrumentenaufteilung der Band unveränderlich ist. Zwei befragte Personen gaben an, dass sie sowohl bei Aufnahmen, als auch bei Auftritten die Instrumente quasi „im Rad“ durchlaufen lassen. Das erschwert es dem Zuhörer, sich auf ein bestimmtes Klangbild einzustellen, da die verschiedenen Akteure ihre Instrumente auch unterschiedlich nuancieren. Der Vorteil liegt hierbei im größeren Fundus an Ideen und Zugängen, die eine weitläufigere Schaffensgrundlage gewährleistet. Für die Schaffenden selbst ist der Zugang vor allem deshalb interessant, weil sie sich dadurch mit den anderen Instrumenten auseinandersetzen und mehr über die Instrument-immanenten Ausdrucksmittel erfahren. Damit geht einher, dass sich die Sprache um die den einzelnen Instrumenten eigenen Ausdrücke erweitert und somit die Kommunikation innerhalb der Band verbessert wird. Dabei ist der Gedanke, dass Musiker, die über keine formale Ausbildung verfügen, sich mit mehreren Instrumenten auseinandersetzen auf Kosten der musikalischen Fertigkeiten geht, zulässig. Das sehen zum Teil auch die

Befragten so: „...man könnte es auch so sagen: Ich halte mich selber nicht für technisch gut genug, um fremder Leute Songs zu verschandeln.“(Musiker 8)

Einen Sonderfall stellt hierbei wieder der Ansatz dar, Songs zu covern und sie durch die Interpretation zu etwas Eigenem werden zu lassen. Der Ansatz widerspricht dem bei fast allen Musikern vorhandenen Wunsch nach der Kreation nach augenscheinlich Eigenem. Das Songwriting besteht dann aus der Auseinandersetzung mit den Vorstellungen von wegen wie ein an sich bekannter Song klingen muss, um beispielsweise zeitgemäß zu sein. Die Idee dahinter ist, durch die Auseinandersetzung mit dieser Methode auf ein dem Genre entsprechendes Repertoire und Ausdrucksvermögen zurückgreifen zu können, davon zu lernen und einen eigenen Stil zu entwickeln.

Trotz des für alle in gleichem Maße teilhabenden Herangehens, werden auch schon weit fortgeschrittene Songstrukturen zu den Proben mitgenommen. Der dann stattfindende Aushandlungsprozess zwischen dem Schreiber und den restlichen Bandmitgliedern gestaltet sich vereinzelt als schwierig. Dabei stehen sich die Gegensätze der Grundidee des Schreibers und den für jeden passenden, demokratischen Ansatzes gegenüber. Wenn sich keine Einigung erzielen lässt, wird meist auf eine andere Verwertbarkeit der Idee im Rahmen von anderen Bands, Projekten oder Soloaufnahmen verwiesen.

Wichtig ist aber in jedem Fall, dass das im Proberaum Erarbeitete aufgenommen und an die Musiker verteilt wird. Der gängigste Weg ist hierbei die Aufnahme über ein analoges - weil bei brauchbarer Qualität vergleichsweise am günstigsten – Gerät zu machen und die Aufnahmen dann per mp3 als E-Mail zu versenden. Bei den Bands, bei denen die Basis des Songwritings auf Jams liegt, findet sich dann meist einer, der sich das anhört und gute Ideen herausfiltert und versendet. Dabei macht es keinen Unterschied, ob das ganze als Jam im Proberaum, oder als „fertiger Song“ auf der Bühne präsentiert wird.

Das Aushandeln im Proberaum funktioniert dann meist so, dass einzelne Parts einer Idee gespielt werden und dann aneinandergereiht. Dabei werden nach

jedem Durchgang Verbesserungsvorschläge oder auch Assoziationen des Teils besprochen. Sobald man sich über mögliche Veränderungen ausgetauscht hat, wird derselbe Teil noch einmal gespielt. Es ist dabei je nach Größe des Teils wesentlich, dass dieser auch im Kontext mit den anderen Teilen gesehen wird, weil die Auswirkungen der Veränderungen über den grundsätzlichen Teil hinauswirken können. Daher ziehen auch nur kleine Veränderungen das oftmalige Spielen mehrerer Parts nach sich.

Trotz dem Wunsch nach Erfolg oder auch nach einer Bandidentität sind die Bandmitglieder auch Einzelmusiker, die versuchen ihre Vorstellungen in den Songs unterzubringen. Bei den schon länger musikalisch Tätigen wurde auch der Wunsch thematisiert, das Musikmachen möglichst lang möglichst interessant zu halten. Dabei wurde auf die persönliche Herausforderung die ein Song bieten kann hingewiesen:

„...Es muss eine Herausforderung sein. Und wenns nur die ist, dass es so schnell ist, dass mir die Hand glüht. Aber das motiviert mich wieder. Wieso bin ich am Limit? Da muss ich an meiner Technik üben....“(Musiker 2)“

8.3.2) AKM-Mitgliedschaft

Ein Kriterium der durchgeführten Befragung war die Mitgliedschaft der Befragten bei der AKM, oder das Spielen in einer Band, in der mindestens ein AKM-Mitglied vorhanden ist. Neben dem Informationsgehalt bezüglich der Meinung über die AKM diente die Frage nach der Mitgliedschaft vor allem der Wichtigkeit, die der Institution AKM für ihr Selbstverständnis als Musikschaffende beigemessen wird.

Die AKM steht für Autoren, Komponisten und Musikverleger und ist die größte Urheberrechtsgesellschaft in Österreich. Sie ist als private Genossenschaft organisiert und gehört den Autoren, Komponisten und Musikverlegern. Somit

kümmert sie sich um rechtliche und finanzielle Angelegenheiten gemeldeter Mitglieder.(vgl. <http://www.akm.co.at/>; Stand: 19.8.2008)

Von den Befragten sind neun Personen AKM-Mitglieder. Die Gründe dafür sind meist von finanzieller Natur. Die Spanne reicht dabei von einer netten Nebeneinkunft, über die man sich einmal im Jahr freut, bis zu der Vorstellung mit den Einkünften einen Teil seines Haushaltseinkommens zu bestreiten. Gut zum Ausdruck gebracht wird der Wunsch nach finanzieller Vergütung mit diesem Zitat: „...*Gratis würd ich nirgendwo spielen, weil die Gulasch und ein Bier Zeit is vorbei. Dafür hab ich einfach zu viel getan...*“(Musiker 6)

Neben den durch Tantiemen zu beziehenden Einkünften sind auch die Förderungen zur CD-Produktion von Wichtigkeit. Doch wird hier Verbesserungspotential vermutet:

„...Man kriegts halt nach der Aufnahme einer CD nicht, sondern man muss da davor beantragen und das haben wir nicht. Was halt auch sehr mühsam ist, weil du schon vorher Demos abgeben musst und dies und das...und keiner Lust hat eine Demo-CD aufzunehmen, wenn man grad im Kreativ-Prozess ist und eh weiß, am hat nachher wieder eine Monster-Aufnahme vor sich...“(Musiker 8)

Der Grossteil der Befragten schätzte das Tun der AKM als aber gut ein und bemerkte, dass der finanzielle Aufwand für die erbrachten Leistungen vergleichsweise niedrig ist. Vereinzelt wurde der AKM Ungenauigkeit in ihren Abrechnungen vorgeworfen.

Neben den finanziellen Einkünften gibt es aber auch idealistischere Ansätze zur AKM-Mitgliedschaft. Vor allem die Tatsache, dass ein Song mit bestimmten Personen in Verbindung gebracht wird, ist hier ausschlaggebend. Der Wunsch mit dem Geschaffenen in institutionalisierter Form in Verbindung zu stehen ist hier vordergründig. Damit verbunden ist dann auch die Möglichkeit, jemandem die Reproduktion der geschützten Songs zu untersagen, oder gegebenenfalls Geld dafür zu beziehen. Diese Gedanken spielen sich zwar bei den Befragten

im theoretischen Raum ab, trotzdem besitzt das für sie eine Relevanz. Neben dem Schutz des geistigen Eigentums hat der AKM-Beitritt auch hinsichtlich des Selbstverständnisses als Musikschafter Auswirkungen:

„...Und die andere Sache ist die, dass – und wenns nur mein subjektives Selbstbild ist als Musiker – es ist doch gehobener jetzt. Also ich nehm mich selbst auch ernster...“ (Musiker 10)

Durch die Anerkennung des Musikschafterstatus von einer in der Gesellschaft legitimierten und somit anerkannten Institution wird also auch das eigene Schaffen ernst genommen und als wertvoller erachtet: *„Und das gibt auch so ein Selbstwertgefühl: Ich tu was, was was wert ist.“ (Musiker 10)* Neben der erhöhten Wertigkeit bringt die AKM-Mitgliedschaft zumindest die Eigenwahrnehmung betreffend den Akteur auch dem Ziel von Musik zu leben näher:

„...Also für mich hat das mehr Wert, als wenn ich jetzt ein Diplom hätte. Weil ein bisschen seh ich das schon als Beruf an und ich möchte schon Geld verdienen damit...“ (Musiker 13)

Die Gründe dafür, nicht bei der AKM zu sein, haben meist damit zu tun, dass sich die Befragten nicht ausreichend damit auseinandergesetzt haben oder die finanziellen und das Vermarkten der Band betreffenden Dinge nicht in ihre Rolle innerhalb der Band gefallen sind. Ein anderer Grund liegt in der Ansicht, dass die Verwertung der AKM in Zeiten der Netlabels als nicht mehr zeitgemäß empfunden wird:

„...Für mich ist ein Netlabel zeitgemäß, dass im selben Masse wie ein „echtes“ Label so wie bis jetzt Musik bereitstellt. ..so mit Cover und Download und Information und allem Drum herum und das kostenlos. Weil das eine zwangsläufige Reaktion auf das ist, was die Menschen eh schon betreiben...das ganze downloaden und so weiter, weil die halt natürlich selektieren...weil ich bin mir ziemlich sicher: es gibt noch

sehr viele Leute, die für eine Musik die sie gern mögen...da hätten sie gern was...nicht alle, aber doch. Und ich finde es zeitgenössisch, dass Netlabels aufgenommene Musik zwar verbreiten...(...)... aber auf jeden Fall: zeitgemäß ist eher, dass Musik in aufgenommener Form eher als Beigabe, als Sample, also Beispiel der Musik gilt aber der tatsächliche Punkt wo du entscheidest: Ist es gut, oder ist es nicht gut? in etwas mündet, was eigentlich schon ewig alt ist: im Live-Auftritt. Du bist unmittelbar dort, du bist dem ausgesetzt, dem Publikum, da gibt es keine Plattform, da gibt es kein Internet dazwischen, das ist ein uraltes, archaisches Mittel, aber das ist das was heute meiner Meinung nach zeitgemäß ist...“(Musiker 5)

8.3.3) Ziele

Allen Befragten gemeinsam ist, dass sie den Wunsch haben noch möglichst lange Musik zu machen. Dagegen sprechen am ehesten finanzielle Gründe, wie die Kosten für Produktion, Instrumente, Proberäume, oder Reisekosten zu Veranstaltungsorten. Alle Musiker gaben entweder Einnahmen durch Musikproduktion als Ziel an, oder gaben als einen Grund für die AKM-Mitgliedschaft finanzielle Überlegungen an. Daher spielt das Geld eine zentrale Rolle bei den Zielen:

„...weil Musik is zu einem großen Teil einfach verkaufen. Also Konzerte spielen, Platten anbieten, Interviews – das is alles verkaufen...“(Musiker 7)

Dabei reicht der Wunsch nach dem Verdienst von der Vorstellung, dass sich das Musikmachen selbst-finanziert – wobei hier jegliche Arbeitsleistung der Musiker ausgenommen werden – bis zu der Vorstellung, dass man von der Musik seinen Lebensunterhalt bestreiten kann. In welche der beiden Richtungen die Befragten tendieren hängt in erster Linie davon ab, wie alt sie

sind, wie zufrieden sie mit ihrer außermusikalischen Erwerbstätigkeit sind und wie viel Zeit, Energie und Geld sie in die Musikproduktion stecken.

Die Einschätzungen der Befragten inwieweit ihre Ziele umzusetzen sind erschienen alle realistisch. Bei denen, die eher zu der ersten Kategorie tendierten waren entweder andere Ziele vordergründig, oder der österreichische Musikmarkt wurde als zu klein und abhängig vom restlichen sowohl deutsch- als auch englischsprachigen Markt gesehen. Die Einnahmen sind also ein angenehmer Nebeneffekt. Die Musiker, die von der Musik leben wollen waren sich der Tatsache bewusst, dass das Musikerdasein im Vergleich zu einem bürgerlichen Beruf erhebliche finanzielle Einbußen nach sich zieht.

Trotz dem Wunsch nach finanziellem Ausgleich für das musikalische Schaffen bemerken zwei Befragte aber auch, dass die Trennung vom Finanziellen und der Kreativität ab einem gewissen Prozentsatz, den die Einnahmen durch Musik an den Gesamteinnahmen ausmachen nicht mehr möglich ist. Das Resultat ist dann eine Verminderung der Kreativität, weil mit den Einnahmen ein Abhängigkeitsverhältnis zu einer Zuhörerschaft eingegangen wird. Alle Befragten betonten, dass sie ihre künstlerische Freiheit als wichtiger betrachten als die Einnahmen.

Ein weiteres Ziel besteht darin Erfolg zu haben. Dabei gibt es verschiedene Ansätze was die Kriterien für Erfolg sind. Ein öfter genannter Faktor ist der der Anerkennung. Diese Erkenntnis mag logisch erscheinen, doch gibt es auch seitens der Befragten unterschiedliche Ansätze dazu. Vereinzelt wird nur beiläufig erwähnt dass es *„...irgendwie auch schön ist zu hören, dass es gefällt...“*(vgl. *Musiker 3*). Ein anderer Befragter hatte da einen anderen Erklärungsansatz:

„...Musiker waren für mich immer – und da zähl ich mich auch dazu - ein bisschen so Komplexler. Also und so die Anerkennung, die hat vielleicht irgendwann mal gefehlt...“(*Musiker 6*)

Der Grossteil der Musikschaftenden befindet sich bezüglich der Anerkennung wahrscheinlich irgendwo dazwischen. Der Begriff des Erfolgs hat aber noch weitere Facetten: zum Beispiel die des Gefallens – in erster Linie einem selbst und im Weiteren auch dem Publikum. Dass zwischen diesen beiden Empfindungen ein Zusammenhang besteht zeigt sich hier:

„...Den Leuten gefällt nicht, dann gefällt einem selber nicht, dann strahlt man das schon aus, dann kanns denen da unten schon gar nicht mehr gefallen, wenn man mit Selbstzweifeln auf der Bühne steht...“(Musiker 11)

Bei dem Gefallen des Publikums angekommen trifft dieser Erfolgsansatz wieder auf den der Anerkennung. Doch wie schon beim Geld ist auch bei der Erfolgsdefinition der Altersfaktor relevant und die Definition daher wandelbar:

„...Es ist so eine Phase, wo ich sag Rock`n`roll, wo ich sag hinfahren, spielen, saufen, Drogen, Weiber pudern, ..also das haben wir alles gehabt...im Kleinen, die großen Rock`n`Roll-Gschichten kannst im Kleinen nachhaben...also das geht. Was ich nicht geglaubt habe, aber das geht. Aber je älter man wird, desto mehr wird das Produkt wichtiger...“(Musiker 2)

Das Zitat leitet sehr gut zu einem weiteren zentralen Begriff bei den Zielen der Befragten weiter - dem Produkt. Im Gegensatz zur Anerkennung handelt es sich hierbei um die von den Musikschaftenden selbst geschaffenen Qualitätskriterien, die meist erheblich von denen der Zuhörer abweichen. Da sich die Musikschaftenden im Regelfall – sowohl passiv als auch aktiv - wesentlich mehr mit Musik auseinandersetzen als die Zuhörer, sind auch die an sich selbst gestellten Anforderungen höher. Demzufolge unterscheiden sich Einschätzungen über einzelne Songs oder auch Live-Performances erheblich: *„... dass eigentlich die Lieder, die ich am wenigsten mochte, die den anderen am meisten gefallen haben...“(Musiker 13)*

Ein Ziel besteht darin, Musik zu machen mit der man zufrieden ist und die dadurch identitätsstiftend wird. Hierbei tritt wieder der Gedanke in den Vordergrund mit der Musik im Fokus der – wenn auch kleinen - Öffentlichkeit zu stehen. Somit bekommt die Musik, beziehungsweise die Live-Performance, die Rolle des Darstellens der Person im Rahmen der Bandidentität. Der Musiker ist in diesem Moment nicht mehr und nicht weniger als die Musik die er darbietet. Sofern er mit dem Darzubietenden und der Darbietung (= der Umsetzung auf der Bühne) zufrieden ist, kann die Anerkennung des Publikums dankend angenommen werden und das Ziel eines gelungenen Abends ist erfüllt. Andersrum ist es aber fast unmöglich, einen Abend als gelungen zu bezeichnen, wenn der Musiker mit seinem Tun unzufrieden war. Dann können anerkennende Worte und Gesten nur mehr Schadensbegrenzung betreiben.

Ein weiteres Ziel besteht darin, Musik zu machen, *„...die´s vielleicht so noch nicht gegeben hat.“*(Musiker 12) Dieser stark von der Avantgarde geprägte Ansatz ist ein sehr idealistisches Unterfangen, welchem betreffende Befragte vor allem durch improvisierte Musik und einer hohen Fluktuation der Mitmusiker nachkommen. Trotz diesem im Normalfall für ein Publikum eher abschreckenden Ansatz vertritt ein Befragter die Ansicht, dass man auch so Leute erreichen kann:

„...wobei ich glaube, dass wenn man Musik macht, die für einen selbst interessant ist, dann sich automatisch ein Publikum findet. Wenn man das selbst aus Überzeugung macht, dann findet sich auch ein Publikum, dass das interessant findet...“(Musiker 12)

Zwei ebenfalls auf das Werk zentrierte Zielsetzungen abstrakter Natur stellen die dar, die versuchen auch mit anderen Mitteln – wie eben der Musik - schwer darstellbare Gemütszustände und die der Zwischengefühle darzustellen. In beiden Fällen wird das Vokabular der deutschen Sprache als unzureichend empfunden und in der Musik und dem Zusammenspiel von Musik und Text nach Möglichkeiten gesucht, diesen Umstand auszugleichen. Diese Ansätze erklären sich am besten selbst:

*„...Und was dann wirklich interessant wird und da komm ich dann darauf zurück, dass es Funktionen erfüllt, die Kunst so irgendwie erzielen soll, kommst drauf auf eigenartige Zwischengefühle, für die´s halt nicht so richtig Wörter gibt, aber du hast einmal im besten Fall das Glück, dass du irgendwie so ein Zwischengefühl triffst einmal...“
(Musiker 3)*

beziehungsweise:

„...Naja, also auf jeden Fall ich hab dann eine Idee, ein Bild, einen Geruch irgendetwas multimodales, was ineinander verstrickt ist, also was Komplexes, Geruch, Gefühl, Farbe, Klang, Rhythmus und so weiter und das hör ich dann meistens als komplette Komposition in meinem Kopf und (...) dann geht's eigentlich nur mehr darum, das ganz akribisch aus dem Kopf abzupausen...“ (Musiker 5)

Der vierte wesentliche Begriff zu den Zielen der Befragten ist der der Expansion. Alle Befragten hoffen ihre Zuhörerschaft ausweiten zu können. Der Großteil der Befragten hat sein Publikum in Wien und spielt eher unregelmäßig in andern Bundesländern oder Staaten. Daher ist das Ziel nach Expansion und Publikumszuwachs auch meist mit dem Ziel nach neuen Veranstaltungsorten verbunden. Dabei ist festzuhalten, dass der Anteil der auch außerhalb Wiens gespielten Konzerte bei den Befragten, die höhere Einnahmen durch das Musikmachen haben höher ist als bei den Befragten, die primär in Wien spielen.

8.3.4) Antiziele

Die Frage nach dem „Antiziel“, beziehungsweise der Negativ-Vorstellung dessen, wohin sie ihr Musikschaffen bringen könnte, beantworteten die Befragten eher zurückhaltend. Oft wurde darauf verwiesen, dass die genannten Ziele nicht erreicht werden. Trotzdem ließen sich drei zentrale Begriffe

ausmachen, die die Befürchtungen in sich vereinen. Wie schon im vorangegangenen Kapitel spielt das Geld eine wesentliche Rolle. Auch wenn die realen Einnahmen zum Zeitpunkt der Erhebung eine untergeordnete Rolle übernahmen, machten sich beinahe alle Befragten Gedanken darüber, wie größere Einnahmen sich auf ihr Schaffen auswirken könnten.

Allgegenwärtig war die Vorstellung, dass höhere Einnahmen eine Beschneidung der künstlerischen Freiheit zur Folge haben und damit die Gefahr des „Sich-Verkaufens“ beinhalten:

„...Was ich nicht machen möchte, (...), sprich Zugeständnisse an ein Publikum, an eine potentiell vorhandene Verwertungsmaschine, sprich anbieten, oder auf Hörgewohnheiten eingehen, die zurzeit vorherrschen nur aus diesem Zweck heraus...“(Musiker 12)

Dabei reicht die Bandbreite der in Erwägung gezogenen Zugeständnisse davon, sich etwaige Angebote zumindest genau anzusehen, bis zu dem Extrem, das Schaffen in überhaupt keine Relation zu Einnahmen zu stellen und jegliche Bezugnahme auf ein zahlungswilliges Publikum zu verweigern. Dabei sind sich alle einig, dass das Geld nicht wichtiger werden darf, als die Musik. Was das für den Einzelnen bedeutet spielt sich innerhalb genannter Grenzen ab. Den Umkehrschluss aus dem Ziel nach mehr Publikum und Expansion formulierten drei Befragte so, dass sie es als zu vermeidend erachten, dass das Konzertpublikum in erster Linie aus Verwandten und Bekannten besteht.

Der zweite zentrale Begriff bezieht sich mehr auf das persönliche Empfinden der Befragten beim Schaffensprozess: der Frustration. Es wurden mehrere Gründe für Frustration angeführt, die zum Teil auch schon erlebt wurden. Am leichtesten nachzuvollziehen ist der der Ablehnung durch das Publikum. Dabei berichten Befragte davon, dass diese der Beginn einer Kettenreaktion sein kann, die als mühsam umschrieben wird. Die Ablehnung der Band von Seiten des Publikums ruft relativ bald auch die Ablehnung der Band gegenüber dem Publikum hervor. Diesem Teufelskreis ist schwer zu entkommen.

Um ihm zu entkommen, muss man sich gerade in solchen Momenten ständig neu motivieren. Die Motivation ist auch ausschlaggebend, um der Frustration entgegenzuwirken. Es wurde als Antiziel angegeben, sich die Motivation am Musikmachen und dann vor allem in der Vermarktung des Produktes nicht erhalten zu können. Die Konsequenz der mangelnden Motivation ist die Unlust an der Arbeit, die dann letztlich wieder zu wenig Publikum führt und eines der wichtigsten Sachen des Musikschaffens somit zunichte macht: den Auftritt. Ein mehrmals genannter Ansatz sich die Motivation zu erhalten und nicht abzustumpfen besteht in der Offenheit gegenüber neuen Stilen und Richtungen.

Das Gegenteil zieht ein weiteres genanntes Antibold nach sich: die „verkrachte Existenz“. Die Gründe hierfür liegen im zu ausufernden Umgang mit Rauschmitteln, der zu starken Zentrierung auf zwar finanziell einträgliche, aber künstlerisch meist wenig wertvolle Musiksparten, oder eben der Versteifung auf bestimmte - als einzig Richtig erachtete - Stile und Ausdrucksmittel:

„...aber sich heute darauf zu versteifen, nur so was wie Zeppelin zu machen ist ein falscher Ansatz. Und das sind die Leute, die dann meistens verkrachen, die immer mit demselben Schmäh kommen und aber net kapieren, dass das niemanden interessiert...“(Musiker 6)

Alle „verkrachten Existenzen“ haben gemeinsam, dass sie das nicht Eintreten meist unrealistischer Vorstellungen von Erfolgen wie Weltruhm und internationaler Anerkennung verarbeiten müssen und dabei in einem der drei genannten Gründe Zuflucht suchen.

Ein letztes Antiziel stellt die im Hinblick auf die Zuschauerzahlen der Bands der befragten Musiker eher theoretische Vorstellung dar, auf der Bühne zu sehr ernst genommen zu werden, oder sich zu stark selbst darzustellen. Hierbei wird davon ausgegangen, dass das auf der Bühne-Stehen dazu genutzt wird, um dem Publikum seine Sicht der Dinge zu erklären und es damit der Gefahr auszusetzen, unreflektiert vorgetragenes Gedankengut zu übernehmen.

Begegnet wird diesem Antiziel damit, dass Texte betont kryptisch gehalten werden und der Gesang, der am meisten Angriffsfläche für eine unreflektierte Rezeption bietet, bewusst undeutlich gehalten wird. (Ein in diesem Zusammenhang eher scherzhaft formuliertes Ziel eines Befragten war die Schaffung einer eigenen "Musik-Sprache"). Am besten bringt folgendes Zitat diese Herangehensweise zum Ausdruck:

„...Also mir ist es wirklich am Liebsten, wenn ich auf die Bühne gehe und sage: Hallo! Und dann von der Bühne geht und sagt: Tschüss und Dankeschön. Also dass man Musik macht. Man is ja nicht da, um Reden zu schwingen, oder um Meinungen zu verbreiten...die sollen sich die Leute selber machen. Und ich mag mich da auch nicht als Individuum präsentieren, sondern eben als Band...“(Musiker 3)

8.4) Themenblock 4: Kunstwerk

Der Themenblock, der sich mit dem Kunstwerkbegriff auseinandersetzt wies in den gegebenen Antworten eine starke Übereinstimmung mit den Antworten des zweiten Themenblocks zu den Kunstschaffenden auf. Der Hauptgrund dafür liegt in der thematischen Nähe der beiden Blöcke und den vielen unterschiedlichen Definitionen und Betrachtungsweisen zu Kunst generell. Durch die sich abwechselnden Fragen nach persönlicher Sicht und der Einschätzung des gesellschaftlichen Bildes wurden der Rahmen für die Eigendefinition umrissen.

Um ein Kunstwerk zu erschaffen, muss erst einmal geschaffen werden. Dafür benötigt man Personen, die diesen Schaffensprozess in erster Linie mit Kreativität durchführen. Der Begriff der Kreativität ist Streitbar – vor allem wenn man den von drei Befragten Ansatz berücksichtigt, dass der Alltag Kunst sei und per se Kunstwerke hervorbringt. Lässt man von diesem Extrem ab, dann ist kreatives Schaffen aber durch ein paar Kriterien auszumachen, die auf

weitgehende Übereinstimmung stoßen: Individualität, Originalität, Leidenschaft und Intention.

Die Individualität wird dabei als mögliche Voraussetzung für Originalität gesehen, da sie die am leichtesten nachvollziehbaren Ausdrucksformen beinhaltet, die man im Schaffen überhaupt erzielen kann - die der Persönlichkeit:

„...ahmm ein Kunstwerk kann man schwer vom Künstler trennen...von der Künstlerbiografie, von der Denkweise des Künstlers, von der Arbeitsweise, von der Intention...das ist für mich relativ untrennbar...“(Musiker 12)

Originalität hängt also aus der Sicht des Schaffenden davon ab, ob er sich im Geschaffenen zu erkennen gibt. Die in diesem Zusammenhang sehr relevante Frage ist, ob und wie der persönliche Anteil rezipiert wird oder werden kann.

Ein weiterer Zusammenhang besteht zwischen der Leidenschaft und der Intention. Beide sollten laut der befragten Zielgruppe im Kunstwerk enthalten und zumindest im Ansatz nachvollziehbar sein. Man kann also davon ausgehen, dass die Leidenschaft als mögliche Voraussetzung für die Umsetzung der Intention oder auch die Intention selber ist. Es kommt darauf an, ob dem Kunstwerk über seine reine Existenz hinaus eine Bedeutung beigemessen wird. Wird ihm das nicht, erkennt man wieder die gedanklichen Anleihen an der „l'art pour l'art“- Strömung. Tut er das schon, dann kommt es auf die Umsetzung an. Dabei wurde der Begriff der Virtuosität verwendet, der neben der persönlichen Komponente die der Fertigkeit des Schaffenden beinhaltet. Die Virtuosität vergrößert zwar die Anzahl an Ausdrucksmitteln, erschwert aber das Erkennen des „Eigenen“ – sie steigert sich im Extremfall zum Selbstzweck:

„...Ja, also da gibt's ja auch einige Beispiele, wo der Steve Vai so einen Bluesklassiker spielt und reitet die Nummer tot mit den vielen

Noten. So ein alter Blueser geht hin, spielt ein paar Noten...das singt, das hat Eier...schön!...(Musiker 2)

Das Kunstwerk verliert auch an Wert und der Bezeichnung des Kunstwerks überhaupt, wenn es zum Geldverdienst durch Vervielfachung gemacht wird. Dabei geht es vor allem um die das Kunstwerk umgebende Aura, die ihm durch die Reproduzierbarkeit genommen wird. Dieser von Walter Benjamin in seinem Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ schon 1935 festgehaltene Gedanke wird durch ein Zitat von Musiker 13 am besten veranschaulicht:

„.... Wenn man jetzt ein Bild sieht, mit einem Korb mit einer Zitrone und einer Orange drin und das wird deswegen gemalt, weil dann beim Ikea als Kunstdruck um 5 Euro verkauft wird, an 5000 Haushalte, dann tut man sich halt schwer damit, da irgendwo eine Kunst zu sehen...“(Musiker 13)

Wie schon beim Kunstschaffenden-Block zielte die nächste Frage darauf ab, Unterschiede oder Gemeinsamkeiten zwischen der persönlichen Sicht und der, die die Gesellschaft aus einer persönlichen Sicht hat, aufzuzeigen. In den wenigsten Fällen passten die Einschätzungen der persönlichen Sicht mit der der öffentlichen Sicht nicht überein. Und wenn sie es nicht taten, wurde darauf verwiesen, dass der Kunstwerkbegriff wie der Kunstbegriff ein schwer zu fassender ist und die Antwort den Rahmen der Befragung sprengen würde, beziehungsweise zum Moment der Befragung nicht verfügbar ist.

Darüber hinaus wurden aber Ansätze aufgezeigt, die den Kunstwerkbegriff als etwas vor allem im Zeitalter schnell voranschreitender Differenzierung am Arbeitsmarkt schwer Fassbares darstellten, weil die Grenze zu einem relativ neuen Berufsfeld immer undurchsichtiger wird: der kunstnahe Dienstleister. Darunter werden Produzenten von „Kunstwaren“ verstanden, die fast ausschließlich in legitimierten Sparten wie Literatur, Musik, Medienkunst arbeiten. Gerade der letzte Bereich erfährt durch die Digitalisierung zum Teil

erst an Bedeutung und eröffnet Bereiche, die einerseits wegen ihrer Neuartigkeit noch Legitimationsprobleme aufzuweisen haben und andererseits den üblichen Handwerksbegriff aufweichen.

Die wesentlichen Unterschiede zwischen dem kunstnahen Dienstleister und dem ein Kunstwerk schaffenden Künstler liegen in der relativen Nähe des Dienstleisters zum Auftragskünstler (der ja dann nicht mehr Künstler heißen dürfte) und der zum Teil auch daraus resultierenden Fokussierung der Kunstproduktion auf das Handwerk. Diese von mehreren Befragten ausgedrückte Ansicht ist vor allem in Hinblick auf die im Regelfall vergleichsweise unterdurchschnittliche Instrumentenbeherrschung stimmig, weil sie die Idee in den Vordergrund stellt. Der Hintergrund der platonischen Ideenlehre ist dabei vereinzelt durchaus bewusst:

„Wenn man mit der platonischen Ideenlehre an das herangeht, dann gibt's halt diese Ideen, die im Universum herumschweben und da sind, egal, ob die Leute da sind oder nicht: Und alles, was die Leute jetzt machen, sind schlechte Kopien dieser Ideen. (...) Aber in dem Zusammenhang mit dem Kunstschaffen, weist es halt doch auf dieses schöpferische Moment hin, weil du halt immer nur ein Schöpfer bist ...“
(Musiker 3)

Von diesem Schöpfungsgedanken abgesehen ist den Befragten klar, dass Kunst - noch bevor sie eventuell verstanden wird – erst einmal rezipiert werden muss. Dabei hat der Kunstschaffende die Möglichkeit sich sein Publikum so weit auszusuchen, als dass er es um einen bestimmten Teil, von dem er annehmen kann, dass er über das nötige Hintergrundwissen nicht verfügt, dezimiert. Dafür stehen ihm zwei Ansätze zu Verfügung: Er bringt etwas zum Ausdruck, was als Idee an sich nur ab einer gewissen Bildung verständlich ist, oder aber er verändert die Aussage durch die „kunsth Handwerkliche“ Fähigkeit so stark, dass die an sich recht leicht nachvollziehbare Aussage zwar um Nuancen erweitert wird, diese aber nur von gebildeten Rezipienten verstanden wird. Dass diese Entwicklung, die untrennbar mit der fortschreitenden

Differenzierung von Arbeitsprozessen verbunden ist nicht nur Anklang findet, zeigt sich hier:

„...Und was ein Kunstwerk für mich noch ausmacht, ist die Zugänglichkeit, zu jeder - ich weiß gar nicht, ob man das heut noch sagt – sozialen Schicht. Also es soll für den Bauhackler genauso wie für den Doktor da sein. Also mich persönlich regt Kunst immer auf, wenn sie so hochgestochen gemacht wird, sodass es eh nur mehr ein Theaterwissenschaftler, oder was weiß ich was verstehen kann...“(Musiker 6)

Der erst dann einsetzende persönliche Geschmack, der auch von einem Befragten als wesentliches Kriterium für das Gefallen und gegebenenfalls auch Verstehen eines Werkes gesehen wird kommt hier also nicht zum tragen. Dabei wurde nicht vergessen auf den Kreislauf zwischen vom Kunstmarkt vorgegebener Zuschreibung, die den Geschmack beeinflusst und den persönlichen Reflexionen entsprungenen Filtermechanismen des Individuums hinzuweisen.

Ein weiteres Fragenpaar behandelte die Intentionen der Schaffung eines Kunstwerkes. Dabei wurde zwischen den Intentionen der von den Befragten als Kunstwerke anerkannten Werke und den eigenen Schaffungen unterschieden. Auf den ersten Teil Bezug nehmend kann man die Antworten so aufteilen, dass zwischen einer an eine breitere Rezipientenmasse gerichteten Aussage und einer an einzelne Rezipienten persönlich gerichtete Aussage unterschieden werden kann. Die Aussage, die auf die breitere Rezipientenmasse trifft besteht in erster Linie in der Kritik an ihr und ist im Regelfall auch ohne Vorkenntnisse verständlich. Die Kritik an gesellschaftlichen Missständen oder politischem Unvermögen stellt dabei einen Anfang dar. Sie wird, je nachdem, wie weit ausgeprägt die Meinungsfreiheit ist, mehr oder weniger verschlüsselt geäußert. Bei weniger ausgeprägter Meinungsfreiheit werden die Aussagen in halbabstrakten Bildern dargeboten, die keine eindeutigen Rückschlüsse zulassen. Interessant ist dabei, dass die Befragten, die in einem Staat mit sehr

weitreichender Meinungsfreiheit leben, sich des Ausdrucksmittels der Verschleierung ebenfalls bedienen. Dabei handelt es sich darum, eine persönliche Sichtweise zu einer Situation als eine einer – im Idealfall - unbegrenzten Anzahl von Möglichkeiten zu sehen, die man auf einen Zustand haben kann.

Eine andere dahinterstehende Idee ist die der Eigenverantwortlichkeit persönlicher Meinungen, die durch den Umstand des meist fälschlicherweise zugeschriebenen Expertenstatus von auf der Bühne-Stehenden vergessen wird. Ein gutes Beispiel für eine Verschlüsselung ließ sich Musiker 13 entlocken:

„...Schach und Leben (...) Es gibt Figuren, die kommen einfach nicht weg von ihrem Platz, weil halt einfach irgendein gschissener Bauer im Weg steht. Oder es gibt schlechte Spieler und das Spiel is einfach vorbei, dass einfach die Hälfte der Figuren nicht einmal irgendeinen Zug gemacht haben...“(Musiker 13)

Die Kritik kann aber auch auf den „eigenen Markt“ abzielen, wenn dieser als repräsentativ für gesellschaftliche Strukturen begriffen wird. Dabei wurde von drei Befragten Marcel Duchamp genannt, der durch seine Aufweichung des Kunstbegriffs Alltagsgegenstände als Kunstobjekte darstellte und somit die elitären Strukturen des Kunstmarktes kritisierte beziehungsweise ad absurdum führte. Vor diesem Hintergrund wird auch Bezug der Popkultur und im Weiteren dann die Ausweitung eines Kunstbegriffs auf die Pop-Art tragbar. Das Kunstwerk und die Intentionen werden dann im Zusammenhang eines Lebensstils und der zugehörigen Komponenten wie Mode, Styling oder Community gesehen. Das Werk wird also zu Darstellung der durch den Lebensstilentwurf vorgegebenen Werte und Vorstellungen und ermöglicht es den Kunstschaffenden diese auch zu erweitern.

Weniger theoretisch und damit leichter zugänglich ist die Intention ein Publikum zu unterhalten und ihm Lust am Spaßhaben zu vermitteln. Wie in einem

anderen Teil schon erwähnt, kommt man als Muskschaffender dabei in ein Wechselspiel aus Zu- und Abneigung zwischen Publikum und Ausführenden. Dabei wird aber darauf verwiesen, dass man durch die Musik und die Art und Weise wie sie dargeboten wird Einfluss darauf hat, wie diese Unterhaltung stattfindet und wie weit sie mit über den Unterhaltungswert hinausgehenden Botschaften versehen wird. Ein wichtiger in diesem Zusammenhang genannter Begriff ist der des „Headrooms“. Hierbei handelt es sich um die Direktheit der von den Musikern zum Ausdruck gebrachten Aussagen und den daraus resultierenden Möglichkeiten der Rezipienten sich zu angesprochenen Thematiken ein eigenes, auch auf anderen Bezugsquellen basierendes Bild zu machen.

Aber auch in klangästhetischer Hinsicht war es zwei Befragten wichtig auf deren Ansichten hinzuweisen. Dabei wird vor allem vom von der Band produzierten Sound ausgegangen, der zuerst beim Musiker-Individuum und dann innerhalb der Band gereift ist. Die Auswahl basiert auf der musikalischen Sozialisation und beginnt meist mit Nachahmungsversuchen idealisierter Vorbilder und deren Sounds. Die bewusste Auswahl eines bestimmten Equipments steht hier im Vordergrund und verweist auch auf in Musikkreisen bekannte Zuschreibungen, die durch die Verwendung beispielsweise einer bestimmten Gitarrenmarke hervorgerufen wird. Obwohl der Kreis jener, die diese diffizilen Nuancen überhaupt erkennen gering ist, sind diese Feinheiten für Musiker, die nicht in den Textbearbeitungsprozess der Band eingeflochten sind wesentlich. Sie sind ein Stück weit identitätsstiftend.

Bei den an einzelne Personen gerichteten Aussagen wurden vor allem Themen wie Identität, Einsamkeit oder Isolation angeführt. Eine interessante Wortkreation eines Befragten zum Schaffen war die der *„introspektiv-sozialkritischen Prägung“*(Musiker1), die vor allem darauf abzielt, dass mit diesem Ansatz zwar verständlich, aber doch mit mehreren Interpretationsmöglichkeiten versehen Stimmungen erzeugt werden: *„...Ja, so, also wenn sich irgendwer ein bisschen beschissener fühlt durch den Text und durch die Nummer, hab ich schon was erreicht.“* (Musiker 1)

Die Identifikation ist ein zentrales Thema sowohl was die Auseinandersetzung des Musikers mit sich und seiner Musik betrifft, als auch was die Auseinandersetzung mit der Wirkung der Musik auf das Publikum betrifft. Dass dieser Ansatz sich auch an selbst aufgestellten Qualitätskriterien messen muss, zeigt sich hier:

„...weil so einfach, wie in oft der aktuellen deutschen Popmusik, kann eine Identifikation nicht sein und die würde mir nicht genügen - es muss schon was haben, so einen AHA-Effekt, oder so, Sachen, für die's halt keine Worte gibt, sondern so Sachen, für die's halt keinen anderen Weg gibt, als das man Musik drüber macht...(Musiker 4)

Identifikation durch sein Equipment und Identifikation durch die Produktion von Musik oder Text macht für den Musiker einen wesentlichen Bestandteil des Musikschafterns aus. Er erhält damit auch die Möglichkeit sich selber besser kennenzulernen und sich weiterzuentwickeln. In diesem Zusammenhang ist der Begriff des erweiterten Emotionsspektrums, beziehungsweise des erweiterten Vokabulars dafür besonders relevant. Klarerweise beziehen sich diese Möglichkeiten auf nicht fassbare Gemütszustände und deren abstrakte Begrifflichkeiten. An anderer Stelle wurde Ähnliches mit dem Spürbar machen dessen, was zwischen den Buchstaben steht, beschrieben.

In jedem Fall ist für die Präsentation dieser Stimmungen ein bisschen Selbstdarstellung, beziehungsweise Selbstinszenierung notwendig, die auch ein Mindestmaß an Glaubwürdigkeit beinhaltet. Dass das Ausmaß und damit die Bereitschaft sich im Rampenlicht zu inszenieren bei den Befragten stark variieren, sieht man schon im Themenblock zwei.

Untrennbar mit der Selbstinszenierung ist auch die Selbstreflexion verbunden, die zum Teil ein thematisches Hauptmotiv der Musikproduktion darstellt. Es scheint dabei einen Zusammenhang zwischen dem Grad der Selbstinszenierung und dem Grad der Selbstreflexion zu geben: Je höher der

Grad des Einen, desto niedriger der Grad des Anderen. Die Gründe dafür liegen den Interviews zu Folge einerseits bei einer persönlichen Begabtheit der Musiker und andererseits bei Komplexität dessen, was mit der Musik ausgedrückt werden soll:

„...Für mich is halt Zurückhaltung wichtig. Also dass halt nicht meine Person im Vordergrund steht, sondern meine Musik. Darum geht's, da is alles gesagt damit.“(Musiker 9)

Die letzten beiden genannten Gründe um Kunstwerke zu schaffen, gehen von sehr essentiellen Bedürfnissen unserer Gesellschaft aus. Zum Einen wurde das Bestreben angesprochen, die Existenz des Individuums durch das Schaffen darzustellen. Durch dieses „Zeugnis ablegen(Musiker 5)“ können Gedanken und Ideen, die einzig und allein für dieses Individuum stehen, über sein Ableben hinaus bestehen. Der zweite Grund ist der Versuch einen mittlerweile verinnerlichten Mangel an Zuneigung zu kompensieren. Dabei wird auch auf das Wechselbad der Gefühle hingewiesen, das sich aus einem jubelnden Publikum und dem Wegfallen von ebendiesem ergibt. Vordergründig bleibt aber der Wunsch nach dem Kick auf der Bühne:

„...man weiß natürlich, dass die Liebe für zwei Stunden ist und nachher fängst bei Null wieder an, aber das kann schon sehr tolle Ausmaße annehmen. Am Anfang is immer genial..Wenn dich am Anfang 20 Leute lieben, für das was du machst, dann is das schön, wenn dass 2000 tun, blästs dir die Schädeldecke weg...“(Musiker 2)

8.5) Weitere Ergebnisse

Der Umgang mit Kunst wird von mehreren Befragten zumindest durch Anmerkungen als unzureichend empfunden. Dabei wird vor allem darauf Bezug genommen, dass ein Grossteil der Bevölkerung sich zu sehr auf das kulturelle Erbe österreichischer Kunstschaffender bezieht und dadurch für neuere

Kunstformen nicht aufgeschlossen ist. Es wird dabei angemerkt, dass es auch im Sinne der Befragten ist, dass Kulturgüter bewahrt werden und einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Dadurch werden auch Einnahmen lukriert, die zumindest teilweise für die Förderung von Kunst- und Kulturgütern verwendet werden. Die Relation der staatlichen Förderung zwischen diesen etablierten Kunstwerken und zeitgenössischer Kunst ist aber zu überdenken. Ein Befragter meinte auch, dass das eine Mentalitätssache sei und österreichische Kunstinteressierte grundsätzlich sehr spärlich vorhanden sind. Zum Ausdruck gebracht wird die daraus resultierende resignative Stimmung dazu in diesem Zitat:

„...Das beginnt mit dem Umstand, dass zum Beispiel in einer Stadt wie Linz – immerhin die drittgrößte Stadt in Österreich – da kann eine Größe spielen und es kommen einfach keine Leute...“(Musiker 1)

Dabei bezog sich Musiker 1 wieder auf die Kunstsparte der Musik, die sowohl was Förderung, als auch was das Rezipieren betrifft, eine Unterscheidung zwischen E- und U-Musik beinhaltet. Diese Trennlinie, die ja auch die Ausschüttung der Einnahmen von Seiten der AKM beeinflusst, stellt auch eine Trennlinie zwischen dem Publikum dar. Vereinfacht stellt es sich für den betreffenden Musiker so dar, dass die E-Musik weitestgehend den Kulturgütern entspricht, die eben gefördert und etabliert ist. Die U-Musik entspricht bis auf wenige Ausnahmen den zeitgenössischen Kunstschaaffenden, die nur sehr geringe Wertschätzung – auch in finanzieller Hinsicht – erfahren. Verschärft wird die Situation für letztgenannte Gruppe dadurch, dass auch in Österreich englischsprachige Musikschaaffende den Hauptteil der Airplay-time in den führenden Medien wie TV und Radio ausmachen und dadurch am meisten Einnahmen durch die Verwertungsgesellschaften erhalten. Daraus resultiert ein kulturelles Vakuum, welches sicher aller Wahrscheinlichkeit nach auch in den nächsten Jahren nicht auffüllen lassen wird.

Positiv fallen die leider in zu geringer Anzahl vorhandenen Personen auf, die sich für zeitgenössisches Kunstschaaffen interessierten. Ihnen wird von den

Befragten nachgesagt, dass sie meist spartenübergreifend interessiert sind und daher die bei fast allen Befragten Tätigkeiten in mehreren Kunstrichtungen nachvollziehen können. Sie produzieren oft auch selber „Kunstwerke“, die sie aber selber meist nicht so bezeichnen, was damit zusammenhängt, dass sie diese einer über den Verwandten- und Bekanntenkreis normalerweise nicht zugänglich machen.

Trotzdem gebe es nach Einschätzung der Befragten einige Leute, die an Zeitgenössischerem interessiert wären, wenn denn diese *„mit der Nase draufgestoßen würden.“*(vgl. *Musiker 1*)

Die Tatsache, dass sie das nicht werden hängt vor allem mit den unzureichenden und zu sehr der Kommerzialität verschriebenen Medien in Österreich zusammen. Für fast alle Medien, die über eine größere Leserschaft verfügt gilt, dass sie diese mit schon anerkannten -im Musikbereich wie angemerkt meist aus dem englischsprachigen Raum stammenden Kunstschaffenden - bedienen. Der Bezug zu einem differenzierteren Musikgeschmack, der auch weniger populäre Musiker beinhaltet ist nicht gegeben. Besonders ärgerlich wurde das Verabsäumen der musikalischen Entwicklung bei dem Radiosender FM4 gesehen. Der Sender verkauft sich nach wie vor darüber, eine „alternative, jugendliche“ Szene mit zugehörigem Musikmaterial zu bedienen. In den Augen einiger Befragter tut er das aber nur mehr insofern, als dass er sich mittlerweile zum Mainstream gewordener Genrebezeichnungen benutzt und die ursprüngliche Sinnhaftigkeit damit negiert. Ein Befragter meinte auch, dass der Sender damit gegen den Kulturauftrag, den er ja als Tochter des ORF hat, nicht erfüllt. Am besten zum Ausdruck kommt die Situation durch folgendes Zitat:

„.....und wenn ich da heut aufdrehe, dann ...mit meinem alten kleinen Radio weiß ich net auf welcher Frequenz ich bin ...und wenn ich dann hin und wieder doch FM4 höre, weil mir wer sagt das solltest dir anhören, dann weiß ich oft echt nicht...von der Musik her ...is das Ö3 oder Ähnliche, oder is das FM4...“(Musiker 1)

Die nicht vorhandene Unterscheidbarkeit zwischen dem auf möglichst große Verbreitung ausgelegten Sender Ö3 und dem namentlichen Spartensender FM4 stellt also eine weitere – wenngleich für Außenstehende schwer einzusehende – Benachteiligung zeitgenössischer österreichischer Kunstschafter dar. Dagegen hilft auch der von einem Befragten als positiv und als Inspirationsquelle genannte Soundpark wenig. Dieser stellt eine Online-Plattform dar, die es Musikschaftern ermöglicht, Selbstproduziertes für die Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

Einen über die österreichischen Grenzen hinausgehenden Wunsch im Umgang mit Kunst gab ein Befragter an, der das aktuelle Rezipierverhalten ganz grundsätzlich in Frage stellt:

„...ich wünsche mir, (...)dass die Leute durch das irrsinnig große Angebot wieder in der Lage sind, sich ihren Teil, der sie anspricht zu fokussieren, sich damit zu beschäftigen...Ein Buch liest man auch nicht die ersten zwanzig Seiten und dann legt man's weg...“(Musiker 5)

Dabei bezieht sich Musiker 5 auf die sechziger und siebziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts und hebt den damals grundsätzlich offeneren und interessierteren Zugang einer breiten Öffentlichkeit hervor. Er vergisst aber nicht darauf hinzuweisen, dass die durch das Internet hervorgerufene unüberschaubare Verfügbarkeit von Musikstücken dabei ein Hindernis sein kann.

Die hier vorgestellte Zielgruppe besteht gänzlich aus nicht formal gebildeten Musikern. In Anbetracht der Tatsache, dass dieser Musikerstatus ein wenig anerkannter ist und sich das auch wie in Themenblock zwei beschrieben auf das Selbstverständnis der Befragten auswirkt, stellten sich mir ein paar Fragen wie es denn dazu kam. Dabei kann man zwischen den Gründen dafür, dass bis jetzt noch keine formale Ausbildung gemacht wurde und denen, ob und warum man jetzt eine beginnen würde unterscheiden.

Die Gründe dafür, dass man bis jetzt keine Ausbildung in Betracht gezogen hat sind vor allem auf schlechte Erfahrungen, die man direkt oder indirekt mitbekommen hat, oder falsche Vorstellungen bezüglich des Unterrichts und seiner Auswirkungen begründet. Die schlechten Erfahrungen begannen dabei zum Teil schon bevor überhaupt daran gedacht wurde, ein Instrument zu spielen:

„...wobei mir nahegelegt wurde von meinem Musiklehrer in der Unterstufe, dass ich doch möglichst nie in der Öffentlichkeit ein Instrument spielen soll, oder singen soll...weil ich das einfach nicht kann...“(Musiker 12, hat erst 2 Jahre später mit dem Instrument begonnen)

Auch wenn man von einem Einzelfall nicht auf die Mehrheit schließen kann, sollte diese Aussage Anregung dafür sein, sich Gedanken darüber zu machen, wie ernst man derartige Pauschalaussagen von Lehrern nehmen soll: (Musiker 12 spielt neben der Gitarre, Bass und ein bisschen Schlagzeug. Er ist auch Sänger in einer weiteren Band, die live aktiv ist).

Aber auch wenn der Schritt hin zur Ausbildung gegangen wurde, traten Schwierigkeiten auf, die auf Handlungsbedarf in der Musikerziehung schließen lassen:

„...Und der hat mir dort gleich gesagt: „Nein, du bist viel zu alt dafür, damit fängt man normal mit fünf, oder sechs an...“ und naja ... pädagogisch nicht sehr wertvoll.“ (Musiker 13, zu diesem Zeitpunkt 14 Jahre alt, der die Ausbildung kurz darauf bleiben ließ)

Abgesehen von Lehrpersonal mit zweifelhaftem Umgang mit musikinteressierten Schülern meint ein mittlerweile seit über 20 Jahren durchgehend in verschiedenen Bands tätiger Musiker, dass auch die in Österreich angewandten Unterrichtsmethoden zu hinterfragen seien. Auf die

Frage warum er den begonnen Unterricht nach wenigen Sitzungen wieder abgebrochen hat antwortete er:

*„...mein Schlagzeuglehrer (...) der wollte, dass ich auf der Snare beginne...und ich kenn das aus Amerika, da fangen die gleich mit dem ganzen Drumset an. Und deswegen sind die Leut dort auch so gut.“
(Musiker 2)*

Damit weist er auf unterschiedliche Philosophien des Unterrichtens hin, die mit Sicherheit diskussionswürdig und damit Streitbar sind. Weniger Streitbar, weil aus Prinzip jeden Spaß am Instrument ausklammernd, ist das hierzulande offensichtlich sehr stark ausgeprägte hierarchische Gefälle zwischen Schüler und Lehrer, beziehungsweise durch eine Institution etablierten Musiker und nicht etablierten Musiker:

*„...du bist dort der Größte (in den USA – Anmerkung des Verfassers):
Mach, Super, des is geil was du machst...und bei uns: Alle Profimusiker die ich kenne, die durch die Schulen gegangen sind, werden niedergemacht. Da kommt der berühmte Begriff: „Jazzpolizei“ –
Aha!! Da hast dich vergriffen... Furchtbar.“ (Musiker 2)*

Die beiden verbliebenen Befragten, die ebenfalls Unterricht hatten bewerteten diesen nicht. Damit kann man sagen, dass der überwiegende Teil derer, die sich mit Unterricht auseinandergesetzt haben, schlechte Erfahrungen gemacht haben. Damit leiten sie gut zur anderen Gruppe über, die den Unterricht aufgrund von Vorurteilen und über Erzählungen abgelehnt haben, da sie diese zum Teil bestätigen. Neben der in der Befragtengruppe verbreiteten Meinung, dass Unterricht anstrengend und langweilig sei, war vor allem die Komponente des Zwanges eine Wesentliche. Die negativen Vorurteile wurden vor allem dadurch genährt, dass Befragte miterlebten, wie Mitschüler in Schulen mit musischen Zweigen entweder nur langsam und unwillig lernten oder zum Teil völlig ihr Interesse am Instrument verloren. Ein Grund dafür war neben den

erwähnten der, dass das Lernsystem dabei sehr streng war und die Präferenzen der Schüler keine Beachtung fanden:

„...und als wir mitbekommen haben, wie die das lernen und wie langsam das vorangeht, war das ganz klar, dass das so mit Unterricht für uns sicher nicht funktioniert...“(Musiker 13)

Ein anderer, sich erst im Laufe der Zeit entwickelnder Ansatz ein Instrument ohne Unterricht zu erlernen besteht darin, sich so wenig als möglich einem Unterrichtschema unterordnen zu wollen. Der dahinterstehende Gedanke ist der, dass man durch den Unterricht über die Aneignung von Fähigkeiten hinaus auch stilistisch zu etablierten Ausdrucksformen neigt. Damit besteht die Gefahr bei einem der persönlichsten Ausdrucksmittel in ein Schema zu fallen, dass dem Ausdruck nach Individualität nicht entspricht. Zwei Befragte meinten in ihren Interviews auch, dass es im Laufe der letzten 25 Jahre auch ein paar Rolemodels gegeben hat, die diesen Zugang zum Musikmachen auch breiteren Massen zugänglich gemacht haben und ihn damit salonfähiger machten. Dabei verschwimmt die Grenze zwischen der Entwicklung der eigenen Formsprache und der des Dilettantismus als Ausdrucks- und Stilmittel, welcher von zwei Befragten als wesentlicher Teil ihres Schaffens zum Tragen kommt.

Zwei Befragte meinten den Ehrgeiz entwickelt zu haben, das Instrument ohne Hilfe eines Lehrers erlernen zu wollen. Dabei wurde auf das mittlerweile schon reichhaltige Softwareprogramm hingewiesen, welches günstig zu erstehen ist. Eine sehr wichtige Rolle nehmen dabei auch virtuelle Lehrer ein, die auf Plattformen wie Youtube Unterrichtseinheiten veröffentlichen. Zwar wird dort nicht auf die Wünsche der Schüler eingegangen, aber dafür ist es kostenlos und ermöglicht es dem Schüler in seiner gewohnten Umgebung zu der Zeit die ihm angenehm ist, es durchzuführen.

Der Rest der Befragten erlernte seine Fähigkeiten vor allem innerhalb verschiedener Bands, die immer auch Mitglieder enthielten, die sowohl ihr als auch andere Instrumente schon sehr gut beherrschten. Das Lernen wurde durch das Prinzip „learning by doing“ vollzogen.

9) Ergebnisse

9.1) Ergebnisse im Überblick

Wer ist der nun, der nicht formal gebildete Muskschaffende, der Musik produziert, sich auch um die rechtliche Verwertung seiner Erzeugnisse kümmert, aber die Fähigkeiten zum Musikmachen auf die eher unorthodoxe Art und Weise erlernt hat? Die Arbeit stellte sich diese Frage, um ein oder mehrere möglichst treffende Bilder von diesen Personen zu zeichnen. Das Resultat der Arbeit kann dem aber nur zum Teil genügen. Zu unterschiedlich sind die Ansichten und Motivationen der Befragten und zu unterschiedlich damit auch die Positionen, die sie sich in unserer Gesellschaft zuteilen. Daher gibt dieser Teil der Arbeit die Ergebnisse der Arbeit in zusammengefasster Form wieder. Im Anschluss daran wird das Bild des „typischen“ Befragten nachgezeichnet, indem die Antworten, die die häufigsten Übereinstimmungen erzielten als „Charakterzüge“ dargestellt werden.

Der musikalische Werdegang der Befragten wurde stark von ihrem familiären Umfeld und Bekannten geprägt. Entgegen der Annahme, dass Musiker oftmals über ein musikalisch tätiges Elternhaus verfügen, kommen fast drei Viertel der Befragten aus einem nicht musikalisch tätigen Umfeld. Wenn man den Blickwinkel erweitert und Verwandte mit einbezieht, sinkt der Anteil nachvollziehbarerweise – aber auch der Einfluss auf die musikalische Entwicklung. Die meisten Befragten kamen wie die meisten Menschen in unserem Kulturkreis durch Massenmedien mit Musik in Kontakt.

Damit wurden die meisten der Befragten auch in erster Linie mit Popmusik konfrontiert, die in erster Linie eines war: massentauglich. Vor diesem Hintergrund ist erstaunlich, warum ein Grossteil der Befragten eher wenig massentaugliche Musik macht und damit eher Randgruppen bedient. Alle Befragten konnten sich noch recht genau an einzelne Musikstücke erinnern, die ihre ersten wichtigen musikalischen Erfahrungen ausmachten. Alle diese

Stücke wurden von mehr oder weniger bekannten Stars gespielt und animierten, diesen nachzueifern. Daher formulierte auch der Grossteil der Befragten, dass sie gefallen am Nacheifern fanden.

Spätestens zu dem Zeitpunkt, als sich die Befragten mit den Instrumenten auseinanderzusetzen begannen, entwickelte sich auch ein sich zumindest auf eine Sparte bezogenes, geradezu musikhistorisches Interesse. Man wollte wissen, woher die Musik kam die man hörte, wo deren Wurzeln liegen und wer so etwas Ähnliches macht. Spätestens zu diesem Zeitpunkt wurden die Musikvorlieben spezieller und verließen damit – beim einen mehr, beim anderen weniger – massentauglichere Gefilde. Damit einhergehend ist die Bedeutung des eigenen Musikgeschmacks, der auch Abnabelungsfunktion erfüllte, da fast alle Befragten ihre Instrumente in der Pubertät zu spielen begannen.

Das erste eigene Instrument war für die Mehrheit der Befragten die Gitarre, was neben der weiten Verbreitung der Gitarre mit dem Aufkommen des Grungerocks/Alternativerocks in den frühen Neunzigern zu erklären ist. Durch die Tatsache, dass in den meisten Elternhäusern keine Instrumente vorhanden waren, hatten die Befragten nur wenig Ahnung davon, wie andere Instrumente zu bedienen seien. Das durch den Do-It-Yourself Gedanken geprägte Genre ermöglichte den Befragten einen relativ leichten Zugang zum Instrument und damit eine Identifizierung mit einer Jugendkultur. Das Musikmachen ermöglichte somit eine Positionierung im sozialen Gefüge und erfüllte das Bestreben der ausschließlich männlichen Befragten beim anderen Geschlecht anzukommen und musikalische Begabungen in den Vordergrund zu stellen.

Diese waren auch nötig, da die wenigsten Befragten in ihrem Vorhaben vom Elternhaus unterstützt wurden. Ein Drittel der Befragten mussten den Willen zum Instrument gegen den Widerstand der Eltern durchsetzen, der vom indirekten Widerstand (= keine Unterstützung) bis zum direkten Widerstand (= Abraten, bis Untersagen) reichte. Dabei handelte es vereinzelt nur um den

Wunsch überhaupt ein Instrument zu spielen – bis zum Wunschinstrument war es noch ein weiter Weg.

Sobald das Instrument vorhanden war, lernten die meisten Befragten erst einmal rudimentäre Techniken des jeweiligen Instruments von Freunden oder im Rahmen von Kursen auf Musikschulen. Ab einem gewissen Punkt eigneten sich aber alle Befragten weitere Fähigkeiten im Selbststudium an. Dabei wurden zumindest retrospektiv betrachtet zwei verschiedene Ansätze zu dem daraus resultierenden technischen Manko angeführt.

Die Vertreter des ersten Ansatzes drücken Bedauern darüber aus, nicht mehr Unterricht genommen zu haben, weil sie beispielsweise in Formationen tätig sind, in denen das musikalische Bildungsniveau höher ist. Vereinzelt wurde in diesem Zusammenhang auf Kommunikationsprobleme hingewiesen, die sich aus dieser Ungleichheit ergeben. Es scheint ein Zusammenhang zwischen dem Alter, der musikalischen Bildung und der Zielsetzung im Musikschaffen zu geben. Es scheint, als wären ältere Befragte, deren Zielsetzungen im Musikschaffen höher sind eher damit unzufrieden, nicht mehr im institutionalisierten Rahmen gelernt zu haben, als jüngere Befragte, die ihre musikalischen Ziele nicht so hoch gesetzt haben. Die letztgenannten sprechen dann eher dem zweiten Ansatz zu.

Die Vertreter des zweiten Ansatzes sehen das nicht Vorhandensein einer geschulten Ausbildung als Chance. Sie ermöglicht es, einen persönlicheren Zugang zu wählen und damit Originalität zu schaffen. Die Möglichkeit des Unorthodoxen kann als Stilmittel genutzt werden. Weiters besteht ein leicht nachvollziehbarer Zusammenhang zwischen der musikalischen Sozialisation und dem schon erwähnten Do-it-yourself-Ethos und dem Zugang zum eigenen Instrument.

Allen gemeinsam ist, dass sie mit der Musik ein Ausdrucksmittel gefunden haben, welches als solches nicht zu ersetzen ist und das alle etwas ausdrücken wollen. Es wäre zu weit gegriffen von einer Message zu sprechen - vor allem

wenn man bedenkt, dass sich viele Befragte um Mehrdeutigkeiten in den Texten bemühen. Trotzdem besteht das Bestreben etwas zu schaffen und es zumindest persönlich zu färben – im Idealfall ist es sogar individuell, neu, oder „anders“. Wichtig ist den Befragten in dem Zusammenhang auch, dass dies auf drei Ebenen passieren kann: auf der musikalischen Ebene, auf der sprachlichen Ebene und auf der Vermischung der beiden Ebenen, der musikalisch-sprachlichen Ebene.

Wenn man das Musikschaffen in einem gesellschaftlicheren Sinn sieht wird deutlich, dass man recht bald mit dem Begriff des Kunstschaffens konfrontiert wird. Obwohl für alle klar ist, dass Musikschaffen auch Kunstschaffen bedeutet, ist es nicht klar, das das was sie machen – auch wenn sie es als Musik bezeichnen – auch Kunst ist. Zwei Befragte gaben an, das von ihnen Geschaffene nicht als Musik bezeichnen zu wollen.

Die Frage ermöglichte einen Blick auf die Kriterien der Befragten zu werfen, warum ihre Erzeugnisse entweder Musik und Kunst oder eben eines von beiden ist. Dabei kann unterschieden werden, zwischen Gründen, die allein vom Schaffenden zu beeinflussen sind und durch die er sich selbst legitimiert und denen, die ihn in der Gesellschaft rechtfertigen. Zu ersterer Gruppe gehören die Investition von Zeit, Geld und Energie. Damit einher gehen das Zurückstellen anderer Freizeitaktivitäten und die Möglichkeit der beruflichen Fortbildung. Diese Legitimationen sind für die Befragten einfach zu kommunizieren und für Personen, die selbst im kreativen Bereich tätig sind nachvollziehbar. Sie erzeugen aber Unverständnis, wenn sie von kunstfernen Personen gehört werden. Diese konfrontieren die Befragten vor allem mit der nicht ersichtlichen Sinnhaftigkeit im Sinne von finanzieller, oder berufsbedingter Entwicklungsmöglichkeiten. Erstaunlicherweise ist in keinem der Interviews das überspitzte Bild der faulen Musiker, die keinen richtigen Beruf gelernt haben und auf Staatskosten leben strapaziert worden.

Die zweite Gruppe rechtfertigt das Tun auch gegenüber der angesprochenen nicht-kreativ-tätigen und tut das, indem auf Anerkennung durch das Publikum

verwiesen wird. Ein weiterer Grund ist der, dass der institutionalisierte Rahmen der Bühne, gleichermaßen für die Befragten, als auch für international anerkannte Musiker gilt. Dadurch, dass der Befragte auf derselben Bühne spielt, übernimmt er ein Stück weit die Aura derer, die schon auf der Bühne standen.

Generell wird der Kunstbegriff eher gemieden und die Auseinandersetzung damit verläuft im Regelfall in die Richtung, dass er aufgeweicht wird. Diese Tendenz zur „Entzauberung“ des Begriffs findet sich entweder darin, dass er durch das Miteinbeziehen der Alltagskunst weitgehend obsolet wird, oder dadurch, dass er auf die kreative Tätigkeit reduziert wird. Keiner der Befragten macht den Kunstbegriff an der Fertigkeit an einem Instrument fest. Das mag auf den ersten Blick logisch erscheinen, weil der Fokus des Schaffens der Befragten nicht darauf liegt. Bei näherer Betrachtung wird aber die Ambivalenz der Befragten offensichtlich, die sich zwischen ihrem Schaffen und der Verortung des Geschaffenen aufspannt. Trotz der Tatsache, dass Fertigkeit am Instrument im Prinzip kein Kriterium fürs Kunstschaffen darstellt, erzeugt der Begriff Kunst für die Produkte derer Unbehagen, die über relativ geringe technische Fertigkeiten verfügen. Daraus kann der Schluss gezogen werden, dass technische Fertigkeit als Kriterium doch eine Bedeutung hat.

Weiters ist zum Unterschied von Fremdbild und Selbstbild zu bemerken, dass ein einseitiger Zusammenhang zwischen den beiden Bildern besteht. Während befragte Personen dazu neigen, sich als Kunstschaffende zu sehen, wenn sie diese Zuschreibung erhalten, bezeichnen sie sich von sich aus nicht so, wenn sie die Zuschreibung nicht erhalten. Ohne dem Kunstschaffendenbegriff zuviel Wert beizumessen, kann man sagen: Wenn die Gesellschaft die Zuschreibung des Kunstschaffenden und somit seine etablierte gesellschaftliche Positionierung anbietet, wird diese angenommen. Sofern dies nicht der Fall ist, neigen die Befragten dazu, ihre Tätigkeit als kreativ zu umschreiben.

Weitgehende Einigkeit zwischen Selbstbild und angenommenem Fremdbild herrscht bei der Ansicht, dass entweder auf die Lebensweise bezogen, oder auf

ästhetische Kriterien Radikalität vorherrschen muss. Als Kunstschaffender wird begriffen, wer zumindest in einem Fall „radikal“ ist. Während diese in ästhetischer Hinsicht streitbar ist, reicht es im Umgang mit der Lebensweise finanzielle Einbussen gegenüber einem Fulltimejob mit normaler Aufwärtsmobilität auszuschließen.

Ein weiterer wichtiger Punkt im Selbstverständnis der Befragten ist es, dass Songs im Bandkontext gemeinsam geschrieben und erarbeitet werden und somit auch die Rechte gleichmäßig verteilt sind. Die Gemeinsamkeit des Schreibens verteilt auch die jeweilige Verantwortung für die Songs, die einzelne Mitglieder und macht einzelne Personen für Kritik weniger zugänglich. Neben dem gemeinsamen Schaffensprozess arbeitet zirka die Hälfte der Befragten auch allein an Songs und kann dabei die sich durch den Bandkontext ergebenden Genregrenzen überwinden.

Die Gemeinsamkeit des Auftretens zeigt sich auch im Umgang mit der AKM. Es wird beim Grossteil der Befragten darauf Wert gelegt, dass die Anteile der durch die AKM lukrierten Einkünfte gleichmäßig aufgeteilt werden. Diese finanzielle Entlohnung entspricht nach Aussage der Befragten einer sowohl für sich als auch für das Umfeld der Befragten weiteren Legitimation. In diesem Zusammenhang muss darauf hingewiesen werden, dass die AKM nicht für alle Befragten erstrebenswert ist und ihre Sinnhaftigkeit zur Zeit des Internets bezweifelt wird.

Auf jeden Fall ist die AKM dafür verantwortlich, dass eines der genannten Ziele erreicht werden kann: finanzielle Einnahmen. Diese stellen für alle Befragten ein Ziel dar. Unterschiede gibt es in der Höhe der gewünschten Verdienstes. Die Bandbreite reicht vom einer kleinen, unbedeutenden Nebeneinkunft, über einen gewissen Prozentsatz des Haushaltseinkommens bis zu dem Wunsch, seinen Lebensunterhalt damit bestreiten zu können. Interessant ist die 100%ige Übereinstimmung vor allem in Hinblick darauf, dass es zwar als Ziel formuliert wurde, aber es für keinen Befragten der Grund ist, Musik zu machen. Daraus lässt sich ableiten, dass persönliche, künstlerische, oder ästhetische Kriterien

vordergründiger sind, als alltägliche Ansprüche. Es ist dabei nicht verwunderlich, dass jüngere Befragte in diesem Spannungsfeld die meist von sich selber aufgestellten Qualitätskriterien als wichtiger erachten, als ältere Befragte, bei denen die Doppelgleisigkeit des Musik-Machens und Broterwerbs Abnutzungserscheinung zeigen. Vor allem im Sinne der Perspektiven für die Zukunft, mussten immer wieder Anpassungen in Richtungen kleinerer Ziele hingenommen werden.

Damit wird eine Thema angesprochen, welches nur schwer von den Zielen zu trennen ist: der Erfolg. Alle Befragten strebten nach Erfolg, auch wenn dieser in unterschiedlichen Ausprägungen angeführt wurde. Für manche besteht der Erfolg darin, weiter Musik zu machen, die den eigenen Anforderungen entspricht. Dabei steht der Ansatz eigene Ideen umzusetzen im Vordergrund, was nach sich zieht, dass Erfolg eher von den Ausführenden bewertet wird. Die andere vertretene Tendenz ist die, dass der Erfolg sich am Publikum messen lässt. Dabei darf man aber nicht davon ausgehen, dass es sich hierbei um simples „Abzählen“ des Publikums handelt. Vielmehr geht es um ein innerhalb der Genregrenzen interessiertes Publikum, welches die Musik über ihren Unterhaltungswert hinaus erkennt und sich auch mit den Musikern gegebenenfalls damit auseinandersetzt. Trotzdem bemerkte der Grossteil der Befragten, dass vor allem in Hinblick auf örtliche Expansion ein einfacher Zugewinn an Publikum erstrebenswert ist.

Diese Zeile nicht zu erreichen stellt für fast alle Befragten ein Antiziel dar. Was auf den ersten Blick völlig logisch erscheint, erschließt sich erst bei näherer Betrachtung besser. Dadurch, dass die Ziele nicht immer allgegenwärtig sind, passiert es, dass man sozusagen ein Antiziel erreicht, indem man ein Ziel nicht erreicht – was ein weiteres, öfters genanntes Antiziel nach sich zieht: die Frustration. Diese über Jahre hinweg verspürt führt zu einem weiteren genannten Antiziel: der verkrachten Existenz. Sie hat keinen Weg gefunden, mit der Frustration umzugehen und ist in ihrer Entwicklung stagniert.

Das letzte genannte Antiziel ist eines sich aus dem schon angesprochene Spannungsfeld zwischen den eigenen Qualitätskriterien und den Wünschen eines Publikums: das Sich-Verkaufen. Trotz der Tatsachen, dass das für fast alle Befragten zum Zeitpunkt der Interviews von theoretischer Natur ist und dass sie auch nicht zu ernst genommen werden wollen, wurde dieses Antiziel als solches angeführt.

Keiner der Befragten verfügt über eine musikalische Ausbildung im für diese Arbeit herangezogenen Sinn. Die Gründe dafür liegen neben den eher negativen Erfahrungen im Umgang mit Unterrichtenden, die meist in den streitbaren didaktischen Fähigkeiten begründet lagen auch darin, dass einerseits zu wenig Interesse daran bestand, sich fortzubilden, beziehungsweise der Ansatz für die Zielvorstellung als mäßig sinnvoll erachtet wurde. Neben diesen Erklärungen, die zwischen bewusstem, selbstbestimmtem Handeln und tendenziell resignierendem Reagieren pendeln, wird aber auch angemerkt, dass durch das Internet Möglichkeiten bestehen, sich auch ohne Lehrenden weiterzubilden.

9.2) Der typische „D.I.Y. or DIE“-Musiker

Der typische „D.I.Y or Die“- Musiker hat sein erstes einschneidende Erlebnis mit Musik im Alter von zirka 8 Jahren. Er erinnert sich an ein oder mehrere konkrete Musikstücke, mit denen er überwiegend Positives verbindet. Zum, im Regelfall aus dem Bereich der durch Massenmedien transportierten Popmusik gelangte er durch Verwandte oder Bekannte, die tendenziell über keine musikalische Ausbildung verfügen. Schon früh versucht er Stars zu imitieren und entwickelt einen eigenen Musikgeschmack, der in die Erstellung von Compilations mündet.

Erste Erfahrungen mit einem Instrument sammelt er meist auf einer Gitarre, die im Verwandten-, oder Bekanntenkreis beziehbar ist. Relativ bald versucht er sich an anderen Instrumenten und setzt den Wunsch nach einem anderen

Instrument gegen den Widerstand der Eltern mit für ihn erheblichem Arbeitsaufwand durch. Nachdem das erste eigene Instrument in früher Pubertät angeschafft wird, erfüllt es auch Abnabelungsfunktionen und die Aufnahme in eine neue Community – eine „Ersatzfamilie“. Dort wird durch das Instrument ein neues Rollenverständnis des „D.I.Y or Die“- Musikers geprägt. Beinahe parallel zum ersten Instrument entwickelt sich ein musikhistorisches Interesse, das im Bereich der U-Musik angesiedelt ist. Gleich nachdem das erste Instrument angeschafft wird, werden erste eigene Songs geschrieben.

Kurz nachdem erste Fähigkeiten auf dem Instrument erlernt wurden, werden Bands gegründet. Dort wird die Instrumenteaufteilung hinterfragt und nicht selten das eigene gegen ein in der Band noch nicht vorhandenes Instrument ausgetauscht. Die nicht ausgeprägten Fertigkeiten an den Instrumenten werden als Chance gesehen, Eigenständigkeit zu entwickeln und durch diesen Ansatz vertretende etablierte Musikschafter gestützt. Wenn man sich im Unterricht versucht, hat man schlechte Erfahrungen die auf unfähige Lehrende oder veraltete Lehrstrukturen zurückzuführen sind. Der „D.I.Y or Die“- Musiker, der Unterricht in Anspruch genommen hat ist im Regelfall frustriert von seinen Erfahrungen.

Zurzeit ist er sowohl in mehreren Bands, als auch Solo tätig. Innerhalb der Bands herrscht Gleichberechtigung in Bezug auf Songwriting und Finanzielles. Nachdem das Notenlesen nicht beherrscht wird, werden die Proben aufgenommen und via E-Mail versandt, damit alle Beteiligten weiter in den Songwritingprozess eingreifen können. Der „D.I.Y or Die“- Musiker spielt seine Konzerte vornehmlich in Wien, ist zirka 32 Jahre alt, hat bis jetzt bei knapp 6 Veröffentlichungen mitgewirkt und 5 verschiedene Instrumente entweder live, oder auf Aufnahmen gespielt. Er verfügt über einen Brotjob, oder befindet sich noch in Ausbildung.

Seine Ziele bestehen darin, dass er weiter Musik macht, dabei an Publikum gewinnt, seinen finanziellen Einnahmen durch Musik steigert, Anerkennung erfährt und seinen Qualitätsansprüchen treu bleibt. Die Gewichtung der Ziele

hängt vom Alter und vom persönlichen Einsatz ab. Die Antiziele bestehen darin, seine angeführten Ziele nicht zu erreichen und dadurch Frustration zu verspüren. Im Schlimmsten Fall wird man dadurch zu einer „verkrachten Existenz“, der es an nötiger Offenheit mangelt. Ein weiteres Antiziel besteht in der zu großen Anbiederung ans Publikum.

Der „D.I.Y or Die“- Musiker umschreibt sich selbst normalerweise ungern als Kunstschaaffenden, obwohl er Musik als Kunstrichtung versteht. Auch der Kunstwerkbegriff ist ihm eher unangenehm. Es ist ihm wichtig etwas zu Schaffen und damit zu kreieren. Das tut er entweder aus einem Selbstzweck, um eine Message zu verbreiten, eine Emotion herbeizuführen, Spaß zu vermitteln, oder einfach um auf der Bühne zu stehen. Dabei versucht er entweder etwas neues, individuelles, oder eben originäres zu schaffen. Durch seine Investition von Zeit, Geld und Energie in die Musik begreift er sich als Musikschaaffenden. Durch Legitimationen wie AKM-Mitgliedschaft, Künstlerversicherung, finanziellen Einnahmen, Anerkennung durch Medien und Publikum fällt er auch von der Gesellschaft als Solcher begriffen.

Seine Fertigkeiten am Instrument beschreibt der „D.I.Y or Die“- Musiker als eher mäßig, obwohl er meist daraus versucht Kapital zu schlagen, indem er sie als Stilmittel einsetzt. Damit betritt er in einer durch ein großes kulturelles Erbe geprägte Kulturlandschaft Neuland.

9.3) Hypothesen

Aufgrund der Ergebnisse lassen sich folgende Hypothesen bilden:

- *Wenn Musikern schon im Kindesalter nachgeeifert wird, steigt die Chance, dass auch im Erwachsenenalter Musik gemacht wird.*
- *Je weniger Familienmitglieder ein Instrument spielen, desto geringer ist der Verständnis für den Wunsch nach einem Instrument.*

- *Je geringer die eigene musikalische Ausbildung ist, desto geringer ist die Bereitschaft, handwerkliche Fähigkeit am Instrument wertzuschätzen.*
- *Je geringer die musikalische Ausbildung, desto geringer ist die Wahrscheinlichkeit, dass Musikstücke im Bandkontext von Einzelpersonen komponiert werden.*
- *Je etablierter und in seinen Strukturen verharrend Musikunterricht erscheint, desto weniger Interesse zieht er nach sich.*
- *Je weniger an musikalischen Fertigkeiten durch etablierten Unterricht erlernt wird, desto größer ist die Chance, Individualität zu entwickeln.*
- *Wenn ein Kunstschaffender von der Gesellschaft als solcher respektiert wird, respektiert er auch sich selbst als Kunstschaffenden.*
- *Je höher die Zufriedenheit mit den eigenen Werken ist, desto größer ist die Wahrscheinlichkeit, sich als Kunstschaffenden zu bezeichnen.*
- *Je unabhängiger der Musikschaffende von eventuellen Einnahmen ist, desto höher sind seine Qualitätskriterien.*
- *Wenn Ziele nicht erreicht werden, dann steigt die Wahrscheinlichkeit der musikalischen Stagnation.*
- *Je mehr Instrumente ein Musikschaffender benutzt, desto weiter ist sein musikalischer Horizont.*
- *Je höher der Grad der Selbstinszenierung, desto niedriger der Grad der Selbstreflexion.*

10) Quellen

10.1) Literatur

Adorno, Theodor W.: **„Ästhetische Theorie“**, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1973, in: Peter Bürger: **„Theorie der Avantgarde“**, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974

Bastian; Hans-Günther: **„Musik(erziehung) und ihre Wirkung. Eine Langzeitstudie an Berliner Grundschulen“**; Main, Schott, 2000

Bastian; Hans-Günther: **„Zwischen Greifen und Begreifen: Zur Bedeutung der musikalischen Identität für den (Hoch-)Begabten“** Aus: Bastian; Hans-Günther (Hrsg): **„Begabungsforschung und Begabtenförderung in der Musik: Dokumentation eines nationalen Symposiums“**; Main, Schott, 1993

Bastian; Hans-Günther (Hrsg): **„Begabungsforschung und Begabtenförderung in der Musik: Dokumentation eines nationalen Symposiums“**; Main, Schott, 1993

Benjamin, Walter: **„Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“**, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1992

Bogner, Alexander/ Litting, Beate/ Menz, Wolfgang (Hrsg.): **„Das Experteninterview – Theorie, Methode, Anwendung“** Leske + Budrich, Opladen 2005

Bürger, Peter: **„Theorie der Avantgarde“**, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1974

Denk, Felix: „**Digitalisierung und elektronische Musik**“ in: „**Medienkultur im digitalen Wandel – Prozesse, Potenziale, Perspektiven**“; Spoun, Sascha; Wunderlich, Werner (Hrsg.); Bern, Stuttgart, Wien, Haupt, 2002

Fröhlich, Werner; Drever, James: „**Wörterbuch zur Psychologie**“; München, dtv, 1978

Gans, Herbert J.: „**Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste, Basic Books**“; New York 1974, zitiert nach Richard Shusterman: „**Kunst Leben**“, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1994

Hemming, Jan: „**Begabung und Selbstkonzept – Eine qualitative Studie unter semiprofessionellen Musikern in Rock und Pop**“; Münster, Lit Verlag, 2002

Huber, Harald: „**Stilanalyse: Stile der Populärmusik im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts**“. (Dissertation), Wien, 1998

Jankowski, Wojciech; Kaminska Barbara; Miskiewicz, Andrzej (Hrsg.): „**Mensch – Musik – Psychologie. Festschrift Maria Manturzewska**.“ Warschau, 2000

Kant, Immanuel: „**Kritik der Urteilskraft**“, Werkausgabe ed. Weischedel, Frankfurt/Main 1975 (Kdu) in: Liessmann, Konrad Paul: „**Philosophie der modernen Kunst**“, Wien: WUV-Univ.-Verlag, 1999

Kleinen, Günther: „**Auf dem Weg zu einer neuen Theorie musikalischer Begabung**“ Aus: Jankowski, Wojciech; Kaminska Barbara; Miskiewicz, Andrzej (Hrsg.): „**Mensch – Musik – Psychologie. Festschrift Maria Manturzewska**.“ Warschau, 2000

Lamnek, Siegfried: „**Qualitative Sozialforschung. Band 2. Methoden und Techniken**“ – 3., korrigierte Auflage. – Weinheim, Beltz, Psychologie Verlags Union, 1995

Liessmann, Konrad Paul: „**Philosophie der modernen Kunst**“, Wien, WUV- Univ.-Verl., 1999

Lueger, Manfred: „**Grundlagen qualitativer Feldforschung**“, WUV; Wien 2000

Markus, Hazel; Wurf, Elissa: „**The dynamic self-concept: A psychological perspective**“; in: **Annual Review of Psychology, 38**; Jg. 1987

Mayring, Philipp: „**Qualitative Inhaltsanalyse – Grundlagen und Techniken**“, 5. Auflage; Deutscher Studienverlag; Weinheim, 1995

Meuser, Michael/ Nagel, Ulrike: „**Experteninterviews – vielfach erprobt, wenig bedacht. Ein Beitrag zur qualitativen Methodendiskussion**“. in: Bogner, Alexander/ Litting, Beate/ Menz, Wolfgang (Hrsg.): „**Das Experteninterview – Theorie, Methode, Anwendung**.“ Leske + Budrich, Opladen, 2005

Mummendey; Hans-Dieter: „**Psychologie der Selbstdarstellung**“, Göttingen, Hogrefe, 1990

Schlegel, Friedrich: „**Kritische Schriften und Fragmente**“. Studienausgabe in 6 Bänden. Herausgegeben von E. Behler und H. Eichner. Paderborn, 1988 in: Liessmann, Konrad Paul: „**Philosophie der modernen Kunst**“, Wien: WUV- Univ.-Verl., 1999

Schmidt, Dominik: „**Lage und Position der Alternativrockmusiker in Wien**“, Wien, (Diplomarbeit), 2007

Schütz, Alfred: **„Der gut informierte Bürger, Ein Versuch über die soziale Verteilung des Wissens.“** Gesammelte Aufsätze.Bd.2, Den Haag, Martinus Nijhoff, 1972

Schütze, Fritz: **„Das narrative Interview in Interaktionsfeldstudien“**; Fernuniversität Hagen; Hagen; in: Lueger, Manfred: **„Grundlagen qualitativer Feldforschung“**; Wien , WUV- Verlag, 2000

Shusterman, Richard: **„Kunst Leben“**, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1994

Sloboda, John A.; Davidson, Jane W.; Howe, Michael J.A.: **“Musicians: Experts, not geniuses”** in: **The Psychologist**, H. August; 1994

Smudits, Alfred: **„Mediamorphosen des Kulturschaffens – Kunst und Kommunikationstechnologien im Wandel“**; Wien, Braumüller, 2002

Smudtis, Alfred; Bontinck, Irmgard; Mark, Desmond; Ostleitner, Elena: **„Komponisten-Report; Zur sozialen Lage der Komponisten und Komponistinnen in Österreich“**; Wien, WUV-Verlag, 1993

Spoun, Sascha; Wunderlich, Werner (Hrsg.): **„Medienkultur im digitalen Wandel – Prozesse, Potenziale, Perspektiven“**; Bern; Stuttgart; Wien;; Haupt 2002

10.2) Internet

<http://music.at/>; **„Austrian Music Network“**, Stand: 15.8.2008

<http://www.akm.co.at/>; **„AKM-Jahresbericht 2007“** , Stand: 12.8.2008

[http://de.wikipedia.org/wiki/Improvisation_\(Musik\)/](http://de.wikipedia.org/wiki/Improvisation_(Musik)/) ; Stand: 6.8.2008

11) Anhang

Leitfaden - D.I.Y. or Die

1.) Themenblock 1: Entstehungsgeschichte Musik/Zugang

Musikschaffen

- 1.) Erzähle von deinem ersten Kontakt mit Musik? Erzähl mir, wann bist du mit Musik in (un)bewusster Form in Kontakt getreten!
- 2.) Wodurch bist du zum Musikmachen – in welcher Form (zusammen, allein, jammen mit dem Radio....) auch immer gekommen?
- 3.) Gab es einen Wandel im Musikmachen (Instrumente/Genre....)?
- 4.) Wie bist du dort hingekommen, wo du heute bist?

Komponieren

- 1.) Ab wann bist du kompositorisch tätig?
- 2.) Wodurch bist du zum Komponieren – in welcher Form auch immer - gekommen?
- 3.) Gab es einen Wandel im komponieren (Instrumente/Genre....)?

2.) Themenblock 2: Intentionen/Selbstbild!

- 1.) Wodurch wird man deiner Meinung nach von der Gesellschaft als Kunstschaffender begriffen?
- 2.) Wodurch begreifst du dich als Kunstschaffenden, wenn du dich als solchen begreifst?
- 3.) Gibt es Unterschiede zur Frage: Wodurch wird man deiner Meinung nach von der Gesellschaft als Kunstschaffender begriffen?
- 4.) Wie drückt sich dein Kunstschaffendendasein (oder die Entsprechung) außer durch Musik aus?

3.) Themenblock 3: Musikerdasein

- 1.) Wie entstehen die Songs? Wer komponiert bei euch? (Wie komponierst du??)?
- 2.) Wie viele Mitglieder der Band sind AKM-Mitglieder?
- 3.) Warum bist du Mitglied bei der AKM?
- 4.) Was möchtest du als Musikschafter erreichen?
- 5.) Was möchtest du als Musikschafter nicht erreichen?/ Wie möchtest du nicht sein?

4.) Themenblock 4: Kunstwerk

- 1.) Wodurch ist ein Kunstwerk für dich ein Kunstwerk?
- 2.) Wodurch ist ein Kunstwerk deiner Meinung nach für andere ein Kunstwerk?
- 3.) Wenn du an ein Kunstwerk denkst, was kann eine dahinter stehende Aussage sein? (Was soll damit vermittelt werden?)
- 4.) Was ist die hinter deinem Kunstwerk stehende Aussage, sofern du deine Arbeit als Kunstwerk begreifst?
- 5.) Glaubst du, es gibt einen Unterschied zwischen sog. „high art“ und „mass art“?
- 6.) Wenn ja, wo liegt er?

5.) Themenblock 5: Demographie

- 1.) Wie alt bist du?
- 2.) Welches Geschlecht hast du?
- 3.) Welche(s) Instrument(e) spielst du hauptsächlich?
- 4.) Welche(s) Instrument(e) hast du schon einmal live, oder bei Aufnahmen gespielt?
- 5.) Wie viele Veröffentlichungen gab es von dir/euch?
- 6.) In welcher Art wurde veröffentlicht?

12) Danksagung

Dank möchte ich an dieser Stelle all jenen Personen aussprechen, die mich sowohl aktiv als auch passiv bei der Entstehung dieser Arbeit unterstützt haben und damit den erfolgreichen Abschluss des Studiums gewährleisten.

Ganz besonderes möchte ich mich bei meinem Betreuer Univ.- Prof. Dr. Alfred Smudits bedanken, der vor allem durch sinnvolle Vorschläge ein zielgerichtetes Vorankommen im Entstehungsprozess gefördert hat. Seine Einwürfe waren immer eine Bereicherung und haben daher zu unverzichtbaren Verbesserungen der Arbeit beigetragen.

Außerordentlicher Dank gilt meinen Eltern Marianne und Ernst Reiter, die mich während der Entstehungszeit dieser Arbeit begleitet und vor allem finanziell unterstützt haben. Auch für ihre Unterstützung im formalen Bereich der Arbeit bin ich sehr dankbar.

Last but not least bedanke ich mich an dieser Stelle bei den meinen Interviewpartnern, die mir meine Forschung ermöglicht haben. Sie haben ihre Kollegen wie ich meine gut vertreten und legten mit ihrer Mitarbeit – hoffentlich – den Grundstein für weitere Erforschungen dieser nach Ansicht des Autors immer größer werdenden Musikerschicht.

Zum Schluss möchte ich mich bei meinen Freunden und Bekannten bedanken, die mich durch Aufmunterung und Anteilnahme in schwierigen Phasen der Arbeit unterstützt haben.

13) Lebenslauf

Lebenslauf

Markus-Ernst Reiter

Geboren am 30.03.1981

in Graz, Steiermark

Schulbildung

- 1987-1991 Volksschule Nestelbach, in 8302 Nestelbach bei Graz
- 1991-1995 Bundesrealgymnasium Lichtenfelsgasse, in 8010 Graz
- 1995-1996 HTBL u. VA. BULME Graz –Gösting, in 8051 Graz
- 1996-2001 Bundesrealgymnasium Lichtenfelsgasse mit Maturaabschluss, in 8010 Graz

Studium

- 2002-2008 Studium Soziologie (geistes- und kulturwissenschaftlicher Zweig) an der Universität Wien

Beruflicher Werdegang

- 1995-1998 Praktika im sozialen Bereich (Behindertenbetreuung) bei Mosaik (GmbH – Betreuung, Förderung und Beratung behinderter Menschen) und dem Roten Kreuz
Privatunterricht Gitarre
- 2005 Praktikum im Ausmaß von 240 Stunden am Ludwig-Boltzmann Institut für Medizin- und Gesundheitssoziologie (LBIMGS) in Wien.
- 2006 Externer Einspringer in einem von der Lebenshilfe betreuten Wohnhaus für Behinderte
Begleitedienst der Lebenshilfe
Praktikum im Ausmaß von 160 Stunden bei der Generali Gruppe

14.) Abstract

Die vorliegende Arbeit mit dem Titel „D.I.Y. OR DIE –Zum Selbstverständnis nicht formal gebildeter Musikschafter in Wien“ beschäftigt sich mit dem Selbstkonzept nicht formal gebildeter Musikschafter in Wien. Eingegrenzt wird die Zielgruppe dadurch, dass sich die Befragten mit zumindest einem Projekt/einer Band im Genre der Alternative-Musik (nach Huber) bewegen und dass mindestens eines der Mitmusiker Mitglied einer Verwertungsgesellschaft ist. Die Einschränkung der nicht vorhandenen formalen Ausbildung bedeutet, dass die Befragten keine der in Österreich gängigen Ausbildungsmöglichkeiten bis zum Abschluss genutzt haben. Den Hintergrund der Arbeit bilden das kulturelle Erbe Österreichs, die digitale Mediamorphose und ihre Auswirkungen auf das Musikschaffen.

Auf Basis der fünf Themenblöcke, die die musikalische Entwicklung der Befragten, ihre Ansichten bezüglich des Schaffens von Musik, ihre Positionen zu ihren eigenen Werken und denen von anderen Schaffenden, ihren Zeilen und ihrer Meinung bezüglich der größten Verwertungsgesellschaft Österreichs umfassen, wurden die nötigen Informationen gesammelt. Die Informationen wurden im Sinne der qualitativen Sozialforschung in Form von Interviews erhoben und im Wesentlichen durch die Technik der qualitativen Zusammenfassung nach Mayring, die eine der drei Grundtechniken der qualitativen Inhaltsanalyse darstellt, ausgewertet. Den theoretischen Hintergrund bilden diverse Identitäts- und Selbstkonzepte sowie Jan Hemmings Dissertation mit dem Titel: „Begabung Und Selbstkonzept“ aus dem Jahr 2002.

Da die Arbeit explorativ angelegt ist, wird in erster Linie ein Bild einer Musikschaftergruppe gezeichnet, die bis dato kaum erforscht wurde, als zeitgenössisch verstanden werden kann und sich durch ihre - so viel sei verraten – flexible Herangehensweise zum Musikmachen beschreiben lässt.

Die Ergebnisdarstellung beinhaltet sowohl die einzelnen Themenblöcke gesondert ausgewertet, als auch das zusammengefasste Bild, welches in Form der Beschreibung eines „typischen D.I.Y. – or DIE-Musikers“ den Abschluss der Arbeit darstellt. Die Ergebnisse sollen gleichzeitig als Basis für weitere Forschungsvorhaben dieser Kunstschaaffendengruppe dienen und dazugehörige Ansätze beinhalten.