

Christian Rolle

Zum Verhältnis von Profimusik, Laienmusik und Schulmusik¹

1 Einleitung

Der Versuch, Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Profikunst, Laienkunst und Schulkunst aus der Perspektive der Musik zu bestimmen, ist schwieriger als man denken könnte, weil sich andere Ordnungen dazwischenschieben. In Musikdiskursen sind insbesondere die folgenden drei Unterscheidungen einflussreich:

- Musikproduktion vs. Musikrezeption,
- Komposition vs. Ausführung / Interpretation,
- Kunstmusik vs. Populäre / Volks- / Unterhaltungsmusik.

Wie Wechselwirkungen zwischen diesen Einteilungen (mit ihren normativen Momenten) zu unklaren Begriffsverwendungen und damit zu Missverständnissen führen können, wird im weiteren Verlauf zu untersuchen sein. An dieser Stelle soll zunächst eine vierte wichtige Unterscheidung angesprochen werden. Mit dem Wort Musik können wir entweder auf konkrete Objekte (Musikstücke) oder auf soziale Praxen (Musikkulturen) Bezug nehmen. Wenn von dieser oder jener Musik die Rede ist, ist damit in vielen Fällen ein bestimmtes Klangereignis oder eine Komposition gemeint. Wenn ein Radiosender verkündet, die „Musik der 80er und 90er“ zu spielen, sind Musikaufnahmen zu erwarten, die mehr oder weniger typisch sind für die Zeit vor der Jahrtausendwende. Unter der Bezeichnung „Progressive Rock“ können wir Musik eines Stils zusammenfassen, der sich u.a. durch Anleihen bei der sogenannten Klassik auszeichnet. In all diesen Fällen geht es um Musikstücke, die in der einen oder anderen Weise gemacht sind und bestimmte Eigenschaften aufweisen. Ein anderer Begriff von Musik kommt ins Spiel, wenn wir uns für die kulturellen Kontexte interessieren, in denen die Musik entstanden ist und in denen sie praktiziert wird. Dann geht es um Verhaltensweisen und Interaktionen, in denen das, was erklingt, für die Beteiligten Bedeutungen hat, die für Unbeteiligte nicht ohne Weiteres verständlich sind. Entscheidend ist nicht das Klangereignis, das auf einem Tonträger Platz finden könnte, sondern die soziale Praxis, in der es erklingt. Eine solche Betrachtung ist nicht nur für die Musikethnologie und die Musiksoziologie charakteristisch, sondern in weiten

¹ Dieser Text ist ein Ausschnitt aus einer Publikation, die im Rahmen eines Symposiums an der Akademie Remscheid entstanden ist. Der vollständige Beitrag erscheint in: Fuchs, Max / Braun, Tom (Hg.). 2016. *Zur ästhetischen Dimension von Schule* (= Die Kulturschule und Kulturelle Schulentwicklung, Bd. 2). Weinheim: Beltz / Juventa. S. 223–238.

Teilen der Kulturwissenschaften verbreitet, wo der Perspektivwechsel verschiedentlich als *Cultural Turn* (oder gleich im Plural: *Cultural Turns*) bezeichnet wurde (vgl. Bachmann-Medick 2006). Wer in dieser Weise von Techno spricht, meint nicht nur die am Computer für Tanzveranstaltungen produzierte Musik, sondern die Techno-Kultur als Ganzes mit allen Prozessen der Produktion und Rezeption dieser Art von Musik und allen Interaktionen, in denen sie ihre sich wandelnde Bedeutung gewinnt. Für die Musikpädagogik ist der in diesem Sinne gebrauchte Begriff der „sozialen Musikpraxis“, der auf das performative Moment abhebt, aber weit über das Singen und Spielen von Musik hinausreicht, seit einiger Zeit wichtig geworden.² Wir müssen diese Verwendungsweise des Begriffs Musik im Auge behalten, wenn wir sinnvoll zwischen Profimusik, Laienmusik und Schulmusik unterscheiden wollen.

2 Profimusik – Laienmusik – Schulmusik

Profimusik ist die Musik der Profis, jedoch nicht in dem Sinne, dass sie von hauptberuflichen Musikwissenschaftlern oder Musikjournalistinnen *gehört* würde (im Beruf widmen sich viele der Volksmusik und anderen musikalischen Alltagskulturen), sondern es handelt sich um Musik, die von Profis *gemacht* wird oder jedenfalls deren professionellen Qualitätsansprüchen genügen kann. In der Regel wird sie von Berufsmusikerinnen und -musikern ausgeübt, die mit ihr – ob freischaffend oder angestellt – mehr oder weniger gut ihren Lebensunterhalt bestreiten können. Viele von ihnen haben eine entsprechende Ausbildung, z.B. ein Studium, absolviert. Allerdings wird der Zugang zum Beruf nur in wenigen Fällen durch Zertifikate geregelt, die von Ausbildungsinstitutionen vergeben werden, und wenn, dann insbesondere dort, wo sich das Professionsverständnis der abnehmenden Institution aus anderen Quellen speist, etwa bei Instrumentalpädagoginnen und -pädagogen an Musikschulen, bei Musiklehrerinnen und -lehrern an allgemeinbildenden Schulen oder bei Kirchenmusikerinnen und -musikern. Ansonsten ist Profimusik überwiegend marktwirtschaftlich organisiert oder Teil eines öffentlich geförderten Kulturlebens und kaum reguliert. Interessant ist die unter Musikerinnen und Musikern verbreitete Verwendung des Attributs „semi-professionell“, mit der einem Kollegen oder einer Kollegin wertschätzend Anerkennung ausgesprochen wird,

² Vgl. etwa Martina Krause (2010) und Christopher Wallbaum (2013). In der deutschsprachigen Musikpädagogik finden wir den Versuch, „Musik als eine Klasse von Handlungsabläufen kommunikativer Natur zu verstehen“, erstmals deutlich formuliert in der Publikation von Hermann Rauhe, Hans-Peter Reinecke und Winfried Ribke (1975). Seit den 1990er-Jahren ist unter dem Einfluss englischsprachiger Publikationen in der Musikpädagogik häufiger von einem *Praxial Turn* die Rede, der durch das Konzept einer *Praxial Music Education* des Amerikaners David Elliott (1995) eingeläutet worden sei. Leider kommt es immer wieder vor, dass die Hinwendung der Musikpädagogik zu Musikpraxen verwechselt wird mit der Bevorzugung von Musikpraxis im Sinne von Musikmachen im Unterricht.

insbesondere dem Nachwuchs, der seine musikalische Expertise zwar weder in einer entsprechenden Berufsausbildung erworben hat, noch wirklich von seinem Musikschaffen leben kann, aber (schon) einen ziemlich guten Job macht. Er scheint auf einem guten Weg zu sein vom Laienmusizierenden zum Profi.

Von der Laienmusik wird nicht erwartet, dass sie handwerklich-technische Perfektion anstrebt, sie wird aber gelobt, wenn es ihr doch gelingt. In diesem Sinne finden wir (angesichts fallender Preise für hochwertige Technik immer häufiger) die Würdigung „semi-professionell“ für Musikproduktionen, Konzerte o.ä., die zwar eine erstaunlich hohe technische Qualität zeigen, aber den Standards der Profimusik nicht ganz genügen können. Neben dem professionellen Anspruch an Qualität ist das entscheidende Differenzierungsmerkmal von Laienmusik, dass sie nicht zum Broterwerb ausgeübt wird, sondern in der Freizeit, ohne das Ziel wirtschaftlichen Erfolgs, so wie ein Hobby. Die Abgrenzung von Laienmusik und Schulmusik ist schwierig. Wenn in der Schule gesungen und auf Instrumenten gespielt wird, haben wir es mit der – pädagogisch angeleiteten – Musik von Laien zu tun. Dort wo Schulchöre aus der Schule hinausragen in die Gemeinde oder in den Stadtteil und – vielleicht unter Beteiligung von Ehemaligen und Eltern – Teil des lokalen Musiklebens sind, ist die Trennung zur Laienmusik aufgehoben. Unter pädagogischem Einfluss stehen allerdings auch viele Formen von Laienmusik, die ganz außerhalb und unabhängig von Schulen stattfinden. Die Musik von Laien ist nicht nur ein wichtiger Gegenstand musikwissenschaftlicher und musikpädagogischer Forschung, sondern musikpädagogische Fachkräfte, auch Schulmusikerinnen und -musiker, sind vielfach im Feld der Laienmusik engagiert. Der Wunsch nach musikpädagogischer Expertise kommt dabei häufig aus der Laienmusikpraxis selbst. Viele Laienchöre wünschen sich (und brauchen) eine Chorleitung, die Chorpädagogin oder -pädagoge ist und nicht bloß dirigiert. Ausbildungs- und Studiengänge für Chorleitung und Blasorchesterleitung sind entsprechend meistens Zwitter: künstlerisch-pädagogische Studiengänge. Noch immer findet sich (früher häufiger als heute) der Begriff der „Musikpflege“. Das Wort ist stimmig in einem traditionsverbunden-konservativen Milieu. Die Musik wird dort in einem doppelten Sinne gepflegt. Sie wird ausgeübt und achtsam lebendig erhalten. Dabei kann es eine Arbeitsteilung geben: Die Laien machen die Ensemblesmusik, für deren Pflege leitende Musikpädagoginnen und -pädagogen zuständig sind, die damit die Deutungshoheit über musikalische Traditionen behalten. In Deutschland, zumindest auf dem Lande, stellt der demografische Wandel eine ständige Herausforderung für das Laienmusizieren dar, sodass das Wort „Musikpflege“ in neuer Bedeutung eine unverhoffte Renaissance erleben könnte. Schon jetzt übernehmen Musikpädagoginnen und -pädagogen in Dehnung des griechischen Ursprungs des Wortes „Pädagogik“ Aufgaben in der Laienmusikpraxis mit Seniorinnen und Senioren.

Analog zu den anderen beiden Begriffen kann man unter Schulmusik die Musikpraxis verstehen, die in Schulen stattfindet bzw. die Musik, die dabei entsteht. So verwendet Christopher Wallbaum (2005, 2013) das Wort „SchulMusik“ (häufig in dieser Schreibweise) für die von Kindern und Jugendlichen im schulischen Kontext erfahrbaren musikalischen Praxen. In der Regel wird der Begriff aber nicht zur Bezeichnung einer eigenen musikalischen Gattung gebraucht, sondern für ein besonderes Feld musikpädagogischer Praxis, das in der allgemeinbildenden Schule seinen Ort hat, und für den damit verbundenen Bereich der Lehrerbildung. Das Fach Musik wird von Schulumusikerinnen und -musikern unterrichtet, es sei denn, es fällt aus dem Curriculum heraus oder wird fachfremd gegeben. Wenn wir nach dem Gegenstand ihres Faches fragen, wird die Antwort nicht „Schul-Musik“ lauten, sondern „Musik“, vielleicht ergänzt durch die Versicherung, dass viele Arten von Musik aus verschiedensten Musikkulturen zum Inhalt des Musikunterrichts werden können. Allerdings kann man feststellen, dass Musik, wenn sie im Unterricht erscheint, einen Wandel erfährt. Das ist einerseits Absicht und das Ergebnis professionellen pädagogischen Handelns, in dem Unterrichtsgegenstände einen Prozess didaktischer Reduktion durchlaufen. Zum anderen ist es eine Folge systemischer Einflüsse, in der alles, was in Schulen passiert, zur Schulveranstaltung wird. Insofern finden wir dort häufig eine eigenartig musikpädagogische Musik: kurze Ausschnitte aus längeren Musikaufnahmen als Hörbeispiele, vereinfachte Arrangements von Orchesterstücken für schulisch verfügbare Instrumente oder von vorneherein für die Bedürfnisse und Möglichkeiten von Schülerinnen und Schülern komponierte Musik. Es gehört zum festen Repertoire jeglicher, nicht zuletzt reformpädagogisch motivierter Schulkritik, die didaktische Zurichtung der Welt zum Unterrichtsgegenstand zu beklagen und stattdessen mehr unmittelbare Erfahrungsmöglichkeiten zu fordern. Das bleibt jedoch naiv, solange nicht bedacht wird, dass das Öffnen von Schule noch eine Form pädagogischer Inszenierung darstellt.

(...)

4 Produktion und Rezeption

Einleitend wurde darauf hingewiesen, dass (wie in vielen anderen Kunstbereichen auch) die Unterscheidung zwischen der Produktion von Musik, also dem Muskmachen und -ausüben auf der einen und der Musikrezeption, also Tätigkeiten wie Musikhören, Konzerte besuchen u.ä., von großer Bedeutung ist für alle musikbezogenen Debatten. Sie hat damit auch Einfluss auf das, was wir für Profimusik, Laienmusik oder Schulmusik halten. Wir können Musik (im Normalfall) nicht machen, ohne sie zu hören, doch ist es andersherum durchaus möglich, Musik zu hören, ohne sie zu machen; entweder weil andere sie in diesem Moment machen, eine Form von Arbeitsteilung gewissermaßen, oder indem ich eine Klangaufzeichnung anhöre (wer auch immer sie gemacht

hat). In den Musikpraxen, die mit Begriffen wie Kunstmusik, Unterhaltungsmusik, Tanzmusik usw. bezeichnet werden, kommen beide Aktivitäten in der Regel getrennt vor. Beim gemeinsamen *Jammen* von Jazzmusikerinnen und -musikern, ob Profis oder nicht, oder bei vielen Volkstänzen, beim gemeinsamen Singen von Pfadfinder-Liedern vor dem Zelt oder von Chorälen in der Kirche gibt es keine von der Musik-Produktion getrennte Praxis der Rezeption. Es ist durchaus plausibel, anzunehmen, dass das gemeinsame Musizieren ohne Publikum eine ursprünglichere Praxis darstellt als die historisch spätere arbeitsteilige. Jedenfalls wurde immer wieder so argumentiert, wenn Musikpädagoginnen und -pädagogen aus einer zivilisationskritischen Haltung dem gemeinsamen Musizieren den Vorzug geben wollten gegenüber dem Konzertbetrieb oder Musikaufzeichnungen (sei es Radiomusik oder seien es andere Tonträger). Die historische Entwicklung hin zur Auszeichnung von Expertinnen und Experten, die in besonderer Weise qualifiziert sind und oftmals ihren Lebensunterhalt mit dem Musikmachen bestreiten, also Berufsmusikerinnen und -musiker sind, hat ohne Zweifel zu einer Vielzahl neuer Musikpraxen und veränderter Qualitätskriterien geführt. Ob es sich beim Musiker-Sein um eine Profession handelt, mit einer bestimmten sozialen Funktion und einem entsprechenden gesellschaftlichen Mandat, darüber lässt sich streiten. Profimusik gibt es jedenfalls nur bei entsprechender Arbeitsteilung; Laienmusizieren kommt in der einen wie anderen Form vor. In der Schulmusik zeigen sich die immer wiederkehrenden Auseinandersetzungen, welcher Umgangsweise mit Musik pädagogisch der Vorrang gebührt, in der sich wandelnden curricularen Gewichtung zwischen einerseits dem aufmerksamen Hören und der darauf vorbereitenden Analyse und Interpretation von Kunstmusik und andererseits den Anteilen von Singen und Musizieren im Musikunterricht.

5 Komponieren und Ausführen

Es gibt eine weitere aus der Perspektive der Musik (für viele, wenn auch nicht alle Musikpraxen) sehr wichtige Aufteilung, und zwar die zwischen Kompositionen oder ursprünglichen Fassungen von Musikstücken einerseits und deren Ausführung, Aufführung, Interpretation oder Neu-Interpretation andererseits. Die Unterscheidung ist – historisch betrachtet – mit der Entwicklung der Möglichkeiten der Musik-Notation immer bedeutsamer geworden, weil diese die Identifizierung von und die Bezugnahme auf Musik unabhängig von dem performativen Akt ihrer Aufführung erlaubt. Es gibt Musikpraxen, die der beschriebenen Ordnung nicht gehorchen, etwa wenn Musik im Augenblick der Ausführung entsteht, beim freien Improvisieren oder beim Improvisieren nach Mustern oder Regelwerken, aber sie hat viele Musikkulturen geprägt. Für beide Seiten der Unterscheidung gibt es Qualitätskriterien, außerdem solche, die sich auf das Verhältnis beider Seiten beziehen. Dazu gehört beispielsweise das Kriterium der

„Werktreue“ oder – eventuell entgegengesetzt – das Lob einer originellen aktualisierenden Interpretation.

Die Unterscheidung ermöglicht (ähnlich wie in einigen anderen Kunstbereichen, aber nicht in jeder Musikkultur) eine Einteilung von zwei Arten von Musikerinnen und Musikern, unabhängig davon, ob es sich um Profis, Laien oder Schülerinnen und Schüler handelt: Komponistinnen und Songwritern auf der einen und ausübende Instrumentalisten und Sängerinnen auf der anderen Seite. Das spiegelt sich in den Ausbildungsstrukturen von Musikhochschulen, Konservatorien und Musikakademien wider, wo allerdings die ausübenden Musikerinnen und Musiker deutlich überwiegen und das Bild bestimmen. Das ist ein bemerkenswerter Unterschied zu Hochschulen der bildenden Kunst, denen Musikhochschulen entsprechen würden, die keine künftigen Orchestermitglieder ausbilden, sondern sich auf Kompositionsstudiengänge spezialisieren. Komponistinnen und Komponisten gelten in der Regel als Profis, auch wenn manche von ihnen Autodidakten sind, d.h. nicht Komposition studiert haben, und viele mit dem Komponieren nicht genügend Geld verdienen, um allein davon leben zu können. Jedenfalls gibt es meines Wissens keine etablierte Laienmusikpraxis, die darin besteht, dass Laien für andere Musikerinnen und Musiker komponieren, obwohl es doch zahlreiche Laienmusizierende gibt, die ihre Musik selbst schreiben, vor allem im Bereich der Populären Musik, also bei Rockbands, im Hip-Hop usw.

(...)

6 Kunstmusik und Populäre Musik

Eine weitere sehr bedeutsame Unterscheidung wurde in den vorangegangenen Abschnitten bereits mehrfach verwendet: die zwischen Kunstmusik (gelegentlich ist auch von ernster oder seriöser Musik die Rede) auf der einen und Populärer Musik oder auch Volksmusik auf der anderen Seite. Diese Einteilung findet sich in verschiedenen Varianten an vielen Stellen wie etwa der Anmeldung und Abrechnung von Musikwerken bei der Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte (GEMA). Sie prägt auch das, was wir über Profimusik, Laienmusik und Schulmusik denken. Man kann den Einfluss dieser Unterscheidung kaum überschätzen, sie ist im Musikdiskurs sehr tief verwurzelt und wirkt sehr stark, und zwar mit all den bewertenden, häufig abwertenden und hierarchisierenden Konnotationen, die sie transportiert. Die Unterscheidung ist so mächtig, dass sie häufig andere Unterschiede überdeckt, die dadurch unbeachtet bleiben. Das zeigen schon die Worte selbst, die uns die deutsche Sprache bietet, etwa der Begriff „Kunstmusik“. Das Wort allein impliziert, dass nicht alle Musik Kunst ist. Das ist ein musikalisches Spezifikum, das es in anderen Gattungen so nicht gibt. Wir reden nicht von Kunstkunst, Kunsttheater oder Kunstliteratur. Eine solche Betonung erscheint

nicht wichtig, obwohl es umgekehrt sehr wohl möglich ist, künstlerisch weniger ambitionierte Praxen als Boulevardtheater oder Kunsthandwerk zu charakterisieren. Aus Sicht der Musik führen interdisziplinäre Begegnungen jedenfalls immer wieder zu Irritationen: Wenn vom Kunstsystem die Rede ist, ist Musik dann mitgemeint? Wenn ja, welche Musik?

Es gibt Profimusik im Bereich der sogenannten Klassik, die mit großer Selbstverständlichkeit zur Kunstmusik gezählt wird, aber auch viele Laienorchester spielen Werke der Kunstmusik. Gleichwohl sind die Erwartungen und Ansprüche, die mit dem Kunstbegriff verbunden sind, so groß, dass nicht immer Übereinstimmung zu erzielen sein wird, ob es sich im letzten Fall um Kunstpraxis handelt oder (bloß) um eine Freizeitbeschäftigung mit klassischer Musik, so wie das Anhören einer Tonaufnahme. Die Bedeutung dieser aktiven Liebhaber klassischer Musik für die Profimusik sollte jedenfalls nicht unterschätzt werden, denn sie dürften einen nicht unbeträchtlichen Teil des treuen Konzertpublikums stellen.

Auf der anderen Seite gibt es selbstverständlich einen riesigen Markt professioneller Pop-Musik, eine Musikindustrie mit vielen Berufstätigen. Die musikalischen Qualitätskriterien ähneln sich in den verschiedenen Genres der Profimusik übrigens stärker, als der lange Zeit erbittert geführte Kampf um E und U vermuten lassen könnte; was professionelle Anforderungen an technische Präzision, handwerkliches Können auf dem Instrument, Klangqualität usw. angeht, lassen sich kaum Unterschiede ausmachen. Groß ist auch das Feld der aktiven Laienmusik in pop- und rockmusikalischen Genres. Es gibt zahlreiche Feierabend-Rock- und Popmusikerinnen und -musiker, von denen einige nur zum Vergnügen in ihrer Freizeit zusammenspielen, andere darüber hinaus gelegentlich Auftritte haben. Manche wären vielleicht gern Profimusikerin oder -musiker, am liebsten berühmt, andere hoffen noch auf den Erfolg, der sich im YouTube-Internetzeitalter überraschend an den Torwächtern der Musikindustrie vorbei ereignen kann (jedenfalls werden solche Geschichten immer wieder erzählt).

(...)

7 Ein Blick in die Geschichte der Musikpädagogik

(...) Der lange Zeit umkämpfte Einzug der Populären Musik in den schulischen Unterricht in den 1980er-Jahren führte zur (Wieder-)Entdeckung des Klassenmusizierens und damit zu einem deutlichen Wandel in den musikpädagogischen Diskursen. Das Verhältnis von Profimusik, Laienmusik und Schulmusik musste dadurch neu bestimmt werden. Wie sich der Musikunterricht im Spannungsfeld zwischen professioneller Popmusik, den Garagenbands Jugendlicher und dem Pop im Klassenorchester aufstellen sollte, ist seitdem immer wieder Gegenstand

lebhafter Kontroversen.³ Was passiert mit der Musik der Schülerinnen und Schüler (das ist zu weiten Teilen Populäre Musik), wenn sie in die Schule kommt, hineingetragen von Musiklehrkräften, die zwar auch schon in zweiter Generation popmusikalisch sozialisiert sind, nun aber professionelle Musikpädagoginnen und -pädagogen. Das, was passiert, hat weniger damit zu tun, ob der Schwerpunkt der Unterrichtenden im Studium auf der klassischen Orchestermusik lag oder im rockigen schulpraktischen Klavierspiel, Bandarbeit und *Popmusicology*. Es geht grundsätzlicher darum, welchen Bedeutungswandel Populäre Musik erfährt, wenn sie zu Schulmusik wird. Wir können vermuten, dass sie dann recht brav wird und einiges von der Kraft verliert, die sie hat oder die ihr zugeschrieben wird. Der professionelle Hip-Hop lebt vom Mythos seiner laienmusikalischen Herkunft von der Straße. Doch nun wird er zu Schul-Rap. Da wünschen sich die stilbewusste Jazzerin und der authentische Rockmusiker einen Adorno, der hilft, das künstlerische Potenzial der Populären Musik gegen seine schulmusikalische Vereinnahmung und Verniedlichung zu verteidigen.

(...) Es gibt eine weitere aktuelle Bewegung, durch die die Grenzen zwischen Laienmusik und Schulmusik infrage gestellt werden. Gemeint ist die auch in der deutschsprachigen Musikpädagogik bislang unter ihrem englischen Namen geläufige *Community Music*, die sich als ein eigenständiger Praxis- und Forschungsbereich zu etablieren beginnt (Higgins 2012; Kertz-Welzel 2014). Den Vertreterinnen und Vertretern geht es um die Verbindung von schulischen und außerschulischen musikalischen Lernorten und Musikpraxen. Gesucht wird nach einem musikpädagogischen Konzept, das die Grenzen zwischen Schulmusikpädagogik, Musikschulpädagogik, Laienmusik, musikalischen Jugendkulturen, Musik in der sozialen Arbeit, auch Musiktherapie, überschreitet. Ihren Ursprung hat diese neue Laienmusikbewegung in der englischen Alternativkultur, allerdings nun unter Betonung des Gedankens der Inklusion und des Ausgleichs sozialer Benachteiligungen mit ausdrücklicher Nennung von Gefängnischor, der gemeinsamen Samba-Band von Menschen mit und ohne Behinderung sowie der Rockband im Altenheim (Kertz-Welzel 2014). Insofern sind elementare Formen des gemeinsamen Musizierens wichtig, sodass jeder auch ohne besondere Vorkenntnisse, Fähigkeiten und Begabungen mitmachen kann: leichte Arrangements, weitgehender Verzicht auf Notation, stattdessen Lernen durch Hören und Imitation. Über das selbstgenügsame gemeinsame Musizieren hinaus streben die Laienmusikerinnen und -musiker lokale Auftritte und Konzerte im Stadtteil an und verstehen ihre *Community-Music-Praxis* vielfach als Form gesellschaftspolitischen Engagements. Es handelt sich um ein urbanes Konzept und den Versuch, in eher anonymen städtischen Umgebungen Formen von kommunaler Laienmusikpraxis zu etablieren, die es in ländlichen Regionen mit einer gewissen historischen Kontinuität gibt, in Form von

³ So hat der Kölner Musikpädagoge Jürgen Terhag mit seiner These zur Un-Unterrichtbarkeit Populärer Musik Diskussionsstoff für Jahrzehnte geliefert (vgl. Terhag 2006; Rolle 2010).

Musikvereinen, Gesangsvereinen und Kirchenchören, in denen (fast) jeder mitsingen kann. (...)

Literatur

- Bachmann-Medick, Doris. 2006. *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Hamburg: Rowohlt.
- Elliott, David James. 1995. *Music Matters. A New Philosophy of Music Education*. New York: Oxford University Press.
- Higgins, Lee. 2012. *Community Music in Theory and Practice*. Oxford: University Press.
- Kertz-Welzel, Alexandra. 2014. „Community Music. Ein internationales Konzept erobert Deutschland“. In *Musikschule Direkt 2/2014*. S. 10–12. In URL: www.schott-musikpaedagogik.de/de_DE/material/instrument/um/musikschuledirekt/issues/showarticle,37703.html. [Zuletzt aufgerufen am: 31.08.2015].
- Krause, Martina. 2010. „Performative Akte als Momente der Inhaltskonstitution im Musikunterricht“. In *Inhalte des Musikunterrichts*. Hg. Jürgen Vogt, Christian Rolle und Frauke Hess. Berlin: LIT-Verlag. S. 78–100.
- Rauhe, Hermann / Reinecke, Hans-Peter / Ribke, Winfried. 1975. *Hören und Verstehen. Theorie und Praxis handlungsorientierten Musikunterrichts*. München: Kösel.
- Rolle, Christian. 2010. „Über Didaktik Populärer Musik. Gedanken zur Un-Unterrichtbarkeit aus der Perspektive ästhetischer Bildung“. In *Musikunterricht heute, 8. Zwischen Rockklassikern und Eintagsfliegen – 50 Jahre Populäre Musik in der Schule*. Hg. Georg Maas und Jürgen Terhag. Oldershausen: Lugert. S. 48–57.
- Terhag, Jürgen. 2006. „20 Jahre Un-Unterrichtbarkeit Populärer Musik. Ein didaktisches Problem hat Geburtstag“. In *Musikunterricht heute, 6. Schülerorientierter Musikunterricht – Wunsch und Wirklichkeit*. Hg. Wolfgang Pfeiffer und Jürgen Terhag. Oldershausen: Lugert-Verlag. S. 39–49.
- Wallbaum, Christopher. 2005. „Relationale Schulmusik – eine eigene ästhetische Praxis und Kunst“. In *Diskussion Musikpädagogik*, 26. S. 4–17.
- Wallbaum, Christopher. 2013. „Das Exemplarische in musikalischer Bildung. Ästhetische Praxen, Urphänomene, Kulturen – ein Versuch“. In *Zeitschrift für Kritische Musikpädagogik*. Hg. Jürgen Vogt, S. 20–40. In URL: www.zfkm.org/13-wallbaum.pdf. [Zuletzt aufgerufen am: 31.08.2015].