

Martha Brech

Privates Musizieren heute

Beitrag zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Halle/Saale 2015 –
»Musikwissenschaft: die Teildisziplinen im Dialog«

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0
© 2016 | Schott Music GmbH & Co. KG

gfm
GESELLSCHAFT FÜR
MUSIKFORSCHUNG

Martha Brech

Privates Musizieren heute

Mit der rasanten Verbreitung des Rundfunks in Deutschland in den 1920er-Jahren kamen auch mahnende Beiträge zu den möglichen Folgen auf, die sich durch die nun fast ständig verfügbare Musik ergeben könnten. Neben der zukünftigen Arbeitslosigkeit von Berufsmusikern fürchtete man den Niedergang des privaten Musizierens und des Erlernens von Musikinstrumenten ganz allgemein sowie den Niedergang des mit dem aktiven Musizieren und dem Konzertwesen verknüpften sozialen Lebens durch Vereinzelung von Hörern und/oder Musikern vor dem Radioapparat.¹

Obwohl heute unübersehbar ist, dass Technologie einen großen Einfluss auf den Umgang mit Musik hat, haben sich die Befürchtungen aus den 1920er-Jahren wohl nicht bewahrheitet. Der Musikkonsum, sei es über die technische Medien (z. B. CD, Streaming-Dienste im Internet, DVD) oder über Konzertbesuche, ist heute zwar die überwiegende Form der musikalischen Freizeitgestaltung, doch das aktive Singen und aktives Instrumentalspiel ist damit keineswegs beendet.² Möglicherweise ist es sogar noch weiter verbreitet als vorher, wenn man an die Aktivitäten öffentlicher und privater Musikschulen³ oder an Initiativen wie »Jeki« denkt, die eine hohe Zahl Schüler aller Altersstufen in verschiedenen klassischen und neuen elektronischen Instrumenten ausbilden, und die Statistiken zum Instrumentalspiel, Singen und Laienmusizieren betrachtet, die das Deutsche Musikinformationszentrum zur Verfügung stellt.⁴ Man kann zugleich aber auch davon ausgehen, dass sich unter dem Einfluss der Technologie die aktiven Musizierpraktiken veränderten, ebenso wie die Lernweisen, die um eine riesige Palette elektroakustischer Möglichkeiten ergänzte Auswahl von Instrumenten, die durch verschiedene Repertoires der Pop- und Rockmusik erweiterten Ideale des Stimmklangs, das Repertoire und nicht zuletzt die Art der sozialen Vernetzungen, die damit einhergehen.

In diesem Gegenstandsbereich bewegt sich dieser Artikel. Er gibt einen kleinen Einblick in die heutige Praxis des aktiven privaten Musizierens und Singens sowie deren sozialrelevante Aspekte, wie sie sich unter den Bedingungen der heutigen Technisierung und dem damit einhergehenden Überangebot des Musikkonsums entfaltet haben. Dazu zunächst eine Definition des Begriffs »privates Musizieren«: Er ist hier hauptsächlich funktional gemeint und umfasst alles gemeinschaftsgebundene, aber nicht an Zuhörer oder die Öffentlichkeit gerichtete Musizieren und Singen. Das Spielniveau ist davon unberührt, ebenso wie die Frage nach dem Beruf des privat Musizierenden, die oder der auch Musiklehrer, Berufsmusiker oder ähnliches sein kann. So lange keine Öffentlichkeit oder Zuhörer adressiert sind und nicht nur von

¹ Max Dessoir, Mitglied des Kulturausschusses der *Berliner Funkstunde* und als Ordinarius für Psychologie besonders an Fragen der Ästhetik und der systematischen Kunstwissenschaft interessiert, beschrieb diese Vereinzelung als Nachteil ebenso anschaulich wie drastisch in dem Artikel »Grundsätzliches über die Kunst im Radio«, in: *Funk*, Heft 24 (11.6.1926), S. 185, während der 1926 gegründete und landesweit empfangbare *Deutschlandsender* um 1930 zeitweise Orchestermusik zum Mitspielen am Radioapparat ausstrahlte, um so zumindest die musikalische Aktivität ihrer Hörer zu fördern.

² »Freizeitaktivitäten nach Lebensphasen 2013« (Statistik 29); Deutsches Musikzentrum 11/2013.

³ Vgl. hierzu die altersdifferenzierten Angaben in »Schüler und Altersverteilung an Musikschulen des VdM« (Statistik 5) für die Jahre 2000–2014, Deutsches Musikzentrum 7/2015.

⁴ Demnach sind »mindestens 14 Millionen Menschen in Deutschland« aktive Musiker und/oder Sänger; vgl. »Musizieren im Laienbereich – Überblick« (Statistik 39). Die dort angegebene Zahl setzt sich aus den empirisch erhobenen Daten verschiedener Untersuchungen und Zeiträume zusammen, die meist das Musizieren in verbandsgebundenen Ensembles erhoben hatten, gelegentlich aber auch das aktive Musizieren und Singen als »Freizeitverhalten« zum Gegenstand haben: »Orchester, Ensembles, Chöre und Mitglieder in den Verbänden des Laienmusizierens« (Statistik 49); »Laienmusizieren in Zahlen – Ergebnisse bundesweiter Studien und Bevölkerungsumfragen« (Statistik 130); »Instrumentalspiel nach Altersgruppen« (Statistik 77) und »Instrumentalspiel nach Häufigkeit der Ausübung« (Statistik 23); »Instrumentalspiel in Haushalten 2012« (Statistik 128); Statistiken über <http://www.miz.org/statistiken.html> (aufgerufen im September 2015).

einer zur nächsten öffentlichen Aufführung geprobt wird, spielt die Umgebung oder der Ort des Musizierens ebenfalls keine Rolle – neben dem privaten Haus oder der Wohnung kann dies auch ein halböffentlicher Ort sein, wie der Raum einer Feier, selbst ein Lagerfeuer auf einer Wiese im Freien oder ein Probenraum, in dem ein Instrumentalensemble oder ein Chor regelmäßig zusammentrifft.

Die soziologische Relevanz dieser privaten musikalischen Aktivitäten ist aus der wissenschaftlichen Literatur nicht einfach herzuleiten, denn die meisten musiksoziologischen Theorien beziehen sich auf öffentliches Musizieren oder privaten Musikkonsum und dessen soziale Folgen, wie etwa daraus entstehende Gruppenzugehörigkeiten oder die soziale Differenzierung. Nur selten, wie etwa bei Tia de Nora, stehen direkte Wirkungen von einzelnen Musikstücken auf individuelle Hörer im Mittelpunkt des Forschungsinteresses. Die Regulierung des eigenen Gefühlsstatus durch Musikhören, was auch als Mood-Management bekannt ist, beschrieb de Nora um die Jahrtausendwende als Technik zur Herstellung und Stabilisierung der Sozial- und Interaktionsfähigkeit des einzelnen Musikhörers.⁵ Es geht hier also um den Zwischenbereich von der das Individuum betreffenden Psychologie und dessen von der Soziologie betrachtetem interindividuellen und damit gesellschaftsbildenden Verhalten. De Nora beschäftigt sich heute mit den therapeutischen und kurativen Wirkungen des Musikhörens und des aktiven Musizierens, einem derzeit auf internationaler Ebene sehr aktuellen Thema, wie kürzlich auf der Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie deutlich wurde.⁶ Bei einigen der dort vorgestellten Studien zum medizinisch-therapeutischen Singen traten auch – und quasi als Nebenwirkungen – soziale Effekte zutage. Es handelt sich dabei um verschiedene Arten der persönlichen, nicht musikbezogenen Kontaktaufnahme und die Achtsamkeit der Sänger untereinander, die nur bei gemischten Chören aus Kranken und Krankenhauspersonal teilweise gezielt erzeugt werden sollten.⁷ Kontakte von Kranken und Angehörigen untereinander wurden von den begleitenden Wissenschaftlern jedoch nicht detailliert untersucht und dargelegt. Sozialtherapeutische Wirkungen im Sinne psychischer und sozialer Stabilisierungen der Sänger erforschten und beschrieben aber schon Betty Bailey und Jane Davidson 2002–2005 bei Obdachlosen-Chören.⁸ Karl Adamek hat eine ähnlich stabilisierende Wirkung in einer umfangreichen und viel beachteten Studie zum Alltagsingen ermittelt.⁹

Man kann davon ausgehen, dass das private Musizieren ähnliche Wirkungen auf die Musiker hat, doch sind das Individuum betreffende Stabilisierungswirkungen, die seine »Sozialfähigkeit« erhöhen, nur ein Aspekt der sozialen Relevanz privaten Musizierens. Ein anderer besteht in der Herstellung, dem Ausbau und der Festigung sozialer Bindungen mittels aktiven Musizierens. In Ensembles liegt dies in der Natur der Sache und ist damit ein Nebeneffekt, der dem ursächlichen Musizieren folgt: Wo mehrere Menschen zusammen sind, entstehen soziale Beziehungen, besonders wenn es eine Kontinuität des Zusammenseins gibt. Doch offenbar entstehen soziale Beziehungen auch unter für sich allein spielenden Musikern, wie

⁵ Tia de Nora, »Music as Technology of the Self«, in: *Poetics* 27 (1999), S. 31–56; dies., *Music in Everyday Life*, Cambridge u. a. 2000.

⁶ Deutsche Gesellschaft für Musikpsychologie (DGM), »Musik und Wohlbefinden«, Oldenburg 11.–13.9.2015.

⁷ Teppo Särkämö, *Keynote II »Cognitive, Emotional, and Neural Benefits of Musical Leisure Activities in Stroke and Dementia«*; Mitschrift; Abstract DGM-Tagung 2015, S. 22. Särkämö berichtete von mehreren empirischen Untersuchungen von Experimenten zur kurativen Wirkung von musikalischen Aktivitäten von Schlaganfall- und Demenz-Kranken, die teilweise auch Gruppenmusizieren mit Kranken und Angehörigen umfassten. In einer zuvor nicht angekündigten Session berichteten Gunther Kreutz und Regina Prenzel über ihre wissenschaftlich begleitete Initiative zum Singen von Lungenkranke, ihren Ärzten und Angehörigen im Pius-Krankenhaus, Oldenburg. Die Wirkungen der Achtsamkeit untereinander und der entstehenden sozialen Kontakte beschrieben einige Kranke in den während der Veranstaltung gezeigten Videos.

⁸ Betty A. Bailey, Jane W. Davidson, »Adaptive Characteristics of Group Singing: Perceptions from Members of a Choir of Homeless Men«, in: *Musicae Scientiae* 6/2 (2002), S. 221–256; dies., »Effects of Group Singing and Performance for Marginalized and Middle-Class Singers«, in: *Psychology of Music* 33/3 (2005), S. 269–303.

⁹ Karl Adamek, *Singen als Lebenshilfe. Zu Empirie und Theorie von Alltagsbewältigung*, Münster u. a. 1996 (2003).

hier noch gezeigt werden wird, ebenso wie noch von größeren, von der Praxis privaten Musizierens induzierten sozialen Beziehungsnetzwerken die Rede sein wird. Im empirischen Befund scheint die Bildung solcher Beziehungsnetzwerke eng mit rein musikalischen Aspekten verknüpft zu sein, wie den musikalischen Inhalten oder Stilen, den persönlichen Spieleigenschaften oder ähnlichem. Somit gibt es zwei Aspekte in Abhängigkeit voneinander zu betrachten.

Obwohl ein empirisches, an der Praxis orientiertes und sie deduktiv betrachtendes Vorgehen seine Wurzeln in der traditionellen musikologischen Feldforschung hat und dort zum klassischen Repertoire gehört, wäre eine theoretische Fundierung der sozialen Relevanz des privaten Musizierens im Kontext der Musiksoziologie wünschenswert, die ihrerseits diesen Themenbereich nicht behandelt. Es können daraus aber zwei theoretische Ansätze zur Weiterentwicklung herangezogen werden. So thematisieren Christian Kaden¹⁰ und Peter J. Martin¹¹ kommunikative Aspekte der öffentlichkeitswirksamen Musikpraxis und betrachten Musik als Mittlerin zwischen Musiker und Publikum sowie zugleich als soziale Handlung und stellen diese Beziehung analytisch dar. Die Auffassung des Musizierens als sozialer Handlung möchte ich hier für das private Musizieren aufgreifen und nun an empirischen Befunden darstellen, welche Art und Komplexität der sozialen Netzwerke mittels privaten Musizierens aufzufinden sind. Dabei besteht kein Anspruch auf Vollständigkeit in der Darstellung, es ist lediglich das Ziel, zu zeigen, dass privates Musizieren zu sozialen Bindungen führt und sogar zu komplexeren sozialen Strukturbildungen, die weit über das eigene Ensemble hinausreichen.

Für Männerchöre z. B. ist dies längst belegt. Die Proben dort sind nicht selten Anlass zu weiter reichenden sozialen, wirtschaftlichen oder politischen Kontakten.¹² Solche Männerchöre sterben heute jedoch regelrecht aus; es fehlt der Nachwuchs. In dörflichen und kleinstädtischen Laienbläserensembles (freiwillige Feuerwehr, Schützenverein und ähnliches), in denen Frauen und Männer gleichermaßen als Mitspieler vertreten sind, scheint diese weitreichende soziale Kontaktknüpfung mittels Musizierens jedoch noch zu existieren. Wie eine Studie von Jennifer Klotz (Uni Gießen) ergab, liegt die Motivation zur Mitgliedschaft in Bläserensembles unter anderem auch im Wunsch nach sozialen und beruflichen Kontakten.¹³

Neben der leicht variierten Fortführung traditioneller soziologisch relevanter Musizierformen haben sich heute gänzlich neue Musikpraktiken auf privater Ebene entwickelt, darunter auch solche, bei denen soziale und musikalische Aspekte, wie Musikstile, Spielqualitäten usw. gleichermaßen von Bedeutung für das Musizieren im Ensemble sind. Das Repertoire ist z. B. heute sehr wichtig für Chorsänger aller Interessens- und Singqualitätsstufen. So werden Kirchenchöre durch Gospelchöre ersetzt, weil die jüngeren Sängerrinnen¹⁴ meist am alten Repertoire der Kirchenlieder kein Interesse mehr haben. Hier wäre neben der Genderspezifität auch eine generationsspezifische Differenz zu konstatieren, die sich natürlich auch auf die

¹⁰ Christian Kaden, *Musiksoziologie*, Berlin 1984.

¹¹ Peter J. Martin, *Sounds and Society*, Manchester 1996, besonders das Kapitel »Music as Social Action«, S. 167–216.

¹² Gertrud Hüwelmeier, *Hundert Jahre Sängerkrieg. Ethnographie eines Dorfes in Hessen*, Berlin 1997; Habakuk Traber, *Stimmen der Großstadt. Chöre zwischen Kunst, Geselligkeit und Politik*, Berlin 2001.

¹³ Jennifer Klotz, »Musizieren im Blasmusikverein zur Befriedigung psychologischer Grundbedürfnisse«; Poster DGM-Tagung 2015 »Musik und Wohlbefinden«. Die soziologischen Aspekte waren im Poster ebenfalls dargestellt und wurden von Frau Klotz im persönlichen Gespräch bestätigt.

¹⁴ In Kirchen- und anderen Laienchören (außer den weniger werdenden Männerchören) sind heutzutage fast ausschließlich Frauen aktiv, die nicht selten auch die Tenorstimmen übernehmen müssen. Diese Alltagserfahrung wurde auch in der Studie »Singen in Berlin« (siehe unten) konstatiert. Erst bei stärker aufführungsorientierten Chören veränderte sich das Geschlechterverhältnis.

sozialen Kontakte und Netzwerke auswirkt. Diese Tendenz zur Bildung altersspezifischer Musikensembles ist auch bei sogenannten Traditionschören und ebenso bei Neugründungen festzustellen.¹⁵ Dasselbe gilt im Prinzip auch für Bands und Instrumentalensembles, die schon aufgrund ihrer geringen Größe und der Stilpräferenzen zur Ausprägung einer Altersspezifik neigen. Und es zeigt sich auch indirekt am Wechsel der Instrumentenwahl bei adoleszenten Jugendlichen, bei dem es zur Umorientierung hinsichtlich persönlicher Neigungen sowie solcher der Alterskohorte kommt.¹⁶

Mit Einbezug der musikspezifischen Kriterien in die Überlegungen zur Herstellung und Erhaltung sozialer Gefüge ergibt sich ein wechselhaftes Bild. Eigene qualitative Interviews¹⁷ ergaben, dass bei der Um- und Neubildung von Ensembles rein soziale und musikalische Aspekte miteinander vermischt oder ausgetauscht werden. Zudem stehen die musikalischen Aspekte nicht immer im Vordergrund des Musizierens. Gerade in rein privaten Ensemblebildungen mit überschaubarem musikalischen Qualitätsanspruch kann etwa der soziale Aspekt des Musizierens im Vordergrund stehen und ggf. auch ein Spieler mit hoher Spielqualität, aber geringerer sozialer Akzeptanz seitens der Gruppenmitglieder aus der Gemeinschaft heraus gebeten bzw. nicht mehr eingeladen werden.¹⁸ Und umgekehrt kann auch ein Spieler mit hoher musikalischer Kompetenz trotz seines schwierigen sozialen Verhaltens von seinen Ensemblemitgliedern gehalten werden, wenn man sich davon insgesamt ein höheres musikalischen Niveau verspricht.¹⁹

Die Entsprechung: einfache Musikqualität = hohe soziale Bindung und hohe Musikqualität = niedrige soziale Bindung ist daraus aber nicht abzuleiten, wie ein anderes Beispiel zeigt: In einem explizit als niederschwelliges Angebot konzipierten Chor in Berlin etwa, der ein Repertoire aus ein- oder zweistimmig gesungenen internationalen Popsongs und einigen traditionellen deutschen Liedern zur Klavierbegleitung des Chorleiters pflegt, kommen fast ausschließlich Frauen nur zum Proben zusammen.²⁰ Das Singen selbst und das Repertoire hat für die Chormitglieder die höhere Priorität gegenüber den sozialen Kontakten – und diese reichen auch nicht über den Chor hinaus. Bekanntschaften werden innerhalb der Chorprobe gepflegt, besonders in Form von Gesprächen vor Beginn und während der Probe. Vom Chorleiter nicht eingefordert, bei Interesse aber unterstützt, werden Anfragen von Chormitgliedern nach Gesangsunterricht. In einem Fall führte dies nach wenigen Jahren zum zunehmenden Unbehagen der durch den Gesangsunterricht stimmlich verbesserten Sängerin. Sie wollte nun schwierigere Literatur singen und fühlte sich deshalb – sowie auch wegen einer kleinen sozialen Rangelei²¹ – zunehmend unwohl dort. Sie dachte bereits an den Wechsel zu einem anderen Chor, als ich ein längeres Interview mit ihr führte.

¹⁵ Martha Brech, »Singen in Berlin« – Studie mit qualitativer und quantitativer Datenerhebung 2006–2007, 2006 unter Beteiligung von Studenten; Poster: im »Raum des Wissens« TENSO-Days, 3.–5.11.2006, Berlin; Fassung 2007, Poster auf der DGM Tagung, Giessen 14.–16.9.2007.

¹⁶ Anton Schmied, Gabriel Treindl, Jonas Oertel, Madeleine Stanev, Seminararbeit *Musikalische Werdegänge* zum Seminar »Self-made Music«, WS 2014/15, TU Berlin; Audiokommunikation (Leitung: Martha Brech).

¹⁷ Erhoben 2006–2014 zu verschiedenen Anlässen, darunter das Projekt *Singen in Berlin* (2006–2007) sowie *Selfmade Music* (2015).

¹⁸ Z. B. im Bericht der Familie S. aus L. (2008), die seit vielen Jahren zum Maisingen mit immer denselben Teilnehmern aus dem engeren Freundeskreis einlädt, das zugleich eine Party darstellt. Einer der ursprünglich zwei Gitarristen wurde wegen großen Ehrgeizes und Konkurrenzverhaltens nach wenigen Jahren nicht mehr eingeladen.

¹⁹ Z. B. Bericht der Mitglieder einer Rockband aus F. (2014; alle der rein männlichen Mitglieder im frühen Rentenalter und schon Großväter), die wöchentlich probt und praktisch nicht auftritt. Der Sologitarrist ist musikalisch und spieltechnisch den anderen drei Mitgliedern überlegen und nach deren Darstellung im Verhalten launisch und divenhaft. Die Anderen akzeptieren das Verhalten, weil er zugleich das musikalische Niveau der ganzen Band hob und sich die gemeinsame Musik dadurch verbesserte.

²⁰ Untersuchungszeitraum Frühjahr 2006; Untersuchung anhand von teilnehmender Beobachtung und empirischer Erhebung mit quantitativer Auswertung (Fragebogen, auch mit qualitativen Teilen) sowie leitfadenorientierten, aber freien Einzelinterviews.

²¹ Es ging dabei um die Platzierung der Sängerin im Probenraum. Ihr angestammter Platz war nach einigen Wochen Abwesenheit wegen Krankheit von einer anderen Sängerin übernommen worden und musste nun von ihr »zurückerobert« werden.

Wie es für die Sängerin ausgegangen ist, weiß ich leider nicht. Gut möglich, dass sie heute einen neuen, ihrer stimmlichen Leistungsfähigkeit entsprechenden Chor gefunden hat und sogar zur vernetzten freien Sängerszene Berlins gehört. Diese besteht aus Sängern mit sehr hohem Niveau, die häufig aufführenden Ensembles oder Chören angehören, aber ensembleübergreifend untereinander im Kontakt stehen, um in frei wechselnden Zusammensetzungen und ausschließlich im privaten Rahmen gemeinsam zu singen. Feste und andere soziale Aktivitäten können dabei den Rahmen bilden sowie andere Anlässe oder nur der Wunsch nach gemeinsamem Singen, das auch sehr kurzfristig für denselben Tag organisiert werden kann. Gesuchte Stimmlagen und Repertoires werden im Vorfeld angegeben und Teilnehmer entsprechend eingeladen oder über die Szene mit den genauen Angaben gesucht. Auf diese Weise können auch neue Sänger schrittweise in die Szene hineingelangen. Es handelt sich also nicht etwa um ein geschlossenes System, sondern um ein offenes, wandelbares und flexibles Netzwerk, das jedoch nur aktive Teilnehmer kennt und Zuhörer oder Beobachter explizit ausschließt. Die genaue Organisation der Szene konnte ich deshalb nicht studieren, bekam jedoch durch Beobachtung und Interviews genug Einblick, um festzustellen, dass sich hier ein umfassendes, nur an qualitativ hoher Musikpraxis orientiertes Netzwerk mit sozialem Leben entfaltet hat.²² Ein ähnlich großes und umfassendes, rein auf das private Musizieren ausgerichtete Netzwerk mit gleichzeitig starker sozialer Bindungswirkung ist mir aus Instrumentalensembles nicht bekannt – stärker auf die musikalische Praxis gerichtete Netzwerke hingegen schon. Die Szene der Instrumentalisten ist gut und stilübergreifend vernetzt, und aus diesem Netzwerk heraus kommt es zu rein privaten Sessions oder spontanen Ensemblebildungen im Übungsraum. Es scheint aber kaum weitere soziale Treffen innerhalb des Netzwerkes zu geben, die für Außenstehende unzugänglich sind. Allerdings wäre es auch möglich, dass einem außenstehenden Forscher ein solches Netzwerk gar nicht bekannt gemacht würde und dass es nur über echte teilnehmende Beobachtung von einem aktiven und zum Netzwerk gehörenden Musiker erforschbar wäre.

Bleibe zum Schluss noch ein Blick auf die Einzelmusiker zu werfen, die zuhause und ohne Ensemblebindung musizieren, sei es ganz allein oder zur gleichzeitig gespielten CD.²³ Hierzu liegen zwar nur wenige Daten vor, doch zu behaupten, es würde reines Mood-Management betrieben, so wichtig dies indirekt für jedes soziale Gefüge auch sein mag, griffe sicher zu kurz. So ergab eine kleine Studie zum Musizieren mit Apps an der TU Berlin,²⁴ dass entgegen aller Erwartung keine Alterskohortenbildung der »digital Natives« (d. h. der unter 30-Jährigen) zu finden war, denn die Altersstufen von 30 bis 60 Jahren waren am häufigsten vertreten. Die Befragung ergab weiterhin, dass die – mit einer Ausnahme – männlichen Teilnehmer hauptsächlich aus einer internetbasierten sozialen Netzwerkgruppe stammten. Alle produzierten allein im digitalen Homestudio auf sehr hohem musikalischen und technischen Niveau, tauschten sich aber zugleich rege untereinander über diese Netzwerkgruppe aus. Technologie hat hier die Produktionsmöglichkeiten von Musik vereinfacht und dabei die Vereinzelung des Musikers bewirkt, zugleich aber auch die technologischen Mittel bereitgestellt, die eine soziale Gemeinschaft der Einzelmusiker auf einem anderen Kommunikationskanal ermöglicht.

²² Im Frühjahr/Sommer 2007 konnte ich einmal das Treffen und die Singpraxis eines privat im Wohnzimmer praktizierenden a-capella-Ensembles besuchen und erfuhr dort in Einzelinterviews mit Sängern sowie später noch aus weiteren Quellen von dieser rein privat agierenden, publikumsabgeneigten »Sängerszene« mit starker sozialer Organisation. Berichte aus zweiter Hand bekam ich auch aus anderen deutschen Großstädten, in denen es ebensolche Szenen aus aktiven Sängern zu geben scheint.

²³ Im Bereich der Popmusik ist es üblich, die Spieltechnik zu üben, indem man den entsprechenden Instrumentalpart zur fertig produzierten CD mitspielt. Ein Bassist erzählte mir im Sommer 2014 sogar, dass er dies jahrelang betrieben hatte und erst danach erstmals Mitglied in einer Band wurde. Für den Bereich der Klassik gibt es dagegen noch immer die CDs der Serie »Music minus One«, einem Verfahren, das dem gleicht, das der Deutschlandsender um 1930 praktizierte (vgl. Fußnote 1).

²⁴ Johannes Wagner, Martin Hellwagner, *Nutzung von Apps in der digitalen Musikproduktion*, Seminararbeit zu *Selbmad Music*, 2015.

Insgesamt hat Technologie also, wie es scheint, mehr zu einer Differenzierung und Verfeinerung der privaten aktiven Musikpraxis geführt als zu deren – zuvor befürchtetem – Aussterben. Die hier nur anreißend beschriebenen heutigen Arten und Formen dieser privaten Musikaktivitäten sind jedoch sicher nicht allein auf die Technisierung zurückzuführen, sondern wohl Ausdruck und Resultat des komplexen Wandels im gesamten sozialen und kulturellen Systems unserer Gesellschaft. Das damit angesprochene Forschungsfeld ist sehr groß und geht über die an Kunstproduktion und -wirkung orientierte Musiksoziologie hinaus. Es könnte dennoch interessant und sinnvoll sein, das private Musizieren und dessen soziale Relevanz genauer zu erforschen, und sei es nur, um den heutigen Rechtfertigungsdruck auf die künstlerischen Schul- und Studienfächer zu minimieren.