

Bachelorarbeit

# Offene Bühnen

## musikalische Praxis im sozialen Raum

Universität Leipzig

Institut für Kulturwissenschaften

Fachbereich Kultursoziologie

Verfasser: Friedrich Schollmeyer

Erstgutachter: Prof. Dr. Monika Wohlrab-Sahr

Zweitgutachter: Prof. Dr. Klaus Christian Köhnke

Eingereicht: Leipzig, 12. Juli 2011



# Inhalt

<b>Einleitung</b>	<b>1</b>
<b>1 Theoretischer Hintergrund</b>	<b>2</b>
1.1 Identität in der Spätmoderne .....	2
1.2 Konzepte spätmoderner Identität .....	3
Bastelexistenz .....	3
Patchworkidentität .....	4
Situative Identität .....	5
1.3 Zentrale Begriffe .....	7
Identität .....	7
Identitätsarbeit .....	7
Spätmoderne .....	7
<b>2 Untersuchungsgegenstand Offene Bühnen</b>	<b>8</b>
2.1 Erkenntnisinteresse und Präzisierung der Fragestellung .....	8
2.2 Offene Bühnen als Phänomen spätmoderner Gesellschaften .....	8
2.3 Die Typik der Bühne .....	10
2.4 Die Musikbar Flowerpower .....	11
2.5 Das Soziokulturelle Zentrum die VILLA .....	12
2.6 Vergleich der Offenen Bühnen .....	13
Gemeinsamkeiten .....	13
Unterschiede .....	14
<b>3 Forschungsprozess</b>	<b>16</b>
3.1 Feldzugang und Sampling .....	16
3.2 Erhebungsverfahren .....	16
3.2.1 Narratives Interview .....	16
3.2.2 Teilnehmende Beobachtung .....	17
3.3 Durchführung und Auswertung der Interviews .....	17
3.3.1 Narrationsanalyse .....	18
3.3.2 Grounded Theory .....	19
<b>4 Falldarstellung</b>	<b>22</b>

<b>5</b>	<b>Auswertung</b>	<b>23</b>
5.1	Die Musikerbiographie als Weg zur Offenen Bühne .....	23
	<i>Micha: Ausprägung einer Musikeridentität als Wandlungsprozess eigener Positionierung im Zuge äußerer Bestätigung und sozialer Einbettung</i> .....	23
	<i>Juliane: Ausprägung einer Selbstsicht als Auftrittsmusikerin im Zuge äußerer Bestätigung und sozialer Einbettung</i> .....	25
	<i>Stefan: Ausprägung einer Musikeridentität als Wandlungsprozess vom Außenzwang zur inneren gesampersönlichen Sinnstiftung</i> .....	27
	<i>Lysann: Ausprägung einer Musikeridentität als Abtasten institutioneller Möglichkeiten hin zum Entdecken passender Selbstzuschreibung</i> .....	29
5.2	Musikpraxis auf Offenen Bühnen .....	30
	Die Akteurstriade .....	30
	Konzeptuelle und räumliche Bedingungen im Flowerpower .....	31
	<i>Micha</i> .....	32
	<i>Juliane</i> .....	35
	Konzeptuelle und räumliche Bedingungen in der VILLA .....	38
	<i>Stefan</i> .....	39
	<i>Lysann</i> .....	43
<b>6</b>	<b>Theoretisches Modell</b>	<b>47</b>
6.1	Die Offene Bühne als Gesamt ereignis .....	47
6.2	Pluralität von Erlebnisformen .....	49
6.3	Musikpraxis auf Offenen Bühnen als Identitätsarbeit .....	51
<b>7</b>	<b>Zusammenfassung und Ausblick</b>	<b>55</b>
	<b>Literatur und Internetquellen</b>	<b>58</b>
	<b>Anhang</b>	
	Transkriptionszeichen .....	I
	Beobachtungsprotokolle Flowerpower .....	II
	Beobachtungsprotokolle VILLA .....	VI
	Tab. 1: Ausführliche Falldarstellung .....	XI
	Abb. 1: Fotos vom Flowerpower .....	XIII
	Abb. 2: Fotos vom VILLA-Keller .....	XIV
	Abb. 3: Flyer zum „Gitarrenklub“ im Flowerpower .....	XV
	Abb. 4: Flyer und Plakat zum „Offenen Gitarrenabend“ in der VILLA .....	XV
	Interviewtranskripte Micha, Juliane, Stefan, Lysann .....	CD-R

## Einleitung

Wie konstruieren Personen in spätmodernen Gesellschaften ihre Identitäten? So in etwa könnte die allgemeinste Fragestellung der vorliegenden Arbeit lauten. Auf diese Frage wurden bereits verschiedene Antworten gegeben, deren intuitive Plausibilität und theoretisch-argumentativer Gehalt für mich jedoch aus sich heraus nicht gegeneinander aufzuwiegen waren. Diese Situation inspirierte mich neben dem grundsätzlichen Interesse am Thema Identitätskonstruktionen (in der Spätmoderne) dazu, einen empirischen Zugang zum Thema zu wählen. Die Faszination für Offene Bühnen als soziologische Phänomene entwickelte sich, nachdem ein erstes Interesse für mich als Musiker bereits gegeben war, durch die sich mir stellende Frage „Warum, aus welchen Gründen und Motiven treten Personen auf Offenen Bühnen auf?“ Nicht nur treffen hier individuell-persönliche mit sozialen (bis zu anonymisierten) Kontexten aufeinander, auch erfordert die Offenheit des Rahmens der Institution (Freiwilligkeit, Egalität) eine eigenmotivierte Positionierung und Sinnkonstitution durch die Auftretenden. Auf diese Weise erscheinen Offene Bühnen als typisch spätmodernes Kultur- und Freizeitphänomen und sind damit ein geeigneter Forschungsgegenstand für Fragen spätmoderner Identitätskonstruktionen. Ich entschied mich für die Datenerhebung über narrative Interviews, um die Fallspezifität und die Lebenswege der Musiker<sup>1</sup> in den Blick zu bekommen. Durch teilnehmende Beobachtungen konnten weitere, v. a. Kommunikation und Interaktion betreffende Erkenntnisse erlangt werden. Die der Arbeit zugrundeliegende Forschungsfrage lautet:

*Welche Zusammenhänge gibt es zwischen Bedingungen und Möglichkeiten der Offenen Bühne (Konzept, Rahmen) und den Selbstverständnissen der Musiker (Musikeridentitäten)?*

Ihr nähere ich mich über die zwei Perspektiven: 1. auf die Musikerbiographien als Lebenswege *hin zur* Offenen Bühne<sup>2</sup>, 2. auf die Musikpraxis auf den Bühnen, bezüglich relevanter Sinn- und Motivstrukturen, Interaktions- und Praxisformen, musikalischen und persönlichen Entwicklungen sowie Wechselwirkungen zwischen dem Einzelnen und anderen Akteuren bzw. der Offenen Bühne als Gesamtkomplex.

---

<sup>1</sup> Aus Gründen der Lesbarkeit wird in dieser Arbeit allgemein auf die geschlechterneutrale Darstellung verzichtet. Damit sind jedoch keinerlei diskriminierende Implikationen verbunden.

<sup>2</sup> Gemeint ist keinesfalls eine im teleologischen Sinne notwendige Entwicklung.

Den theoretischen Hintergrund stelle ich in Form der abrisshaften Erläuterung drei mir interessant erscheinender Ansätze dar (1). Darauf folgt die Spezifizierung der Fragestellung sowie eine Einführung in das Feld und die Skizzierung der Institutionen, in denen je zwei der vier Musiker auftreten (2)<sup>3</sup>. Anschließend stelle ich die zugrundeliegenden Methodologien vor und reflektiere den Forschungsprozess (3). Der datenbezogene Teil beginnt mit der Falldarstellung (4). Daran knüpfen die fallspezifische Datenauswertung (5) und das theoretische Modell, auch mit Rückbezug auf den theoretischen Hintergrund, an (6). Die Arbeit schließt mit einer Zusammenfassung und einem kurzen Forschungsausblick (7).

## **1 Theoretischer Hintergrund**

### **1.1 Identität in der Spätmoderne**

Wohin man auch hört und sieht, seien es Fragen der individuellen Selbstverwirklichung des Einzelnen oder Krisen der kollektiven Selbstfindung ganzer Nationen, überall ist von Identität die Rede, ob als Ziel, Problem, Ideal oder dergleichen. Als Thema dominiere Identität „seit einer Reihe von Jahren die öffentlichen, politischen und wissenschaftlichen Debatten so sehr“, dass schon „vom ‚Inflationsbegriff Nr. 1‘“ gesprochen worden sei (Eickelpasch; Rademacher 2010: 5). Die aus der „Fülle unterschiedlicher Metaphern und Konzepte“ (Straus; Höfer 1998: 270) hier ausgewählten Theorien zur Verfasstheit spätmoderner Identität lassen sich alle im Spektrum zwischen folgenden idealtypischen Bewertungspolen verorten: Auf der einen Seite steht die Position einer völligen Befreiung des Subjekts aus der Fremdbestimmung durch äußere, identitätsbildende bzw. -normierende Faktoren (Familie, Politik, Religion, etc.) und damit die Freisetzung neuer Potenziale, mit denen es sich autonom und kreativ als „*Baumeister seines eigenen Selbst*“ (Eickelpasch; Rademacher 2010: 7) aus den vielfältigen, es umgebenden Möglichkeiten und Angeboten sein eigenes Ich zusammenstellt. Betont dieses Verständnis die Gewinnseite spätmoderner Bedingungen für Identitätsbildung, i. S. des Gewinns „an Entscheidungschancen, an individuell wählbaren (Stilisierungs-) Optionen“ (Hitzler; Honer 1994: 307), so macht der entgegengesetzte Ansatz „den Verlust eines schützenden, das Dasein überwölbenden, kollektiv und individuell verbindlichen Sinndaches“

---

<sup>3</sup> Bis auf Lysann (die Namen sind anonymisiert) sammelten die Interviewten zwar auch Erfahrungen auf anderen Offenen Bühnen, das Flowerpower (bei Micha und Juliane) und die VILLA (bei Stefan und Lysann) sind jedoch Hauptbezugsadressen.

(ebd.: 307) und die damit verbundenen Risiken stark. Er konstatiert spätmoderne Identität als zerfallendes, „anstrengendes, störungsanfälliges, riskantes Unterfangen“ (Eickelpasch; Rademacher 2010: 7), das dem Subjekt keinen dauerhaften Halt mehr bieten kann, wodurch es sich im Meer der Möglichkeiten zunehmend in Kontingenz verliert. Autoren wie Kai-Uwe Hellmann gehen soweit, „die moderne Gesellschaft [...] insgesamt als Kontingenzkultur“ zu beschreiben (Hellmann 2008: 39).

## 1.2 Konzepte spätmoderner Identität

### **Bastelexistenz**

Das spätmoderne Individuum ist laut Ronald Hitzler und Anne Honer in einen „Sinn-Markt, eine Art kulturelle[n] ‚Supermarkt‘ für Weltdeutungsangebote aller Art“ gestellt, die „zu immer kurzlebigeren Modephänomenen“ würden. Als Folge des Verlusts eines vereinheitlichenden Elements sei der spätmoderne Mensch „in eine Vielzahl von disparaten Beziehungen, Orientierungen und Einstellungen“ verstrickt, und mit „ungemein heterogenen Situationen, Begegnungen, Gruppierungen, Milieus und Teilkulturen“ und ihren entsprechenden „Deutungsmustern und Handlungsschemata“ konfrontiert, auf die er reagieren, mit denen er auf irgendeine Weise umgehen müsse (Hitzler; Honer 1994: 308). Die für ihn typische Umgangsform bezeichnen die Autoren als „individuelle[s] Sinnbasteln“, als „Verarbeitung von vorgefertigten Sinn-Elementen zu einem Sinn-Ganzen“ (ebd.: 310). Die Folge der „Erfahrung einer widersprüchlichen, zerrissenen Alltagswelt“ und des ständig erzwungenen Wechsels der Rollen und Sinnsphären sei also nicht ein gleichermaßen „fragmentiertes, zerrissenes Selbst“, sondern „die alltägliche Identitätsarbeit“ desselben (Eickelpasch; Rademacher 2010: 22). Weniger einen Plan oder Entwurf konstruierend, sondern vielmehr i. S. eines „Gelegenheitstun[s] aus quasi ‚privaten‘ Motiven“ werkle und wirke „der stilisierende Sinnbastler“ an seinem Ich, „gestaltet, subjektiv hinlänglich, aus heterogenen symbolischen Äußerungsformen seine Existenz“ (Hitzler; Honer 1994: 310/311). Er widmet sich so auf kreative und reflexive Weise seinem eigenen Selbst als einem zu organisierenden und gestaltenden Projekt (vgl. Eickelpasch; Rademacher 2010: 22). Durch die freie Wahl auf dem Sinn-Markt und die Kurzfristigkeit der Entscheidungen könne er „verschiedene Wege ausprobieren, mit unterschiedlichen Formen experimentieren“. Er sei gleichsam besonders befähigt zur Kontingenzbewältigung und könne „weit besser Zufälle,

Widersprüche und Ungereimtheiten aushalten“ als das ziel- und entwurfsorientierte Subjekt der Moderne (ebd.: 24). War dieses zumindest ein Stück weit eingebunden „in einem stimmigen Sinn-Kosmos“, ähnele der spätmoderne Mensch „eher einem Vagabunden [...] auf der Suche nach geistiger und gefühlsmäßiger Heimat“ (Hitzler; Honer 1994: 311).

Der Ansatz, Identitätsbildung als Zusammenbasteln verschiedener Elemente „zu einem ästhetischen Sinnganzen“ (Eickelpasch; Rademacher 2010: 24) zu verstehen, weist starke Parallelen zu Michel Foucaults Ausführungen unter den Stichworten „Ästhetik der Existenz“ (Foucault 1984) und „Techniken des Selbst“ (Foucault 1981) auf, in denen er sich Fragen nach Subjektivierung und Identitätsbildung auf grundsätzlicher Ebene zuwendet. Unter „Techniken des Selbst“ versteht Foucault die „in allen Kulturen anzutreffenden Verfahren zur Beherrschung oder Erkenntnis seiner selbst, mit denen der Einzelne seine Identität festlegen, aufrechterhalten oder im Blick auf bestimmte Ziele verändern kann oder soll“ (Foucault 1981: 259). Dabei erfolgt die Bildung des Selbst immer auf theoretisch-reflexiver – „Nachdenken über Lebensweisen“ – und handlungspraktischer Ebene – „die Wahl einer Lebensform, die Regulierung des eigenen Verhaltens, die Selbstzuweisung von Zielen und Mitteln“ (ebd.: 261).

### **Patchworkidentität**

Die von Heiner Keupp stammende Metapher der „Patchworkidentität“ ist dem Konzept der „Bastelexistenz“ im Grundansatz sehr ähnlich. Stärker jedoch als letzteres akzentuiere sie „den Projekt- und Prozesscharakter sowie die ästhetisch-kreative Dimension von Identitätsbildungsprozessen“ (Eickelpasch; Rademacher 2010: 26). Keupp selbst beschreibt seinen Ansatz als „Versuch, sich von einer substantialistischen Vorstellung von Identität zu verabschieden [...] und eher die alltägliche ‚Identitätsarbeit‘ ins Zentrum zu rücken, in der Subjekte ihr Gefühl für beziehungsweise Verständnis von sich selbst suchen und konstruieren“ (Keupp 1998: 12). Infolge des Prozesses „hochgradiger gesellschaftlicher Wandlungsdynamik“ löse sich der Einzelne „immer mehr von vorgegebenen biographischen Entwurfsschablonen und Schnittmustern“ und könne sich „bei seiner eigenen Biographiebastelei und Identitätsarbeit immer weniger“ auf „die großen religiösen, philosophischen, kulturellen und politischen Deutungsmuster und Formationen“ als Ordnungsprinzipien verlassen. So stehe er vor der Aufgabe, „sich seine Behausung selbst zu konstruieren und zu bauen.“ (ebd.: 16) Der Prozess kreativer Selbstorganisation (ebd.: 18) sei nicht mehr durch „die Bereitschaft zur Übernahme von fertigen Paketen des ‚richtigen

Lebens““ gekennzeichnet, sondern bedürfe umgekehrt der beständigen „*Fähigkeit zum Aushandeln*“ der die Lebensführung bestimmenden „Regeln, Normen, Ziele und Wege“. Ein Teil bzw. die kreative Seite dieser umfassenden Fähigkeit des Einzelnen bestehe darin, mithilfe „*individueller Gestaltungskompetenz*“ die ihn umgebenden vielfältigen Realitäten zu verknüpfen und zu kombinieren sowie eine Umgangsform mit Widersprüchen und Konflikten zu finden (ebd.: 20).

Ähnlich wie Hitzler und Honer geht also auch Keupp von Identitätsbildung als einem kreativen und reflexiven Selbstbildungs- und Aushandlungsprozess, notwendig gekoppelt an bestimmte durch die spätmodernen Freiheiten geforderte Kompetenzen, aus. Verglichen mit der „Bastelexistenz“-Metapher hat sein Bild der „Patchworkidentität“ jedoch die Idee von Kohärenz als identitätsbestimmendem Prinzip stärker im Blick: So konstruiere auch das spätmoderne Individuum seine Identität „nicht in beliebiger und jederzeit revidierbarer Weise“, sondern vielmehr i. S. „permanente[r] Passungsarbeit zwischen inneren und äußeren Welten“ (Keupp et al. 2002: 30), geleitet von den Bedürfnissen, „die aus der persönlichen und gesellschaftlichen Lebenssituation gespeist sind“ (Keupp 1998: 35). Zur Erfüllung des Ziels eines jeden Identitätsprojektes – „ein individuell gewünschtes oder notwendiges ‚Gefühl von Identität‘ (*sense of identity*) zu erzeugen“ – brauche es zumindest „Normalitätshülsen oder Symbolisierungen von alternativen Optionen, Möglichkeitsräumen oder Utopien.“ (ebd.: 34/35) In diesem Sinne sei der Patchworkidentität „eine innere Kohärenz [...] keineswegs abhanden gekommen“, weshalb es auch falsch sei, vom „Zerfall“ oder „Verlust der Mitte“ zu sprechen (ebd.: 18). Im Gegenteil sei der „Zugewinn kreativer Lebensmöglichkeiten“ (ebd.) und entsprechend „Identitätsbildung unter Bedingungen der Spätmoderne“ als „ästhetisch-kreative[r] Prozess von Selbstorganisation“ (Eickelpasch; Rademacher 2010: 28) positiv zu bewerten.

### **Situative Identität**

Der Soziologe Hartmut Rosa widmet sich in seiner Habilitationsschrift (Rosa 2005) den Veränderungen moderner Gesellschaften durch einen spezifisch zeitsoziologischen Zugang. Seine Grundhypothese lautet, „*dass die moderne Gesellschaft als ‚Beschleunigungsgesellschaft‘ [...] verstanden werden kann*“, in der eine „*Verknüpfung der beiden Beschleunigungsformen – technische Beschleunigung und Steigerung des Lebenstempos durch Verknappung der Zeitressourcen [...] vorliegt*.“ (ebd.: 120) Für diese Arbeit von Bedeutung

ist die Behauptung, die „Veränderungen in den Temporalstrukturen und -horizonten der Gesellschaft“ wirkten sich auch „unvermeidlich auf die Temporalstrukturen der Identitätsbildung und -erhaltung“ aus (ebd.: 237). Mit der „Steigerung von Kontingenzen und Instabilitäten“ im Zuge der „Akzeleration des sozialen Wandels auf ein *intragenerationales* Tempo“ und seiner Hineinverlagerung in die Identität des Subjekts ziehe sich dieses „zu einem gleichsam prädikatlosen ‚punktförmigen Selbst‘ zusammen“ (ebd.: 238). An die Stelle eines dauerhaften und langfristigen Identitätsprojektes (vgl. ebd.: 372) trete die „lebensperspektivisch ‚entzeitlichte‘, *situative* Bestimmung von Identität“ (ebd.: 364). Wer eine Person sei, lasse sich in der Spätmoderne nicht mehr an übergenerationalen Ordnungsmodellen oder individuellen Lebensentwürfen ablesen, vielmehr hänge es „vom *Zeitpunkt* innerhalb eines Lebensvollzugs ab“ und sei somit immer nur vorübergehend gültig (ebd.). Mit der zeitlichen „Entstrukturierung des *Lebenslaufs*“ und der rationalen „Flexibilisierung des *Alltags*“ (ebd.: 366/367) werde es für den Einzelnen zunehmend schwieriger, „Relevanzen und Prioritäten zu bestimmen“ (ebd.: 375) und so verbindliche, dauernde Beziehungen und Bindungen einzugehen (vgl. ebd.: 389). Gleich einem „Spieler“ drifte er ereignisorientiert und situationsoffen zwischen verschiedenen, immer schneller wechselnden und dadurch in ihren Inhalten zunehmend gleichgültig werdenden „Bezugsgruppen, Kommunikationspartner[n], Gegenstände[n], Ideen, Jobs etc.“ hin und her (ebd.: 368; 378; 382) und gebe so „den für die klassische Moderne noch zentralen Anspruch auf eine reflexiv kontrollierte, aktive *Lebensführung*“ ebenso preis wie „die Suche nach Authentizität oder Eigentlichkeit.“ (ebd.: 382)

Eine Folge dieser Instabilität und Fragilität der Identität sei ein grundlegender „Zwang zur Selbstthematisierung“. Der spätmoderne Mensch sei gezwungen, „sich selbst fortwährend zum Thema zu machen, sich in jeder Hinsicht zu definieren und zu bestimmen, sich auszuloten und nach [seinen] Zielen und Bedürfnissen zu befragen“ (Rosa 2002: 279). Paradoxerweise vermindere sich dabei jedoch „die Fähigkeit des Selbst zur Artikulation und zur expressiven Entfaltung der eigenen Identität [...] in dem selben Maße, in dem der Zwang zur Selbstthematisierung wächst“ (ebd.: 282). Nicht nur theoretisch ist diese Behauptung hoch interessant, sondern v. a. als mögliche Hypothese für die Auswertung der empirischen Daten wird sie in dieser Arbeit diskutiert werden. Ebenso aufschlussreich erscheinen mir Rosas Gedanken zur Organisation und Aushandlung von Anerkennungsmustern unter den Bedingungen der Spätmoderne. Im Zuge der sozialen Beschleunigung „dynamisier[e] sich im

Fortschreiten des Modernisierungsprozesses auch die ‚Anerkennungs-‘ oder ‚Wertschätzungslandkarte‘ und damit der soziale Kampf um Anerkennung.“ (Rosa 2009: 658) Dabei vollziehe sich letzterer nicht wie in der klassischen Moderne „als Kampf um die entsprechenden ‚Positionen‘ in der Welt“, sondern werde in der Spätmoderne „gewissermaßen ‚performativ‘ ausgefochten und auf Dauer gestellt.“ (ebd.: 660/661) Eine solche Situation des in ständig aktivem Behaupten und sich Beweisen bestehenden Dauerwettbewerbs ermögliche es nicht, Wertschätzungsniveaus dauerhaft zu sichern. In der Folge dominiere zunehmend die „Angst vor dem Abgehängtwerden und Zurückfallen oder Zurückbleiben“ jeden „Hoffnungs- oder Verheißungsaspekt des Anerkennungsstrebens“ (ebd.: 661/662).

### 1.3 Zentrale Begriffe

**Identität:** Der Identitätsbegriff in dieser Arbeit geht zunächst von folgender elementaren Definition aus: „Identität ist das Gesamt der Antworten auf die Fragen: Wer bin ich? Wer sind wir?“ (Reinhold 2000: 276). Identität ist dabei nicht nur kumulativ i. S. eines Identitätsbestandes, sondern immer auch prozessual zu verstehen, als „subjektive Verarbeitung biographischer Kontinuität/Diskontinuität und ökologischer Konsistenz/Inkonsistenz durch eine Person in Bezug auf Selbstansprüche und soziale Anforderungen.“ (Endruweit; Trommsdorff 2002: 218) Zudem besteht sie aus der Perspektive des Subjekts in der „unmittelbaren Wahrnehmung der eigenen Gleichheit und Kontinuität in der Zeit, und der damit verbundenen Wahrnehmung, daß auch andere diese Gleichheit und Kontinuität erkennen.“ (Erikson 1993: 18)

**Identitätsarbeit:** Nicht wenige Sozialwissenschaftler distanzieren sich von der Idee, Identität in der Spätmoderne als substanziellen Kern individueller Persönlichkeit zu begreifen. Ausgehend von der These, Identität sei „immer ein Akt sozialer Konstruktion“ (Keupp 2008: 107/108), wird Identitätsbildung zunehmend „als Prozessgeschehen beständiger ‚alltäglicher I[dentitäts]arbeit‘, als permanente Passungsarbeit zwischen inneren und äußeren Welten“ verstanden (ebd.: 109).

**Spätmoderne:** Aus dem Angebot für die begriffliche Fassung von „grundlegenden sozialen Wandlungsprozessen westlicher Gesellschaften im Unterschied zur Ersten Moderne“ (v. a.

Individualisierung, Enttraditionalisierung, Globalisierung) und den „damit verbundenen neuen Unsicherheiten und Risiken“ (Klimpe 2011: 453) erscheint mir der Begriff ‚Spätmoderne‘ am plausibelsten. Darunter ist „die historische Phase in westlichen Ländern, die sich an das Ende der ‚Nachkriegszeit‘ anschließt“ und „seit etwa Mitte der 1970er Jahre“ fort dauert (Lautmann 2011: 640) zu verstehen. Erstmals stieß ich auf ihn bei Hartmut Rosa, der eine Übersicht zu den verschiedenen *Stadien* der Moderne entwickelt hat, die die grundsätzlichen Veränderungen meines Erachtens gut fasst, auch wenn Rosas Interesse primär den Veränderungen zeitlicher Strukturen gewidmet ist (vgl. Rosa 2005: 446).

## **2 Untersuchungsgegenstand Offene Bühnen**

### **2.1 Erkenntnisinteresse und Präzisierung der Fragestellung**

Das der Arbeit zugrundeliegende Erkenntnisinteresse umfasst zwei Fragen: 1. Aus welchen Motiven treten Personen auf einer Offenen Bühne auf, welche Funktionen nimmt diese ein? 2. Welche Kommunikations- und Interaktionsformen, sowie Wechselwirkungen der Akteure lassen sich feststellen? Zusammen ergeben sie die eingangs erwähnte Frage nach den Zusammenhängen zwischen dem Veranstaltungskonzept einerseits und den Motivstrukturen sowie untrennbar davon den Musikeridentitäten der Auftretenden andererseits. Als Orte der Selbstpräsentation und -thematisierung sind Offene Bühnen potenziell auch solche der Identitätskonstruktion, die wie die Auftrittspraxis selbst durch verschiedene soziale Bezüge des Auftretenden zu (Mit-)Musikern und Publikum in besonderem Maße sozial bestimmt ist.

### **2.2 Offene Bühnen als Phänomen spätmoderner Gesellschaften**

Darüber hinaus impliziert das Konzept der Offenen Bühne (allgemein definiert als regelmäßig stattfindende Abendveranstaltung, bei der wechselnde Künstler auf einer Bühne allein oder in einer Gruppe Kunst für ein Publikum darbieten) für die Spätmoderne typische Werte wie Individualität, Selbstverwirklichung, Spontaneität, Flexibilität und Kreativität, was sie als geeignetes Forschungsfeld besonders qualifiziert.<sup>4</sup> Offene Bühnen (im Folgenden spreche ich von den in dieser Arbeit thematisierten Bühnen, auf denen ausschließlich Musik gespielt wird)

---

<sup>4</sup> Allerdings konnte ich zu Offenen Bühnen keine Forschungsliteratur finden, was der Aktualität des Phänomens geschuldet sein dürfte. Eine ähnliche Situation beschreibt die Literaturwissenschaftlerin Stefanie Westermayr, die bei der Untersuchung einer ähnlich jungen Kunstform („Poetry-Slam“) auf nur „wenig Forschungsliteratur“ zurückgreifen konnte (Westermayr 2004: 10).

fordern vom Einzelnen strukturell keinerlei Verbindlichkeit. Der Eintritt ist frei und es gibt keine Anmeldung o. Ä. für die Zuhörer. Wer auf der Bühne spielt, wird anders als beim Konzert spontan oder durch Anmeldung am selben Abend „entschieden“.<sup>5</sup> Da bestimmte Instrumente vor Ort sind, braucht, wer spielen will, weder ein Instrument zu besitzen, noch mitzubringen. Er kann also sogar aus einer Laune heraus, ohne es geplant zu haben, vom Zuhörer zum auftretenden Musiker werden.

Die Festlegung auf Musikgenres variiert je nach Institution, doch selbst bei Offenen Bühnen mit bestimmtem Genre steht dieses als relativ weiter, zu gestaltender Rahmen offen. Je nach (Festlegung auf einen) Musikstil richten sich die musikalischen Anforderungen an die Auftretenden: Um z. B. auf einer Jazz-Session zu spielen, bedarf es spezifischen Vorwissens und Könnens, anders als bei den in dieser Arbeit relevanten, relativ freien Bühnen. Im Unterschied zur Idee der modernen Literaturdarbietungsform „Poetry-Slam“, die ihre Ursprünge in den USA, sich jedoch „seit Mitte der Neunziger Jahre durch wachsende Veranstaltungs- und Publikumszahlen [auch] in der Bundesrepublik Deutschland zu einem erfolgreichen Format“ entwickelt habe (Westermayr 2004: 7)<sup>6</sup>, ist die Offene Bühne nicht als Wettbewerb konzipiert, es gibt also konzeptuell keine Gewinner oder Verlierer. Moderiert wird der Abend i. S. einer Eröffnung und Schließung durch den „Chef des Abends“.

Da Offene Bühnen in nicht extra bzw. ausschließlich dafür vorgesehenen Institutionen wie Bars, Kultureinrichtungen oder soziokulturellen Zentren stattfinden, ist die Mehrfunktionalität der Veranstaltung (Musik spielen und hören, Essen, Trinken, Gespräche, etc.) auf Bedeutungs- und Handlungsebene der Veranstalter und Gäste potenziell gegeben bzw. z. T. vorgesehen. Als locker und unverbindlich gerahmter Musikabend besitzt die Offene Bühne nur unter der Bedingung Konzertcharakter, dass sie von den verschiedenen Akteuren als Konzert verstanden und gestaltet wird. Die Mehrfunktionalität der Räumlichkeit impliziert ein weites Bedeutungsspektrum: von *Spaß, Freude, Aktion, Unterhaltung* bis zu *künstlerisch-ästhetisches oder liedtextimmanentes Interesse* auf Publikumsseite; von *Spaß, Freude, Ausprobieren* über *Vermittlungsbedürfnis und Sendungsbewusstsein* bis zu *Interesse an Feedback und Kritik* auf Musikerseite. Ausgehend u. a. von diesen Zugfaktoren erfolgen wechselseitige Typisierungen der Personen. Unabhängig von den Motivlagen der Einzelnen bietet die Offene Bühne

---

<sup>5</sup> Etwas anders ist es im Tonellis, einer Leipziger Musikbar, die wöchentlich eine Jazz- und aller zwei Wochen eine Blues-Session mit je fester Anfangsband und anschließender „Open Stage“ anbietet.

<sup>6</sup> „Slam wurde hier im literarisch-künstlerischen Kontext zu einer Form des Dichterwettstreits im – sportlichen – Wettkampfstil.“ (ebd.: 17)

objektiv bestimmte Möglichkeiten: Für Musiker ist sie allgemein ein Ort sozialer Selbstthematization und Aufmerksamkeitserfahrung. Bezüglich der Musikpraxis als solcher ermöglicht sie außerdem alternative Selbst- und Musikerfahrung auf akustisch-technischer (Mikrofon, Technik) und sozialer Ebene, sowohl durch die Möglichkeit gemeinsamen Musizierens, als auch durch die spezifische Publikumssituation. Aufgrund des offenen Rahmens und der relativ geringen Ansprüche kann sie auch als Übungsplatz musikpraxis- und darbietungsbezogener Fähigkeiten verstanden werden. Für Publikumsgäste ist sie eine Möglichkeit, kostenlos Musik verschiedenster Musiker live zu hören, ob aus Hauptinteresse oder als Hintergrundmusik sonstiger Aktivitäten.

### **2.3 Die Typik der Bühne**

Der aus dem Theaterkontext stammende Terminus ‚Bühne‘ bezeichnet eine für künstlerische Darstellungen vorgesehene Fläche, die vom Publikumsbereich getrennt und zudem i. d. R. erhöht ist. Schon als bloßer Raum der Künstler und schließlich als Ort ihrer Praxis symbolisiert sie die Trennung der Sphären in Aufführungs- und Publikumsbereich sowie die Rollenzuweisung des Aufführenden oder Rezipienten. Bühnen suggerieren außerdem eine gewisse Seriosität des Dargebotenen, im Falle der Musikaufführung den Konzertcharakter derselben. Dem können idealtypisch bestimmte Einstellungen entsprechen: Erwarten Musiker die aufmerksame Fokussierung auf ihre Musik, so rechnen die Zuhörer mit vorbereiteten Musikern und einer bühnenreifen Darbietung. Möglicherweise gehen beide davon aus, dass vom je anderen Kommunikation (Applaus des Publikums, Dank der Musiker, u. Ä.) ausgeht.

Da das Auftreten auf einer Bühne und vor Publikum gemeinhin etwas Nicht-Alltägliches und zudem mit einer gewissen Hemmschwelle bzw. Überwindung verbunden ist, wird den Musikern i. d. R. Respekt (bis hin zu Bewunderung) entgegengebracht. Diese erfahren die Exklusivität ihrer Rolle als persönliche Besonderung schon durch die Bühne selbst, v. a. aber durch das Fixiert-Werden und die entsprechende Aufmerksamkeit (Bühnengefühl). Damit einher geht der eigene Anspruch an die Aufführung: Der Bühnenauftritt wird zur Bewährungsprobe eigenen Könnens: Das Ziel, einen guten Auftritt zustande zu bringen und sich so als (guter) Musiker zu behaupten, formt den Handlungsentwurf für die Auftrittspraxis. Dazu kommt, dass bei Offenen Bühnen durch das Wechseln der Musiker anders als beim „gewöhnlichen“ Konzert die Auftrittspraxis des Einzelnen limitiert ist, auch wenn ihm prinzipiell die Möglichkeit offen steht, mehrmals an einem Abend aufzutreten.

## 2.4 Die Musikbar Flowerpower

Unter dem Motto „Hippies Are Welcome“ ([www.flower-power.de](http://www.flower-power.de)) wird der Besucher der zentralen Flowerpower-Homepage begrüßt, die zu den Seiten der einzelnen Flowerpower-*Filialen* in Städten der neuen Bundesländer weiterführt. Die Begrüßung steht für die Verwurzelung des Barkonzepts in der Hippie-Bewegung der 1960er Jahre, aus der es auch seinen Namen hat. Durch diese Aufmachung verkörpern die Bars die von der Jugendbewegung verfolgten und gelebten Werte<sup>7</sup> – Freiheit, Gleichberechtigung, Toleranz, Pazifismus, freie Liebe, Drogenkonsum und eben auch die Identifizierung mit einer bestimmten Musik, deren große Namen (v. a. Jimi Hendrix und Janis Joplin) zu Ikonen einer Lebenseinstellung wurden. Das Leipziger Flowerpower wird von den Betreibern selbst als „die Nr. 1 in Sachen Rock und Oldies in Leipzig“ (ebd.) beschrieben. An jedem Abend der Woche findet eine in irgendeiner Weise mit Musik verbundene Veranstaltung statt, z. B. die Studenten-Karaoke montags oder ein Livekonzert am Donnerstag. Der Annahme, dass mit der Bezugnahme auf die Hippie-Bewegung und die Musik der Zeit auch ausschließlich eine bestimmte Personengruppe bzw. ein bestimmter Lebens- oder Musikstil angesprochen würde, kann ich aus eigener Erfahrung und den Aussagen der Musiker nur entgegenen, dass das Publikum sehr heterogen ist, sowohl was das Alter, als auch den (zumindest durch die Optik suggerierten) Stil angeht. Jeden Dienstag findet im Flowerpower Leipzig eine Offene Bühne statt. Sie nennt sich „Offener Gitarrenklub“ und spricht unter dem ironisch gemeinten Zusatz „Klumpfen für Ruhm und Plattenverträge“ alle „Profis, oder [solche] die es werden wollen“ an, auf die Bühne und „vor’s Publikum“ zu treten (ebd.).



Blick vom vorderen Publikumsbereich auf die Bühne<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Diese werden bekanntermaßen unter Slogans wie „Sex, Drugs and Rock’n’Roll“ oder „Love, Peace and Rock’n’Roll“ subsummiert.

<sup>8</sup> Siehe auch zu beiden Institutionen weitere Fotos im Anhang (S. XIII/XIV). Alle Fotos in dieser Arbeit habe ich im Juli 2011 gemacht. Außerdem finden sich im Anhang (S. XV) Flyer und ein Plakat zu den Veranstaltungen.

## 2.5 Das Soziokulturelle Zentrum die VILLA

„Das *Soziokulturelle Zentrum ‚Die VILLA‘* ist eine moderne Jugend-, Kultur- und Sozial-Einrichtung direkt am Zentrum Leipzigs. Mit über 100 Veranstaltungen und Angeboten pro Woche bietet es ein breites Spektrum für alle Altersgruppen und in verschiedensten Genres.“ Zu diesen Angeboten gehören z. B. ein „Medienbereich, eine Fahrrad-Selbsthilfe-Werkstatt, das Jugend-Café Neulicht“ und der offene „Kinder- & Jugend-Treff“. Darüber hinaus „haben mehrere Vereine und Organisationen ihren festen Sitz“ im Haus ([http://www.villa-leipzig.de/ueber\\_uns\\_7.html](http://www.villa-leipzig.de/ueber_uns_7.html)). Das Zentrum besteht seit 1990, als eine „Gruppe junger, engagierter Leute die Stadtleitung der *Freien Deutschen Jugend* in Leipzig“ besetzte. Auf ihre Forderung nach sinnvollen Kultur- und Freizeitangeboten für Kinder und Jugendliche reagierte „der ‚Runde Tisch‘ der Stadt Leipzig“ und beschloss, „das Haus für Kinder- und Jugendzwecke zur Verfügung zu stellen.“ Bereits im April 1990 „gründete sich der VILLA e.V.“ und wurde ein Jahr darauf „als erster ‚Träger der Freien Jugendhilfe‘ in Leipzig offiziell anerkannt.“ 1998 wechselte die Einrichtung ihren Standort von der Karl-Tauchnitz- auf die Lessing-Straße ([http://www.villa-leipzig.de/haus\\_geschichte\\_51.html](http://www.villa-leipzig.de/haus_geschichte_51.html)). Im Selbstverständnis eines soziokulturellen Zentrums strebt die VILLA an, „so bunt wie das Leben“ und stets ein Ort offener und toleranter Begegnung zwischen verschiedensten Personen und Gruppen zu sein ([http://www.villa-leipzig.de/selbstverstaendnis\\_363.html](http://www.villa-leipzig.de/selbstverstaendnis_363.html)). In diesem Sinne ist auch die montags stattfindende Offene Bühne mit dem Namen „Offener Gitarrenabend“ konzipiert. Unter dem Motto „Deine Bühne – dein Song – dein Applaus“ lädt sie jeden ein, der seinen „Song endlich einmal vor Publikum spielen“ will und es „satt [hat], immer nur für [s]ich zu üben“ oder „neue Leute kennenlernen“ möchte. Dem Besucher wird angeboten, „handgemachter Musik zu lauschen“ und „in angenehmer Atmosphäre einen Abend [zu] verbringen“ ([http://www.villa-leipzig.de/eventdetail\\_29.html?&eventid=101269](http://www.villa-leipzig.de/eventdetail_29.html?&eventid=101269)).



Veranstaltungsraum des „Offenen Gitarrenabends“

## 2.6 Vergleich der Offenen Bühnen

Die strukturellen und inhaltlichen Unterschiede der zwei Institutionen verleiten möglicherweise zu der Frage, warum gerade die in ihnen stattfindenden Offenen Bühnen geeignete Untersuchungsobjekte sein sollen. Ein wichtiges Kriterium für die Auswahl derselben war die Konzeptoffenheit und das relativ geringe Anforderungsniveau. Außerdem weisen beide Veranstaltungen Gemeinsamkeiten auf, die den Vergleich der Fälle erst sinnvoll machen. Diese und die relevanten Unterschiede werden im Folgenden dargestellt.<sup>9</sup>

### Gemeinsamkeiten

Dass beide Offenen Bühnen wöchentlich stattfinden und prinzipiell jeden ansprechen, wurde bereits erwähnt. Des Weiteren stellen beide Konzepte die Gitarre in den Mittelpunkt, auch wenn es jedem freisteht, andere Instrumente mitzubringen. Dem Musiker steht eine Bühne mit Instrumenten und Technik vor Ort zur Verfügung. Eine dafür verantwortliche Person oder Gruppe regelt die Einstellungen am Mischpult.<sup>10</sup> Die Eröffnung und Leitung der Offenen Bühne (Begrüßung, einführende Worte, Spielen des ersten Sets) übernimmt der „Chef des Abends“, der auch Initiator der Idee war. Die Auftrittslänge eines Musikers oder einer Gruppe ist durch die „Drei-Lieder-Regel“ limitiert, d. h. nach drei (in Ausnahmen und nach Absprache vier) Liedern wechseln die Musiker. Die Zusammensetzung der Musiker und Publikumsgäste ist jeweils heterogen, sowohl was das Alter und Geschlecht, als auch den musikalischen Stil und Fähigkeitsgrad betrifft.

---

<sup>9</sup> Aus Gründen der Übersichtlichkeit schicke ich die Gegenüberstellung der Offenen Bühnen vornan. Wichtige Eigenheiten der jeweiligen Bühne werden im Teil der Datenauswertung nochmals aufgeführt.

<sup>10</sup> Im Flowerpower übernimmt der zugleich als Bassist zur Verfügung stehende DJ hinter der Bar diese Aufgabe. In der VILLA verteilt sie sich häufig auf mehrere Personen.

## Unterschiede

Flowerpower	VILLA
<p><b>Institutioneller Rahmen:</b></p> <p>Die Offene Bühne als ein Bestandteil des regelmäßigen Abendveranstaltungsangebots im Flowerpower</p> <p><b>Auftrittsbedingungen:</b></p> <p>Bestand verschiedener Instrumente vor Ort (Gitarre, Bass, Schlagzeug) → gute Bedingungen für Bands</p>	<p>Die Offene Bühne als Abendveranstaltung im VILLA-Keller (als einem Teil der Gesamteinstitution Soziokulturelles Zentrum VILLA)</p> <p>Bestand eines Instruments vor Ort (Gitarre, Anzahl: 2-3 Stück) → schlechte Bedingungen für Bands</p>
<p><b>Auftrittsorganisation:</b></p> <p>Zeitlicher Rahmen: ca. 22.30 Uhr bis ca. 1.30 Uhr</p> <p>Anmeldung direkt am Abend beim „Chef des Abends“ erforderlich → vorherige Planung der Reihenfolge</p> <p>Musik vom Band (i. d. R. 2 Lieder) zwischen den einzelnen Auftritten → institutionalisierte, organisierte Zwischenphasen → Erzeugung des Kneipen-Flairs, Thematisierung bestimmter Musik</p> <p>Anwesenheit explizit als Session-Musiker fungierender Personen</p> <p>Materielle Honorierung: Freigetränk pro Auftritt (als „Hauptakteur“)</p>	<p>Zeitlicher Rahmen: 20 bis 23 Uhr</p> <p>Keine Anmeldung erforderlich → spontane Aushandlung der Reihenfolge</p> <p>Keine Musik vom Band zwischen den einzelnen Auftritten → keine institutionalisierten, organisierten Zwischenphasen → Permanenz der Handlungspraxis der Offenen Bühne</p> <p>Keine Anwesenheit explizit als Session-Musiker fungierender Personen</p> <p>Keine materielle Honorierung</p>

Flowerpower	VILLA
<p><b>Raumstruktur:</b></p> <p>Wer das Flowerpower betritt, findet gleich rechts die Bühne, dahinter die Bar, links erstreckt sich der dichte Sitzbereich, der durch eine Säule in einen direkten und einen indirekten Publikumsraum unterteilt ist</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- relativ kleiner Raum mit verschiedenen Bereichen</li> <li>- Nähe der Bühne zur Bar, zum Kneipen- und Eingangsbereich</li> <li>- <u>Aufteilung des Gesamttraums in zwei (Kneipen-)Bereiche:</u> <ul style="list-style-type: none"> <li>(1) direkter Publikumsbereich vor der Bühne</li> <li>(2) indirekter Publikumsbereich im hinteren Bereich (Musik ist hörbar)</li> </ul> </li> <li>- Nische (Kicktisch, Spielautomat) zwischen Bereich 1 und 2</li> <li>- Die Bar als Übergangzone zwischen Bereich 1 und 2</li> <li>- Bestand an Tischen und Stühlen im gesamten Barbereich, Sofas im Bereich 1</li> <li>- Gleichmäßig verteilte Anordnung der Sitzmöglichkeiten im Bereich 1</li> <li>- Relativ helle Ausleuchtung des Bereichs 1</li> <li>- Elektronische Übertragung der Band- und Live-Musik auch im sich unten befindenden (WC)-Bereich</li> </ul>	<p>Um zur Offenen Bühne in der VILLA zu gelangen, geht man in den VILLA-Keller, findet am Gangende links die Bar, dahinter einen separaten Kneipenbereich, rechts den Auftrittsraum, an dessen Ende die Bühne.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- relativ großer Saal (auch genutzt als Konzertsaal)</li> <li>- Trennung der Bühne von der Bar, relativ große Distanz der Bühne zum Eingangsbereich</li> <li>- <u>Aufteilung der „Raumeinheit“ in</u> <ul style="list-style-type: none"> <li>(1) den Musiksaal (direkter Publikumsbereich vor der Bühne) und</li> <li>(2) einen separaten, räumlich getrennten Kneipenbereich: das Neulichtcafé (Musik ist hörbar)</li> </ul> </li> <li>- Bestand an Sitzmöglichkeiten im Saal (vorderer Saalbereich: v.a. Stuhldreihen und Sofas, hinterer Saalbereich: v.a. Tische und Stühle)</li> <li>- Anordnung der Sitzmöglichkeiten im Saal links und rechts, dazwischen ein breiter Durchgang</li> <li>- Relativ dunkle Ausleuchtung des Musiksaals</li> <li>- Keine Elektronische Übertragung der Live-Musik im WC-Bereich, aber Musik ist im Kellerbereich relativ weit hörbar</li> </ul>

### **3 Forschungsprozess**

#### **3.1 Feldzugang und Sampling**

Durch den Besuch der Offenen Bühnen im Flowerpower und (zeitweise regelmäßig) in der VILLA bekam ich erste Eindrücke über Kommunikations- und Interaktionsformen der Akteure, die meinen Denk- und Fragehorizont erweiterten. Darüber hinaus konnte ich so bezüglich der VILLA feststellen, wer regelmäßig auftritt, was das entscheidende Auswahlkriterium für das Sampling war, da es eine gewisse Relevanz der Veranstaltung impliziert. Der Zugang zu den Musikern entstand auf verschiedene Weisen: Zunächst versuchte ich die Kontaktaufnahme über Aushänge, auf die ich allerdings keine Reaktion erhielt. Micha kenne ich seit Herbst letzten Jahres, da wir zusammen in einer Band gespielt haben, die sich einige Monate später wieder auflöste. Ihn traf ich eines Abends bei der Offenen Bühne im Flowerpower und als ich vom Thema meiner Arbeit erzählte, bot er seine Bereitschaft für ein Interview an. Er vermittelte mir den Kontakt zu Juliane. Stefan habe ich, nachdem ich ihn oft auf der Offenen Bühne in der VILLA gehört hatte, eines Abends nach seinem Auftritt auf derselben angesprochen, worauf er sich für ein Interview bereit erklärte. Auf dieselbe Weise erfolgte die Kontaktaufnahme mit Lysann.

#### **3.2 Erhebungsverfahren**

##### **3.2.1 Das narrative Interview**

Da mich v. a. die individuellen Zugänge zur Offenen Bühne – die Musikerbiographien wie auch die spezifischen Motivstrukturen und Musikertypen – interessierten, entschied ich mich für die Erhebung über narrative Interviews. Ausgehend vom grundsätzlichen Interesse an den „Prozeßstrukturen des individuellen Lebenslaufs“ stellt das von Fritz Schütze entwickelte Verfahren die Frage: „Was hat sich in soziologisch interessierenden Lebensgeschichten faktisch ereignet?“ (Schütze 1983: 284). Das primäre Mittel für ihre Beantwortung ist „die Erzählung – und zwar die nicht vorbereitete Stegreiferzählung – [da sie] am ehesten die Orientierungsstrukturen des faktischen Handelns reproduziere.“ (Przyborski; Wohlrab-Sahr 2010: 93) Erst „im Zusammenhang seiner rekonstruierten Lebensgeschichte“ seien „die biographischen Deutungsmuster und Interpretationen des Biographieträgers“ von Interesse (Schütze 1983: 284). Dementsprechend ist das „autobiographisch-narrative Interview“ in drei

Teile gegliedert: „Auf eine autobiographisch orientierte Erzählaufforderung [...] folgt als erster Hauptteil die autobiographische Anfangserzählung“. Erst nach ihrem Ende „beginnt der intervenierende Forscher mit seinen Nachfragen.“ Dabei wird erst das „tangentielle Erzählpotential“ des Interviewten ausgeschöpft, um dann durch Beschreibungsaufforderungen und Warum-Fragen auf seine „Erklärungs- und Abstraktionsfähigkeit [...] als Experte und Theoretiker seiner Selbst“ zu rekurrieren (ebd.: 285). Auf diese Weise erzeuge das narrative Interview „Datentexte, welche die Ereignisverstrickungen und die lebensgeschichtliche Erfahrungsaufschichtung des Biographieträgers“ sowie „den sozialen Prozeß der Entwicklung und Wandlung [s]einer biographischen Identität“ so lückenlos wie „im Rahmen systematischer sozialwissenschaftlicher Forschung überhaupt nur möglich“ reproduzierten (ebd.: 285/286).

### **3.2.2 Teilnehmende Beobachtung**

Zusätzlich erschlossen sich mir durch teilnehmende Beobachtungen typische Interaktions- und Kommunikationsmuster der Akteure sowie bestimmte Stimmungsverläufe und Wirkungen der institutionsspezifischen Gegebenheiten. Die Ergebnisse können in dieser Arbeit aus Platzgründen nur an einzelnen Stellen ergänzend und vergleichend herangezogen werden.<sup>11</sup>

### **3.3 Durchführung und Auswertung der Interviews**

Die Interviews wurden in einem Zeitraum von ca. drei Wochen durchgeführt. Den zuvor konzipierten Fragenkatalog variierte und ergänzte ich je nach Verlauf der einzelnen Gespräche. Die Stegreiferzählungen folgten auf die Aufforderung an die Interviewten, mir ihre „Geschichte als Musiker“ (d. h. den für die Forschungsfrage primär relevanten Teil ihrer Gesamtbiographie) zu erzählen, mit allen Ereignissen, Erfahrungen und Entwicklungen, vom (für die Personen datierten) Beginn bis hin zur Gegenwart, einschließlich des Zugangs zur Offenen Bühne und der weiteren Entwicklung. Im Anschluss fragte ich nach dem ersten Auftritt auf der Offenen Bühne. Darauf folgten weitere immanente und exmanente Fragen nach der Musikpraxis auf den Bühnen (u. a. Interaktion und Kommunikation mit Musikern und Publikum, Motivationen und Erwartungen, Vorbereitung, Musikstil), aber auch nach weiteren musikalischen Aktivitäten. Ein wichtiger Fragenkomplex bezog sich auf

---

<sup>11</sup> Die Beobachtungsprotokolle sind im Anhang (S. II-X) zu finden. Ich verweise im Folgenden auf einzelne Stellen durch BF (Beobachtungsprotokoll Flowerpower) und BV (Beobachtungsprotokoll VILLA). Die Buchstaben a, b, c stehen für den einzelnen Abend, die Zahlen entsprechen den Zeilennummern im Protokoll.

Entwicklungen im Zuge der Musikpraxis auf den Bühnen und ihre Einordnung in das Gesamtleben als Musiker und Person.

Die Durchführung der Interviews verlief insgesamt gut, an einzelnen Stellen ergaben sich jedoch Schwierigkeiten: Etwas überraschend war der persönliche Bezug zu Micha nicht bemerkenswert hinderlich, im Gegenteil war die Gesprächsatmosphäre sehr entspannt und setzte als erste positive Erfahrung ein gutes Fundament für das weitere Vorgehen. Das Interview mit Stefan lieferte aufgrund seiner Offenheit und Erzählfreudigkeit das ergiebigste Material. Im Gespräch mit Juliane war ich selbst vergleichsweise unkonzentriert; zudem erschwerten ihre kurzen, meist allgemeinen Antworten teilweise das systematisch-sinnvolle Fragen. Ähnlich kurz und allgemein waren z. T. die Ausführungen von Lysann. Die Durchführung der Interviews zeigte mir v. a., wie schwierig es sein kann, Erzählungen zu generieren und im Gesprächsverlauf flexibel auf die Erzählweisen und inhaltlichen Sprünge der Interviewten zu reagieren. Die Interpretation der Texte erfolgte teils allein, teils in der Gruppe. Dabei erfuhr ich die Gruppenarbeit als sehr wichtigen und zugleich spannenden und inspirierenden Teil des Forschungsprozesses. Durch die verschiedenen Perspektiven der anderen ergaben sich oft alternative Deutungen, die meinen Blick auf die Komplexität des Phänomens schärften. Dies war v. a. nötig, um zu den mir inzwischen vertrauten Offenen Bühnen etwas Distanz einnehmen zu können. Auch bei der Ausarbeitung und besonders der Modifizierung des theoretischen Konzeptes sowie für Fragen der schriftlichen Darstellung desselben war das gemeinsame Arbeiten sehr fruchtbar.

### **3.3.1 Narrationsanalyse**

Die Narrationsanalyse ist ein „in Auseinandersetzung mit grundlagentheoretischen Arbeiten aus dem Bereich der Wissenssoziologie und des symbolischen Interaktionismus“ von der „Arbeitsgruppe Bielefelder Soziologen“ (v. a. Fritz Schütze) entwickeltes Auswertungsverfahren (Przyborski; Wohlrab-Sahr 2010: 220). Es ist „explizit erzähltheoretisch fundiert“ und versucht, die „Zusammenhänge zwischen dem jeweiligen Darstellungsmodus“ des Interviewten und seiner „praktischen Involvierung in die Ereignisse“ aufzuzeigen. Die zugrundeliegende Prämisse behauptet einen für den Sozialforscher relevanten „Zusammenhang von Erzählung und Erfahrung“ (ebd.: 217/218). Sein Interesse gälte nicht nur den „Ordnungen des Sprechens“, sondern auch „deren Relation zur gelebten und erfahrenen Praxis“ (ebd.: 221).

Schütze gliedert den Auswertungsprozess in sechs Schritte: Zunächst (formale Textanalyse) werden die nichtnarrativen Elemente des Interviews von den narrativen Teilen getrennt und herausgenommen, um einen Überblick über „die formale Gestalt der Gesamterzählung“ mit all ihren beschreibenden und argumentativen Passagen zu bekommen (ebd.: 231). Zweitens „werden die einzelnen Erzählsegmente genauer analysiert“, um die „verschiedenen Prozessstrukturen des Lebenslaufs“, d. h. festgefügte Lebensstationen, Ereignisverstrickungen, Wandlungen, Wendepunkte und biographische Handlungsabläufe herauszuarbeiten. Das Ergebnis dieses Schrittes, der besonders „das Verhältnis von inhaltlicher und formaler Darstellung“ fokussiert, sind erste analytische Kategorien „zur Charakterisierung der dargestellten Prozesse und Strukturen.“ (ebd.: 233/234) Im dritten Schritt abstrahiert der Forscher wieder stärker von den Details, um die „getroffenen Strukturaussagen systematisch zueinander in Beziehung“ zu setzen und die „biographische Gesamtformung“ herauszuarbeiten (ebd.: 236). Schließlich zieht er im nächsten Schritt (Wissensanalyse) „die eigenen Theorien des Interviewten über sein Leben und über relevante, ihn betreffende Zusammenhänge“ explizit heran und untersucht ihr Verhältnis zu den „erzählten lebensweltlichen Prozessen“. Im vorletzten Schritt werden unterschiedliche Interviewtexte kontrastiv verglichen (ebd.: 237/238). Darauf folgt sechstens die Konstruktion des theoretischen Modells in Hinblick auf das Erkenntnisinteresse. Als Ergebnis stehen tendenziell Aussagen über „besondere Personengruppen und deren spezifische biographische und soziale Bedingungen“ oder „eher grundlagentheoretisch orientiert[e]“ Modelle (ebd.: 239).

### **3.3.2 Grounded Theory**

Für die Fragestellung dieser Arbeit waren v. a. die ersten drei der dargestellten Schritte relevant. Im Folgenden konzentrierte ich mich, nicht zuletzt aus Zeitgründen, auf die Auswertung anhand der Grounded Theory Methodologie (GTM), die von Barney Glaser und Anselm L. Strauss entwickelt wurde und ihre Ursprünge v. a. im Symbolischen Interaktionismus und im amerikanischen philosophischen Pragmatismus hat (ebd.: 93). „Die Grounded Theory (empirisch fundierte Theorie) ist eine qualitative Forschungsmethodologie, deren Endzweck die Theoriebildung auf der Basis von empirischen Daten ist.“ Sie begründet ihr Vorgehen auf der Annahme, „dass das Leben komplex ist und es zur Verantwortung der Forschenden gehört, so viel als möglich von dieser Komplexität zu erfassen.“ (Bohnsack 2006: 70) Als „offene und explorative Methodologie“ (ebd.: 71) fordert ihre Forschungslogik

den „ständigen Wechsel zwischen Handeln (Datenerhebung) und Reflexion (Datenanalyse via Kodierprozeduren und Theoriebildung“ (Mey; Mruck 2007: 12/13). Ausgangspunkt der GTM sei die Annahme, dass Theorie in Daten fundiert und damit sozusagen *nur* in ihnen entdeckt werden müsse (Przyborski; Wohlrab-Sahr 2010: 187). Durch das charakteristische Zusammenspiel von Induktion und Deduktion solle die Gefahr vermieden werden, „runde Daten in *quadratische* – also vorgefertigte – Kategorien pressen zu wollen“, was einer bloßen Bestätigung bereits entwickelter Theorie gleichkäme. Die Verbindung von Induktion und Deduktion ergebe sich daraus, dass reine Induktion unmöglich, da nie unabhängig von gefolgerten Verallgemeinerungen (Deduktionen) vollziehbar, sei (ebd.: 190/191)<sup>12</sup>. Das Zusammenspiel beider Schließverfahren liege den theoretischen und methodischen Grundprinzipien der Methodologie zugrunde: Theoretisch werde erstens die „Veränderbarkeit der Phänomene“ betont, was Grundannahme für einen offenen Forschungsprozess und die fortlaufende Veränderbarkeit des Forschungsergebnisses ist. Zweitens fixiere die GTM handelnde Akteure in den Bedingungen und Optionen ihrer Handlungen sowie den daraus resultierenden Entscheidungen und Konsequenzen (vgl. ebd.: 193). Der Forschungsprozess sei in folgende Grundprinzipien bzw. Arbeitsschritte eingebettet, die parallel vollzogen werden:

1. Wechselprozess von Datenerhebung, Auswertung und Theoretischem Sampling
2. Theorieorientiertes Kodieren
3. Ständiges Vergleichen
4. Schreiben theoretischer Memos
5. Relationierung von Datenerhebung, Kodieren und Memoschreiben im gesamten Forschungsprozess (vgl. ebd.: 194-204).

Das theorieorientierte Kodieren nimmt dabei eine entscheidende Stellung im Forschungsprozess ein, weil es die Brücke schlägt zwischen dem Material und ersten theoretischen Konzepten: Kodiert werde zunächst offen (auf Basis einer „extensiven Analyse des empirischen Materials“), dann axial (Auslotung der Beziehungen zwischen Kategorien) und schließlich selektiv (konzentriertes und systematisches Kodieren nach einer Schlüsselkategorie, die den Theoriekern ausmache).

Dass durch das Wechselspiel von Datenerhebung und Theoriebildung eine fortlaufende Prüfung derselben ermöglicht und damit eine für die Tragfähigkeit von Theorie fundamentale Bedingung erfüllt wird, zeichnet die GTM aus meiner Sicht besonders aus. Zudem fördert sie

---

<sup>12</sup> Bei der Unmöglichkeit reiner Induktion beziehen sich die Autorinnen auf J. Dewey.

das Kreativitätspotential des Forschers, das mir für soziologisches Fragen im Allgemeinen wichtig zu sein scheint. In Kombination mit der Erzählanalyse bot sie eine gute Grundlage für den Zugang zum Phänomen über die zwei Perspektiven und ermöglichte mir so, der Qualität und Vielschichtigkeit des Materials „gerecht“ werden und zugleich aus ihm erste theoretische Konzepte herausziehen und diese schließlich zu Kategorien verdichten zu können.

## 4 Falldarstellung<sup>13</sup>

<b>Merkmal</b>	<b>Micha</b>	<b>Juliane</b>	<b>Stefan</b>	<b>Lysann</b>
<b>Alter</b>	28	21	20	23
<b>Herkunft</b>	Kempton (Allgäu)	Delitzsch (bei Leipzig)	Markkleeberg (Leipzig)	Braunsbedra (Sachsen-Anhalt)
<b>Bildungsweg</b>	Abitur, Studium Universität Leipzig	Abitur, z. Z. Ausbildung	Abitur, Zivildienst, z. Z. Studium (Universität Leipzig)	Abitur, z. Z. Ausbildungssuche
<b>Beginn mit Musikaktivität</b>	14 (Band mit Freund)	16 (erste eigene Lieder)	6 (Klavierunterricht)	3 (erste Erinnerungen)
<b>Umzug nach Leipzig</b>	September 2002	etwa Frühling/Sommer 2009	noch wohnhaft in Markkleeberg	Oktober 2006
<b>„Hauptkompetenzen“</b>	Gitarre, Bass, Gesang	Gesang, Klavier	Gitarre, Gesang, Klavier	Gitarre, Gesang, Klavier
<b>Lieder auf der Offenen Bühne</b>	überwiegend Covers (60er/70er)	Covers (60er/70er) eigene Lieder (Mix aus Blues, Jazz, Psychedelic, Singer-Songwriter)	Covers und eigene Lieder (melancholisch, gefühlsbetont)	Covers (Musik der sog. Schwarzen Szene, Party-Hits)
<b>derzeitige Hauptaktivitäten</b>	Kameramann und Cutter, projektbezogene Arbeit an der Universität Leipzig	Schulische Ausbildung zur Gestaltungstechnischen Assistentin (Abschluss im September)	Vorbereitung für Aufnahmeprüfung an Musikhochschulen, Arbeit am ersten Album	Praktikum im Bereich Veranstaltungstechnik/-management, Ausbildungssuche
<b>derzeitige Nebenaktivitäten</b>	Musik in zwei Leipziger Bands, regelmäßige Sessionbesuche in Leipzig	Singen, Lieder schreiben, Klavier spielen, Fotografieren	Proben mit Bands "Circle Edge" und "Sözzled", Mitglied im Leipziger Oratorienchor	Fotografin und Redakteurin für die „Schwarze Presse“ (Onlineportal für Konzert- und Partyfotografie in und um Leipzig)

<sup>13</sup> Die Daten in dieser Tabelle erhielt ich von den Musikern selbst. Die ausführlichere Falldarstellung findet sich im Anhang (Tab. 1: S. XI/XII)

## 5 Auswertung

### 5.1 Die Musikerbiographie als Weg zur Offenen Bühne

Das Profil der untersuchten Bühnen stellt keine hohen Anforderungen an die Auftretenden und ist für jeden offen. Verschiedene Musikertypen mit unterschiedlichen Biographien (divergierenden Erfahrungen, Einstellungen, Kompetenzen) finden Zugang zu ihnen, so zumindest im Fall der Interviewten, deren Musikerwege im Folgenden erläutert werden. Dazu rekonstruiere ich Ausgangsbedingungen, entscheidende Situationen und Einflüsse, Höhe-, Tief- und Wendepunkte, allmähliche Wandlungen, Verzweigungen und zentrale thematische Kreise des jeweiligen Entwicklungspfades (vgl. Przyborski; Wohlrab-Sahr 2010: 234). Dabei richtet sich die Ausführlichkeit in der Darstellung nach Quantität und *Gehalt* der biographischen Bezugnahmen der Interviewten selbst.

#### *Micha*

*Ausprägung einer Musikeridentität als Wandlungsprozess eigener Positionierung im Zuge äußerer Bestätigung und sozialer Einbettung*

Der Zugang zur Musik als Praxis begann bei Micha im Jugendalter mit 14 Jahren durch die Initiative eines Freundes zur Gründung einer Band, die allerdings nicht lange bestand. Der anschließende zweijährige Gitarrenunterricht war „extrem prägend“ (Micha, 2<sup>14</sup>):

weil ich hatte nen Gitarrenlehrer dem konnt ich sagen Hör mal ich will E-Gitarre spielen später (.) ähm keine klassische Gitarre da hat=er den Unterricht n bisschen drauf zugeschnitten und der war immer schon so einer der der hat sich hingestellt hat Jimi Hendrix [...] auf der Akkustikgitarre gespielt (ebd., 2).

So fungierte der Unterricht als Möglichkeit, „ruhig alles was [...] unter die Finger kommt mal auszuprobieren“, entgegen der Vorstellung von Gitarre als nur klassisch zu verstehendem Instrument. Ausgehend von diesem ersten Zugang spielte Micha fortwährend mit Freunden bei Lagerfeuerabenden und Festen. Erstere beschreibt er rückblickend als „eigentlich schon ne Session<sup>15</sup> [...] die ganze Zeit wir ham nur die Lieder [...] nicht geprobt man kannte die so vom Hörn aber Hauptsache war die Leute wollten singen und brauchten Untermalung“ (ebd., 2).

---

<sup>14</sup> Die Angaben beziehen sich auf die Stellen in den Interviewtranskripten, die im Anhang auf der CD-Rom zu finden sind. Die Zahl entspricht der Sequenznummer. Eine Übersicht über die Bedeutung der Transkriptionszeichen findet sich ebenfalls im Anhang (S. I).

<sup>15</sup> Im Folgenden werden die Termini ‚Session‘, ‚Open Stage‘ und ‚Offene Bühne‘ synonym verwendet.

Bereits in dieser Phase musikalischer Praxis wird die Bewunderung anderer Musiker (dem Gitarrenlehrer wie auch einem „unglaublich versiert[en]“ Sologitarristen (ebd., 2)) bzw. die Orientierung an ihnen deutlich. Sie setzte sich gewissermaßen auch in Leipzig fort: Nach ein paar Jahren ohne Kontakt zu Offenen Bühnen wurde Micha durch seine damalige Freundin, eine Opernsängerin, „da hingezogen“ (ebd., 3). Vor Publikum zu singen und als Hauptakteur auf der Offenen Bühne aufzutreten, war dabei ein

u:nglaublich großer Schritt da hab ich mich gar nicht rangetraut glaub ich bis bis Zweitausendsechs also da war ich dann schon (.) drei Jahre in Leipzig u:nd ich war (.) bei den Sessions ich hab immer so n bisschen mitgespielt am Rande aber hatte u::nglaublichen Respekt da [...] stehn die Leute und die können [i alles ja und ich [...] bin doch nur son kleiner Gitarrist und spiel nur für'n Heimgebrauch hm i] (ebd., 3).

Hier wird die Relativierung eigener Fähigkeiten gegenüber für besser gehaltenen Anderen ausgedrückt, ebenso wie der grundsätzliche Respekt vor (dem Musikaufführen auf) der Bühne. Beides mündete quasi in ein Selbstbild als am Rand mitspielender Musiker. Ungeachtet dessen nahm die Offene Bühne im Flowerpower für Micha bereits eine zentrale Stellung ein, sodass er sie, auch nachdem er allein aus Dänemark zurückgekehrt war, weiter besuchte, obwohl der „Grund der [ihn] dahin gezogen hat“ (ebd., 4) wegfiel. Sie fungierte als „einerseits Ausgleich“ und andererseits grundlegende Motivation, „was zu lernen und und irgendwie mit anderen zusammenspielen“ (ebd.) – also als Möglichkeit, das eigene Musiker-Sein beständig zu *aktualisieren*. Der von Micha zunächst allgemein beschriebene Schritt vom Mitspielen am Rande zum Singen und Spielen als Hauptakteur zeigt sich in der fortlaufenden Erzählung als Aushandlungs- bzw. Wandlungsprozess. Zunächst erlebte Micha einen „Rückschlag“:

und=dann bin ich auf die Bühne (.) das war im Ton;ellis (.) ä:hm (.) hab hab das gespielt und dann ham zwei Leute mitgemacht (.) und=der eine der hat da n richtiges der wollte da n: Improsong draus machen (.) so Okay j,etza spiel n S,olo und bla: und ich stand da völlig perplexed auf der Bühne ich wollte einfach mein Lied runterspielen und (.) fühlte mich dann ziemlich als als Versager //hm// und das war n völliger Rückschritt (ebd., 10).

Die Erfahrung, den Erwartungen anderer nicht gerecht werden zu können, nahm ihm infolgedessen Motivation und Mut. Das Selbstvertrauen als Musiker gewann er durch die positive Erfahrung des Funktionierens eigener Musik jedoch wieder zurück:

irgendwann hab ich dann nach ner relativ (.) langen Arbeitsnacht da hab ich bis morgens [...] um Zehn äh Bühnenbau gearbeitet und bin nach Hause und hab einfach nur=n n Lied gespielt [...] von den Rolling Stones und da hab ich (2) (b)eah das kann man ,unglaublich schwer beschreiben aber das war das war son Durchbruch wo ich dachte B.oah das funktion,iert vielleicht auch deswegen weil ich so abgearbeitet war und nich so (.) perfektionistisch überlegt hab °Ey° d,is klingt nich gut d,is klingt nicht gut sondern das war einfach das Lied war r,und es hat funktioniert in dem Moment (ebd., 11).

Mit diesem Lied begann auch sein erster Auftritt im Flowerpower, auf den hin ihn andere Musiker ansprachen, was für Micha „unglaubliche Bestätigung [war], dann andere Lieder [...] reinzubringen“ (ebd., 12). Erkennbar werden hier die Orientierung an anderen Musikern sowie die Wirkung ihrer Bestätigung auf das Selbstvertrauen und die eigene Initiative:

des k,am alles durch diese Bestätigung der anderen Musiker (.) das man dann dieses Selbstvertrauen hat un:d dass ich mich dann eben mehr auch mal gemeldet hab sach=ich Hier (.) ich will gern das und das s,ingen spielt ihr mit (ebd., 12).

Im Prozess der Suche des eigenen Musikertypus entwickelte sich Micha so nach Verarbeitung des Rückschlags und situativer Befreiung von Perfektionszwängen *vom Randspieler zum Auftrittsmusiker*. Entscheidend dabei war die Einbettung in einen „Musikerfreundeskreis“ (ebd., 4) auf der Offenen Bühne:

da kamen dann (.) welche dazu Ey das kenn ich auch spielen=wer was zusammen (.) und da hat sich so ne Gruppe etabliert das warn so sieben acht Leute die warn fast jede Woche da (.) u-nd der Älteste war irgendwas um die Fünfzig (.) und halt dann s-°° zwei drei (.) grob aus meinem Alter //hm// au=no n paar J.üngere [...] und so kam dass (.) dass des dann mehr n n Musikerfreundeskreis wurde man kannte sich man wusste auch was die spielen (ebd., 4).

Neben der Bestätigung durch andere Musiker („Mensch (.) des [...] klang g,ut mach das noch mal“ (ebd., 17)) spielten das gemeinsame Musizieren selbst und das damit verbundene „Gemeinschaftsgefühl“ (ebd., 14) eine wichtige Rolle. Auch nachdem sich die Musikergruppe vor zwei Jahren ziemlich plötzlich auflöste, blieb die Offene Bühne für Micha eine regelmäßige Adresse, als konstante Möglichkeit, Musik zu präsentieren und die Reaktionen anderer einzuholen (im Gegensatz zum individuellen Musizieren zu Hause) sowie als Motivation, überhaupt weiter Gitarre zu spielen (vgl. ebd., 6).

## *Juliane*

### *Ausprägung einer Selbstsicht als Auftrittsmusikerin im Zuge äußerer Bestätigung und sozialer Einbettung*

Als ihre schulischen Probleme in der 10. Klasse nachließen, begann Juliane, erste eigene Lieder zu schreiben und für sich auf dem Klavier zu spielen. In den folgenden zwei Jahren entstanden so viele sich ähnelnde Stücke. Zu Auftritten kam es trotz äußerer Ermutigung nicht: „un=hatte n paar Freunde die (dann) gesagt haben Hey tret ma auf so deine Stimme is gut aber hab das nich so ,ernst genommen: weil (.) keine Ahnung weil ich dachte s reicht nich oder so“ (Juliane, 6). In Leipzig, einer „Musikerstadt schlechthin“ (ebd., 8), änderte sich dies,

da sie viele Musiker kennenlernte, die sie bestärkten und offen waren für Bandprojekte. Ihren ersten Auftritt, den sie aber „eigentlich nicht als Auftritt [zählt] weil=s jetzt nicht als solches wirklich angesagt war“ (ebd., 16), hatte Juliane im Barfly, einem Leipziger Lokal. Zur Offenen Bühne im Flowerpower kam sie über Freunde, die ihr von dem Konzept erzählten und sie aufforderten, auch aufzutreten. Daraufhin war sie „ziemlich oft [...] mitunter sogar zweimal dienstags und sonntags“ (ebd., 10) dort. Mit der Zeit kollidierten die späten Anfangszeiten, an denen die Veranstalter auch auf Julianes Anfrage hin nichts änderten, jedoch zunehmend mit dem Zeitrhythmus der Schulausbildung, woraufhin sie die Auftrittspraxis reduzierte und damit an die Verpflichtungen der Ausbildung anpasste:

irgendwann wurde=s dann bisschen viel weil [...] es fängt zu spät an und deswegen bleibt man zu lange wach und das kann ich nicht immer machen weil ich ja Schule hab und früh raus muss oder arbeiten [...] das ist so auch der Hauptkritikpunkt an Open Stages und der Grund @weshalb@ ichs [...] nicht so oft machen kann wie ichs [...] eigentlich [...] wollte einfach weils so spät ist (ebd., 11).

Anfängliche Unsicherheiten wie beim ersten Auftritt im Flowerpower, zu dem sie von ihrem „Gitarristen mehr oder weniger [...] genötigt“ (ebd., 19) worden war, nahmen mit der Zeit ab, sodass es im Flowerpower „inzwischen eigentlich (.) kaum mehr Nervosität gibt“, da Juliane sich „mehr oder weniger als Flowerpower All-Star etabliert“ hat und keine Angst zu haben braucht, „dass da irgendwie was schief geht“ (ebd., 20). Die Verbesserung der Auftrittspraxis vollzog sich im Zuge des Aufbaus eines generellen Selbstbewusstseins, das sich einerseits aus der Bestätigung von außen („wenn man halt irgendwann mal mitkriegt so die Leute finden das gut“ (ebd., 100)), andererseits der Relativierung des eigenen Anspruchs speiste:

man muss sich nicht immer beweisen oder man muss nicht perfekt sein um zu //hm// um irgendwie //hm// was rüberzubringen (.) das ist schwierig (.) gewesen (.) a(ber) inzwischen hat sich das echt verbessert (ebd., 100).

Dementsprechend ordnet Juliane die Offene Bühne auch ein:

wenn man sich n Namen machen will muss man natürlich auf andern Bühnen rumrennen das ist klar //ja// aber wenn man einfach gucken will man kann das ja einfach als Probe nutzen sozusagen //ja okay// als ne Art öffentliches Üben schauen wies ankommt schauen wie wie mach ich of der Bühne irgendwelche Sachen oder eben nicht (ebd., 144/145).

Trotz dieser Relativierung und der des eigenen Anspruchs ist dieser doch insgesamt sehr hoch. Nicht nur ist Juliane mit sich selbst *methodisch unzufrieden* („ich würde niemals sagen das ist gut oder das ist //mhm// perfekt“ (ebd., 63)), auch von anderen erwartet sie konstruktive Kritik:

mir wärs lieber wenn die Leute=dann=auf=mich=zukommen und sagen //ja// das das das kannst du noch verb.essern als dass es jemand einfach nur toll findet was ich alles mache das hilft mir ja nicht weiter (ebd., 117).

Der aktuell dominierende Bezugspunkt musikalischen Daseins ist die Arbeit mit ihrem Gitarristen an einer „Album-Idee [...] die jetzt=so in den letzten Ausführungen ist“ (ebd., 9) und für die sie „Musiker zu rekrutieren“ (ebd., 45) versuchen.

### *Stefan*

*Ausprägung einer Musikeridentität als Wandlungsprozess vom Außenzwang zur inneren gesamtpersönlichen Sinnstiftung*

Anders als Micha und Juliane, deren erster Zugang zu Musik als Praxis relativ spät und freiwillig bzw. selbstbestimmt erfolgte, begann Stefan schon in der 1. Klasse auf Initiative seiner Mutter mit dem Klavierunterricht, den er lange als Zwang empfand:

aber bis zur siebenten Klasse war das Zwang für mich also ich hatte bis zur siebenten Klasse hab ich darin kein sinn gesehen ich hab nebenbei immer viel Sport gemacht und wollte lieber Sportler werden also ich hab mich über Musik nachgedacht (Stefan, 2).

Ein eigener, innerer Bezug zur Musik entstand in der 5. Klasse durch den Kontakt zu einem Mitschüler, von dessen ihm bisher unbekannter Musik er sich sofort anstecken ließ. Im Anschluss an diese Initialzündung („meine Ohren konnten das gar=nich auf(.)fassen diese Rockgeschichte also so [...] Gitarren und Gesang“ (ebd., 4)) wechselten die beiden zur 7. Klasse vom mathematisch-naturwissenschaftlichen zum musischen Profil; so weitete Stefan die musikalische Sphäre auf den Bereich der Schule aus. Als Kontrast zum Klavierunterricht, den er die gesamte Schulzeit über fortsetzte, spielte er in der 6. Klasse erstmals in einer Band Keyboard. Zum Gitarrespielen kam er wiederum durch äußeren Ansporn, nämlich den Wunsch, von seiner Freundin ebenso bewundert zu werden wie der Gitarrist seiner Band:

und dann hat er was vorgespielt meine Freundin war mit bei der Probe und ich hab nur gesehen wie sie ihn angeguckt hatte //@(.)@// und ich dachte mir um Gottes willen du kriegst das off=m Klavier nich of die Reihe dann probierste jetzt och Gitarre °einfach° das war so der Kurzschluss (ebd., 7).

Die Gitarre fungierte damit als Möglichkeit alternativer Kompetenzentwicklung und spezifischer Anerkennung. Der eigene Zugang zur Musik fand nach erstem autodidaktischen Lernen durch locker-modernen Gitarrenunterricht („das war dann so [...] spielerisches Lernen [...] das macht Spaß und dann geht das einfach los“ (ebd., 11)) Entfaltungsmöglichkeiten.

Stefans Drang nach Autonomie seiner Musik als „ganz persönliche[m] höchste[m] Hobby“ kollidierte jedoch mit den Anforderungen des Musikprofils („ich hab im Klavierunterricht immer Sechsen gesammelt bei meiner netten Lehrerin an der Schule“) und der „Fremd-einwirkung auf die Musik“ (ebd., 12/13). Daraufhin wechselte er zur 10. Klasse in das alte

Profil zurück, wo er als Musiker eine exklusive Stellung einnahm. Die Erfahrung persönlicher Besonderung („wo man dann als (.) was übelst Bes,onderes angesehen wird als Musiker“ (ebd., 14)) gab ihm die Kraft, sein erstes eigenes Klavierkonzert in der Schule zu organisieren. Diese Erfahrung wirkte auch auf sein Selbstverständnis als Musiker ein: „und da ging das dann los dass ich mich so auch [...] ich hab versucht mich als Solokünstler zu sehen so als Liedermacher oder so was“ (ebd., 16). Musik nahm für Stefan dabei nicht nur eine periphere Rolle ein, sondern entwickelte sich vielmehr zum dominanten Sinnsystem:

und ich (.) glaube auch diese (.) äh das mit der Musik is auch wirklich das (.) Einzige was mir wirklich son richtigen Halt gibt im Leben (.) also dass ich äh: wirklich n Sinn seh in meinem Leben dass ich äh Sinn darin sehe (.) für die Zukunft zu planen (ebd., 22).

Um sich dies stets vergegenwärtigen zu können, verewigte er seine Passion in einer Tätowierung, die ein anatomisches Herz und eine Gitarre, aus der Stefans erste Melodie herauskommt, abbildet. In der 12. Klasse wechselte er die Schule, da ihm die RHS<sup>16</sup> und der dorfähnliche Umgang nicht mehr lagen. Es gründete sich seine erste nach ihm benannte Band, deren Sänger, Gitarrist und Organisator er war. Nebenbei schrieb und spielte er jedoch stets auch allein eigene Lieder, da es „doch was andres [ist], alleine auf der Bühne zu sein und sich nur auf sich [...] verlassen zu können (.) dabei zu singen und [...] wirklich nur (.) das sp(.)ielen zu zu können was man möchte“ (ebd., 20). In Stefans ruhig-melancholischen Liedern (ebd., 109; 116) geht es überwiegend um „herzens-brechende“ Themen und „viel um Frauen“ und persönliche Erfahrungen (ebd., 116; 128).

Die Relevanz individuellen Musizierens bestimmte sein Selbstverständnis auch bezüglich der Offenen Bühne in der VILLA, die er allein entdeckte, auf der er anschließend aber auch zusammen mit seinem Bandkollegen auftrat. Die Gewöhnung an das gemeinsame Auftreten führte zu Nachlässigkeit bezüglich der Wahrnehmung und Verbesserung eigener Musik (vgl. ebd., 43). Als Stefan nach dem Zivildienst für zwei Monate in die USA und nach Kanada flog, um seine Musik u. a. auf sehr groß angelegten Offenen Bühnen aufzuführen, war er als solo Auftretender herausgefordert. Die Umstellung der Liedspielweise in Anpassung an diese Situation wirkte sich auf das Wohlgefühl beim Auftreten und auf die Publikumsresonanz aus:

da ich dann in New York natürlich dann alleine war //hm// musst ich das irgendwie umstellen und da hat=ich mir dann als erstes och n Kapodaster geholt [...] dann=n paar Lieder umgestellt [...] da hab ich dann für mich alles so (.) verändert dass ich mich damit wohl fühlte [...] und das [...] kam gut an also s- damit hab ich mich wohlgeföhlt und deswegen hab ich mir mich das dann auch getraut in New Yo:rk °zu spielen° (ebd., 44).

---

<sup>16</sup> Rudolf-Hildebrand-Schule Markkleeberg

Neben der Veränderung des Auftrittsgefühls und der Selbstsicherheit wandelte sich durch die Erfahrungen in New York auch Stefans Einstellung als Musiker. War diese zuvor geprägt vom „ganz komische[n] Denken“ (ebd., 84), unbedingt allein spielen zu müssen, ist sie nach der Amerikareise „lockrer geworden [...] weil [...] es macht Spaß mit andren zu musizieren“ (ebd., 85). Darüber hinaus fand im Zuge der „Überreizung von Offenheit [...] mit Menschen nach [der Zeit in] New York“ eine grundsätzliche soziale Öffnung auch der Lebenseinstellung statt:

also nachdem ich aus Amerika w,iederkam war ich och n=bisschen noch lockerer mit Menschen al- weil weil ich mag einfach Interaktion mit Menschen weil das is wichtig fürs Leben is wichtig für die Entwicklung für die Erfahrung für alles (ebd., 263).

Zurück in Leipzig begann Stefan ein Jurastudium, bemerkte jedoch schnell, dass ihm dies nicht lag und wurde von seinem Tattoo daran erinnert, „was [er] damals empfunden hat und [...] wofür [er] gelebt hat“ (ebd., 24). Zur Zeit befindet er sich in der intensiven Vorbereitung für die Aufnahmeprüfungen an Musikhochschulen und arbeitet an seinem ersten Album.

### ***Lysann***

*Ausprägung einer Musikeridentität als Abtasten institutioneller Möglichkeiten hin zum Entdecken passender Selbstzuschreibung*

Lysanns erste Erinnerungen an musikalische Aktivität reichen bis in das 3. Lebensjahr zurück, als sie versuchte, gehörte Musik auf dem Klavier zu begleiten. Ein Jahr darauf begann die bis heute fortdauernde Phase institutionell eingebetteter Musikpraxis: Auf zwei Jahre musikalische Früherziehung folgte Geigenunterricht, der aber „n::ich so s Wahre“ war, im Unterschied zum sich anschließenden Gesang, der „bis heute tatsächlich [ihr] Steckenpferd geblieben is“ (Lysann, 4). Sich in Schlagzeug und Percussion ausprobierend, stellte Lysann schließlich fest, „dass eigentlich Gitarre so [ihr] Instrument is“ (ebd., 5), auch wenn sie immer noch Klavier spielt. In dieser Phase war Musik als institutionell gerahmte Aktivität stets präsent:

was man als Kind halt so macht im im Schulchor singen was ich dann auch bis (.) bis ins Gymnasium ( ) durchgezogen hab also (.) immer wenn ich irgendwo die Möglichkeit hatte in=nem Chor mitzuspielen mitzusingen hab ich das gem,acht (ebd., 6).

Darüber hinaus sammelte Lysann mit 16 Jahren Erfahrungen in einer Rock- und Pop-Cover-Band, die sich jedoch umzugsbedingt wieder auflöste. In Leipzig landete sie in der „Liverollenspielszene [...] was ja auch viel mit Musik zu tun hat also wenn man [...] abends am Lagerfeuer einfach die Gitarre rausholen n=bisschen was singen“ kann (ebd., 8). Das „im großen Kreis eben einfach zusammen Musik machen“ wurde für Lysann zu einer Erfahrung,

die ihr „sehr viel gibt“, auch im Kontrast zur mit entsprechender Publikumsdistanz verbundenen Offenen Bühne (ebd., 9). Der Zugang zu dieser entstand über einen Freund und nach erstem Kennenlernen des Konzeptes trat sie schließlich auf. Ein Schlüsselement im musikalischen Fortgang war das Fantreffen eines „ziemlich wegweisend[en]“ Musikers<sup>17</sup>:

und bin da eben och am Abend äh großes Lagerfeuer gehabt zusammengesessen Musik gemacht und äh ich hab tatsächlich mit ihm zusammen musizieren können //°mhm°// och hinterher mich noch mit ihm unterh,alten und [...] das hat mich schon (.) n bisschen geprägt auch dass=ich [...] //ja// dass mich das och bestärkt hat in die Richtung einfach weiterzugehen (ebd., 12/13).

Die auch im Zuge des Praktikums im VILLA-Keller immer routinierter werdende Auftrittspraxis auf der Offenen Bühne beeinflusste Lysann dahingehend, dass sie selbstsicherer „sagen kann Okay ich ich bin tatsächlich in der Lage [...] die Sachen zu präsentieren die ich gerne spiele und=das=nich=nur vor (.) drei vier Freunden“ (ebd., 133). Diese Sicherheit im eigenen Auftreten nahm u. a. zu durch Bestätigung („dass das gut is was ich mache“ (ebd., 134)), die sich für Lysann am deutlichsten in Momenten der Aufmerksamkeit von Seiten des Publikums zeigt, wenn sie beginnt zu „sp,ielen und äh plötzlich ver-stummen so die Gespr,äche im Raum“ (ebd., 35).

Solche Momente bestätigen sie auch in ihrem Anspruch, mit ihrer Musik Menschen zu erreichen („das sind schon Dinge wo ich wo ich denke Hey (.) damit erreicht man die Leute“ ebd., 61). Besonders wichtig ist ihr die Vermittlung von Liedern aus der Schwarzen Musikszene, die „gehört werden müssen“ (ebd., 55), sei es wegen der Textinhalte oder der guten Laune, die sie erzeugen. Als dieser Szene, die „im VILLA@keller@ zum @Gitarrenabend@ nich so hoch frequent,iert is“ (ebd., 55), zugehörig nimmt Lysann so eine Vermittlerposition ein. Auf der Bühne macht das Gefühl der „Euphorie“ nicht nur „das Lampenfieber wieder wett“ (ebd., 18), sondern überwindet auch Lysanns *Tendenz* als jemand der sich „eigentlich gar=nich so gern [...] in [den] M,ittelpunkt stellt“ (ebd., 117).

## 5.2 Musikpraxis auf Offenen Bühnen

### Die Akteurstriade

Trotz offensichtlicher Differenzen in den einzelnen Lebenswegen (v. a. bezüglich musikalischer Kontexte und Einflüsse, Anforderungen und Umgangsweisen) fanden die Musiker alle

---

<sup>17</sup> Eric Fish, Sänger der Band „Subway to Sally“ und Solokünstler („der hat noch n Soloprojekt noch //hoa// so Liedermacherzeugs“ (Lysann, 14)).

dauerhaften Zugang zu einer Offenen Bühne, der wie die Auftrittspraxis selbst immer auch im Zusammenhang mit den biographischen Erfahrungen zu sehen ist. Die einzelnen Zugänge werden nachfolgend auf Sinn- und Handlungsebene näher beleuchtet und dabei (auch) als individuelle *Auslegungen* des Konzepts ‚Offene Bühne‘ verstanden. Die Musikpraxis auf Offenen Bühnen findet innerhalb der Akteurstriade Ego – (Mit-)Musiker – Publikum statt, im Unterschied z. B. zur dualen Situation der Musikschule (Lehrer – Schüler). Zwischen den Akteuren werden Bedeutungen, Erwartungen, Wissensbestände<sup>18</sup> und Kommunikationsformen ausgetauscht und es stellt sich gerade vor dem Hintergrund der Konzeptoffenheit der Offenen Bühne die Frage, wie sie aufeinander abgestimmt bzw. koordiniert werden. Wie sich der Einzelne im Sinn- und Handlungskomplex selbst verortet und mit welchen Typisierungen er die anderen versieht, soll daher im Folgenden erläutert werden.<sup>19</sup> Vorangestellt werden jeweils die Eigenheiten der Bühnen.

### **Konzeptuelle und räumliche Bedingungen im Flowerpower**

Die grundsätzlich offene Veranstaltung fordert zugleich die Einhaltung bestimmter Regeln: Musiker müssen sich beim „Chef des Abends“, der diesen auch einleitet und damit den organisatorischen Rahmen gibt, anmelden und dürfen i. d. R. nicht mehr als drei Lieder am Stück spielen. Das Freigetränk für ihren Auftritt ist ein zusätzlicher Anreiz, auf die Bühne zu gehen. Das Vorhandensein verschiedener Instrumente und die Anwesenheit explizit als solche fungierender Session-Musiker, die die Auftretenden bei Bedarf und Möglichkeit<sup>20</sup> auf dem Bass und Schlagzeug begleiten, implizieren, dass sich die Offene Bühne primär als Ort sozialer Musikpraxis versteht, ob in Form spontaner Jammings oder geplanter Bandauftritte. Die Mehrfunktionalität des Abends wird trotzdem gewährleistet, allgemein durch die Funktion der Räumlichkeit als Kneipe, im Detail durch die Aufteilung in direkten und indirekten Publikumsbereich (Möglichkeit der Separierung) und die räumliche Seitenlage der Bühne sowie die Zeiten zwischen den Sets, in denen Musik vom Band abgespielt und so Kneipenflair erzeugt wird (Abwechseln von Auftritts- und *gewöhnlichen* Kneipen-Phasen).

---

<sup>18</sup> Der Begriff ‚Wissensbestand‘ ist angelehnt an den Terminus ‚Wissensvorrat‘ (stock of knowledge), den Peter Berger und Thomas Luckmann von Alfred Schütz übernehmen (vgl. Berger/Luckmann 1977: 57). Die Autoren definieren ‚Wissen‘ sehr weit als „die Gewissheit, dass Phänomene wirklich sind und bestimmbar Eigenschaften haben.“ (ebd.: 1)

<sup>19</sup> Aus Platzgründen muss ich mich bei der Darstellung jedoch auf die wesentlichen Punkte beschränken.

<sup>20</sup> Gemeint ist hier, dass ein bestimmtes, geteiltes Wissen über die in der Situation relevante Musik vorliegt oder spontan angeeignet bzw. improvisiert werden muss, um wirklich *gemeinsam* Musik machen zu können.

## *Micha*

„das Flowerpower des is wirklich son (.) son entscheidender Faktor gewesen [...] da stell ich was vor (.) da will ich was gut vorstellen da muss ich auch vorher üben“ (Micha, 154).

### **a) Sinnebenen und Motivstrukturen**

#### *Die Offene Bühne als Garantie eigenen Musikerdaseins und Motivation zur Praxis*

Als „Motivationsquelle (.) Musik zu spielen Lieder zu lernen“ (Micha, 154) und „als Gitarr,ist [...] weiter zu machen“ (ebd., 6) hat die Offene Bühne im Flowerpower für Michas Musikerdasein allgemein eine zentrale Bedeutung. Sie fungiert als „Möglichkeit [...] nicht nur zu Hause sondern auch [...] auf ner Anlage wo man auch ma n paar Sachen ausprobieren kann und der der Austausch da ist mit den anderen Musikern“ Musik zu spielen und hat sich so „prinzipiell [als] n fester Termin [...] eingeschliffen“ (ebd., 80). Als solcher ist sie fester Fixpunkt für das Dasein und die Aktivität als Musiker:

Es is die V.orfreude [...] wenn man irgendwie weiß jao (.) is Freitag oder Samstag (2) und irgendwie wieder das das Gefühl is Mensch n=bisschen Musik machen wär toll //hm// ah ja is ja Dienstach bald [...] also [...] was mir jetzt auch n bisschen fehlt mit der Bandprobe (schon) wieder weil wir die nich=mehr haben //hm// dann wenigstens zu wissen Okay (.) äh offene Bühne alles klar kann ma hingehen ohne Anmeldung [...] das ,is schon w.ichtig also ich ich kann nich sagen dass ich unausgelasteter wär wenn ich [...] nich da war dann kompensier ich=s halt irgendwie anders (ebd., 81/82).

Des Weiteren ermöglichen die technischen Voraussetzungen („ne Bühne zu haben //hm// da is ne Ges.angsanlage“), Musik „besser [zu] erfahren“ (ebd., 30). Wichtig für die Selbstvergewisserung des Musikerseins ist außerdem die Rückkopplung vom Publikum „Okay du spielst das Lied [i toll uns gefällt das i] //hm// oder eben andersrum hier an=dem Lied da d°a° muscht noch n=bisschen arbeiten des war ja ne [i jämmerliche Präsentation i]“ (ebd., 6).

#### *Die Offene Bühne als Gesamtereignis*

Über die Sinnebene eigenen Musikerseins hinaus ist die Offene Bühne für Micha als Gesamtereignis bedeutend. Sie bringt ihn in quasi außeralltägliche Situationen, in die er „im normalen Leben nicht wirklich (.) gepackt wird“ (ebd., 143). Aufzutreten bedeutet so, sich dem „Pod,est aus[zuliefern], auf das man sich dann kurzfristig mal stellt auf der Bühne“ (ebd., 145). Die Offene Bühne interessiert ihn aber auch als soziales Gesamtgebilde, dahingehend, „zu gucken, wie [...] innerhalb so=ner (.) nicht fest definierten Anordnung //ja// von Menschen

wieder [...] ganz allgemein gefasst Energien (.) hinundherfließen“ (ebd., 144). Neben dem Beobachten des Geschehens aus Sicht des Rezipienten („für mich ist das einfach [...] unglaublich entspannend dazusitzen und den Abend über so diese Leute zu betrachten“ (ebd., 63)) ist für Micha soziale Interaktion im Rahmen der Offenen Bühne zentral: „Bei mir is es hauptsächlich deswegen [...] weil ich mit anderen Leuten Musik machen will also ich ich hol da so viel raus an [...] Stimmung [...] Interaktion an an sozialen (.) Kontakten“ (ebd., 135).

## **b) Handlungsebene**

### ***Sicherheit als Orientierungsmuster (Selbst-Versicherung)***

Trotz der Lockerheit des Konzeptes („die ham ja nichts verlorn in dem Sinne //ja// das weiß auch jeder der zu so=ner Session geht man=muss=sich=da=auf=alles=einstellen“ (ebd., 38)) und der Egalität der Musiker („es gibt ja [...] keine Bewertung (.) von irgen=ner Stufe is ja nich [...] beim Casting“ (ebd., 62)) versteht Micha seine Musikpraxis als Auftritt, an den er einen Anspruch erhebt, der sich auch auf das Publikum als zu gewinnendem Akteur bezieht:

wenn die Leute schon bei dem Lied anfangen sich zu unterhalten und den Fokus vollkommen weg(.drücken dann ist das nicht das was ich als als Musiker will //hm// also ich möcht die schon n bisschen fesseln (ebd., 24).

In diesem Sinne werden äußere Einflüsse auf die Musikpraxis („das Publikum wird ungeduldig redet //hm// zwischenrein //hm// es rufen irgendwelche Leute rum“) als „Störfaktoren“ wahrgenommen, die u. U. verhindern, die intendierte Stimmung der Musik zu transportieren bzw. „das Lied einfach (.) wirken [zu] lassen“ (ebd., 73). An dieser Stelle wird die Aufweichung der Rollenzuschreibungen in Bühnenakteur und *passiven* Rezipient zum den Handlungsentwurf beschneidenden Problem. Eine Reaktion darauf ist die Anpassung bzw. Ausrichtung der Liedwahl an die Stimmung: „(wenn) ich merk okay das Lied vers,andet so (.) dann ist das jetzt wohl nicht grade das (.) das Passende und=dann probier ich n Nächstes aus“ (ebd., 24). Doch bereits vor Beginn des Auftritts versucht Micha, die Leute im Publikum „wenigstens in=ner Einstellung (.) locker (.) zu machen“ und „n bisschen auf [s]eine Seite zu ziehn“ (ebd., 27). Indem er mit ihnen redet und die Lieder einordnet, relativiert er ihre Ansprüche und schafft „ne tolle Ebene //hm// weil die Leute dann merken okay (.) äh der is auch nur n Mensch“ (ebd., 109). So wird zum einen die Distanz zum Publikum überbrückt

bzw. verringert, zum anderen Selbstsicherheit erzeugt.<sup>21</sup> Was den Auftritt selbst betrifft, variiert die Bedeutung des Publikums je nach Liedart.

bei Coversongs ist mir das Publikum relativ egal da hab ich einfach Spass dran //hm// mit anderen Musikern zu spielen bei eigenen Liedern weil ich die jetzt noch=nich mit anderen Musikern (.) trainiert hab [...] ist mir das Publikum dann wieder wichtiger also da (.) da ist ja sonst im Endeffekt keiner und nur für mich alleine //ja// spielen (.) ähm da bin ich mir einfach zu zu unsicher was eigene Lieder angeht und drum ist das Publikum da noch relativ wichtig (ebd., 53).

Was hier deutlich wird, ist die Bedeutung anderer Personen als Sicherheitsquellen. So lockert das Gefühl, in einer Gruppe Musik zu spielen, Michas Frontalität zum Publikum sowie die Fokussierung allein auf ihn und „nimmt [so] n bisschen was von der Nervosität“. Die Mitmusiker stehen als Kontaktpersonen zur Verfügung und lenken quasi davon ab, zu sehr „über die Publikumsreaktionen nach[zudenken]“ (ebd., 22). Musiker auf der Offenen Bühne lernen sich i. d. R. durch ungeplantes gemeinsames Musizieren kennen: Jemand beginnt zu spielen „und da steht noch=n Bass in der Ecke (.) dann geh ich hin: und sag Hallo also [...] nur mit mit Gesten [oder] Zeigesprache ne °B,ass spielen ja°?“ (ebd., 44). Grundsätzlich bevorzugt Micha es aber, sich vorher abzustimmen („wenn ich selber hingeh und sag Hier wenn jemand das Lied kennt kann=er mitspielen ansonsten spiel=ichs auch gern all,ein“ (ebd., 115)).

### ***Musik als Unterhaltung***

Geprägt durch die Einflüsse der Alleinunterhaltermusik in seiner Kindheit (vgl. ebd., 112) gibt Micha den Sets, die er spielt, einen Rahmen, ob als Spannungsbogen (Dramaturgie), Themenabend („ich spiel jetzt (.) drei volkstümliche Lieder aus verschiedenen Kulturkreisen“) oder auch „einfach nur mit Jahreszahlen“ (ebd., 111). So ist das Lied „nich nur (.) irgendn Lied sondern [...] was [...] wo man sich noch=ne Geschichte dazu ‚ausdenken k[ann]“ (ebd., 112). In diesem Sinne versteht er sich nicht nur als Musikdarbietender, sondern auch als Unterhalter eines Publikums im Gegensatz zum Musiker, der auf der Bühne *nur für sich spielt* (vgl. ebd., 27). Diese Selbsttypisierung findet ihre Grenze in der Antipathie gegenüber (zu viel) Publikumsaktion. Die Anderen sind Orientierungspunkt eigener Auftrittspraxis, Musik etwas an sie zu Vermittelndes, ihnen Darzubietendes. Umgekehrt fordert Micha ein gewisses Maß an Respekt, das ihm, abgesehen von „Leuten, die einfach schon äh übern Durst getrunken haben“ auch entgegengebracht wird: „ansonsten sind die wirklich (.) auch n bisschen mit

---

<sup>21</sup> Ebenso als Versuch der Distanzverringering interpretiere ich die in Art, Quantität und Lautstärke *übertriebene* Bezugnahme auf das Publikum, die ich im Flowerpower beobachten konnte (vgl. BFc, 103-112).

diesem Bühnenrespekt behaftet also (.) der geht auf die Bühne der traut sich ich sitz nur im Publikum“ (ebd., 40).

### ***Autonomie eigener Musikauffassung***

Als Ort der Selbstthematizierung ist die Offene Bühne auch zumindest potenziell Ort der Selbstbehauptung bzw. -rechtfertigung, nicht nur auf der Bühne, sondern auch nach den Auftritten, wenn diese kommentiert werden. Michas Umgang mit Kritik lässt sich allgemein als Versuch der Begründung und Behauptung eigener Vorstellungen über (seine) Musik auffassen. Auch auf z. T. sehr detailbezogene Einwände („du hast doch da den Wechsel vom C-Major-7 auf n F [...] die E-Seite ne die darf da=nich=so lange einklingen“ (ebd., 35)) findet er „die Berechtigung eigentlich fast immer in [...] [s]einer Auffassung von dem Lied“, das er so spielt, wie es ihm am besten gefällt (ebd., 122). Auf allgemeine Kritik an der Interpretation unter dem Motto „hier also die Eagles ham das aber schon besser gespielt“ kontert er *logisch* „naja drum (.) waren die ja auch die Eagles“ (ebd., 124). Dem liegt die Vorstellung zugrunde, dass Covern kein reines Abbilden, sondern ein kreativer Kombinationsakt sei: „jeder kann n Lied c.overn erstmal es gibt keine richtige Variante wie man n Lied spielen muss (.) is äh dann Geschmackssache welche Version eim besser gefällt“ (ebd., 122).

### ***Juliane***

„man hat n Publikum und man is irgendwo auf ner Bühne aber s=is so familiär dass man eigentlich keine Angst haben braucht“ (Juliane, 12).

### **a) Sinnebenen und Motivstrukturen**

#### ***Die Offene Bühne als lockeres Konzert***

Für Juliane fungiert die Offene Bühne primär als Auftrittsmedium, das wichtige Bedingungen eines Konzertes (Bühne, Technik, Publikum) erfüllt, aber vom Anspruch her so locker ist, dass man es „als Probe [...] als ne Art öffentliches Üben“ nutzen kann, um zu „schauen wies ankommt schauen wie wie mach[t] [sie] of der Bühne irgendwelche Sachen oder eben nich“ (ebd., 145). So wird die Veranstaltung auch Julianes Selbstanspruch gerecht, denn

man springt ja nich gleich auf große Bühnen nur weil man grade mal Musiker is //ja ja// hat man dann meistens ja son Anspruch an sich selbst dass man sagt Na:: s reicht noch nich ganz (.) für sowas rechts dann meistens (.) (ebd., 13).

Musiker können sich „auf ne Art und Weise die nich anstrengend is oder nich kompliz.iert und kein Geld kostet“ präsentieren (ebd., 146) und zugleich üben, *wie* „man sich präsentiert wie man irgendwie Spannung aufbaut wie man das Publikum für sich gewinnt“ (ebd., 12). Über diese Zwecke hinaus ermöglicht die Offene Bühne es, „auf ne (.) einfache Art und Weise zu gucken wie man ankommt“ (ebd., 143). Durch die Reaktionen der anderen kriegt Juliane „mit wie die Leute das finden“, was sie „eigentlich immer wissen“ will (ebd., 14). Die Stimmungsvermittlung der Musik gelingt je nach dem, ob die Personen im Publikum „sich einfach nur von Musik berieseln lassen wollen“ oder „n bisschen offen sind und [...] das auch so n bisschen auf sich einwirken lassen“ (ebd., 192).

### ***Die Offene Bühne als Kritikmedium***

Eine zentrale Stellung bezüglich Resonanzerfahrung nimmt bei Juliane verbale Kritik ihrer Musik ein. Ausgehend von einem sehr hohen Selbstanspruch („also wenn ich ne Aufnahme von mir höre dann [...] „würde [ich] halt immernoch sagen die Stelle und die Stelle und die Stelle und so zehn zwanzig dreißig Sachen die muss ich noch ver.ändern“ (ebd., 63)) zieht sie die möglichst genaue Kritik anderer deren allgemein positiven Einschätzungen vor:

So direkt vom Singen her (1) krieg ich eigentlich selten negative Kritik //hm// ich bitte dann immer die Leute drum (wenn) die sagen Ha s war ganz toll aber das hilft mir ja nich w.eiter ich will ja wissen wenn was //ja ja// nich in Ordnung war (ebd., 60).

### ***Sicherheit und Selbstbewusstsein als innere a Priori (Versichert-Sein)***

Eine wichtige Grundlage für die Typisierung der anderen als Kritiker (im Kontrast zu Micha, für den sie eher als bestätigende Stimmen bedeutend sind) ist ein grundsätzliches Selbstbewusstsein, das für Juliane überhaupt Bedingung für das Auftreten auf einer Bühne ist:

na wenn ich die Einstellung nich selber hätte [...] würd=ich gar nich auf die Bühne gehen sondern mich in meim stillen Kämmerlein verkriechen //ja// und dort für mich singen (ebd., 119).

Damit einher geht die Sicherheit im eigenen Spielen, sodass „Zweifel [...] während dem Singen natürlich n,ich“ (ebd., 201), sondern eher nach dem Auftritt aufkommen. Diese Sicherheit hängt auch zusammen mit dem Wissen um die positive Annahme ihrer eigenen Lieder, die „den Leuten (.) eigentlich genauso gut wie Gec,overte“ gefallen (ebd., 55). Das theoretische Muster „ich singe super gerne und (.) das muss mir doch irgendwie Spaß

machen“ (ebd., 21) bewahrheitete sich auch in der Praxis; so ist Juliane „inzwischen ruhig genug“ dass sie beim Auftritt „keine Angst [zu] haben brauch[t]“ (ebd., 202).

## **b) Handlungsebene**

### *Die Anderen als Kritikinstanz*

Das Interesse an Kritik anderer zeigt sich in Julianes Initiative, Gesangsexperten nach ihrer Einschätzung zu fragen, da diese „n ganz andern Standpunkt dazu“ haben (ebd., 61) und darin, dass es ihr lieber ist, wenn andere auf sie „zukommen und sagen [...] das das das kannste noch verb.essern als dass es jemand einfach nur toll findet“ (ebd., 117). Allgemeine Komplimente überwiegend der Leute, die „entweder nicht so sehr M.usiker sind oder (.) [sie] zum ersten Mal h.örn“ sind zwar „schön für den Moment“, aber „nichts Weiterführendes“ (ebd., 117/118).

### *Ich-Fixierung und Versenkung*

Während der Auftritte selbst achtet Juliane weniger auf die Reaktionen der Zuhörer. Das hängt einerseits damit zusammen, dass sie diese „gar nich sieht weil [sie] vorne im Licht sitzt“ und geblendet ist (ebd., 49). Dazu kommt, dass Juliane, „ruhig in [sich] selbst“ (ebd., 77) und „meistens einfach nur so in [ihren] eigenen Gedankengängen drinnehänge[nd]“, das Publikum und mitunter auch ihre Mitmusiker nicht wahrnimmt (ebd., 108). Einen ersten Eindruck der Publikumsresonanz bekommt sie „im Nachhinein“ beim Verlassen der Bühne (ebd., 34). Zudem unterhält sie sich anschließend, z. B. „manchmal mit [ihrem] (.) Gitarristen [darüber] wie e:r sich vor-kam“ (ebd., 108).

### *Das Können als handlungsbestimmendes Kriterium*

Dem Selbstanspruch, „dass das gut is [...] [und sie] damit zufrieden sein kann“ (ebd., 48) entspricht die beständige Gesangspraxis („das Singen [...] mach ich ja ständig“) und der Versuch, diese „immer zu verb,essern“ (ebd., 99). Demnach trennen Juliane und ihr Gitarrist ihr Repertoire i. d. R. in bühnenreife Stücke und solche, die sie „noch nich auf den Bühnen spielen“, weil sie sie „noch nich sicher drauf haben“ (ebd., 166), auch wenn sie gelegentlich Lieder aufführen, die sie „noch nie geübt haben“ (ebd., 174). Für Juliane richtet sich dabei der Wille nach dem Können:

im Normalfall wenn man das Lied kennt //hm// also wenn ich das auf ner Bühne singe dann kenn=ich=das so gut (.) beziehungsweise ich muss es gut kennen um es auf ner Bühne singen zu wollen sagen=woa=ma=so (ebd., 156).

Von diesem Sicherheitsfundament ausgehend erfolgt die Auswahl der gespielten Lieder spontan und „eigentlich immer ungeplant wir ham das noch nie geplant“ (ebd., 37).

### ***Potentialität als Orientierungsprinzip***

Ihr an Perfektionismus grenzender Anspruch erscheint als *methodische Unzufriedenheit* bzw. Orientierung am noch Möglichen und dessen Priorisierung vor dem schon Erreichten: „so zehn zwanzig dreißig Sachen die muss ich noch verändern //mhm// das sind Sachen die hörn die meisten nich (.) aber das is halt dieser Anspruch den ich an mich selbst hab“ (ebd., 63). In diesem Sinne schätzt Juliane auch ihre Auftritte im Flowerpower ein, indem sie „sich selbst irgendwie entweder vergleicht oder [...] sich mit sich selbst vergleicht“, um die eigene „Entwicklung irgendwie n=bissl mit[zuerfolgen]“ (ebd., 104).

### ***Die Band als primärer Bezugspunkt***

Im Unterschied zu Micha spielt Juliane hauptsächlich in festgelegter Formation mit ihrem Gitarristen, auch wenn die beiden manchmal „bei den Covern noch andre Leute dazu[holen]“ (ebd., 39). Das spontane Zusammenspielen ergibt sich im „Kontaktpunkt“ Flowerpower sehr schnell: man kommt „mit Leuten ins Gespräch die dann=auch sagen Hey ich hab heut=auch (.) Gitarre mit oder Mundharmonika [...] lass ma einfach zusammen machen“ (ebd., 30). Juliane interessiert dann besonders die „ganz andre Wirkung“ spontaner und ungeübter Musik, da diese „rauer“ klingt und „natürlich nich hundertprozentig klappt“ (ebd., 31).

### **Konzeptuelle und räumliche Bedingungen in der VILLA**

Wie auch im Flowerpower ist hier die Auftrittspraxis durch die „Drei-Lieder-Regel“ limitiert. Allerdings gibt es keine Notwendigkeit der Anmeldung, die Auftrittsreihenfolge wird spontan ausgehandelt. Gerahmt wird der Abend von der Begrüßung, Einführung (vgl. BVc, 131-136) und Verabschiedung durch den „Chefs des Abends“. Im Gegensatz zum Flowerpower bekommen die Musiker kein materielles *Honorar* für ihre Auftritte. Da diese direkt aufeinander folgen, wird die Permanenz und Priorität des Bühnengeschehens auf einem konstanten Level gehalten, gleichwohl ich auch in der VILLA mehrminütige Pausen zwischen den Sets beobachten konnte (vgl. BVb, 114-116). Das Vorhandensein nur eines

Instrumententyps (Gitarre) erschwert den Auftritt für Bands, trotzdem ist durch den Bestand mehrerer Gitarren und Mikrofone Musik als soziale Praxis möglich und erwünscht. Die Mehrfunktionalität des Abends wird wie im Flowerpower durch die Bar und einen separaten Kneipenbereich gewährleistet. Insgesamt ist die Bühne größer sowie frontaler angeordnet und trotz der Länge des Raumes relativ weit sichtbar.

### *Stefan*

*„heute is=es wirklich so ich geh wirklich nur hoch weil ich Spaß dran habe weil ich das möchte weil weil das wirklich das Beste is was mir widerfahren kann“ (Stefan, 66).*

#### **a) Sinnebenen und Motivstrukturen**

##### *Die Offene Bühne als Ort gemeinsamen Musikerlebens*

Die unmittelbaren intrinsischen Zugfaktoren für Stefan, aufzutreten, sind der „Wille hochzugehen weil [er] das mag“ und der „Spaß [...] weil [er] das möchte“ (ebd.). Dabei fungiert die Offene Bühne für ihn auch über die einzelnen Abende hinaus als Fixpunkt für die Präsentation von Musik, wenn er „n schönes Lied von nem andren Interpreten gefunden hat oder n eigenes geschrieben hat“ (ebd., 227). Unter dem Motto „Orh das muss ich vorspielen [beim] Gitarrenabend“ (ebd., 209) entscheidet er meist „schon an=nem (.) Freitag“, ob er „Montag zum Gitarrenabend geh[t]“ (ebd., 147). Entscheidend dabei ist der Drang, die eigene Musik „nach (.) draußen [zu] bringen [...] an Leute die (.) [er] nich so oft“ sieht (ebd., 209) und der Wunsch, sie „mit andren [zu] teilen“ und zu „gucken wie die dadrauf reagieren“ (ebd., 147). Die Offene Bühne wird so als Ort gemeinsamen Musikerlebens verstanden. Die Zuhörenden sind nicht bloße Rezipienten, sondern Stefan möchte sie darüber hinaus „dazu animieren (.) zu überlegen ob se das Gefühl was [er] in dem Lied beschreib[t] auch mal hatten ob=se //mhm// sich dann wieder reinversetzen können“ (ebd., 245).

Damit die Vermittlung und Übertragung seiner Musik funktioniert, orientiert er sich an folgendem Handlungsmuster: In erster Linie spielt er für sich, so dass er sich damit wohlfühlt und Sicherheit ausstrahlt. Diese innere Einstellung „überträgt sich da[nn] aufs Publikum“ (ebd., 131). So nimmt Stefan vorsichtig an, dass seine Musik den anderen tendenziell gefällt („also so wie ich=s einschätze denen gefällts ganz gut sach=ich=ma“ (ebd.)). Die Meinungen sowohl der Publikumsgäste, als auch der Musiker hält er zudem in einem grundsätzlichen

Sinne für notwendig – als „Fremdeinschätzung von andren damit man n realistisches Bild von sich kriegt von dem //hm// was man macht“ (ebd., 228). So dienen v. a. andere Musiker, auch wenn es Dinge gibt, die Stefan „trotzdem einfach nicht ändert weil man (.) man selbst“ bleibt (ebd., 259), gleichermaßen als Kritik- und Orientierungsinstanzen:

vielleicht hat=der n coole [...] Art Griffe zu spielen oder zu improvisieren oder so und das is dann voneinander Lernen also so f- empfinde ich das [...] dass man nicht nur auf einer Stelle stehenbleibt weil man braucht och andre als Reflexion um zu sehen (.) was ma verändern könnte oder was nicht (ebd., 98).

### ***Die Offene Bühne als Entwicklungsmöglichkeit***

Die Regelmäßigkeit des Auftrittsangebots nutzte Stefan auch als „routinemäßige Übung“ (ebd., 250), um mit der „Auftrittssituation umzugehen“ und zu lernen „auf die Bühne zu gehen weil man Spaß dran hat nicht //hm// weil man sich gezwungen fühlt“ (ebd., 249). Nicht nur für die Konfrontation („dass man immer=wieder diese Nervosität spürt und eigentlich sich fragt warum bist du denn nervös [...] eigentlich gibt's kein Grund nervös zu sein“ (ebd., 251)), sondern auch für die soziale Öffnung als Musiker nahm die Offene Bühne eine wichtige Stellung ein, sodass auch gemeinsames Musizieren für Stefan inzwischen sehr bedeutend ist:

und davon lebt eigentlich son Gitarrenabend dass du da mit anderen ja: mmst und dass du dann dich ausprobierst beim Gitarrenabend reißt dir auch k,einer n Kopf ab wenn du ma was falsch spielst [...] wenn du ma n Text vergisst oder so oder von vorne anfängst [...] das is v:öllig egal also da zählt nur dass du hoch gehst und dass du deinen Spaß hast (ebd., 48).

So etablierte sich die Offene Bühne mehr und mehr als wichtiger Ort „zum Ausprobieren [...] Üben und Kontakte knüpfen“ (ebd., 210).

## **b) Handlungsebene**

### ***Das Ich als Ausgangspunkt***

Stefan orientiert seine Auftritte auf der Offenen Bühne in einem gewissen Rahmen an seinen eigenen Vorstellungen und Empfindungen. Das beginnt bei der Auswahl der Lieder nach dem Kriterium, dass diese es seiner Meinung nach „wert [sein müssen] noch gespielt zu werden“ (ebd., 63). Um vorbereitet zu sein und sich sicher zu fühlen („du weißt was du spielst und du weißt auf die Sachen hast du dich v:orbereitet“ (ebd., 203)), überlegt sich Stefan im „Vornherein [...] was [er] spielen möchte“ (ebd., 202). Entsprechend der Überschaubarkeit des Rahmens von so „kleinen Geschichten wie Gitarrenabenden“ (ebd., 188) erfolgt diese Überlegung spontan am selben Abend, wenn er ankommt und sich „die Stimmung anguck[t]

die grad im Raum herrscht“ (ebd., 188). Neben der Orientierung an der Atmosphäre im Raum stimmt Stefan die Lieder auch aufeinander ab und „sortiert so n bisschen“ (ebd., 200) die einzelnen Sets zusammen. Es kam auch vor, dass er seinen Auftritt auf der Offenen Bühne weit im Voraus plante, was exemplarisch die Bedeutung derselben als Fixpunkt verdeutlicht:

im Sommer letzten Jahres hat=ich ein: (.) ein oder zwei Sets für den Gitarrenabend schon geplant (.) anderthalb Monate im Voraus //mhm// da war ich noch in Kanada und da hab=ich grad n:: Lied neu gec, overt und das das gefiel mir so gut da dacht=ich=mir das musst du unbedingt wenn du wieder in Leipzig bist beim Gitarrenabend spielen (ebd., 187).

Beim Auftritt selbst konzentriert er sich auf das eigene Spielen, in dem er sich sicher fühlt, anders als „beim Reden auf der Bühne also so beim Ansagen machen“. So hält Stefan die „Interaktion mit=m Publikum [...] sehr gering“, um „peinlichen Situationen“ zu entgehen (ebd., 239): „geh ich hoch (.) stimme meine Gitarre [...] im besten Fall sag=ich wie das [...] Lied heißt [...] aber manchmal nich=mal das (.) und dann fang ich einfach an“ (ebd., 243). Zudem schließt er beim Spielen die Augen, weil die Texte seiner Lieder „so persönlich [sind] dass [er keinem] in die Augen gucken kann“, da dieser sich angesprochen fühlen und so falsche Gedanken entwickeln könnte (ebd., 128). Trotzdem *wagt* er „immer n ganz kurzen Blick und guck[t] ob die Leute //ja// dableiben“ (ebd., 161). Auch wenn Stefan den Eindruck hat, seine Musik konnte nicht wie gewollt vermittelt werden, kommt doch „immer n bisschen was zurück“ und wenn es „nur (.) das Klatschen is oder [...] n Blickwechsel“ (ebd., 168). Seine Auftrittsmotivation bleibt von Negativerfahrungen relativ unbeeindruckt:

auch wens nich so klappt geh ich trotzdem mehrere Male hoch weil //mhm// s kann sich immernoch ändern an dem Abend //hm// das weiß ich und es kann och so bleiben das is au- also s=is immer (.) immer anders (.) (ebd., 137).

### ***Erlebnissrationalität und Verknappung eigener Verfügbarkeit***

Mag dies auch grenzenlosen Auftrittswillen suggerieren, so wird die Auftrittspraxis auf der Bühne von Stefan selbst in zweierlei Hinsicht systematisch limitiert: Er vermeidet dauerhafte wöchentliche Auftrittsroutine („das Häufigste war wirklich so (.) drei oder allerhöchstens vier Ma hinternander und dann [...] is=es och //ja// wirklich nich schön“ (ebd., 152)), damit die Vielseitigkeit bewahrt bleibt und sich die Lieder nicht abnutzen (vgl. ebd., 146). Neben dieser grundsätzlichen Reduktion begrenzt er die als besonders intensiv erfahrenen Abende i. S. rationaler „Systematisierung der Erlebnisorientierung“ (Schulze 1997: 40):

wens richtig schön war °//hm//° (.) dann:: geh ich die Woche drauf extra nicht weil [...] wens richtig schön war dann kanns die Woche drauf nur (.) mäßig gut werden weil //aha// wens //hoa// richtig schön war kann es //ja// am beim nächsten Ma nich genauso Bombe (.) laufen //ja ja// deswegen geh ich dann extra nich (Stefan, 148).

Auf diese Weise ist Stefan zudem „nich f- immer für die Leute greifbar“, langweilt sie nicht und erhält in ihrer Erinnerung den besonderen Eindruck (ebd., 149). Dadurch verhindert er, dass diejenigen, die „die Woche drauf da sind [...] denken Ah na heute hat=ers nich [so] schön gemacht [...] wie[...] letzte Woche“ (ebd., 155) und zieht so seine eigene Besonderung für sich und andere zeitlich in die Länge. Diese Strategien können als Versuch gedeutet werden, „durch Beeinflussung äußerer Bedingungen gewünschte subjektive Prozesse auszulösen.“ (Schulze 1997: 40) Die durch die Kontinuität des Angebots ermöglichte Permanenz eigener Thematisierung und Präsentation wird so von Stefan aktiv eingeschränkt, sowohl in Hinblick auf andere, als auch auf sich selbst („dann nutzen sich vielleicht die Lieder ab oder //hm// du hast die dann zu oft gehört und dann spielste die nich mehr gerne“ (ebd., 146)). Nicht nur andere, sondern auch sich selbst zu langweilen, wird hier durch die Offene Bühne zum potentiellen Problem, auf das der Einzelne, wenn er ihm entgegen will, reagieren muss.

### ***Gemeinsames Musizieren als Handlungsroutine***

Ein konstitutiver Bestandteil der Offenen Bühne ist für Stefan neben der Präsentation eigener Lieder das Musizieren mit anderen. Er findet es „schön was zu zusammen zu probieren“ und sagt „immer ja“, wenn er darauf angesprochen wird (ebd., 97), auch wenn „Leute mit [ihm] [s]eine Lieder jammen wollen“ (ebd., 106). Auch er selbst initiiert das Zusammenspiel:

so richtig diese Spontaneität dass ich jetzt n Martin zum Beispiel frage ob ich mit hoch kann oder so //ja// entstand daher dass ich wieder alleine war beim Gitarrenabend (.) und ich dachte mir na das Lied kennste doch was er grad spielt also (er) spielt oft Ärzte und ich hab früher och Ärzte gehört und da hab ich [...] nachdem er sein eines Set da (.) gespielt hatte //hm// hat=ich gefragt na hier kennste das und das Lied von: Ärzten [...] ja lass doch mal zusammen probieren (ebd., 88).

Dabei gelten „ungeschriebene Regeln“: Stefan vergleicht das gemeinsame Jammen mit einem Gespräch zwischen Fremden, das nur gut funktioniert, wenn diese „Komprom,isse eingehen“ und keiner „die ganze Zeit //hm// immer nur von [sich] erzähl[t]“. Es braucht den gemeinsamen Aufbau einer Basis „und dann wechselt man sich ab mit=m Improvisieren //hm// weil s können nich //hm// zwei Solos gleichzeitig laufen“ (ebd., 92). Die Missachtung dieser Regeln stößt bei ihm auf Unverständnis (vgl. ebd., 93).

### ***Die Musikerguppe als verantwortlicher Akteur***

Über dieses Handlungsprinzip hinaus hat sich in der VILLA eine kollektive Routine eingestellt: Um „die Lücken zu füllen“ und damit bei den Zuhörern keine „lange Weile oder sowas //ja// auftaucht“ (ebd., 77), wechseln sich meist „so um die fünf Leute [...] mit=m

Spielen“ ab (ebd., 70), zu denen auch Stefan gehört. So besteht eine Gruppe von Musikern, die wenn nötig Verantwortung für die kontinuierliche Bühnenaktivität übernehmen, um den Gitarrenabend als solchen „am Laufen zu halten“ (ebd., 75):

wenn ich dann mit dabei bin dann sieht halt so aus dass Maik anfängt der eröffnet den Abend immer spielt seine drei Lieder und geht runter dann fä- dann macht äh Martin was (.) dann geh ich hoch wenn sich dann keiner meldet geht wieder Martin hoch wenn sich dann keiner meldet //ja// geh ich wieder hoch und dann spielen=woa was zusammen also s geht halt immer so //ja// dass wir kurz warten äh: ob jemand was äh spielen möchte (ebd., 76).<sup>22</sup>

### ***Erlebnispluralität und sozialer Nutzen***

Die Offene Bühne ist für Stefan als Gesamtereignis bedeutend, für ihn als Solokünstler ebenso wie für ihn als mit Anderen Musizierender. Die verschiedenen Musik- und Interaktionsformen auf der Offenen Bühne sind dabei zugleich verschiedene Erlebnisformen. Das Publikum ist für Stefan gleichwertiger Akteur beim gemeinsamen Musik-Erleben. Es geht ihm nicht um *Selbstvermarktung*, sondern darum, den Auftritt „schön zu machen [...] dass alle was davon haben“ (ebd., 224/225). Unter diesen Umständen wird für Stefan die Offene Bühne zum „absolute[n] Knaller“ (ebd., 153) – „dann dreht man auf und dann (.) dann versucht man Sachen die man sonst nich probiert und da [ist] wirklich alles gut“ (ebd., 154):

also hab ich für sie [eine Freundin] was gespielt °dann° hab ich was für mich was gespielt dann hab ich nochma mit Martin zusammen gespielt nochma mit Maik zusammen gespielt also s waren so viele äh: so Spontaneitäten also //hm// so spontane Sachen (ebd., 47).

### ***Lysann***

„es is schon n schönes Gefühl auf=ner Bühne zu stehen und da Sachen zu präsent,ieren und vielleicht och den Leuten n Stück weit [...] von sich selbst zu erzählen“ (Lysann, 18).

#### **a) Sinnebenen und Motivstrukturen**

##### ***Die Offene Bühne als exklusive Auftrittsform***

Obwohl sie Musikpraxis im Rahmen von Liverollenspielabenden, bei denen die Anwesenden im Kreis am Lagerfeuer sitzen, „wesentlich ansprechender“ findet als die Offene Bühne, auf der der Musiker „diese Dist,anz einfach zum Publikum“ hat (ebd., 9), trägt die Offene Bühne auch für Lysann bestimmte Bedeutungen. Was sie ausmacht, ist „dieses Gefühl von auf der

---

<sup>22</sup> Dass das spontane Aushandeln der Auftrittsreihenfolge nicht immer funktioniert, konnte ich beobachten, als eine Person, die den Auftrittwunsch deutlich signalisierte, ignoriert und *verdrängt* wurde (vgl. BVb, 82-84; 93f.).

Bühne stehen [...] und auch so dieses dieses gehört werden“ (ebd., 98). Dass die Veranstaltung als Auftrittsmöglichkeit konzipiert ist, unterscheidet sie z. B. von den Liverollenspielabenden, bei denen schnell „so n bisschen Feierlaune entsteht“, so dass der Musiker „die Party-Songs rauskramen“ muss, auch wenn er sie „eigentlich gar=nich so gerne spielt“ (ebd., 101). Im Unterschied dazu ermöglicht die Offene Bühne Lysann, „sich zu präsent,iern und auch sich Gehör zu verschaffen“ (ebd., 178). Dass „die Leute hingehen um zuzuhören“ (ebd., 180) und „auch wirklich bewusst wahrnehmen was man da macht“ (ebd., 31), garantiert ihr einen relativ hohen Grad an Aufmerksamkeit. Dabei geht es ihr nicht nur darum, ihre Musik, sondern sich „selbst präsentieren“ (ebd., 169) und so „den Leuten n Stück weit [...] was von sich selbst [...] zeigen“ (ebd., 18) zu können.

### ***Die Offene Bühne als Möglichkeit der Selbstwirksamkeit***

Konkret zeigt sich der Wunsch nach Selbstvermittlung als „Erwartung den Leuten [...] n=bisschen von [ihren] Ansichten °vielleicht“ mitzugeben (ebd., 74). Lysann spielt v. a. Lieder, mit deren Texten oder Musik sie sich „identifiz,ieren kann“ und die für sie „irgend=n Gefühl transportier[en]“ (ebd., 75). Ein Großteil sind Lieder von Bands der sog. Schwarzen Musikszene, von denen sie meint, „dass die gehört werden müssen“. So nutzt Lysann die Offene Bühne auch, um „Lieder zu präsentieren von Bands [...] die die Leute wahrscheinlich nicht kennen“ (ebd., 55), um sie so „n bisschen (.) in die @Welt hinaus[zu]tragen@“ (ebd., 56). Dass der Wunsch, etwas von den Texten oder der „gute[n] Laune“ der Lieder zu transportieren, auch in Erfüllung geht, zeigt sich, wenn sie merkt „Hey die Leute die die finden das auch toll //ja// die gehen wirklich mit“ (ebd., 58) oder auf die Musik angesprochen wird, ob in Form des Danks („nach eim Block äh kam ma jemand zu mir und und hat sich bedankt für die schöne Songauswahl“ (ebd., 30)) oder der Bekundung von Interesse („is=es schon öfter vorgekommen dass eben speziell nach einzelnen Liedern gefragt wurde von wem die sind wie die [...] heißen“ (ebd., 79)).

## **b) Handlungsebene**

### ***Musik als soziales Erlebnis***

Das Repertoire der Lieder, die Lysann auf der Offenen Bühne spielt, geht über ihre persönlichen Favoriten hinaus. Sie spielt, z. T. „dem Publikum zuliebe“ (ebd., 155) auch

„Party Musik [oder Lieder aus den] Charts die eben jeder kennt“ und bei denen auch mitunter „der ganze Saal plötzlich anfängt mitzusingen“ (ebd., 29). So richtet sie sich nach den Reaktionen im Publikum und spielt Lieder, die gut ankommen, „natürlich auch ma öfter“. Lieder, die offensichtlich weniger gefallen, schließt sie nicht aus dem Repertoire aus, sondern überlegt, was sie „an der Präsentation verbessern kann“ (ebd., 38). Bei dem Publikum zuliebe gespielten Liedern ist es Lysann „nich so wichtig wie die [...] Leute reagieren“ – sie geht davon aus, „dass die denen gefallen“ und auch negative Resonanz ist für sie hier eher irrelevant (ebd., 157). Gemäß ihrem Selbstanspruch versucht sie jedoch, sich „nich so oft zu wiederh,olen“ und „jede Woche //ja// was Neues reinzubringen“ (ebd., 40). So möchte sie sich „auch selber ein bisschen ausbremsen“ [...] den einen oder andern Song [...] jede Woche zu @spielen@“ und so Langeweile zu erzeugen (ebd. 151). Zudem stimmt Lysann die Sets aufeinander ab, z. B. „ein Block Liedermacher oder [...] Ball,aden oder ein Block [...] Rock Pop Charts Zeug wo [sie] weiß das kennen die Leute da [...] freuen die //hm// sich drüber“ (ebd., 140). So wirken die Sets nicht „zu sehr äh zusammengewürfelt“ (ebd., 139). Zudem gibt es Lieder bzw. Stimmungen,

die passen dann=nich zusammen du kannst halt nich äh finde ich dass=das schwierig is ähm wenn du wenn du jetz was Rockiges spielst und die Leute och einfach mitgehen und dann //ja// direkt im Anschluss ne Ballade (ebd., 141).

Was sie aufführt, entscheidet sie „m:anchmal so M:ontag N:achmittag zwei drei Stunden vorher“, manchmal „auch einfach ganz spontan [...] auf der Bühne“ (ebd., 139; BVc, 118f.). Um der unübersichtlichen Zettelwirtschaft notierter Akkordfolgen zu entgehen und einen Überblick über die Lieder zu behalten, hat Lysann sich vor einem halben Jahr ein „kleines Notizbüchlein“ angelegt, das sie abends auch „gern ma durchblätter[t] wenn [ihr] garnix einfällt was [sie] //hm// spielen kann“ (ebd., 146). Die Auftrittspraxis in der VILLA wirkt sich auch auf den Anspruch an die Ausgestaltung der Lieder selbst aus: Sie „macht sich noch (.) m::ehr Gedanken darüber wie [sie] n Lied interpretiert [...] gestaltet [und] ausbaut“, um es „spannender zu machen“ als bloßes „Akkordgeschrummel und ich reiß das jetz ma r,unter“ (ebd., 135). Die Offene Bühne wirkt so *disziplinierend* auf das Musikverständnis unter dem Motto „das=is=n Lied das möcht=ich gern spielen das möchte ich spielen können und ähm dann arbeit=ich da=dran“ (ebd., 138).

### ***Aufmerksamkeit als Selbstwirksamkeitserweis***

Was die Rückwirkung eigener Musik angeht, ist für Lysann die sich direkt zeigende Aufmerksamkeit zentraler Orientierungs- und Zielpunkt: Momente, in denen sie beginnt „zu spielen und plötzlich ist alles ruhig im Raum“ werden zur Quelle maximaler Sicherheit („mehr Sicherheit kann dir n Publikum nicht geben“ (ebd., 44)) und zum Beweis des eigenen Wirkens:

also am am deutlichsten merkt mans darin und=das is auch ne Sache die (.) mich persönlich immer sehr sehr stolz macht wenn du anfängst [z]u spielen und äh plötzlich ver-stummen so die Gespräche im Raum //aha// das is glaub=ich [...] der schönste Moment den man so haben kann wenn man wenn man das schafft dass einfach alle Leute äh die mitten im Gespräch sind //°hm°// und plötzlich //hm// ruhig sind und einfach nur noch zuhören (ebd., 35).

### ***Gemeinsames Musizieren als Projekt***

Lysann ist offen für gemeinsames, „ganz spontan zustande[kommendes]“ Musizieren und hin und wieder auch selbst Initiatorin desselben, z. B., als sie einmal Maik<sup>23</sup> „einfach gefragt ha[t] ob=er [...] dieses oder jenes Lied nochma spielt und er so //hm// ja klar möchte mitspielen[?]“ (ebd., 85). Dabei ist nicht der Anspruch an einen perfekten Auftritt handlungsführend. Vielmehr wird gemeinsam aufgeführte Musik von den Musikern als projektartiger Workshop mit gegenseitiger Teilnahme und Unterstützung verstanden und das Lied so zum Experiment erklärt:

wir haben @versucht@ äh n n Lied von Ärzten zu spielen [...] und wir hatten immer an unterschiedlichen Stellen Texthänger und dann das hat sich so ergänzt also am Ende @ham=o=den@ Text komplett zusammen bekommen aber einer alleine hätte halt nicht geschafft [...] das war aber auch n Experiment das ham=o vorher auch so angekündigt so wir versuchen [...] das jetzt einfach //ja// mal und (.) s hat funktioniert und das nimmt man dann och mit nem gewissen Humor (ebd., 192).

### ***Die Musikergruppe als Bezugspunkt***

Für Lysann sind Menschen, die sie kennt, auf der Offenen Bühne als Vertrauenspersonen wichtig. Ihre Anwesenheit schafft „ne vertrautere Atmosphäre (ebd., 46) und gibt ihr „einfach son Rückhalt“, der den Auftritt „n bisschen einfacher“ macht (ebd., 48). In der VILLA wird sich „mit unglaublich viel Respekt begegnet“ (ebd., 165); so nimmt Lysann nicht wahr, dass sich Musiker gegenseitig bewerten oder kritisieren würden (vgl. ebd., 163). Sie sind auch vom Publikum nicht strikt getrennt – „wenns ma Gespräche gibt über bestimmte Songs dann (.) beteiligen sich da alle dran“ (ebd., 162). Zwischen den Musikern herrscht eine harmonische und keine Konkurrenzeinstellung („dann gehen wir jetzt zu dritt da hoch und spielen das eben

---

<sup>23</sup> Maik ist der „Chef des Abends“

zu dritt wenn wirs alle spielen wollen“ (ebd., 166)). Des Weiteren bestehen gemeinsame Handlungsrouninen, wie z. B. die Koordination der Lieder, die jeder spielen kann:

dann wird immer geschaut wer spielt das heute Abend und bei jedem klingt das //@(1)@// anders [...] wir versuchen schon //°ja ja°// dann uns och abzuwechseln dass eben nich (.) dann dreima das gleiche Lied hinternander gespielt wird (ebd., 83).

Was außerdem sowohl die Festigkeit, als auch die *Intimität* der Offenen Bühne in der VILLA verdeutlicht, ist der Bestand an „Songs die jede Woche gesp,ielt werden die aber auch jede Woche gewünscht werden“ (ebd., 152). Als Lieder, die dazugehören (vgl. ebd., 153) sind sie geteilter Wissensbestand der regelmäßig Anwesenden und aktualisieren auf faktische wie auch symbolische Weise das kollektive Selbstverständnis der Gruppe.

## 6 Theoretisches Modell

Nachdem die fallspezifischen Zugänge zur Offenen Bühne erläutert wurden, folgt nun die Verdichtung wesentlicher fallübergreifender Gemeinsamkeiten im theoretischen Modell, auch mit Rückbezug auf den theoretischen Hintergrund.<sup>24</sup> Dadurch soll deutlich werden, welche allgemeinen Funktionen die Veranstaltung für alle oder mindestens zwei der vier Musiker<sup>25</sup> einnimmt. Außerdem werden die unterschiedlichen durch die Offene Bühne mit freigesetzten Entwicklungen in den Blick genommen, z. T. vor dem Hintergrund biographischer Faktoren.

### 6.1 Die Offene Bühne als Gesamtereignis

#### *Mehrfunktionalität als konzeptinhärentes Element*

Dem intuitiv möglicherweise naheliegenden Gedanken, bei einer Offenen Bühne ginge es den ganzen Abend nur um Musikdarbietung einer bestimmten Gruppe von Musikern, muss entgegnet werden, dass die Veranstaltung mehrere nebeneinander bestehende Funktionen erfüllen kann und auch tatsächlich erfüllt (vgl. Micha, 64). Selbst wenn die Publikumsgäste zum Musikhören kommen, bieten sich ihnen immer Parallelaktivitäten, z. B. Gespräche an

---

<sup>24</sup> Aus Platzgründen werden die Aussagen nur vereinzelt durch Zitate aus den Interviews belegt. Häufig werden die einzelnen Stellen nur genannt. Dabei stehen diese i. d. R. als Beispielsequenzen, d. h. die Geltung einer Aussage bezieht sich nicht zwangsläufig nur auf den zum Vergleich herangezogenen Fall.

<sup>25</sup> An dieser Stelle muss betont werden, dass die begrenzte Geltung zwar aus dem Material entnommen wurde, dieses aber durch den zeitweise schwierigen Verlauf der Gespräche zumindest bei Juliane und Lysann *lückenhaft* sein dürfte. Weiteres Interviewmaterial konnte aus Zeitgründen leider nicht erhoben werden, auch wenn die Grounded Theory Methodologie das prinzipiell fordert.

(vgl. BVb, 64-69; BVc, 161-164; BFb, 41/42). Wie sich diese Funktionen zum konzipierten *Primat des Abends* (Bühnenaktivität) verhalten, hängt zum einen von den Einstellungen im Publikum (vgl. Juliane, 192), zum anderen von der Fähigkeit der Musiker ab, die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen (vgl. BFc, 119f.) und so den *Primat des Abends* herzustellen (vgl. BFb, 76/77). An der Entwicklung von Gesprächsaktivität (vgl. BVa, 33-38) bis hin zur Adaption der Gesprächslautstärke an die der Musik (vgl. BVc, 161-164) kann dieser Mechanismus gut abgelesen werden. Schon durch die potentielle Mehrfunktionalität wird die Offene Bühne für Musiker so zur Herausforderung, während ihrer Auftritte selbst *Primat des Abends* zu sein.

### ***Pluralität sozialer Bezugnahmen***

Die geringe Distanz zwischen Musikern und Publikum ermöglicht spezifische Interaktions- und Kommunikationsformen, die so z. B. bei einem (größeren) Konzert nicht möglich sind. Entscheidend dabei ist, dass die Institutionen selbst als soziale Kontaktpunkte verstanden werden (vgl. Juliane, 30; Lysann, 45). Zudem definiert das Konzept der Offenen Bühne diese als Veranstaltung, die *gemeinsames* Musizieren ermöglicht und ausdrücklich begrüßt, unabhängig von bereits bestehenden Formationen.<sup>26</sup> Ihr Selbstverständnis besteht darin, dass „jeder mit dazu=kann“ (Micha, 51) und so gemeinsame Musikpraxis als spontaner, flexibler und offener *Vollzug* möglich ist.<sup>27</sup> Die Offene Bühne ist über die Funktion als Auftrittsmöglichkeit hinaus ein sozialer Treffpunkt, ob hinsichtlich bestehender Kontakte („manchmal bleib ich noch n bisschen länger wenn meine Leute da sind so weil weil der Abend schön is“ (Juliane, 217)) oder erst entstehender Interaktionen bis zu Kontaktschließungen, die sich u. U. auch zu Freundschaften verdichten, so dass Musiker nicht zuletzt auch zur Offenen Bühne gehen, „weil=se da Freunde haben“ (Stefan, 265):

ich find=das sehr schön vor vor fremden Leuten zu spielen weil dann immer auch Kontakte entstehen können oder einfach nur (.) nette Gespräche //ja// oder einfach och nur n (.) Bl.ickwechsel oder so was (ebd., 163).

Die Teilnahme der Publikumsgäste reicht vom bloßem Da-Sein als Zuhörer bis zur Aktion und Intervention, die verschiedenartig ausfällt und entsprechend unterschiedlich bewertet wird:

---

<sup>26</sup> Allerdings bilden sich gerade auch durch die Regelmäßigkeit der Veranstaltung bestimmte der Offenen Bühne eigene Musikerformationen und Routinen gemeinschaftlicher Musikpraxis.

<sup>27</sup> Diese der Veranstaltung inhärenten Prinzipien, allen voran Offenheit, werden durch die Akteure beständig aktualisiert („ich sach da nie Nein wenn da Leute mit mir meine Lieder jammen wollen“ (Stefan, 106)). So wird das Konzept der Offenen Bühne auf Einstellungs- und Handlungsebene auch an Neuankömmlinge weitergegeben.

Empfindet Lysann es als eine „schöne Sache“, wenn „der ganze Saal plötzlich anfängt mitzusingen“ (Lysann, 29), so bezeichnet es Micha als „schlimmstes Feedback vom Publikum“, wenn „die betrunkenen Leute [...] sich=s Mikrophon“ greifen und mitlallen oder Forderungen wie „**Neinnein nein noch=nich=fertig spiel noch weito**“ äußern (Micha, 40).

Im Zusammenhang mit diesen sozialen Bezugnahmen der einzelnen Akteure ist die Offene Bühne auch Ort verschiedener Formen individuellen und gemeinschaftlichen Erlebens.

## 6.2 Pluralität von Erlebnisformen

### *Sich erleben*

Offene Bühnen versetzen Musiker (zumindest aus bestimmter Sicht) in a-typische Situationen, in die sie „im normalen Leben nicht wirklich (.) gepackt“ werden (Micha, 143). Die Bühnenpraxis vor Publikum ermöglicht ihnen so ein alternatives Selbsterlebnis, anders als beim „zu Hause sitzen und für sich selber Musik spielen“ (ebd., 6). Sich selbst und seine Musik anders zu erleben, wird so zur die Veranstaltung auszeichnenden Möglichkeit:

dieses Bühnengefühl kann (.) kann nichts imitieren und=da kann man auch völlig anders spielen [...] das=n wichtiger Zug(.)faktor um um zu=ner Session zu gehn weils einfach in öffentlicher Raum is mit Bühne und man da M:usik einfach auch auch besser erfahren kann als Musiker [...] zu Hause hat halt so diesen Probencharakter (ebd., 30).

Durch die technische Verstärkung (als Transformation) *erlebt* sich der Musiker zwar unmittelbar, weiß aber, dass sein Erleben nur mittelbar bzw. vermittelt ist (vgl. Plessner 1975: 325<sup>28</sup>): erstens durch den Klang der Stimme und der Instrumente, den die Technik (Mikrofon und Verstärker) erzeugt („da hört man [...] den Ton von [...] den Boxen von weiter weg“ (Micha, 30)), zweitens durch die anderen Personen, auf die hin, durch die hindurch er sich selbst hört und u. U. bewertet. Ihre Anwesenheit und ihr Mit- bzw. Zu-hören gibt dem Sich-selbst-Erleben eine soziale Relevanz. Der Musiker auf der Bühne „erlebt sein Erleben“, er steht immer auch „hinter sich selbst“ (Plessner 1975: 292): „die Reflexionsphase geht meistens schon auf der Bühne los [...] während des ersten ersten Liedes da [...] merk ich schon ob ich heute gut drauf bin oder nicht“ (Stefan, 136). Das spezifische Erleben von Musik und Sozietät auf der Offenen Bühne kann außerdem zur Freisetzung *neuer Kräfte* des Musikers

---

<sup>28</sup> Nach Helmuth Plessner ist die anthropologische Bestimmung des Menschen seine exzentrische Positionalität (vgl. Plessner 1975: 292). Daraus leitet er das „Gesetz der vermittelten Unmittelbarkeit“ (ebd.: 321) ab: Die Beziehung des Menschen „zu anderen Dingen ist zwar eine indirekte, er lebt sie aber als direkte, unmittelbare Beziehung [...] er weiß von der Indirektheit seiner Beziehung, sie ist ihm als mittelbare gegeben“ (ebd.: 325).

und zu seiner Selbst-Überwindung führen: „und dann dreht man auf und dann (.) dann versucht man Sachen die man sonst nich probiert“ (ebd., 154).

### ***Erlebt werden***

Wie bereits erwähnt fungieren die Hörer als mögliche Projektionsfläche eigenen Selbst-Erlebens. Dabei erzeugt schon die bloße Aufmerksamkeit ein Gefühl von „Euphorie [...] wenn=de dann tatsächlich anfängst zu spielen und merkst Hey die Leute gehen drauf ein“ (Lysann, 119). Wahrgenommen und erlebt zu werden, wird als Zeichen für Selbstwirksamkeit interpretiert („das was ich w,ollte nämlich dieses Lied zu vermitteln das hat grad funktioniert“ (ebd., 80)). Die anderen werden so zu Bezugspunkten, auf die der Musiker eine Wirkung ausstrahlen will, ob als *bloßes* Einwirken (vgl. Micha, 73) oder Animieren zu aktiver Reflexion und Empathie (vgl. Stefan, 245). Den Modus, erlebt zu werden und erlebbar zu sein, muss er dabei selbst (mit-)erzeugen, da kontinuierliche Aufmerksamkeit nicht bedingungslos garantiert ist. Zudem divergieren die Einstellungen im Publikum zwischen den Polen *passive Aufnahme* und *aktive Teilnahme* (vgl. Juliane, 192). Der Wunsch, das eigene (Selbst-)Erleben, die eigene Gefühlslage zu transportieren, kann dabei auch unter optimalen Bedingungen nicht immer erfüllt werden:

ich persönlich war irgendwie völlig in=ner Parallelwelt also ich war //°mhm°// v,öllig außer mir s war tot,al k,omisch [...] und (.) das (.) muss aber überh,aupt=nich also s wurde irgendwie nich transportiert [...] ich hab die echt im Nachhinein gefr,agt weil weil das bei mir so=ne primäre (.) Stimmung in dem Moment war dass ich dachte wenn das nich transportiert wird dann weiß ich auch ni [...] s muss doch irgendwie [...] rüberkommen s dis pl,atzt doch grad so aber [...] s kam gar=nich rüber (ebd., 206/207).

### ***Gemeinsam erleben***

Ob gemeinschaftliches Erleben geschieht, versuchen die Musiker an verschiedenen Äußerungsformen abzulesen, vom Anwesend-Bleiben der Publikumsgäste (vgl. Stefan, 161), über deren Gesprächaktivität (vgl. Lysann, 60; Micha, 24) bis hin zur Deutung ihrer Blicke (vgl. Juliane, 123; Stefan, 168). Über das Gemeinschaftserlebnis mit dem Publikum hinaus erleben die Musiker sich auch untereinander, nicht nur beim gemeinsamen Spielen, sondern auch, indem sie selbst die Zuhörerposition einnehmen:

und genieß einfach diese [...] Stimmung die sich da so auftut wenn immer mehr Leute aus=m Publikum k,ommen //hm// wo man gar=nich wusste Ach der spielt auch Musik und [...] sich so n bisschen offenbaren (Micha, 63).

Die Offene Bühne wird so auch zum Ort wechselseitigen Thematisierens und Erlebens von Musikern („ich muss dann a- auch oft so früh weg dass ich mitunter nich mal die Leute mitkrieg mit denen ich da war“ (Juliane, 121)), bis zum Verfolgen ihrer Entwicklung („ich hab [...] den Eindruck [...] die Musiker werden mit der Zeit schon schon versierter“ (Micha, 104)).

### 6.3 Musikpraxis auf Offenen Bühnen als Identitätsarbeit

#### *Kontinuität von Präsentation und Selbstthematisierung*

„Was hat Musikpraxis auf Offenen Bühnen mit Identität, Identitätskonstruktion und -arbeit zu tun?“ könnte eine berechtigte Frage lauten. Wöchentlich stattfindend bieten Offene Bühnen Musikern an, sich selbst und ihre Musik regelmäßig zum Thema zu machen und zu präsentieren – sich also kontinuierlich zu (ent-)äußern.<sup>29</sup> Dieser Kontinuität entspricht die Beständigkeit vom Musiker mehr oder weniger wahrgenommener Reaktionen, die sich in jedem Fall auf sein Musiker-Sein beziehen, ob als Anerkennung, Kritik oder Kombination beider. Je nach Wahrnehmungsgrad und Relevanzsetzung prägen sie seine Identität. Die untersuchten Fälle gewähren der Offenen Bühne insgesamt weitreichenden Einfluss, sowohl was die Einstellung (Anspruch, Spontaneität, Offenheit, Umgang mit Kritik), als auch die musikalische Aktivität (Vorbereitung, Liedausgestaltung) angeht. Dabei variieren die Einflussphären im Konkreten mit den jeweiligen Funktionen und der Stellung der Offenen Bühne im Gesamt-Musikerdasein (vom Teilssegment zum Hauptbezugspunkt desselben).

In diesem Sinne ist die Auftrittspraxis als Arbeit am eigenen Musiker-Sein und Formung desselben zu verstehen. Durch die regelmäßige Aktivität auf der Offenen Bühne wird diese zur Priorität erhoben, was der Metapher der „Bastelexistenz“ in gewissem Sinne widerspricht: Zwar bastelt der Musiker, indem er Verschiedenes ausprobiert, flexibel und spontan bleibt, unterschiedliche Zwecksetzungen, Funktionen und Restriktionen der Veranstaltung zu einem Sinnanzusammenfügt. Diese *Mentalität* wird im Konzept der Offenen Bühne geradezu impliziert, denn Offenheit des Veranstaltungsrahmens fordert Offenheit der Teilnehmenden. Aber das Basteln an der Musikeridentität geschieht eben im Rahmen des Sinnsystems Musik und ist daher nicht völlig kontingent. Und auch wenn die mit der Arbeit am Musikersein einhergehenden Entwicklungen eng mit gesamtpersönlichen Veränderungsprozessen

---

<sup>29</sup> Dabei können regelmäßige Auftritte auf Offenen Bühnen meines Erachtens als „*situative*[...] *Selbstthematisierungen*“ verstanden werden, die „das Denken und Handeln [der Musiker] kontinuierlich begleiten“ und „Basis(akte)“ permanenter Identitätsarbeit sind (Straus; Höfer 1998: 273).

verknüpft sind, so eher i. S. kohärenter Angleichung als planloser Zusammensetzung. Weder ist diese Form der Identitätsarbeit ein Gelegenheitstun, noch ist die Priorisierung der Offenen Bühne eine kurzfristige Entscheidung – im Gegenteil wird auf die Unverbindlichkeit des Konzepts z. T. mit selbst-gesetzter Verbindlichkeit reagiert. Aus diesen Gründen scheint mir das Bild der „Patchworkidentität“ am ehesten passend, v. a. weil es das Moment der Selbstreflexivität spätmoderner Individuen und den Projektcharakter ihrer Identitäten fokussiert.

### ***Möglichkeit musikalischer Entwicklung – das Musiker-Ich als Projekt***

Das regelmäßige Auftreten auf der Offenen Bühne setzte bei den Interviewten eine musikalische Entwicklung frei, die sich allgemein als Ausprägung eines Bühnenhabitus im Zuge eines Lern- und Erfahrungsprozesses öffentlichen Auftretens bestimmen lässt.<sup>30</sup> Dieser Prozess baut jeweils auf verschiedenen biographischen Erfahrungen und Kompetenzen auf. Interessant ist dahingehend, dass sich der Musiker trotz Auftrittserfahrung („ich hab ja nicht erst mit der Open Stage angefangen vor andern [...] Leuten //ja// zu spielen“ (Lysann 196)) u. U. der Frage „Will und kann ich meine Musik (allein) auf einer Bühne einem Publikum präsentieren?“ ausgesetzt sieht:

weil da immernoch so diese diese Nervosität reingespielt hat und=dieses [...] Ja eigentlich also ich ich möcht schon gern auf der Bühne sitzen aber eigentlich möchte ich doch lieber da unten @sitzen@ (ebd., 170).

Durch zunehmende Selbstsicherheit, die ihren Ursprung je nach Fall stärker in innerer („und dachte mir [...] so ich singe super gerne und (.) das muss mir doch irgendwie Spaß machen“ (Juliane, 21)) oder äußerer Bestätigung („des k,am alles durch diese Bestätigung der anderen Musiker“ (Micha, 12)) hat, reduziert sich die Nervosität beim Auftreten auf ein Minimum:

das hilft einem auf jeden Fall dass man sich besser darstellen kann (.) dass man dann ohne Angst einfach auf die Bühne gehen kann und sagen Hier bin ich und ich mach das und das //hm// is toll so (Juliane, 14).

Auf einer Bühne zu sein und ein Publikum vor sich zu haben, konfrontiert den Musiker mit einer Hemmschwelle, die er zu überwinden bzw. einer Situation, die er (zunächst) *durchzustehen* hat:

ich bin auch mit der festen Absicht zu der Session gegangen Ich spiel heute was (.) bin dann dagesessen (1) und irgendwann bin ich wieder heimgegangen und dachte mir .Höö die sin=alle so gut ich ich spiel doch nicht (Micha, 20).

---

<sup>30</sup> In diesem Sinne ermöglicht die Offene Bühne Musikern, die Aneignung bestimmter Fähigkeiten, die aus Mangel an z. B. institutionell bestimmten Vorerfahrungen fehlen, gewissermaßen *nachzuholen*.

Besonders der Soloauftritt, also die Situation, dem Publikum dual ausgesetzt zu sein, wird so zur durch Gewöhnung und Erfahrung auf der Offenen Bühne anzueignenden Kompetenz, auch wenn Auftrittserfahrung, wie v. a. bei Lysann und Stefan, bereits besteht. Der Musiker zwingt sich zur Konfrontation mit der eigenen Schwäche, damit er „immer=wieder diese Nervosität spürt und eigentlich sich fragt warum bist du denn nervös“ (Stefan, 251). Je nach Ausprägung dieser Kompetenz und Motivlage präferiert er den Soloauftritt oder gemeinsames Musizieren („weil ich halt gerne dahingeh damit andere Leute mitspielen können“ (Micha, 51)).

Beim Auftritt allein spielt mitunter die bewusste Ich-Fixierung („ich spiele für mich ich höre auf mich“ (Stefan, 129)) für die Ausprägung eines Bühnenhabitus eine wichtige Rolle. Auf diese Weise setzt der Musiker die Einstellung, seine inneren Zustände würden auf das Außen ausstrahlen und so übertragen werden (vgl. Stefan, 49), praktisch um. Die Ich-Fixierung kann bis zum Vergessen des Umfeldes führen (vgl. Juliane, 76; 108). Dem Muster, Sicherheit durch Orientierung am Ich zu erlangen, steht die Erzeugung von Selbstsicherheit durch die Orientierung am Umfeld, ob an Mitmusikern (vgl. Micha, 21) oder am Publikum (vgl. Micha, 53, 24; Lysann, 44) gegenüber.

Was den Auftritt insgesamt erleichtert, ist die Lockerheit des Rahmens und damit der relativ geringe Anspruch, der sich aber als Wissen und Einstellung im Subjekt mitunter erst sukzessive mit dem Verstehen des Konzeptes und der Erfahrung von Bestätigung herausbildet. Beides ermöglicht dem Musiker, seine eigenen Ansprüche und Erwartungen zu relativieren: „man muss sich nicht immer beweisen oder man muss nicht perfekt sein [...] um irgendwie //hm// was rüberzubringen“ (Juliane, 100). Auch bezüglich des Konkurrenzdenkens gleicht er seine Einstellung dem Konzept an und wird schließlich selbst zum Mit-Vertreter desselben:

am Anfang hab ich noch unglaublich viel [...] verglichen [...] wenn da drei Leute sind [...] und spielen als als könnten se=n (.) Anderthalbst.undenset runterspielen [...] dann is auch [...] die Fallhöhe größer [...] ich hab (.) so das Gefühl bei mir hat sich das Konkurrenzdenken ziemlich ausgeschaltet //mhm// über die [...] Jahre weil niemand von denen is in irgendner Weise Konkurr.enz (Micha, 61/62).

Nichtsdestotrotz bleibt der Anspruch, auf der Bühne einen guten Auftritt zu bieten (vgl. Micha, 154; Stefan, 225). Dahingehend entwickelt und erweitert der Musiker Übung und Ausgestaltung seiner Musik auch in Hinblick auf die Offene Bühne, um seine Musik „n bisschen spannender“ (Lysann, 135) und dem Publikum zugänglich zu machen. Seine Musik wird für ihn dadurch zum sozialen Phänomen – über persönliche Motive und Identifikation hinaus wird sie als Darzustellendes, zu Vermittelndes thematisiert und relevant. Die Kompetenzerweiterung reicht vom Variieren bestehender bis zur Ausbildung *ungesättigter*

Fähigkeiten („der Ges,ang is [...] ne wichtige Komponente warum ich (.) immer wieder zu den Sessions geh weil das das zwingt mich einfach das zu train,ieren °ja° das b,isschen wenigstens auszu°bilden°“ (Micha, 8)). Die Offene Bühne ermöglicht Musikern außerdem die Erfahrung und Entwicklung gemeinschaftlicher Musikpraxis. Was das Konzept impliziert, – Offenheit, Spontaneität, Flexibilität (vgl. ebd., 10) – kann vom Einzelnen durch Kontinuität und Übung gemeinsamen Musizierens als Einstellung (vgl. Stefan, 96) und Kompetenz erworben und immer wieder aktualisiert werden: „also da hab ich nich (.) gern improvisiert obwohl [...] also jetzt find ich Improvisation is mit das Schönste was man machen kann“ (ebd., 83).<sup>31</sup>

### ***Möglichkeit gesamtpersönlicher Entwicklung***

Die Entwicklungen der Auftretenden als Musiker hängen z. T. mit Veränderungsprozessen ihrer sozialen Einstellung zusammen. Mit der Bestätigung und Anerkennung als Musiker geht (potentiell) die Integration in eine bestimmte Musikergruppe einher. Die Offenheit der Veranstaltung und bereits etablierter Personen fordert vom Musiker eine entsprechende Reaktion („Zwang der [...] Offenheit“ (Micha, 152)) oder den Rückzug bzw. die Selbstbehauptung. Da sich die Auftretenden als *Musiker* begegnen und thematisieren, können sie sich, unabhängig von persönlichen Antipathien, als Musiker anerkennen:

aber man kann dann wenigstens äh (.) wertschätzen Okay der (.) der hat vielleicht irgendwelche komischen Ansichten oder oder is is viel zu [...] engstirnig [...] für meine Begriffe [...] aber der is n toller Bassist zum Beispiel (ebd., 136).

Die Identifikation mit der Offenen Bühne ist bei Micha in einen Reflexions- und Aushandlungsprozess eigener Positionierung gegenüber der Gesamtinstitution eingebettet:

ich hab mich (.) ziemlich auseinandergesetzt weil ich mich auch mal gefragt hab warum geh ich=n da eigentlich immer wieder h,in? //@(1)@// weil ja au Leute sagen Booaarh (.) Flowerpower //ja// um Gottes Willen die schlimmste Kaschemme da=da @(.)@ da bleibt ma ja bis morgens um Sieben hängen //ja// dadada und da hab=ich=mich immer so n=bisschen gewehrt weil (.) da ,sind schon gute Leute dab,ei //hm// ich hab schon irgendwie den Eindruck [...] die wollen nich in dieses Klischee reingeworfen werden un:d in dem Sinne hats mich dann ziemlich geprägt weil (.) ich muss ,annehmen sozusagen dass ich dass ich n Klischeebild w,erde ja wenn ich //hm// da regelmäßig hingeh //hm// und die Leute einfach wissen ah (.) das is der schon wieder (ebd., 147/148).

Darüber hinaus übertragen sie mit der Zeit die eigenen Erfahrungen der Anfangszeit auf ihre Einstellung gegenüber Neuankömmlingen: „ma guckt nich mehr runter or der [...] kann nix sondern @(.)@ man hat halt den Vergleich (mei) so hab ich auch angefangen ja [...] man muss

<sup>31</sup> Das spontane und flexible Agieren und Reagieren der Musiker auf der Offenen Bühne konnte von mir des Öfteren beobachtet werden (vgl. BFc, 106-108; BVa, 8-11). Die Möglichkeit der Aneignung dieser Kompetenzen und der Ausschöpfung damit verbundener Potenziale zeichnet die Offene Bühne als Lern- und Praxisraum gegenüber anderen Musikpraxisformen (z. B. Musikschule, *gewöhnliche* Konzertform) besonders aus.

sich erstmal einspielen“ (ebd., 153). Die Offene Bühne ist jedoch nicht ausschließlich ein Ort *harmonisierender Anerkennung*, sie ermöglicht dem Musiker auch Resonanzerfahrung und Kritik seiner Auftrittspraxis. Auch wenn der Umgang mit derselben nicht automatisch reibungslos funktioniert („kam dann immer der Maik zu mir und wollte mir Ratschläge geben die hab=ich am Anfang [...] als Kritik halt so mir angehört und hab die aber ich [...] s=war (.) schwierig für mich damit umzugehen“ (Stefan, 257)), zeigt sich auch hier die Möglichkeit der Kompetenzentwicklung im Umgang mit Kritik: „im Nachhinein muss ich jetzt sagen der Maik wollte mir wirklich helfen //hm// hat mir auch [...] mit der Kritik geholfen“ (ebd., 258). Das sich ausprägende Teil-Sein einer Gruppe hebt die Offene Bühne schließlich über den Zweck der Musikdarbietung hinaus zum emotionalen Bezugssystem der gesamten Person:

da gehst du hin und da fühlst du dich wie al- als würdest du zu Hause auf=m Sofa sitzen [...] mit der Familie und dann [...] redet man so kurz über wie der Tag lief oder sowas dann ja also wirklich sehr herzlich im Gegensatz zu früher (ebd., 264).

## **7 Zusammenfassung und Ausblick**

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Symbiose aus dem Konzept der Offenen Bühne und den Sinnsetzungen und Motivstrukturen der Einzelnen allgemein funktioniert. Das wird daran deutlich, dass die Veranstaltung für alle vier Musiker bestimmte Funktionen kontinuierlich erfüllt. Limitiert wird die Auftrittspraxis nicht durch *konzeptimmanente*, sondern die Einzelnen selbst betreffende Gründe, bei Juliane die Kollision von Freizeit und schulischer Verpflichtung, bei Stefan die primär innenorientierte erlebnisrationale Auftrittsreduzierung.

Die konkreten Ziele und Vorstellungen der Befragten sind jedoch an einigen Stellen nur begrenzt umsetzbar, was aufgrund der Konzeptoffenheit der Offenen Bühne nicht überrascht. So stößt z. B. Julianes Anspruch, konkrete Kritik an ihrer Musik zu erfahren, nur z. T. auf Resonanz. Dies zeigt sich auch bei Michas Wunsch, seine Musik ungestört einem aufmerksamen Publikum darbieten zu können. Beide Beispiele zeigen, dass die Lockerheit und Offenheit des Konzeptes, ebenso wie die Mehrfunktionalität der Veranstaltung, auch zum Problem werden können. Sie haben auf die Entscheidung der Einzelnen für das Auftreten aber nicht zuletzt deshalb keinen starken Einfluss, da genau diese Prinzipien die Offene Bühne als *lockeres Konzert* einmalig auszeichnen. Ob der Übungs-, Spaß- oder Auftrittsaspekt primär ist, in jedem Fall impliziert die Offene Bühne eine Grundtoleranz, die von den Musikern

wahrgenommen und wertgeschätzt wird. In diesem Sinne bietet sie Möglichkeiten zur Selbstthematization, ohne dass der Einzelne hinsichtlich eines objektiven Maßstabes scheitern könnte. Allerdings ist die Aufmerksamkeit auf die Musik nicht als *Prinzip* institutionalisiert und damit *gelingende* Selbstthematization (als sozialer Kommunikationsakt zwischen Sender und Empfänger) an Bedingungen geknüpft, die der Auftretende z. T. selbst zu erzeugen hat. Es mangelt also nicht, wie Hartmut Rosa konstatiert, an Artikulationsvermögen, (im Gegenteil können und sollen sich Personen auf der Offenen Bühne artikulieren) sondern wenn dann an *institutionalisierter* Aufmerksamkeit als Teil des Selbstthematizationsaktes. In diesem Sinne werden bestimmte Publikumsreaktionen vom Musiker z. T. als Scheitern empfunden bzw. als Fehler sich selbst zugeschrieben.<sup>32</sup> Doch auch diesbezüglich ermöglicht die Offene Bühne gerade durch die Regelmäßigkeit und relative Erfolgsunabhängigkeit dauerhafte Selbstthematization, die so zum dynamischen Prozess der Selbstgestaltung werden kann. Untrennbar damit verbunden stellt sie einen Ort dar, wo Personen ihre Selbstverständnisse als Musiker formen können. Der Auslegungszwang des Konzeptes fordert die persönliche Disposition des Einzelnen zu demselben und der eigenen Auftrittspraxis. Dabei dient die Offene Bühne z. T. über durch die Praxiserfahrung angestoßene Entwicklungen hinaus als die Woche umspannender Fixpunkt eigenen Musikerdaseins. Fragen wie „Was spiel ich nächste Woche?“ oder „Wie kann ich meine Musik besser vermitteln?“ stehen immer auch für die Frage „Wer bin ich und was will ich als Musiker?“ Identitätsarbeit auf Offenen Bühnen ist aus meiner Sicht kein Phänomen, an dem sich der Zerfall des Selbst oder seine Schrumpfung zu einem prädikatlosen Punkt diagnostizieren ließe. Eher entwickelt es, da es die dem Konzept nicht inhärente Verbindlichkeit selbst einzulösen hat, eine Handlungsroutine (z. T. über die Auftritte hinaus), die seiner Musikeridentität eine gewisse Kontinuität und Kohärenz verleiht. Es nimmt sich durch die Auftrittspraxis kontinuierlich als Musiker wahr und wird umgekehrt von anderen als solcher wahrgenommen. Die Offene Bühne anerkennt und fordert Musiker aber nicht nur als solche, sie ermöglicht als auf vielfältige Weisen soziale Institution, sich gesamtpersönlich zu

---

<sup>32</sup> Vgl. Micha, 24. Allerdings stören z. B. Stefan die Gespräche Anderer nicht, auch wenn er ihr Verfolgen seiner Musik präferiert (vgl. Stefan, 179-181). Dies erscheint mir interessant, da man die Gesprächsakzeptanz prinzipiell (um nur die Extrempole zu nennen) als *Toleranzerweis* ebenso wie als *Anspruchsdefizit* verstehen kann. Lysann erwähnt diesbezüglich die Unmöglichkeit konsequenter Aufmerksamkeit: „du kannst ja auch nicht=Abend vier Stunden lang äh dich auf das konzentrieren was die dort Leute machen“ (Lysann, 63).

öffnen und soziale Kompetenzen zu *erlangen*.<sup>33</sup> Sie ist Ort der Koordination verschiedener Zwecke und Sinnsetzungen (vgl. BfB, 76/77), ohne dass die Einzelnen sich dabei allein auf vorgegebene Bestimmungen verlassen könnten (wie z. B. bei klassisch ausgerichteten Musikschulen). Im Gegenteil wird aktive Teilnahme und Gestaltung von ihnen gefordert, was u. U. zur Ausbildung gemeinsamer Sinnbezüge und Zwecke sowie kollektiver Handlungsmuster und -routinen (bis zur Übernahme sozialer Verantwortung) führt, die die Einzelnen so vermutlich nicht intendiert, wenn möglicherweise auch nicht ausgeschlossen hatten.

Künftige Forschungsansätze scheinen mir gerade bezüglich solcher kollektiven Sinnbezüge, auch in Hinblick auf die Frage nach *funktionierender* Selbstthematisierung, Selbstwirksamkeit und Anerkennung auf Offenen Bühnen interessant. Methodisch wäre auch hier ein erster Zugang über narrative Interviews fruchtbar, um die Wechselwirkungen zwischen individuellen und kollektiven Sinnbezügen aus Sicht einzelner Musiker in den Blick zu bekommen. Das durch Experteninterviews mit den Initiatoren (Veranstaltern) gewonnene Wissen über deren ursprüngliche Intentionen wäre meines Erachtens eine gute Basis, um daran anknüpfend Gruppendiskussionen der Auftretenden und der regelmäßigen Publikumsgäste durchzuführen, die Erkenntnisse über spezifische Selbstthematisierungsversuche und Anerkennungsmuster liefern könnten. Ein solch breiter Zugang böte Erkenntnisse über die Konzeptauslegungen und damit verbundene Aushandlungsprozesse, die die Offene Bühne als ein im Spektrum zwischen Konzert und Workshop erst zu verortenden Musikabend für mich so faszinierend machen.

---

<sup>33</sup> Allerdings ermöglicht die Offenheit des Konzeptes dem Musiker ebenso, die Veranstaltung ausschließlich als individuelle Auftrittsmöglichkeit für sich oder (aus Sicht einer festen Musikgruppe) die eigene Band zu verstehen und zu nutzen (vgl. Micha, 137; 146).

## Literatur

Berger, Peter L.; Luckmann, Thomas (2009): Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie [1977]. 22. Auflage. Frankfurt: Suhrkamp.

Bohnsack, Ralf (2006): Grounded Theory. In: Bohnsack, Ralf; Marotzki, Winfried; Meuser, Michael (Hg.): Hauptbegriffe Qualitativer Sozialforschung. 2. Auflage. Opladen & Farmington Hills: Verlag Barbara Budrich.

Eickelpasch, Rolf; Rademacher, Claudia (2010): Identität. 3., unveränderte Auflage. Bielefeld: transcript.

Endruweit, Günter; Trommsdorff, Gisela (Hg.) (2002): Wörterbuch der Soziologie. 2., völlig neubearbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart: Lucius & Lucius.

Erikson, Erik H. (1993): Identität und Lebenszyklus. Drei Aufsätze. 13. Auflage. Übersetzt von Käte Hügel. Frankfurt: Suhrkamp.

Foucault, Michel: Eine Ästhetik der Existenz (1984). In: Defert, Daniel/Ewald, Francois: Michel Foucault. Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Frankfurt: Suhrkamp 2005. Bd. IV.

Foucault, Michel: Subjektivität und Wahrheit (1981). In: Defert, Daniel/Ewald, Francois: Michel Foucault. Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Frankfurt: Suhrkamp 2005. Bd. IV.

Hellmann, Kai-Uwe (2008): Das konsumistische Syndrom. Zum gegenwärtigen Entsprechungsverhältnis von Gesellschafts- und Identitätsform unter besonderer Berücksichtigung der Raum-Konsum-Relation. In: Hellmann, Kai-Uwe; Guido Zurstiege (Hg.): Räume des Konsums. Über den Funktionswandel von Räumlichkeit im Zeitalter des Konsumismus. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 19-50.

Hitzler, Ronald; Honer, Anne (1994): Bastelexistenz. Über subjektive Konsequenzen der Individualisierung. In: Beck, Ulrich; Beck-Gernsheim, Elisabeth: Riskante Freiheiten. Individualisierung in modernen Gesellschaften. Frankfurt: Suhrkamp, S. 307-315.

Keupp, Heiner (1998): Diskursarena Identität: Lernprozesse in der Identitätsforschung. In: Keupp, Heiner; Höfer, Renate (Hg.): Identitätsarbeit heute. Klassische und aktuelle Perspektiven der Identitätsforschung. 2. Auflage. Frankfurt: Suhrkamp, S. 11-39.

Keupp, Heiner; Ahbe, Thomas; Gmür, Wolfgang; Höfer, Renate; Mitscherlich, Beate; Kraus, Wolfgang; Straus, Florian (2002): Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne. 2. Auflage. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt.

Keupp, Heiner (2008): Identität. In: Lexikon Soziologie und Sozialtheorie. Hundert Grundbegriffe. Herausgegeben von Sina Farzin und Stefan Jordan. Stuttgart: Reclam jun.

Klimpe, Daniela (2011): Moderne, Zweite. In: Fuchs-Heinritz, Werner; Klimke, Daniela; Lautmann, Rüdiger, Rammstedt, Otthein; Stäheli, Urs; Weischer, Christoph; Wienold, Hanns (Hg.): Lexikon zur Soziologie. 5., überarbeitete Auflage. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Lautmann, Rüdiger (2011): Spätmoderne. In: Fuchs-Heinritz, Werner; Klimke, Daniela; Lautmann, Rüdiger, Rammstedt, Otthein; Stäheli, Urs; Weischer, Christoph; Wienold, Hanns (Hg.): Lexikon zur Soziologie. 5., überarbeitete Auflage. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Mey, Günter; Mruck, Katja (2007): Grounded Theory Methodologie – Bemerkungen zu einem prominenten Forschungsstil. In: Mey, Günter; Mruck, Katja (Hg.): Grounded Theory Reader. Köln: Zentrum für Historische Sozialforschung, S. 11-39.

Plessner, Helmuth (1975): Die Stufen des Organischen und der Mensch. Berlin/New York: de Gruyter.

Przyborski, Aglaja; Wohlrab-Sahr, Monika (2010): Qualitative Sozialforschung. Ein Arbeitsbuch. 3., korrigierte Auflage. München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag GmbH.

Reinhold, Gerd (Hg.) (2000): Soziologie-Lexikon. Unter Mitarbeit von Siegfried Lamnek und Helga Recker. 4. Auflage. München/Wien: R. Oldenbourg.

Rosa, Hartmut (2005): Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne. Frankfurt: Suhrkamp.

Rosa, Hartmut (2009): Von der stabilen Position zur dynamischen Performanz. Beschleunigung und Anerkennung in der Spätmoderne. In: Forst, Rainer; Hartmann, Martin; Jaeggi, Rahel; Saar, Martin: Sozialphilosophie und Kritik. Frankfurt: Suhrkamp, S. 655-671.

Rosa, Hartmut (2002): Zwischen Selbstthematisierungszwang und Artikulationsnot? Situative Identität als Fluchtpunkt von Individualisierung und Beschleunigung. In: Straub, Jürgen; Renn, Joachim (Hg.): Transitorische Identität. Der Prozesscharakter des modernen Selbst. Frankfurt/New York: Campus, S. 267-301.

Schulze, Gerhard (1997): Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart. 7. Auflage. Frankfurt/New York: Campus.

Schütze, Fritz (1983): Biographieforschung und narratives Interview. In: Neue Praxis 13(3), S. 283-293.

Straus, Florian; Höfer, Renate (1998): Entwicklungslinien alltäglicher Identitätsarbeit. In: Keupp, Heiner; Höfer, Renate (Hg.): Identitätsarbeit heute. Klassische und aktuelle Perspektiven der Identitätsforschung. 2. Auflage. Frankfurt: Suhrkamp, S. 270-307.

Westermayr, Stefanie (2004): Poetry Slam im Deutschland. Theorie und Praxis einer multimedialen Kunstform. Marburg: Tectum Verlag.

## **Internetquellen**

<http://www.flower-power.de> (vom 29.06.2011)

<http://www.schwarzepresse.de> (vom 29.06.2011)

<http://www.VILLA-leipzig.de> (vom 29.06.2011)

## Transkriptionszeichen<sup>34</sup>

L	Häkchen zur Markierung des Beginns einer Überlappung bzw. des direkten Anschlusses beim Sprecherwechsel
(.)	kurzes Absetzen (bis knapp unter 1 Sekunde)
(3)	Anzahl der Sekunden, die eine Pause dauert. Ab 4 Sekunden Pause erfolgt die Notation in einer Extrazeile
<u>aber</u>	Betonung
<b>Nein</b>	laut in Relation zur üblichen Lautstärke des Sprechers
°eine°	sehr leise in Relation zur üblichen Lautstärke des Sprechers
.	stark sinkende Intonation
;	schwach sinkende Intonation
?	deutliche Frageintonation
,	schwach steigende Intonation
brau-	Abbruch eines Wortes
und=dann	Wortverschleifung (zwei oder mehr Worte werden wie eins gesprochen)
nei:n / e:::ine	Dehnung von Lauten. Die Häufigkeit der Doppelpunkte entspricht der Länge der Dehnung
(aber)	Unsicherheit bei der Transkription, schwer verständliche Äußerungen
( )	unverständliche Äußerungen. Die Länge der Klammer entspricht etwa der Dauer der unverständlichen Äußerungen
((hustet))	Kommentar bzw. Anmerkungen zu parasprachlichen, nichtverbalen oder gesprächsexternen Ereignissen
@(naja)@	lachend gesprochene Äußerungen
@(.)@	kurzes Auflachen
@(3)@	längeres Lachen mit Anzahl der Sekunden in Klammern
//hm// / //ja//	Hörersignale und kurze Kommentare, die ohne Häkchen im laufenden Text notiert werden
[i eine i]	ironische Sprechweise <sup>35</sup>

<sup>34</sup> Die Zeichen entnehme ich dem Transkriptionssystem TiQ („Talk in Qualitative Social Research“), vgl. dazu Przyborski; Wohlrab-Sahr 2010: 164-167.

<sup>35</sup> Das Zeichen für ironische Sprechweise habe ich mir selbst ausgedacht.

## Beobachtungsprotokolle Flowerpower

### Legende:

- Y Beobachter  
I Interpretation oder Vermutung  
T Theorie  
[...] Unsicherheit in Wortlaut oder Reihenfolge; Einfügung oder Ergänzung durch Y  
„...“ wörtliche Rede (z. T. nicht wortwörtlich notiert, aber immer sinnadäquat)

### BFa (17.05.2011)

- P „Chef des Abends“  
K Session-Musiker (Schlagzeuger)  
B Session-Musiker (Bassist) und DJ  
G Gitarrist und Sänger  
BA Bassist

1 Ich bin ab ca. 21.50 Uhr da. Es läuft ein Udo Lindenberg Film. Udo Lindenberg hat 65.  
2 Geburtstag. Um ca. 22.40 Uhr geht die Offene Bühne los. Die Stammbesetzung (P, K, B)  
3 spielt 2 Lieder. P sagt vorher ein paar einführende Worte i. S. von „Hallo und Willkommen  
4 zum Gitarrenclub“ und kündigt das Abendspezial bezüglich Udo Lindenberg an: es werden ein  
5 paar Lieder von Udo Lindenberg gespielt und der beste Lindenberg-Coverer kriegt einen 50-  
6 Euro-Gutschein für Saturn, „diesmal kein Bier-Flower-Power-Gutschein, sondern einen für  
7 Saturn“. Keine Ansage der Regeln der Offenen Bühne. Nach dem Set werden Lieder vom  
8 Band gespielt. Danach spielt eine Band aus 3 Leuten (Bass, Gitarre und Gesang, Schlagzeug).  
9 Sie spielen ein sehr langes und ein normal langes Lied. Die Texte sind englisch. Der Gesang  
10 klingt relativ schrill, der Sänger singt mimikstark, bewegt seinen Körper, die anderen sind  
11 zurückhaltender. Es folgen Lieder vom Band. Danach spielen G, BA, K. G singt sehr  
12 betonend, ist aber vom Typ her eher zurückhaltend. BA stand schon vor dem Auftritt (bei der  
13 Musik vom Band) vom Stuhl auf, näherte sich der Bühne und wirkte, als sei er im „Gleich  
14 spiel ich“-Modus. Nach dem 2. Lied kommt P zu G und sagt ihm etwas. G darauf: „Jaja“ und  
15 dann ins Mikrofon: „So, wir spielen jetzt noch 1 Lied und dann is Schluss“. Es folgen Lieder  
16 vom Band. Danach spielen P, K und B 2 Lieder von Udo Lindenberg. Nach dem 2. Lied  
17 macht P das Vorspiel des Liedes relativierende Aussagen im Sinne von „Ouh nee, das war an  
18 der Grenze“. Sie spielen „Sympathy for the devil“ mit deutschem Text. Dabei wird das „Uh  
19 Uh“ von Leuten im Publikum mitgesungen. Es folgen Lieder vom Band. Ich gehe etwa 23.50  
20 Uhr.

21

### Anschließende Notizen:

- 23 - Keiner der Musiker (bis auf B) hat etwas angesagt, bis auf den Dank.  
24 - Nach den Liedern wurde geklatscht.  
25 - P war zwischen den Sets oft auf der Bühne und machte irgendetwas an der Gitarre  
26 - I: Es wurde der Musik tendenziell zugehört, insgesamt wenig geklatscht (es war auch  
27 vergleichsweise wenig los). Je nach Lied wurde zu reden begonnen und stieg es an.  
28 - I: Mir fiel auf, dass durch die Musik vom Band zwischen den Sets das Kneipen-Flair  
29 wieder hergestellt wird, die Sets sind sozusagen wie ganz viele kleine Konzerte, d. h.

30 die Zwischenmusik entspannt die Situation, andererseits aber fixiert sie die dann  
31 immer wieder als Neue die Bühne Betretenden (obwohl das möglicherweise in der  
32 VILLA trotz Mangels an Zwischenmusik genauso ist). Die Offene Bühne wird nicht  
33 wie in der VILLA als Thema den Abend über konstant gehalten, sondern immer  
34 wieder durch die Zwischenphasen in den Hintergrund gerückt (außer für die nächsten  
35 Auftretenden)

### **BFb (07.06.2011)**

P „Chef des Abends“  
B Session-Musiker (Bassist) und DJ  
SZ Schlagzeuger  
BA Bassist  
G Gitarrist  
J Gitarrist und Sänger  
I Irgendjemand  
BM betrunkenen, schick gekleideter Mann: weißes Hemd, Jeans, schwarze Schuhe, Jacket  
über dem Arm hängend

36 Wir (ein Freund und ich) kommen ca. 23 Uhr an. Es spielen 3 Personen (P, B, SZ) 2 Lieder.  
37 (23.07 Uhr sind im vorderen Publikumsbereich ca. 18 Personen.) 23.25 Uhr sind BA, SZ und  
38 G1 auf der Bühne. G1: „Ich hab n Song mit, allerdings viel zu klein ausgedruckt, da isses dann  
39 n bisschen schwierig mit dem Publikum zu flirten.“ Beim 2. Lied (deutsch) klatscht am  
40 Anfang einer (in Barnähe) im Rhythmus mit. Vor dem 3. Lied sagt G1 was über seinen  
41 Kapodaster und singt dann das Lied (englisch). Beim 3. Lied Gespräche in der Ecke (links am  
42 Eingang). Gespräche werden lauter und mehr, aber ein paar gucken in Richtung Bühne. G1  
43 (am Ende): „So jetzt haben wir gesungen, mal gucken, ob ihr euch jetzt noch traut auf die  
44 Bühne.“ I1 sagt zu I2: „Der Typ im Weißen [BA], der spielt Bass.“ G2 und BA sitzen auf der  
45 Bühne, es läuft Musik vom Band, SZ setzt sich dazu. G2 und B reden. Das Lied ist zu Ende.  
46 G2: „So nu“, „das Lied fürn J. Kein Kühlschrack heute.“ Sie spielen ein Lied (deutsch,  
47 Thema: Liebe), J singt mit. G2 singt sehr mimik-betont. G2: „J?“ J: „Ja?“ G2: „Kühlschrack“.  
48 Lied beginnt. Liedabbruch. Dann aus der Barecke „Spiel doch Helpless“. Das nächste Lied  
49 kommt, dabei Gespräche. B guckt in Richtung Publikum, dreht dabei etwas den Kopf.  
50 Lautstarke Gespräche. Der Auftritt ist vorbei. J (nach Ende des Liedes): „Sehr geil“. SZ zu  
51 G2: „Hat mir sehr gefallen die Story.“ G2 und SZ reden. Der nächste Musiker (G3) sitzt auf  
52 der Bühne und stimmt seine mitgebrachte Gitarre. Nach ein paar Minuten stöpselt er die  
53 Gitarre in seinen mitgebrachten, kleinen Verstärker, er macht etwas am Verstärker. (es ist 0:04  
54 Uhr.) P: „Ich hab och keene Lust, den [SZ] immer zu holen“ (SZ war abwesend). G3, BA und  
55 SZ spielen das erste Lied, das instrumental beginnt, G3 macht instrumentales Intro, dann  
56 setzten die anderen ein, G3 summt, dann setzt der Text spät ein, das Lied geht sehr lange. G3  
57 guckt viel und zum Teil unsicher zu BA, hin und wieder zu SZ. Beim Lied Gespräche im  
58 Publikum. BA und SZ hören auf zu spielen, G3 macht langes Outro, dann spielt er Rhythmus  
59 und BA und SZ setzen wieder ein. Die Musik klingt sphärisch, psychedelisch (Gitarreneffekt),  
60 lang und melodisch und hat lange instrumentale Parts. Dann singt G3. Gespräche im  
61 Publikum. BM tanzt auf der leeren Fläche vor der Bühne und albert mit J herum. BM spricht  
62 anderen Mann (rechts am Eingang) laut an, der guckt genervt und nickt. BM geht aus dem  
63 Flowerpower. Starker Applaus. Liedwunsch aus dem Publikum. G3: „die Zeit ist doch

64 eigentlich rum“, J: „Nee, du hast drei Lieder“, (zu jemand neben ihm): „Ich nötige den“,  
65 „Nötige den nich, der spielt nur, was er will“. Das nächste Lied beginnt. Liedabbruch. Aus  
66 dem Publikum: „Mach weiter“, G3: „Nee, wir lassens, wollen noch andre hier, die könnens  
67 besser“, (zu BA): „Is grad so mein Eindruck“, aus dem Publikum: „Nein, mach weiter“, G3:  
68 „Ich mein wir können och noch mal einsteigen“. Sie spielen das Lied noch mal. Viel Applaus  
69 nach dem Lied. G3: „Der Effekt machts“. BA und P reden. G3 und SZ reden. BA und P reden  
70 wieder. J ist auf der Bühne und spielt leise für sich bei Musik vom Band, singt, übt das Lied.  
71 BA bittet DJ um Werkzeug für eine Reparatur am Bass. DJ gibt ihm eine große Schere, BA  
72 werkelt am Kabeleingang des Basses herum. J: „So jetzt mal was komplett anderes aus dem  
73 Underground, dem Deutschsprachigen.“ J merkt, dass kein Kabel in der Gitarre steckt, J  
74 fordert Applaus vom Publikum für die heutige Begleitband und stellt diese vor. Ansprache vor  
75 2. Lied, dann Beginn, Verspieler, Neubeginn, dann Selbstbeschreibung als stadtbekannter  
76 Trinker, das sei besser als anonymen Alkoholiker. BM kommt ins Flowerpower und geht vor  
77 die Bühne, J: „BM, geh mir mal ausm [Weg]“. J nach dem Lied: „Das war von mir“. (J agiert  
78 wie ein Publikumsunterhalter.) BM geht, wurde glaube ich vom Bar-Mann rausgeschmissen.  
79 Ich gehe 0:44 Uhr. Ich sehe draußen auf dem Fußweg BM torkeln und dann in eine Bar neben  
80 dem Flowerpower gehen.

81

#### 82 Anschließende Notizen:

83 - 3 Leute setzten sich an den Tisch, an dem ich saß. Einer von ihnen (männlich) fragte  
84 mich, wie das auf der Offenen Bühne im Flowerpower läuft. Ich erklärte ihm, wie die  
85 Anmeldung funktioniert. Er meldete sich dann bei P an.

#### 86 Eindrücke:

87 - verschiedene Musikstile  
88 - es geht primär um gemeinsames Musikmachen  
89 - die Stimmung steigt mit fortlaufender Zeit (Hochphase ca. zwischen 0 und 0.40 Uhr)  
90 - T: Die Offene Bühne im Flowerpower als Möglichkeit von Selbstthematisierung,  
91 Anerkennung und Aufmerksamkeitserfahrung, aber nicht als Garantie derselben,  
92 garantiert ist aber der Applaus als minimale Rückkopplung

### **BFc (14.06.2011)**

P „Chef des Abends“  
B Session-Musiker (Bassist) und DJ  
SZ Schlagzeuger  
RB im Rockabilly-Stil gekleideter (Lederjacke, Jeans, rote Stahlkappenschuhe) und  
gestylter (Frisur: Rockabilly-Tolle) junger Mann (Gesang, Gitarre)  
R junge Frau (Gesang)  
B2 Bassist  
M junger Mann (Bass, Gitarre, Gesang)  
J Gitarrist und Sänger  
F junge Frau (Gesang und Gitarre)  
SP Frau, die ein weites Kleid trägt  
F2 junge Frau (Schlagzeug, Gitarre, Gesang)

93 Aus unserer (ein Freund und ich) Sicht lässt sich das Publikum leider schlecht beobachten.  
94 Das 1. Set spielen P, B und SZ. Beim 2. oder 3. Lied klatscht einer im Takt, dann klatschen 2

95 im Takt. Nach dem 2. Lied grölt RB. Das 2. Set spielen B, SZ, R und G1. RB tanzt ein  
96 bisschen und versucht, (Blick-)Kontakt zu R aufzunehmen, während sie spielen. Nach dem  
97 Lied Applaus. R (zum Publikum): „Cheers!“ „Heute bin ich 1 Jahr alt [gemeint ist, wie sich  
98 später herausstellt, dass sie 1 Jahr in Leipzig ist]“, „This song is called ‚Come down‘“. Nach  
99 dem 2. Lied: R: „Wir sind [Bandname]. Unser nächstes Konzert ist am 23. Juni [...] im  
100 Westwerk.“ Nach dem nächsten Lied Applaus und Jubeln. Nach dem 3. Lied sagt R nochmals  
101 Bandname an. Die Musiker verlassen die Bühne. R stößt mit P an. Ein älterer, betrunken  
102 wirkender Mann aus dem Publikum spricht mit R und hält seinen Daumen hoch (als  
103 bestätigende Geste). R spricht mit einem jungen Mann aus dem Publikum. Als nächstes spielt  
104 RB 3 Lieder. Vor dem 1. Lied RB (zum Publikum, laut, schreiend): „Heyyyy, seid ihr gut  
105 drauf?“ RB ist betrunken, er singt mit J, verspielt sich ab und zu, singt sehr ausdrucksstark.  
106 Das 2. Lied ist „Langweilig“ von den Ärzten, R kommt mit auf die Bühne, setzt sich auf den  
107 freien Hocker und singt mit. RB vergisst ab und zu den Text, R auch, aber ist insgesamt  
108 textsicherer. Das 3. Lied singt RB wieder mit J. Zwischen den Textzeilen äußert RB immer  
109 wieder Kommentare („auf der E-Gitarre geht das aber besser“) und sucht Textzeilen. RB „So  
110 jetzt isses bald vorbei weil ich bin schon ganz betrunken“, aus dem Publikum: „Jetzt schon?“  
111 Nach dem 3. Lied RB: „Mitleidsdanke... ich lieb es immer wieder.“ (meine Begleitperson zu  
112 mir bezogen auf RB: „der is eher so der Entertainer-Typ.“) Auf der Bühne sind jetzt R, M, F  
113 und SZ. Sie spielen „Hey Hey My My“ von Neil Young. Danach nimmt F die Gitarre und  
114 macht eine lange Ansage. (Es wirkt als höre keiner zu, aber ich bin auch im Gespräch.)  
115 Danach singt F ein deutsches Lied. (23.40 Uhr sind mindestens 20 Personen im vorderen  
116 Publikumsbereich.) SP spielt und singt 1 Set. Wenig Publikumsinteraktion, aber Bedanken.  
117 Wenig Applaus. Viele reden während ihres Auftritts. Als nächstes spielen R, M 1 Lied. Dann  
118 spielen R (Gesang) und B (Gitarre) „Old Man“ von Neil Young. Es ist 1:01 Uhr. J, B2 und F2  
119 spielen 3 Lieder. Nach dem 1. Lied sagt F2: „Was spielen woan jetzt?“ Zwischendurch fordert J  
120 Publikum ein paar Mal auf, für die Musiker zu applaudieren und kündigt an, dass dies der 1.  
121 Auftritt für F2 als Schlagzeugerin ist. F2 singt und spielt nun drei Lieder. Sie zieht  
122 Aufmerksamkeit auf sich. F2 fragt in Richtung P, ob sie ein 3. Lied spielen kann, P nickt, F2  
123 sagt, dass sie bisher immer nur 2 Lieder gespielt hat. Das 3. Lied wurde die Woche davor von  
124 G2 und J gesungen (vgl. BfB, 44), Leute im Publikum singen mit. Ich komme 1:55 Uhr zu  
125 Hause an.

## Beobachtungsprotokolle VILLA

### Legende:

- Y Beobachter  
I Interpretation  
T Theorie  
[...] Unsicherheit in der Wahrnehmung, Zuschreibung oder Reihenfolge  
„...“ wörtliche Rede (z. T. nicht wortwörtlich notiert, aber immer sinnadäquat)

### BVa (16.05.2011)<sup>36</sup>

- S Stefan  
D „Chef des Abends“  
G Gitarrist (ca. 40 bis 50 Jahre alt)  
FB blonde Frau (Gesang)

1 Ankunft der Beobachter ca. 21 Uhr, gerade spielt D das letzte Lied seines Sets. Es sind wenig  
2 Zuhörende anwesend. Als nächste spielt S drei eigene Lieder, er spielt im Stehen, hat die  
3 Augen geschlossen. Das Publikum ist leise. S bittet in Richtung Mischpult, seine Gitarre auf  
4 dem Monitor leiser zu machen. Im Publikum wird gelacht. Nach 1. Lied S: „Jetzt spiel ich  
5 mein eigentliches Einsing-Lied.“ Handlungsmuster: Liedende, Applaus, „Dankeschön“, einen  
6 Schluck aus dem Glas trinken, Liedankündigung, z. T. dabei parallel Anspielen des Liedes.  
7 Das Publikum war relativ ruhig, außer am Ende des 3. Liedes: leise Gespräche. Nach dem  
8 Auftritt redet S mit FB. [S zu D: „Wollen wir was zusammen machen?"] Als nächstes spielen  
9 nach mehrminütiger Pause S, D (und später G) „Knocking on heavens door“. Zu Beginn  
10 Aushandlung über die Akkorde. G kommt auf die Bühne, die Gitarre, die er sich nimmt, wird  
11 verstärkt, er spielt mit (anfangs nur Improvisation, später Akkorde). G sitzt etwas abseits auf  
12 der Bühne, S und D in der Mitte. M hat leichte Rhythmuschwierigkeiten beim Spielen. S hat  
13 die Augen geschlossen. Es wirkt, als spiele jeder für sich. S und D wechseln sich mit Soli ab.  
14 Das 2. Lied wird von D vorgeschlagen und als Experiment, als Lied, das sie noch nie  
15 zusammen gespielt haben, angekündigt (D: „ihr wisst, was euch erwartet“). S darauf: „aber  
16 das is ja och irgendwie der Zweck“ (ich vermute, dass meine Anwesenheit auf S und auch  
17 diese Aussage eine Auswirkung haben könnte.) D hat die Augen offen und hat Blickkontakt  
18 zum Publikum, S hat die Augen geschlossen. Beim 2. Lied Interaktion der Musiker, Blicke  
19 zwischen ihnen. Sie koordinieren verbal die Akkorde, um richtig zusammen zu spielen. Das 3.  
20 Lied ist ein Vorschlag von S (S: „was wir immer spielen/immer gespielt haben“). Beim 3.  
21 Lied sind die Musiker wieder mehr in ihrem eigenen Spielen versunken. Als nächstes spielen  
22 S und FB zusammen. S hat die Augen zu, FB hat sie offen. Nach dem 1. Lied stellt S FB vor.  
23 FB sagt nichts. Es folgt ein 2. Lied. Das Publikum ist leise. FB vergisst den Text. Im Publikum  
24 wird gelacht. FB lacht auch. FB hat Blickkontakt zum Publikum. Das 3. Lied ist „Hallelujah“,  
25 dabei wird im Publikum leise geredet, am Ende des Liedes verstummen die Gespräche. Die  
26 Lieder wurden nicht angekündigt. Insgesamt wirkt S beim Auftritt mit FB auf sich  
27 konzentriert, fixiert, er hat die Augen zu. FB guckt hin und wieder zu ihm, lächelt etwas  
28 unsicher, singt relativ leise (relativ weit vom Mikrofon weg), aber sehr gut. (I: Man

---

<sup>36</sup> An diesem Abend begleitete mich mein Bruder, der das Geschehen auch beobachtete und protokollierte. Im Protokoll habe ich meine und seine Beobachtungen zusammengefügt.

29 merkt den unterschiedlich ausgeprägten bzw. eingepägten Bühnen-/Auftrittshabitus: S bewegt  
30 sich relativ offen, öffnend, überhaupt: er bewegt sich, FB sitzt relativ steif in bleibender,  
31 verharrender Körperposition, S bewegt viel seinen Kopf, vom Mikrofon weg, zu ihm hin,  
32 improvisiert viel beim Gesang, aber verwendet zugleich Improvisationsmuster (langes Ton-  
33 Halten, Wiederholungen), bei gesangs-lauteren Stellen hebt er den Kopf und reißt den Mund  
34 relativ weit auf, insgesamt starke Mimik.) Als nächstes spielt D 3 Lieder: beim 1. Lied ist  
35 das Publikum laut, D hat Blickkontakt zum Publikum. Beim 2. Lied („Über den Wolken“) ist  
36 das Publikum leise, singt zögerlich z. T. mit. Zum Ende des Liedes werden die Gespräche im  
37 Publikum lauter. D sagt etwas zu Y (D: „nicht die Version von...“). D verspielt sich, er und  
38 Leute im Publikum lachen. Beim 3. Lied („Kling Klang“ von Keimzeit) singt das Publikum z.  
39 T. mit, redet parallel und lacht. D kündigte alle Lieder an, z. T. ausführlich. Zwischen zwei  
40 Liedern macht D einen Witz „Jetzt kommt n Lied in der selben Tonart, also eine Tonart tiefer,  
41 so viel spaß damit!“ Anschließend spielt S 3 Lieder. Danach spielt wieder D 3 Lieder  
42 („Irrenhaus“, „Singapur“ von Keimzeit und ein Lied, das er als von einem Berliner  
43 Liedermacher stammend ankündigt). Das Ende der Offenen Bühne ist ca. 23.10 Uhr.

44

#### 45 Anschließende Notizen:

- 46 - S: „Normalerweise sind wir zu dritt im Bunde, da ist der Martin noch da, aber...“
- 47 - S vor dem 1. Lied eines Sets: „Ich komm mir schon eher wie bei nem Konzert vor“

#### 48 Eindrücke:

- 49 - S hatte auch beim gemeinsamen Spielen die Augen zu und wenig auf FB geachtet,  
50 beim Zusammenspielen mit D davor hat er auf D vergleichsweise mehr geachtet
- 51 - Insgesamt wirkte es hin und wieder, als hätte sich S in Trance gespielt und gesungen
- 52 - die Texte von S handeln viel vom Themenspektrum: Wege, Aufbruch, Veränderung,  
53 Entwicklung, Ende und (Neu-)Anfang von irgendetwas, Wege, die sich trennen
- 54 - Beim Spielen wirkt S in sich versunken, für sich spielend, nach dem Ende gemeinsam  
55 gespielter Lieder öffnet S die Augen, lächelt/lacht (tonlos) in Richtung der Mitmusiker  
56 unter dem Motto „Oh oh“, taucht wieder in das Geschehen, in die (reale) Situation ein
- 57 - T: Wenn S im eigenen Spielen versinkt, dann ist es u. U. wirklich möglich, wenn man  
58 einen Bezug findet, Teil zu haben an dem, was das Lied sagt bzw. sagen will.

### **BVb (30.05.2011)**

S Stefan  
D „Chef des Abends“  
M Martin (Gitarre, Gesang)  
L Lysann  
G Gitarrist (ca. 40 bis 50 Jahre alt)  
FS schwarzhaarige Frau (Gitarre, Gesang)  
E einzeln sitzender Mann im Publikum

59 Wir (ein Freund und ich) kommen ca. 21 Uhr an. S und D spielen zusammen, als wir  
60 ankommen. Sie spielen 4 Lieder. Erst spielt S Akkorde und D improvisiert ein bisschen, dann  
61 umgekehrt (S improvisiert sicherer, offensiverer). S und D spielen zum Schluss „Kling Klang“  
62 von Keimzeit. S sagt zwei Mal nach dem jeweiligen Lied: „So ungefähr“. Es ist 21.30 Uhr und  
63 es sind ca. 16-18 Personen im Raum (und die 2 Musiker auf der Bühne). Als nächstes spielt M  
64 „Tribute“, „Rebell“ und ein country-ähnliches Lied. M spielt und singt ausdrucksstark,

65 emotional, laut und körperbetont. Auf der rechten Publikumsseite (wir sitzen links) wird viel  
66 geredet. Als nächstes spielt S. Das 1. Lied hat er auch auf der Offenen Bühne vor 2 Wochen  
67 gespielt. Die Personen rechts reden relativ laut. Das 2. Lied kündigt S an: „Jetzt eins, das ich  
68 [och] lang nicht gespielt hab: ‚Meilenweit‘.“ Beim 3. Lied (das er auch vor 2 Wochen gespielt  
69 hat) laufen parallel auch viele Gespräche. Als nächstes spielt L. Das 1. Lied ist ein nach Pop  
70 klingendes Lied. Anfangs wirkt L zerbrechlich, schüchtern, dann wird sie mutiger, geht mit  
71 der Stimme hoch, singt sehr emotional. L spielt als nächstes „Wonderwall“, dabei laufen  
72 Publikumsgespräche. (I: Die Gitarre als Untermalung, der Gesang als Primat.) Bei L lässt sich  
73 starke Emotion im Gesichtsausdruck beim Singen erkennen, es wirkt, als vermittele sie eine  
74 tiefe Emotion, vorsichtig und doch intensiv. Als S nach ihrem Auftritt durch den Gang geht,  
75 sagen die rechts Sitzenden (mit der einen hat sie davor schon geredet) zu ihr „Sehr schön!“. S  
76 (dessen Sitzplatz vor uns ist) wird von E angesprochen, es folgt ein Gespräch, S schreibt etwas  
77 auf einen Zettel, E sagt „Und die Lieder gibt’s nur bei Youtube!“, darauf S „Ich hab noch ne  
78 Myspace-Seite, aber...“. D geht auf die Bühne. Es kommt ein Wunsch aus dem Publikum  
79 („Das Schnelle von letzter Woche“). D fragt nach einem Plektrum, L gibt ihm eins aus einem  
80 Kistchen (mit mehreren drin), dann sagt D: „Wenn jetzt noch jemand n Notenständer hat...“,  
81 darauf L: „Soll ich dir n Notenständer holen?“, L holt einen und baut ihn auf, während D „All  
82 along the watchtower“ spielt (also nicht gleich den Liedwunsch). G spielt 3 Lieder. FS steht  
83 auf, will auf die Bühne gehen. M (zu L): „Dann drängeln wir uns jetzt vor“. M und L gehen  
84 auf die Bühne. M: „Jetzt spielen wir zwei und dann spiel ich noch eins mitm S.“ M und L  
85 spielen 2 Lieder („Der Tag“ und „Halber Lovesong“ von den Ärzten). Dann spielen M und S  
86 ein Lied von S. Sie spielen gut zusammen, beide spielen Akkorde, M spielt einen ähnlichen  
87 Stil wie S (und damit nicht so progressiv, wie, wenn er allein spielt), M singt beim Refrain  
88 zurückhaltend eine 2. Stimme. Zum Schluss des Liedes improvisiert S, M spielt die Akkorde  
89 weiter. Verspieler. M grinst, S sagt „Ich wars“. Nach dem Lied sagt S (euphorischer als *sonst*):  
90 „Dankeschön. Das klang schön voll.“ Anschließend reden M und S auf der Bühne über die  
91 Gitarre von S und über das gespielte Lied. S: „Nee, war gutt.“ S spielt ein Lied, das er auch  
92 vor 2 Wochen gespielt hat. (Ich stelle fest, dass S, wenn er allein spielt steht, wenn er mit  
93 anderen spielt, sitzt.) S: „Okay, ich probier mal was Neues“. Nach dem Lied geht S von der  
94 Bühne. FS geht auf die Bühne, guckt sich beim Gehen um. FS stimmt die Gitarre, fängt an und  
95 sucht 1 Akkord, fängt noch einmal an. Der Gesang ist zu leise. FS guckt in Richtung  
96 Mischpult, S auch. FS sagt: „Ich hör mich nicht... Hey Mischpult-Man!“ Jemand anderes  
97 fragt in Richtung Mischpult: „Schläfst du?“ FS spielt 3 Lieder. 2 von ihnen hat sie beim  
98 letzten Mal, als ich sie hörte, auch gespielt, eins davon ist „Hurt“ von Johnny Cash (bei dem  
99 sie im Laufe des Spielens immer langsamer wird). Sie spielt für sich, ohne Publikumskontakt.  
100 Ihr Spielen wirkt emotional. Zeitweise wirkt es, als müsste sie fast weinen. FS spielt die  
101 Akkorde sehr einfach, ohne Ausgestaltung, die Schlüsse der Lieder erfolgen als Schlagen des  
102 Grundakkordes. Die Handhaltung wirkt verkrampft. Nach dem 1. oder 2. Lied lächelt sie  
103 verlegen nach dem Applaus und sagt „Danke schön!“. Es wirkt auf mich, als käme mein  
104 Applaus „zu spät“, ich hatte gerade protokolliert. Nach dem 2. Lied hält sie einen Griff und  
105 guckt. Sie hält inne und überlegt. Dann fängt sie an, zu spielen. Nach dem 3. Lied kommt  
106 mehr Applaus als davor, einige klatschen länger. Während der Lieder ist es relativ ruhig. Es ist  
107 23.25 Uhr, die Zeit verging gefühlt sehr schnell. Es sind noch 8 Personen im Raum. Ich  
108 komme 23.30 Uhr zu Hause an.

109  
110  
111  
112

113 Eindrücke  
114 - Auch wenn es keine Pause durch Musik vom Band gibt, ist der Übergang doch  
115 manchmal nicht direkt bzw. unmittelbar, einmal kam mir die Pause zwischen den Sets  
116 schätzungsweise 5 Minuten lang vor, in dieser Zeit wurde sich v. a. unterhalten.

### BVc (20.06.2011)

D „Chef des Abends“  
M Martin (Gitarre, Gesang)  
L Lysann  
G Gitarrist (ca. 40 bis 50 Jahre alt)  
B blonde, junge Frau (Gesang)

117 Als ich ankomme (ca. 21.05 Uhr), wird noch keine Musik gemacht. Im Raum sitzt links eine  
118 Gruppe, etwa 6 Personen. Das 1. Set, das ich höre beginnt 21.20 Uhr. L spielt 2 Lieder. Nach  
119 dem 1. Lied überlegt sie, was sie spielen soll. Nach dem 2. Lied überlegt sie auch und sagt  
120 „Mir fällt nüscht ein.“ Jemand aus dem Publikum (männlich) fragt „War das n  
121 Selbstgeschriebenes?“ L: „Nee, das war geklaut.“ Jemand aus dem Publikum (weiblich): „Von  
122 wem denn? Wir kennen das nicht.“ L: „Das is von Pollmann.“ L überlegt. „Was spiel ich’n!“  
123 ... L (zum Publikum): „Schlagt mal was vor!“ Aus dem Publikum kommt ein Vorschlag: ein  
124 Lied als Windung an einen Jungen, den L und der Vorschlagende beide kennen und der  
125 einmal in irgendeinem Sinne für „Deutschland Sucht den Superstar“ nominiert war. L  
126 signalisiert, dass sie dieses Lied nicht spielen will. L (zu M, der hinter dem Mischpult ist):  
127 „Martin, willst du was mit mir spielen?“ M: „Was d’n?“ L überlegt. L: „Na nich den Tag“  
128 [gemeint ist das Lied „Der Tag“ von den Ärzten.] M gibt zu verstehen, dass er mitspielt (M:  
129 „Na gut.“) M kommt auf die Bühne. Die beiden handeln aus, wo M ein Kabel für die Gitarre  
130 herbekommt. L (Gesang) und M (Gitarre, Gesang) spielen „Kopfüber in die Hölle“ und  
131 „Rebell“ von den Ärzten. Als nächstes spielt M „Tribute“. Danach Applaus und Jubel. Als  
132 nächstes kommt D auf die Bühne. Er beschreibt, wie die Offene Bühne abläuft („So, da ich  
133 hier auch n paar neue Gesichter gesehen hab, erzähl ich mal kurz, wie das hier abläuft. Wer  
134 spielen will, geht vor auf die Bühne. Hier links die zwei Instrumente sind nutzbar für Leute,  
135 die keine Gitarre dabei haben. Jede Session hat drei Lieder, damit nicht einer eine Stunde lang  
136 spielt.“) Das 1. Lied ist das, was er schon einmal gespielt hat (vgl. BVa, 41/42). Nach kurzem  
137 Anspiel rückt D den Notenständer heran und sagt, dass der Text so klein geschrieben ist. Das  
138 2. Lied ist „All along the Watchtower“, er kündigt es als Punk-Version an. G kommt dazu und  
139 sagt beim Gang zur Bühne „Das kann ich mitspielen“. D bemerkt G und sagt zu ihm „Ah,  
140 willst mitspielen?“. Zunächst wirkt es, als spiele jeder mehr für sich, später spielen sie mehr  
141 und instrumental zusammen. M singt den Liedtext auf Deutsch, dann setzt D wieder mit dem  
142 Refrain auf Englisch ein. Insgesamt stimmen die Rhythmen der beiden nicht ganz überein. Als  
143 nächstes spielen sie „Irrenhaus“ von Keimzeit. G fragt „In welcher Tonart?“ D darauf zu ihm  
144 „D“. Während D und G spielen, macht L mit einer großen Kamera vom Rand aus Bilder. Nach  
145 dem Lied bleibt G auf der Bühne und spielt einen englischsprachigen bekannten Popsong.  
146 Danach sagt er „N bisschen ruppig, aber hab ich auch grad erst eingeübt.“ G legt die Gitarre  
147 auf den Hocker. M geht in Richtung Bühne. Er bemerkt, dass G noch ein Lied spielen will. M  
148 „Ach, du willst noch een.“ Darauf G: „Ja, een mach ich noch, war ja nur n Cover.“ G spielt ein  
149 eigenes Lied mit deutschem Text. (Es ist 22.06 Uhr.) Das Lied hat ein langes  
150 Instrumentalvorspiel. Die Leute im Publikum reden. Auch als der Text beginnt, reden die

151 Leute weiter und mehr. Danach spielen M und B. Die zwei neben mir Sitzenden reden dabei  
152 während der ersten 2 Lieder. M und B wechseln sich in den Liedern mit dem Gesang ab. M  
153 kündigt 2. Lied an: „Wir spielen jetzt was, was wir lang nicht gespielt haben und hoffen, wir  
154 kriegen’s hin.“ Vor dem 2. und 3. Lied handeln M und B verbal (aber ohne  
155 Mikrofonverstärkung, daher nicht hörbar) aus, was sie spielen. Nach dem 2. Lied kommt ein  
156 Liedwunsch („Fallen“) aus dem Publikum. Darauf M: „Das ist nicht die richtige Stimmung,  
157 also die Gitarre“, darauf Person aus dem Publikum: „Na, das kannst du doch umstimmen, die  
158 Zeit hast du doch.“ M darauf „Vielleicht wird ja ‚Fallen‘ noch später gespielt“. M und B spielen  
159 3. Lied (das nicht der Liedwunsch ist). L fotografiert die beiden während des Spielens. Danach  
160 sagt M, dass er jetzt gern 3 Lieder allein spielen würde und spielt 3 Lieder („Erna P.“,  
161 „Omaboy“ und „Die Allerschürfte“ von den Ärzten). Die zwei Personen neben mir reden.  
162 Links im Publikumsbereich wird während des 2. Liedes kurz laut gelacht. Jetzt ist links nichts  
163 hörbar. Dann wieder lautes Lachen. Bei einer leisen Stelle des 2. Liedes werden auch die  
164 Gespräche leiser, das Lied wird wieder lauter, die Gespräche links auch. Vor dem 3. Lied fragt  
165 M das Publikum: „Wollt ihr lieber n Tango oder was Melancholisches?“ Einer aus dem  
166 Publikum sagt „n Tango.“ M wiederholt „n Tango.“ M überlegt kurz, sagt dann (zu sich)  
167 „Sammeln.“ Die 2 links von mir und die Leute links reden und lachen während des Liedes.  
168 Nach dem Lied sagt M „Ring frei für den Nächsten!“, im Vorbeigehen „Vielleicht trauen sich  
169 unsre neuen Gäste ja auch mal... Traut euch, seid nicht schüchtern!“ Es geht keiner auf die  
170 Bühne. D sagt „N wenn keiner will dann spiel ich eben.“ Er kündigt sein 1. Lied („Hofnarr“  
171 von Keimzeit) an: „Das hab ich lang nicht gespielt und das is schnell.“ Während des Liedes  
172 laufen viele, lauter werdende Gespräche. L macht Fotos von 2 Positionen aus. Kaum Applaus  
173 nach dem Lied. M geht nach vorn, holt seine Gitarre (die auf der Bühne rechts stand), packt  
174 sie ein, redet kurz mit D, während der das Lied zu Ende spielt, und geht dann, verabschiedet  
175 sich mehrfach (bei Einzelnen und in die Runde). D spielt ein eigenes Lied, das relativ ruhig  
176 ist. Während des Liedes laufen laute Gespräche. (Es ist 22.45 Uhr und es sind ca. 10 Personen  
177 im Raum.) D sagt in Richtung Publikum, dass er den Eindruck hat, dass seine Stimme viel  
178 lauter gewesen sei als die Gitarre. Er sucht nach Reaktionen. Ich geb ihm mimisch zu  
179 verstehen, dass das auf mich nicht so wirkte. D sagt „Na wenn ihr das sagt...“ Nach dem Set  
180 von D geht L auf die Bühne. Ihr Handy klingelt, L bittet, es solle jemand rangehen (das Handy  
181 liegt in der Tasche auf dem Sofa.) Eine Frau sucht es lange. Sie findet es schließlich und gibt  
182 L zu verstehen, dass sie Probleme mit dem Handy hat. L sagt „Ich guck dann, ich spiel jetzt...  
183 Grufti-Zeugs, ihr kennt das [ja].“ Sie spielt das 1. Lied (deutsch). Nach einem Verspieler sagt  
184 sie zu sich selbst leise „Hm“. Die Leute im Publikum reden. Applaus nach Ende des Liedes.  
185 Eine Frau im Publikum (sie sitzt rechts von mir) klatscht „nachträglich“ und ruft „Wouou“,  
186 darauf L: „Heyy“ [wirkt überrascht, aber auch etwas verlegen]. Das 2. Lied (Thema: Liebe)  
187 singt sie sehr emotional und ausdrucksstark, oft neigt sie ihren Kopf nach oben und guckt nach  
188 oben, auch v. a. bei hohen Tönen. Am Ende des Liedes wirkt die Stimme besonders  
189 emotional/ergriffen. Nach dem 2. Lied überlegt L was sie spielt. Dann sagt sie „So, jetzt noch  
190 was Harmloses, nicht Grufti, damit der [Name] keine Angst mehr hat.“ Beim 3.  
191 englischsprachigen Lied ist es relativ ruhig. Sie setzt einen Ton zu hoch an, das klingt schrill  
192 (L spielt aber weiter), darauf sagt sie „Hou“, dann lacht sie über sich selbst. Ich gehe nach  
193 Ende des Sets, 23.04 Uhr.

**Tab. 1 Ausführliche Falldarstellung**

<b>Merkmal</b>	<b>Micha</b>	<b>Juliane</b>	<b>Stefan</b>	<b>Lysann</b>
<b>Alter</b>	28	21	20	23
<b>Herkunft</b>	Kempton (Allgäu)	Delitzsch (bei Leipzig)	Markkleeberg (Leipzig)	Braunsbedra (Sachsen-Anhalt)
<b>Bildungsweg</b>	Carl-von-Linde-Gymnasium, Kempton, Abitur, Studium Universität Leipzig (Theaterwissenschaft, Germanistik, Philosophie)	Abitur am Gymnasium Delitzsch	Abitur Zivildienst derzeit eingeschrieben in Rechtswissenschaft, Universität Leipzig	Abitur
<b>Beginn mit Musikaktivität</b>	14 (Band mit Freund)	16 (erste eigene Lieder)	6 (Klavierunterricht)	3 (erste Erinnerungen)
<b>wichtige „Stationen“</b>	2 Jahre Gitarrenunterricht  Musik bei Lagerfeuer-sessions und Feiern im Freundeskreis  Am-Rand-Mitspielen im Flowerpower  Auftreten im Flowerpower als Hauptakteur	2 Jahre lang für sich Spielen zu Hause  Kennenlernen vieler Musiker in Leipzig  Beginn gemeinsamer Musikpraxis mit dem Gitarristen	Beginn mit Klavierunterricht (1. Klasse)  Wechsel zum Musikprofil (7. Klasse)  Beginn mit Gitarre (7. Klasse)  Konzertreihe (10. bis 12. Klasse)  Sommer 2010: „Musikreise“ (USA und Kanada)	Musikalische Früherziehung (ab 4. Lebensjahr), dann 2 Jahre Geigenunterricht, Gesang, Schlagzeug, Percussion, Gitarre  Mitsingen im Rahmen von Schulchören  Kennenlernen der Liverollenspielszene  Fantreffen mit Eric Fish
<b>Umzug nach Leipzig</b>	September 2002	etwa Frühling/ Sommer 2009	noch wohnhaft in Markkleeberg	Oktober 2006
<b>„Hauptkompetenzen“</b>	Gitarre, Bass, Gesang	Gesang, Klavier	Gitarre, Gesang, Klavier	Gitarre, Gesang, Klavier

<b>Lieder auf der Offenen Bühne</b>	überwiegend Covers (60er und 70er)	Covers (60er und 70er) und eigene Lieder (Mischung aus Blues, Jazz, Psychedelic, Singer-Songwriter)	Covers und eigene Lieder (melancholisch, gefühlsbetont)	Covers (Musik der sog. Schwarzen Szene, Party-Hits)
<b>derzeitige Hauptaktivitäten</b>	Kameramann und Cutter Arbeit über Universität Leipzig projektbezogen, keine Festanstellung	Schulische Ausbildung zur Gestaltungstechnischen Assistentin (Abschluss September)	Vorbereitung für Aufnahmeprüfungen an Musikhochschulen in Leipzig, Köln, Stuttgart, Hannover; Üben der Bühnenperformance; Arbeiten am ersten Album; derzeit noch eingeschriebener Jura-Student an der Uni Leipzig	Praktikum im Bereich Veranstaltungstechnik/-Management, Ausbildungssuche
<b>derzeitige Nebenaktivitäten</b>	Musik in zwei Leipziger Bands (Gitarre, Gesang, Bass, Percussion), regelmäßige Sessionbesuche in Leipzig, handwerkliche Aushilfstätigkeiten, Mitglied im Forschungsprojekt "Körpertechniken des Wissens" (Universität Leipzig)	Singen, Lieder schreiben, Klavier spielen, Fotografieren	Proben mit Bands "Circle Edge" und "Sözzled", Mitglied im Leipziger Oratorienchor	Fotografin und Redakteurin für die „Schwarze Presse“ (Onlineportal für Konzert- und Partyfotografie in und um Leipzig)
<b>Sonstiges</b>		2 Praktika in der Schulzeit (Floristin) 2 Praktika während der Ausbildung, Fachrichtung: Werbung		

## Abb. 1 Fotos vom Flowerpower



Blick in das Flowerpower vom Eingang



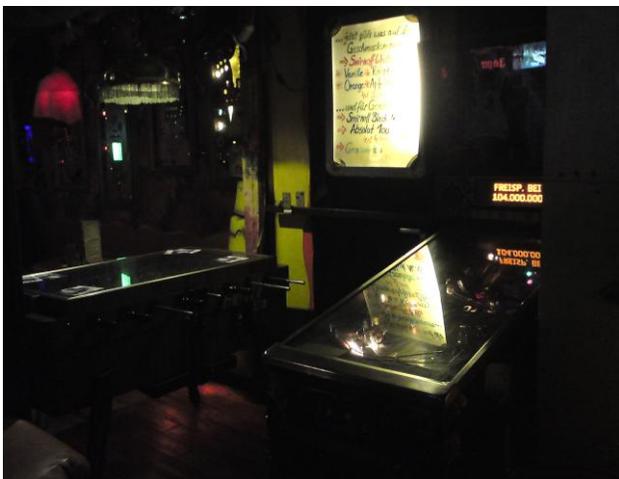
Teil des vorderen Publikumsbereichs



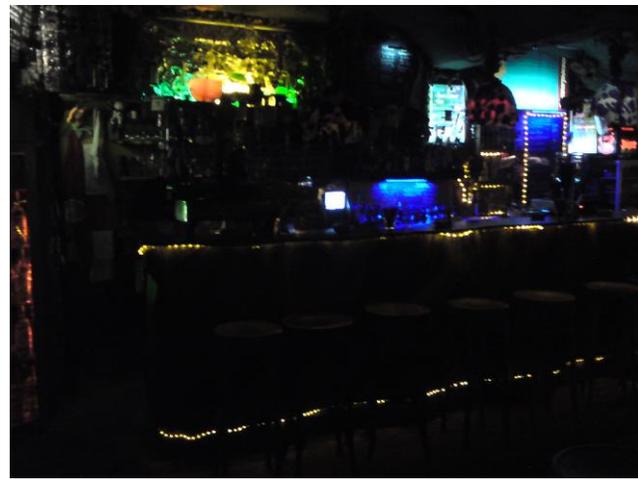
Blick auf die Bühne



Bühne



Nische mit Spielautomat und Kickertisch



Bar

**Abb. 2      Fotos vom VILLA-Keller**



Veranstaltungsraum des „Offenen Gitarrenabends“



Mischpult-Ecke



Neulichtcafé



Bar

Abb. 3 Flyer zum „Gitarrenklub“ im Flowerpower



<http://www.flower-power.de/>

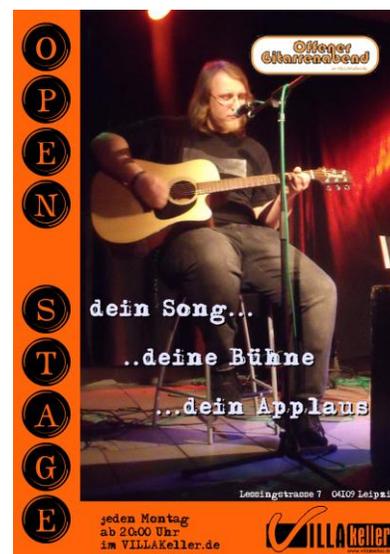


Flyer (Foto)

Abb. 4 Flyer und Plakat zum „Offenen Gitarrenabend“ in der VILLA



[http://www.villa-leipzig.de/eventdetail\\_29.html?&eventid=101270](http://www.villa-leipzig.de/eventdetail_29.html?&eventid=101270)



hängt im Gang des VILLA-Kellers

# **Universität Leipzig**

## **Eidesstattliche Erklärung**

Hiermit erkläre ich, dass ich die hier vorgelegte Arbeit mit dem Titel „Offene Bühnen – musikalische Praxis im sozialen Raum“ selbstständig, ohne fremde Hilfe und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Alle Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Veröffentlichungen oder anderen Quellen, insbesondere dem Internet, entnommen sind, sind als solche eindeutig und wieder auffindbar kenntlich gemacht. Alle diese Quellen sind in einem Literaturverzeichnis angegeben. Die vorliegende Arbeit ist in gleicher oder ähnlicher Form noch nicht veröffentlicht.

Datum: \_\_\_\_\_

Unterschrift: \_\_\_\_\_