

Musikalische Werdegänge von Unterhaltungsmusikern — Biographische Untersuchungen —

Rudolf-Dieter Kraemer (Hg.): Musikpädagogische Biographieforschung : Fachgeschichte - Zeitgeschichte - Lebensgeschichte. - Essen: Die Blaue Eule 1997. (Musikpädagogische Forschung. Band 18)

Einleitung

Es gibt zahlreiche nichtwissenschaftliche oder populärwissenschaftliche Abhandlungen über Pop- und Rockstars sowie verschiedenste Nachschlagewerke (vgl. Husslein 1996). Fundierte Darstellungen musikalischer Entwicklungsverläufe von Musikern aus dem Bereich der Unterhaltungsmusik existieren bisher jedoch kaum. Umfangreiche Untersuchungen beschränken sich auf den Klassikbereich (vgl. Manturzevska 1990, 1995; Bastian 1989, 1991). Daneben gibt es einzelne Studien zu musikalischen Werdegängen im Jan (Bolay 1995; Westerhoff 1995). Außerdem existieren biographische Untersuchungen, die Einzelaspekte analysieren, zum Beispiel: Lernprobleme bei Klavierstudenten (Grimmer 1991), Berufsalltag von Musiklehrern (Gembris 1991), Lebens- und Arbeitsbedingungen von Unterhaltungsmusikern *in* einer städtischen Musikszene (Schepers 1996).

Für den Unterhaltungsmusikbereich untersuchten Niketta und Volke (1994) in einer empirischen Studie die Arbeits- und Lebensbedingungen von Rock- und Popmusikern. Entwicklungspsychologische Fragestellungen wurden hier allerdings kaum berücksichtigt. Andere Untersuchungen beziehen sich auf spezifische Aspekte der Unterhaltungsmusik wie zum Beispiel: Bandgründungen und -strukturen (Jones & Harvey 1980; vgl. Niketta, Niepel & Nonninger 1983; Niketta 1986), Frauen in der Rockmusik (Bayton 1989; Niketta & Volke 1993), musikalisches Lernen durch Selbstsozialisation (Müller 1995), eine lokale Musikszene (Ebbecke & Lüscher 1987), die nicht-universitäre Pop-Ausbildung in der Bundesrepublik (Poppensieker & Barber-Kersovan 1991), Streß bei Musikern (Wills & Cooper, 1988). Des weiteren werden entweder Rezeptionsweisen ins Blickfeld gerückt (vgl. Behne 1986; Ehlers 1989), Popmusik als Bestandteil der Jugendkultur dargestellt (Frith 1981) oder es wird versucht, die Gründe für die Dominanz der Unterhaltungsmusik in den Medien zu analysieren (Elender & Rauhe 1989; Schoenebeck 1987).

Zielsetzung

Da musikalische Entwicklungsverläufe von Musikern aus dem Bereich der Unterhaltungsmusik bisher kaum systematisch untersucht wurden, sollen zwei Masterarbeiten am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Münster dazu beitragen, diese Lücke zu schließen (Füser: Musikalische Werdegänge von Rockmusikern. Eine Untersuchung mit Hilfe qualitativer Interviews – Köbbing: Entwicklungspsychologische Untersuchungen zu den Werdegängen von professionellen Musikern aus dem Bereich der Unterhaltungsmusik).

Folgende Fragestellungen haben wir im besonderen Maße untersucht:

- ◆ Gibt es spezifische Merkmale in den musikalischen Werdegängen von Unterhaltungsmusikern aus dem Pop- und Rockbereich?
- ◆ Lassen sich für diese Musiksparte typische Handlungsmuster und Formen musikalischen Lernens feststellen?
- ◆ Welche musikalischen und außermusikalischen Einflussfaktoren spielen bei den Werdegängen von Unterhaltungsmusikern eine Rolle?
- ◆ Sind Entwicklungsphasen erkennbar, die möglicherweise mit der Art der Musik zusammenhängen?

Methode

Insgesamt haben wir 16 Musiker in Interviews mit einem themenzentrierten Leitfaden zu ihren musikalischen Werdegängen befragt. Das ergab Bandmaterial von über 30 Stunden Dauer. Alle interviewten Musiker stammen aus den alten Bundesländern. Musiker aus den neuen Bundesländern und auch Musikerinnen wurden nicht berücksichtigt, da man vermutlich in beiden Fällen von einer anderen Sozialisation ausgehen kann. Zudem bot sich diese Einschränkung aus forschungsökonomischen Gründen an.

Die interviewten Musiker waren 22 bis 45 Jahre alt. Zu ihnen zählten sowohl Hobbymusiker als auch Profimusiker aus den Bereichen Rock, Pop und Jazz. Die transkribierten Interviews wurden anonymisiert und inhaltsanalytisch ausgewertet.

Interviewte Personen (Füser)	Hauptinstrument (Nebeninstrument)	Beruf
A. 31 J.	E-Baß, (Saxophon)	Musikwissenschaftler, Weiterbildung Kultur und Marketing
B. 32 J.	E-Baß, (u.a.)	Student, Musiker
C. 32 J.	Gitarre	Musiker, Komponist, Textdichter, Musikwissenschaftler
D. 29 J.	Gitarre, Sänger	Diplomkaufmann
E. 25 J.	Posaune, (Klavier)	Azubi Groß- u. Außenhandelskaufmann, Musiker
F. 31 J.	Keyboard, Klavier	Musiker, Student
G. 32 J.	Schlagzeug	Musiker, Student
H. 24 J.	Sänger, (Gitarre)	Musiker, Songwriter
Interviewte Personen (Köbbing)	Hauptinstrument (Nebeninstrument)	Beruf
1 40 J.	Saxophon, (Querflöte, Klarinette, Klavier)	Musiker, Hochschuldozent für Saxophon
2 32 J.	Percussion	Musiker, Ökologe
3 45 J.	E-Baß, (Posaune, Gitarre)	Musiker, Tonstudiobetreiber, Musikmanager
4 45 J.	Saxophon, (Gitarre, Querflöte)	Musiker, Instrumentallehrer
5 38 J.	Klavier, Gesang, (Banjo, Mandoline)	Musiker, Entertainer, Moderator
6 28 J.	Saxophon, (Klarinette, Querflöte)	Musiker, Instrumentallehrer
7 28 J.	Posaune, (Tuba)	Musiker, Instrumentallehrer
8 22 J.	Schlagzeug	Musiker

Ausgewählte Ergebnisse

Instrumentenwahl

Bei allen interviewten Musikern bestand in der Pubertätsphase die konkrete Zielvorstellung, mit dem neu gewählten Instrument die präferierte Unterhaltungsmusik zu spielen. Den wichtigsten Einfluß auf die Instrumentenwahl hatten: (1) Medien (z.B. CD, Radio), die von den Musikern individuell ausgewählt wurden, (2) Vorbilder aus dem direkten musikalischen Umfeld, (3) ein von der Peergroup abhängiger Medienkonsum. Häufig behielten die interviewten Musiker das zu Anfang der Pubertätsphase gewählte Instrument bis zum Zeitpunkt des Interviews als Hauptinstrument bei. Die anderen Musiker spielten das zu Beginn dieser Entwicklungsphase gewählte Instrument als Zusatzinstrument auch weiterhin. Es wird deutlich, daß mit der selbstbestimmten Wahl des Instruments eine große Kontinuität verbunden ist.

Autodidaktisches Lernen/Selbststudium

Eine wesentliche Rolle für den Bereich der Rock- und Popmusik spielt autodidaktisches Lernen. Diese Art des Lernens beginnt häufig in die Zeit der Pubertät. Ein Großteil der Befragten begann erst in diesem Alter, sich intensiver mit Musik zu beschäftigen, ein neues Instrument oder überhaupt ein Instrument zu erlernen und mit Gleichaltrigen in Formationen zusammenspielen. Das Handeln der Musiker war maßgeblich durch große Eigeninitiative geprägt. Die Mehrzahl der befragten Musiker nahm nach der Instrumentenwahl nicht direkt Unterricht in Anspruch, sondern lernte die Instrumente im Selbststudium. Der konventionelle Instrumentalunterricht spielte hier, anders als im Klassikbereich, keine zentrale Rolle, sondern stellte allenfalls eine ergänzende Lernform zum autodidaktischen Lernen dar.

Die Musiker entschieden selbst, welche Stilrichtung und welche Stücke sie spielten. Dabei gingen sie spielerisch und explorativ vor: „Learning by doing“. In einer Gruppe von Gleichgesinnten, die sich in Bands organisierten, wurden die spezifischen Musikkenntnisse weiter ausgebaut. In Bands verband sich soziales Lernen mit musikalischem Lernen.

Ein frühzeitiger Instrumentalunterricht kann für Musiker aus der Unterhaltungsmusik zwar als positiver Entwicklungsfaktor gewertet wer-

den, doch eine generelle Voraussetzung für den späteren Beruf des Unterhaltungsmusikers ist Instrumentalunterricht offenbar nicht.

Es folgen die wichtigsten Gründe für autodidaktisches Lernen (in nichthierarchischer Abfolge).

- (1)“Klassische“ Rock/Popinstrumente wie E-Baß, E-Gitarre, Schlagzeug, Keyboards sowie Gesang (vgl. Niketta & Volke 1994, 51) sind anscheinend besonders leicht autodidaktisch erlernbar: Dies ermöglichte den Befragten auch ohne Instrumentalunterricht einen problemlosen Musizierbeginn.
- (2)Zu einem erfolgreichen Einstieg in die Praxis trug der eigene niedrige Anspruch an das Spielniveau bei. Der Spaß am Musizieren stand eindeutig im Vordergrund.
- (3)In einigen Fällen fehlten Lehrer für die Rock- und Popinstrumente.
- (4)Aktuelle Musiktrends wie z.B. Rap und HipHop wurden erst mit zeitlicher Verzögerung ins Lernangebot aufgenommen. Die Musiker kritisierten eine unzureichende Flexibilität des konventionellen Unterrichts, der nach ihrer Meinung nicht immer in der Lage war, aktuelle Musikstile aufzugreifen und zu vermitteln. Daher verzichteten die Musiker entweder ganz auf Unterricht oder sie versuchten, wenn sie bereits Instrumentalunterricht erhielten, als Ergänzung eigene autodidaktische Strategien zu entwickeln.
- (5)Adäquate Lernangebote für Popmusik, wie sie heute allgemein vorhanden sind, fehlten in der Vergangenheit weitestgehend. In den 60er Jahren waren solche Möglichkeiten, Pop und Rock im Rahmen von Privatunterricht und an Musikschulen zu lernen, noch die Ausnahme.

Es wurden auch Nachteile autodidaktischen Lernens genannt. Ungünstig oder falsch angewöhnte Spieltechniken konnten die Weiterentwicklung auf dem Instrument bremsen, was zu Krisen im musikalischen Werdegang führen konnte. Eine Kontrolle und mögliche Motivationsanreize durch einen Lehrer, der solche Krisen vorbeugen könnte, entfielen.

Gerade beim Rockgesang scheint es wichtig, den richtigen Umgang mit der Stimme zu erlernen. Ohne eine adäquate Gesangstechnik kann es vorkommen, daß regelmäßig, zum Beispiel am Ende von Konzerten, die Stimme versagt.

Im folgenden soll das Selbststudium in sechs Schritten veranschaulicht werden. Die Reihenfolge der Einzelschritte ist jedoch nicht als zwingende Abfolge zu verstehen. Das heißt: Das Auslassen und Austauschen einzelner Schritte ist möglich.

- 1. Schritt: Entwicklung einer Musikpräferenz: Ein besonderes Merkmal der Pubertätsphase ist die bewußte Hinwendung zur Unterhaltungsmusik, was mit einer gleichzeitigen Ablehnung der klassischen Musik verbunden sein kann. Maßgeblichen Einfluß hat hier die Peergroup.
- 2. Schritt Intensives, bewußtes und häufiges Hören: Medien wie Schallplatte, CD und Radio werden selektiv genutzt. Eine Fokussierung auf bestimmte Stilrichtungen der Unterhaltungsmusik zeigt sich durch Plattenkäufe, Ausleihen und Überspielen von Platten, das Hören bestimmter Radiosendungen und durch Konzertbesuche.
- 3. Schritt: Es entsteht der Wunsch, die präferierte Musik nachzuspielen. Wenn nicht ohnehin schon geeignete Instrumente zur Verfügung stehen, müssen Instrumente angeschafft werden, um diese Musik spielen zu können.
- 4. Schritt: Medienunterstütztes Lernen: Medien wie Tonband, Schallplatte und CD werden verwendet, um mit den Instrumenten zu den Aufnahmen mitzuspielen. Die Medien haben neben einer Orientierungs- und Kontrollfunktion quasi die Funktion einer „imaginären Band“, in der sanktionsfrei musiziert werden kann. Die Vorgehensweise ist hierbei experimentell und explorativ. Angestrebt wird eine schrittweise Annäherung an das „Original“. Noten als Hilfsmittel spielen bei dieser Vorgehensweise kaum eine Rolle, auch wenn die Musiker den Umgang mit Noten bereits erlernt haben. Statt dessen nutzen sie visuelle Hilfen, um neue Impulse für das eigene Spiel zu erhalten: Fotos auf Plattencovern, Fernsehaufzeichnungen und Konzertbesuche. Aus dieser Vorgehensweise läßt sich folgern, daß Lernfortschritte nur dann erzielt werden können, wenn entsprechende Hilfsmittel für die Musiker erreichbar sind, wobei „Zufälle“ auch für das Selbststudium eine wichtige Rolle spielen können.
- 5. Schritt: Durch wiederholtes Spielen stellt sich ein Übungseffekt ein, der die Fehler dezimiert. Dies wird beispielsweise durch die

passagenweise Wiederholung schwieriger Stellen erreicht. So entwickelt sich eine Spielroutine.

- 6. Schritt: Der Wunsch, in einer Band zu musizieren, entsteht spätestens dann, wenn die grundlegenden instrumentaltechnischen Probleme gelöst sind.

Spiele in Bands

Die musikalische Bandarbeit spielt für die Entwicklung von Musikern aus dem Unterhaltungsmusikbereich eine zentrale Rolle. Für die befragten Musiker stellte sich die Aufgabe, Personen aus dem Umfeld zu finden, mit denen sie gemeinsam musizieren konnten. Dabei war vorrangig, die eigenen musikalischen Präferenzen abzudecken. Häufig suchten die Befragten zunächst den Kontakt zu jeweils einem weiteren Mitspieler, um zu zweit erste Erfahrungen im Zusammenspiel zu machen. Dabei sprachen sie in den meisten Fällen Freunde an.

Nachdem grundlegende Erfahrungen im Musizieren mit verschiedenen Musikern gesammelt wurden, engagierten sich die Interviewten in Bands. Die einen stiegen in bereits bestehende Formationen ein, während andere sich durch Gründung einer eigenen Band eine Spielmöglichkeit verschafften. Dies war der Fall, wenn die Musiker entweder das Zusammenspiel mit einem bestimmten Personenkreis favorisierten oder wenn sich kein Angebot einer bestehenden Band ergab. Bei einer Neugründung wurden die Musiker berücksichtigt, mit denen die Befragten bereits zuvor zusammengespield hatten. Dies waren häufig gute Freunde, was sich auf den Zusammenhalt *der* Bands positiv auswirkte.

Die erste Band begann meistens als Coverband, in der Stücke anderer Interpreten nachgespielt wurden. Randmitglieder mit größerem Können und umfassenderen Kenntnissen förderten in besonderem Maße die Lernfortschritte der anderen. Für die Musiker war es wichtig, neben den musikalischen Aspekten den adäquaten Umgang mit den technischen Hilfsmitteln zu lernen, wie zum Beispiel mit Verstärkern, Effektgeräten, Gesanganlage, Monitoranlage. So ist schon allein für Proben ein erheblicher Aufwand an Equipment notwendig.

Elektronische Hilfsmittel sind für Musiker aus dem Rock- und Popbereich inzwischen selbstverständlich geworden. Für Musiker, die bereits in den 60er und 70er Jahren ihre ersten Banderfahrungen sammelten, war hingegen der Umgang mit technischen Hilfsmitteln noch ungewohnt und mußte von ihnen nachträglich gelernt werden.

Songwriting

Dem Nachspielen von bekannten Musikstücken anderer Interpreten schloß sich das Schreiben eigener Stücke - also das Songwriting - als nächste Entwicklungsstufe an. Dabei ist kein einheitliches Vorgehen feststellbar.

Dennoch lassen sich die Arbeitsweisen modellhaft in drei Bereiche unterteilen, deren Reihenfolge nicht hierarchisch zu verstehen ist:

- (1) Ein einzelner Songwriter konzipiert die Stücke, sowohl den musikalischen als auch den textlichen Teil. In den untersuchten Fällen waren diese Songwriter immer Bandmitglieder. Es ist aber auch denkbar, daß Songs von Musikern geschrieben werden, die nicht Mitglied der Band sind.
- (2) Ein Songwriter-Team aus zwei oder auch mehreren Musikern übernimmt die kreative Arbeit. Dies geschieht häufig in der klassischen Aufteilung in Text und Musik.
- (3) Alle Bandmitglieder entwickeln die Stücke. Eine gemeinsame Session, die auf Band mitgeschnitten wird, ist dabei eine Möglichkeit. Hier werden Ideen durch das gemeinsame Spiel entwickelt. Die Bandmitglieder haben Freiräume, rhythmische und melodische Strukturen auszuprobieren, bis alle Beteiligten mit dem Ergebnis zufrieden sind. — Es wurde auch eine andere Möglichkeit beschrieben: Ein Bandmitglied nimmt eine Grundidee auf Band auf, zum Beispiel Gesangsmelodie oder Grundrhythmus. Die anderen Bandmitglieder ergänzen nacheinander ihren Part nach ihren Vorstellungen.

Zwischen diesen modellhaft dargestellten Vorgehensweisen gibt es natürlich viele fließende Übergänge. Selbst in ein und derselben Band muß nicht eine Vorgehensweise dominieren. Auch die Frage, ob der Text oder die Musik zuerst vorhanden ist, läßt sich nicht generell beantworten. Zudem ist es für die betreffenden Musiker oft schwierig, den kreativen Prozeß des Songwritings im einzelnen zu beschreiben. Beim Schreiben der Stücke werden auch bewußt vorhandene musikalische Ideen aus anderen Songs übernommen und für eigene Zwecke abgewandelt, auch wenn dies einzelne Musiker nicht gerne zugeben.

Die fertigen Songs werden von den Musikern zur Selbstkontrolle und Dokumentation auf Tonband oder Kassette mitgeschnitten. Zusätzlich nutzen die Musiker individuelle Notizen zu den Stücken: zum Beispiel Akkordsymbole, Notizen zur Songstruktur und natürlich die Texte. Notenlesen und Notenschreiben spielt hier kaum eine Rolle.

Die musikalische Infrastruktur

Einen weiteren wichtigen Einflußfaktor für musikalische Aktivitäten stellt die musikalische Infrastruktur dar.

- ◆ Dazu gehört die Möglichkeit, Konzerte zu besuchen. Konzerte können den eigenen musikalischen Horizont erweitert, Motivationen für das eigene Spiel bewirken und zum Imitieren von Vorbildern anregen.
- ◆ Außerdem sind Kontakte zu anderen Musikern wichtig für Erfahrungsaustausch über Instrumentaltechnik und Equipment, für Bandneugründungen oder Einstieg in eine bestehende Band, für gemeinsame Sessions, Hinweise auf Auftrittsmöglichkeiten und die Wahl eines Instrumentallehrers.
- ◆ Um überhaupt spielen zu können, muß einer Band erst einmal das nötige Equipment zur Verfügung stehen. Hier kann die Schule den Musikern konkrete Hilfestellung leisten.
- ◆ Notwendig sind zudem feste Proberäume (z.B. in der Schule), damit die Musiker in entsprechender Lautstärke proben können und dort ihr aufgebautes Equipment aufbewahren können.
- ◆ Damit sich eine Band schließlich in der Öffentlichkeit präsentieren kann, müssen passende Auftrittsmöglichkeiten vorhanden sein. Konzerte in Schulen und Szenekneipen bieten hierfür erste Möglichkeiten.
- ◆ Auch Studios spielen eine Rolle, wenn z.B. geeignete Demo-Aufnahmen erstellt werden sollen. Diese Demos sind unbedingt notwendig, um sich bei Konzertveranstaltern oder auch bei Plattenfirmen zu bewerben.
- ◆ Von Bedeutung sind außerdem Fördermaßnahmen wie Bandwettbewerbe, Band- und Instrumentalworkshops, regelmäßige Konzertreihen für Newcomer und Anlaufstellen wie Rockbüros.

Berufsbild Unterhaltungsmusiker

Im Unterschied zu Berufsmusikern aus dem Klassikbereich beschränken sich bei professionellen Musikern aus der Unterhaltungsmusikbranche die Aufgaben nicht so sehr auf die Probenarbeit und das Konzertieren, sondern auch verstärkt auf:

- ◆ Öffentlichkeitsarbeit (Werbung, Interviews, Videoproduktionen),
- ◆ Unterrichtstätigkeit,

- ◆ Bandmanagement und Booking,
- ◆ Aufnahmeleitung im Tonstudio und Produzieren anderer Bands,
- ◆ Moderation in Radio und Fernsehen,
- ◆ Tätigkeiten ohne Musikbezug.

Für die musikalische Entwicklung im Berufsfeld war entscheidend, unter welchen Rahmenbedingungen die Profimusiker arbeiten konnten. Es kristallisierten sich drei unterschiedliche Gruppen heraus: (1) Musiker, die von der Musikindustrie unterstützt wurden und sich auf eine einzige Band spezialisierten. (2) Musiker ohne Unterstützung durch die Musikindustrie, die zwar eine Band favorisierten, aber dennoch in weiteren Formationen spielten und viele periphere Aufgaben (z.B. Unterricht, Management) erledigten. (3) Musiker mit einem hohen Spielniveau, die keiner festen Band angehörten, sondern je nach Auftragslage Spielmöglichkeiten wahrnahmen.

Durch das Fehlen unbefristeter Arbeitsverträge kam es bei einigen Musikern zu deutlichen Richtungsänderungen im Berufsverlauf, da sie sich der Schnellebigkeit der Unterhaltungsmusik anpassen mußten. Ziel war *es* daher, sich wirtschaftlich abzusichern. Dies konnte ein Plattenvertrag bei einer großen Plattenfirma sein, ein Angebot in Form eines Zeitvertrages bei einer Sendeanstalt, regelmäßiges Unterrichten oder auch eine Tätigkeit ohne jeden Musikbezug. Deutliche Differenzen zu Berufsmusikern aus dem Klassikbereich ergaben sich durch die Breite des Anforderungsspektrums. Die Unterhaltungsmusiker leisteten neben der Musizierstätigkeit viele andere Aufgaben: Komposition, Arrangieren, Spiel in verschiedenen Bands mit verschiedenen Musikstilen (sehr hohe Flexibilität), Show, Entertainment, Umgang mit elektronischen Hilfsmitteln, Musizieren ohne Notenunterstützung und Improvisation.

Schlußbemerkung

Für die Biographieforschung ergeben sich weitere interessante Themen, die in unseren Untersuchungen nicht berücksichtigt werden konnten, wie z.B.: Werdegänge von Musikern in den neuen Bundesländern und Werdegänge von Musikerinnen. Die von uns dargestellten Ergebnisse bieten vielerlei sinnvolle Anknüpfungspunkte für die musikpädagogische Arbeit im Bereich der Unterhaltungsmusik. Hier ist die Phantasie der Verantwortlichen gefragt.

Literatur (Auswahl)

- Bastian, Hans Günther: *Leben für Musik. Eine Biographie-Studie über musikalische (Hoch-)Begabungen.* Mainz: Schott, 1989.
- Bastian, Hans Günther: *Jugend am Instrument.* Mainz: Schott, 1991.
- Bayton, Mavis Mary: *How women become rock musicians.* Phil. Diss. University of Warwick, Coventry, 1989. *Dissertation Abstracts International.* Vol. 51(A), Nr. 9, 1991. S. 3254.
- Behne, Klaus-Ernst: *Hörertypologien. Zur Psychologie des jugendlichen Musikgeschmacks.* Regensburg: Bosse, 1986.
- Bolay, Eva-Maria: *Jazzmusikerinnen. Improvisation als Leben. Eine empirische Untersuchung zu Lauf bahnen und Lebenswelten von Jazzmusikerinnen in den 90er Jahren.* Kassel: Furore, 1995.
- Ebbecke, Klaus & Lüscher, Pin *Rockmusiker-Szene intern. Fakten und Anmerkungen zum Musikleben einer industriellen Großstadt. Befragung Dortmunder Musiker.* Stuttgart, Witten: Bertold Marohl Musikverlag, 1987.
- Ehlers, Renate: *Musik im Alltagsleben. Ergebnisse einer Studie im Auftrag des Süddeutschen Rundfunks.* In: Kasse, Max & Schulz, Winfried (Hrsg.): *Massenkommunikation. Theorien, Methoden, Befunde.* Opladen: Westdeutscher Verlag, 1989. S. 379-391.
- Flender, Reinhard & Rauhe, Hermann: *Popmusik. Aspekte ihrer Geschichte, Funktionen, Wirkung und Ästhetik.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989.
- Frith, Simon: *Jugendkultur und Rockmusik. Soziologie der englischen Musikszene.* Reinbek: Rowohlt, 1981.
- Gembris, Heiner: *Biographische Untersuchungen zum Berufsalltag von Musiklehrern.* In: Kraemer, Rudolf-Dieter (Hrsg.): *Musiklehrer. Beruf, Berufsfeld, Berufsverlauf.* Musikpädagogische Forschung, Bd. 12. Essen: Die Blaue Eule, 1991. S. 57-70.
- Grimmer, Frauke: *Wege und Umwege zur Musik. Klavierausbildung und Lebensgeschichte.* Kassel: Bärenreiter, 1991.
- Husslein, Uwe: *You rank judge a bock by locking at the cover. Bibliographie deutschsprachiger Rock- und Popbücher.* Augsburg: Sonnentanz, 1996.
- Jones, & Harvey, P.A: *Modeling the rock band and audience interaction.* In: *Free Inquiry In Creative Sociology*, 8, 1980, S.131-134.
- Manturzewska, Maria: *A biographical study of the life-span development of professional musicians.* In: *Psychology of Music*, Vol. 18, Nr. 2, 1990, S. 112-139.

- Manturzevska, Maria: Das elterliche Umfeld herausragender Musiker. In: Gembris, Heiner; Kraemer, Rudolf-Dieter & Maas, Georg (Hrsg.): Musikpädagogische Forschungsberichte 1994. Augsburg: Wießner, 1995. S. 11-22.
- Müller, Renate: Selbstsozialisation. Eine Theorie lebenslangen musikalischen Lernens. In: Jahrbuch Musikpsychologie, Bd. 11, 1994. Wilhelmshaven: Noetzel, Heinrichshofen-Bücher, 1995. S. 63-75.
- Niketta, Reiner: Musik und Gruppenstrukturen von Rockmusikgruppen. In: Gruppendynamik, 17, 1986, S. 95-105.
- Niketta, Reiner; Niepel, Uwe & Nonninger, Sabine: Gruppenstrukturen in Rockmusikgruppen. In: Klüppelholz, Werner (Hrsg.): Musikalische Teilkulturen. Musikpädagogische Forschung, Bd. 4. Laaber: Laaber, 1983. S. 144-161.
- Niketta, Reiner & Volke, Eva: rocksie! auf dem Prüfstand. Evaluation der rocksie!-Workshops. Dortmund: Kultur Kooperative Ruhr, 1993.
- Niketta, Reiner & Volke, Eva: Rock und Pop in Deutschland. Ein Handbuch für öffentliche Einrichtungen und andere Interessierte. Essen: Klartext, 1994.
- Poppensieker Karin & Barber-Kersovan, Alenka: Die nicht-universitäre Pop-Ausbildung in der Bundesrepublik. In: Jogschies, Rainer (Hrsg.): Rock & Pop '89. Kritische Analysen - Kulturpolitische Alternativen (II). Hagen: Kulturpolitische Gesellschaft, 1991. S. 61-66.
- Schepers, Jochen: Tanz- und Unterhaltungsmusiker im 20. Jahrhundert. Ihre Lebens- und Arbeitsbedingungen in der Stadt Münster. Münster, Hamburg: Lit Verlag, 1996.
- Schoenebeck, Mechtild von: Was macht Musik populär? Untersuchungen zu Theorie und Geschichte populärer Musik. Frankfurt: Lang, 1987.
- Westerhoff, Sabine: Musikalische Werdegänge von Jazzmusikern. Eine Untersuchung anhand biographischer Interviews. Unveröffentlichte Magisterarbeit. Musikwiss. Seminar der Universität Münster, 1995.
- Wills, Geoffrey I.D. & Cooper Gary L.: Pressure sensitive. Popular musicians under stress. London; Sage, 1988.

Martin Fuser
 Frauenburgstraße 21
 48155 Münster
 Tel. 0251/311913

Martin Köbbing
 Südstraße 71
 48153 Münster
 Tel. 0251/795905