

# Forschungszentrum populäre Musik

---

Auf dem Weg zur Analyse von Rockmusik

"Sie sehen selbst -

Sie hören selbst -

Urteilen sie selbst !"

Das Erlebnis Rockkonzert

von

Matthias Hoffmann und Jörg Mischke

c autor 1987

---

Humboldt-Universität Berlin, Sektion Ästhetik/Kunstwissenschaften  
Bereich Musikwissenschaft, Am Kupfergraben 5, Berlin, 1080, DDR

Telefon: 20 93 20 69 · 20 93 20 70 · 2 07 18 48

25

Auf dem Weg zur Analyse von Rockmusik

"Sie sehen selbst -

Sie hören selbst -

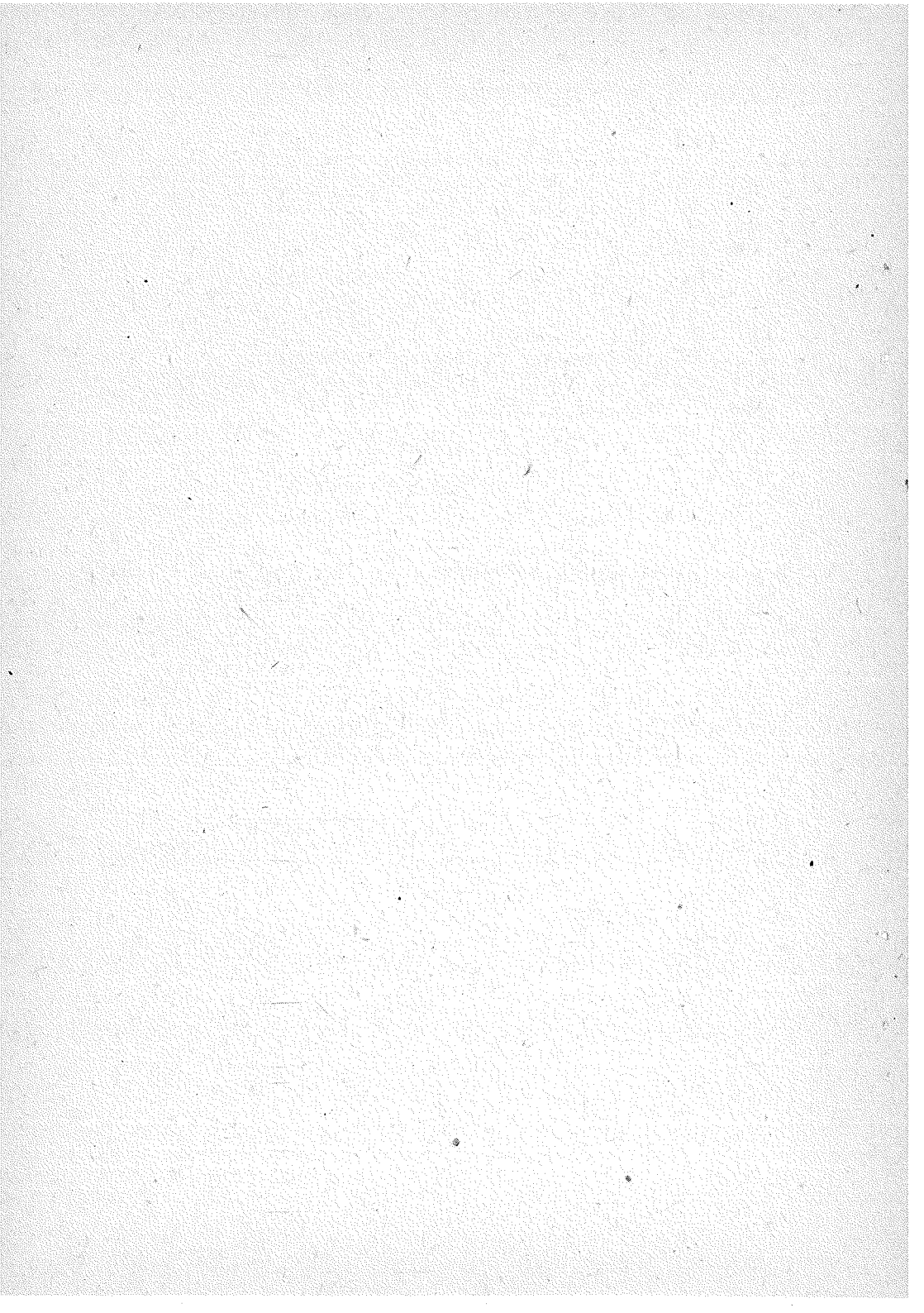
Urteilen sie selbst!"

Das Erlebnis Rockkonzert

von

Matthias Hoffmann und Jörg Mischke

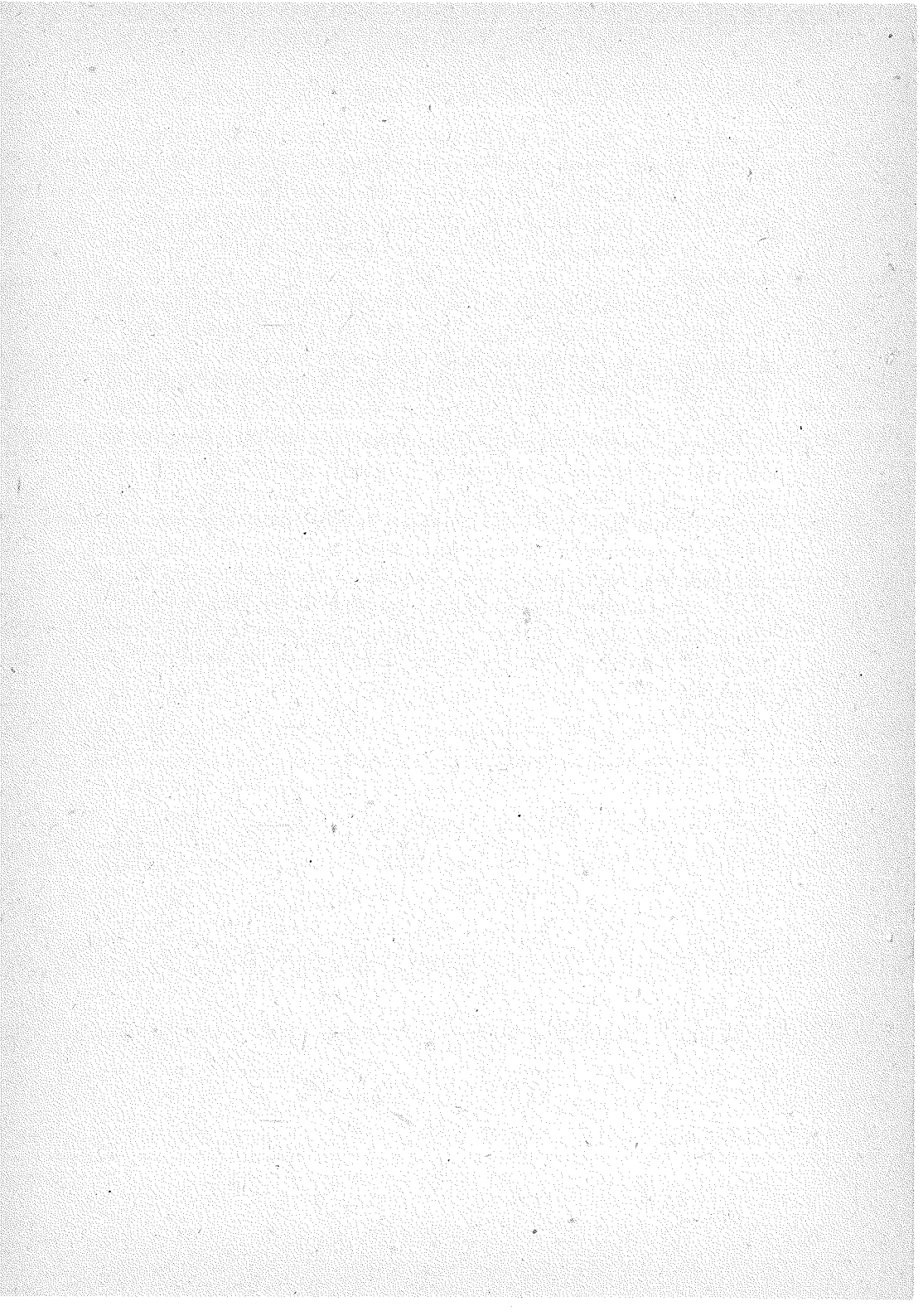
c autor 1987



Augenzeugen<sup>1</sup> sind es, deren Aussagen im Zentrum der vorliegenden Arbeit stehen. Sie wurden befragt - befragt nach dem, was sie sehen, was sie hören, wie sie urteilen - kurz: was sie erleben im Rockkonzert. Das geht über Klangliches hinaus, ist aber deshalb nicht weniger Gegenstand von Musikwissenschaft.

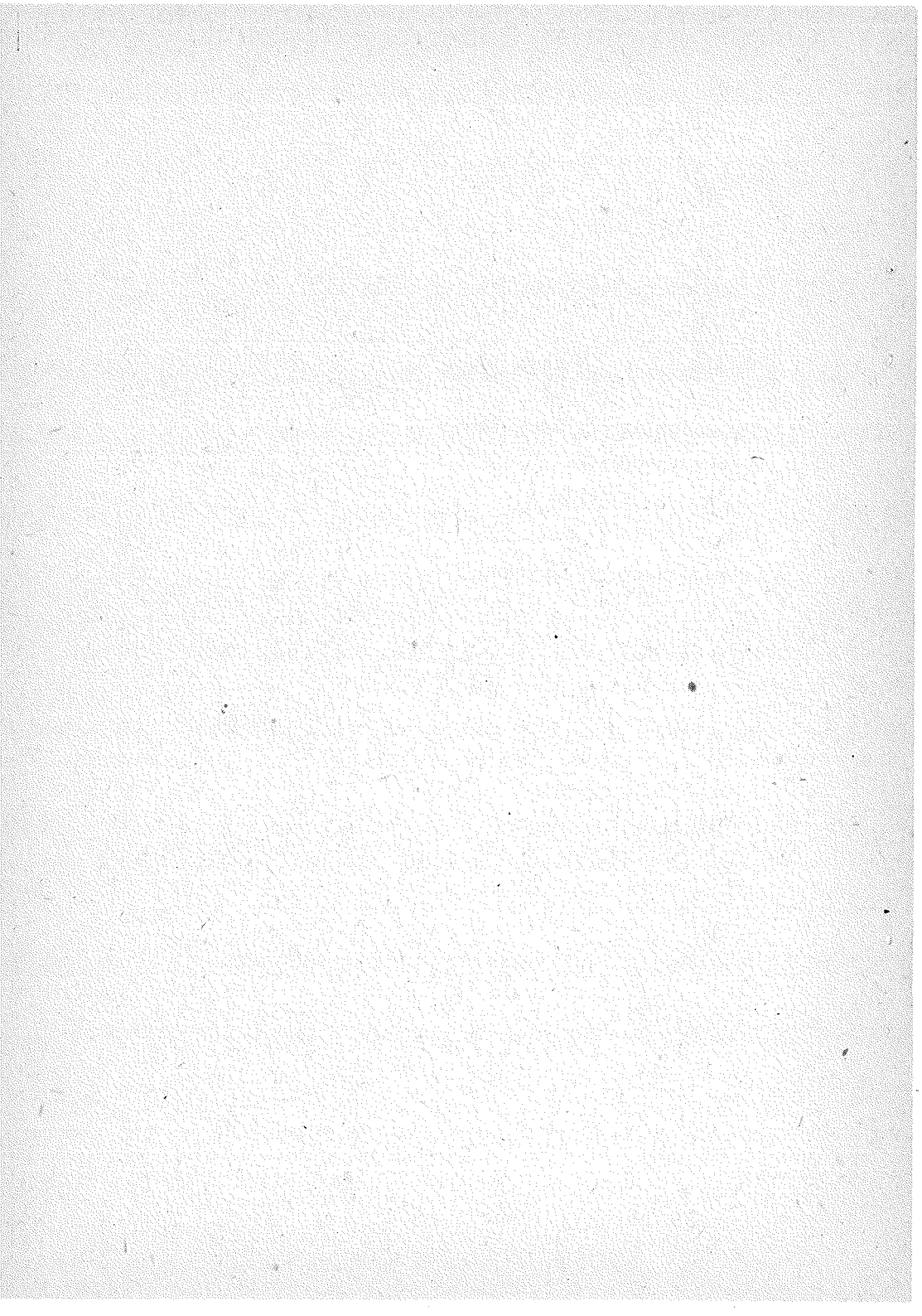
Trotz der wachsenden Rolle massenmedialer Verbreitung den Rock "live" zu untersuchen, hat verschiedene Ursachen. Aus sagen dazu im zweiten Kapitel. Allein zwei Gründe seien bereits hier benannt: Zum ersten ist es die Rolle von Live-Konzerten im realen Gebrauch von DDR-Rockmusik. Zum zweiten laufen in puncto Konzert Erfahrungsfelder der Autoren zusammen: als Redakteur, der in verschiedenen Veranstaltungen Rock auf die Bühne bringt und als Musiker bei "Kerschowski". Diese Erfahrungsfelder kommen im dritten Kapitel nochmals zur Sprache, geben der Untersuchung im Dialog der Autoren einen Platz auf dem Weg zur Analyse von Rockmusik. Der empirischen Studie samt ihrem theoretischen Gerüst und der Auswertung wurde ein Kapitel zur gegenwärtigen nationalen und (soweit überschaubar) internationalen Situation in der Analyse von Rockmusik vorangestellt.





## INHALT

1. Analyse von Rockmusik in der Literatur	1
2. Erlebnisanalyse Rockkonzert	
Eingrenzung des Gegenstandes	20
Herangehensweise	23
Individualprofile	30
Dimensionen im Vergleich	43
Theoretische Verdichtung	67
3. Auf dem Weg zur Analyse von Rockmusik - ein Dialog	81
Anhang	
Gesprächsprotokolle	90
Anmerkungen	
Literaturverzeichnis	119



## 1. ANALYSE VON ROCKMUSIK IN DER LITERATUR

Es ist im nationalen sowie internationalen Maßstab heute ohne Zweifel üblich geworden, Rockmusik<sup>3</sup> als Element massenkultureller - massenkünstlerischer Prozesse ernst zu nehmen, gleichsam als Gegenstand wissenschaftlicher Arbeit zu akzeptieren. Schreibt man heute darüber, beginnt das meist damit, daß alle Dimensionen, die eine Rolle zu spielen scheinen, mehr oder weniger vollständig aufgeführt werden. Doch das Problem der Dimensionen eines rockmusikalischen Ereignisses ist so einfach nicht, vor allem nicht nur in Quantitäten faßbar. Es bleibt die Frage, was ist wesentlich am Phänomen Rock, was macht im einzelnen diese eigenartige Faszination aus. Schon die hier verwendeten Begriffe deuten auf eine gewisse Hilflosigkeit, mit den ästhetischen Spezifika einer Musikpraxis zurecht zu kommen, die weder die unterstützende Erklärung des Wissenschaftlers vor dem Hörer oder Zuschauer braucht, noch jemals vom "ernsten" Schreiber wesentlich beeinflusst worden wäre, es sei denn, durch nachträgliche Legitimation oder kritische Distanzierung. Wenn Peter Wicke über Rockmusik schreibt als "musikalisch vermittelte Form der Welt und Selbstverständigung, der geistigen Auseinandersetzung, der Wertorientierung und Selbstfindung, ..., sowie (im Kontext ihrer Gebrauchsfunktion) als Form der künstlerischen Weltaneignung und authentischer Bestandteil der zeitgenössischen Musikproduktion" (WICKE 1982, 15), dann ist das richtig und programmatisch, dabei doch wenig handhabbar, jedenfalls davon ausgehend im Detail zu untersuchen. Ebenso richtungsweisend sind Bemerkungen zu einer "Konzeption und Programmatik einer wirklich progressiven Kultur der Massen" (WICKE 1983, 539), innerhalb der die Rockmusik als "massenrelevante, sozialkritische, schöpferische Musikpraxis" mit "viel Vitalität und Vergnügen" (MAYER 1984, 571) ihre wichtige Position besitzt.

Glücklich, wer sich vor dem Hintergrund eines solchen kulturpolitischen Stellenwerts von Rock über den Gegenstand äussern kann, bemüht um die Sicht auf die Realität, das Aufdecken

von Problemen und Widersprüchen, um perspektivisches Denken. Daß wir mit populärer Musik und deren breiten Spektrum so unsere Schwierigkeiten haben, wird heute kaum ein ernstzunehmender Wissenschaftler bestreiten. "Die Gefahr", so Wicke, "liegt überhaupt nicht darin, daß es der Kultur im Sozialismus an differenzierten Kunstleistungen fehlt, (dabei schließt Wicke die Rockmusik ein - d. A.) sondern, daß die Massenprozesse im kulturellen Alltag, in den Diskotheken, auf Tanzveranstaltungen, im alltäglichen Mediengebrauch, unbesetzt bleiben." (WICKE 1986, 9) Nicht anders steht es um die Phänomene von Rockmusik im Live-Zusammenhang Konzert, die Probleme sind unübersehbar. Hier sind Konzeptionen zu überdenken, muß Wissenschaft einen Beitrag leisten, der Methoden zur Annäherung an praxisrelevante Strukturen aufzeigt und anwendet.

Das Problem eines angemessenen wissenschaftlichen Instrumentariums zur Analyse von Rockmusik soll im folgenden im Mittelpunkt stehen. Punktuell wird dabei auf nationale und internationale Positionen der Forschung hingewiesen, bevor ein eigenes Angebot unterbreitet wird, keineswegs als alleingültige Quintessenz aus den anderen Erfahrungen, vielmehr im Sinne eines Diskussionsbeitrags, denn "es ist um so bedauerlicher, daß marxistische Musikwissenschaft, deren Theorieverständnis akademischer oder gar kommerzieller Selbstzweck fremd ist, hier sichtlich die größten Leerstellen aufzuweisen hat" (WICKE 1985, 236).

Was bedeutet es, den Strukturen rockmusikalischer Praxis auf die Spur zu kommen? Es geht um "jene kulturellen, ästhetischen, praktischen, politischen und ideologischen Wertssysteme, ..., die das Musizieren erst strukturieren" (WICKE 1985, 222). Da gibt es vielseitige Wechselwirkungen, existieren diese Wertssysteme nicht im "luftleeren" Raum und versagt die Theorie vom autonomen, in sich geschlossenen Kunstwerk. Vielmehr sind Kommunikationsstrukturen zu untersuchen, Umgangsweisen und Gebrauchszusammenhänge auf den Begriff zu bringen, man hat sich also "auf jene Zusammenhänge einzulassen, in denen



der soziale Gebrauch der populären Musikformen vermittelt ist, denn nur dort wird bewertet und können sich stabile Wertsysteme ausbilden, die dem Musizieren einen auf bestimmte Weise strukturierten Sinn geben" (WICKE 1985, 222). Christian Kaden formuliert es für Kunst insgesamt: "... allgemeine gesellschaftliche Bedürfnisse nach emotiver und ästhetischer Durchdringung der Wirklichkeit machen es, daß Menschen künstlerisch miteinander kommunizieren und daß sie dabei nicht in beliebige Beziehungen eintreten. ... Das Wie künstlerischer Kommunikation ist keine gleichgültige Sache, kein bloß technischer Modus. Es entscheidet darüber, was von Kunst ausgeht, was sie zu leisten vermag" (KADEN 1984, 214). Dieses "Wie" künstlerischer Kommunikation ist für Rockmusik entscheidend, in diesem Prozeß konstituieren sich Werte, Sinn und Bedeutung, zum kommunikativen Akt ist die Frage nach den Dimensionen konkret zu stellen. In diesen Zusammenhang gehört der Versuch, "an der Musik selbst die Funktionen, die sie erfüllt, die Bedeutungen, die sie hat, und die Werte, die sie verkörpert, festzumachen" (WICKE 1985, 235).

Welche Wege analytischen Zugriffs sind bisher beschritten worden? Dazu sollen und können hier nur wenige, aber grundsätzliche Bemerkungen gemacht werden, eine literaturkritische Gesamtübersicht ist von uns nicht zu leisten.<sup>4</sup>

Den ersten auffälligen Strang bildet das Operieren mit Hilfe eines traditionellen musikwissenschaftlichen Instrumentariums der Analyse. Auf der Grundlage nachträglich hergestellten Notenmaterials (Transkriptionen nach dem Gehör oder unter Verwendung technischer Apparaturen) sowie auf direkt auditivem Wege wird der klingende Gegenstand segmentiert, werden harmonische, melodische und rhythmische Besonderheiten aufgezeigt, fragt man nach motivisch-thematischer Arbeit und dem "Werk" inhärenten Verweisgehalten. Die eigentliche Problematik beginnt spätestens dort, wo die eingeschränkte strukturelle Komplexität zum Wertkriterium hochstilisiert wird, wo man statt artifiziellen Reichtums die Armseligkeit des musikalischen Materials nicht nur konstatiert, sondern diese unmittelbar mit einer

Verflachung der Emotionalität beim Hörer, mit Sinnsurrogaten in Verbindung bringt. Solche Pauschalverurteilungen sind keineswegs konstruiert und auch nicht nur auf der Grundlage des angedeuteten Analyseweges anzutreffen. Das spricht also nicht gegen die Methoden selbst, nur dagegen, sie allein als Wertgrundlage zu nutzen, unkommentiert auf ein Gebiet zu übertragen, das nicht vorrangig durch Abgrenzungen, Vergleiche und Wertüberprüfungen zum Bereich der sogenannten E-Musik in Beziehung zu setzen ist. Ausgiebig wurde gerade das in der Vergangenheit getan, positiv, daß populäre Musik überhaupt ins Blickfeld wissenschaftlichen Interesses rückte. Jedoch konnten die Arbeiten des eigentliche Phänomen wenig erhellen.

Einige exemplarische Ausführungen sollen das andeuten: Immer wieder genannt wird in diesem Zusammenhang die Vorgehensweise von Wilfried Mellers (vgl. MELLERS 1973) bei der Analyse von "Beatles"-Songs, "ganz in der Riemannschen Tradition musikalischer Formanalyse nach harmonischen, melodischen und taktonischen Kriterien" (WICKE 1985, 223) stehend. Doch ist Mellers auf diesem Wege nicht allein, gleichfalls eine Arbeit zur Analyse von Harmonik und Melodik der "Beatles"-Songs legte Alexander Villinger vor, er zielt auf die Feststellung struktureller Merkmale im Song-Material: Skalen, Harmonien und Intervalle als Primärkomponenten, Instrumentation auf sekundärer Ebene, Soundfragen und Probleme der produktionstechnischen Realisation auf dritter Stufe (vgl. VILLINGER 1983). Der Autor vermag wohl, den Blick zu weiten auf neue, wichtige Bereiche der Betrachtung des Gegenstandes Rocksong. Doch hat schon die angebotene Hierarchisierung der zu untersuchenden Dimensionen bei Villinger einen wertenden Hintergrund, wird die Antwort auf die Frage nach dem, was wesentlich am Rocksong und was peripher ist, nur zum Teil durch die Analyse selbst beantwortet, mehr von vornherein apodiktisch gesetzt. Der Autor kommt zu Aussagen wie: "Einen sehr wichtigen Einfluß für den Gesamtbereich der Rockmusik stellen neben den Beatles die Rolling Stones dar, die aber speziell im harmonischen Bereich die Vielfalt der Beatles nie

erreicht haben" (VILLINGER 1983, 5). Das ist richtig und sagt eigentlich nichts, ist vor allem kein befriedigendes Pendant zur von Villinger charakterisierten Forschungsrealität, es sei alles andere nur nicht die Musik "ausschlaggebend gewesen für die Entstehung und weltweite Verbreitung des "Phänomens 'Beat'. Es werden soziale, soziologische und gesellschaftspolitische Argumente zu seiner Erhellung ins Feld geführt - durchaus zu recht - nur: der Blick auf die Musik wird vernachlässigt" (VILLINGER 1983, 7). Hier hat Villinger den Finger auf der Wunde, doch sein "Blick auf die Musik" löst die Probleme keineswegs, bleibt vielmehr trügerisch. Die Postulate einer traditionellen Werkästhetik liegen sehr nahe, vom abgeschlossenen, unveränderlichen Kunstwerks auf der einen sowie einer verteilenden und konsumierenden Gesellschaft auf der anderen Seite.

In diesem Zusammenhang bleibt auch Philip Taggs grundlegende methodologische Bemerkung zu diskutieren: "Ausgehend vom Klangereignis, dem Musikwerk als dem primären Analysegegenstand und eingedenk der Warnung Adornos, sich auf das spezifisch musikalische zu konzentrieren, (ADORNO 1962, 205) erscheint es notwendig, das 'So-und-nicht-anders-Sein' der Strukturen der populären Musik soweit zu untersuchen, daß man neben der Beschreibung von Mustern und Prozessen auch die Besonderheiten der musikalischen Bedeutung in Verbindung mit Ideen, die auch als nichtmusikalische (visuelle gestische, verbale) Äußerungen faßbar sind, erklären kann" (TAGG 1985, 245). Auch hier scheint die Prämisse von Rockmusik als Träger und Übermittler von Botschaften, eine eindimensionale Betrachtung des Rocksongs als abgeschlossenes ästhetisches Gebilde, hin zur Einwirkung auf den Rezipienten, im Mittelpunkt zu stehen. Nicht anders sind wohl die Aussagen von den "Besonderheiten der musikalischen Bedeutung" und den "Ideen" am Kunstgegenstand zu interpretieren. Schließlich wird spätestens beim Blick auf Rockmusik im Gebrauchszusammenhang (technische Medien - Video, Diskothek, Live-Konzert) die Frage erneut brisant, ob ein Programm "Fangen wir mal mit dem Musikalischen

an und sehen dann weiter!" nicht gleichermaßen eine unzulässige Stufenfolge und Wertigkeit der Dimensionen impliziert, wie es mit einem Musikbegriff operiert, der in Bezug auf populäre Musik zumindest zu überdenken wäre, denn wie "nicht-musikalisch" sind für Rockmusik eigentlich visuelle und gestische Komponenten? Insgesamt bietet Taggs Ansatz jedoch die Möglichkeit produktiven Weiterführens (vgl. TAGG 1985).

Die schon bei Villinger anzutreffende Ausweitung des Blickes auf verschiedenste Dimensionen ist für zahlreiche weitere Autoren charakteristisch. Am bekanntesten scheint Hermann Rauhe mit seiner "Komponententheorie" zu sein, er befragt den Rocksong neben der tradierten Weise auch zum Problem der Medienvermitteltheit, was Aufnahme- und Wiedergabetechnik bedeutet, sowie die "Verpackung, Werbung und Lancierung" (zit. nach V. BRAHA 1983, 21f.). Rauhe sagt über drei Analysen mit traditionellem musikausschläglichen Instrumentarium, sie führten "zu durchweg negativen Ergebnissen ..., d. h. zur Erkenntnis der strukturellen Dürftigkeit von Populärmusik" (zit. nach v. BRAHA 1983, 43). V. Brahas Angebot stellt deshalb den Zusammenhang zwischen dem sogenannten "Aufbereitungsgrad von Rockmusik", identisch mit der Tertiärkomponente bei Rauhe (Aufnahme- und Wiedergabetechnik), und der Urteilsbildung beim Hörer in den Mittelpunkt. Neben der Einbeziehung der Klangfarbe als Gestaltkomponente ist bei v. Braha der Blick auf den Rezipienten positiv zu vermerken. Der Autor untersucht psychologische Faktoren, "musikalische und textliche Momente, die auf Identifikation des Hörers abzielen" (v. BRAHA 1983, 43). Dabei finden Methoden der empirischen Sozialforschung wie Polaritätenschema und statistische Auswertverfahren Verwendung. Insgesamt ist der rezeptionsseitige Ansatz hervorhebenswert, ohne daß das primär didaktisierende Moment der Arbeit in Vergessenheit geraten darf.

Bevor weitere Beiträge zur Rezeptionsforschung hier diskutiert werden sollen, noch einige Bemerkungen zu analytischen Ansätzen am Klangobjekt. Ansgar Jerrentrupp unternahm Versuche der visuellen Veranschaulichung klanglicher Strukturen

des Rock, spricht dabei grundsätzlich von zwei möglichen Verfahren der Fixierung: handgefertigten Spielunterlagen oder Verlaufsgrafiken auf der einen und Aufzeichnungsweisen unter Verwendung technischer Apparaturen auf der anderen Seite (vgl. JERRETRUPP 1981, 11). Das Ergebnis sind sogenannte Spielmeisterpartituren, es werden Typen musikalischer Gestaltung erzeugt und Stilgruppen zusammengefaßt, innerhalb derer und zwischen denen Vergleichsuntersuchungen stattfinden (vgl. JERRETRUPP 1981)<sup>5</sup>.

Florian Tennstedts Arbeit "Rockmusik und Gruppenprozesse" geht von der richtigen Prämisse aus, musikalische Analyse von populärer Musik habe es nicht ausschließlich mit "musikimmanenten, absoluten Kriterien" (TENNSTEDT 1979, 111) zu tun, muß sich vielmehr ebenso mit der "sozialpsychologischen und kommunikativen Funktion der Musik" befassen (TENNSTEDT 1979, 111). Für ihn bilden deshalb sogenannte Identifikationsanreize als Auslöser der "nichtverbalen Kommunikation" einen zentralen Analysepunkt, die "verbalen Schlüsselreize" im Text sowie der "Sprachklang", der "Schein des Bekannten" in der Melodie, der "Background-Chor" als "auditivierte Hörgemeinde", Sound und ähnliche Parameter (TENNSTEDT 1979, 120f.). "Bei sämtlichen genannten Identifikationsanreizen wird die leichteste Art des Lernens angewandt: ein Lernen durch ständige Wiederholung", so heißt es beim Autor (TENNSTEDT 1979, 121). Tennstedts Analysen finden am einzelnen Titel in Schallplattenversion statt, dabei ist das wichtige Problem der Identifikationsanreize zu kurz behandelt und einer oberflächlichen und nichtssagenden Formanalyse nachgestellt. Der Autor schränkt die Untersuchung auf Material einer bestimmten Rockgruppe ein<sup>6</sup>, er unternimmt im zweiten Teil der Arbeit der Gruppe, ohne daß am Ende Bezüge zum Analyseteil gelingen.

Ein oft diskutierter Beitrag zur Analyse populärer Musik sind die Arbeiten von Dörte Hartwich-Wiechell (vgl. u. a. WIECHELL 1974, 1977), schon das selbstformulierte Anliegen weist auf die Probleme des Ansatzes. Wiechell geht es um das



"musikalische Verhalten Jugendlicher", um eine "Typologie jugendlichen Hörverhaltens", das große Ziel ist eine "Didaktik und Methodik der populären Musik" (WIECHELL 1974, VIII). Selbst schränkt sie ein, als Pädagoge "'Zaungast' der Pop-Szene" zu sein (WIECHELL 1974, X), nur ist diese Art wissenschaftlicher Distanz zum Gegenstand bei ihr vor allem dann wenig produktiv, wenn sie zu solch plakativen wie wenig von sozialer Problematik spiegelnden Aussagen kommt, wie jener von der "Kritik- und maßstablosen Masse junger Leute" und deren Bedürfnis nach "Eskapismus" und "Regression", "Entgrenzung" und "Rausch". Was Wiechell damit niemals in den Griff bekommt sind jene "kulturellen Werte und sozialen Inhalte", die "eigentlich hinter der massenhaften Rezeption der populären Musikformen" stehen (vgl. WIECKE 1985, 225). So postuliert sie zwar die Notwendigkeit "ganz neuer Ansätze" (WIECHELL 1974, 14) für die Analyse populärer Musik, doch liegt auch bei Wiechell nichts anderes als das traditionelle Instrumentarium zugrunde. Zentral sieht die Autorin die Forderung, "alles Hörbare gleichberechtigt in die Untersuchung einzubeziehen" und legt ihren subjektiven Eindruck vom Primat der Klangfarbe und der Aufnahmetechnik vor "Melodik, Harmonik und Form" dar. Das verdoppelt ihres Erachtens die Aufgabenliste, zur "Analyse satztechnischer Art" kommt die Frage, "was ist übertragungstechnisch und elektronisch mit dem musikalischen Material geschehen". Wiechell nennt dies eine "psychologische Analyse", ein "integrierendes Verfahren" (WIECHELL 1974, 14f), sie schreibt über die weitere Arbeit am Material: "Die in der musikalischen Analyse zutage geförderten Tatbestände werden unter der Fragestellung nach dem Schwerpunkt ihrer Verarbeitung interpretiert und das Ergebnis wird mit den Daten aus der Rezeptionsforschung an Pop-Musik und dem Versuch der Deutung, welche Funktion Pop-Musik für junge Leute habe, konfrontiert" (WIECHELL 1974, 24). Wiechells Zentralkategorie ist der sogenannte Verarbeitungsanspruch, die "Summe aller von einem Stück Musik ausgehenden Teilaufforderungen", die Autorin hält dabei für quantifizierbar: "Infor-

mationsdichte", "Phasenlänge" und "Anzahl der Ebenen des musikalischen Geschehens", hält vieles für "interpretationsbedürftig und kontextabhängig" und räumt dem "motorischen Aspekt von Musik als Bewegungsanreiz" Raum ein, vernachlässigt eine Rhythmusanalyse allerdings völlig (WIECHELL 1974, 21f.). Wiechell versucht unter anderem, mit der Arbeit folgende selbst formulierte Hypothesen zu beweisen: sie charakterisiert Pop als primäre "Funktionsmusik", mit "niedrigem kognitiven Verarbeitungsanspruch bei hohem affektiven Reizniveau" (WIECHELL 1974, 54), erfolgreiche Pop-Stücke, mit zwangsläufig hohem "Funktionsstellenwert" hätten einen niedrigen "ästhetischen Stellenwert", weil "geringen kognitiven Verarbeitungsanspruch". Gerade die letzte Aussage deutet auf fragwürdige Prämissen, vor allem der von der "musikalischen Qualität als Differenzierung, Originalität und Beziehungsreichtum" (WIECHELL 1974, 61). Insgesamt liefert Wiechells quantifizierender Ansatz Diskussionsstoff zum Verhältnis von Rockmusik und rezeptionellem Verhalten, doch bleiben Begründungen an der Oberfläche, wird wesentliches nicht erfaßt. Wicke konstatiert: "So wird dann, wiederum nur aus der ästhetischen Perspektive des Befragers, lediglich quantifiziert, was eigentlich der Erklärung bedürfte, wobei die Scheinobjektivität von Zahlen die notwendigen Fragen eher zudeckt" (WICKE 1985, 226; vgl. WIECHELL 1977). Die letzte Aussage bezieht sich speziell auf Wiechells Arbeit "Musikalisches Verhalten Jugendlicher" (WIECHELL 1977), berührt jedoch zugleich Probleme grundsätzlicher Art ihrer Schrift zur Analyse.

Schon die bisher besprochene Literatur zeigt die deutliche Tendenz der analytischen Annäherung an rockmusikalische Praxis mit Blick auf den Rezipienten, unter Verwendung der Methoden empirischer Sozialforschung. Auf die Probleme bloßen Quantifizierens wurde hingewiesen, sie sind auch bei anderen Autoren in der Diskussion. Einen wichtigen Beitrag zur Rezeptionsforschung an populärer Musik leistete Ekkehard Jost mit seiner Schrift von 1976 "Sozialpsychologische Faktoren der Popmusik-Rezeption". Jost stellt die grundlegende Frage, ob in populärer Musik eine Differenzierung musikalisch-struktureller

Art auch zur Differenzierung von Rezipienten und deren Bedürfnissen führt. Die Befragung von Hörern erfolgte an konkreten Musikbeispielen, die nach Jost für bestimmte Stilbereiche des Pop stehen sollen. Josts soziallogisches Instrumentarium ist sauber und in der Arbeit genau dargestellt, auf der Grundlage von Polaritätsprofilen und weiterer statistischer Verfahren gelangt der Autor zu "Rezeptionstypen" als "Gruppierung von maximal ähnlichen Urteilsstrukturen" (JOST 1976, 10f.). Jost versucht, die soziale Differenziertheit der Befragten durch einen Fragebogen zur Person, zu Freizeitverhalten, Mediennutzung und musikalischen Präferenzen in den Griff zu bekommen und in die Auswertung einzubeziehen, was bleibt, ist die "Laborsituation" beim untersuchten Rezeptionsakt, sie hat mit realem Gebrauch wenig gemeinsam. So sind Josts Ergebnisse zu Rezeptionsvielfalt und -differenziertheit sowie seine Rezipiententypologie (vgl. JOST 1976) wohl interessant, bleiben aber weitestgehend spekulativ, solange ihnen nicht im wirklichen Gebrauchszusammenhang nachgegangen wird. Bei aller Genauigkeit der Untersuchung liegt auch Jost ein didaktisierendes Moment sehr nahe, man müsse "innerhalb des ... Pop Möglichkeiten eröffnen, zu differenzierten Hörerfahrungen zu gelangen, die über eine eindimensionale, unkritische Rezeption hinausführen und im stärkeren Maße kognitiv geprägt sind", es sei die "kritische Reflektion des eigenen Urteilsverhaltens und seiner Determination" nötig, als "Vorbedingung für eine mögliche Veränderbarkeit des Rezeptionsverhaltens" (JOST 1976, 82). Hier wird musikalisches Verhalten, Sozialverhalten a priori kritisiert, ohne das damit verbundene System kultureller Werte in der Praxis erhellt zu haben. Hier geraten die Grenzen der Methode aus dem Blick, wird unzulässig verallgemeinert, was die Sondersituation "Versuchslabor" zutage brachte.

Dieses komplizierte Verhältnis von empirischem Material und theoretischer Verallgemeinerung wird im Ansatz der Arbeiten von Rainer Dollase, Michael Rüsenberg und Hans J. Stollenwerk thematisiert (vgl. DOLLASE/RÜSENBERG/STOLLENBERG 1978). Sie schreiben: "Entgegen allgemeinen Ratschlägen darf man

Über einmal ermittelte Daten selbstverständlich auch nachher spekulieren ... Man muß den Wert dieser ex-post-facto Theorien exakt eingrenzen und insbesondere beachten, daß sie nun durch die Daten nicht bewiesen werden, sondern sich nur (manche erst- und einmalig) zur Erklärung bewähren bzw. nicht mit den Daten in Widerspruch stehen". Weiter heißt es: "Nach dem wir bereits deutlich hervorgehoben haben, wie die ermittelten Fakten von den Unternehmungen der Autoren, insbesondere von der Fragenswahl abhängen, dürfte wohl klar sein, daß den Erklärungen der beobachteten Daten eine gewisse Unabhängigkeit von den ermittelten Fakten zukommt" (DOLLASE/RÜSENBERG/STOLIENWERK 1978, 29). Hier werden die Prämissen deutlich gesetzt, ähnlich klar legen die Autoren ihre Untersuchungsmethoden und Ergebnisse. (vgl. DOLLASE/RÜSENBERG/STOLIENWERK 1977, 1978, 1978a, 1978b)

In ihrer Arbeit zur "Kommunikation zwischen Rockmusikern und Publikum" gehen die Autoren auf den Live-Zusammenhang Rockkonzert ein und äußern sich über die Multidimensionalität des Ereignisses: "Das äußere Erscheinungsbild der Musiker, ihre Kleidung, Haar- und Barttracht, ihre Bewegung, Gestik und Mimik auf der Bühne sind schließlich die Transportmittel nicht-verbaler Inhalte, sind Körpersprache, die an das Unterbewußtsein der Konsumenten appelliert" (DOLLASE/RÜSENBERG/STOLIENWERK 1978a, 90). Zur Kommunikationsform Rockkonzert heißt es, Kommunikation "ist nur insofern möglich, als die Rockmusik formale Elemente benutzt, die bereits eine gelernte Bedeutung haben, d. h. es handelt sich nur um Kommunikation im Rahmen der musikalischen Symbolismen" (DOLLASE/RÜSENBERG/STOLIENWERK 1978a, 107). An anderer Stelle formulieren die Autoren die Frage nach den "Möglichkeiten, wie Musik tatsächlich beim Hören erlebt wird, welches Funktionen und Wirkungen sind" (DOLLASE/RÜSENBERG/STOLIENWERK 1978a, 68). Hier wird nach sozialer Realität gefragt, will man Gebrauchszusammenhänge erhellen. Ging es um Rockmusik, wählten die Autoren Rockliebhaber, etwa 1700, zum Jazz befragte man Jazzfans, Konzertgänger, eine fast

ebenso große Zahl. Die Autoren ließen Fragebögen ausfüllen, das Material konnte einer statistischen Auswertung zugeführt werden. Die Substanz der Ergebnisse ist beachtlich, allerdings darf man einige manipulative Eingriffe in die "Normalsituation" Konzert nicht übersehen, so die Veränderung der Lichtverhältnisse im Konzert, mit Helligkeit auch im Publikum als "Zustand wechselseitiger Transparenz" (DOLLAASE/RÜSENBURG/STOLLENWERK 1978, 14). Es bleibt die Frage, ob Transparenz hier nicht Verzerrung bedeutet.

Bisher wurden zwei grundsätzliche Denk- und Arbeitsrichtungen für Analyse sowie Versuche der Verknüpfung beider dargestellt: der Zugang vom Musikalisch-Strukturellen auf der einen und der "soziologische Weg" auf der anderen Seite. Wicke kennzeichnet den entscheidenden Mangel: "Allein schon der deskriptiven Abbildung klanglicher Strukturen, von ihrer Analyse noch gar nicht zu reden, sind ästhetische und theoretische Prämissen vorgeschaltet, die vom Analysegegenstand nicht abgelesen werden können, sondern in den sozialen und kulturellen Zusammenhang hineinführen, in dem die Strukturierung vom klanglichen Material als sinnfälliger Ausdruck bestimmter Bedeutungen erfolgt" (WICKE 1985, 227). Man hat sich also in die kulturelle Praxis hineinzubegeben, in eben jene "sozialen und kulturellen Zusammenhänge, in denen die populäre Musik funktioniert" (WICKE 1985, 229).

Ein dritter, wichtiger Strang ist dem bisher am nächsten gekommen, der kulturtheoretische Ansatz. Das "Zauberwort" heißt "teilnehmende Beobachtung", der Forscher begibt sich vorerst voll und ganz in jene kulturellen Zusammenhänge, die es zu untersuchen gilt. So lernt man die Funktionsweise eines musikkulturellen Systems kennen, ohne manipulatorisch eingegriffen zu haben. Um eine Bewertung und Analyse am Ende erfolgreich sein zu lassen, ist dann die wissenschaftliche Distanz immer wieder nötig, muß der Paradigmenwechsel gelingen.

Zur Analyse der Wertsysteme im musikkulturellen Verhalten Jugendlicher sind vor allem im "Centre For Contemporary Cultu-



ral Studies" an der Universität zu Birmingham (England) wichtige Arbeiten entstanden (vgl. HEBDIGE 1979, WILLIS 1981). Hier sollen wichtige Gedanken des Ansatzes von Paul Willis kurz dargestellt werden. Der Autor kennzeichnet seine Methode grundsätzlich so: "Man muß Kulturen ins Verhör nehmen, nach den fehlenden Fragen forschen, auf die sie eine Antwort geben; das unsichtbare Gitternetz ihres Kontextes sondieren; herausfinden, welche unausgesprochenen Aussagen in den sichtbaren und überraschenden äußeren Formen des kulturellen Lebens impliziert sind" (WILLIS 1981, 215). Die Potenzen des Ansatzes beschreibt der Autor wie folgt: "Im Idealfall leistet die Ethnografie etwas, wozu Theorien und Kritik nicht fähig sind, sie präsentiert menschliche Erfahrungen, ohne sie zu bagatellisieren und ohne daraus einen passiven Reflex auf gemeinschaftliche Strukturen und Bedingungen zu machen. Sie reproduziert die profane Kreativität lebendiger Kulturen. Sie zerstört den Zauber theoretischer Symmetrie: trocken vortragene Widersprüche und Probleme verwandeln sich in Unsicherheit, Aktivität, Anstrengung, Niederlage und Erfolg. Die Ethnografie zeigt Subjektivität als ein aktives Moment in ihrer eigenen Form von Produktion - nicht als im Flüsterton vorgebrachte bürgerliche Apologie des Glaubens an individuelle Sensibilität" (WILLIS 1981, 213).

Willis' konkreter Untersuchungsgegenstand sind die kulturellen Wertssysteme zweier Gruppen innerhalb unterschiedlicher jugendlicher Subkulturen<sup>7</sup> - Motorrad-Gang und Hippie-Gruppe. Der Autor fragt nach den "kulturellen Gegenständen", zu denen die jeweilige Gruppe in besonderer Beziehung steht, schließlich nach der Rolle welcher Musik innerhalb der "kulturellen Felder". Willis selbst nennt es "zwei ethnografische Darstellungen der inneren Bedeutung, des Stils und der Bestrebungen dieser Kulturen" (WILLIS 1981, 17). Es geht ihm um die "Wechselbeziehungen der kulturellen Gegenstände untereinander" (WICKE 1985, 233). Motorrad und Rock n' Roll in der einen Gruppe, Drogen und "Psychodelic Rock" in der anderen. Der methodische Zentralpunkt ist folgender: "Das System kulturel-

ler Werte, das einen Lebensstil ausmacht, wird an den Gegenständen abzulesen versucht, an (denen) es sich jeweils ausbildet, statt dies aus der Perspektive nur eines (Gegenstandes), beispielsweise der Musik, zu betrachten, um dann als strukturierter Zusammenhang in der Beziehung zu jedem dieser Gegenstände verifiziert zu werden" (WICKE 1985, 233). Es wird also der Blick von der Musik aus auf die anderen Gegenstände des kulturellen Feldes vermieden, um nicht a priori Hierarchien aufzubauen. Nur gerät eine Analyse der Wirkungsfaktoren einer Klanggestalt bei Willis zu kurz, gelingt die Erhellung des Phänomens Rock in seinen dort charakteristischen Stil- und Funktionszusammenhängen<sup>8</sup> recht ungenau, vor allem wenig auf das musikalische Material bezogen. Trotz allem finden sich wichtige Ansatzpunkte zur Arbeit am "kulturellen Gegenstand" Musik, so die Bemerkung zur "'objektiven Möglichkeit' besonderer Gegenstände" (WILLIS 1981, 240). Willis führt aus: "Ich bin der Meinung, daß Wichtigkeit, Wert und Bedeutung eines kulturellen Gegenstandes sozial vorgegeben sind, doch das innerhalb objektiver Grenzen, die dessen eigene Binnenstruktur setzt: durch seine 'objektiven Möglichkeiten'" (WILLIS 1981, 250). An anderer Stelle heißt es: "Ein besonderer Gegenstand ist ... in seiner kulturellen Bedeutung nicht unveränderlich, absolut und spezifisch" (WILLIS 1981, 240). Hier geraten Probleme der historischen und gesellschaftspolitischen Einbettung rockmusikalischer Äußerungen in den Mittelpunkt, werden Phänomene unterschiedlicher individueller Umgangsweise mit Rock und die Notwendigkeit deren Analyse angedeutet. Zwei Detailäußerungen von Willis sollen hier noch exemplarisch stehen, sie sind für unseren später zu beschreibenden Versuchszusammenhang wichtig. So schreibt der Autor zum musikalischen Ausdruck, hier speziell auf die "Rolling Stones" bezogen: "Die Heftigkeit der stimmlichen Darbietung gab den Texten eine Bedeutung, die über den reinen Wortsinn hinausging" (WILLIS 1981, 100), und Mick Jagger sei "mit seinem fremdartigen Talent für Bewegung, Mimik und Gesten das personifizierte Bewegungspotential seiner Musik in Aktion" (WILLIS 1981, 96).

Was bei Willis zu den Dimensionen des Rock angedeutet wird, erscheint in einer Arbeit von Richard Middleton explizit und theoretisch fundiert. (MIDDLETON 1986) Er nennt seinen Ansatz eine "Artikulationstheorie", unter Voraussetzung der "Vielfalt kultureller Felder" versteht er darunter die Untersuchung des "Kampfes der Klassen, gemeinsame Bestandteile des kulturellen Repertoires auf besondere Weise zu artikulieren" und hält dies für die "beste Methode zur Erfassung der Beziehung zwischen musikalischen Formen und musikalischer Praxis" (MIDDLETON 1986, 5). Möglicherweise ist der Terminus "Kampf der Klassen" für unseren Zusammenhang überzogen und globalisierend zugleich, doch wird in Middletons konkreten Studien die Denkrichtung klar. Am Beispiel von Elvis Presley beschreibt er, es würden bereits vorhandene Musik-, Text- und Bühnenshowelemente benutzt und in ein neues Artikulationsmuster eingebracht. Der Autor nennt das Artikulationsprinzip Presleys Musik: die Verbindung von Darstellungsweisen des Freizeitverhaltens, des Körpers, der Beziehung zu den Geschlechtern und zur kapitalistischen Konsumtion, die Verbindung zur sozialen Lage (vgl. MIDDLETON 1986, 8). Das ist nichts anderes als die Charakterisierung von Stil und Funktion, von Wertqualität innerhalb eines bestimmten gesellschaftlichen und historischen Rahmens. "Die ungleichartigen Quellen, aus denen die Musik schöpft, werden nicht willkürlich miteinander verbunden, ihre Bedeutung wird nicht einfach angeeignet, sondern sie werden selektiert, gemäß dem jeweiligen Artikulationsprinzip. Auch sie verlieren nicht ihre wichtigsten Bedeutungsparameter, die sie in sich tragen, sondern die speziellen Bedeutungen, die sie in der Praxis annehmen, werden durch den neuen Kontext, in dem sie sich befinden, bestimmt" (MIDDLETON 1986, 48). Das hängt für Middleton fest mit dem "Aspekt der relativen 'Offenheit' musikalischer Codes" (MIDDLETON 1986, 50) zusammen, denen man auf der Grundlage der Überlegungen des Autors nachgehen kann. All das geschieht vor dem Hintergrund des Einwandes, kulturtheoretische Untersuchungen zum Rock haben den Blick

auf die Musik nicht zu vernachlässigen.

In der bekannten Arbeit "Jugendkultur und Rockmusik" von Simon Frith ist das ein Kerngedanke: "Rock muß aber, auch vom soziologischen Standpunkt aus, als eine Musikform verstanden werden: die kulturelle Wirkung hat musikalische Ursachen" (FRITH 1981, 20). Frith weist auf die emotionalen, sozialen körperlichen und kommerziellen Wirkungen, die Rockmusik erzielen soll (vgl. FRITH 1981, 46) und versucht, dies näher zu beschreiben: "... die Reaktion auf die Musik ist körperlich: eine Wirkung der Musik ist z. B. das Einfühlen in das Musikmachen selbst, wenn die Zuhörer die Bewegung der Gitarristen, Schlagzeuger oder Sänger imitieren" (FRITH 1981, 46). "Wir reagieren in erster Linie auf die 'Körperlichkeit' der Rock-Klänge" (FRITH 1981, 76). Folgende Probleme und Fragen, die Frith formuliert, werden weiter unten zu bedenken sein: "Welche Ausdrucksmöglichkeiten eröffnen sich den Musikern (oder musikalischen Gemeinschaften) durch die Tatsache, daß Rockmusik ein Massenmedium ist (FRITH 1981, 62)? "Wo sind die Grenzen der Rockmusik als Text ..., als Zeichensystem mit eigenen Regeln und Beschränkungen" (FRITH 1981, 68)? "Die Aufgabe besteht nicht darin, die einzelnen Details zu bestimmen, die die musikalische Erfahrung ausmachen, sondern direkt auf ihre 'Gesamtoberfläche' zu reagieren" (FRITH 1981, 76). "Doch Rock-Erfahrung ist vor allem eine soziale Erfahrung, die eine Beziehung zwischen den einzelnen Zuhörern beinhaltet und auf die Beschäftigung mit anderen Genres und anderen Klang-Assoziationen verweist" (FRITH 1981, 277). Diese Verweisfunktion ist laut Frith ein zentrales Charakteristikum des Rock, dieser "verweist nicht nur auf einen bestimmten Sound oder Beat, sondern auf eine Intention und eine Wirkung" (FRITH 1981, 15). Weitere Prämissen zur Analyse von Rockmusik werden bei Frith deutlich aufgezeigt: "Die Versuchung ist groß, eher den Text als die Musik zu analysieren ..., die Soziologen, die sich mit der populären Musik beschäftigt haben, sind immer bei den einfachen Begriffen der Textanalyse stehengeblieben ... Greil Marcus sagt, daß Wör-

ter zunächst Klänge sind, die wir fühlen können, und erst in zweiter Linie aussagen, die wir verstehen" (FRITH 1981, 20). Das scheinbare Paradoxon eröffnet neue Blickrichtungen, orientiert auf die Zentralstellung von Sound und Rhythmus in der Rockmusik. Mit den Worten des Autors sei dessen Programm zusammenfassend charakterisiert, man müsse "auf der Grundlage der musikalischen, kulturellen und ideologischen Praxis" (FRITH 1981, 16) die Bedeutung der Rockmusik erklären. Weiter heißt es: "... die interessantesten Fragen - warum hat dieser Ton eine bestimmte Wirkung, eine bestimmte Bedeutung? - werden am wenigsten beantwortet" (FRITH 1981, 19).

Letzteres Problem bleibt auch nach der Arbeit von Frith ungeklärt, ist wohl so pauschal nicht zu lösen, die zuletzt besprochenen Arbeiten, auch Frith selbst, nennen die Gründe. Jene kulturellen Zusammenhänge, in denen der Rocksong "als Symptom steht" (WICKE 1986b, 2), jenes "System sozialer und kultureller Interaktionen" (WICKE 1986b, 301) um die Musik, bilden das Aktivitätspotential, das Bedeutungen, Werte und Sinn erst produziert. Das führt jede eindimensionale Betrachtung vom Hörer als Botschaftsempfänger ad absurdum, hebt aber die wichtige Frage nicht auf, wie denn eigentlich eine musikalische Form zur symbolischen wird, gleichsam als Medium frei für verschiedene kulturelle Bedeutungen durch den Hörer. Es geht um kulturellen Gebrauch als aktiven sinn- und bedeutungsgebenden Zusammenhang (vgl. WICKE 1986a). Weiter charakterisiert Wicke die Rocksongs als "Elemente von kulturellen Formen, wie die Einzelstücke eines Puzzles nur bedingt durch ihre Form und Gestalt definiert. So wie es bei diesen des gesamten Bildkontextes bedarf, um sie als sinnvolle Teile eines Ganzen zu begreifen, so bedarf es hier des kulturellen Kontextes, in den sie von ihren Fans hineingestellt werden, um ihnen Sinn zu geben. (...) Text und Musik verankern sie in den kulturellen Kontexten von Freizeit, Alltag und Lebensweise, in denen sie funktionieren, legen damit ... einen bestimmten, ... sozialen Wirklichkeitsausschnitt fest" (WICKE 1986, 10f.). Es ist "aus der Perspek-



tive des kulturellen Gebrauchs und seiner sozialen Differenzierungen" (WICKE 1986, 11) nach Werten und Bedeutungen zu fragen. Dabei heißt es bei Wicke weiter: "Selbstverständlich ist es nicht das strukturelle Detail, was hier zählt, sondern die klangsinnliche Oberfläche. Daher die immens große Bedeutung von Sounds und Stilistik" (WICKE 1986, 11). Nun ist genau letzte Position ernstzunehmen und im einzelnen zu untersuchen. Mit der Frage nach der "klangsinnlichen Oberfläche" sind wir dort, wo Musikwissenschaft neu anzusetzen hat: am Problem, was der einzelne eigentlich hört, was für ihn sinnlich wirksam ist. So muß Praxisuntersuchung zum musikalischen Material vordringen, um dessen Strukturiertheit nicht völlig aus dem Auge zu verlieren. Moderne Rockmusikforschung hat sich bei der Analyse ihres Gegenstandes speziell mit dem Vorwurf auseinanderzusetzen, man betrachte diese Musikform als bloße "Leerformel" beliebiger Bedeutungszuordnung. Bisher konnte man diesen Einwand nicht überzeugend entkräften, es bleibt ein gutes Stück Arbeit!

Die verschiedenen Versuche der Annäherung an das Phänomen Rock machen allesamt eines deutlich: vom "Schreibtisch des Gelehrten" aus ist fast nichts zu gewinnen, nur wesentliches zu übersehen. Am Schluß unserer Reflexion über Analyseverfahren von Rockmusik soll ein konkretes Beispiel stehen. Tibor Kneif untersucht den Titel "Johnny B. Goode" von Chuck Berry (vgl. KNEIF 1977, 160f.). Der Autor konstatiert die Tonart F-Dur, das Blues-Schema von zwölf Takten, die Akkordwechsel T-S-T-D-T, eine gewisse Unregelmäßigkeit durch die Moll-Subdominante<sup>9</sup>. Der Text sei frisch, voll von praktischer Beobachtung und anschaulichen Bildern, "die jedoch der Hörer selbst zusammenlegen muß, wenn er das will und kann" (KNEIF 1977, 160). Genauestens um die Grenzen der Methode wissens, schreibt Kneif: "Es hieße, den harmlos-fröhlichen Text wie auch die schlichte Musik über Gebühr ernst zu nehmen, wollte man auch auf Details eingehen. Dies würde dann am ehesten in einem strukturalistischen Verfahren zum Vorschein kommen, indem sie gegen Merkmale der anderen Songs von Berry

abgesetzt würden. Am interessantesten wäre wohl die Frage, wie ein nicht schlechtes, aber die Güte einer Dutzendware auch nicht übertreffendes Stück wie 'Johnny B. Goode' den ungeheuerlichen Markterfolg erreichen konnte und immer noch erreicht. (...) Hier müßte eine Sozialpsychologie mit Werbeforschung kombinierende Methode eingesetzt werden, die vorsichtig genug verfährt, um eingetretene Ereignisse als möglich zu erklären, statt apodiktisch ... Notwendigkeiten zu behaupten. Es versteht sich, daß an die empirische Studie, die hieraus erwachsen würde, auch Nichtmusiker herangezogen werden müßten" (KNEIF 1977, 161).

## 2. ERLEBNISANALYSE ROCKKONZERT

### Eingrenzung des Gegenstandes

Bevor wir unseren analytischen Zugang vornehmen, kommen wir nicht umhin, zum Begriff Rockmusik (vgl. WICKE/ZIEGENRÜCKER 1985a) eine Art umrißhafte Beschreibung zu geben. Im Zentrum steht für Rock wohl der Bezug auf die Kultur und die Erfahrung Jugendlicher. Dieser Bezug bleibt dominant, auch wenn das Altersspektrum von Rockhörern und Musikern in der mittlerweile über dreißigjährigen Entwicklung breiter geworden ist. Breiter geworden ist auch die stilistische Vielfalt, besonders die siebziger Jahre leisteten in diesem Prozeß Vorschub. Da wir inzwischen kaum noch von der Rockmusik reden können, ohne entweder Allgemeinplätze zu äußern oder begrenzt gültiges bedenkenlos auf die Allgemeinheit zu beziehen, müssen wir uns nach einem begrifflichen Instrumentarium der Eingrenzung umsehen. Einen Ansatz bietet der Stilbegriff, ohne seine mehrhundertjährigen Begriffsmetamorphosen und den darauf lagernden Staub der Geschichte aufzuwühlen.

"Wir verstehen Stil als ein synthetisierendes Ordnungsverhalten, das Gruppennormen über die sinnliche Verkörperung in den sozialen Austausch einbringt." (MÖBIUS 1984, 31) Die sinnliche Verkörperung hat im Rock verschiedenste Aspekte, Kleidung und Frisuren, Gesten und Symbole, nicht zuletzt aber auch klangliche Objekte, mit Hilfe derer man in kommunikative Beziehungen tritt. Es bildet sich ein "Netz von Verhaltenstechniken heran, an dem die Stile des Alltagslebens ebenso mitwirken wie die Stile der Kunst" (MÖBIUS 1984, 26). Dabei erweisen sich "Stile als schichten- oder klassenspezifische Organisationsformen des sozialen Austauschs" (MÖBIUS 1984, 24). Als sozialen Austausch kann man auch den "Prozeß der Vermittlung von Musikproduktion und -rezeption zueinander ... innerhalb gesellschaftlich gesetzter Verhältnisse und organisatorischer Strukturen" (WICKE 1982a, 89) bezeichnen, der von Peter Wicke als gesellschaftliche Funktion von Musik definiert

wurde. Die Kopplung von Stil- und Funktionsbegriff erscheint uns für die Beschreibung rockmusikalischer Realzusammenhänge fruchtbar. Dabei werden Musik und Gesellschaft nicht abstrakt gegenüber gestellt. Vielmehr sind es gesellschaftliche Verhältnisse, die "die Menschen zur Ausübung und Aneignung von Musik notwendig ... zueinander eingehen müssen" (WICKE 1982a, 88). Innerhalb der gesellschaftlichen Funktion lassen sich einzelne Prozesse ausmachen, einerseits die Herausbildung normativer Ansprüche, die aus dem Musikgebrauch und den darin ablaufenden Wertungsakten entspringen und der Musikproduktion "als besonderes klassenspezifisches oder 'allgemein-gesellschaftliches' Interesse" (WICKE 1982a, 91)<sup>10</sup> gegenüber treten, andererseits die Auswahl "optimal bewerteter Strukturfolgen" (WICKE 1982a, 92)<sup>11</sup> und ihre Aufhebung im musikalischen Material als Reservoir musikalischer Produktion. Vorstellbar sind diese Prozesse beispielsweise als mehr oder weniger starker Bezug von Rockmusik auf den Rock'n' Roll der fünfziger Jahre, als Bezug im musikalischen Material und als Bezug des normativen Anspruchs der Bewertung. Offenbar ist die Realität gegenwärtiger, aber auch vergangener Rockmusikpraxis mit ihrer Vielfalt von Spielarten, Besetzungsformen, subkulturellen Zusammenhängen, Modeerscheinungen etc. nur unter dem Aspekt unterschiedlicher Stil- und Funktionszusammenhänge verständlich. Alles, was wir darüber hinaus für die Rockmusik schlechthin benennen können, z. B. den Bezug auf Massenmedien (besonders Schallplatte) und die "kollektive Identität von Texter, Komponist, Arrangeur und Interpret in der Rockgruppe" (WICKE/ZIEGENRÜCKER 1985a, 405) ist zwar richtig, hilft uns aber in der Abgrenzung von Rockmusik gegenüber beispielsweise der Popmusik kaum weiter, denn ABBA produziert als "kollektive Identität" auch Platten, und nicht gerade wenig. Beschreibungsversuche zum Begriff Rock aus der Praxis (Journalismus, Musikmarkt) orientieren sich an Aspekten, die an ihrer Oberfläche wissenschaftlich nicht tragfähig erscheinen (z. B. Authentizität, Kommerzialität). Die dahinterstehenden Realzusammenhänge soziologischer und ökonomischer

Natur liegen häufig noch im dunklen. Bei der Betrachtung von Rockmusik aus dem Blickwinkel von Musikwissenschaft dürfen wir diese Zusammenhänge nicht vergessen, auch wenn sie nicht im Zentrum unserer Untersuchung stehen.<sup>12</sup>

Wenn wir nach der Rolle von Rockmusik als Bestandteil sozialistischer Musikkultur fragen, so ist der Platz in der kulturellen Praxis ein unvergleichlich größerer als der in den kulturpolitischen Resümées<sup>13</sup> und in der Subventionierung. Rockmusik ist immer noch Findelkind, Randgebiet wahrer Musik. Der wichtigste Grund dafür ist wohl der für Kulturpolitik ebenso wie für traditionelle Musikwissenschaft unterderhand geltende Musikbegriff. Er ist an den letzten Jahrhunderten europäischer artifizieller Musikpraxis gebildet und hat im Zentrum das "musikalische Werk". Klar, daß dabei für Rock die Bedeutung des offenbar "Außermusikalischen" überwältigend scheint. Die Enge dieses Begriffes bringt aber nicht nur für Rockmusik ihre Probleme mit sich, auch Musikethnologie und über den Zeitraum bürgerlicher Musikentwicklung hinausgehende Musikhistoriographie stößt hier an Grenzen. So ist es nicht verwunderlich, daß wir wichtige Argumente zur Aufbrechung dieser Verkrustung in Georg Kneplers Buch "Geschichte als Weg zum Musikverständnis" (KNEPLER 1977) finden, gewonnen nicht an der Musikkultur des zwanzigsten Jahrhunderts, sondern in dem Versuch, "die riesige historische Lücke zu füllen, die dort klafft, wo die Musikgeschichte der ersten Jahrhunderttausende menschlicher Existenz stehen müßte, um von dorthier die Lösung einiger systematischer Probleme anzupacken. Ohne ihre Lösung wird man das Funktionieren von Musik nicht verstehen" (KNEPLER 1977, 10). Hier wird klar, daß Musik im besonderen, Kunst im allgemeinen, nicht allein Luxus ist, keine Ausgeburt einer im Überfluß lebenden Gesellschaft, sondern Notwendigkeit gesellschaftlicher Existenz und Entwicklung des Menschen. Musik entwickelte sich vorrangig als "akustisches Kommunikationssystem, das die von der Sprache nicht realisierten Mitteilungsmöglichkeiten über innere Zustände und über emotive Bewichtigungen zu bewahren und weiter zu entwickeln imstande



war" (KNEPIER 1977, 36f.). Eine Analogie findet dieser Gedanke in Lothar Kühnes Auffassung des Ästhetischen, das als Moment jeglicher Aneignung (also nicht nur in Kunst) wesentlich in der Psyche, in der emotionalen Konstitution verankert ist. "Wenn der Mensch nicht das emotionale Äquivalent bestimmter Handlungen ausgebildet hat, ist er trotz rationaler Einsicht, subjektivem Wollen und organischer Befähigung nicht fähig, sie zu vollbringen" (KÜHNE 1981, 31). Welche Rolle spielt nun Rockmusik in der Ausbildung eines emotionalen Äquivalents zu der von Industrie und Medienkommunikation geprägten Lebensweise, im "Grundwiderspruch zwischen dem wachsenden gesellschaftlichen Reichtum und der Produktion ihm adäquater menschlicher Sinne" (KNEPIER 1977, 35)? Dies können wir allein nicht klären, aber es kann unsere Blickrichtung sein.

#### Herangehensweise

Bei unserer analytischen Untersuchung grenzen wir uns auf einen Stil- und Funktionszusammenhang ein, mehr noch, wir untersuchen Konzerte einer Band, der Gruppe "Kerschowski". Wir wählen bewußt das Rockkonzert als Umgangsform, weil es besonderen, von uns besser zu kontrollierenden Bedingungen des Gebrauchs von Rockmusik unterliegt. Das Konzert stellt ein (für jeden Hörer) selbständiges Ereignis dar, dessen Erlebnis zeitlich und räumlich begrenzt ist. Dies negiert keineswegs die Bindung von Rockmusik an technische Medien. Nach Peter Wickes Auffassung "resultieren die Ansprüche, Bedeutungen und Werte, die im Live-Zusammenhang, in der unmittelbaren Interaktion zwischen Band und Publikum entwickelt und in entsprechende Spielweisen umgesetzt werden, eben aus jenem Platz und Stellenwert, den die Musik nur in der Vermittlung durch die Medien in der Lebensweise Jugendlicher einnehmen kann" (WICKE 1986b, 305). Rockmusik live kann also nicht unabhängig von Rockmusik in den Medien aufgefaßt werden, jedoch müssen die Ansprüche, Bedeutungen und Werte im Live-Zusammenhang nicht mit denen der

Medienrezeption identisch sein. Wicke ist zuzustimmen, wenn er Rockmusik ihrem Wesen nach als "Musik der Massenmedien und der Aufnahmestudios" (WICKE 1983, 540) kennzeichnet. Sicherlich ist "die Schallplatte ihre adäquate Existenzform", nur scheint uns die Charakterisierung des Live-Zusammenhangs Rock an dieser Stelle bei Wicke problematisch: "Die Live-Aufführung - der Zusammenhang, in dem sie (die Rockmusik - d. A.) in den Pubs und Clubs der englischen Industriestädte als ein von den Jugendlichen selbst formulierter Ausdruck ihrer gemeinsamen Erfahrungen, Konflikte und Widersprüche ursprünglich einmal entstanden war - wurde schon nach kurzer Zeit zu einem nachträglichen Promotionmittel für den Verkauf der bereits auf Schallplatte vorliegenden Musik. Ihre Ausdrucksmittel sind wirklich adäquat auch nur unter den technischen Produktionsbedingungen in den Studios der Massenmedien zu realisieren, und selbst bei ihrer Live-Aufführung werden diese Bedingungen in den immer leistungsfähigeren elektroakustischen Wiedergabeanlagen kurzerhand transportabel gemacht" (WICKE 1983, 540). Hier verdeckt u. E. die Allgemeinsetzung des im Kapitalismus hochentwickelten Systems von Rockmusikverbreitung die vergangenen und gegenwärtigen Phänomene rockmusikalischer Praxis im Sozialismus. Die dominante Funktion des Rockkonzertes als Promotionmittel scheint auf dem internationalen Musikmarkt durchaus Realität zu sein, unter sozialistischen Musikverhältnissen war und ist der Weg von der Plattenproduktion zur Promotion-Tour aus verschiedenen Gründen aber keineswegs typisch. Auch deshalb unternehmen wir den analytischen Zugriff auf Rockmusik vom Live-Zusammenhang aus.

Der Konzertgänger sieht sich im Konzert einem multidimensionalen Angebot gegenübergestellt, oder besser, ist selbst Teil dessen, was an klanglichen, optischen, taktilen und gestischen Komponenten das Rockkonzert als kulturelle Form konstituiert. Dabei folgen wir dem Konzert Irene Döllings zum individuellen Vergesellschaftungsprozeß. "Das besondere Merkmal kultureller Formen besteht darin, daß in ihnen Strukturen, Widersprüche der gesellschaftlichen Verhältnisse in an-

schaulicher Weise in 'Gestalten', die aus der unmittelbaren individuellen Erfahrungswelt stammen, vergegenständlicht sind" (DÖLLING 1986, 83). Diese "Gestalten" haben im Rockkonzert verschiedene Erscheinungsformen: von der architektonischen Anordnung des Bühnen- und Zuschauerraumes über die verwendeten Gegenstände (Instrumente, Kleidungsstücke) bis hin zum erschließbaren sozialen Raum, der Möglichkeit kollektiver Kommunikation und individuellen Entzugs. Die hier konstruiert erscheinenden Betrachtungsebenen werden in unterschiedlichster Form auf das individuelle Erleben bezogen, unterliegen der "spezifischen (symbolischen) Wertung der individuellen Tätigkeit und Erfahrungen" (DÖLLING 1986, 83).

Christian Kaden nennt es "doppelte Verhaltensabstimmung" (KADEN 1984, 57), was im Konzert zwischen Band und Publikum auf der einen und innerhalb der Konzertbesucher auf der anderen Seite zu beobachten ist. Es ist ein eigenartiges Feld der Gesellung jugendlichen Publikums. Es vollziehen sich gruppenkonstituierende Prozesse, es realisiert sich offene und "stillschweigende" Kommunikation (vgl. KADEN 1984, 61) im gemeinsamen Bezug auf einen künstlerischen Vorgang. Dies wird häufig als "community" beschworen, hat aber selbst darin ein Körnchen Wahrheit.

Der Vielschichtigkeit des Live-Zusammenhangs gilt es, auf die Spur zu kommen. die Multidimensionalität braucht eine "Ereignisanalyse", die die auditive einschließt. Es gilt, die Rolle des auditiven Moments, also die Bezugnahme auf Klangliches, ins Verhältnis zu den anderen Größen des Live-Zusammenhangs zu setzen und die Komplexität nicht von vornherein in ihrer realen Wirkungsweise zu manipulieren. Es scheint an dieser Stelle angebracht, den Weg zum von uns durchgeführten Versuch als Darstellung methodischer Möglichkeiten und Schwierigkeiten zu beschreiben.

Der erste Versuchsansatz startete im Rahmen des Forschungsseminars "Auditive Analyse". Wir stellten zwei Titel aus unterschiedlichen Stil- und Funktionsbereichen gegenüber ("psychedelic rock" - "The Doors" contra artifizieller Rock - "Genesis") und

ließen diese nach vorgegebenen Kategorien schriftlich bewerten. Die Kategorien waren teilweise aus traditionellem Analyse-instrumentarium abgeleitet, teils versuchten sie, psychische Anmutungsqualitäten, also Erlebnissachverhalte, einzubeziehen. Letztere waren sehr unscharf gefaßt und ihre Ergebnisse deshalb kaum aussagekräftig, sie führten uns jedoch in die Nähe des "Erlebnisses Rock", das wir abbilden wollten. Dies, und darüber belehrte uns der erste Versuchsansatz, funktioniert allerdings nicht unter "Laborbedingungen", d. h. im Seminarraum mit Studenten und Dozenten, für die Rock keine Alltagserfahrung ist. Aussagen zu Funktion und Wirkung von Rock sind nur unter den Bedingungen seines realen Gebrauchs zu erhalten, für den zweiten Versuchsansatz machten wir uns dies zur Bedingung.

Dabei untersuchten wir Rockkonzerte der Gruppe "Kerschowski", befragten Konzertbesucher, denen der Funktionszusammenhang Live-Konzert ohnehin vertraut ist. Um vergleichbare Ergebnisse zu erhalten, entschieden wir uns für einen schriftlichen Fragebogen mit überwiegend geschlossenen Fragen. In sprachlicher Hinsicht versuchten wir, uns der Gefahr musiktheoretischer Überfrachtung zu entziehen. Dies Erhebungspapier versprach, mithilfe statistischer Methoden höchst genau auswertbar zu sein. Das wäre es sicher auch gewesen, doch haben uns die ersten praktischen Schritte darüber belehrt, daß die sichere Methode uns nicht zum sicheren Ziel, sondern vorbei an dem führen würde, was für den einzelnen im Rockkonzert wichtig ist. Bei Gesprächen nach Konzerten, insbesondere mit den Hörern, die den Fragebogen ausgefüllt hatten, mußten wir immer wieder feststellen, daß der Erlebnisbereich viel breiter ist als das von uns abgefragte Spektrum, und daß diese Breite für verschiedene Personen in ganz anderen Bereichen liegen kann.

Deshalb nutzen wir im dritten und letzten, hier zur Betrachtung stehenden Versuch, die Technik des offenen Interviews. Dabei steht für uns das individuelle Erleben im Mittelpunkt. Praktisch haben wir separate Gespräche mit sechs Konzertbe-

suchern durchgeführt und auf Tonband protokolliert. Von seinem Status her ist dieser Versuch eine Voruntersuchung, sein Ergebnis wird nicht die Bestätigung oder Ablehnung von Hypothesen zu Regularitäten der Bewertung von Rock sein können. Wohl aber erwarten wir neue Blickrichtungen auf das Erlebnis Rock im Live-Zusammenhang, ermittelt im realen Gebrauch von Rockmusikhörern. Es geht darum, "statt unsere eigene Musikerfahrung für verallgemeinerbar zu halten, dem kulturellen Lebensprozeß eines Stückes Popmusik als Lernende und nicht als vermeintlich Wissende vorurteilsfrei und nicht anstelle seiner Hörer, sondern gemeinsam mit ihnen, so genau wie möglich (zu) studieren" (WICKE 1987, 9).

Wie stellt sich diese Gemeinsamkeit für uns dar? Die praktische Umsetzung der Ereignisanalyse erfordert in unserem Versuchszusammenhang die Differenzierung dreier Ebenen. Erstens - das spontane Erleben im Rockkonzert - unsere späteren Gesprächspartner wurden nicht durch Instruktionen um besondere Aufmerksamkeitszuwendung gebeten, somit blieb die Normalsituation Rockkonzert erhalten. Unsere Gesprächspartner hatten mehrmals "Kerschowski"-Konzerte besucht, waren also über das Zufällige der einzelnen Konzerterfahrung hinaus aussagefähig. Sie wurden bewußt ausgewählt, weil wir bei ihnen unterschiedliche Erlebnissachverhalte, Umgangsweisen mit Rock im Konzert beobachtet hatten bzw. aus uns bekannten biographischen Aspekten vermuteten. Die sechs Konzertbesucher brachten unterschiedlichste sozial-kulturelle Erfahrungen mit. Sie können nun zwar keineswegs als Typen im Sinne der empirischen Sozialforschung repräsentativ für bestimmte Gruppen bzw. Gruppierungen stehen, wohl aber weisen sie mit ihren Aussagen auf differenzierte Herangehensweisen an das Phänomen Rock. Damit zu zweitens - grundlegenden Bemerkungen zu den Erkundungsgesprächen - sie wurden im konkreten Bezug auf jeweils ein Rockkonzert wenige Tage nach diesem durchgeführt und dauerten sechzig bis neunzig Minuten. Wir leiteten die Gespräche stets zu zweit, dies erschien uns schon deshalb wichtig, weil Fragen aus der Sicht des Musikers mit



einbezogen werden konnten. Die Konstanz dieser Bedingungen macht die Ergebnisse vergleichbar. Es ist wichtig, festzustellen, daß es sich um Distanzurteile der Besucher handelt. Sie reflektieren mit dem Blick auf das Konzerterlebnis ihre eigene Befindlichkeit bei der Rockrezeption und ihr eigenes Verhalten, gehen gleichsam eine wertende Beziehung zum Konzertangebot ein. Um die unterschiedlichen, individuell wichtigen Erlebnisbereiche des Rockkonzertes zur Sprache zu bringen, wurde das Maß des Gesprächsverlaufs stark vom Befragten gesetzt. Wir als Gesprächsleiter sahen unsere Aufgabe darin, alle eventuell wichtigen Erlebnisbereiche anzusprechen, durch Nachfragen Aussagen tiefgründiger und sprachlich eindeutiger zu machen sowie durch Kontrollfragen im Sinne einer Psychologie die Gültigkeit der Aussagen auf einem möglichen Mindestmaß zu gewährleisten. Die Gesprächspartner reagierten also auf unseren analytischen Zugang, brachten eigene Gedanken und Fragestellungen selbst ins Gespräch und wichteten die angebotenen Problemstellungen individuell unterschiedlich. Zur Sprache kam das für den einzelnen kommunikativ Belangvolle, das durch den Distanzfilter noch in Erinnerung Gebliebene bzw. das für die Hörer über das Konzerterlebnis überhaupt verbalsprachlich Darstellbare. Wenn von analytischem Verhalten die Rede ist, trifft das für die sechs Besucher u. E. auf der Stufe der Erkundungsgespräche zu, im Eingehen auf unser analytisches Angebot im Gesprächsverlauf und den vorher vom einzelnen angestellten Überlegungen. Eine verbalisierte Form von Analyse beginnt also gemeinsam mit dem Konzertbesucher im Gespräch, unter ordnendem, anregendem, aber zurückhaltendem Einfluß der Gesprächsleiter. Zur vollen Entfaltung kommt die Analyse erst dann, wenn drittens die Gesprächsauswertung beginnt. Mit welchem Erkenntnisinteresse ist diese verbunden? Wir unternehmen eine Materialsammlung zu sinnlich wirksamen Dimensionen eines Rockkonzertes, sammeln Kategorien zur Beschreibung rockmusikalischer Praxis. Der Zugriff auf wirksame und kommunikable Dimensionen des Kunstgegenstandes Rock im Konzert erfolgt in punktueller Form, keineswegs mit dem Anspruch auf Repräsentativität. Damit wird eine

Analyse nicht dem Hörer überantwortet, wohl aber wird der Gebrauchszusammenhang als Blick- und Fragerichtung für Wissenschaft einbezogen, gehört Wertung im realen Gebrauch zum analytischen Zugriff.

Die von uns angeregten Gesprächsschwerpunkte im einzelnen waren:

1. die allgemeine Bewertung des Konzertes, gekoppelt mit wertenden Aussagen zur beobachteten Tendenz in der Entwicklung der Band
2. der klangliche Eindruck, die Soundvielfalt und -vergleichbarkeit
3. die Texte, ihre Bedeutung für die Bewertung und das Verhältnis von Text und Musik
4. die bemerkte oder unbemerkte Rolle des Lichtes im Konzert, störende oder unterstützende Wirkung, auffallende Effekte
5. das Verhältnis von Gesamteindruck, Einzeltitel und Baustein (Refrain, Riff, Textzeile), was bleibt in Erinnerung
6. die Hörstrategie bei neuen Titeln, wodurch entsteht der Ersteindruck, wie verläuft erneutes Hören
7. ob und worüber funktioniert eine Form von Identifikation mit Musikern und dem Konzertangebot, Ausstrahlung, sprachliche und musikalische Äußerungen, was wirkt ehrlich, was aufgesetzt, wann und wie tritt der einzelne Musiker hervor, Image, Kleidung, Dominanz einzelner Musiker
8. die Bewegung der Musiker auf der Bühne
9. die Bewegung im Publikum, kollektive Resonanz als persönliche Stimulanz, die eigene Motorik
10. die individuellen Vergleichsebenen der Gesprächspartner

Alle getroffenen Aussagen müssen zunächst als lediglich auf das "Kerschowski"-Konzert bezogen genommen werden. Es geht also vorerst um nichts anderes als die sinnlich wirksamen Dimensionen des Live-Zusammenhangs "Kerschowski" für sechs einzelne Hörer. Individuellen Äußerungen kommt aber eine Verweiskfunktion zu. Es entsteht mosaikartig ein Bild individueller Rockerlebens, individuellen Werthorizontes. Dies geht über das Urteil zum "Kerschowski"-Konzert hinaus.

Auf der Grundlage der individuellen Aussagen erfolgte unsere Auswertung nach zwei Richtungen, auf zwei Ebenen:

Erstens - es wurden von uns sechs "Individualprofile" erarbeitet, als Versuch, die einzelne individuelle Aussage analytisch zu verdichten und nach bestimmten Gesichtspunkten wie Sprachgestaltung, Darstellung des individuellen Werthorizonts oder Gewichtung der von uns angebotenen Schwerpunkte zu untersuchen.

Zweitens - es wurden vergleichende Untersuchungen anhand der sechs Erlebnisprotokolle durchgeführt. Dabei wird je eine Dimension im Urteil der verschiedenen Konzerthörer untersucht. Wir gewannen diese Vergleichsebenen am Protokollmaterial selbst, indem die Aussagen zu Themenkreisen segmentiert wurden. Es kamen (dies war zu erwarten) die von uns gewählten Gesprächsschwerpunkte in Betracht, darüber hinaus aber auch strenger eingegrenzte und außerhalb liegende Dimensionen.

### Individualprofile

An dieser Stelle sollen alle sechs Profile einzeln vorgeführt werden, man beachte dazu die dem zugrunde liegenden Gesprächsprotokolle. Sie sind im Anhang veröffentlicht. Deutlich sei nochmals gesagt, es handelt sich um den jeweils besonderen Zugang des einzelnen. Es werden zweifellos zum Teil Extrempositionen dargestellt, dies allerdings bewusst, geht es uns doch um die Vielfalt rezeptionellen Zugangs zum Live-Zusammenhang "Kerschowski" und dessen motivationale Grundlage beim einzelnen. Nur auf der Basis genauer Betrachtung jeweils individueller Wert- und Urteilshorizonte kann eine saubere und diskutabile Vergleichsuntersuchung stattfinden.

Anette ist 19 Jahre alt und befindet sich in der Ausbildung zur Krankenschwester. Sie besucht regelmäßig "Kerschowski"-Konzerte, in einem Maße, das Anette von den anderen Befragten unterscheidet, für den Rockbereich aber keineswegs un-

typisch ist. Sie reist der Band hinterher, auch bis ins kleinste Dorf, nimmt unliebsame Nachtstunden auf fremden Bahnhöfen in Kauf, auch wenn es dann natürlich "Streß (ist), die Fahre-rei, dann fetzt es nicht mehr, da sind wir sauer, hinterher dann". Eine sonderbare Faszination scheint Anette auch in weit entfernte Konzertorte zu ziehen. Genauso eigenartig ist ihre Form von Nähe zur Band, in Form eines lockeren, aber persönlichen Bezugs auf einzelne der Bandmusiker, am Anfang jedoch besonders der Techniker: "Zu den Musikern hätten wir uns vielleicht nicht getraut, glaub' ich. Immerhin wollen die ja Musikmachen". Weiter sagt Anette: "Wir haben "Kerschowski" das, erste Mal gesehen, da fanden wir's nicht schlecht, dann sind wir laufend gekommen, erstmal wegen der Texte und so, erstmal anhören und vergleichen und haben gedacht: nicht schlecht. Dann sind wir eben immer gekommen, meistens zwecks abspannen, Kathrin und ich zusammen". Anettes Fanverhalten geht in der Gruppe voll auf, gemeinsam sind die beiden Mädchen meist schon lange vor dem jeweiligen Konzert da, begrüßen die Musiker, ohne das Bedürfnis zu haben, längere und tiefgründige Gespräche zu führen, man schaut hinter die Kulissen und hat doch menschliche Distanz, man ist Teil des Geschehens und kann sich doch wieder davon entfernen, man reproduziert von vornherein den "Höhenunterschied" zwischen Bühne und Zuschauerraum, diese neue Art von Aura soll keineswegs überwunden werden.

Deutlich erkennt man bei Anettes Aussagen eine starke Wichtung auf eigenes Erleben, sie beschreibt das, was für sie erfahrbar ist: "Wenn Wilki rumhüpft wie'n Kaputter, das find' ich immer schau" oder "Da kommen ein paar Leute auf die Bühne und machen 'n bißchen Musik. Stimmung wird immer". Sie scheint im Konzert nicht auf eine solche Art aufmerksam zu sein, daß sie später Details zu beurteilen wüßte, weder auf der Ebene einzelner Titel, noch auf der kleinerer Bausteine die Melodiefloskel o. ä. Trotz mehrmaliger Nachfrage danach antwortet sie nur so allgemein: "Man achtet schon darauf, was die einzelnen so spielen, meistens bei Tina". Dann wechselt Anette das Thema.

Anettes unterschiedlich ausgeprägte Urteilsfähigkeit zu den verschiedenen Dimensionen oder auch Segmentierungsebenen offenbart sich deutlich in der Wahl ihrer Worte. Ihre Sprache ist zwar insgesamt recht einheitlich und stereotypisiert: "das ist gut", "das ist schlecht", "find' ich blöd" oder "das fetzt einfach". Sichtbar wird das ständige Relativieren der eigenen Meinung: "schön bunt und so", "irgendwie geht's nicht". Allerdings vermag sie ihre Meinung, natürlich auf ihre Weise, deutlich zu artikulieren, wenn sie über ihr eigenes Verhalten, ihre Emotionen berichtet: "das wirkt auf mich urst" oder "ich seh' da nichts mehr, das ist absolut schlimm, ich denk' manchmal schon, ich bin nicht mehr ganz normal". Die Bewertung des Konzertangebotes bleibt dagegen unscharf. Anette sagt dabei übrigens oftmals lieber "nicht schlecht" oder "geht irgendwie nicht", statt eine Positivformulierung zu gebrauchen. Wenn sie im Gesprächsverlauf einen einzelnen Titel näher charakterisiert, dann interessanterweise auf einer ganz individuellen Wortebene: "Noch'n Liebeslied ... hört sich so schön wahr an". Anettes Sprache wird lebendig, geht es um ihr persönliches Erleben im Konzert, um Szenen, Episoden und Gesten im Bandverhalten, eine Bewertung des Gesamt ereignisses Rockkonzert oder anderer Dimensionen wie Klang, Licht o. ä. fehlt oder bleibt an der für Anette charakteristischen Oberfläche.

Olaf ist 22 Jahre alt und Medizinstudent. Seine musikalischen Vorlieben sind nicht ohne weiteres festzumachen, wurden auch im Gespräch nur andeutungsweise benannt. Grundsätzlich kann man bei Olaf allerdings von einer großen Genrebreite sprechen, zu der er Zugang findet und auf deren Grundlage sich Olafs individueller Werthorizont ausgeprägt hat. Rockmusik fungiert für ihn als legitimer und gleichberechtigter Teil musikkultureller Praxis, emotional bedeutsam und mit sinnlicher Kraft verbunden wie gleichfalls Sinfonik, Kammermusik, Lied, Chanson o. ä. In der Aussage: "Insgesamt kommen wohl immer noch die Leute, die ein bißchen besser hinhören können" werden gleichsam Olafs persönliche Ansprüche an ein musika-



liches Angebot deutlich. Seine eigene Wertung sucht sich die verschiedensten Bezugspunkte: "Wenn man ehrlich ist, muß man sagen, man hört unterschiedliche Musik auch unterschiedlich. Eine Beethoven-Sinfonie existiert schon lange und ist für gut befunden worden, wobei ich nicht sagen will, daß mir das unbedingt immer alles gefällt." Olaf artikuliert sehr deutlich eine persönliche Unterscheidung zwischen der Akzeptanz "gut gemachter Musik" ("Silly") und dem "bewußten Gefallen", spricht von zwei Stufen der Möglichkeit eigener Bezugnahme auf Musik: "Da bin ich bei Rockmusik auch relativ unvoreingenommen, vor allem bei neuen Sachen. (...) Eigentlich kann ich schon nach dem ersten Hören sagen, ob mir ein Titel gefällt oder nicht, gerade im Rock, bei anderen Genres weniger."

Wertung ist für Olaf mit Detailkenntnis verbunden, liegt wenig auf einer spontanen Ebene: "Was soll ich zu den Titeln sagen, ich bin kein Experte!" Interessanterweise ist bei Olaf die Frage nach dem "tieferen Sinn" des einzelnen Titels, aber auch der Reihenfolge im Konzert ein diskussionswürdiges Problem. Anhand verschiedener Parameter äußert er sich dazu: Melodik, Rhythmik, Sound. Er räumt dem Text aber eine zentrale Position zu: "Wenn ich einen Titel das erste Mal höre, achte ich besonders auf den Text, ich will, daß Themen behandelt werden, die vielleicht sonst nicht immer in der ersten Reihe stehen. (...) Wenn 'Kerschowski' da vorn ... triviales Zeug erzählen würde, wäre die ganze Sache für mich wahrscheinlich gestorben."

Olafs Bezugnahme auf ein Rock-Stück nähert sich sehr dem Drang nach Decodierung verschiedener Angebotsschichten. Er ist selbst verwundert über seine gleichzeitige Vorliebe für "artifiziellen Rock" von "Genesis" und "Pink Floyd" auf der einen und "Kerschowski" oder "Pankow" auf der anderen Seite, denn "das ist ja nun doch was anderes".

Olaf äußert sich im Gesprächsverlauf recht genau dazu, warum ihn "Kerschowski" interessiert und was in ihm vorgeht: "Mir kommt es auf den Ausdruck an, die Machart, die Fähigkeit, Spannung zu erzeugen, mit wenigen Worten viel zu sagen. Daraus

will ich ein Gefühl entwickeln, es mit dem eigenen Leben verbinden, mich reinsteigern, etwas miterleben." Der hier im Verhältnis zur Potenz der Darstellung, zum symbolhaften Verweisgehalt der "wenigen Worte" angesprochene Ausdruck wird von Olaf an anderer Stelle noch klarer an die Subjektivität der Interpretation gebunden: "Ich finde grundsätzlich im Live-Zusammenhang nicht den einzelnen Titel gut, sondern mehr die Leute, die ihn machen. So beurteile ich das gesamte Konzert, ob es interessant, gut oder schlecht war. Dabei waren gerade die Band, die Musiker von 'Kerschowski' immer sehr unterschiedlich, waren die Konzerte trotz gleicher Titel immer ganz unterschiedliche Sachen." In Bezug auf das konkrete Konzerterlebnis sagt er: "Was mir fehlte, war diese natürliche Ausstrahlung von Lutz, die ja entscheidend ist für die Musik."

Immer wieder operiert Olaf mit Vokabeln wie Echtheit, Berührtsein oder Natürlichkeit, ist auf der Suche nach Kommunikationsangeboten auf einer für ihn qualitativ hohen Stufe. Sein Rockbegriff kreist um Authentizität. Showgebaren oder offenen Kommerz lehnt er ab. All das passiert mehr intuitiv als theoretisch beleuchtet, im Wissen um einen anderen Zugang seinerseits zum Phänomen Rock als bei denen, die im Konzert "nach vorn hüpfen" und tanzen, aber, so gesteht er gleichzeitig ein, "manchmal beneidet man die Leute vielleicht sogar, denkt, die sind mehr drin als man selbst".

Nicola ist 28 Jahre alt und von Beruf Werbegestalter. Sie betont gleich zu Beginn ihre besondere Sichtweise auf das Konzertereignis "Kerschowski": "Ich will vorausschicken, daß ich das alles sehr subjektiv sehe, ich kenn' einfach alle Leute der Band persönlich." Dieser Erfahrungshorizont spiegelt sich im gesamten Gespräch, gerade bei Nicola ist der Bezug auf den einzelnen Musiker deutlich ausgeprägt, da beobachtet sie sehr genau, weiß das Bühnenverhalten einzuordnen, von Lutz, der "nicht so total wie sonst immer" war, der "sich und seine neuen Lieder darstellen" wollte, von Wilki, er "war wieder der, der er sein kann, was er übrigens ohne Gitarre dann nicht mehr ist",

von Tina, die "immer besser", weil "spontaner" wird, oder Pille, der "endlich mal wieder freundlich guckte". Nur Nicola äußert sich so detailliert über den einzelnen, ohne besonders darum gebeten worden zu sein. Sie kennt einige der Bandmitglieder wirklich schon lange und intensiv, war nicht erst seit Beginn der "Kerschowski"-Zeit nahe dran an den Leuten, bei Gesprächen oder Feiern. Ihre eigenartige Euphorie im Blick auf "Kerschowski" hat eine lange Vorgeschichte, die schon bei "Regenmacher" beginnt. Dort versuchte man ein Modell völlig gleichberechtigten Arbeitens, illusorisch zum Teil, aber im "Kerschowski"-Konzept doch aufgehoben. Gerade die Bezugnahme der Bandmitglieder aufeinander erwartet Nicola im Bühnenverhalten, daran macht sie Qualität fest: "Man sieht die Band schwitzen, fertig sein, sich und andere hochpowern, ackern. Das Miteinanderumgehen auf der Bühne auch unten zu spüren, ist für mich sehr wichtig." Die Gruppe funktioniert für Nicola als erlebbares und akzeptables Sozialmodell, das sich auch mit ihrem eigenen Rockverständnis und ihren Ansprüchen in Einklang befindet: "Die Musik ist einfacher geworden, dadurch zugänglicher, klarer. Das ist eine Weiterentwicklung vom handwerklich komplizierten Können zu einer einfachen, klaren Musiksprache, das halte ich schon für entscheidend. 'Regenmacher' damals hat als Kunstprodukt funktioniert, als Rockmusik aber nicht." Zweifellos ist diese Unterscheidung Nicolas zum Funktionsverständnis Kunst contra Rock bemerkenswert und als grundsätzliche Wertebene ihrer Aussagen wichtig.

Nicola äußert sich noch genauer zum eigenen Rockbegriff, einem sehr "gefühlsmäßigen", wie sie sagt, "geradeaus, rhythmusbetont, mit einer gewissen Aggressivität". Dabei hält sie "Kerschowski" für überzeugend, daneben in unserem Lande nur noch "Pankow" und eventuell "Silly". Über "Kerschowski" gerät Nicola ins Schwärmen, die "unheimliche Intelligenz darin", nicht immer "aggressiv", auch "sensibel und melodiebezogen". Interessant ist ihre Trennung von Aggressivität und Sensibilität!

Nicolas Wertung ist, mit wenigen Ausnahmen und Relativierung-

gen, durchweg positiv, fast unkritisch, was allerdings kaum wundert, kennt man die geschilderten Zustände. Im Mittelpunkt steht ihre Vorliebe für ein Konzertangebot ohne Show-Verhalten, das entspricht ihrem Drang nach Natürlichkeit, sie selbst drückt diese Beziehung aus. Nicola erwartet vom Sänger, "total" zu sein, keinesfalls sich oder etwas anderes plakativ darstellen zu wollen. Für sie zählt die "spontane Kraft" des Live-Zusammenhangs, sie haßt Bewegungsstereotype, sieht diese bei "Kerschowski" allerdings nicht. Nicola betont, daß "keine Anmache passiert, es wird einfach eine natürliche rhythmische Reaktion angeregt". Das berührt einen Zentralpunkt im Rockverständnis von Nicola: "Ich will miterleben, nachvollziehen, (...) mich einfach bewegen." Nicola ist, im Konzert sofort erkennbar, ein motorischer Typ: "Rhythmisches Bewegen ist eigentlich nach jedem Titel möglich, es gibt keine totalen Breaks."

Nicola berichtet von Impressionen des Konzertes, über Band und Publikum, über das musikalische Angebot: "Ich hab' auch versucht, musikalische Abläufe zu verfolgen, was mir kaum gelang, aber ja eigentlich auch ganz unwichtig ist. Auf anderes oder andere hab' ich gerade bei den neuen Titeln kaum geachtet, man kann wohl auch nicht die Gesamtheit erfassen."

Für Nicola sind die Songtexte sehr wichtig: "... da ist ein eigener Standpunkt deutlich, witzig und intelligenz verpackt", sie meint, die Musik solle "für die Massen funktionieren", genauer charakterisiert sie die Musik selten. Nationale und internationale Vergleiche sind fast ausschließlich auf Personen bezogen, so auf André Herzberg ("Pankow") oder Rio Reiser (BRD).

Nicola ist fasziniert und verleiht dieser Faszination Ausdruck.

Andreas ist 33 Jahre alt und Musiklehrer. Er steht der Band sehr nahe, verfolgt deren Entwicklung mit innerer Beteiligung, ist darüber hinaus schon seit vielen Jahren mit Lutz befreundet. Schule, Lehrzeit und gemeinsames Musikmachen sind gleiche Erfahrungsfelder, sie geben Andreas sowohl die Möglichkeit, sich mit "Kerschowski" zu identifizieren, als auch kritisch zu

werten. "Natürlich sind die Dinge um "Kerschowski" für mich 'zigfach gebrochen, man könnte es auch ein Spannungsfeld nennen." Ein wehmütiger Blick auf die Bühne, eine gewisse Unzufriedenheit des Nichtmitspielenden scheint bei Andreas eine nicht unwesentliche Rolle zu spielen. Er offenbart Urteilsfähigkeit, die genaueste Kenntnis des Gegenstandes voraussetzt, sowohl zum Funktionsverständnis von Rock allgemein, als auch im konkreten Bezug auf die Arbeit, die Intentionen der Band. Kein Wunder, bei konzeptionellen Auseinandersetzungen der Gruppe ist er kein Fremder. Proben erlebt er mitunter persönlich.

Gerade deshalb weiß Andreas die Besonderheit des einzelnen Konzertes genau einzuschätzen, spricht deutlich über Tendenzen in der Entwicklung der Band, über mögliche Prozesse von Verselbständigung, Authentizitätsverlust und Imagebildung. "Kerschowski" arbeitet heute sehr viel professioneller, auf 'ne stärkere Verallgemeinerbarkeit hin." Sofort problematisiert er das: "... irgendwie löst sich dabei aber alles in Wohlgefallen auf." Weiter heißt es: "Die Band stellt sich neben das, was sie macht. Die Titel sind alle mal durch den Bauch gegangen, tuen's aber nicht mehr. Iutz wird zunehmend geschoben, ist auf dem Weg zu 'nem Image, dem das Arbeiters, der als Rocker ehrlich geblieben ist." Andreas erwartet von "Kerschowski" eine Art Unmittelbarkeit im Ausdruck, daran bestimmt sich für ihn die Möglichkeit, im Rockbereich eine "Einheit herüber zu bringen von Text, Musik und dem sich vermittelnden Lebensgefühl", die es seines Erachtens mit Ausnahme von "Kerschowski" "in der DDR-Rocklandschaft fast gar nicht" gibt.

Die besondere Kommunikationssituation Rockkonzert besitzt für Andreas ganz eigene Qualitäten: "Während des Konzertes habe ich intensive 'Drühte' zu den Leuten da vorn auf der Bühne, oftmals mehr als im Reden danach. Auf der Bühne ist die Sache gebündelt und alles viel stärker (...) Ich möchte mich unkompliziert geben, mich aufbauen und in die Musik 'einsteigen'." Für Andreas sind die "Kerschowski"-Konzerte "die wenigen Momente, wo ich so richtig locker sein kann, denn



bei allem Zwiespalt ist der Grund, der Boden sauber". Dieser Boden ist für ihn "ein bestimmtes Grundgefühl, das 'Kerschowski' vermitteln kann: 'Mach was du willst, aber machs!', dieses Dranbleiben, in Bewegung sein, steckt in vielen Liedern". Die letzte Aussage deutet auf Andreas' Rockverständnis: "Insgesamt kommt, was sich im Inneren aufbaut." Bei "Kerschowski" funktioniert das für ihn "sehr über den Druck, die Lautstärke, die Energie, die Möglichkeit, sich abzureagieren, mitzureagieren".

Es findet sich im Gespräch ein ausgewogenes Maß von Schilderung Andreas' eigener Befindlichkeit und theoretischer Reflexion. Dabei kommt er zu Ergebnissen wie der Trennung von "Rock-Identifikations-Möglichkeiten" und stärkerem Zuhören sowie der Beschreibung seiner eigenen Hörstrategie: "Die Sachen kommen für mich kompakt, ich beschäftige mich nicht damit, sie auseinanderzusortieren, ich nehme sie ganz." Andreas spricht über die politische Brisanz von Rockmusik, politische Genauigkeit "muß sein, ..., es ist nur eine Gestusfrage, eine Formulierungsfrage". Mehrfach beschreibt er seine Qualitätsmaßstäbe: "'Ne Sache ist nicht dann gut, wenn sie perfekt ist, sondern wenn man den Leuten ansieht, was los ist, wenn es unterschiedlich ist."

Zur Charakterisierung des musikalischen Angebots nutzt Andreas Vokabeln wie Drive, Sound, Gestus, Druck oder Energie. Er ist der einzige unter den Befragten, der aus der Nähe zur Band nicht nur über Gegenwärtiges, sondern auch perspektivisch Mögliches und Nötiges in der Gruppenentwicklung spricht. Andreas bringt die verschiedensten Schichten seines Erlebnisses Rockkonzert zur Sprache, die musikalische Stilistik, textliche Verweissgehalte, interessante Soundideen oder die einander kommentierende Wirkung von Text und Musik. Trotz dieses sehr genauen Hörens bleibt ihm Raum für das spontane Gefühl: "Bei einigen Rock'n'Roll-Stücken könnte ich vor der Bühne 'explodieren'."

Andreas zeigt sich insgesamt als differenziert erlebender und kritisch wertender "Kerschowski"-Hörer. Seine Vorbehalte sind "die eines Freundes", da scheint ihm der Perspektiv-

wechsel zwischen "reinsteigern" und analytischer Distanz mühelos zu gelingen.

Thomas ist 25 Jahre alt und arbeitet als Journalist für verschiedene Presseorgane. Dabei befaßt er sich intensiv mit dem Spektrum populärer Künste in unserem Lande und anderswo, besitzt speziell auf dem Gebiet der Musik einen breiten Erfahrungshorizont. Dieser ermöglicht es ihm, relativ genau einzuordnen und eigene Überlegungen anzustellen.

"Ich bin immer sehr skeptisch, wenn ich mir was anschau und schon froh, wenn es nicht so schlimm wird wie befürchtet." Dies könnte als Tenor seiner Aussagen gelten. Spezieller befragt nach seinem Eindruck vom derzeitigen Niveau der rockmusikalischen Praxis sowohl national als auch international antwortet er sehr rigoros: "Momentan ist zwar handwerklich alles sehr duftig, doch wohl 'ne Flucht in's Handwerkliche, 'ne tiefe Ratlosigkeit. Gerade international sind da gute und raffiniert gemixte Sounds, doch die Musik ist nichtssagend. (...) Das meiste, was bei uns unter dem Begriff Rock gehandelt wird, ist kein richtiger. (...) Ich weiß auch immer weniger, was die von mir wollen. (...) In der DDR macht man 'Kleinbürger-rockmusik', immer die Plüschdecke im Kopp."

Thomas besitzt einen stark individuell geprägten Rockbegriff, den er klar artikuliert und von dem aus er kategorisch wertet: "Rock ist wohl 'ne Art Haltung, 'ne rebellische Lebenshaltung, außermusikalisch." Die Wertung beinhaltet bei Thomas immer eine deutliche soziale Dimension, es braucht für ihn "so'n Standpunkt: 'Hier sind wir und da geht's lang!'" Vieles ist für ihn in diesem Zusammenhang dann unakzeptabel, die "Bands irgendwo im Niemandsland" o. ä. So ist Thomas' Bezug auf "Kerschowski" stark durch "außermusikalische" Gesichtspunkte geprägt: "Der Erfolg von 'Kerschowski' ist wohl auch 'ne soziale Erscheinung, weil sie wohl die erste Rockband seit langem wieder ist, die sich dazu bekennt, 'ne DDR-Band zu sein, mit den Klamotten, dem Auftreten, der Art, Probleme anzugehen." So ist Thomas bei "Kerschowski" ein

persönlicher Zugang möglich, der ein emotionales Beteiligtsein nicht ganz auszuschließen scheint. Letzteres steht bei ihm aber insgesamt deutlich im Hintergrund, Thomas zeigt sich sehr als distanzierter Betrachter, manchmal als abgehobener Kritiker. Sein nach außen hin völlig unmotorisches Verhalten im Rockkonzert ist darin eingebettet.

Grundsätzlich problematisch scheint für Thomas in diesem Zusammenhang eine Form von Identifikation seinerseits mit einem Angebot: "Vielleicht bin ich zu alt, einen Rocksänger zu bewundern." Auch Lutz geht für ihn "als Identifikationsfigur irgendwie nicht, weil ich gewisse Probleme anders sehe, dieses: 'Laßt uns alle an die Hände fassen und es wie '68 sein!' ist für mich keine Lösung und mir zu einfach." So vermag es Thomas recht gegau, jegliches rockmusikalische Angebot mit seiner eigenen, ausgeprägten Individualität zu konfrontieren, es als Diskussionsangebot mehr oder weniger zu akzeptieren. Er geht bewußt mit seiner eigenen Identität um und bewahrt Distanz zum Gegenüber: "Rock geht um Coca-Cola", heißt es bei Nik Cohn. Das sehe ich auch so, Übrigens schon länger als er."

Insgesamt liegt in den Aussagen von Thomas ein großes Gewicht auf der theoretischen Ebene und der verschiedener Vergleiche. Relativ schnell schweift er vom eigenen Erleben im Konzert ab, die Darstellung eines inneren Beteiligtseins erhält wenig Raum. Idealisierungen gibt es bei Thomas selten, er spricht vom Konsumgut Rock, der Konsumierbarkeit, von Professionalismus und Fragmentismus. In seiner Sprache realisiert Thomas eine dem Medium angepaßte Lässigkeit, reich im Wortschatz und verblüffend in der Metaphorik.

Eckehard ist 31 Jahre alt und Kulturwissenschaftler. Er steht in einem eigenartigen Verhältnis zur Band, das permanenter Veränderung zu unterliegen scheint, insgesamt aber eine deutliche Tendenz zur distanzierteren Haltung aufweist: "Am Anfang der 'Kerschowski-Zeit' war ich unheimlich begeistert, und das aus mehreren Gründen, einmal weil ich mich gefreut habe, daß Lutz es endlich geschafft hat, zum anderen ist es auch für

mich noch richtig losgegangen, da waren Power und Druck eben rundum schön. Jetzt ist sicher nicht nur mit der Band was passiert, sondern auch mit mir, daß ich genauer hingucke, daß ich mich seit längerem mal wieder genauer mit Rockmusik beschäftige - und ich mach' selber mal wieder intensiver Rockmusik." Mehrere Probleme werden deutlich: Auch Eckehard kennt einige der Bandmitglieder persönlich, es gab vor Jahren Überlegungen, gemeinsam Musik zu machen. Man konnte sich aus verschiedenen Gründen, wohl vor allem konzeptionell, nicht genug aufeinander beziehen und war trotzdem gespannt auf den Weg des anderen. Als dieser vor reichlich zwei Jahren bei "Kerschowski" öffentlich wurde und breites Interesse hervorrief, empfand Eckehard eine spontane Freude über den Erfolg und das damit verbundene musikalische Angebot. Für ihn selbst fiel das in eine Zeit wenig intensiven Befassens mit dem Phänomen Rock, geringer emotionaler Bezugsmöglichkeit auf das ihm Bekannte aus dem Rockbereich: "Bei mir ... gibt es ein zeitlich langes 'Rock-Loch', da hab' ich mich in moderne Kompositionstechniken von 'E'-Musik eingearbeitet." Auf der Grundlage dieser recht genauen Materialkenntnis befragt Eckehard nun die Rockmusik nach deren künstlerischen Potenzen, machte ganz spezielle Rockqualität fest. Im Prinzip kam Eckehard von Stockhausen und Nono zu Punk und New Wave: "Deshalb höre ich heute jede Musik auf seine Art, ich versuche, aus jedem Klangbereich sinnliche Möglichkeiten herauszukitzeln, ich höre immer mehr, als da gespielt wird, vor allem im Rock-Bereich. (...) Rockmusik hat für mich einfach 'nen aufmüpfigen, radikalen Grundgestus, etwas von Aufbegehren. Natürlich muß man wissen, wogegen man sich auflehnt, woraus man aufbegehrt, ganz sinnlich verstanden, wo der Boden ist, wo es klebt. (...) Rock ist doch einfach schmutzig, nicht klar und sauber. Meine Meinung hat mit 'ner Erfahrung, Klangerfahrung zu tun, vor allem aber mit Klangvorstellungen, mit Kraftbejahung, weniger mit wissenschaftlicher Durchdringung. Es muß laut sein, man muß sich bewegen können, man muß spielerisch mit den Klischees 'jonglieren', darf sich nicht drin fangen." In diesem Sinne entwirft Eckehard eine

auf persönlicher Erfahrung basierende Theorie des Rock, betont zwar deren ungenügende wissenschaftliche Fundiertheit und räumt ihr doch innerhalb des Gesprächs besonders großen Raum ein. An diesem detailliert dargestellten Rockverständnis mißt er das Konzert von "Kerschowski", charakterisiert von da aus die Gesamtkonzeption der Band: "Alles in allem fehlte mir die Radikalität von Rockmusik, ..., zum Ende des Konzerts hin ... hat die Band die Leute angemacht", mit dem "Impetus von Radikalität", dem "Drive". Doch "da war einfach nur Spielfreude, zwar lebendig, da hab' ich mich wohler gefühlt, aber eben einfach nur Lebensfreude und Spaß, ein bißchen harmonistisch wohl. Es werden da keine Reibungen gebaut, die zu einer spannungsvollen Harmonie führen, da ist nur Dynamik und Motorik. Ich meine das im Spannungsfeld von Musik und Sozialem, von der musikalischen Gestalt hin zu möglichen Bedeutungsfeldern." Die für Eckehard zentrale Verweisfunktion eines künstlerischen Textes bleibt seines Erachtens bei "Kerschowski" ungenau und wenig produktiv, er spricht von zunehmender Klischeebildung und -nutzung: "Es wird erwartet, daß man sich in die Klangflächen hineinbegibt, genau das bedient die Gruppe. Ich komm' mir dabei fett vor!"

Grundsätzlich charakterisiert Eckehard seinen Eindruck vom Konzert durch Begriffe wie "Gleichgültigkeit", bei bekannten Titeln, in denen er nichts neues entdeckt habe, oder "Langeweile" gegen Mitte des Konzerts, "das war mir alles zu ruhig, da waren zu viele kontemplative Folgen, Längen, lange Klänge", also sich ständig Gleichendes. Interessant in diesem Zusammenhang ist Eckehards Unterscheidung zwischen "ner Art analytischem Hören" und dem "runden Rockerlebnis".

Deutlich formuliert Eckehard seinen Anspruch an die Situation Konzert: "Es ist für mich ein sonntägliches Ereignis, da möchte ich auch sonntägliche Frotzeleien, Eruptionen auf der Bühne und im Publikum erleben." Wo ihm einerseits das ungewöhnliche, konzertwürdige Ereignis bei "Kerschowski" fehlt, akzeptiert er das Auftreten der Band als "bescheiden und freundlich, da ist 'ne natürliche Lockerheit ohne Überstei-



gerung, das gefällt mir."

Letzteres scheint für Eckehard allerdings einer der wenigen akzeptablen Punkte einer insgesamt professionell etablierten und problematischen Band zu sein. In Bezug auf das Bühnenverhalten sagt er noch: "... es ist einfach 'ne streng arbeitsteilig organisierte Geschichte, die Kollektivität war für mich auf der Bühne nicht so zu erleben." Eckehard spricht von einem kollektiven Arbeitsstil der Gruppe während der Proben, dessen Strukturen er recht genau zu überblicken meint. Doch sind die Blicke eines insgesamt Außenstehenden "hinter die Kulissen" nicht immer ohne Problematik. Trotzdem Eckehard die wenig wissenschaftliche Durchdringung seiner Äußerungen betont, erscheinen diese doch insgesamt überlegt und systematisiert und liegen damit der von ihm selbst geforderten Spontanität und Radikalität relativ fern.

#### Dimensionen im Vergleich

Bei allen sechs Hörern gibt es in der Bewertung den zeitlichen Vergleich zu früheren "Kerschowski"-Konzerten, bei einigen sogar den zur Vorläufer-Gruppe "Regenmacher", dort spielten von der jetzigen Besetzung Iutz Kerschowski (bg) und Thomas Pilz (dr) mit. "Die Musik ist einfacher geworden im Vergleich zu 'Regenmacher'", sagt Nicola, "dadurch zugänglicher, klarer". Dieses "einfacher geworden(e)" Klangbild bemerkt sie auch in der Entwicklung von "Kerschowski". "Besonders die neuen Titel sind musikalisch einfach, mit Ausnahme von 'Tommi', aber deshalb nicht langweiliger." Bei Andreas klingt das ähnlich. Er bemerkt: "Entwicklungen im musikalischen Material" und meint: "Die neueren Songs sind ... musikalisch ein bisschen zu einfach." Auch er holt im zeitlichen Vergleich weit aus. "Wenn ich es vor allem mit 'Regenmacher' vergleiche, kann man sagen, 'Kerschowski' arbeitet heute sehr viel professioneller, auf 'ne stärkere Verallgemeinerbarkeit hin." Hier ist der Maßstab die Arbeitsweise, besonders die auf der Bühne vorgeführte.

Einerseits resultiert daraus eine Bündelung, ein Kraftzuwachs, andererseits beschreibt Andreas damit den "Weg zu 'nem Image", das für ihn nicht mehr stimmt. Olaf sagt: "Das Konzert hat mir weniger gut gefallen als noch vor einem Jahr. Was mir fehlte, war diese natürliche Ausstrahlung von Lutz, die ja entscheidend ist für die Musik." In den verschiedenen Konzerten, die er erlebt hat, "waren gerade die Band, die Musiker von 'Kerschowski', immer sehr unterschiedlich, waren die Konzerte trotz gleicher Titel immer ganz unterschiedliche Sachen". Thomas meint: "Vergleicht man das letzte Konzert mit vorherigen, kann man sagen, es hat sich nichts geändert. Es ist immernoch die gleiche Natürlichkeit, wenn man's positiv sieht, oder Konzeptionslosigkeit, wenn man's böse sagt." Anette, die schließlich die meisten Konzerte besucht hat, bemerkt kaum Veränderungen. "... Stimmung wird immer, ... da hat sich auch eigentlich nicht viel verändert, am Anfang der 'Kerschowski'-Zeit hat Lutz noch mehr erzählt, das fand ich eigentlich besser ..." Für Eckehard hat sich was geändert, sogar gravierend. "Am Anfang der 'Kerschowski'-Zeit ist es auch für mich noch richtig losgegangen, da war noch Power und Druck. (...) Zunehmend bemerkte ich formale Klischees neben denen im Klang ..." Für ihn bedeutet der Vergleich mit "Regenmacher" ein verlorengegangenes bzw. abgedrängtes Ideal, denn "damals ist versucht worden, bestimmte Instrumentenklänge und -farben auf den Punkt zu bringen, da wurden Klangbereiche radikalisiert".

Versuchen wir eine Zusammenfassung: Olaf, Thomas und Anette beziehen sich im zeitlichen Vergleich nur auf "Kerschowski"-Konzerte, ihr Maßstab ist der von Natürlichkeit und Ausstrahlung. Für Thomas hat sich nichts, für Anette nicht viel geändert, Olaf fehlt die natürliche Ausstrahlung. Nicola, Andreas und Eckehard beziehen die Vorläufer-Band "Regenmacher" mit ein in den Vergleich. Von Nicola ist die anhaltende Tendenz der Vereinfachung positiv bewertet, für Andreas wird einiges ein bißchen zu einfach, daneben wächst für ihn ein problematisches Image. Eckehard sieht von "Regenmacher" beginnend über die Anfänge von "Kerschowski" bis jetzt eine

rückläufige Tendenz der Nutzung radikalisierter Klänge, bedauert zunehmende Klischeehaftigkeit.

Die folgende Untersuchung stellt Aussagen zum Gesamteindruck des Konzertes ins Verhältnis zur Wirkung von Einzeltiteln. Unser Interesse richtet sich dabei insbesondere auf die Verwendung gleicher Parameter in der Bewertung der unterschiedlichen Ebenen. Welche Rolle spielt ein Parameter im Gesamteindruck, wie wird er auf der Ebene einzelner Titel im Erleben bzw. auch in der Reflexion darüber wirksam?

Beginnen wir mit Olaf: "Ich finde grundsätzlich im Live-Zusammenhang nicht den einzelnen Titel gut, sondern mehr die Leute, die ihn machen." Dies funktioniert im wesentlichen über die "Fähigkeit, Spannung zu erzeugen", am stärksten wohl bei den "langsamen Sachen", also ein Bezug auf Ausdruck bei der Bewertung von Gesamtangebot und auch beim Einzeltitel. Da, wo Olaf bezogen auf einzelne Titel feststellt, "manches ist schneller geworden oder wurde neu arrangiert", folgt für ihn: "Insgesamt ist der Stil der Gruppe meiner Meinung nach härter geworden." Eine ähnliche Erlebnisweise finden wir bei Nicola. Der für ihren Gesamteindruck, ihr "Kerschowski"-Verständnis wichtige "Mann da vorn" ist auch für die Einschätzung einzelner Titel wichtig, da hat er "'n bißchen geschauspielert, vor allem in den neuen Liedern, da war er nicht so total wie sonst immer". Ein zweiter wichtiger Bezugspunkt entspricht ihrem "Verständnis von Rockmusik - geradeaus, rhythmusbetont", ihrem Drang nach rhythmischer Bewegung, die "eigentlich nach jedem Titel möglich (ist), es gibt keine totalen Breaks", also auch übergreifend auf Gesamteindruck und Einzeltitel. Beziehungslose Aussagen zum Gesamteindruck und zu einzelnen Titeln erhielten wir von Anette. Ihre an "Atmosphäre" und "Stimmung" gebundene Gesamtbewertung konnte sie trotz mehrmaliger Nachfrage nicht an einzelnen Titeln beschreiben. Es gibt für sie bevorzugte Titel. "'Down' z. B., da ist so viel Kraft drin, ... 'Noch 'n Liebeslied' dagegen hört sich so schön wahr an, wie gerade von Iutz erlebt ...". Ihren Gesamteindruck jedoch

beschreibt sie an Episoden, an "Szenen, die ganz lustig waren, was anders war, wenn jemand der Band besonders Einsatz gezeigt hat". Bei Thomas sind Aussagen zu Einzeltiteln sparsam, dies wahrscheinlich seinem an Außermusikalischem orientierten Begriff von Rockmusik geschuldet, "ist wohl 'ne Haltung, 'ne rebellische Lebenshaltung". Er beschreibt, wie sich diese Haltung im Ganzen des "Kerschowski"-Konzertes realisiert, durch Natürlichkeit, das Bekennen zum Hiesigen, zum DDR-Alltag. Bezogen auf einzelne Titel sagt er nur: "Nach dem Konzert bleiben ein paar Riffs hängen, so von 'Ich will ich sein' und 'Montag früh'. Für 'n besonders tiefes Gefühl hab' ich bei 'Kerschowski' keinen Song, bei 'Pankow' wär's 'Inge Pawelczik' - Irgendwie bohren sich gerade die einfachen Sachen ins Ohr, z. B. 'Down' ist dann schon wieder genial." Andreas schätzt seine eigene Art von Bewertung so ein: "Bei mir ist es sehr abhängig davon, ob ich mit dem Gesamtgefühl, der Gesamtrichtung was anfangen kann, und das hängt logischerweise auch sehr an den Texten." Diese beschreibt er dann auch am Einzeltitel. Bezogen auf "letzte Bahn" sagt er: "Ich finde in dem Titel mein eigenes Lebensgefühl wieder." Das für ihn wichtige Grundgefühl, das "Dranbleiben, In-Bewegung-Sein, steckt in vielen Liedern", ist auch musikalisch verankert. "Den Drive des 'Rock'n' Roll' finde ich z. B. bemerkenswert, Titel wie aus 'Stein gemeißelt', die du nie wieder aus'm Kopp kriegst. Diese massive Einfachheit ist schon beeindruckend - auch bei 'Down' z. B.: Bei ihm erfolgt die Bewertung von Gesamtkonzert und Einzeltiteln nachvollziehbar einheitlich, wird ein sich vermittelndes Grundgefühl an textlichen und musikalischen Besonderheiten beschrieben. Bei Eckehard ist diese Übereinstimmung ähnlich. "Alles in allem fehlte mir die Radikalität von Rockmusik." Diese Radikalität fehlt ihm auch im Einzeltitel. "Nehmen wir doch mal den Red River Rock, wie die Band ihn anbietet, da kann ich nur noch 'ne ganz 'schräge' Gitarre reinbringen, die dagegenhaut, ironisch bricht, sarkastisch wirkt." Nur die "Zugaben hatten diesen Impetus von Radikalität, diesen Drive". Die von ihm negativ bewertete Annäherung an Kli-

schees, an verbrauchte, unlebendige Muster bezieht er auf die Organisationsform ("Kerschowski" als Kondensationskern in der Wolke affirmativen DDR-Rocks) ebenso wie auf Klangliches ("Bei 'Kerschowski' nun bemerke ich immer mehr Klangkliches von anderen Rockbands.")

Resümieren wir die Bewertung von Gesamtkonzert und Einzeltitel: Bei Andreas und Eckehard eine schlüssige Argumentation bezüglich beider Ebenen, bei Olaf und Nicolý eine Vermittlung beider in den wesentlichen Erlebnisbereichen, bei Thomas kaum Äußerungen zu einzelnen Titeln und bei Anette ein nicht verbalisierbares Verhältnis von Einzeltitel und Gesamteindruck, vermutlich sogar eine relative Unabhängigkeit.

Aussagen zur Dramaturgie können hier nahtlos anschließen, kamen sozusagen "unbefragt", auch nicht von allen Hörern. Offenbar haben sie es aber für wichtig gehalten, Äußerungen zum Konzertverlauf zu machen, auch die "Unbedeutsamkeit" dramaturgischer Abläufe für das eigene Erleben hervorzuheben. "Ne besondere Dramaturgie eines Konzertes empfinde ich nicht bewußt, weil jeder Titel auf 'ne andere Art für mich ein Erlebnis ist", sagt Andreas. Nicola meint: "Eine Konzeption im ganzen Konzert suche ich übrigens nicht." Inwieweit sich das auf Dramaturgie bezieht, ist nicht genau auszumachen. Klarer ist es bei Olaf: "Auch bei der Titelseihenfolge im Konzert gab es Veränderungen zu früher, aber ich sehe darin momentan keinen tieferen Sinn." Eckehard beobachtet: "Die Band kann inzwischen die Spannung eines Konzertes gut halten, trotzdem ist es mir noch zu lahm." Er bezieht das auch konkret auf den Verlauf: "In der Mitte des Konzertes hat es mich richtig gelangweilt."

In bezug auf die vergleichende Untersuchung zum beschreibbaren Ersteindruck eines Titels gewinnt die Frage nach der Aussagekraft der Distanzurteile zum spontanen Erleben besondere Brisanz, zumal hier stärker eine Selbstbeobachtung, eine Selbstreflexion zum Hören als das Benennen der am konkreten Titel gehörten Besonderheiten erfolgt.



"Eigentlich kann ich schon nach dem ersten Hören sagen, ob mir ein Titel gefällt oder nicht", meint Olaf, "gerade im Rock, bei anderen Genres weniger. Wenn ich einen Titel das erste Mal höre, achte ich besonders auf den Text." Dieses "Texthören" zieht sich wie ein roter Faden durch die Gespräche. Anette dazu: "Bei neuen Titeln hört man sich zuerst den Text an, überlegt wenn nötig, was ist gemeint." Für Nicola kommt dazu noch die Ausstrahlung: "Wenn ich einen Titel von 'Kerschowski' das erste Mal höre, achte ich besonders auf den Text und wie Lutz den Titel bringt." Musikalische Abläufe kann sie kaum verfolgen, wichtig wird aber schon beim "Ersthören" motorisches Mitvollziehen. Für die dominante Rolle der Textwirkung gibt es vermutlich übergreifende Gründe, wir kommen an anderer Stelle darauf zurück. Andreas bringt für das Hören praktische Musikerfahrungen mit: "Wenn ich einen Titel das erste Mal höre, höre ich erstmal komplett. Triviale Floskeln fallen mir gleich auf, überhaupt das musikalische Material und seine Behandlung, Harmonien und so." Eckehard bezieht sich nicht explizit auf den Ersteindruck neuer Titel, sagt aber zu seiner "Entdeckerfreude" auf der Suche nach neuen Klängen: "Das ist kein rundes Rockerlebnis, sondern 'ne Art analytisches Hören." In Abhängigkeit von der emotionalen Bewertung des Konzerts, vom Verhältnis vorgeführter Klänge und Haltungen zu individuellen Hörerwartungen, kann sich (im Rahmen individueller Möglichkeiten) die Hörstrategie wandeln, zwischen wenig strukturierendem "Rockerleben" und distanzierterem Analysieren. Eine Form von Distanz dürfte auch die von Thomas beschriebene Skepsis sein: "Wie gehe ich an ein Konzert 'ran, naja, erstmal bin ich immer sehr skeptisch, wenn ich mir was anschau und schon froh, wenn es nicht so schlimm wird wie befürchtet."

Sicher ist die Frage nach dem Ersteindruck eines Titels schwer zu beantworten, steht sie doch im engen Kontext zum "Klangerleben" überhaupt, zur Hörgewohnheit und der Bewertung des Gesamteindrucks. Interessant aber sind die Schwerpunktsetzungen der sechs Hörer, vom "Texthören" einerseits bis zum

"Komplethören", von der analytischen Distanz bis zum emotionalen und motorischen Mitvollzug.

Die folgende Betrachtung widmen wir den im Konzert behandelten Themen und ihren Verweisgehalten, sozusagen der Darstellungsebene im Bühlerschen Sinne<sup>14</sup>. Einige Verweisgehalte entspringen natürlich auch dem vorgeführten Ausdrucksverhalten, diese nehmen wir dann an entsprechender Stelle ins Verhör.

Olaf formuliert seine Erwartungshaltung ganz deutlich, er will, "daß Themen behandelt werden, die vielleicht sonst nicht immer in der ersten Reihe stehen. Man sollte diesen Alltags-trott angreifen, dabei nichts Abgedroschenes verwenden." Genau diese Herangehensweise beschreibt Nicola bezüglich des Titels "Vergessen", "... wie sich Lutz auf eine lockere Art mit dem Tod beschäftigt, das Problem selbstverständlich und normal sieht, das ist schon für unsere Gesellschaft ungewöhnlich, zumal als Gegenstand von Rockmusik". Weiter sagt sie: "Die Texte gehen natürlich von Lutzes Erfahrungen aus, sind neu, interessant und annehmbar, Lutz hört nicht bloß auf die Leute und macht, was sie hören wollen. Da ist ein eigener Standpunkt deutlich, witzig und intelligent verpackt, auf dem Boden seiner selbst bleibend." Diesen eigenen Standpunkt findet Eckehard nicht, da sei "eben einfach nur Lebensfreude und Spaß, ein bißchen harmonistisch wohl. Es werden da keine Reibungen gebaut, die zu einer spannungsvollen Harmonie führen ... im Spannungsfeld von Musik und Sozialem, von der musikalischen Gestalt hin zu möglichen Bedeutungsfeldern. (...) Rockmusik braucht ein zugespitztes Verhältnis zu den Lebensbedingungen, dann kommt man, glaube ich, auf eine andere, wahrscheinlich unbequemere Art zu 'ner Bejahung, 'ner produktiven Haltung im Leben als es 'Kerschowski' derzeit praktiziert." Andreas' Kritik soll hier gleich anschließen: "Was die politische Tendenz betrifft, glaube ich, 'Kerschowski'-Rock könnte noch viel stärker sein. Es geht zwar schon ein starker Impuls aus, doch der ist nicht so scharf gerichtet, nicht so provokativ wie z. B. bei Gundermann ("Brigade Feuerstein"). (...) 'Kerschowski'-

Musik geht einfach nicht so doll durch den Kopf, vermittelt mehr ein notwendigerweise diffuses Lebensgefühl." Er sagt ganz deutlich: "Die Behauptung, im Rock könne man sowas nicht machen, politische Genauigkeit und so, halte ich für Schwachsinn." Weiter beschreibt er, was für ihn funktioniert: "Was die Texte betrifft, find' ich's sehr positiv, mit wie wenig Frust sie daherkommen und daß sie doch 'DDR-konkret' sind. (...) Für mich ist Lutz dann ganz groß, wenn ich Texte das erste Mal höre und sagen kann: 'Genau, das stimmt!'. Mit 'Balkon' ging's mir so, da ist für mich dann auch 'ne abfahrende Bahn 'ne verfaßte Möglichkeit, ob nun Lutz daran gedacht hat oder nicht." Dieses Exemplifizieren eines Verweises, einer hörerseitigen Bedeutungsbildung scheint interessant. Weiter beschreibt Andreas zu diesem Titel: "Mit 'Help' und 'BAP' darin, da werden bei mir ganz unterschiedliche Schichten angesprochen, da denk' ich, 'Ja, ich bin drin'. Ich finde in dem Titel mein eigenes Lebensgefühl wieder, bei übernommenen Titeln werden bei mir alle Assoziationen von früher mit übertragen, da hast du eine größere Vielschichtigkeit als bei anderem musikalischen Material." Thomas sagt zur Problematik der Darstellung: "In den Songs werden Geschichten erzählt, da denk' ich schon auch an Springsteen." In den Geschichten bekennt sich 'Kerschowski' dazu, "'ne DDR-Band zu sein", beispielsweise in "der Art, Probleme anzugehen". Allgemein äußert er, und das ist eine interessante Ergänzung zur Aussage von Andreas, Rock'n'Roll "hat auch textlich ein ganz geringes Spektrum, sicher, man kann politische Themen reintragen, aber agitieren kann man damit eigentlich nicht". Anette äußert sich in der ihr eigenen Art. Einerseits gibt es Geschichten, die sie der Band nicht abnimmt, da sie nicht mehr stimmen, auf der anderen Seite sagt sie: "Noch'n Liebeslied' dagegen hört sich so schön wahr an, so wie gerade von Lutz erlebt." Die Wahrheitsfrage stellt sich bei ihr ganz naiv: Wenn die im Song erzählte Geschichte nicht mehr mit der Realität übereinstimmt, beispielsweise eine konkrete Partnerbeziehung nicht mehr existiert, ist der Song inakzeptabel. Thomas hat

dazu etwas Interessantes (wenn auch in bezug auf einen anderen Titel) gesagt: "Ich würde z. B. nach 'With a little help' von Joe Cocker, wo er so unheimlich stirbt, die nächste Nummer nicht mehr hören können, weil ich erschossen auf dem Fußboden läge. Ich weiß aber, daß der da auch nur singt, das macht es konsumierbar."

Überblicken wir die Aussagen, fällt folgendes auf: Olaf und Nicola legen Wert auf das Besondere der Themen, das Nichtalltägliche, Interessante. Thomas, Andreas und Eckehard bilden ihre Meinung durch den Bezug der Themen und Texte auf DDR-Alltag, Thomas benennt dies nur, Andreas sieht es mit für und wider, für Eckehard fehlt das zugespitzte Verhältnis zu den Lebensbedingungen. Anette legt einen ganz privaten Wahrheitsmaßstab an, wenn die Geschichte nicht Realität erzählt, funktioniert sie nicht, tut sie es (scheinbar), dann ist sie "so schön wahr".

Der Vergleich der Äußerungen zu Text und Musik steht in engem Zusammenhang mit den Vergleichsebenen "Darstellung" sowie "Ersteindruck", denn auch dort kamen Aussagen zur Rolle des Textes zur Sprache. Diese wollen wir hier nicht wiederholen, sondern durch andere Äußerungen zum Text-Musik-Verhältnis ergänzen.

Bei Thomas finden wir neben bereits zitierten Aussagen zum inhaltlichen Spektrum nichts zum Thema Texte. Olaf sagt: "Ich möchte eine Verbindung herstellen zwischen Text und Musik. Wenn ich einen Text nicht verstehe (englisch oder so), muß natürlich die Musik besser sein, bei deutschsprachigen Songs ist allerdings der Text für mich mindestens gleichwertig." Nicola artikuliert das in ähnlicher Weise: "Natürlich sind für mich die Texte wichtig, gerade bei solcher Musik, bei englischen Sachen interessieren mich Melodie und Gesamtklang mehr. 'Kerschowski' überzeugt mich dabei durch Text und Musik, auch durch die unheimliche Intelligenz darin." Andreas äußert bezüglich seiner Bewertung eines Konzertes: "Bei mir ist es sehr abhängig davon, ob ich mit dem Gesamtgefühl, der Gesamtrichtung

was anfangen kann, und das hängt logischerweise auch sehr an den Texten." Daneben hat er etwas Interessantes beobachtet: "Für mich sind in letzter Zeit die Texte der eigenen Songs intensiver geworden, da gibt es auch nicht mehr so ganz ausschließlich die Rock-Identifikationsmöglichkeit, das funktioniert irgendwie anders, man muß stärker zuhören. Bei den älteren Sachen der Band empfinde ich eine Einheit und Gleichgerichtetheit der Gefühle, der stimmungsmäßigen Orientierung in Text und Musik. Die neueren Songs sind musikalisch und textlich 'gegeneinandergebürstet', mir persönlich dabei musikalisch ein bißchen zu einfach." Diese Art von Text-Musik-Relation kommt bei keinem anderen so zur Sprache. Eckehard sagt: "Lutz hat sich inzwischen mit vielem abgefunden und glaubt wohl, man müsse den Leuten was freundliches bieten. Die anderen sagen: 'Freundlich ist Scheiße, freundlich ist Jasagen!' Viele sind sehr naiv, wollen einfach nur schreien, die haben 'Sinndefizite' - die schreien sie heraus. Lutz hat so was wohl nicht, wenn er seine Texte schreibt, er weiß wohl ziemlich genau, was er sagen will, arbeitet fast spielerisch mit Textmustern, mit bildlichen Mustern, das ist 'ne Souveränität im Umgang mit dem Material." Diese Souveränität hinsichtlich der literarischen Qualität scheint er auch zu meinen, wenn er sagt: "Die Texte sind alle ausgesprochen gut gemacht, die Musiken alle nicht ausgereift." Bleibt nur noch Anettes ambivalentes Verhältnis zu Text und Musik darzustellen. Im Prinzip sprechen die drei folgenden Äußerungen für sich: "Im Konzert sind die Texte des Ausschlaggebende. Bei neuen Titeln hört man sich zuerst den Text an und überlegt, wenn nötig, was ist gemeint. (...) Dann sind wir laufend gekommen, erstmal wegen der Texte und so. (...) Wenn man die Texte dann kennt, ist es ja nur noch die Musik." Schwer zu sagen, wo die offensichtliche Widersprüchlichkeit begründet liegt. Vermutlich ist es die durch die Texte, ihr Verbalität und damit Verbindlichkeit vorgeführte Haltung, die für Anette wichtig ist. Sie bildet bei ihren häufigen Konzertbesuchen eine konstante Größe, während die Musik, ihre motorische Stimulanz und teilweise improvisa-



torische Freiheit neben den für sie wichtigen "Episoden" den Reiz eines jeden neuen Konzertes ausmacht.

Fassen wir zusammen: Anette, Nicola und Olaf betonen die Rolle des Textes gegenüber der Musik, wobei Anettes Äußerungen nur über Vermutungen entschlüsselt werden können. Andreas beschreibt die Verknüpfung von Text- und Musikebene, Eckehard spricht über den Umgang mit dem Material beim Textschreiben.

Aussagen zum Verhalten oder auch zur Art des Publikums beziehen sich auf Erlebtes, darüber hinaus bei Eckehard und Thomas auf DDR-Rockpublikum.

Olaf versucht, das "Kerschowski"-Publikum zu beschreiben: "Insgesamt kommen wohl immer noch die Leute, die ein bisschen besser hinhören können, ältere, reifere. Allerdings waren recht unterschiedliche Leute da, naja, man kann bei der Einschätzung nur von der Kleidung ausgehen, und dies sagt ja eigentlich nichts. Irgendwie ist es schon ein intellektuelles Publikum zum Teil, allerdings nicht die extremen 'Free-Jazz-Fans'." Auch er scheint wegen des Besser-Hinhörens zu kommen: "An Publikumsreaktionen finde ich rhythmisches Klatschen besonders bescheuert, T-Shirts überstreifen (z. B. bei 'Pankow') und nach vorn hüpfen. Naja, manchmal beneidet man diese Leute vielleicht sogar, denkt, die sind mehr drin als man selbst." Nicola scheint mehr drin zu sein: "Es wird einfach eine natürliche rhythmische Reaktion angeregt, wenn man sich traut, kann man sich dann schon unheimlich gegenseitig aufschaukeln." Weiter sagt sie: "Worauf habe ich noch geachtet, naja, da waren hinten so'n paar Pärchen und haben getanzt, man sah auch so lockere Gruppen, die interessiert zuhörten - das sind so Impressionen." Ihre Zusammenfassung: "Es ist eine Musik, die wohl nicht für ein ausgewähltes Publikum, sondern für die Massen funktionieren soll", trifft sich nahezu mit Andreas: "'Kerschowski' arbeitet heute ... auf 'ne stärkere Verallgemeinerbarkeit hin, weniger das Publikum in 'ner bestimmten Ecke suchend." Thomas beschreibt das "Kerschowski"-Publikum genauer als die anderen: "'Kerschowski' speziell hat nun sein Publikum,

das wartet genau darauf, was da kommt, und das ist okay. Es gibt inzwischen auch 'n paar Bands mit der Bauchbinde 'für Intellektuelle zugelassen', 'Silly', 'Pankow' und 'Kerschowski' wohl. Weiter gehen zu 'Kerschowski' wohl die verspäteten 68er und Unverbesserliche mit den alten Idealen, insgesamt wohl Leute über 20 und ganz junge, für die es einen romantischen Touch hat." Weiter sagt er: "So richtige Bewegung im Publikum habe ich eigentlich selten erlebt, man traut sich eben nicht. Es passiert selten, daß Leute im positiven Sinne enthemmt werden, manche singen vielleicht mit, möglichst aber auch bloß für sich, bei solchen DDR-Hits, aber daß da 'ne richtige Motorik entwickelt wird - nee, selten. Bei 'Kerschowski' läuft da wahrscheinlich noch überdurchschnittlich viel." Ekehardts Aussagen sprechen für sich: "Sicher kommt es immer auch sehr darauf an, was für ein Publikum im Konzert ist und wie die Leute sich verhalten. Ich hab' da eine ziemlich radikale Meinung, hab' was gegen so spießige Typen und deren Verhalten. Diese Leute machen sich nicht genug 'n Kopp über ihre Zeit und ihre Gesellschaft. Vielleicht waren es genau die, die bei 'Kerschowski' losgehoppelt sind, sicher ist das ein wenig überspitzt."

An dieser Stelle bietet es sich an, Aussagen zur Anmache direkt anzuschließen, sie sind in den Interviews nicht sofort aufzufinden, lassen sich aber durch den Begriff deutlich segmentieren. Wir verstehen unter Anmache eine gezielte Provokation verbalen und nonverbalen Charakters, die die Stimmung (künstlich) anheizen soll.

Olaf sagt, Lutz sei am stärksten, "wenn er das Gefühl hat, das Publikum besitzt sein Niveau, er braucht sich nicht zu verstellen, um die Leute anzumachen". An anderer Stelle begrüßt er, daß "Kerschowski" Musik macht "nicht nur auf Anmache der Leute, nicht nur mit Power bis zur Erschöpfung". Anette äußert sich im Zusammenhang mit der Ausstrahlung der Musiker, dem "Ausrasten" auf der Bühne: "Anmache fällt ja alles aus, zum Glück." Nicola sagt: "Was die Bewegung, die Motorik be-

trifft, wird von der Bühne nicht zu viel geboten, keine Anmache passiert ..." Eckehard fehlte alles in allem die Radikalität, er fand sie erst zum Ende des Konzertes, "da hat die Band die Leute angemacht". Er bewertet Anmache also sogar positiv.

Das, was im Konzert an Ausdrucksverhalten "rüberkommt", nimmt in den Gesprächen einen außerordentlich großen Raum ein. Wir wollen an dieser Stelle nur das vergleichen, was sich auf Iutz Kerschowski als "Frontmann" und sein Ausdrucksverhalten bezieht, weil dazu von jeden der sechs Hörer Aussagen vorliegen.

Olaf fehlte im letzten Konzert "diese natürliche Ausstrahlung von Iutz, die ja entscheidend ist für die Musik. (...) Iutz wirkte routinierter und kam nicht mehr so rüber. Okay, er trägt immer noch so die große Menschenliebe in sich - mit seinem Grinsen - aber es ist einfach nicht mehr so wie früher." Auch wenn die Darstellung von "Menschenliebe" über das Ausdrucksverhalten nicht mehr so funktioniert, kommt Olaf zu positiven Wertungen: "Bei 'Kerschowski' empfinde ich, daß das, was von der Bühne kommt, echt ist, daß z. B. Iutz sich nicht vorher überlegt hat, bei dem Lied mach' ich 'n Handstand oder so. Ist der Ausdruck echt, Abbild seiner selbst, seiner Spannung, dann ist es okay. (...) Irgendwie versteht es Iutz, mit einem Blick 'ne Beziehung aufzubauen, das ist eben das Wie einer Darbietung - für mich entscheidend." Ähnliches sagt Anette über Iutz: "Er guckt jemand an und sagt es praktisch zu ihm. Man fühlt sich irgendwie angesprochen." Nicola akzentuiert ebenso wie Olaf das Spontane am Bühnenverhalten: "Iutz als Frontmann liefert seine antrainierte Show, das find' ich gut. Er liefert immer sich, seinen momentanen Gefühlsstand, sein momentanes Wollen." Andreas und Eckehard bringen das Ausdrucksverhalten anhand des Images zur Sprache. Andreas bemerkt Iutz "auf dem Weg zu 'nem Image, dem des Arbeiters, der als Rocker ehrlich geblieben ist". Einerseits stimmt das für ihn nicht, andererseits sieht er gegenüber einem Image "nur eine Möglichkeit,

Überzeugend zu sein: Du bist was du bist, aber das ganz und gut!" Eckehard sagt: "Was das Image betrifft, wird sowas ja immer von den Leuten gemacht, da kommt es nun halt darauf an, wie stark Lutz ist, ob er so viel anzubieten hat, um immer wieder neu sein zu können. Ich halte es bis jetzt für sehr konsequent, wie Lutz sich gibt, er lernt natürlich seine Rolle, mimische Muster, Bewegungsmuster, das ist einfach Handwerk - mir deshalb nicht unsympathisch." Thomas spricht weniger über die Form des Ausdrucksverhaltens als über dessen Bedeutung, dessen Verweisgehalt: "Für mich ist Lutzes Art kein Prolo-Gemache, sondern er demonstriert dieses Hiesige, wir stehen auch Schlange, sind hier angesiedelt. Belehrend wirkt das m. E. nicht, manchmal vielleicht 'n bisschen 'onkelhaft', so mit der großen helfenden Hand, aber vielleicht wollen das die Leute so."

Wir bemerken deutlich zwei Gruppen von Aussagen. Olaf, Anette und Nicola sprechen über Natürlichkeit, Spontanität und das Vermögen, eine (scheinbar) individuelle Beziehung aufzubauen. Der bei Olaf angedeutete, über das spontan Wahrnehmbare an Ausdrucksverhalten hinausgehende Verweis (Menschenliebe), wird für die zweite Gruppe von Aussagen zentral. Andreas, Eckehard und Thomas sprechen über das, was dahintersteht (Image), wodurch es realisiert wird (Muster, Handwerk) und wie (onkelhaft).

Die Bezugnahme der Musiker aufeinander während des Konzertes scheint für Rockmusik eine große Rolle zu spielen, für "Kerschowski" eventuell sogar eine besonders große. Der von Thomas beschriebene Fakt, "nach fünf Minuten im Konzert auf der Bühne schon zu schwitzen" resultiert nicht nur aus dem Abarbeiten am Gegenstand, sondern ist auch Anzeichen für gegenseitige Stimulation ("sich und andere hochpowern", wie es Nicola beschreibt), für ein Aufschaukeln bis hin zu den Punkt, wo Anette beobachtet, "ob jemand der Band besonders Einsatz" zeigt.

"Das Miteinandergehen auf der Bühne auch unten zu spüren, ist für mich sehr wichtig", sagt Nicola. "Klar ist dabei Lutz

eine faszinierende Persönlichkeit, naja, mein 'Kerschowski'-Verständnis war am Anfang mehr die Band, langsam wird's der Mann da vorn. Für mich ist das keine negative Entwicklung." Trotz dieses zentralen Bezugs auf Lutz macht sie Aussagen zu anderen Musikern: "Das Zusammenspiel der Band war locker und gut wie immer. Wilki war wieder der, der er sein kann, was er übrigens ohne Gitarre dann nicht mehr ist. Tina ist für mich eigentlich der Hauptstar. Pille war gut, wie er endlich mal wieder freundlich guckte." Von Olaf, Andreas und Thomas wird ebenfalls Lutz als wichtigste Bezugsperson benannt. In Thomas' Aussage "machen die Band und Lutz einen homogenen Eindruck. Allerdings bemerkt man es schon, wenn Lutz bei 'nem Instrumentenchorus aus dem Zentrum geht, in dem Sinne ist er den anderen doch schon etwas vorgesetzt. Aber eigentlich sind alle wichtig für den Eindruck der Band." Andreas sagt: "Lutz ist auf der Bühne ganz sicher 'ne dominante Figur. Da ich die Band so gut kenne, verfolge ich besonders intensiv, was zwischen den Leuten auf der Bühne passiert, klar bemerkt man dabei auch Ritualhaftes, eingeschliffene Verhaltensweisen, doch es gibt eben auch vieles, das 'leiser' ist, überzeugend. (...) Auf der Bühne ist die Sache gebündelt und alles viel stärker." Darin geht bei Andreas die Einzelleistung nicht unter. "Mein besonderes Verhältnis zu der Band führt z. B. auch mal dazu, daß mich ein ganzes Konzert nur Wilki interessiert." Für Olaf steht es "außer Zweifel, daß die Persönlichkeit von Lutz die ganze Sache entscheidend prägt". Außerdem hatte er im zuletzt erlebten Konzert das Gefühl, "die Musiker spielen nicht gegeneinander, allerdings auch nicht mehr so stark miteinander". Belegen tut der das damit, daß "Wilkendorf ... doch vieles zugemacht (hat) mit seinem Spiel" und auch Lutz nicht mehr so "rüberkam". Offensichtlich hat das für ihn Auswirkungen auf die kollektive, beobachtbare Ausstrahlung der Musiker. Eckehard ist der einzige, der die Bezugnahme der Musiker anhand der immer von uns ins Gespräch gebrachten "Kollektivität" beschreibt: "Man spürt bei 'Kerschowski' auf der Bühne nicht in jedem Falle so 'ne Kollektivität, die sich beim Erarbeiten der



Titel in der Probe oder auch in der Kneipe herausgebildet hat. Man merkt auf der Bühne aber auch nicht, daß Iutz dominiert, es ist einfach 'ne streng arbeitsteilig organisierte Geschichte, die Kollektivität war für mich auf der Bühne nicht so zu erleben. Sicher waren Kontakte untereinander da, aber manchmal recht marionettenhaft - eben die üblichen Verhaltensstandards der Rockbühne, auch Klischees. 'Ne richtige Kollektivität, die ja möglich ist, kommt eigentlich nicht zustande. Außerdem steht die Frage, wie so 'ne echte Kollektivität sinnlich erkennbar ist." Diese Frage nach der Erkennbarkeit von Kollektivität läßt offen, ob nicht eventuell doch Kollektivität, nur von Eckehard nicht erkannte, vorhanden war. Noch eine interessante Äußerung zum Licht: "Wechsel finde ich z. B. wichtig, vor allem zwischen Einzel- und Gruppenbeleuchtung." Diese Beobachtung, daß Licht die Möglichkeit hat, den einzelnen oder die Gruppe stärker hervorzuheben, hat auch Olaf gemacht: "Was mich z. B. stört, sind Spots, die Leute aus 'ner Gruppe rausheben." Allerdings kann dies nicht auf "Kerschowski" bezogen sein, denn die Band arbeitet ausschließlich mit Bühnenlicht.

In der folgenden Betrachtung wollen wir vergleichen, wie die sechs Hörer ihr eigenes Erleben beschreiben, welche Gemeinsamkeiten sich dabei herauschälen. Eine Schwierigkeit sind hierbei die verwendeten Ausdrücke, deren Bedeutungshof oft in nebulöser Unklarheit verschwimmt.

Für Olaf wird live "das Gefühl mehr angesprochen, durch das Flair, die Leute da vorn auf der Bühne". Aus der Spannung, die textlich und musikalisch von der Band aufgebaut wird, "will ich ein Gefühl entwickeln, es mit dem eigenen Erleben verbinden, mich reinsteigern, etwas miterleben". Nicht uninteressant ist folgende Äußerung: "Wenn ich einen Titel höre, kann es sein, er berührt mich echt. Viele andere find' ich vielleicht lustig, denk' aber nicht weiter drüber nach, das ist was anderes." Nicola sagt: "Im Live-Erlebnis will ich miterleben, nachvollziehen. Von Beginn an will ich die Titel

motorisch mitvollziehen." Sie sieht dabei viele Bilder, sei es das "Miteinandergehen" oder seien es "so lockere Gruppen, die interessiert zuhörten". Das Wichtigste für Andreas ist das "Grundgefühl, das 'Kerschowski' vermitteln kann: 'Mach was du willst, aber mach's!'. Weiter sagt er: "Ich möchte mich unkompliziert geben, mich aufbauen und in die Musik einsteigen. (...) Bei einigen Rock'n'Roll'-Stücken könnte ich vor der Bühne 'explodieren'. (...) Das Erleben von 'nem Gleichklang ist für mich unwahrscheinlich wichtig, mit viel Energie, Schalldruck." Daß er daneben sehr genau auf musikalische und textliche Abläufe hört, brauchen wir hier nicht zu wiederholen. Für Anette scheint es hauptsächlich darum zu gehen, "einfach nach vorn zu gehen und loszutanzten, ... man vergißt den Rest um sich rum". Daneben erlebt sie aber auch anderes: "... das war meistens echt wie 'n Gespräch, weil's eben angekommen ist, nicht so in die Massen rein. Er (Iutz) guckt jemand an und sagt es praktisch zu ihm. Man fühlt sich irgendwie angesprochen." An anderer Stelle: "Überhaupt konzentriert man sich meistens auf einen einzelnen, manchmal auch auf einen, der gerade gar nicht spielt, wie er sich verhält und so." Eckehard, für den das Konzert "kein rundes Rockerlebnis" war, hat sich Erlebnis-Surrogate gesucht, beispielsweise "so 'ne Art Entdeckerfreude, etwas anderes als das, was man sonst so bei Rockmusik empfindet". Wenn die Band erwarte, "daß man sich in die Klangflächen hineinbegibt", sagt er: "Ich komm' mir dabei fett vor. Mir fehlt da einfach die Unregelmäßigkeit des Ablaufs." Thomas ist durch seine Skepsis und seine kritische Distanz (nahezu aller Rockmusik gegenüber) weit entfernt von einem sinnlichen Erleben von Rock, das den Rest der Welt um sich rum vergessen kann. "Ich weiß bei vielen anderen Bands in letzter Zeit immer weniger, was die eigentlich von mir wollen. (...) Vielleicht bin ich zu alt, einen Rocksänger zu bewundern. Mit 14 funktionieren Idole möglicherweise noch, das geht da auch nicht so durch 'n Kopp, hat mehr was von Fluchtpunkt."

Fassen wir zusammen: Für Olaf, Nicola, Andreas und Anette

gibt es einen zentralen Erlebnisbereich, der in den verschiedenen Aussagen "sich reinstiegern, mitvollziehen, sich aufbauen oder losmachen" heißt, wohl aber unbestritten einen Prozeß emotionalen Engagements abbildet. Ob und wie sich das äußert, in Bewegung, Gestik, Mimik, kann den Aussagen nur teilweise entnommen werden, würde darüber hinaus Beobachtung der Hörer erfordern. Daneben gibt es für diese vier ganz unterschiedliche Aufmerksamkeitszuwendungen, vom "Hörer neben an" über den Musiker, der gerade nicht spielt bis hin zu Besonderheiten des musikalischen Gegenstandes. Bleibt die starke emotionale Beteiligung aus, dann bringt das (als Ausgangspunkt und als Resultat) einen stärkeren Bezug auf das eigene Wertsystem mit sich, wird der Bezug auf Außenreize deutlich geringer. Dies zeigt sich in der Gewichtung zwischen Aussagen zum "Kerschowski"-Konzert und Aussagen zur Rockmusik im allgemeinen.

Äußerungen zum Rock allgemein bis hin zur Entfaltung eines individuellen Systems der Bewertung und Beschreibung gegenwärtigen Rock-Angebotes nehmen besonders bei Eckehard und Thomas breiten Raum ein. Dies resultiert aus der für sie geringeren Bedeutsamkeit des aktuellen Konzert-Angebotes "Kerschowski" gegenüber vorher gefaßten (Vor-) Urteilen, sei es aus allgemeiner Skepsis und kritischer Distanz (Thomas) oder aus der Eigenart von Hörerwartungen (Eckehard). Bei allen anderen Hörern stehen Äußerungen zum aktuellen Erleben und Werturteile über "Kerschowski" im Vordergrund.

Anette trifft auf Rock allgemein bezogen keine Aussagen, Olaf bemerkt in einem Nebensatz: "... persönliche Ausstrahlung ist für mich im Rock sowieso ganz wichtig." Nicola sagt bei der Schilderung ihrer eigenen motorischen Reaktion: "Das entspricht so etwa meinem gefühlsmäßigen Verständnis von Rockmusik - geradeaus, rhythmusbetont, mit einer gewissen Aggressivität." Andreas hat eigene musikalische Ambitionen, er hört viel Rockmusik, hört genau, vergleicht, macht sich ein Bild über Realität und Möglichkeit von Rock. Dies tritt in seinen Äußerungen

zutage: Da erklärt er die Behauptung. "... im Rock könne man so was nicht machen, politische Genauigkeit und so", für Schwachsinn, fordert als einzige "Möglichkeit, Überzeugend zu sein: 'Du bist was du bist, aber das ganz und gut!'", und sagt: "Insgesamt geht's für mich in Rockmusik darum, was an Haltungen rüberkommt, was sich im Inneren aufbaut, was ich registriere. Da stören mich dann showmäßige Bewegungen ..."

Diese macht er ebenso an Erlebten, beobachteten Tatsachen fest wie die anderen theoretischen Äußerungen. Bei ihm sind Ausführungen zum Rock schlechthin immer in Bewertungen des Konzerterlebnisses "Kerschowski" eingebettet, nehmen keine so eigenständige, Übergewichtige Rolle wie bei Thomas und Eckehard ein. Die Aussagen dieser beiden können hier nicht vollständig zitiert werden. Dies nicht nur aus Platzgründen, sondern auch aus dem Status der vergleichenden Betrachtung heraus: Die aus den Gesprächen von Thomas und Eckehard segmentierten Äußerungen unterliegen einer Einzigartigkeit, die Vergleiche im vorliegenden Material unmöglich macht. Im folgenden also nur die Kerngedanken, zuerst von Eckehard: "Rockmusik hat für mich einfach 'nen aufmüpfigen, radikalen Grundgestus, ... braucht ein zugespitztes Verhältnis zu den Lebensbedingungen. (...)

Rock ist doch einfach schmutzig, nicht klar und sauber. Rockmusik muß sich der unmündigen politischen Zensur verweigern."

Der Rockbegriff von Thomas enthält im wesentlichen folgende Gedanken: "Rockmusik ist ein gesamtgesellschaftliches Phänomen, irgendwie verläßt du deine Klasse, wenn du Musik machst, bist Eigentümer von Produktionsmitteln, machst eigentlich 'ne PGH auf. (...) Rockmusik wird für mich vor allem auch durch Außermusikalisches gekennzeichnet, ist ja insgesamt schwer zu definieren - ist wohl 'ne Art Haltung, 'ne rebellische Lebenshaltung. (...) Ich glaube, eine Grundsache an Rockmusik ist neben dem Spaß, Musik zu machen, auch die Möglichkeit, Erfolg zu haben in einem gesellschaftlichen System und jung bleiben zu können. (...) Was dem Rock heute fehlt, ist die soziale Dimension."

Die folgende Betrachtung bringt Vergleiche des "Kerschowski"-Konzertes mit anderen Gruppen zur Sprache, hat dabei auch Äußerungen der Hörer über eigene Hörgewohnheiten im Blick.

Anette sagt: "Vergleiche stellen wir eigentlich nicht an, sowohl national als auch international nicht. Was hört man sich sonst so an, naja, was halt im Radio läuft, man hört sich's an und weiter nichts. (...) Ab und zu gehen wir doch mal zu anderen Bands, mal so gucken, vergleichen, meistens geht's irgendwie nicht, das spricht uns nicht an, wir gehen meist gleich wieder nach Hause. (...) Andere Gruppen interessieren uns nicht, oft zuviel Show dabei, wenn ich's z. B. mit 'Stern Meißer' vergleiche, weil der nun gerade neben mir wohnt, dieses Langrennen mit Nebelmaschinen auf der Bühne find' ich blöd. Nicola äußert sich dazu nur sehr kurz: "'Kerschowski' ist für mich traditionsbewußt und läßt die Ursprünge neu aufleben, das ist ganz wichtig im Popgewusel." Olaf sagt: "Wenn ich 'Kerschowski' mit anderen Gruppen dieses Landes vergleiche, steht die Band für mich schon ziemlich weit vorn." Thomas macht das konkret: "Es gibt inzwischen auch 'n paar Bands mit der Bauchbinde 'für Intellektuelle zugelassen'. 'Silly', 'Pankow' und 'Kerschowski' wohl." Weiter vergleicht er: "In den Songs werden Geschichten erzählt, da denk' ich schon auch an Springsteen und Reiser, an letzteren vor allem wegen der Art des englischen Phrasierens auch bei Lutz." Auf Springsteen bezogen sagt er: "Da find' ich's dann schon interessant, daß sich 13jährige von einem 37jährigen die 'Hucke vollsingen' lassen!" Andreas betont, daß es die bei "Kerschowski" funktionierende "Einheit ... von Text, Musik und dem sich vermittelnden Lebensgefühl ... ansonsten in der DDR-Rocklandschaft fast gar nicht" gibt. Zum politischen Impuls sagt er: "... der ist nicht so scharf gerichtet, nicht so provokativ wie z. B. bei Gundermann ('Brigade Feuerstein')", bezieht sich also auf eine Band, die sich im Übergangsbereich von Amateurrock und politischer Bühne bewegt. Lassen wir abschließend Eckehard zu Wort kommen, er spricht ausführlich über seine Hörerfahrung: "Mein Rockverständnis basiert auf einer speziellen Musikerfahrung, und zwar nicht auf der, die



Großen wie 'Beatles' und 'Stones' als grundlegender Bewertungsmaßstab zu haben. (...) Bei mir ... gibt es ein zeitlich langes 'Rock-Loch', da hab' ich mich in moderne Kompositionstechniken von 'E'-Musik eingearbeitet. Deshalb höre ich heute jede Musik auf meine Art, ich versuche, aus jedem Klangbereich sinnliche Möglichkeiten herauszukitzeln, ich höre immer mehr, als da gespielt wird, vor allem im Rockbereich." Daneben vergleicht Eckehard mit etablierten Gruppen und mit ihm näherstehenden, sich dem Kommerz verweigernden Bands: "Für mich gibt es so 'ne Art 'Wolke', die man DDR-Rock nennen könnte, in der 'Kerschowski' einen 'Kondensationskern' darstellt, aber eben die 'Puhdys' einen anderen. 'Hundert Jahre' weg davon gibt es dann so 'ne Amateurszene, mit viel Spaß und unheimlich Dampf, Gruppen wie 'Elektro Artist' z. B. Das meiste in der 'Wolke' ist einfach affirmativ, beides wird heute natürlich unter dem Begriff 'Rock' gehandelt ..."

Äußerungen zum Licht im "Kerschowski"-Konzert mußten jeweils erfragt werden, kamen nicht selbständig von den Hörern.

"Was soll ich zum Licht sagen, hat 'Kerschowski' Licht?", fragt Andreas. "Das sind Dinge, auf die ich nicht sonderlich achte. Noch nie ist es mir allerdings als störend aufgefallen, da muß es wohl gut sein. Man braucht doch einfach Zeit, um ein anderes Medium aufzunehmen, da hab' ich bei 'Kerschowski' nicht. Die Sachen kommen für mich kompakt, ich beschäftige mich nicht damit, sie auseinanderzusortieren, ich nehme sie ganz." Nicola sieht das ähnlich: "Die Lichtgestaltung ist schon wichtig für ein Rockkonzert, ist mir aber nicht besonders aufgefallen. Es muß insgesamt einfach funktionieren, sollte unterstützen, andererseits kann es nämlich auch viel kaputt machen. Mich stört aufdringlich rhythmisches Licht genauso wie kitschiges, süßes." Thomas sagt: "Was das Licht im Konzert betrifft, habe ich gemerkt, daß überlegt wird. Allerdings beim Schmusesong alles in rot zu machen, würde ich der Konkurrenz überlassen, das fällt Bauer Lindemann als erstes ein. Ansonsten fand ich's gut. Eigentlich müßte Licht 'ne Art Musik sein,

Rock-Licht wie eine Filmmusik, sollte die Dynamik verstärken, Gefühlswirkungen intensivieren und die Tiefe des Raumes erschließen." Das betont auch Olaf: "Rocklicht muß unterstützen, ohne groß aufzufallen. Was mich z. B. stört, sind Spots, die Leute aus 'ner Gruppe rausheben. Bei übertriebenen Lichtshows habe ich immer das Gefühl, die wollen was kaschieren." Anette sagt: "Das Licht bei 'Kerschowski' find' ich gut. Manchmal sagt man ja, schön viel Licht, bei 'Kerschowski' aber nicht, da muß es nicht sein, auch kein Nebel oder so was, man sieht die Leute auf der Bühne ja nicht mehr. Bei ruhigen Liedern muß das Licht schön sein, solche Wechsel rot-blau ...! Bei schnellen Liedern sind schnelle Wechsel lustig, zum Mitmachen." Abschließend kommt Eckehard zu Wort: "Wechsel finde ich z. B. wichtig, vor allem zwischen Einzel- und Gruppenbeleuchtung. Übersteigerte Licht-Power-Shows gefallen mir nicht. Mit Licht muß rhythmisch gearbeitet werden, und da war der 'Kerschowski'-Mann nicht gut, nicht genau genug. Insgesamt könnte ich mir bei 'Kerschowski' noch ein bißchen mehr vorstellen. Wenn ein Titel anfängt, dann bis zur Nenndrehzahl kommt und das Licht macht mit, find' ich gut. Ansonsten war wohl alles noch etwas zufällig."

Neben der durchgängigen Auffassung, daß Licht nicht vordergründig auffallen darf (ist es offensichtlich auch kaum), sondern unterstützen, Dynamik verstärken soll, findet sich nur wenig Kontroverses (z. B. die Haltung zu rhythmischem Licht bei Nicola und Eckehard).

Die abschließende Betrachtung zum Klanglichen dürfte für Musikwissenschaft besonders interessant sein. Dabei lassen sich Äußerungen zu Harmonik, Rhythmik und Melodik nicht von solchen zu Klangfarbe, Sound und Arrangement trennen.

Von Anette haben wir zu diesem Sachverhalt keine Aussagen, eventuell aus Gründen der "Sprachlosigkeit", vermutlich aber, da sie in ihrem Erlebnis Rockkonzert keine Rolle spielen, das heißt die Klangkulisse nicht auf ihr Wie befragt wird. Olaf hat gegenüber den früheren "Kerschowski"-Konzerten einen "här-

teren Stil" bemerkt: "Dabei meine ich vieles: Rhythmik, Aufbau und Dramaturgie der Titel. (...) Manches ist schneller geworden oder wurde neu arrangiert." Zur Binnenstruktur von Titeln äußert er sich nochmals: "Ein Titel braucht m. E. 'ne innere Geschlossenheit, wenig halte ich dabei von simplen Strophenbau. Spannung ist für mich ganz wichtig, dazu braucht es wohl Rhythmuswechsel, eben Veränderung." Ein Standpunkt, der in der Rezeption artifizieller Rockmusik eigentlich eher eine Domäne hat als bei der Rock'n'Roll-orientierten "Kerschowski". Stilistik, allerdings an keiner Stelle von Olaf zu einer Negativ-Bewertung von Titeln führt. "Natürlich stelle ich Verbindungen her zu schon gehörten Klängen, Klangvorstellungen oder großen Richtungen." Den Sound des konkreten Konzertes beschreibt oder vergleicht er allerdings nicht. Nicola hat eine interessante Haltung: "Ich hab' auch versucht, musikalische Abläufe zu verfolgen, was mir kaum gelang, aber ja eigentlich auch ganz unwichtig ist." Dies könnte als symptomatisch für einen Großteil von Rockhörern stehen. Es bedeutet hier wohl nicht, daß Klangliches für die Bewertung eine so untergeordnete Rolle wie bei Anette spielt, es wird jedoch nicht auf einer selbständigen Ebene begrifflich reflektiert, sondern geht unmittelbar in ein Urteil zum Titel ein (einfach, kompliziert). "Die Musik ist einfacher geworden, dadurch zugänglicher, klarer, früher (bei der Vorläufer-Band "Regenmacher") war es mehr handwerklich kompliziertes Können, heute ist es eine einfache, klare Musiksprache." Andreas ist demgegenüber ein Hörer, der dem Klanglichen eine aktivere Strukturierungsleistung widmet. "Triviale Floskeln fallen mir gleich auf, überhaupt das musikalische Material und seine Behandlung, Harmonien und so." Dabei bleibt der Blick nicht im Detail stecken, richtet sich auf eine Betrachtung von Stil und Entwicklung: "Die Musik ist ja ein Berg von Stilistiken, die irgendwie zusammen dann wieder funktionieren. (...) Musikalisch ist es aber wohl eine Suche in Richtung 'Neue Einfachheit', weniger musikalisch Kompliziertes, weniger großstrukturierte Sachen, ein gleichmäßiges Spannungsniveau in der Dynamik. Die Rock'n'Roll-Sachen sind ein Indiz, sie werden ohne

Raffinessen angewandt, man will einfach den Drive finden." Diese Titel sind für ihn "wie aus 'Stein gemeißelt', die du nie wieder aus 'm Kopp kriegst", sind beeindruckend durch ihre "massive Einfachheit". Aber auch den anderen Fall gibt es, einige neue "Kerschowski"-Titel sind Andreas "musikalisch ein bißchen zu einfach", vermutlich, weil ihnen der "Rock'n'Roll"-Drive fehlt, es ruhigere Titel sind. Sound ist für ihn eine wichtige Größe, beispielsweise "ne gute Soundidee" für nachgespielte "Rock'n'Roll"-Standards. "Bei 'Kerschowski' vermittelt sich für mich das Gefühl ... sehr über den Druck, die Lautstärke, die Energie, die Möglichkeit, sich abzureagieren, mitzureagieren." Für Eckehard sind Fragen des Klages, des Sounds zentral, er bezieht darauf seine Grunderwartung an Rockmusik, Radikalität, permanente Veränderung. "Da hörte ich mal einen neuen Klang, suchte danach, wo sie etwas radikalisiert haben, wo was weicher geworden ist." Für ihn mündet dieses Klang-Hören und -Entdecken in Fragen: "Wo ist der konzertwürdige Klang, das Ungewöhnliche? (...) Warum schafft man nicht per sinnlichem Mittel den ideellen Raum für eine Idee?" Daß er damit nicht nur instrumentale und technische Ausdrucksmöglichkeiten meint, sagt er selbst: "... da hat das Nonverbale, die Erregtheit der Stimme als tragendes Element des Klages eine große Potenz." Auch Arrangements spielen eine Rolle, können Radikalität "wieder deutlich nach vorn ... bringen, mit Bläsern, Masse, Druck, Power". Dies fehlte ihm aber im "Kerschowski"-Konzert, ebenso bemerkte er "sich gleichende Melodiebögen, eintönige Textmelodien, auch die Arrangements in ihrer inneren Logik glichen sich". Thomas äußert sich wie auch in anderen Fragen stärker allgemein zum Rock als zum konkreten Konzert: "Die 'Stones' z. B. bekennen sich hundertprozentig zur 'Armseligkeit ihres Mediums', 'Rock'n' Roll' ist ja nun mal harmonisch nicht so einfallsreich ... Ein Zwölfakter oder alles, was ich aus dem Stand auf der Gitarre nachspielen kann, ist Scheiße." An anderer Stelle relativiert er das etwas: "Irgendwie bohren sich gerade die einfachen Sachen ins Ohr, z. B. 'Down' ist dann schon wieder genial." Eine interessante Beobachtung ist die "Art des englischen Phra-

sierens bei Lutz", er vergleicht sie mit Rio Reiser. Für ihn klanglich oder musikalisch relevante Sachverhalte benennt er kaum, spricht nur davon, daß "Songfetzen oder ein Riff" ihm in Erinnerung bleiben. Zur allgemeinen Situation der Rockmusik sagt er: "Momentan ist zwar handwerklich alles sehr duft, doch wohl 'ne Flucht ins Handwerkliche, 'ne tiefe Ratlosigkeit. Gerade international sind da gute und raffiniert gemixte Sounds, doch die Musik ist nichtssagend."

Versuchen wir, uns ein Bild zu machen von der Rolle des Klanglichen im Rockkonzert. Offenbar funktioniert das Konzert als Erlebnis auch ohne unmittelbaren Bezug auf Klangliches (Anette), mittelbar ist der Bezug natürlich nicht zu übersehen. Interessant auch, daß die von Olaf allgemein zur Sprache gebrachten, positiv bewerteten Parameter (Rhythmuswechsel, Veränderungen in der Binnenstruktur, Vermeiden von Strophenaufbau) trotz andersartiger Ausprägung im musikalischen Material von "Kerschowski" letztlich eine positive Bewertung nicht beeinträchtigen. Der Bezug von Nicola auf Klangliches entzieht sich des Begrifflichen, Verbalisierbaren, wird unmittelbar im Urteil zum Gestus eines Titels aufgehoben. Die Äußerungen von Andreas und Eckehard lassen das Selbst-Musikmachen in Beruf oder auch Hobby durchblicken, führen zu differenzierten Urteilen auch im Verhältnis zu dem, was Musik dabei benennt, worauf die verweist. Dieser Aspekt des Verweisgehaltes, des sozialen Bezugspunktes steht bei Thomas stark im Mittelpunkt, so daß er den klanglich-musikalischen Tatsachen nur wenig Aussage-Umfang einräumt.

### Theoretische Verdichtung

Im Blick auf die sinnlich wirksamen Dimensionen sprechen die Aussagen, die wir in den Individualprofilen und den vergleichenden Betrachtungen geordnet und gewertet haben, wohl gerade in ihrer Vielfalt für sich. Trotzdem wollen wir an dieser Stelle versuchen, einen Überblick zu geben, der das Wesentliche vor Augen führt. Von seinem Stellenwert in den sechs Gesprächen



und auch von der Häufigkeit bei der Beurteilung unterschiedlicher Sachverhalte her, ist wohl unbestritten das Ausdrucksverhalten ein zentraler Bezugspunkt. Dieses wird am deutlichsten in Äußerungen zum Bühnenverhalten von Iutz Kerschowski und zur Bezugnahme der Musiker artikuliert. Sie wird häufig als Natürlichkeit beschrieben, kommt dabei auch im zeitlichen Vergleich der Konzerte zur Sprache, wird wie 'n Gespräch, als mit einem Blick aufgebaute Beziehung erlebt, oder auch auf das Spannungsfeld von nichtantrainiertem, momentanem Gefühl und dem Image, dem Handwerk, den ritualhaften und klischeemäßigen Bewegungen bezogen. Sehr eng verzahnt sind hierbei Ausdruck und Darstellung. Da findet sich die Ausstrahlung des Hiesigen (beispielsweise durch Alltagskleidung) wieder in der thematischen Orientierung auf DDR-Alltag. Und nicht zuletzt wird das eigene Erleben auf vorgeführten Ausdruck der Band bezogen, findet sich das eigene Linstenzen und Mitvollziehen wieder im besonderen Einsatz, im Ausrasten einzelner Musiker. Ein zweiter wichtiger Bezugspunkt sind die Songtexte. Es wird betont, daß sie in deutschsprachiger Rockmusik die Rolle des Klanglichen eindeutig einschränken, daß sie für den Gesamteindruck des Konzertes wesentlich und schon im Ersteindruck eines Titels ausschlaggebend sind. Die Art ihrer Vorarbeitung wird in zwei Gesprächen beschrieben, ist jedoch auch hier nur ergänzender Faktor der Gesamtbeurteilung. Der Bezug auf Klangliches reicht von detaillierter Beschreibung bis hin zur völlig fehlenden Artikulation, ersteres bei den selbst musikalisch ambitionierten Hörern, letzteres beim vorrangig auf Stimmung und Atmosphäre bezogenen Fan. Eine mehrmals wiederkehrende Beschreibungsform ist die der Einfachheit, teils positiv, teils negativ bewertet. Insgesamt scheint Klangliches aber keine so zentrale Rolle zu spielen, wie die Ausstrahlung, die sich an außermusikalischem, an Haltungen, am Bezug auf Lebensbedingungen mißt. Dies wird so und ähnlich in den Äußerungen zum Rock allgemein reflektiert, offenbar bedingt dabei eine distanziertere, analytischere Erlebnisstrategie, die weniger mitvollzieht, ein wachsendes Maß an theoretischer Beschreibung, an Bezug auf ein ausgeprägtes

inneres Bewertungssystem. Dadurch ist die Spannbreite der Äußerungen im Umfang wie im inhaltlichen Gewicht innerhalb der Gespräche enorm, sozusagen zwischen null und hundert verteilt. Eher bedeutungslos scheint die Wirkung der Dimension Licht im Konzert zu sein, erst auf Nachfrage hin äußerten sich die sechs Gesprächspartner auf seine unterstützende, aber weitgehend unbemerkte Rolle hin. Soweit der zusammenfassende Blick auf die sinnlich wirksamen Dimensionen des Konzertes. Allerdings ist damit die Auswertung des Gesprächsmaterials nicht erschöpft.

Hinter dem Interesse am sinnlich Wirksamen steht bei uns, und auch dies ist eine Dimension von Analyse, der über Sinnlichkeit vermittelte Verweis auf Widerspruchs- und Erfahrungsfelder. Diesen Hintergrund hat nicht nur künstlerische Produktion (in unserem Falle des Konzertangebot "Kerschowski"), sondern auch die Rezeption. Das Erlebnis Rockkonzert spielt sich für jeden Hörer auf dem Hintergrund individueller Erfahrungen und Konflikte ab.

In der Begrifflichkeit der systematischen Ästhetik wird dieser Prozeß als Sinnerkundung beschrieben<sup>15</sup>. "Künstlerisch betriebene und bewirkte Sinnerkundung hat nicht nur eine kognitive, sie hat auch eine emotive und nicht zuletzt eine sensorische Dimension, wie vor allem die moderne Pop-Musik bezeugt, der nicht abzuspüren ist, daß sie auf besondere Weise Sinnvergewisserung betreibt, Anregungs- oder Entfremdungsmuster anbietet" (FRANZ 1986, 199). Bleiben wir bei der sensorischen Dimension, sie scheint für Rockmusik eine wichtige Rolle zu spielen, nicht zuletzt die Aussagen von Anette und Nicola belegen das. Es geht darum, sich vom multidimensionalen Gegenstand Rock nicht nur beeindrucken zu lassen, sich nicht vorwiegend der Reiz-"Aufnahme" auszusetzen, sondern selbst zu agieren, motorisch mitzuvollziehen. Dem liegt ein besonderes Bedürfnis zugrunde: "Das alltägliche mimetische Bedürfnis ist nicht ein Ausdrucksbedürfnis, das nach stellvertretender Befriedigung in den Künsten sucht, es ist ein Bedürfnis nach

eigener Betätigung, das sich vor allem in einem sensomotorischen Bewegungsdrang äußert" (FRANZ 1986, 101). Soweit, so gut. Was wird aber damit an Sinnerkundung betrieben? Wie funktioniert hier die Übersetzung von Bedürfnissen und Motivationen in Aktivitäten, in Erleben, die Vermittlung von Sinndefiziten zu sinnlicher, gestaltwirksamer Sinnerkundung? An dieser Frage bleiben wir nicht nur aus Gründen des dafür unzureichenden Protokollmaterials (besonders im Hinblick auf biografische Fakten) hängen. Der Bezug von über Kunst vermittelten Erlebnissachverhalten auf die individuelle Gefühls- und Gedankenwelt bleibt für Kunstwissenschaft im allgemeinen, für Musikwissenschaft im besonderen eine Herausforderung, ein Neuland mit größtenteils ungeklärten Fragen.

Sinnerkundung bewegt sich, wie oben bei Michael Franz zitiert, im Spannungsfeld von Aneignungs- und Entfremdungsmustern. Dies läßt sich bereits an der sensomotorischen Dimension beschreiben. Denken wir zunächst daran, daß die Bewegungsform von Hörern und Musikern so unterschiedlich nicht ist. Zwar sind Bewegungsambitus und -ablauf des Musikers an das jeweilige Instrument gebunden, schließen aber für den intensiv beteiligten Hörer beispielsweise das Mitspielen auf einer imaginären Gitarre nicht aus. Darüber hinaus ähneln sich instrumentenunabhängige Bewegungsformen vor und auf der Bühne sehr stark. "Im mimetischen Verhalten ... sind seinen Ursprüngen nach die beteiligten Akteure noch nicht in 'Schaffende und Rezeptive' reinlich geschieden, sowenig wie sich Aktion und Resultat verselbständigen" (FRANZ 1986, 101). Offenbar leistet hier das Rockkonzert eine Wiederbelebung ursprünglichen, nichtentfremdeten mimetischen Verhaltens. Ebenso könnte man die durch Rockmusik-Entwicklung wesentlich bewirkte "Befreiung" des Tanzes sehen, weg von standardisierten Formen, hin zur individuellen Kreativität. Aber der Schein ist trügerisch. Gerade die individuelle, offenbar unnormierte Bewegung führt doch häufig Bewegungsunfähigkeit stärker vor Augen als ein mittelmäßig getanzter Tango. Und wie steht es um die, die "den Rest um sich rum" vergessen und "lostanzen"? Das ist doch eher ein Ausleben von Entfremdung

als deren Aufhebung. Nicht weniger ambivalent wird sich das an anderen Phänomenen zeigen.

Im folgenden führen wir das Modell von Text und Kontext ein. Damit wollen wir den Bezug der sechs individuellen Äußerungen auf eine am "Kerschowski"-Konzert objektivierbare Ebene der Sinnerkundung theoretisch fundieren.

Der Text-Begriff hat bereits seiner Entstehung nach einige für unsere Verwendung interessante Aspekte. Geboren aus einem Affront gegen die klassizistische Werkideologie beförderte er den Blick auf den instrumentalen Charakter von Kunstgegenständen, auf ihre Rolle als Aneignungsmittel in der Daseinsbewältigung, als Instrument der Sinnerkundung. Künstlerische Texte ermöglichen einen spielerischen Umgang, der nicht zwischen Aktion und Resultat trennt. Sie sind Gestaltformen, die erst in der kommunikativen Realisierung lebendig werden, die den Rezipienten als Ko-Operator brauchen. Diese Ko-Operation hat im Rockkonzert stark motorischen Charakter. "Statt Emotionen nach einem tradierten ästhetischen Code in klangliche Strukturen umzusetzen, sind sie hier in Bewegungsvorgängen dargestellt, die allerdings den aktiven Mitvollzug des Hörers verlangen, um sie real entstehen zu lassen" (WICKE 1986b, 93).

Das Modell von Text und Kontext ist aus der Literaturwissenschaft und der Semiotik bekannt, wurde bisher auch vorrangig auf literarische Texte angewendet. Wir beziehen uns auf die theoretischen Grundlagen des Modells bei Michael Franz, Ewald Lang und Juri Lotmann. Die Spezifik unseres Gegenstandes macht einige zusätzliche Prämissen notwendig. Als Text fassen wir das gesamte Ereignis Rockkonzert auf. Dieses realisiert sich im dialektischen Verhältnis von Text-Angebot (in unserem Falle "Kerschowski") und Textgebrauch (Publikum). Nur durch das Inbeziehungtreten beider Seiten konstituiert sich der Text. Unser Zugriff auf diesen Text ist derjenige über sechs individuelle Aussagen von Hörern. Damit beabsichtigen wir nicht, dem grenzenlosen Subjektivismus Tür und Tor zu öffnen, nach dem Motto: Jeder Hörer bildet sich seinen eigenen Text. Die Textbildung

funktioniert als kollektiver, vergesellschafteter Prozeß der Bezugnahme eines konkreten, strukturierten Publikums auf ein künstlerisches Textangebot. Dieses Textangebot hat invariante Größen, die unabhängig von der einzelnen Realisierung, das heißt bei uns vom einzelnen "Kerschowski"-Konzert, sind. An diesen Invarianten und am historisch und sozial konkreten Kontext sind die Möglichkeiten der Textbildung objektivierbar. Die Äußerungen unserer sechs Gesprächspartner beziehen sich einerseits auf das Textangebot und andererseits darauf, wie sich der Text, das "Kerschowski"-Konzert, bei ihnen im eigenen Erleben ausgeprägt hat. Aussagen zu einzelnen Dimensionen betreffen dann Subtexte, die wiederum ein Beziehungsgefüge ausbilden.

Sub-texte können gegenständlichen Charakter tragen (Kleidung), zeitlicher Art sein (Einzeltitle) oder bestimmte Beziehungen herausheben (Wahrnehmung von Ausdrucksverhalten). Beispielsweise wird die Gesamtheit sprachlicher Äußerungen (Songtexte) zu einem Subtext des übergreifenden Textes Rockkonzert. Sie kann, ebenso wie alle anderen Subtexte, weiter segmentiert werden, in diesem Falle bis hin zu Zeilen, Metaphern und Reizwörtern.

Zum Kontext wird bei dieser Betrachtung alles, was nicht unmittelbar Konzert ist. Das sind beispielsweise alle mit eingebrachten persönlichen und kollektiven Erfahrungen, alle Faktoren, die auf der biografischen Ebene angesiedelt sind. Weiter gehört dazu die gesamte, individuell spezifisch erfahrbare Kultur- und Medienlandschaft, also die womöglich schon einmal gehörte "Kerschowski"-LP ebenso wie die "Top 10" aus dem Radio. Die im Rockkonzert wirksamen Wertsysteme sind nur aus der Kontextbeziehung heraus verständlich. Anders herum gesagt, wenn ein bestimmtes Publikum ein "Kerschowski"-Konzert besucht, wird das Konzert in einen ganz bestimmten Kontext gestellt. Im Falle unserer Gesprächsprotokolle steht das "Kerschowski"-Konzert im Kontext sechs verschiedener, individueller Erfahrungsfelder. Wir wollen wissen, was es hierbei im einzelnen und insbesondere Übereinstimmend an Sinnerkundung leisten kann. "Entscheidend



für die lebendige Wirkung eines künstlerischen Textes ist gerade der Sinn, den wir dem Text in bezug auf unsere Lebensnotwendigkeiten, -möglichkeiten, -bedrängnisse und -konflikte geben" (FRANZ 1986, 300). Was wir an Bezügen auf die Ebene der Sinnerkundung ermitteln können, ist einerseits in den individuellen Erfahrungen, den "Lebensnotwendigkeiten und -möglichkeiten", sowie dem damit verbundenen Blickwinkel (und der individuellen Sehschärfe) begründet, ist auf der anderen Seite natürlich durch das Textangebot "Kerschowski" determiniert.

Wir nutzen für die Auswertung einige theoretische Dimensionen des Text-Modells. "Der semantische Kernprozeß der Textbildung ist die Kohärenzbildung, das heißt, der Aufbau eines Sinngefüges, dessen Bestandteile in bestimmter Weise aufeinander bezogen sind" (FRANZ 1986, 245)<sup>16</sup>. Dabei betrachten wir die Textbildung im Rahmen unserer Untersuchung vorrangig aus rezeptiver Sicht. "Unter dem Gesichtspunkt der Herstellung von Kohärenz ist die koordinative Verknüpfung zu beschreiben als ein integrativer Vorgang, demzufolge - in Abwandlung eines bekannten Grundsatzes - die semantische Interpretation einer koordinierten Struktur sozusagen 'mehr' ist als die Summe oder Liste ihrer isoliert interpretierten Bestandteile" (LANG 1977, 9). Dieser integrative Vorgang folgt einem Integrationsmechanismus, dessen zentrales Glied eine "gemeinsame Einordnungsinstanz", der "common integrator", ist. Er stellt die Vermittlung von künstlerischem Text und der Ebene der Sinnerkundung her. "In allgemeinsten Hinsicht haben künstlerische Texte in ihrer Aneignungsfunktion, der gestaltwirksamen sozialen Sinnerkundung, stets einen 'common integrator', der jedoch erst konkretisiert und historisiert werden muß, um wirksam werden zu können" (FRANZ 1986, 247). Der "common integrator" ist am Textangebot, an dessen Strukturen und Mustern objektivierbar, er ist darin bereits implizit gegeben (vgl. FRANZ 1986, 246). Da wir den Zugriff aber über sechs individuelle Erlebnisberichte vornehmen, wird er sich hier, auf dem Hintergrund individueller Erwartungen und Erfahrungen, in unterschiedlicher Weise präsentieren, auch unterschiedlich bewertet sein.

Das Herausfinden des "common integrator" in unserer Untersuchung muß sich an der Frage orientieren: Welche gemeinsame Einordnungsinstanz wird für die Motivation des Besuchs von "Kerschowski"-Konzerten und deren Bewertung bei den sechs verschiedenen Hörern übergreifend wirksam? Aus der Sicht des jetzt handhabbaren Textmodells stellen die Individualprofile und die vergleichenden Betrachtungen eine Form von Kohärenzbildung dar, ein sich netzartig über die individuellen Aussagen legendes Gerüst von Zusammenhangsbildung und Wertung, von "koordinativer Verknüpfung" und "semantischer Interpretation". Kohärenzbildung haben wir in der Hierarchiebildung der für die sechs Hörer wesentlichen Bezugspunkte der Beurteilung weitergeführt. Hier erlangte der Ausdruck eine dominierende Rolle. Er stellt die zentrale Beurteilungs- und Bewertungsinanz der sechs Gespräche dar, die gemeinsame Einordnungsinstanz, den "common integrator".

Ausdruck meint hier drei große Bereiche. Zum einen ist es die Natürlichkeit und Spontanität, die sich im showlosen Auftreten offenbart, die Alltagskleidung und die ungeschminkten Gesichter. In Zusammenhang damit steht die in den Songtexten dargestellte Alltagserfahrung. Sie wirkt als Authentizität. Dadurch verdeckt sie aber leicht, daß die Alltagserfahrung von Musikern logischerweise eine andere, eine spezifische ist, daß "Das- genauso-Sein-wie-alle" trügerisch ist. Zweitens gehört zum Ausdruck die Rolle von Expressivität und Engagement im Bühnenverhalten. Man kann es richtiggehend ein Abarbeiten am Gegenstand nennen. Die große Geste bringt den dröhnenden Gitarrenakkord hervor, ausgreifende, wütende Schläge treffen die Kuhglocke und ein Sprung des Sängers zeigt den letzten Ton an. Schwitzen ist keine Schande, das Handtuch liegt bereit! Gewiß wird hier auch eine Stellvertreterfunktion erfüllt, da leben die Musiker auf der Bühne aus, was dem Alltagsverhalten verwehrt bleibt. Der dritte wichtige Bereich ist die erlebbare Kollektivität. Da gibt es spontane Bezugnehmen, Blickkontakte, Berührungen und auch Ty-

piertes, synchrone Bewegungen von Baß und Gitarre z. B.. Das meiste liegt dazwischen, so auch die kollektive Verbeugung nach dem Konzert, von vielen Bands her bekannt, aber auch im Ritualhaften stets wieder neu belebt. Das geflügelte Wort "it's the singer, not the song" (Mick Jagger) scheint genau diesen Fakt, daß es vorrangig um den Ausdruck geht, zu beschreiben.

Was steht nun an Sinnerkundung hinter der Kategorie des "common integrator", das heißt, wie muß im konkreten Fall "Kerschowski"-Konzert die allgemein zu konstatierende Sinnerkundung historisiert und konkretisiert werden? Da wir es beim Ausdrucksverhalten mit einer nonverbalen Größe zu tun haben, fällt die Antwort ungleich schwerer als bei der Analyse literarischer Texte. Ein sich bietender Weg ist wohl der über die Rolle von Ausdrucksverhalten in der Musik anderer Zeiten. Wir wollen, ohne die Spezifik von Rockmusik außer acht zu lassen, den historischen Vergleich nicht scheuen. Der Blick fällt nicht ganz zufällig auf ein Zeitalter, in dem Ausdruck hoch im Kurs stand: "Spielte in der Musik vor 1750 die Interpretation nur die Rolle einer einwandfreien Wiedergabe des objektiven Klangbildes ohne subjektiv gefühlsmäßige Zutaten, so wurde jetzt die Gefühlserregung des Interpreten Voraussetzung. Um durch die Musik die Gefühle der Zuhörer erregen zu können, mußte der Musizierende natürlich zuallererst und am stärksten seine eigenen Gefühle ausdrücken, er mußte die Musik 'beseelen' und durch intensivstes Sich-Versenken in die Klänge eine so suggestive Wirkung auf die Zuhörerschaft erreichen, daß diese in ein ähnliches Versenken geriet und auf diese Weise durch das musikalische 'Erlebnis' in ihren eigenen Gefühlen schwelgen konnte" (BAIET/GERHARD 1936, 314). Diese Worte, geschrieben über die Empfindsamkeit in der Musik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, sind andere, als wir sie wahrscheinlich je in der Literatur zur Rockmusik finden werden, aber sie beschreiben Tatsachen, die uns im Blick auf das Rockkonzert aufhorchen lassen. Das Kommunikationsmodell "Empfindsamkeit"<sup>17</sup> scheint für die Charakterisierung von Rock "live" eine Rolle zu spie-

len.

Empfindsamkeit ist ein Kind bürgerlichen Gedankengutes. Geistige Vaterschaft kommt wohl dem englischen Sensualismus zu. Kennzeichnend für den empfindsamen Stil ist die Berufung auf eine direkte Partnerkommunikation, auf ein "face to face". Zwischen "ich" und "du" soll sich ehrliches, aufrichtiges Gefühl vermitteln. Das Sololied erlebt eine Blüte, im "Mildheimischen Liederbuch" sind nahezu neunzig Prozent der Lieder an eine "Ich-Du"-Beziehung gebunden (vgl. KADEN 1984, 152). "Unstreitig hat Empfindsamkeit mit individuellen Befindlichkeiten, mit Stimmungen und Gefühlen zu tun, unstreitig aber auch mit sozialen Strukturen. Besonders konzipiert zeigt sich das an ihrem Ausdrucks-Konzept. Und zwar dergestalt, daß der Vorgang des Sich-Ausdrückens nicht als ein expressiver Akt schlechthin verstanden wird, sondern als ein wirkungsvoll-wirksamer, fast möchte man buchhalterisch sagen: als ein effektiver Akt, der das kommunikative Gegenüber einigermaßen verlässlich zu ergreifen und emotional zu binden imstande ist" (KADEN 1984, 144).

Hinter diesem Kommunikationsmodell steht ein Drang nach Überschaubarkeit. Er bezieht sich auf mehr als nur Kunst. Unüberschaubar sind gesellschaftliche Verhältnisse geworden, die zunehmend in den Strudel des aufstrebenden Kapitalismus geraten, der an feudalen Schranken sich reibt, dabei (vielleicht besonders in Deutschland) zu unleidlichen Kompromissen führt (vgl. JACOBET 1985, 59 ff; KUCZYNSKI 1981, 128 ff). Überschaubarkeit wird allerorten angestrebt, beispielsweise in der Sprache, die nicht zuletzt einer universalen Geschäftskommunikation verpflichtet ist. Überschaubarer werden auch musikalische Strukturen: "durchsichtige" homophone Satzweise gegenüber dem polyphonen Klanggewebe; dreiklangsbrechende Albertibässe gegenüber komplizierter Generalbaßfortschreitung (vgl. BALET/GERHARD 1936, 314). Überschaubarkeit wird in struktureller Hinsicht durch Zurücknahme, Vereinfachung erreicht<sup>18</sup>.

Das gleiche Phänomen ist für Rockmusik zu konstatieren, wir erinnern nur an die Aussagen unserer sechs Hörer, die von

"die von massiver Einfachheit" und der "Armseligkeit des Mediums" sprechen. Diese Vereinfachung rückt den Prozeß der emotionalen Einstimmung<sup>19</sup> in den Vordergrund. Dazu bedarf es insbesondere des Rhythmus und des Klanges, gebunden an die Soundmöglichkeiten und die Lautstärke elektrisch verstärkter oder elektronischer Instrumente. Aber auch Stimmfärbung, Phrasierung, Intonation, eben der "Krümel Dreck", gehören zum Klang. Damit sind wir wieder beim Ausdrucksverhalten. Es realisiert einerseits Darstellung, verweist auf mehr als es selbst zeigen kann, erfüllt andererseits Aufgaben emotionaler Einstimmung, wesentlich sogar in deren elementarer Form, indem emotionale Zustände der Musiker auf das Publikum übertragen werden. Dabei ist die in der Empfindsamkeit zumeist nur gespielte Identität von Komponist und Interpret hier eine wirkliche. Allerdings realisiert sich auch hier Ausdrucksverhalten im Spannungsfeld indexikalischer (d. h. als Symptome wirklicher Zustände fungierender) und konventioneller (d. h. vereinbarter, im Laufe der Zeit von wirklichen Zuständen abgelöster) Zeichen (vgl. KADEN 1984, 110 ff). Das ist nichts anderes als Spontanität und Natürlichkeit auf der einen und die Nutzung von Klischees und Ritualhaftem auf der anderen Seite. Aus der Sicht des Hörers hat die Zuordnung von Ausdrucksverhalten zur einen oder anderen Seite einen offensichtlich wertenden Aspekt. Dies ist gleichzeitig der Bezug auf die Ebene der Sinnerkundung. Ausdrucksverhalten zu erleben "wie 'n Gespräch, er guckt jemanden an und sagt es praktisch zu ihm" oder als das Vermögen, "mit einem Blick 'ne Beziehung aufzubauen", ist dabei wohl dem Modell Empfindsamkeit am nächsten, geboren offenbar auch hier aus dem Bedürfnis, ein direktes, überschaubares Kommunikationsangebot zu erleben. "Und um den Hörer bzw. Zuschauer eine Wahrnehmungsstruktur zu beschieren, die er tagtäglich nötig hat: die Struktur ungedoppelter Subjektivität, in der jeder nur der ist, der er ist, wird der Widerspruch einer künstlerischen Kommunikation, die mit Sein und Schein zugleich hantiert, zugunsten des Scheins geschlichtet" (KADEN 1984, 150) Also ist der Weg in die Illusion, der alles "so



schön wahr" erscheinen läßt, genauso kurz wie im euphorischen Gefühlsdrang des 18. Jahrhunderts. Ein etwas anderer Blick nimmt das, was da individuell und kollektiv ausgedrückt wird, als vorgeführtes Sozialmodell, als Haltung zum Leben hier und heute. Dies schließt die Möglichkeit zu Kritik, das Vermissen einer nicht erlebbaren, aber vermuteten Kollektivität und die Distanz, die Nichtidentifikation mit ein. Die ausgedrückte Haltung kann als genau die eigene wiedererkannt und mitgetragen oder als zu harmonistisch abgewiesen werden, in einigen Gesprächen ist das Verhältnis dazu ja ein ambivalentes. Bleibt noch eine Möglichkeit des Erlebens von Ausdrucksverhalten offen, diese ist weniger individueller als kollektiver Art und betrifft die stimulative Rolle, die wir anhand der sensomotorischen Dimension bereits beschrieben haben. Sie spielt für das Erlebnis Rockkonzert eine zentrale Rolle. "Rockmusik ist gleichzeitig eine Form von individueller Flucht und eine Quelle von Solidarität und aktiver Unzufriedenheit" (FRITH 1981, 79). Dies meint, daß Rock immer Aneignungs- und Entfremdungsmuster anbietet, daß das Rockkonzert reale und fiktive Handlungsräume eröffnet (FRANZ 1986, 290).

Die verschiedenen Herangehensweisen der sechs Hörer detaillierter in ihrer Sinnerkundung zu beschreiben, würde das Gesprächsmaterial über Gebühr strapazieren, würde an vielen Stellen unzulässige Mutmaßungen verlangen. Dazu wäre ja noch der allgemeine soziale und historische Hintergrund der sich hier in sechs Individualitäten ausprägenden Sinndefizite zu klären. Dies ist keine Aufgabe, die Musikwissenschaft allein lösen könnte.

Um der Wirkung der Dimension Ausdruck näher zu kommen, müßte sie in ihrer Zeichenhaftigkeit genauer beschrieben werden<sup>20</sup>. Bisher gibt es dazu in der Rockmusik-Literatur offenbar wenig. Ein Beitrag von Wolfgang Sandner beschäftigt sich mit dem Showcharakter des Rock (SANDNER 1977). Darin heißt es: "Die synchron ausgeführten Tanzschritte bei Auftritten von Bands wie den Four Tops, The Temptations, The Drifters oder auch den Ikettes von Ike and Tina Turner enthalten - trotz ihrer

stark typisierten Form - wenigstens noch rudimentär Elemente afrikanischer Tänze und stehen in einer Traditionslinie mit den in der Sklaverei weitergepflegten oder auch erst neu entwickelten Formen von Body Musik. 'Körpermusik', vor allem rhythmisches Stampfen, hatte die Funktion eines wichtigen Kommunikationsmittels und einer Zeichensprache für die Sklaven auf den Westindischen Inseln und in den Südstaaten übernommen, nachdem die Trommel als Musikinstrument verboten worden war und keine zwei Angehörige desselben Stammes in einer Arbeitsgruppe geduldet wurden" (SANDNER 1977, 147 f.). Ob der Bezug auf afroamerikanische Traditionslinien, der ja hinsichtlich des Klanglichen oft beschrieben worden ist, für die Ausdrucksformen von Rockmusikern heute, beispielsweise in der DDR, von Bedeutung ist, läßt sich so ohne weiteres nicht ausmachen. Auf jeden Fall brachte dieses Zitat noch einmal den Aspekt des Kommunikationsmittels, der Zeichensprache ans Licht, den wir bei der Betrachtung des Rockkonzertes als Text nicht vergessen sollen, weil "ein Text ... die Manifestation nicht einer, sondern mindestens zweier Sprachen ausmacht" (LOTMANN 1981, 12). Diese Sprachen sind innerhalb des Textes durch verschiedene Subtexte repräsentiert. Zum Rockkonzert fallen uns mindestens drei Sprachen ein: Ausdrucksverhalten, Klangliches und Songtexte. Zu den Songtexten haben wir bisher wenig gesagt, wollen auch hier nur einen interessant erscheinenden Vergleich zur Empfindsamkeit anstellen: Die Mehrzahl der Rocktexte, auch die von "Kerschowski"-Titeln, hat eine "Ich-Du"-Relation. Sicherlich wird hierdurch eine empfindsame Kommunikation ermöglicht, ein Sich-Versenken in den scheinbaren Dialog. Die andere Möglichkeit ist aber die, den Songtext als Angebot zu nehmen, eigene Bedeutungen zu geben, ihn in den Kontext eigener Erfahrungen und Konflikte zu stellen. Die Songtexte sind in ihrer verbalen Form gewiß eine wichtige Ergänzung der Bezugnahme über Ausdrucksverhalten. Hier ist die Verbindlichkeit größer und in den Themen bzw. ihren Verweisgehalten realisiert sich ebenfalls eine Form von Sinnerkundung, beispielsweise im mehrfach benannten Bezug auf DDR-Alltag. Man sollte

den Stellenwert dessen im Rockkonzert jedoch nicht überschätzen, allein Sprachverständlichkeit ist hier nicht immer gewährleistet und darüber hinaus betont Greil Marcus ganz richtig, daß "Wörter zunächst Klänge sind, die wir fühlen können, und erst in zweiter Linie Aussagen, die wir verstehen" (zit. nach FRITH 1981, 20). Das ist nun wiederum nur die andere Seite, trotzdem stellt es natürlich hinlänglich praktizierte Kulturpolitik in Frage, z. B. Textlektorate und die Förderung ideologisch besonders "wirkungsvoller" Texte (Friedenslieder), die dann auf ungenutztem Vinyl die Regale unserer Plattenläden füllen. Auf solche und ähnliche Konsequenzen wollen wir im folgenden Dialog zu sprechen kommen.

### 3. AUF DEM WEG ZUR ANALYSE VON ROCKMUSIK - EIN DIALOG

M.H.: Was wäre zu sagen, wollte man mit wenigen Worten Inhalt und Anliegen unserer gemeinsamen Arbeit zusammenfassen? Im Kern geht es wohl um den Zugriff auf rockmusikalische Praxis, begeben wir uns in Gebrauchszusammenhänge. Dies ist ja, und das zeigt schon das einleitende Literaturkapitel, keineswegs der Normalfall wissenschaftlichen Herangehens an den Gegenstand Rock. Ich denke dabei nicht nur an jene vorgeführten Arbeiten, die mit dem traditionellen analytischen Instrumentarium der Musikwissenschaft operieren, sondern auch an die rezeptionsseitigen Untersuchungen, bei denen der Hörer als Proband eine künstliche Versuchssituation erlebt.

J.M.: Es scheint ja auf den ersten Blick keine Alternative zu geben, will man die Anforderungen an ein Experiment erfüllen und saubere, auswertbare Daten erheben. Vielleicht kommt man mit dieser Methode auch dem musikalischen Angebot, den objektiven klanglichen Strukturen sehr nahe, weil man eine Art analytisches Hören - im engeren Sinne - durch Laborsituation und Versuchsleitung suggeriert. Ich glaube nur, hier wird der Unterschied zwischen der inneren Strukturiertheit eines musikalischen Gegenstandes und dem, was der einzelne dann erlebt, unzulässig verwischt, ist man weit weg vom realen Gebrauch und basiert Analyse auf Wunschvorstellungen einer Hörertypologie oder provoziert eine solche.

M.H.: Das Zentralproblem von Rockmusikanalyse hat Wicke ja bereits beschrieben, als er nach der "klangsinnlichen Oberflächenbeschaffenheit der musikalischen Form" (WICKE 1986b, 121) fragte. Dabei hat wohl die Differenzierung von Oberfläche und Form den von dir beschriebenen Unterschied als Hintergrund. Wenn Wicke weiter betont, man habe es nicht mit einer willkürlichen Abfolge von Stilen, sondern der organischen Entwicklung von Gebrauchszusammenhängen im Rock zu tun, dann wird klar, welche Dimensionen Analyse für unseren Gegen-

stand zu bedenken hat. Das ist im Komplex nicht zu lösen, braucht vielmehr genau abgesteckte Teilaufgaben, konkrete Untersuchungsgebiete. Wir haben uns eines ausgewählt, Rockmusik im Live-Zusammenhang Konzert und Besucher urteilen lassen. Wir waren jener klangsinnlichen Oberfläche auf der Spur, der Bezugnahme des einzelnen auf ein multidimensionales Angebot. Die Meinungen unserer Gesprächspartner schienen sich manchmal fast diametral entgegenzustehen, und doch bezogen sie sich auf ein und denselben künstlerischen Text. Da fanden sich eben ganz unterschiedliche Strukturierungsleistungen des einzelnen.

J. M.: Natürlich haben wir diese unterschiedliche Herangehensweise erwartet und ein breites Spektrum regelrecht provoziert. Doch steht gerade diese Sicht auf eine mögliche Vielfalt vor jeglicher Hörertypologie. Sicher müßte nun eine ähnliche Untersuchung im größeren Rahmen durchgeführt werden, mit mehr Hörern, jeweils mehreren Interviews, so daß mehr biografische Fakten bekannt werden. Eventuell könnte man die Beurteilung eines zweiten Konzertes anschließen und dann vergleichen.

Auf der anderen Seite aber - und die haben wir, jedenfalls in der empirischen Studie, völlig beiseite gelassen, muß natürlich Musikwissenschaft auch untersuchen, was da objektiv passiert, optisch und akustisch, nicht abseits der sinnlichen Dimensionen, die für den Hörer erlebbar sind, aber eben mit anderer Gewichtung, anderem Instrumentarium, mit wissenschaftlicher Beweiskraft.

M.H.: Du hast diese weitere Analysedimension hervorgehoben, die Frage nach den objektiven Strukturen eines künstlerischen Textes. Da sollte man einfach alle Ansätze am "Klangobjekt", die unser Literaturkapitel ja nur ganz punktuell beschreiben konnte, detailliert nach Potenzen abklopfen. Wenn man z. B. innerhalb einer "Komponententheorie" wie der von Rauhe nicht von vornherein Hierarchien aufbaut, sondern genau untersucht,



was passiert innerhalb der einzelnen Dimensionen, dann, glaube ich, ist das schon produktiv. In diesem Zusammenhang kann auch Philip Taggs Ansatz interessant werden, der auf der Suche nach den Strukturen populärer Musik eine hermeneutische Methode anwendet. Er betrachtet ja Musik als zeichenhaftes System. Taggs Zentralpunkt sind die sogenannten Museme, als kleinste Einheiten des Ausdrucks in einem beliebigen musikalischen Stil. Das ist natürlich interessant, ebenso Taggs Methode des "interobjektiven Vergleichs", der Beschreibung einer Musik mit einer anderen (vgl. TAGG 1985, 243 ff).

J.M.: Entscheidend ist es nun nur, sich bewußt zu sein, daß man damit die Analyse populärer Musik noch nicht in der Tasche hat, genau das ist eben das Problem der traditionellen Ansätze. Jetzt muß man das Spannungsfeld zum Hörer in den Blick nehmen, ohne Gebrauchsweisen zu manipulieren. Genau auf dieser Strecke liegt unser Angebot, mit allen möglichen Schwierigkeiten, die wir vielleicht noch gar nicht übersehen. Außerdem würde alles doppelt so spannend, nähme man noch die "Macher" ins Verhör. Ich halte Studien zur Produzentenintention für sehr wichtig. Dazu müßte man mit Musikern, Technikern, Produzenten von Platte und Funk, selbst Veranstaltern in Kontakt kommen. Irgendwie zeichnet sich eine Art "Forschungstriade" ab: Klangobjekt - Musiker - Hörer. Alle Bereiche haben ihr eigenes Umfeld und verweisen aufeinander, ohne dabei jeweils allein schon voll aussagefähig zu sein. Das Ganze braucht Zeit und vor allem Teamgeist.

M.J.: Wahrscheinlich werden sich erst dann, wenn mehrere Untersuchungen auf den drei Gebieten gelaufen sind, genaue Kriterien für die Beschreibung eines Stil- und Funktionszusammenhangs angeben lassen, jenem Problem, das wir am Beginn des zweiten Kapitels angebeutet haben. Das ist ja eine Art Klassifikation, die bestimmte wesentliche Merkmale der Unterscheidung braucht, und diese wiederum von allen drei Ebenen. Allerdings können wir mit der Verwendung des Begriffs m. E. nicht bis zum Ende, dem Abschluß empirischer Forschung war-

ten, Wissenschaft realisiert sich ja immer in einem Prozeß, wo sich Empirie und Theorie gegenseitig voranbringen, wo das eine auch immer den vorläufigen Stand des anderen zur Voraussetzung hat. Wenn man sich dessen bewußt ist, kann man wohl Stil- und Funktionszusammenhänge schon jetzt beschreiben, auch wenn dabei noch ein spekulatives Moment mitwirkt.

J.M.: Nun ist das Ganze ja so neu nicht. Wenn Peter Wicke von kulturellen Zusammenhängen spricht (WICKE 1986b, 306 f.), dann weist das in diese Richtung, und die Untersuchungen von Paul Willis z. B., zu den einzelnen Subkulturen, zeigen ein lebendiges Bild von Stil- und Funktionszusammenhängen, nur kommen ja bei ihm die musikalischen Gegenstände innerhalb vielschichtiger Vermittlungsprozesse etwas zu kurz weg (WILLIS 1981). In der DDR können wir von Subkulturen nicht reden. Aber die kulturelle Differenzierung gerät auch hier zunehmend ins Blickfeld, die Rolle gruppenkonstituierender Prozesse mehr und mehr in die Diskussion. Worauf sich diese Gruppen im einzelnen beziehen, wie fest und verbindlich ihre Strukturen sind, ist noch weitestgehend ungeklärt, auch wenn man in der Kulturtheorie mit dem Forschungsprojekt "Informelle Freizeitgruppe" diesen Gegenstand zu erhellen versucht. Schon die Begrifflichkeit von "informell" als Strukturmaß, im Sinne von Unverbindlichkeit, Handlungsspielraum und Selbstorganisation, weist auf erste Ergebnisse. Hier geht es um Freizeiträume mit "geringer normativer Reglementierung", wie man sagt. Welchen Stellenwert nun dabei der Bezug auf Musik hat, könnte der Begriff vom Stil- und Funktionszusammenhang klären helfen, wobei es insgesamt um mehr geht als Freizeitkultur.

M.H.: Versuchen wir doch einfach mal, Stil- und Funktionszusammenhänge konkret zu benennen. "Pankow" ist da offenbar nicht so weit weg von "Kerschowski", obwohl sie seit "Paule Panke" zunehmend weniger soziale Brisanz ausdrücken und auch

in der Ausstrahlung die Spontanität zugunsten des Artistischen verlieren. "Silly" macht eigentlich was ganz anderes, die Musiken sind relativ weit weg vom Rock'n'Roll, die Ausstrahlung ist sehr schwammäßig, mit viel Glitzer und Glimmer. Zwischen den anspruchsvollen Songtexten und den extrem flachen Ansagen im Konzert liegen Welten, da ist keine einheitliche Haltung. Im Publikum gibt es natürlich Überschneidungen, das ist eigentlich normal und hat sicherlich etwas mit der angedeuteten Unverbindlichkeit, auch mit Interessenbreite und Toleranz zu tun.

J.M.: Nun hast du nur DDR-Gruppen benannt, aber das Publikum, das hier einen bestimmten Stil- und Funktionszusammenhang präsentiert, geht natürlich auch mit internationalen Titeln um, wahrscheinlich mit solchen, die hier stilistisch hingehören, auch wenn sie live bei uns nicht erlebbar sind. Dabei zwischen DDR-Rockmusik und ausländischem Angebot zu sehr zu trennen, halte ich für fatal, viele Formen und Werte werden nun mal von außen gesetzt. Günter Mayer sagt dazu etwas sehr interessantes: "Kulturelle Identität - ... - kann sich keineswegs in erster Linie an ... den gegenwärtigen nationalen Produktionen bilden. Sie ist wesentlich weiter zu fassen, vor allem als Methode zu entwickeln, als Fähigkeit, mit einer Fülle von Gegenständen und Leistungen internationaler Herkunft (in der unsere eigenen quantitativ nicht das Bestimmende sind) auf qualitativ eigenständige, sozialistische Weise kompetent, d. h. souverän, umzugehen. Das wird letzten Endes von der Masse der Rezipienten selbst entschieden, vor allem aber von jenen beeinflusst, die die Informations- und Kommunikationsprozesse, d. h. die Öffentlichkeit und die kollektive Meinungsbildung, in unserer Gesellschaft organisieren" (MAYER 1986, 4).

M.H.: Das wiederum betrifft natürlich nicht nur Kunst, sondern reicht hinein in die weitere Entwicklung unserer Gesellschaft, verweist auf die "lebenswichtige Bedeutung der sozialistischen Demokratie", auch das sagt Mayer, d. h. "Öffnung,

Offenheit, offensein für Verschiedenes, Gegensätzliches ...  
(,) ... heißt Offenlegung, Abbau von Tabus und öffentliche Auseinandersetzung" (MAYER 1986, 6). Zur Entwicklung unserer Kunst- und Medienlandschaft (aber auch nur hierfür) gehört also die bewußte Entwicklung von Öffentlichkeit.

J. M.: Ich glaube, da gibt es einfach noch viele Probleme, hier ist auch der von Peter Wicke beschriebene feste "Platz (von DDR-Rockmusik) im Alltag Jugendlicher", verbunden mit "künstlerischem und politischem Engagement" (WICKE 1986b, 289) mehr Wunsch als Realität. Dabei geht es perspektivisch auch um die Schaffung kultureller Freiräume.

M.H.: Mal ganz praktisch gesehen, fängt das schon bei den architektonischen Räumen an. Da ist es einfach wichtig, auf welcher Art von Bühne, vor wie großem Publikum, in welchem konzeptionellen Rahmen DDR-Rockmusik angeboten wird. So hat jede Großveranstaltung dann ihre Problematik, wenn sie Genreunterschiede (man könnte auch sagen unterschiedliche Stil- und Funktionszusammenhänge) geplant nivelliert, um sie auf einer "artistischen Unterhaltungskunsthöhe" funktionstüchtig zu machen. Da wird die Bühnenaktion dann zum "Drahtseilakt", der nur durch das "Fangnetz" gutmütiger Akzeptanz im Publikum glimpflich ausgeht. Man muß es eben ernst nehmen, wenn sich Bands vor verschiedenen Räumen "verweigern", wenn sie um Überschaubarkeit und Rückkopplung fürchten und immer neu die lähmende Wirkung der berühmten gelben Sessel im Palast der Republik beschwören. Irgendwie jedoch scheint es zur Zeit modern zu sein, über den Kontext zu klagen. Da sollte man sowas wie die zweistündige "standing ovation" beim "Rockfest" mit Carlos Santana in eben jenem großen Saal nicht vergessen, auch wenn dabei die "Aura des Rockgeschichtsheroen" sicher das ihrige tat. Es bietet genügend Diskussionsstoff darüber, woran es unserer Rockmusik auch mangelt - an der Kraft sinnlichen Ausdrucks. Da sollte man in den Bands schon den Anspruch an die eigene Leistung nie vergessen, trotz des Appells an das Publi-

kum: "Die andere Band seid ihr!" Was an stimulierender Motorik im Zuschauerraum entsteht und auf die Bühne zurückwirkt, hat nun mal dort seinen Ausgangspunkt.

J.M.: Wahrscheinlich hat die "künstlerische Krise" der Rockmusik, das Mißverhältnis von dem, was die Bands anbieten und dem, was die Leute davon annehmen, unter anderem auch damit zu tun, was bei unserer Untersuchung unter dem Strich rauskam, und zwar dieser Bezug auf realitätsnahes Ausdrucksverhalten, auf ein ernstzunehmendes Kommunikationsangebot. Man muß es vielleicht nicht Empfindsamkeit nennen, aber es gibt wirklich diesen Drang nach Überschaubarkeit, eine "Sehnsucht nach dem Realen", wie das in der Literaturdebatte häufig genannt wird, das bezieht sich nicht nur auf Rockmusik. Denken wir nur an den Aufschwung von Dokumentarliteratur, den "Boom" von Protokollbüchern. Man will das große Ganze im einzelnen exemplarisch nachvollziehen, die Geschichte im Biografischen wiederfinden. Nicht viel anders sieht es im Film aus, der Dokumentarfilm erlebt eine echte Blüte, selbst der Spielfilm wird 'authentisiert' (z. B. der DEFA-Film "Vernehmung der Zeugen"), gerinnt zum fiktiven Dokumentarfilm.

M.H.: Sicher ist das nicht das Nonplusultra, die einzige Tendenz künstlerischer Entwicklung, aber es ist eine interessante Analogie zu unserem Ergebnis. Vergleichen wir doch einfach mal weiter, nehmen uns die ökonomische Seite vor, die wir bisher ausgeklammert haben, nicht aus Ignoranz, sondern als notwendige Eingrenzung unseres Gegenstandes. Wir können und wollen hier nicht im Vorbeigehen Patentrezepte verteilen, aber ein paar Fragen sind uns im Laufe der Arbeit schon gekommen.

J.M.: Irgendwie hängen die wohl alle damit zusammen, daß Rockmusik bekanntlich eine breite private Basis hat. Da werden Songs quasi mit privaten Mitteln gemacht (Instrumente, Verstärker, Effektgeräte) und dann bei der Platte oder im Funk nur noch aufgezeichnet, wofür man wiederum viel private Aus-



rüstung mitbringen muß. Das führt zu einem Mißverhältnis, nicht ohne Auswirkungen auf künstlerische Qualität und Quantität. Die einen, die lange genug "im Geschäft" sind, besitzen sehr gute Anlagen, machen die Preise und fördern damit nicht unbedingt Kreativität und Experimentiermöglichkeit. Bei ihnen kann man der ursprünglichen Akkumulation förmlich zusehen, während der gesellschaftliche, also volkseigene Bereich nur langsam der technischen Entwicklung folgt, Studios gebaut und neu ausgerüstet werden.

M.H.: Naja, von gesellschaftlichem Eigentum an Instrumenten oder Verstärkeranlagen wird ja noch nicht mal gesprochen, da muß sich jeder selbst kümmern. Die weltweit praktizierte Variante von Verleihfirmen für Anlagen ist in der Hinsicht schon ein Schritt weiter. Bands haben nun mal kaum die Möglichkeit von Investitionen und Transport dieser Größenordnung. Auch die zum Teil praktizierte "Gegenästhetik", aus der Not eine Tugend zu machen und so verzerrt wie möglich oder so veraltet wie möglich zu klingen, ist da nicht der Ausweg. Die Durchsetzung eines Konzepts sozialistischer Kultur kommt auch im künstlerischen Bereich nicht um die Eigentumsverhältnisse herum.

J.M.: Dabei wird zweifelsohne die Rolle zentral geleiteter Apparate, beispielsweise der Massenmedien und der Künstlerverbände, anwachsen. Hier fallen ökonomische und technische Entscheidungen nicht unabhängig von künstlerischen. Und da können wir wieder mit dem Film vergleichen, dessen Produktion ähnlich hoch vergesellschaftet ist wie die der Rockmusik, nur das seine Entwicklung von jeher auf staatlich geleiteten Prozessen basierte. Die Probleme dabei waren und sind nicht gerade unerheblich. Sie sollten uns, da sie auch für Rockmusik von zunehmender Bedeutung sein werden, interessieren. Eine tiefgreifende Diskussion dazu läuft momentan in der Sowjetunion: "... die schöpferische Arbeit wird sich vom lähmenden System bürokratischer Koordinierungen und Vereinbarungen befreien, wo der Film in allen zahlreichen Etappen seiner Ent-

stehung (angefangen buchstäblich von seiner Grundidee) im administrativen Amt gebilligt werden und sich über Änderungs-  
vorschläge und Krittelreien, die häufig, wie die langjährige  
Praxis leider gezeigt hat, weit entfernt vom nötigen Kompe-  
tenzniveau waren, zu der Leinwand durchkämpfen mußte. Es  
ändert sich das System selbst. Der Bürokrat redigiert nicht  
mehr die Kunst. (...) Das einzige Hauptkriterium für die Ein-  
schätzung der Tätigkeit aller Studios wird, wie das Modell  
es vorsieht, der gesellschaftliche Effekt des Filmes sein,  
der sowohl durch den Ideengehalt als auch die Zahl der Zu-  
schauer, die sich den Film angesehen haben, bestimmt wird,  
Was die Anzahl der Zuschauer anbelangt, so ist hier alles  
mehr oder weniger klar. Wer wird aber den ideellen und künst-  
lerischen Wert einschätzen? Wer werden jene Experten sein,  
deren Meinung die 'Wahrheit in letzter Instanz' sein soll?  
Dies ist vorläufig noch nicht klar ..." (BERMAN 1987)

M.H.: Es erscheint fruchtbar, an diesem ungeklärten Punkt  
nicht vorzeitig administrieren zu wollen, den Einfluß inkom-  
petenter Entscheidungsebenen nicht unterderhand wieder herein-  
zuholen. Sicher birgt der Wertmaßstab "Zuschauer" in seiner  
reinen Quantifizierung die Gefahr des Pluralismus, der Bedürf-  
nisbefriedigung um jeden Preis. Dahinter steht aber auch die  
positive Tendenz, bei der allgemeinen Entwicklung sozialisti-  
scher Demokratie die werktätigen Massen als Subjekte ihrer  
Verhältnisse anzuerkennen, sie in Kunstprozessen als sachkun-  
dige, kompetente Partner zu akzeptieren, wie es Benjamin ja  
schon in den dreißiger Jahren forderte. Darin sind sie nicht  
nur Konsumenten einer Kultur für die Massen. Dann werden sie,  
ob im Filmtheater, im Rockkonzert, vor dem Fernseher oder wo  
auch immer souveräner umgehen mit Eigenem und Fremden, werden  
selbst sehen, selbst hören, selbst urteilen.

## A N H A N G

### GESPRÄCHSPROTOKOLLE

(Die vorliegenden individuellen Aussagen wurden in für Protokollliteratur üblicher Art redaktionell bearbeitet.)

#### Anette

Wir haben "Kerschowski" das erste Mal gesehen, da fanden wir's nicht schlecht, dann sind wir laufend gekommen, erstmal wegen der Texte und so, erstmal anhören und vergleichen und haben gedacht: nicht schlecht. Dann sind wir eben immer gekommen, meistens zwecks absprechen, Katrin und ich zusammen. Andere Gruppen interessieren uns nicht, oft zuviel Show dabei, wenn ich's z. B. mit "Stern Weißen" vergleiche, weil der nun gerade neben mir wohnt, dieses Langrennen mit Nebelmaschinen auf der Bühne, find' ich blöd. Die ganzen Fans da, stehen mit ihren Plakaten rum, bei "Kerschowski" ist das nicht so, find' ich gut. Da kommen ein paar Leute auf die Bühne und machen 'n bißchen Musik, Stimmung wird immer, das ist mir aufgefallen. Manchmal ist es Streß, die Fahrerei, dann fetzt es nicht mehr, da sind wir sauer, hinterher dann.

Gut war, daß man bei "Kerschowski" an die Leute schneller ran gekommen ist, einfach losgelaufen und angequatscht, Rolli, einen Techniker, so ging's los. Zu den Musikern hätten wir uns vielleicht nicht getraut, glaub' ich. Immerhin wollen die ja Musikmachen, dann einfach so hinzulaufen, ich weiß nicht, ob das gut ist oder die Leute das gutfinden. Wir dachten zuerst, wir gehen auf den Keks. Irgendwie hat sich wohl rausgestellt, daß es nicht so ist, sonst wären wir auch nicht mehr gekommen. Wir haben immer gedacht, nie Fan-Club oder so was, ein paar Mädels hängen zusammen und beantworten Fan-Post - nee!

Vergleiche stellen wir eigentlich nicht an, sowohl natio-

nal als auch international nicht. Was hört man sich sonst so an, naja, was halt im Radio läuft, man hört sich's an und weiter nichts. Aufnahmen auf Band - auch das Alltägliche. Das ich ganz doll spitz auf irgend 'ne Gruppe bin, so Is' es nicht, Ab und zu gehen wir doch mal zu anderen Bands, mal so gucken, vergleichen, meistens geht's irgendwie nicht, das spricht uns nicht an, wir gehen meist gleich wieder nach Hause. Die Biesdorfer "Rocknacht" z. B. war nicht schlecht, schön bunt und so. Auch "Silly" hört man sich so an, naja, die Leute klatschen, auch die Texte find' ich nicht doll, ich hab' nicht viel rausgehört. Auch international ist mir wenig bekannt, die neuen Gruppen gefallen mir nicht, "Depeche Mode" oder so. Eigentlich ist es auch uninteressant. Englische Texte versteh' ich ja nicht, das gefällt mir nicht. Nur Musik fetzt nicht, zum Tanzen, Disco, okay, da interessieren die Texte nicht.

Im Konzert sind die Texte das Ausschlaggebende. Wenn man die Texte dann kennt, ist es ja nur noch die Musik. Am besten gefällt es uns, wenn die Leute da vorn so 'n bisschen ausrasten. Wenn auf der Bühne keine Stimmung ist, sind alle irgendwie sauer. Wenn Wilki rumhüpft wie 'n Kaputter, das find' ich immer schau. Das spricht uns eigentlich am meisten an, der Ausdruck, das ist keine Mache, die Leute sollen denken, die Band ist immer urst locker oder so.

Bei neuen Titeln hört man sich zuerst den Text an, überlegt wenn nötig, was ist gemeint. Man tanzt und hört trotzdem zu, kriegt natürlich nicht immer alles mit. Beim nächsten Mal dann - 'mal zuhören heute'. Geschichten, die ich "Kerschowski" nicht abnehme, nach den Titeln kann ich dann auch nicht mehr so tanzen. Meine Freundin kann sich mit "Montag früh" nicht identifizieren, sie hat das noch nie so erlebt, fühlt sich nicht angesprochen. "Noch 'n Liebeslied" dagegen hört sich so schön wahr an, so wie gerade von Iutz erlebt. Da singt er auch nicht so konkret, so aufdringlich vom Thema Liebe, das wirkt urst. Und das nimmt man ihm auch ab, Anmache fällt ja alles aus, zum Glück. Lieblingslieder haben wir, "Down" z. B.,

da ist so viel Kraft drin, ja am liebsten hab' ich die schnellen Sachen, also jetzt nichts gegen die langsamen, die sind auch schau.

Bei anderen Truppen würde ich mich nie trauen, einfach nach vorn zu gehen und loszutanzten, bei "Kerschowski" macht sich keiner 'nen Kopp, man vergißt den Rest um sich rum. Ich seh' da nichts mehr, das ist absolut schlimm. Ich denk' manchmal schon, ich bin nicht mehr normal. Da hat sich auch eigentlich nicht viel verändert, am Anfang der "Kerschowski"-Zeit hat Lutz noch mehr erzählt, das fand ich eigentlich besser, das war meistens echt wie 'n Gespräch, weil's eben angekommen ist, nicht so in die Massen rein. Er guckt jemand an und sagt es praktisch zu ihm. Man fühlt sich irgendwie angesprochen.

Man achtet schon darauf, was die einzelnen so spielen, meistens bei Tina. Überhaupt konzentriert man sich meistens auf einen Einzelnen, manchmal auch auf einen, der gerade gar nicht spielt, wie er sich verhält und so. Nach dem Konzert werten wir immer aus, meistens Szenen, die ganz lustig waren, was anders war, wenn jemand der Band besonders Einsatz gezeigt hat, schlechte Launen, Wilki's Rückwärtsrolle oder so was. Das ist irgendwie nicht nur Musikmachen, die Leute sind irgendwie dabei, da denkt man gar nicht, die machen nur Musik, um Geld zu verdienen.

Manchmal sagt man ja, schön viel Licht, bei "Kerschowski" aber nicht, da muß es nicht sein, auch kein Nebel oder sowas, man sieht die Leute auf der Bühne ja nicht mehr. Bei ruhigen Liedern muß das Licht schön sein, solche Wechsel rot, blau ...! Bei schnellen Liedern sind schnelle Wechsel lustig, zum Mitmachen.

Wenn wir Rolli nicht hätten, wäre alles nicht so gekommen.



## Olaf

Das Konzert hat mir weniger gut gefallen als noch vor einem Jahr. Was mir fehlte, war diese natürliche Ausstrahlung von Lutz, die ja entscheidend ist für die Musik. Ich hatte das Gefühl, naja, die Musiker spielen nicht gegeneinander, allerdings auch nicht mehr so stark miteinander. Wilkendorf hat doch vieles zugemacht mit seinem Spiel. Lutz wirkte routinierter und kam nicht mehr so rüber. Okay, er trägt immer noch so die große Menschenliebe in sich - mit seinem Grinsen - aber es ist einfach nicht mehr so wie früher. Damals war es noch neu, jetzt ist zu viel Routine dabei. Nicht, daß er sich jetzt weniger Mühe gibt, sich seine Einstellung zum Publikum gewandelt hat.

Auch dem Publikum merkt man die Gewohnheit an, insgesamt kommen wohl immer noch die Leute, die ein bisschen besser hinhören können, ältere, reifere. Allerdings waren recht unterschiedliche Leute da, naja, man kann bei der Einschätzung nur von der Kleidung ausgehen, und dies sagt ja eigentlich nichts. Irgendwie ist es schon ein intellektuelles Publikum zum Teil, allerdings nicht die extremen "Free-Jazz"-Fans.

Was soll ich zu den Titeln sagen, ich bin kein Experte! Manchens ist schneller geworden oder wurde neu arrangiert. Auch bei der Titelreihenfolge im Konzert gab es Veränderungen zu früher, aber ich sehe darin momentan keinen tieferen Sinn. Wenn ich einen Titel das erste Mal höre, achte ich besonders auf den Text, ich will, das Themen behandelt werden, die vielleicht sonst nicht immer in der ersten Reihe stehen. Man sollte diesen Alltagsstrott angreifen, dabei nichts Abgedroschenes verwenden. Mir kommt es auf den Ausdruck an, die Machart, die Fähigkeit, Spannung zu erzeugen, mit wenigen Worten viel zu sagen. Daraus will ich ein Gefühl entwickeln, es mit dem eigenen Erleben verbinden, mich reinsteigern, etwas miterleben. Ich möchte eine Verbindung herstellen zwischen Text und Musik. Wenn ich einen Text nicht verstehe (englisch oder so), muß natürlich die Musik besser sein, bei deutschsprachigen Songs ist

allerdings der Text für mich mindestens gleichwertig. Wenn "Kerschowski" da vorn triviales Zeug erzählen würde, wäre das Ganze für mich wahrscheinlich gestorben.

Es steht wohl außer Zweifel, daß die Persönlichkeit von Lutz die ganze Sache entscheidend prägt, persönliche Ausstrahlung ist für mich im Rock sowieso ganz wichtig. Bei "Kerschowski" empfinde ich, daß das, was von der Bühne kommt, echt ist, daß z. B. Lutz sich nicht vorher überlegt hat, bei dem Lied mach' ich 'n Handstand oder so. Lutz ist dabei am stärksten, wenn er das Gefühl hat, das Publikum besitzt sein Niveau, er braucht sich nicht zu verstellen, um die Leute anzumachen. Ich lege keinen Wert darauf, daß der Frontmann rumtanzt wie 'n Verrückter. Ist der Ausdruck echt, Abbild seiner selbst, seiner Spannung, dann ist es okay. An Publikumsreaktionen finde ich rhythmisches Klatschen besonders bescheuert, T-Shirts überstreifen (z. B. bei "Pankow") und nach vorn hüpfen. Naja, manchmal beneidet man diese Leute vielleicht sogar, denkt, die sind mehr drin als man selbst.

Wenn ich einen Titel höre kann es sein, er berührt mich echt. Vieles andere find' ich vielleicht lustig, denk' aber nicht weiter darüber nach, das ist was anderes. Bei "Trödel" geht's mir z. B. so, möglich, er soll auch nur so wirken. Wenn man ehrlich ist, muß man sagen, man hört unterschiedliche Musik auch unterschiedlich. Eine Beethoven-Sinfonie existiert schon lange und ist für gut befunden worden, wobei ich nicht sagen will, daß mir das unbedingt immer alles gefällt. Wenn die Musik gut gemacht ist, hör' ich sie mir erstmal an, was dann für mich noch nicht gleichbedeutend ist mit bewußtem Gefallen. Ich akzeptiere die Sachen, wenn ich merke, der oder die können singen. Da bin ich bei Rockmusik auch relativ unvoreingenommen, vor allem bei neuen Sachen. Früher hab' ich da härter abgegrenzt, nur "Pink Floyd" und "Genesis" gehört, heute eben auch "Kerschowski" und "Pankow", das ist ja nun doch was anderes. Natürlich stelle ich Verbindungen her zu schon gehörten Klängen, Klangvorstellungen oder großen Richtungen.

Wenn ich "Kerschowski" mit anderen Gruppen dieses Landes

vergleiche, steht die Band für mich schon ziemlich weit vorn. Es ist schön, wie sie Musik macht, nicht nur auf Anmache der Leute, nicht nur mit Power bis zur Erschöpfung. Sicher ist auch das wichtig, aber ja wohl nicht nur! Irgendwie versteht es Lutz, mit einem Blick 'ne Beziehung aufzubauen, das ist eben das wie einer Darbietung - für mich entscheidend.

Insgesamt ist der Stil der Gruppe meiner Meinung nach härter geworden, so jedenfalls mein Ersteindruck. Dabei meine ich vieles: Rhythmik, Aufbau und Dramaturgie der Titel. Sofort wird für mich auch der Text wichtig. Ein Titel braucht m. E. 'ne innere Geschlossenheit, wenig halte ich dabei von simplen Strophenbau. Spannung ist für mich ganz wichtig, dazu braucht es wohl Rhythmuswechsel, eben Veränderung. Natürlich achte ich sehr auf den Sound insgesamt. Eigentlich kann ich schon nach dem ersten Hören sagen, ob mir ein Titel gefällt oder nicht, gerade im Rock, bei anderen Genres weniger. Trotzdem finde ich grundsätzlich im Live-Zusammenhang nicht den einzelnen Titel gut, sondern mehr die Leute, die ihn machen. So beurteile ich das gesamte Konzert, ob es interessant, gut oder schlecht war. Dabei waren gerade die Band, die Musiker von "Kerschowski" immer sehr unterschiedlich, waren die Konzerte trotz gleicher Titel immer ganz unterschiedliche Sachen. Live wird für mich das Gefühl mehr angesprochen, durch das Flair, die Leute da vorn auf der Bühne. Plattenhören ist da ganz anders, da arbeitet der Verstand mehr mit. Live sind für mich vor allem die langsamen Sachen viel überzeugender als auf der LP. Es wird live 'ne ungeheure Spannung aufgebaut, die sich dann plötzlich entlädt, einfach gut.

Rocklicht muß unterstützen, ohne groß aufzufallen. Was mich z. B. stört sind Spots, die Leute aus 'ner Gruppe rausheben. Bei übertriebenen Lichtshows habe ich immer das Gefühl, die wollen was kaschieren.

Ich finde die Art von Lutz weder anbietend noch messiashaft, obwohl das manche so zu empfinden scheinen. Sollen die 's doch selbst verkünden, wenn man ihnen zuhört, andere

leute so gutfinden, dann ist es okay. Jeder kann verkünden,  
was er will, Pech, wenn ihm keiner zuhört.

Nicola

Ich will vorausschicken, daß ich das alles sehr subjektiv sehe, ich kenn' einfach alle Leute der Band persönlich. Beim letzten Konzert nun habe ich auf verschiedene Sachen besonders geachtet, vor allem natürlich auf die neuen Lieder, deren Texte ich manchmal allerdings wenig verstanden habe (akustisch). Positiv in Erinnerung ist mir vor allem "Vergessen", wie sich Lutz auf eine lockere Art mit dem Tod beschäftigt, das Problem selbstverständlich und normal sieht, das ist schon für unsere Gesellschaft ungewöhnlich, zumal als Gegenstand von Rockmusik. Natürlich sind für mich die Texte wichtig, gerade bei solcher Musik, bei englischen Sachen interessieren mich Melodie und Gesamtklang mehr.

Worauf habe ich noch geachtet, naja, da waren hinten so 'n paar Pärchen und haben getanzt, man sah auch so lockere Gruppen, die interessiert zuhörten - das sind so Impressionen. Das Zusammenspiel der Band war locker und gut wie immer. Wilki war wieder der, der er sein kann, was er übrigens ohne Gitarre dann nicht mehr ist. Tina ist für mich eigentlich der Hauptstar. Pille war gut, wie er endlich mal wieder freundlich guckte. Lutz wollte unheimlich locker sein und hat dabei 'n bißchen geschauspielert, vor allem in den neuen Liedern da war er nicht so total wie sonst immer. Man merkte einfach, Lutz wollte sich und seine neuen Lieder darstellen. Ich dachte dabei, macht er nun André von "Pankow" oder Rio Reiser (BRD) nach. Dabei fand ich "Tommi" insgesamt sehr wüst, nicht so klar und eindeutig wie die anderen Lieder, kompliziert, irgendwie zwischen verzweifelt und wütend. Eine Konzeption im gesamten Konzert suche ich übrigens nicht.

Lutz als Frontmann liefert keine antrainierte Show ab, das find' ich gut. Er liefert immer sich, seinen momentanen Gefühlsstand, sein momentanes Wollen. Die Faszination der Band hat schon viel mit Lutz zu tun, doch auch damit, daß alle sehr show-los, eben natürlich wirken. Man sieht die Band schwitzen, fertig sein, sich und andere hochpowern, ackern. Das Miteinan-



derumgehen auf der Bühne auch unten zu spüren, ist für mich sehr wichtig. Klar ist dabei Lutz eine faszinierende Persönlichkeit, naja, mein "Kerschowski"-Verständnis war am Anfang mehr die Band, langsam wird's mehr der Mann da vorn. Für mich ist das keine negative Entwicklung. Nur muß Lutz vorsichtig damit umgehen, funktioniert hat sowas international wohl bisher nur bei Udo Lindenberg. Auch Tina wird immer besser, einfach spontaner, geht auf die Leute zu, wenig Stereotype sind noch dabei, da würde die spontane Kraft fehlen.

Was die Bewegung, die Motorik betrifft, wird von der Bühne nicht zuviel geboten, keine Anmache passiert, es wird einfach eine natürlich rhythmische Reaktion angeregt, wenn man sich traut, kann man sich dann schon unheimlich gegenseitig aufschaukeln. Das entspricht so etwa meinem gefühlsmäßigen Verständnis von Rockmusik, - geradeaus, rhythmusbetont, mit einer gewissen Aggressivität, wie bei "Kerschowski", "Pankow" und evtl. noch "Silly". "Kerschowski" überzeugt mich dabei insgesamt durch Text und Musik, auch durch die unheimliche Intelligenz darin. Einfach nur Dampf zu machen, wie im "Hard-Rock", ist das Gegenteil.

Entwicklungen im Stil der Band habe ich schon bemerkt. Die Musik ist einfacher geworden (Vergleich auch zu "Regenmacher"), dadurch zugänglicher, klarer. Das ist eine Weiterentwicklung vom handwerklich komplizierten Können, zu einer einfachen, klaren Musiksprache, das halte ich schon für entscheidend. "Regenmacher" damals hat als Kunstprodukt funktioniert, als Rockmusik aber nicht. Jetzt ist Musik wieder Musik geworden. Aggressiv kann man pauschal dazu nicht sagen, teilweise ist "Kerschowski"-Musik auch sensibel und melodiebezogen, sie paßt einfach nicht in eine Schublade, die Musik paßt zu den Texten und bleibt Musik. Rhythmische Bewegungen ist eigentlich nach jedem Titel möglich, es gibt keine totalen Breaks. Besonders die neuen Titel sind musikalisch einfach, mit Ausnahme von "Tommi", aber deshalb nicht langweiliger. Es ist eine Musik, die wohl nicht für ein ausgewähltes Publikum, sondern für die Massen funktionieren soll. Die Texte gehen natürlich

von Lutz' Erfahrungen aus, sind neu, interessant und annehmbar. Lutz hört nicht bloß auf die Leute und macht, was sie hören wollen. Da ist ein eigener Standpunkt deutlich, witzig und intelligent verpackt, auf dem Boden seiner selbst bleibend. Naja, Lutz muß bloß aufpassen, daß er sich nicht selbst über 'n Kopf wächst. "Kerschowski" ist für mich traditionsbewußt und läßt die Ursprünge neu aufleben, das ist ganz wichtig im "Popgewusel".

Wenn ich einen Titel von "Kerschowski" das erste Mal höre, achte ich besonders auf den Text und wie Lutz den Titel bringt. Da waren diesmal die neuen Sachen für mich besonders interessant. Ich hab' auch versucht, musikalische Abläufe zu verfolgen, was mir kaum gelang, aber ja eigentlich auch ganz unwichtig ist. Auf anderes oder andere habe ich gerade bei den neuen Titeln kaum geachtet, man kann wohl auch nicht die Gesamtheit erfassen. Aber von Beginn an will ich die Titel motorisch mitvollziehen, nicht einfach bewegen.

Die Lichtgestaltung ist schon wichtig für ein Rockkonzert, ist mir aber nicht besonders aufgefallen. Es muß insgesamt einfach funktionieren, sollte unterstützen, andererseits kann es nämlich auch viel kaputtmachen. Mich stört aufdringlich rhythmisches Licht genauso wie kitschiges, süßes.

Im Konzert entwickle ich keine besonderen bildlichen Vorstellungen, weil ich zu viele Bilder sehe. Im Live-Erlebnis will ich miterleben, nachvollziehen.

## Andreas

Wenn ich es vor allem mit "Regenmacher" vergleiche, kann man sagen, "Kerschowski" arbeitet heute sehr viel professioneller, auf 'ne stärkere Verallgemeinerbarkeit hin, weniger das Publikum in 'ner bestimmten Ecke suchend. Irgendwie löst sich dabei aber alles in Wohlgefallen auf, Lutz sagt ja auch: "Spaß machen soll's!" - was ich ihm aber nicht abnehme. Bei "Kerschowski" funktioniert es, eine Einheit herüberzubringen von Text, Musik und dem sich vermittelnden Lebensgefühl, das gibt es übrigens ansonsten in der DDR-Rock-Landschaft fast gar nicht.

Natürlich sind die Dinge um "Kerschowski" für mich 'zigfach gebrochen, man könnte es auch ein Spannungsfeld nennen. Das bringt eine besondere Sicht mit sich. Ich habe z. B. den Eindruck, daß sich frühere Haltungen von Lutz zunehmend ver-selbständigen, er artikuliert in den Texten das eine und realisiert für sich das andere, wichtig, ich meß ihn hier als Freund. Diesen Authentizitätsverlust entdecke ich bei vielen Titeln. Die Band stellt sich neben das, was sie macht. Die Titel sind alle mal durch den Bauch gegangen, tuen's aber nicht mehr. Lutz wird zunehmend geschoben, ist auf dem Weg zu 'nem Image, dem des Arbeiters, der als Rocker ehrlich geblieben ist - das stimmt so nicht, ich weiß allerdings auch nicht, ob es sinnvoll ist, sich dagegen zu wehren. Trotz allem sind die Konzerte die wenigen Momente, wo ich so richtig locker sein kann, denn bei allem Zwiespalt ist der Grund, der Boden sauber.

Was die Texte betrifft, find' ich's sehr positiv, mit wie wenig Frust sie daherkommen und daß sie doch "DDR-konkret" sind. Die Musik ist ja ein Berg von Stilistiken, die irgendwie zusammen dann wieder funktionieren. Da ich die Band so gut kenne, verfolge ich besonders intensiv, was zwischen den Leuten auf der Bühne passiert, klar bemerkt man dabei auch Ritualhaftes, eingeschliffene Verhaltensweisen, doch es gibt eben auch vieles, das "leiser" ist, überzeugend. Besonders

wichtig ist für mich ein bestimmtes Grundgefühl, das "Kerschowski" vermitteln kann: "Mach was Du willst, aber mach's!", dieses Dranbleiben, in Bewegung sein, steckt in vielen Liedern. Was die politische Tendenz betrifft, glaube ich, "Kerschowski"-Rock könnte noch viel stärker sein. Es geht zwar schon ein starker Impuls aus, doch der ist nicht so scharf gerichtet, nicht so provokativ wie z. B. bei Gundermann ("Brigade Feuerstein"). Insgesamt geht's für mich in Rockmusik darum, was an Haltungen rüberkommt, was mich im Inneren aufbaut, was ich registriere. Da stören mich dann show-mäßige Bewegungen, bei Tina und Lexa gibt es sie noch, da find' ich's notwendig, daß sich jeder in der Truppe im Konzert hundertprozentig mit der Spannung des jeweiligen Titels identifiziert. "Kerschowski"-Musik geht einfach nicht so doll durch den Kopf, vermittelt mehr ein notwendigerweise diffuses Lebensgefühl. Für mich ist Lutz dann ganz groß, wenn ich Texte das erste Mal höre und sagen kann: "Genau, das stimmt!" Mit 'Balkon' ging's mir so, da ist für mich dann auch 'ne abfahrende Bahn 'ne verpaßte Möglichkeit (Text), ob nun Lutz daran gedacht hat oder nicht. Mit "Help" und "BAP" darin, da werden bei mir ganz unterschiedliche Schichten angesprochen, da denk' ich, 'ja ich bin drin'. Ich finde in dem Titel mein eigenes Lebensgefühl wieder. Bei übernommenen Titeln werden bei mir alle Assoziationen von früher mit übertragen, da hast du eine größere Vielschichtigkeit als bei anderem musikalischen Material. Bei "Kerschowski" vermittelt sich für mich das Gefühl "Mach' was ..." sehr über den Druck, die Lautstärke, die Energie, die Möglichkeit, sich abzureagieren, mitzureagieren. 'Ne besondere Dramaturgie eines Konzertes empfinde ich nicht bewußt, weil jeder Titel auf 'ne andere Art für mich ein Erlebnis ist. Für mich sind dabei in letzter Zeit die Texte der eigenen Songs intensiver geworden, da gibt es auch nicht mehr so ganz ausschließlich die Rock-Identifikations-Möglichkeit, das funktioniert irgendwie anders, man muß stärker zuhören. Musikalisch ist es aber wohl eine Suche in Richtung "Neue Einfachheit", weniger musikalisch Kompliziertes, weniger groß-

strukturierte Sachen, ein gleichmäßiges Spannungsniveau in der Dynamik. Die "Rock'n'Roll"-Sachen sind ein Indiz, sie werden ohne Raffinessen angewandt, man will einfach den Drive finden. Dazu kommt bestenfalls 'ne gute Soundidee. Ich hör' diese Titel auch nicht als welche aus den 50ern, sondern als 87er, manche dabei vielleicht mehr als andere, bei denen ich nämlich weniger mit dem Text anfangen kann. Bei einigen "Rock'n'Roll"-Stücken könnte ich vor der Bühne "explodieren". Übrigens funktioniert es auch bei Schülern der 10. Klasse z. B., es trifft ihr Lebensgefühl. Nochmals: bei den älteren Sachen der Band empfinde ich eine Einheit und Gleichgerichtetheit der Gefühl, der stimmungsmäßigen Orientierung in Text und Musik. Die neueren Songs sind musikalisch und textlich "gegeneinandergebürstet", mir persönlich dabei musikalisch ein bißchen zu einfach.

Ich hatte es vorhin schon erwähnt, während des Konzerts habe ich intensive Drähte zu den Leuten da vorn auf der Bühne, oftmals mehr als im Reden danach. Auf der Bühne ist die Sache gebündelt und alles viel stärker. Ich mag es dabei vor allem nicht, wenn ich mich zu irgend etwas genötigt fühle. Ich möchte mich unkompliziert geben, mich aufbauen und in die Musik "einsteigen". Lutz ist auf der Bühne ganz sicher 'ne dominante Figur. Da entdecke ich auch Stereotype, bei ihm als Frontmann zwangsläufig häufiger als bei den anderen, von denen ich dann nicht das Gefühl habe, es entspricht meiner Emotionalität, was da vorn passiert. Mein besonderes Verhältnis zu der Band führt z. B. auch mal dazu, daß mich ein ganzes Konzert nur Wilki interessiert. 'Ne Sache ist nicht dann gut, wenn sie perfekt ist, sondern wenn man den Leuten ansieht, was los ist, wenn es unterschiedlich ist. Ein Image halte ich für indiskutabel. Ich glaube, es gibt nur eine Möglichkeit, überzeugend zu sein: Du bist was du bist, aber das ganz und gut.

Was soll ich zum Licht sagen, hat "Kerschowski" Licht? Das sind Dinge, auf die ich nicht sonderlich achte. Noch nie ist es mir allerdings als störend aufgefallen, da muß es wohl.



gut sein. Man braucht doch einfach Zeit, um ein anderes Medium aufzunehmen, die hab' ich bei "Kerschowski" nicht. Die Sachen kommen für mich kompakt, ich beschäftige mich nicht damit, sie auseinanderzusortieren, ich nehme sie ganz.

Um nochmal eine Gesamtwertung zu treffen: naja, ein stärker fordernder Charakter, eine Politisierung, täte der Band keinen Abbruch. Es kann sich auch ein Gefühl vermitteln, wenn ein Text sozial genau ist und 'ne politische Tendenz beinhaltet. Die Behauptung, im Rock könne man sowas nicht machen, politische Genauigkeit und so, halte ich für Schwachsinn. Es ist nur eine Formulierungsfrage, eine Gestusfrage, natürlich bei uns nicht einfach zu beantworten.

Wenn ich einen Titel das erste Mal höre, höre ich erstmal komplett. Triviale Floskeln fallen mir gleich auf, überhaupt das musikalische Material und seine Behandlung. Harmonien und so. Den Drive des "Rock'n Roll" finde ich z. B. bemerkenswert, Titel wie aus "Stein gemeißelt", die du nie wieder aus 'm Kopp kriegst. Diese massive Einfachheit ist schon beeindruckend - auch bei "Down" z. B. Natürlich ist auch die Fixierung auf Lutz gleich sehr stark, was und vor allem auch wie er singt. Da kann ich schon richtig mitgehen. Manchmal macht mir die Musik richtig Spaß. Natürlich bemerke ich Entwicklungen im musikalischen Material. Die Sicht wird differenzierter, ich glaube übrigens nicht, daß jemand sein ganzes Leben lang "Rock'n Roll" produzieren kann, vor allem nicht in solch einfacher Art. Zwingend ist es, daß man irgendwo weitergeht. Die Zukunft der Band muß m. E. in zwei Richtungen liegen: erstens im geraden "Rock'n Roll" mit richtig starken Texten, mit viel Möglichkeit, mitzuziehen, mitzupowern und zweitens in einer "van Veen-haft" gebrochenen, das Publikum sehr mit dabei habenden Art, Kunst zu machen, mit viel Freundlichkeit, Ironie und gesprochenen Geschichten. Aus beidem müßte 'ne Synthese erfolgen.

Allgemein gesehen will ich mich im Konzert bei "Kerschowski" nicht baumeln lassen, wenn baumeln, dann "wie im Sturm, wenn auf der Wäscheleine alles nach einer Richtung zieht". Wenn

ein Konzert gut ist, fühle ich mich bestätigt, kann mich identifizieren, trage die Inhalte mit und habe so das Gefühl, ich bin stark. Das Erleben von 'nem Gleichklang ist für mich unwahrscheinlich wichtig, mit viel Energie, Schalldruck. Im Sinfoniekonzert bin ich viel distanzierter, im Rock vielmehr drin. Doch so einfach "Rock-Community" und weiter nichts, das läuft bei mir nicht. Bei mir ist es mehr abhängig davon, ob ich mit dem Gesamtgefühl, der Gesamtrichtung was anfangen kann, und das hängt logischerweise auch sehr an den Texten.

Thomas

Vergleicht man das letzte Konzert mit vorherigen, kann man sagen, es hat sich nichts geändert. Es ist immer noch die gleiche Natürlichkeit, wenn man's positiv sieht, oder Konzeptionslosigkeit, wenn man's böse sagt, also einfach auf die Bühne gehen und sich 'n Arsch abspielen, das ist für mich doch in gewisser Weise unprofessionell. Ein Übermaß an Aktion auf der Bühne ist umgekehrt proportional zur Kommunikation, wenn du auf Hundert, auf volle Pulle läufst, hast du kein Empfinden mehr für die Leute. Ich weiß vor allem nicht, ob es ein Allheilmittel ist, runterzumetern, wenn man auf gemischtes Publikum trifft. In den Songs werden Geschichten erzählt, da denk' ich schon auch an Springsteen und Reiser, an letzteren vor allem wegen der Art des englischen Phrasierens auch bei Lutz. Für mich geht Lutz als Identifikationsfigur irgendwie nicht, weil ich gewisse Probleme anders sehe, dieses "laßt uns alle an die Hände fassen und es wie '68 sein" ist für mich keine Lösung und hier zu einfach. Ich glaube, eine Grundsache an Rockmusik ist neben dem Spaß, Musik zu machen, auch die Möglichkeit, Erfolg zu haben in einem gesellschaftliches System und jung bleiben zu können. Das sind für mich wichtige Sachen, die Rockmusik als Ideologie vermittelt hat.

Die "Stones" z. B. bekennen sich hundertprozentig zur "Armseligkeit ihres Mediums", "Rock'n Roll" ist ja nun mal harmlos nicht so einfallsreich, er hat auch textlich ein ganz geringes Spektrum, sicher, man kann politische Themen reintragen, aber agitieren kann man damit eigentlich nicht. Eine Ästhetik des Häßlichen ist für "Stones"-Songs unerlässlich. Die Diskussion darüber, es wäre nicht mehr echt, wenn die Rockmusiker reich sind, ist lächerlich, Die "Stones" z. B. haben einen Mechanismus entwickelt, der funktioniert immer, ob sie nun Rolls Royce fahren oder nicht.

Vielleicht bin ich zu alt, einen Rocksänger zu bewundern. Mit 14 funktionieren Idole möglicherweise noch, das geht da

auch nicht so durch 'n Kopp, hat mehr was von Fluchtpunkt. Es ist m. E. noch eine gewisse Unfähigkeit, nach fünf Minuten im Konzert auf der Bühne schon zu schwitzen, "Kerschowski" können es noch nicht dosieren, das ist keine Schlitzohrigkeit der Band, "wir müssen jetzt alle rabottern", es würde anders einfach noch nicht funktionieren.

Wenn du 'ne Rockseantik machen würdest, spielte wahrscheinlich das Thema des Cool-Seins 'ne große Rolle, immer 'n Stück über den Dingen zu stehen, sonst wäre Rockmusik wohl nicht konsumierbar. Ich würde z. B. nach "With a little help" von Joe Cocker, wo er so unheimlich stirbt, die nächste Nummer nicht mehr hören können, weil ich "erschossen" auf dem Fußboden läge. Ich weiß aber, daß der da auch nur singt, das macht es konsumierbar. Was sind sinnlich wirksame Dimensionen, 'ne duftige Stimme z. B. Natürlich will ich auch sehen, daß die sich da vorn echt schaffen. Es würde mich aber beklemmen, wäre da so 'ne Situation wie "Panik im Tokio-Express", - so wie sie langsamer fahren als 80 km/h, werden sie erschossen. Es wäre wohl unangebracht, das auf die Musiker zu beziehen, "wenn sie nicht mehr schwitzen ...", das wäre für mich kein Vergnügen. Es muß einfach 'n Stil dasein, so zwischen Kitsch und echtem Gefühl, echt aussehen, das ist ein Seiltanz oder Balanceakt. "Kerschowski" kriegt es bis jetzt nur rüber, wenn sie sich voll schaffen. Naja, die Sprünge von Lutz und so find' ich nicht sonderlich ästhetisch. Aber es muß ja irgendwo auf dieser Welt einen Ort geben, wo man sich bewegen kann, wie man will, da ist das Rockkonzert, die Rockmusik überhaupt wohl ganz okay. Nur Lutz' Sprung trägt wohl nicht gerade zum Gewinn der Show bei, um mal so 'ne kommerzielle Kategorie zu verwenden. Vielleicht kann er ja auch nicht anders singen? Jedenfalls machen die Band und Lutz einen homogenen Eindruck. Allerdings bemerkt man es schon, wenn Lutz bei 'nem Instrumentenchorus aus dem Zentrum geht, in dem Sinne ist er den anderen doch schon etwas vorgesetzt. Aber eigentlich sind alle wichtig für den Eindruck der Band.

So richtige Bewegung im Publikum habe ich eigentlich selten

erlebt, man traut sich eben nicht. Es passiert selten, daß Leute im positiven Sinne enthemmt werden, manche singen vielleicht mit, möglichst aber auch bloß für sich, bei solchen DDR-Hits, aber daß da 'ne richtige Motorik entwickelt wird - nee, selten. Bei "Kerschowski" läuft da wahrscheinlich noch überdurchschnittlich viel. Naja, man muß auch mal sagen, daß das meiste, was bei uns unter dem Begriff Rock gehandelt wird, eigentlich keiner ist. Ich weiß bei vielen anderen Bands in letzter Zeit immer weniger, was die eigentlich von mir wollen. Mir gibt die Rockszene, sowohl national als auch international, zur Zeit recht wenig. Momentan ist zwar handwerklich alles sehr duftete, doch wohl 'ne Flucht ins Handwerkliche, 'ne tiefe Ratlosigkeit. Gerade international sind da gute und raffiniert gemixte Sounds, doch die Musik ist nichtssagend. In der DDR macht man "Kleinbürgerrockmusik", immer mit der Plüschdecke im Kopp.

Es gehören einfach gewisse Bedingungen zum Funktionieren eines Rockkonzertes, überhaupt keine Bestuhlung, nur ein notwendiges Minimum an Ordnern, eine gewisse Lässigkeit der Atmosphäre. Rock ist doch nun mal sowas wie 'ne "außergesellschaftliche Insel" für den, der hingeht, er will mal für zwei Stunden "frei sein", naja, doofe Begriffe. "Kerschowski" speziell hat nun sein Publikum, das wertet genau darauf, was da kommt, und das ist okay. Es gibt inzwischen auch 'n paar Bands mit der Buchbinde "für Intellektuelle zugelassen", "Silly", "Pankow" und "Kerschowski" wohl, Die van Veen hören, hören wohl auch Rockmusik. Weiter gehen zu "Kerschowski" wohl die verspäteten 68er und Unverbesserliche mit den alten Idealen, insgesamt wohl Leute über 20 und ganz junge, für die es einen romantischen Touch hat.

Wie gehe ich an ein Konzert 'ran, naja, erstmal bin ich immer sehr skeptisch, wenn ich mir was anschau und schon froh, wenn es nicht so schlimm wird wie befürchtet. Im Konzert bleiben dann erstmal Songfetzen hängen oder ein Riff, 'ne Textzeile gehen mir im Kopf rum. Ein Zwölftakter oder alles, was ich aus dem Stand auf der Gitarre nachspielen kann, ist



Scheiße. Rockmusik wird für mich vor allem auch durch Außer-  
musikalisches gekennzeichnet, ist ja insgesamt schwer zu de-  
finieren - ist wohl 'ne Art Haltung, 'ne rebellische Lebens-  
haltung. Rock geht um Coca Cola, heißt es bei Nick Cohn, das  
seh' ich auch so, übrigens schon länger als er. Es geht  
nicht um Heraus- bzw. Emporkommen um jeden Preis, sondern  
darum, einfach 'nen Glücksanspruch zu formulieren. Da find'  
ich's dann schon interessant, daß sich 13jährige von einem  
37jährigen (Springsteen) die "Hucke vollsingen" lassen. Was  
dem Rock heute fehlt, ist die soziale Dimension. Vor Jahren  
war Rock nicht etwa revolutionär - die wollten auch bloß die  
"dicke Kohle". Doch da war so 'n Standpunkt deutlich: "Hier  
sind wir und da geht's lang!". Das war sozial konkret, aus 'm  
Bauch heraus wurden richtig gute Sachen gemacht. Der Erfolg  
von "Kerschowski" ist wohl auch 'ne soziale Erscheinung, weil  
sie wohl die erste Rockband seit langem wieder ist, die den  
Mumm hat, sich dazu zu bekennen, 'ne DDR-Band zu sein, mit  
den Klamotten, dem Auftreten und der Art, Probleme anzugehen,  
da ist selbst Lützes doofes grünes Turnhemd echt. Es gibt 'ne  
Menge Bands (z. B. "Rockhaus"), die in 'nem Niemandsland ange-  
siedelt sind, Westklamotten auf der Bühne und keiner darf wie-  
sen, daß sie Kinder haben. Karma-Texte ("Silly") haben 'ne  
Ebene von Kunst erreicht, sind aber bezogen auf DDR höchstens  
ironisierend. Auch "Pankow" ist problematisch, trotz des gan-  
zen proletarischen "Paule-Panke-Getues". Naja, Rockmusik ist  
ein gesamtgesellschaftliches Phänomen, irgendwie verläßt du  
deine Klasse, wenn du Musik machst, bist Eigentümer von Pro-  
duktionsmitteln, machst eigentlich 'ne PGH auf. Trotzdem ist  
für mich Lützes Art kein Prolo-Gemache, sondern er demon-  
striert dieses Hiesige, wir stehen auch Schlange, sind hier  
angesiedelt. Belehrend wirkt das m. E. nicht, manchmal viel-  
leicht 'n bisschen "onkelhaft", so mit der großen helfenden  
Hand, aber vielleicht wollen das die Leute so.

Was das Licht im Konzert betrifft, habe ich gemerkt, daß  
überlegt wird. Allerdings beim Schmusesong alles in rot zu  
machen, würde ich der Konkurrenz überlassen, das fällt Bauer

Lindemann als erstes ein. Ansonsten fand ich's gut. Eigentlich mußte Licht - 'ne Art Musik sein. Rock-Licht wie eine Filmmusik, sollte die Dynamik verstärken. Gefühlswirkungen intensivieren und die Tiefe des Raumes erschließen.

Nach dem Konzert bleiben ein paar Riffe hängen, so von "Ich will ich sein" und "Montag früh". Für 'n besonders tiefes Gefühl hab' ich bei "Kerschowski" keinen Song, bei "Pankow" wär's "Inge Pawelczik". Irgendwie bohren sich ja gerade die einfachen Sachen in's Ohr, z. B. "Down" ist dann schon wieder genial.

Eckehard

Ich will versuchen, die Eindrücke des letzten Konzertes zu beschreiben. Während der ersten halben Stunde war ich recht gleichgültig, das lag auch daran, daß ich die Titel kannte und nur bei manchen etwas neues entdeckt habe. Da war so 'ne Art Entdeckerfreude, etwas anderes als das, was man sonst so bei Rockmusik empfindet. Da hörte ich mal einen neuen Klang, suchte danach, wo sie etwas radikalisiert haben, wo was weicher geworden ist - das ist kein rundes Rockerlebnis, sondern 'ne Art analytisches Hören. In der Mitte des Konzertes hat es mich richtig gelangweilt, das war mir alles zu ruhig, da waren zu viele kontemplative Folgen, Längen, lange Klänge, Flächen, sich gleichende Melodiebögen, eintönige Textmelodien, auch die Arrangements in ihrer inneren Logik glichen sich. Alles in allem fehlte mir die Radikalität von Rockmusik.. Letzteres wurde zum Ende des Konzertes hin besser, da hat die Band die Leute angemacht, vor allem die Zugaben hatten diesen Impetus von Radikalität, diesen Drive. Einen Haken hatte allerdings auch das - da war einfach nur Spielfreude, zwar lebendig, da hab' ich mich auch wohler gefühlt, aber eben einfach nur Lebensfreude und Spaß, ein bißchen harmonistisch wohl. Es werden da keine Reibungen gebaut, die zu einer spannungsvollen Harmonie führen, da ist nur Dynamik und Motorik. Ich meine das im Spannungsfeld von Musik und Sozialem, von der musikalischen Gestalt hin zu möglichen Bedeutungsfeldern.

Bei "Regenmacher" damals ist versucht worden, bestimmte Instrumentenklänge und -farben auf den Punkt zu bringen, da wurden Klangbereiche radikalisiert. Bei "Kerschowski" nun bemerke ich immer mehr Klangklischees auch von anderen Rockbands. Am Anfang der "Kerschowski"-Zeit war ich unheimlich begeistert, und das aus mehreren Gründen, einmal, weil ich mich gefreut habe, daß Lutz es endlich geschafft hat, zum anderen ist es auch für mich noch richtig losgegangen, da waren Power und Druck eben rundum schön. Jetzt ist sicher nicht nur

mit der Band was passiert, sondern auch mit mir, daß ich genauer hingucke, daß ich mich seit längerem mal wieder genauer mit Rockmusik beschäftige - und ich mach' selber mal wieder intensiver Rockmusik. Deshalb eben für mich so deutlich die Längen und die zu uninteressanten Arrangements. Zunehmend bemerke ich auch formale Klischees neben denen im Klang, man müßte doch wohl die Klangmöglichkeiten, das Klangprofil weiter auffächern, dann kommt möglicherweise eine größere Deutlichkeit zustande.

Rockmusik hat für mich einfach 'nen aufmüpfigen, radikalen Grundgestus, etwas von Aufbegehren. Natürlich muß man wissen, wogegen man sich auflehnt, woraus man aufbegehrt, ganz sinnlich verstanden, wo der Boden ist, wo es klebt. Nun ist der soziale Hintergrund der "Beatles"-Songs, die "Kerschowski" jetzt spielt, ein ganz anderer gewesen als jener heute - für Rockmusik in der DDR. Dessen muß man sich einfach bewußt sein, so mit der eigenen Umwelt umgehen. Rockmusik (z. B. "Expander") braucht ein zugespitztes Verhältnis zu den Lebensbedingungen, dann kommt man, glaube ich, auf eine andere, wahrscheinlich unbequemere Art zu 'ner Bejahung, 'ner produktiven Haltung im Leben als es "Kerschowski" derzeit praktiziert. Nehmen wir doch mal den "Red River Rock", wie die Band ihn anbietet, da kann ich nur noch 'ne ganz "schräge" Gitarre reinbringen, die dagegenhaut, ironisch bricht, sarkastisch wirkt. Rock ist doch einfach schmutzig, nicht klar und sauber. Meine Meinung hat mit 'ner Erfahrung, Klangerfahrung zu tun, vor allem aber mit Klangvorstellungen, mit Kraftbejahung, weniger mit wissenschaftlicher Durchdringung. Es muß laut sein, man muß sich bewegen können, man muß spielerisch mit den Klischees "jonglieren", darf sich nicht drin fangen. Mein Rockverständnis basiert natürlich auf einer speziellen Musikerfahrung, und zwar nicht auf der, die Großen wie "Beatles" und "Stones" als grundlegender Bewertungsmaßstab zu haben. Bei Lutz ist wahrscheinlich gerade letzteres der Fall. Bei mir dagegen gibt es ein zeitlich langes "Rock-Loch", da hab' ich mich in moderne Kompositionstechniken von "E"-Musik eingearbeitet.

Deshalb höre ich heute jede Musik auf meine Art, ich versuche, aus jedem Klangbereich sinnliche Möglichkeiten herauszukitzeln, ich höre immer mehr als da gespielt wird, vor allem im Rock-Bereich.

Für mich gibt es so 'ne Art "Wolke", die man DDR-Rock nennen könnte, in der "Kerschowski" einen "Kondensationskern" darstellt, aber eben die "Puhdys" einen anderen. "Hundert Jahre" weg davon gibt es dann so 'ne Amateurszene, mit viel Spaß und unheimlich Dampf, Gruppen wie "Elektro Artist" z. B. Das meiste in der "Wolke" ist einfach affirmativ, beides wird heute natürlich unter dem Begriff "Rock" gehandelt, und dann mit etwas Aufmüpfigem, Kraft und der Bestätigung von Power in Verbindung gebracht. Was ich spüren will, ist ein Drang desjenigen nach Souveränität, der sich in der Kulturform Rock befindet. Das ist natürlich dann in Beziehung auf die Wirklichkeit, in der man Musik macht, ein Problem unterschiedlicher Wertqualität. Ich denke schon, "Kerschowski" bejaht diese DDR, aber auf eine andere Weise als diese Amateure. Die wertende Beziehung findet immer statt, egal ob man's will, und da find' ich dann schon, Lutz hat sich inzwischen mit vielem abgefunden und glaubt wohl, man müsse den Leuten was freundliches bieten. Die anderen sagen: "freundlich ist Scheiße, freundlich ist Jasagen!". Viele sind sehr naiv, wollen einfach nur schreien, die haben "Sinndefizite" - die schreien sie heraus. Lutz hat sowas wohl nicht, wenn er seine Texte schreibt, er weiß wohl ziemlich genau, was er sagen will, arbeitet fast spielerisch mit Textmustern, mit bildlichen Mustern, das ist 'ne Souveränität im Umgang mit dem Material. Also: es gibt kommerzielle Rock- und Popmusik und es gibt Rock, der sich dieser Vermarktung verweigert, und das im Bewußtsein dessen, den Einfluß des Kommerz in die musikalischen Strukturen verhindern zu müssen. Die erwähnte Wertung ist nicht verbal, es passiert viel nonverbales, natürlich in Musik und Klang, vor allem aber auch in dem, was mitschwingt, wie man sich unterhält, wie man was sagt, wo man sich trifft - Rockmusik ist tatsächlich 'ne Kulturform mit vielen Subbe-



reichen.

Zurück zum Rockkonzert. Ich gehe eigentlich selten hin, wenn, dann möchte ich Ungewöhnliches hören. Es ist für mich ein sonntägliches Ereignis, da möchte ich auch sonntägliche Frotzeleien, Eruptionen auf der Bühne und im Publikum erleben. Es soll für mich aus dem normalen Alltag herausfallen. Vom Konzert als eigenständige Kulturform erwarte ich das Besondere. Tanzengehen ist was anderes, da kann zwar die Musik die gleiche sein, ich achte aber nicht so auf sie. Die Clubform als Kopplungsversuch hat wahrscheinlich viel Eigenartiges. Auf "Kerschowski" bezogen: Wo ist der ungewöhnliche Klang? Warum schafft man nicht per sinnlichem Mittel den ideellen Raum für eine Idee? Wo ist der konzertwürdige Klang, das Ungewöhnliche? Ist das in der Clubform nicht zu erwarten? Das Konzert hat mir gezeigt, daß sich "Kerschowski" in die Klang- und Organisationsklischees von DDR-Rockmusik hineinbewegt. Die Texte sind alle ausgesprochen gut gemacht, die Musiken alle nicht ausgereift. Die Band kann inzwischen die Spannung eines Konzertes gut halten, trotzdem ist es mir noch zu lahm. Es wird erwartet, daß man sich in die Klangflächen hineinbegibt, genau das bedient die Gruppe. Ich komm' mir dabei fett vor! Mir fehlt da einfach die Unregelmäßigkeit des Ablaufs, bei aller Flächigkeit, die sein muß, aber es darf sich doch außer den großen Bausteinen nichts wiederholen, es braucht doch die permanente Veränderung über Grundschlag, Fläche und Melodie. Dann sind auch Klangblöcke okay. Naja, vielleicht ist das 'ne übersteigerte, intellektuelle Hörerhaltung!

Was die Optik betrifft, bemerke ich viele stereotype Verhaltensmuster, da werden Erwartungshaltungen erfüllt. Zugleich ist es aber immer bescheiden und freundlich, da ist 'ne natürliche Lockerheit ohne Übersteigerung, das gefällt mir. Auch die Alltagskleidung auf der Bühne find' ich gut, das Aufgestilte mag ich nicht, obwohl es im Rock seine Berechtigung hat. Aber "Kerschowski" ist mir da sympathischer, näher dran auch an den Leuten. Was das Image betrifft, wird sowas

ja immer von den Leuten gemacht, da kommt es nun halt drauf an, wie stark Lutz ist, ob er soviel anzubieten hat, um immer wieder neu sein zu können. Ich halte es bis jetzt für sehr konsequent, wie Lutz sich gibt. Er lernt natürlich seine Rolle, mimische Muster, Bewegungsmuster, das ist einfach Handwerk - mir deshalb nicht unsympathisch.

Man spürt bei "Kerschowski" auf der Bühne nicht in jedem Falle so 'ne Kollektivität, die sich beim Erarbeiten der Titel in der Probe oder auch in der Kneipe herausgebildet hat. Man merkt auf der Bühne aber auch nicht, daß Lutz dominiert, es ist einfach 'ne streng arbeitsteilig organisierte Geschichte, die Kollektivität war für mich auf der Bühne nicht so zu erleben. Sicher waren Kontakte untereinander da, aber manchmal recht marionettenhaft - eben die üblichen Verhaltensstandards der Rockbühne, auch Klischees. 'Ne richtige Kollektivität, die ja möglich ist, kommt eigentlich nicht zustande. Außerdem steht die Frage, wie so 'ne echte Kollektivität sinnlich erkennbar ist. Naja, die "Rockwolke" erzeugt Hierarchie, sonst geht's nicht. Diese Struktur ist entfremdet, und "Kerschowski" begibt sich dahin, zwangsläufig. Die Band nähert sich live auch immer mehr der "Qualitätsebene" ihrer Schallplatte. Dort ist die ganze Erregtheit, die Aggressivität in Lutzes Stimme herausgemischt, das "Krümel Dreck" ist raus aus dem Sound. Naja, trotzdem ist live natürlich noch entschieden besser, 'ne andere Atmosphäre.

Sicher kommt es immer auch sehr darauf an, was für ein Publikum im Konzert ist und wie die Leute sich verhalten. Ich hab' da eine ziemlich radikale Meinung, hab' was gegen so spielerische Typen und deren Verhalten. Diese Leute machen sich nicht genug 'n Kopp über ihre Zeit und ihre Gesellschaft. Vielleicht waren es genau die, die bei "Kerschowski" losgehoppelt sind, sicher ist das ein wenig überspitzt.

Ich will noch einmal auf mein Rockverständnis kommen. Gut finde ich es z. B., die Radikalität des "Rock'n Roll" als Idee aufzugreifen, als Ambition, als Attitüde zu erhalten bzw. im Arrangement wieder deutlich nach vorn zu bringen, mit

Bläsern, Masse, Druck, Power. Ich finde, Rockmusik muß sich der unmundigen politischen Zensur verweigern. Zensurvorspiele und Texteinreichen sind problematisch, du ziehst das Blut. Das ist nicht gegen den Sozialismus gemeint. Dieses "Blut" legt Triebkräfte offen, bietet Kritik als Bewegungselement. Und da hat das Nonverbale, die Erregtheit der Stimme als tragendes Element des Klages eine große Potenz.

Noch ein Wort zum Licht. Wechsel finde ich z. B. wichtig, vor allem zwischen Einzel- und Gruppenbeleuchtung. Übersteigerte Licht-Power-Shows gefallen mir nicht. Mit Licht muß rhythmisch gearbeitet werden, und da war nun der "Kerschowski"-Mann nicht gut, nicht genau genug. Insgesamt könnte ich mir bei "Kerschowski" noch ein bißchen mehr vorstellen. Wenn ein Titel anfängt, dann bis zur "Nennzahl" kommt und das Licht macht mit, find' ich gut. Ansonsten war wohl alles noch etwas zufällig.

## ANMERKUNGEN

- 1 Die DEFA-Wochenschau "Der Augenzeuge" stand in den ersten Jahren, von 1946 bis 1949, unter dem Motto: "Sie sehen selbst - Sie hören selbst - Urteilen Sie selbst!" (Regie: Kurt Maetzig).
- 2 Die Gruppe "Kerschowski" existiert seit April 1985, seither in folgender Besetzung: Lutz Kerschowski (voc, ld), Tina Tandler (sax), Jörg Wilkendorf (git), Thomas Pilz (dr), Lexa Thomas (bg), Jörg Mischke (keyb).  
Folgende Titel fanden im laufenden Text Erwähnung: "Montag früh", "Noch 'n Liebeslied", "Down" (orig.: Springsteen), "Red River Rock" (orig.: Johnny and the Hurricans), "Ich will ich sein" (orig.: Ton, Steine, Scherben), "Letzte Bahn" (einmal im Gespräch "Balkon" genannt), "Vergessen", "Tommi".
- 3 Wir verweisen in der Terminologie "Rockmusik" auf das "Handbuch der Populären Musik" (WICKE/ZIEGENRÜCKER 1985a), besonders auf die Artikel "Populäre Musik" (360) und "Rockmusik" (405). Begriffe in zitierten Passagen, vor allem "Pop" und "Beat", stehen synonym für "Rockmusik". Eine Beschreibung des Gegenstandsbereiches "Rockmusik" erfolgt eingangs des zweiten Kapitels unserer Arbeit.
- 4 Grundsätzliche Denkanstöße zur Systematisierung der Literatur entstammen dem Artikel "Populäre Musik in der Literatur/ Aspekte - Tendenzen - Probleme" von Peter Wicke; (vgl. WICKE 1985).
- 5 Im Anhang der Arbeit von Jerrentrup befindet sich umfangreiches statistisches Material als Beispiel seiner Modellierung. Dies wäre im einzelnen genauer zu untersuchen, würde aber eine weitere Diplomarbeit füllen.
- 6 Es handelt sich um die "Pedarts", einer BRD-Rockgruppe, die im Zeitraum von 1960 bis 1972 existierte, insgesamt über eine lokale Bedeutung (wenige Auslandsauftritte, mäßige Medienpräsenz) nicht hinauskam.
- 7 Zum Begriff der Subkultur macht die Arbeit von Willis

detaillierte Aussagen; (vgl. auch WICKE 1985, 229).

- 8 Zum Begriff des Stil- und Funktionszusammenhangs vgl. Kapitel 2 dieser Arbeit, vor allem die Seiten 20 f.
- 9 In dieser Analyse häufen sich einige Mystifikationen. Selbst wenn der Titel im Notentext F-Dur als Tonart angegeben sollte, gibt es wohl kaum Gitarristen, die "Johnny B. Goode" nicht in der viel bequemeren Tonart E-Dur spielen. Möglicherweise läuft auch nur das Tonband von Herrn Kneif zu schnell. Eine Mollsubdominante ist im Bluesschema keine "Unregelmäßigkeit", Blues lebt von der Ambivalenz des Dur- und Moll-Charakters der Klänge, von "blue notes". Was allerdings in unserem Beispiel bei der Subdominante nach Moll klingt, das sind die oberen drei Töne des Subdominant-Septnonenakkordes, die dem Moll der Tonika entsprechen, jedoch überhaupt nichts mit dem im Funktionsschema angegebenen verminderten Subdominantakkord  $S^{\circ}$  zu tun haben.
- 10 Bei Wicke (1982a, 91) als programmatische Funktion bezeichnet.
- 11 Bei Wicke (1982a, 92) als potentielle Funktion bezeichnet.
- 12 Es reicht u. E. nicht aus, für die Begriffsbestimmung gegenwärtige Rockmusikpraxis und Medienlandschaft im Zugriff verschiedener Wissenschaften zu systematisieren. "Vor allem kann man die Dialektik von historischer und systematischer Betrachtung nicht ernst genug nehmen" (KNEPIER 1977, 8). Eine diesem Anspruch genügende "Geschichte der Rockmusik" steht noch aus (vgl. WICKE 1985).
- 13 Wir pauschalisieren an dieser Stelle den status quo eines im Übergang befindlichen Prozesses, allerdings sind Platz und Stellenwert von Rockmusik beispielsweise im Hauptreferat des Verbandspräsidenten Wolfgang Lesser, gehalten auf dem Kongreß des Verbandes der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR, bezeichnend (veröffentlicht in MUSIK UND GESELLSCHAFT, Heft 4, 1987).
- 14 Karl Bühler hat verschiedene Sprachfunktionen (Appell, Ausdruck, Darstellung) unterschieden und in einem Modell aufeinander bezogen (vgl. WÜRTERBUCH DER PSYCHOLOGIE 1981, 591).



- 15 Die Kategorie "Sinn", die gerade im deutschen Sprachgebrauch stark vorbelastet ist, wird bei Michael Franz auf verschiedenen Ebenen beschrieben: **semantisch, psychologisch, weltanschaulich** (vgl. FRANZ 1986, 170 ff). Wir beziehen uns auf die im Rahmen künstlerischer Widerspiegelung wirksamen Sinnstrukturen. "Sinnstrukturen sind das im subjektiven Motivationshorizont der Individuen gedeutete Gesamtgefüge individueller Entwicklungs- und sozialer Einflußmöglichkeiten" (FRANZ 1986, 201).
- 16 Michael Franz beschreibt die Bezogenheit der Bestandteile: "sie sind über vielfältige Vermittlungen verbunden, sie sind miteinander vereinbar, sie setzen in unterschiedlichem Maße einander voraus, sie sind nur unter wechselseitiger Bezugnahme aufeinander interpretierbar" (FRANZ 1986, 245).
- 17 Gedanken dazu entnehmen wir insbesondere der Vorlesung "Musiksoziologie" von Christian Kaden (vgl. KADEN 1984, 144 ff).
- 18 "Wenn sie sich z. B. die Klaviersonaten von Ph. E. Bach anschauen ... und wenn sie an die Werke, die vorher sein Papa geschrieben hat ..., denken, so sind sie von äußerster Zurücknahme im Technischen (in der Kontinuität, im Klaviersatz, in der Harmonik), von größter Simplizität. Es ist eine Art Zurücknahme. Und trotzdem ist es gleichzeitig ein Fortschritt. (...) Um ein Element zu entwickeln, müssen andere Elemente der Musik zurücktreten. Diesen Vorgang finden wir öfters in der Geschichte. Ein sehr widerspruchsvoller Vorgang, der von uns begriffen werden muß. Ein solches Element haben wir z. B. bei der ganzen Mannheimer Schule (also ungefähr Mitte des 18. Jahrhunderts), wo eine neue Expressivität eintrat. Die Musik wurde kolossal simplifiziert" (EISLER 1982, 509).
- 19 Einstimmung ist die "Übertragung eines emotiven Zustandes, im elementarsten Fall des eigenen, auf andere Lebewesen" (KNEPLER 1977, 584). Dies realisiert sich im wesentlichen über biogene Elemente (KNEPLER 1977, 582).
- 20 vgl. Diplomarbeit von Susanne Lehmann "Zum Gestischen in der Rockmusik", Berlin 1987.

LITERATURVERZEICHNIS

- ADORNO, Theodor W.: Einleitung in die Musiksoziologie, 1962 Frankfurt (Main) 1962.
- BAIET, Leo/ GERHARD, E.: Die Verbürgerung der deutschen Kunst, 1936 Literatur und Musik im 18. Jahrhundert, Dresden 1979
- BERIAN, Boris: Die Filmkunst am Vorabend großer Wandlungen, 1987 in: Freundschaft, Zeitung des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei Kasachstans 68 (9.4.), 4. Alma-Ata 1987
- BRAHA, Liviu v.: Phänomene der Rockmusik, Wilhelmshaven 1983 1983
- COHN, Nik: AwopBopALooBop AlopBamBoom. Pop History, Reinbek 1971 b. Hamburg 1971
- DOLLASE, Rainer/ RÜSENBERG, Michael/ STOLIENWERK, Hans J.: 1978 Das Jazzpublikum. Zur Sozialpsychologie einer kulturellen Minderheit, Mainz 1978
- DOLLASE, Rainer/ RÜSENBERG, Michael/ STOLIENWERK, Hans J.: 1978a Kommunikation zwischen Rockmusikern und Publikum, in: jazzforschung/ jazz research 9, 89-108, Graz 1978
- DOLLASE, Rainer/ RÜSENBERG, Michael/ STOLIENWERK, Hans J.: 1978b Konsum und Wirkung von Rockmusik. Zur Sozialpsychologie der Rockszene, in: jazzforschung/ jazz research 10. 67-84, Graz 1978
- EISLER, Hanns: Inhalt und Form, in: Musik und Politik. Schriften 1948-1962, Leipzig 1982
- DÖLLING, Irene: Individuum und Kultur, Berlin 1986 1986
- FRANZ, Michael: Wahrheit in der Kunst. Neue Überlegungen zu 1986 einem alten Thema, Berlin und Weimar 1986
- FRITH, Simon: Jugendkultur und Rockmusik. Soziologie der 1981 englischen Musikszene, Reinbek b. Hamburg 1981
- HEBDIGE, Dick: Subculture. The meaning of style, 1979 London, New York 1979
- JACOBET, Sigrid und Wolfgang: Illustrierte Alltagsgeschichte 1985 des deutschen Volkes. 1550-1810, Leipzig 1985
- JERRENTURP, Ansgar: Entwicklung der Rockmusik von den Anfängen 1981 bis zum Beat, Regensburg 1981

- JOST, Eckehard: Sozialpsychologische Faktoren der Popmusik-  
1976 Rezeption, Mainz 1976
- KADEN, Christian: Musiksoziologie, Berlin 1984  
1984
- KNEIF, Tibor: Chuck Berry. Johnny B. Goode, in: Sandner, Wolf-  
1977 gang (Hrsg.): Rockmusik. Aspekte zur Geschichte, Ästhe-  
tik, Produktion, 160-161, Mainz 1977
- KNEPLER, Georg: Geschichte als Weg zum Musikverständnis. Zur  
1977 Theorie, Methode und Geschichte der Musikgeschichte-  
schreibung, Leipzig 1977.
- KUCZYNSKI, Jürgen: Geschichte des Alltags des deutschen Volkes.  
1981 Studien 2. 1650-1810. Berlin 1981.
- KÜHNE, Lothar: Gegenstand und Raum. Über die Historizität des  
1981 Ästhetischen, Dresden 1981.
- LANG, Ewald: Semantik der koordinativen Verknüpfung, Berlin 1977  
1977 (studia grammatica XIV)
- LOTMAN, Juri M.: Kunst als Sprache. Untersuchungen zum Zeichen-  
1981 charakter von Literatur und Kunst, Leipzig 1981.
- HARCUS, Greil: Mystery Train. Images of America in Rock'n'Roll  
1975 Music, New York 1975.
- MAYER, Günter: Die "große Methode" auf dem Gebiet der Musik,  
1984 in: Musik und Gesellschaft 34, 567-572, Berlin 1984
- MAYER, Günter: Überlegungen zu einem Konzept sozialistischer  
1986 Massenkultur, in: Informationen der Generaldirektion  
beim Komitee für Unterhaltungskunst 3, 4-6, Berlin 1986.
- MELIERS, Wilfried: Twilight of the Gods. The Music of the Beatles,  
1973 New York 1973
- MIDDLETON, Richard: Artikulation musikalischer Bedeutung/ Auf-  
1986 arbeitung von Musikgeschichte/ Lokalisierung des "Popu-  
lären" (Typoskript), 1986.
- MÖBIUS, Friedrich: Stil als Kategorie der Kunsthistoriographie,  
1984 in: ders. (Hrsg.): Stil und Gesellschaft. Ein Problemauf-  
riß, , Dresden 1984.
- SANDNER, Wolfgang: Zum Showcharakter des Rock, in: ders. (Hrsg.):  
1977 Rockmusik. Aspekte zur Geschichte, Ästhetik, Produktion,  
144-159, Mainz 1977
- TAGG, Philip: Zur Analyse von Populärer Musik, in: Beiträge  
1985 zur Musikwissenschaft 27, 241-264, Berlin 1985.
- TENNSTEDT, Florian: Rockmusik und Gruppenprozesse, München 1979  
1979

- VILLINGER, Alexander: Die Beatles-Songs. Analyse zur Harmonik 1983 und Melodik, Freiburg 1983.
- WICKE, Peter: Rockmusik und sozialistische Musikkultur. Beitrag auf der IV. Theoretischen Konferenz des VKM in Magdeburg, zit. nach: Markowski, Liesel: Die neue Musik in unserer Gesellschaft, in: Musik und Gesellschaft 32, 12-18, Berlin 1982.
- WICKE, Peter: Funktion und Wertform. Versuch zu einer marxistischen Ästhetik der Musik, in: Beiträge zur Musikwissenschaft 24, 93-102, Berlin 1982.
- WICKE, Peter: Rock'n'Revolution. Über den Stellenwert der Rockmusik in einer progressiven Kultur der Massen, in: Musik und Gesellschaft 33, 530-543. Berlin 1983.
- WICKE, Peter: Populäre Musik in der Literatur. Aspekte - Tendenzen - Probleme, in: Beiträge zur Musikwissenschaft 27, 199-240, Berlin 1985.
- WICKE, Peter/ZIEGENRÜCKER, Wieland: Rock. Pop. Jazz. Folk. Handbuch der populären Musik, Leipzig 1985
- WICKE, Peter: Theoretische Probleme der Produktion von Rockmusik im Sozialismus, in: Informationen der Generaldirektion beim Komitee für Unterhaltungskunst 3, 9-11. Berlin 1986.
- WICKE, Peter: Aspekte einer Ästhetik des Rock (Typoskript). 1986a Berlin 1986
- WICKE, Peter: Rockmusik. Zur Ästhetik und Soziologie eines Massenmediums (Dissertation B), Berlin 1986.
- WICKE, Peter: Populäre Musik. Begriff und Konzeption, in: Informationen der Generaldirektion beim Komitee für Unterhaltungskunst 1, 8-10, Berlin 1987.
- WIECHELL, Dörte Hartwich-: Pop-Musik. Analysen und Interpretationen, Köln 1974.
- WIECHELL, Dörte: Musikalisches Verhalten Jugendlicher, Frankfurt (Main), Berlin (West), München 1977.
- WILLIS, Paul: Profane Culture. Rocker, Hippies: Subversive Stile der Jugendkultur, Frankfurt (Main) 1981.
- WÖRTERBUCH DER PSYCHOLOGIE (Autorenkollektiv), Leipzig 1981
- 1981
- (741)Ag101-020152/88



