

Bely-G. FpM

"Kulturelle Symbole im Gestus des 'Rock'"

Von  
Susanne Lehmann

c autor 1987

## 1 Vorwort - Ausgangspunkt, Aufgabenstellung und Methode

Praxis und Theorie hochvergesellschafteter Kulturprozesse fordern derzeit mehr denn je realistische Einsichten in das "Getriebe" künstlerischer Massenkultur.

Die Diskussion des Unterhaltungsproblems wird in einer ganz bestimmten politischen Situation geführt, deren Ausgangspunkt zunehmend die Voraussetzungen, Wirkungen und Erfordernisse der wissenschaftlich-technischen Revolution bilden, als Ausdruck eines konkret ökonomisch-sozialen Kontextes, Standes der Produktivkräfte. Hinzu kommt, so R. Weimann, daß "unsere Erörterung eingebunden (ist) in einen kulturwissenschaftlich-ästhetischen Diskurs, in ein System von bereits vorliegenden Erkenntnissen oder Versäumnissen, in ein Muster von bestimmten Erwartungshaltungen und Ausschließungsmechanismen." (WEIMANN, 1986, 3). Die Forschung im angesprochenen Gebiet führt ein gewisses Eigenleben, liefert so für politische Strategiebildung und Entscheidungsfindung noch zu wenig Aussagen. Das ist u. a. folgendem Fakt geschuldet: Der traditionelle, klassisch-romantisch gebildete Kunstbegriff besteht nicht die Herausforderung der massenmedialen Kunstprozesse. Nicht zuletzt ist er kaum in der Lage veränderte Wahrnehmungsweisen, an den Einsatz von Elektronik gebundene Kunstproduktion, ihre industriell organisierte Distribution zu erfassen. In kaum einer Diskussion zu den "populären Künsten" fehlt diese Feststellung als Vorabplädoyer. An der Tradition klassisch bürgerlicher Kunst, auch an der klassischen Moderne des 20. Jahrhunderts gebildete Analysekriterien können Produkte hochvergesellschafteter Kunstprozesse nicht in ihrem "so und nicht anders sein" beschreiben bzw. befragen. Musikwissenschaft kann dabei ihren Beitrag in den Kontext von Ästhetik, Kulturwissenschaft und Kulturosoziologie von Gesellschaftswissenschaften überhaupt stellen, nicht aber unter Verlust der ihr eigenen Methoden, Gegenstände und Erkenntnisinteressen. Wie halten wir es mit der Gestaltspezifik musikalischer Produkte der Rockmusik? Wenn man sich einig ist, daß das Phänomen auf diese Frage nicht zu reduzieren ist, was sind dann die ästhetisch relevanten Grundmuster ihrer Bewegung, Entwick-

lung und ihrer Erscheinungsformen, die diese Kultur und ihre Musik ausbildet?

Schließlich fordert die Revolution audiovisueller Massenkommunikationsmittel die Analyse der dabei stattfindenden Grundprozesse ästhetischer Bedeutungsbildung und -realisierung heraus.

Die Umwandlung der technischen Grundlagen musikalischer Kommunikation von einem Reproduktionsmittel in ein Produktionsmittel hat ästhetisch folgereiche Konsequenzen. "Die Rockmusik ist so zum bisher am höchsten industrialisierten Zweig der Kunstproduktion geworden, in dem die eigentlich schöpferische Leistung nur noch in der Vermittlung durch die Technik ... zustande kommt." (WICKE, 1984, 277) Doch schon R. Garofalo, Autor der interessanten Arbeit "Wem gehört die Rockmusik" und Vertreter einer ähnlichen Herangehensweise, bedauert, daß dabei Fragen der Realisation über ein konkretes Musikprodukt z. B. im Konzert aus dem Blick geraten. Der Tauschwertaspekt wird hypertrophiert, derjenige des ästhetischen Gebrauchswertes übersehen, bzw. ins Abseits gedrängt. Sollte man angesichts der technischen Perfektion der Marktmechanismen das Millionenpublikum zur zahlungsfähigen "grauen Masse" degradieren? Wie sieht es dann mit einer Kultur- und Musikpraxis im Sozialismus aus? Welche Zeichen haben jene "schönen Legenden" von der aufbegehrenden Jugend gesetzt?

Ein konkret historisches "Spiel auf Brettern, die die Welt bedeuten" findet in hochvergesellschafteter Praxis statt. Ob nun das Rockkonzert, eine Fangruppe, ihre Zeitschrift, ein Gitarrenriff, das Video, Plattencover oder Kleidung - sie alle tragen Insignien kultureller Symbolik, die wesentlich die "Ästhetik des Rock" ausmachen. Auf deren Spur will folgende Arbeit sich begeben. Dabei wäre es ein sinnloses und unmögliches Unterfangen, sämtlichen Erscheinungen jener (vorerst so bezeichneten) kulturellen Symbolbildung nachzugehen.

Was sind mögliche Grundmuster klanglicher, taktiler wie visueller Ereignisse im Rock? Durch welchen begrifflichen Zusammenhang kann das übergreifende dieser Grundmuster abgebildet werden? Was bestimmt deren Wirkungsweise als Einheit von

Genese und Struktur ihres Gebrauchs? Wodurch ist es möglich, dem musikwissenschaftlichen Erkenntnisinteresse eine Brücke zu schlagen zu den soziologisch politökonomisch, kulturtheoretisch und ästhetisch-theoretisch bestimmten Momenten und Faktoren einer so hoch komplexen Kulturform?

Ich möchte prüfen, ob mit dem Begriff des GESTISCHEN der Zusammenhang zwischen "kulturellen Symbolen" und dem Prozeß ihrer "industriellen Vergesellschaftung" am Beispiel der Kulturform Rock erfaßt werden kann und ob dieser Begriff als Klassifikationsinstrument zur Bestimmung abgrenzbarer Phänomene innerhalb sog. populärer Genre der Künste anwendbar ist?

Die empirische Grundlage der Untersuchung sollen in erster Linie DDR-Rock-Phänomene bilden, insofern mitten durch die Problematik realer Kultur- und Kunstentwicklung auf diesem Sektor hierzulande gehen. Eine offizielle wie inoffizielle Rockbewegung durfte in den letzten Jahren verstärkt Gestalt annehmen. Das WIE hingegen bleibt mit verschiedenen Positionen besetzt.

Das massenkulturelle Phänomen "Rock" hat in seiner kurzen Geschichte ein Netz von schier unüberschaubaren Vermittlungen und Vergegenständlichungen herausgebildet. Nur ein Symbol, jedoch eines der auffälligsten, stellt die Rockmusik in ihrer stilistischen Vielfalt dar. Ihre Prägnanz ist historisches Produkt einer hochvergesellschafteten Musikkultur.

Über Instrumente spielt man sich selbst, es existiert kein Interpret im Verständnis der "klassisch" bürgerlichen Tradition. Funktioniert die Musikpraxis des Rock auf der einen Seite in intersubjektiven kollektiven Organisationsformen, vergegenständlicht im Stand der Technik, bezogen auf die Qualität des Instrumentariums, so bringt dieses sich selber spielen auf der anderen Seite eine jeweils eigene, bestimmte, wiedererkennbare Musik hervor, wie universell ähnlich die musikalischen Produkte auch immer seien. Dabei sind Ursachen und Wirkungen dieser Strukturen, besser noch das sich ergebende kulturelle Spannungsfeld zu befragen. Kommt es doch darauf an, kulturelle Phänomene, in diesem Fall aus dem "Blickwinkel" einer Ein-

zelwissenschaft, "die Gegenständlichkeit als Vermittlung gesellschaftlicher Beziehungen und damit als Form des gesellschaftlichen Verhaltens des Menschen zum Menschen" (KÜHNE 1981 182) zu verstehen.

Die empirische Grundlage der Untersuchung bildeten detaillierte und im Foto festgehaltene Beobachtungen während Berliner Rockkonzerten im Jahr 1986, insbesondere das Geschehen des 3. Berliner Rocksommers auf der "Insel der Jugend". Auf dieses beziehen sich die Beobachtungen im Kapitel 5.1.

Wie wird soziales und individuelles Zeiterleben im Alltag in kulturellen Formen wie dem "Rock" ausgedrückt, wird Zeitsouveränität, werden nicht vorhandene Räume vorgetäuscht, vorhandene Räume ausgeschritten, Räume dargestellt, an sie appelliert, kollektive Selbstfindung zur Schau gestellt? Zu fragen ist danach, wie im Alltag gewonnene Eindrücke in der Rockmusik und ihrer Tendenz zur Visualisierung ausgewählt, festgehalten und verstärkt, überzeichnet und auffällig gemacht werden, sowohl seitens der Musiker als auch ihres potentiell beteiligten Publikums?

## 2. "Kabel, Gestänge, Monitore, Endstufen ..." - Exkurs

Die Apparaturen des transportablen Studios bestimmen das Bild auf der Bühne, meterhohe Lautsprechertürme flankieren den Bühnenraum, verdrahtet, verkabelt mit Monitoren, Mischpult, den Instrumenten selbst.

Das Equipment stellt das notwendige Material für den Live-Auftritt einer Rockband dar. Dazu gehört das Instrumentarium, PA-Anlage (1), die Monitoranlage, einzelne Verstärker, Mikros, mitunter separate Effektgeräte, Lichtanlage, Projektoren, Kisten, Gestänge usw. Das Equipment wird von den Roadies gewartet. Sie sind verantwortlich für den technisch-organisatorischen Ablauf einer Tournee oder Einzelveranstaltung. In den Arbeitsbereich der Techniker fällt neben dem Auf- und Abbau vor allem das Steuern der Ton- und Lichttechnik. Äußerst hohe Anforderungen werden an denjenigen gestellt, der an den Reglern des Mischpultes steht. Er sorgt im Moment des Konzerts für den Sound, den Klang der betreffenden Gruppe.

Zwischen diesem mitunter gigantischen Bau von Geräten, Monitoren, Kabeln usw. agieren die Musiker. Sie betätigen das Instrumentarium, geben den Impuls zur wenn auch noch so komplizierten Soundeinstellung. Das erfordert einen nicht gerade geringen Aufwand an Konzentration, zumal der eigene Klang auf der Bühne, abhängig von der Qualität der Monitoren, schwer zu hören ist, so daß mittlerweile einige, vor allem Keyboarder sogar auf der Bühne unter Kopfhörern spielen.

Der Bühnenraum als solcher ist begrenzt, es existiert eine Rampe. Auch Kabel sind nicht unendlich lang und paßt der Musiker nicht auf, kann es vorkommen, daß er in den Rückkopplungsbereich der Lautsprecheranlage gerät, was zu einem unerträglichen Pfeifen führt und den Ablauf stark stört. Unter professionellen Bedingungen werden solche Pannen selten passieren.

Ersichtlich wird durch diese pure Auflistung einiger weniger bühnentechnischer Notwendigkeiten, daß der Aktionsraum der Musiker durchaus begrenzt ist und ein hohes Maß an Kenntnis im Umgang mit dem Instrumentarium durch Musiker und Techniker erfordert, um der sprichwörtlichen Interaktion auf der Bühne

keinen Abbruch zu tun. Dem einzelnen Musiker ist mehr oder minder von vornherein ein besonderer Platz zugeordnet. Feste Positionen beziehen in erster Linie der Schlagzeuger und der Keyboarder, da ihre Instrumente standfest bleiben müssen. Gitarrist und Bassist, gegebenenfalls Bläser sind weniger ortsgebunden. Sie können an den Bühnenrand treten, sich aufeinander zubewegen, sichtbar korrespondieren. Im Rahmen der Möglichkeiten des betreffenden Instrumentes sind sie in ihren Gebärden äußerst flexibel. Ohne Zweifel zieht der sog. "Frontmann" oder die "Frontfrau", meist ein Vokalist, die meiste Aufmerksamkeit auf sich. Er hat selbst die Hände größtenteils frei, kann damit zeigen. Das Mikrofon ist sein imaginärer Partner und wird als solcher behandelt. Es gibt etliche Varianten, es in die Bühnenshow einzubeziehen. Damit sind für den einzelnen Musiker von vornherein bestimmte Posen verbindlich, die sich vor allem am jeweiligen Instrument orientieren. Nun hat man auf der Bühne die Chance, sich nicht nur mittels seiner unmittelbaren Körperlichkeit darzustellen. Dabei findet vor allem die Ritualisierung der Technik vielgestaltigen Ausdruck, "sei es im Anhäufen von in den meisten Fällen wohl kaum noch wirklich beherrschbaren Anlagen (ein Synthesizer hat in der Regel mehrere Millionen Klangmöglichkeiten, von denen allenfalls ein Dutzend genutzt werden, aber jede Gruppe, die auf sich hält, verfügt gleich über mehrere solcher Apparaturen), sei es die oft zu beobachtende hingebungsvolle rituelle Feierlichkeit, mit der vor allem Keyboardspieler ihr Instrument bedienen, oder der sexuell symbolträchtige Gestus von Gitarristen." (WICKE 1981, 122)

Zum Image des Musikers gehört ebenso seine Kleidung. Diese reicht, beobachtet beim "Rocksommer '86" von der abgetragenen Alltagskleidung über superenganliegende Lederhosen bis zu Prinzen- und Weltraumkostümen. Das mag zugleich Ausdruck und Widersprüchlichkeit des "Rock" in der DDR bezeichnen.

Über Kleidung und Mimik, Handhabe der Instrumente und Verhalten der Musiker untereinander werden Typen dargestellt, die vor allem Eigenschaften wie: ewige Jugend, Kraft, Männlichkeit, "Wir sind Herr der Lage" ausstellen. In der Begegnung

mit dem Publikum überläßt sich der Musiker in "geradezu exhibitionistischer Manier seinem Produkt. Er lebt es gleichsam aus und vor im Akt des Musizierens, mit jeder Bewegung seines Körpers, jeder Geste. Er zelebriert das Ritual, nach dem der Fetisch Klang verehrt sein will." (WICKE, 1981, 116)  
Bizarre Bewegungen, Material für Ausbrüche, Angebote der Zerstreuung, Appelle an die Innerlichkeit, auch das Vorführen von Reichtum, Glanz, diabolische Bilder, Effekte und Affekte; das sind evidente Konnotationen des "Massenproduktes" Rock.

Nun könnte man die Beschreibung beliebig fortsetzen. Doch die Antwort auf die Frage, warum bewegt man sich gerade so, bleibt im Dunkeln.



3. Digitalisierte Kommunikation - Aspekte einer Medien-  
ästhetik, die mitten durch die Symbolwelt des "Rock"  
gehen

3.1. Kulturelle Folgen der wissenschaftlich-technischen Re-  
volution -----

Nicht mehr wegzudenken: Plattenspieler, Radios, Kassetten- und Fernsehgeräte im Haushalt, auf den Bühnen des Rock stehen Drumcomputer, programmierte Keyboards, digitale Sequenzer, Equalizer und 1000 Watt Verstärkeranlagen, in den Studios unseres Landes durchschnittlich 16-Spurgeräte. Es gibt kaum eine Wohnung in der nicht dieses oder jenes Gerät der erstgenannten vorzufinden wäre. Bewegte Bilder und digitale Zeitmesser bestimmen unsere Wahrnehmungsmuster- und -frequenzen.

Generell vollziehen sich gravierende Veränderungen in den Informationsprozessen in Büros, Ämtern, Banken, Verkehrseinrichtungen usw. International nehmen die Umsatzkennziffern der Kommunikationsindustrie vordere Plätze ein: in den USA quantitativ nach der Oel- und Chemieindustrie die dritte Stelle, zumal verfolgt man die Logik der Produktion im Kapitalismus, die vornehmlich auf die rasante Entwicklung von Militärtechnologie setzt.

Eckpfeiler der allgemeinen Entwicklung der technischen Medien stellen neue Übertragungstechniken und die enorme Steigerung der informellen Speicherkapazitäten entsprechender Apparaturen dar. Einher gehen diese Prozesse mit einer weitgreifenden Umwälzung in der Arbeits- und Lebenstätigkeit. Sich daraus ergebende soziale und kulturelle Folgen sind heutzutage noch gar nicht abzusehen.

Auf dem Sektor der Kunstproduktion stellt die Zunahme der technisch vermittelten Kommunikation alle Beteiligten vor neue Perspektiven und Probleme. Eine veränderte Stellung der Künste im Alltag ist Resultat dieser Vermittlung. In diesem Sinne wäre gegenwärtig erneut den Überlegungen W. Benjamins nachzugehen und sie mit heutigen Erfahrungen zu konfrontieren, und das heißt auch, sie in Frage zu stellen. (2)

Jene neuen Übertragungstechniken bilden eine wesentliche tech-

nische Grundlage für die Globalisierung und Internationalisierung von Kunstprozessen. Mittlerweile kann man durchaus von internationalen Standards der Unterhaltungsindustrie sprechen, sowohl was die Qualität der technischen Apparaturen, z. B. der Musikinstrumente und der Apparate, ihre umfassende Institutionalisierung angeht, als auch die ästhetischen Standards ihrer akustisch-visuellen Phänomene. Das meint im Bereich der Rockmusik zum einen flächige Einflußspüren transnationaler Medienkonzerne (CBS, Warner Communication, RCA, Thorn-EMI, Polygramm) oder die internationalen Agenturen des Vertriebes, wie auch die Chance internationaler Kenntnisaufnahme möglicher Produktionen auf sehr vielen Gebieten der Kunstproduktion.

Wenn auch die Musik nicht unbedingt eine pluralistische Domäne darstellt. "... gibt es keine völlig separaten 'Kulturen' ... (keinen bürgerlichen Hit, keine 'proletarische' Arbeiterballade, keine '-kleinbürgerliche' musikalische Komödie oder den 'Arbeiterklassen'-Rock'n Roll'." (HALL 1981, 238)

"Bestimmte kulturelle Formen und Praktiken können weder einfach mechanisch oder gar paradigmatisch bestimmten Klassen (im weitesten Sinne heute existierenden Gesellschaftssystemen antagonistischen Charakters - S. L.) zugeordnet werden, noch kann dies durch bestimmte Interpretationen, Bewertungen oder das Benutzen einzelner Formen und Praktiken erfolgen."

(MIDDLETON 1985, 3) Dies verweist auf einen zentralen Aspekt, der laufenden Untersuchung. Sind es doch international bekannte Symbole, die auf den Rockbühnen der Welt zeigen und gezeigt werden, was einer "Handwerkslehre des DDR-Rock ästhetisch verordnet" von vornherein das Wort, die Geste nimmt. Natürlich steht die Rockmusik der DDR in anderen kulturellen Zusammenhängen, die sehr genau von Musikern, Produzenten, Kulturfunktionären und Publikum reflektiert werden und deren Verhalten strukturiert, will sagen objektiv bestimmt fällt ein "Abpaus-effekt" im positiven, wie im negativen Sinne aus. Zumal Kulturprodukte von anderswo zunehmend präsent sind. (3)

Die Entwicklung der technisch vermittelten Kommunikation zielt der Logik des Kapitals folgend auf höchstmögliche Verwertung

des Investierten.

Zu beobachten sind desweiteren die Ausprägung und Profilierung von multimedialen Formen (Video) und einhergehend auch experimentellen Mischformen. (4)

Die Untersuchung von Phänomenen der Massenkultur haben dies mitzudenken, besonders wenn es darum gehen soll, diese recht allgemeinen Feststellungen nach den Auswirkungen auf jene Aspekte hin zu befragen, die die "Nicht - nur"-Musikpraxis "Rock" in ihrer unverwechselbaren Art und Weise, in ihren besonderen akustisch-visuellen Erscheinungen ausmachen. Eingebettet in den bestimmenden kulturellen Gesamtzusammenhang vermitteln diese Erscheinungen sowohl sozial politische Verhältnisse, als auch die "jeweils besonderen, aber sozial strukturierten Lebensbedingungen" (WICKE 1986, Thesen zur Diss. B), der an diesem Prozeß beteiligten Produzenten im engeren Sinne und Hörer, die ihrerseits wieder ein bestimmtes ästhetisches Verhalten zeigen.

Interessant werden in diesem Zusammenhang mit Blick auf die ästhetischen Erscheinungen der Musikpraxis "Rock" immer wieder die technischen Medien ihrer Produktion, die, und das muß hervorgehoben werden, eine "grundlegende andere dimensionierte Ästhetik" (WICKE 1976, Thesen zur Diss. B) hervorbringen, dies freilich niemals pur. Wenn es im Anschluß an dieses Papier um das Erfassen typischer Gesten gehen soll, ersteinmal begrenzt auf die Bühne und das direkte "Drumherum" eines Rockkonzertes, so werden die Folgen von Medienerfahrung und -umgang mitten durch die Symbolwelt dieses Teils der angesprochenen Praxis gehen. Diese Hypothese scheint zwingend und soll vor geradliniger Bedeutungszuordnung bewahren. Sie bildet gleichsam einen inhaltlichen Kern dieser Untersuchung. Die Art alltäglicher Kommunikation über und mit technischen Medien, die für eine bestimmte Formation, Epoche und Gesellschaft signifikant ist, die einen wesentlichen auffälligen Faktor ihrer Kultur bildet, dies analysiert, läßt deren Grundzüge und Mechanismen wieder besser verstehen.

Der Problemkreis "Kunst" und "Technik" als Ausdruck veränderter Kunstverhältnisse bewegt nun nicht erst in den 80er Jahren dieses Jahrhunderts, da Bürocomputer, Monitor und Daten-

bank, Synthesizer, Laserphänomene und Holographie nur Indizien einer rasanten Entwicklung sind, vehement die Gemüter von Wissenschaft, Kritik und Künstlern.

Die Tätigkeitsbereiche der Menschen bestimmen ihre Erfahrungen, den Umgang miteinander, so auch ihr ästhetisches Verhalten. Befürchtet der "eine" das Ende der ästhetischen und personalen Unmittelbarkeit, sobald der Monitor zur Schaltzentrale kultureller Kommunikation geworden ist, faßt der "andere" die Gelegenheit beim Schopfe und initiiert die millionenfache Auflage einer Schallplatte, millionenfach bei Strafe seines Untergangs.

Die technischen Apparate halten spätestens seit den 50er Jahren Einzug ebenso in die Produktion sog. E-Musik. Sie ermöglichen Klangexperimente und erschließen neue Räume und Dimensionen innerhalb traditioneller Genre. Bereits in den 20er Jahren dieses Jahrhunderts hatte man sich in diesem Sinne allerhand vorgenommen, wennauch praktisch kaum etwas herausgekommen ist, bzw. erhalten geblieben ist. (Geräuschkunst des italienischen Futuristen Luigo Russolo, z. B. "Versammlung der Automobile und Aeroplane" oder "Überall in der Oase", W. Bischoff - akustische Szenik oder K. Weill, der angeregt durch die Entwicklung des Films die "Idee der absoluten Radiokunst" hegte, und nicht nur bei Weill findet man starke Anlehnungen an die Gestaltungsweisen des damaligen Films: Großaufnahme, Zeitlupe, Trick, Montage, Zeitraffer, Blende - typische Insignien technisch produzierter Kunstobjekte.)

Nachdem zunächst die Schallplatte die frei verfügbare Reproduktion musikalischer "Werke" ermöglichte, waren alsbald die technisch medialen Voraussetzungen so weit gediehen, daß eigens für die technischen Medien, damals auf musikalischem Gebiet das Radio produziert werden konnte. Man spricht in diesem Zusammenhang von sog. "radiogener Lautsprechermusik, die nicht länger eine nur ins Radio gestopfte sein sollte". (5) Nach dem Zweiten Weltkrieg macht die Richtung "musique concrète", die übrigens recht häufig im Zusammenhang mit ästhetischen Modi der Rockmusik genannt wird, reale Klänge zum Ausgangspunkt kompositorischer Materialbehandlung zu gunsten des Dokumentarischen in der Musik. In den größten Rundfunkstudios

der Welt, z. B. Kölns und Tokios als auch in den US-amerikanischen Universitäten reizten die inzwischen zu Klassikern der sog. "neuen Moderne" gewordenen (z. B. Piere Schaeffer, H. Eimert und K. Stockhausen) die Serialisierung sämtlicher musikalischer Parameter wie Tonhöhe, Lautstärke, Tondauer und Metrik aus. Des weiteren und wie bisher ohne Wertung seien u. a. die Italiener L. Nono, G. Katzer, L. Voigtländer und R. Hoyer aus der DDR genannt, die im Rahmen traditioneller Kompositionspraxis das Experiment mit Hilfe elektronischer Instrumente bevorzugen, insbesondere für die elektronische Organisation von musikalischen Stimmfeldern dokumentarischen Materials. Ihnen gemein ist, daß fast ausschließlich die direkte Interpretation nicht mehr nötig oder möglich ist, ihre Musik zwangsläufig nach neuen Aufführungsbedingungen strebt, die nicht selten Paradoxien im Gebrauch hervorrufen.

### 3.1.1. Auswirkungen der wissenschaftlich-technischen Revolution auf der Musikpraxis "Rock" unter besonderer Berücksichtigung der technischen Medien \_ \_ \_ \_ \_

Besonders deutlich wird der Zusammenhang von Medientechnologie und Entwicklung der Rockmusik, nahm sie doch ihren Anfang in den hochentwickelten USA und dort zu einer Zeit, die durch eine geradezu explosionsartige Verbesserung der Technologien in den entsprechenden Industrien gekennzeichnet war.

Für die live-Konzerte, die den Verkaufsakt von Schallplatten und Kassetten befördern sollten, wurden im Laufe der Zeit eine hochqualifizierte Lautsprecher- und Reglertechnik entwickelt, sozusagen das transportable Studio.

Entscheidende Impulse gingen dabei von den sozial-kulturellen Werten und der Musikauffassung der sog. Hippiekultur, Ende der sechziger Jahre in den USA aus. Dies Beispiel mag verdeutlichen, wie dicht beieinander bestimmte Symbole und Medien ihrer Produktion und des Vertriebs liegen. Drogen und die Klangsinlichkeit von Musik galten den Hippies als Ausweg und Basis für eine Lebensstrategie, die den Kapitalismus dadurch sprengen sollte, daß sie seine Funktionsmechanismen, z. B. die Allgewalt transnationaler Medienmonopole, individuell

außer Kraft setzte. "Musik als Medium direkter Kommunikation, des ungehemmten Flusses der Bewußtseinsströme, frei von Konventionalisierungen, Regelzwang und Formalisierung, zugleich als sinnlicher Wahrnehmungsbereich mit einer Erfahrungsqualität eigener Art, sensibilisierend und gemeinschaftsbildend, auf etwas unaussprechbar 'Spirituelles' bezogen"; (WICKE 1986 a, 62/63) dies alles sind nicht zu vernachlässigende Aspekte der Musikauffassung der Hippies. Aus diesem Zusammenhang sind Bands bekannt geworden, wie die Grateful Dead, Jefferson Airplane oder The Doors, die die bis dahin bindenden formalen Muster des "Rock" aufbrachen. Das verband sich mit einer immer differenzierteren Nutzung der elektroakustischen Wiedergabeanlagen, Wah-Wah, Rückkopplungs- und Phasing-Effekte sowie Verzerrer begannen im Klangbild zu dominieren. Auch führte dies zu den ersten Versuchen der Visualisierung von Musik in farbigen Lichtspielen, der Light-show. Am Rande bemerkt und doch wesentlich, sie bauten sich mit ihrer Technik im doppelten Sinne des Wortes zu. Vor allem war der Schein der individuellen Verweigerung gegenüber der "großen Industrie" damit völlig zerstört. Sie begaben sich in immer neue Abhängigkeitsverhältnisse.

Aus der zunehmenden Verflechtung von technischen Medien, den Apparaturen und den Apparaten im sozialen Gebrauch, der kulturellen Praxis Jugendlicher, ergibt sich für das Musizieren selbst ein besonderer Charakter. Das betrifft in unterschiedlichem Maße die "innere Organisation des Musizierens, das durch metrisch-rhythmische Spannungsverhältnisse zwischen dem gleichmäßig durchschlagenden Grundschatz (beat) und den rhythmischen Akzentuierungen der Melodiestimme geregelt wird und auf der Grundlage mehr oder weniger feststehender Strukturformeln (pattern) die INTERAKTION des Musizierens selbst zum Ausgangspunkt hat." (WICKE 1986 a, 8) Grob ist damit ein wichtiger Faktor beschrieben, dem entscheidend die "Ästhetik des Rock" folgt, sowohl was die Aktionen auf den Bühnen als auch in den Studios der Rockmusik und deren übergreifende Aspekte angeht. Zu bemerken bleibt allerdings, daß gerade mit dem Schritt in die Studios, wo komplizierte Ausrüstungen und Aufnahmetechnik verwendet werden, die eben beschriebene Rockband-

struktur, in der die Musik "per Ohr" beim Spielen produziert wird, die Interaktion nun strenger denn je arbeitsteilig organisiert ist. Damit wird belegbar (neue Hierarchien bauen sich auf) das gepreiste Modell beschädigt, aufgrund dessen live-Auftritte oftmals nicht mehr möglich bzw. eingestellt werden. (vgl. Geschichte der Beatles). Das bedeutet nun aber auf keinen Fall das Wiederaufleben der Auffassung vom relativ autonom schaffenden Künstlersubjekt, daß jene tradierte musikwissenschaftliche Trinität von Komponist - Interpret - Hörer heraufbeschwört. Da die folgenden Aussagen und Überlegungen zur Gestik des "Rock" vorerst auf den Live-Kontext eines Konzertes beschränkt bleiben werden, ist ein kurzer Exkurs in ein fiktives Studio vielleicht unerlässlich und ganz hilfreich. Denn beide Bereiche bedingen einander.

Die mechanischen Wege der Aufzeichnung von Tondokumenten, es war ausschließlich eine akustische Momentaufnahme verbunden mit starken Verlusten, wurde in den 50er Jahren durch die Einführung der Montage mit Hilfe des Mehrspurverfahrens abgelöst. Hier nur eine Variante fiktiver Studioproduktion: Im Probenraum einer x-beliebigen Band oder aber als Konzertmitschnitt "entsteht" ein Demoband, dessen Soundqualität im besonderen Fall abhängig von den verfügbaren Apparaturen ist und stark divergiert. Stellen wir uns vor, daß es nun dieser Band - den Weg durch die Instanzen vernachlässigt - gelänge, einen Produktionstermin im Studio zu erwischen, so wäre der erste Schritt, technische Schritt, die Aufnahme einer Arbeitsspur. Sie stellt einen gemeinsamen Bezugspunkt, ein Gerüst alles Folgenden dar, indem u. a. durch einen meist elektronischen Rhythmusgeber, eine Art hochdifferenziertes Metronom das Zeitmaß vorgegeben wird. Jene Arbeitsspur trägt dazu vor allem die Melodiestimme und vorgesehene Harmonie, egal auf welchem Instrument eingespielt. Den weitaus zeitaufwendigeren Teil der Arbeit nimmt das Herstellen des Grundbandes ein. Dieses enthält das sog. 'fill in' - das ad libitum - Ausfüllen eines vorhandenen strukturellen Gerüsts. Schon an diesem Punkte lassen sich die Spezialisten ungern in die Karten schauen. Soundeinstellungen gelten als Geheimrezepte und werden 'teuer' gehandelt. Unter Kopfhörern spielen nun die einzelnen Musiker-

Instrumentalisten ihren Part ein. Zum Ende hin folgt das Auffüllen mit Raffinessen, z. B. Background, außergewöhnlichen synthetischen Klängen, die den Reiz und oft die Typik einer bestimmten Produktion ausmachen. Das Studio als solches ist leider in seiner Funktion völlig mißverstanden, käme man mit fertigen Klang/Titelvorstellungen hinein. Eher das Feld des Experiments macht es so reizvoll und unersetzlich für interessante Ergebnisse. Hier aber zwingt das Gesetz der Ökonomie - time is money - in kaum überwindbare Grenzen. Zur Ökonomie gehören ebenso eine exakte Planung, effektive, also stets zeitlich begrenzte Nutzung der vorhandenen Aufnahmekapazitäten.

Mit zunehmender Technisierung der Aufnahmeverfahren und der Klanggestaltung bekommen die Tontechniker im Rahmen dieses kollektiven Vorgangs einen immer größeren kreativen Anteil.

Die Musiker selbst schalten auf der Bühne technische und kommunikative Funktionspläne zusammen.

"Aus der Verbindung von Ästhetik, Technik, Organisation und Ökonomie entsteht ... eine arbeitsteilig realisierte kollektive Basis auch des Musizierens, die dann aber auch dem musikalischen Ereignis den Charakter einer ganz individuellen Ausdrucksform nimmt. Das entspricht gegenüber der bisherigen Kunstästhetik nicht nur einem tiefgreifenden Wandel, sondern einer Revolutionierung aller ihrer Grundlagen, sind wir doch daran gewöhnt, jede Klangverbindung darauf zu befragen und danach zu bewerten, was sich in ihr an individueller Subjektivität vergegenständlicht hat, und operieren im negativen Fall mit dem Begriff Klischee oder Stereotyp." (WICKE 1983, 11) Zu bemerken bleibt, daß eine "Band" als kollektives Subjekt, und nur so funktioniert es, durchaus zu individuellem Ausdruck findet oder auch ein bestimmtes Image "verpaßt bekam". Es dürfte wohl kaum fünf Sekunden dauern und man bekäme beim Anspielen eines Titels der Gruppe "Silly" mit, daß es sich eindeutig und nur um "Silly" handelt. Vorausgesetzt man hat sie schon einmal gehört oder live erlebt.

Der positiv angemessenen Analyse der Begriffe Standard und Stereotyp wurde in den vergangenen Jahren durch die Kunst-



und Kulturwissenschaften zunehmend Aufmerksamkeit geschenkt. Aus dem Zusammendenken von Produktivkraft-entwicklung und Ästhetik entwickelt, bekommen sie in den Theorien der "Ästhetischen Kultur" einen Platz, der für die Untersuchungen der Kulturform "Rock" unverzichtbar wird. (6)

### 3.1.2. Veränderte Wahrnehmungsweisen

Weiter auf/der Suche nach Möglichkeiten, die Ästhetik des "Rock" aus dem Gegenstand selbst zu begreifen, fehlen m. E. nach zwei entscheidende Gesichtspunkte.

Da ist das weite Feld der durch technische Medien veränderten Wahrnehmungsbedingungen zu beachten, eingebettet in die zunehmende Verflechtung von Kunst und Alltag. "Kunst" und "Alltag": diese Dichotomie ist in erster Linie ideeller Topos der bürgerlichen Ästhetik, als Resultat objektiver Ursachen erstens. Zweitens ist diese Trennung gemessen an und stimmt nur für die sog. "hohe Kunst". Und drittens ist mitzudenken, daß unter zunehmender Verflechtung von Kunst und Alltag, vor allem die sich verändernden Funktionen von Kunst im Alltag der werktätigen Massen zu verstehen ist.

"Mit der Entwicklung und Entfaltung der elektronischen Technologie der Massenkommunikation ist die Musik als Bestandteil des Alltags sogar zu einer universellen Erscheinung geworden. In allen Lebenslagen und praktisch zu jeder Tages- und Nachtzeit steht mit den Massenmedien sowie mit den individuellen Reproduktionsmöglichkeiten von Tonband und Kassette ein unbegrenztes und frei verfügbares Repertoire an Musik zur Verfügung. Frei verfügbar heißt dabei auch offen für individuelle Zwecksetzungen des Musikgebrauchs. ... Statt des mehr oder weniger eindimensionalen, konzentriert sich in das Kunstwerk und seine Struktur versenkenden Musikhörens, dominieren im Alltag komplexere Aneignungsweisen, die vom aufmerksamen Mitvollzug bis zur akustischen Hintergrundfunktion von Musik reichen, oft sogar zwischen diesen Polen ständig wechseln. Die Aufnahme desselben Musikstückes kann hier intensiv, partikular oder auch nur beiläufig erfolgen und steht darüber hinaus noch in einem Zusammenhang sehr verschieden gestalteter nicht-

musikalischer Tätigkeiten." (WICKE 1983, 10) Ähnliches passiert bei Tanzveranstaltungen und während Rockkonzerten. Dabei bedingen sich Wahrnehmungsweisen, Grenzen und Möglichkeiten technischer Medien und musikalisches Angebot, z. B. die Oberflächenstruktur eines Titels in der Art und Weise seines Vortragens (die Reduktion sei an dieser Stelle erlaubt) im alltäglichen Lebensprozeß, denkt man beispielsweise an Ein- und Ausblendtechniken, deren eigentliche Herkunft kaum mehr auszumachen ist. Gleichfalls werden die Parameter perfekter Medienpräsentation (pausenlose Übergänge, ständiges Reizangebot usw.) z. B. über den Rundfunk zum Maßstab von live-Aktionen. Eine entscheidende Rolle spielt dabei der Sound.

Rockmusik als Bestandteil des kulturellen Alltags zu begreifen und zu analysieren, fordert von uns, sich Kenntnis über jeweils konkrete Alltagsprozesse zu verschaffen. Umfänglich kann dies hier nicht geleistet werden. Trotzdem seien einige wichtige Überlegungen zum Thema Alltag benannt, ausgearbeitet vor allem durch U. Rößner (7) und Teil des Ausbildungsprogrammes "Ästhetische Kultur" für Kulturwissenschaftler.

Dabei ist zunächst die Frage nach realem, alltäglichen Zeiterleben zu stellen, was bedeutet, vor allem veränderte historisch konkrete Anforderungen an das Tägliche zu bestimmen. Alltag bildet eine bestimmte historische Qualität von Massenprozessen ab. In Ökonomie, Politik, Kunst und Ästhetik haben wir es seit der umfassenden kapitalistischen Vergesellschaftung, die eine massenhafte Umgestaltung von Lebensbedingungen und entsprechenden Bedürfnissen hervorruft mit Massenphänomenen zu tun. Der Begriff kennzeichnet eine bestimmte Zeitstruktur der Lebenstätigkeiten, eine bestimmte Art von Zeiterfahrung.

Zutiefst beunruhigt waren die Menschen von einer Art "Entqualifizierung" der Zeit, einer erfahrbaren Quantifizierung, Konsequenz des Durchsetzens der abstrakt notwendigen Arbeitszeit als gesellschaftlich allgemeinem Zeitmaß. Die Uhren rückten den Menschen förmlich auf den Leib. (Kirchturmuhren -- Standuhren --- Armbanduhr) Pünktlich sein, rennen, hetzen, früh aufstehen, nie Zeit haben - das allein sind wenige Ausdrücke

disziplinierten Alltags. Damit wird der Alltag als ein Bereich entfremdeter Existenz erfahren und es wird versucht, ihn im sonntäglichen, dem Tag der Feste, des Ausbrechens aus den Zwängen und Normen, aufzuheben. Die Wurzel dieser umfassend negativen Bewertung ist sozialen Charakters. Sozialistische Produktionsverhältnisse bergen die Chance, diese Erfahrungen von Entfremdung zu überwinden. Dieser Prozeß ist in Gang, heute mehr denn je, noch aber ohne ausreichend erlebbare Veränderungen. So verbinden wir weiter Alltag mit dem beschwerlichen Arbeitstag, während dessen wir uns selten richtig wohl fühlen, wenn auch bekräftigt wird, daß die Arbeit zum ersten Lebensbedürfnis avanciere. Die Trennung von Arbeit und Freizeit besteht bis hinein in entsprechende Institutionalisierungen der betreffenden Bereiche.

Der Begriff Alltag wird ungeachtet dessen in beiden Bereichen angewandt und erweist sich z. B. dann, wenn es um den sogenannten alltäglichen Gebrauch von Rockmusik Jugendlicher geht, als recht unscharf, da er nur äußerliches der Arbeitstätigkeiten und Zeitbudgets der Betroffenen einbezieht, Zahlen allein oftmals Bedingungen kaschieren, oder auch die Panzerschranke der Soziologen nicht verlassen dürfen, insbesondere was die Einstellungen und Bedürfnisse Jugendlicher zu Medienangeboten aller Himmelsrichtungen angeht.

Bleibt hier vorerst die große Chance, kulturelles Verhalten detailliert zu beobachten, möglich z. B. im Versuch, Symbole aufzuspüren, sie nach Herkunft und Vermittlung zu befragen, um die Formen einer historisch-konkreten Alltagsästhetik kennen zu lernen.

Im Alltag wird Kunst notwendig nicht das große erschütternde Tiefenerlebnis von nachhaltiger Wirkung und Unwiederholbarkeit sein. Das semantische Material alltäglicher Äußerungen wird mit spezifischen Zeichen besetzt. Darin liegt nun eine Schwierigkeit. Wie kann man in "Alltagssprache" invariante Strukturen kulturell-symbolischen Verhaltens herausfinden?

Bleibt vorerst zu konstatieren, welchen Rahmen eine Untersuchung von Symbolen im Rock abzustecken hat, um sinnvoll Ästhetik und Gebrauch dieser "Nicht-nur"-Musikpraxis zu untersuchen. Daher scheint es mir auch zu kurz gegriffen, wenn P. Wicke

den SOUND - Begriff als wesentliche ästhetische Kategorie des "Rock" bestimmt.

Der Begriff Gestus im unmittelbaren wie weiten Sinne, nicht aber als Kategorie, könnte m. E. stärker den in den besonderen Gestalten - z. B. Symbolen aufgehobenen sozialen Gehalt beschreiben, als dies die "ästhetische Kategorie Sound" ermöglicht, so gut sie auch eine digitalisierte Kommunikation belegt.

Die technischen Medien produzieren über sich selbst hinaus. Sie prägen Standards des Sozialverhaltens in Arbeit und sog. Freizeit, bestimmen deren Sprach- und Bildkultur.

Damit muß versucht werden, wichtige qualitative Aspekte von Massenkultur, die weit über den Freizeitbereich, das Feiern und Lustkonsumieren reichen, als realen Gesellschaftsprozeß abzubilden, denen Wissenschaft, Gesellschaftswissenschaften und Einzeldisziplinen nachzugehen hat, eingeschlossen die differenzierten Ausprägungen kultureller Besonderheiten.

Und mag die Überschrift 'Digitalisierte Kommunikation' etwas überzogen sein und auf diesen wenigen Seiten nicht genügend argumentativ belegt, so verweist sie doch auf eine kulturelle Tendenz, ein Widerspruchsfeld, gerade dann, wenn noch zu Erarbeitendes sich insbesondere auf den live-Aspekt des "Rock" beziehen wird.

Der Grad der Technischen Vermitteltheit der Lebenstätigkeit von Individuen und Gruppen bestimmt, - als Anforderung erfahren und als Fähigkeit angeeignet - die Nähe bzw. die Weite des Abstandes zwischen Sache, Prozeß, Ereignis und deren Symbole. So liegt es näher, daß analog codierte Symbolbedeutungen und -strukturen dann vorliegen, handelt es sich um Verweise auf den sinnlich praktischen Umgang mit Sachen und Ereignissen etc. Anwachsende Technisierungen dieses Umgangs mit Sachen, Ereignissen etc. erhöhen auch die Wahrscheinlichkeit verwandelter Codierungsweisen, verstärken die Tendenz "digitaler" Verschlüsselung von Zeichen - und Symbolbedeutungen. Reste analoger Codierungen sind mimetische Invarianten. Diese leuchten als Symbol im Symbol, verweisen auf die Roots/Wurzeln, auf das Unmittelbare, Echte, auf das was in der Magengrube drückt;

beides, gleichsam altes und neues, strebt antipodisch an die Grenzen ihrer Deutbarkeit. Sie bilden so einen Verstärkereffekt, der allein es vermag, zehntausende aufzuheizen in Stadien, Millionen in Diskotheken.

### 3.2. Annäherung an die Begrifflichkeit: "kulturelle Symbole"

Wie nun aber lassen sich diese Einsichten mit dem Entstehen, dem Gebrauch und den Wandlungen kultureller Symbole im allgemeinen und im besonderen einer Kulturform "Rock" vermitteln, die augen- und ohrenscheinlich sich als Symbolträger ausstellt, die Rockmusik als Mittler und Resultat kulturellen Verhaltens Jugendlicher hervorbringt, eine entsprechende Umgangsweise mit dieser Musik, spezifische Aufführungsformen, materiell/kommerzielle Träger wie Schallplatten und Videos, eine dem angeschlossene Musik- und Modeindustrie, lokale "Szenen", eine Infrastruktur des Für und Wider im Kapitalismus als auch Sozialismus.

Symbolisierungsprozesse erfahren durch die neue Qualität der Kunstverhältnisse, was vor allem die mittel- und unmittelbare Nutzung von Medien im weiten Sinne meint, eine kaum überschaubare Explosion.

"So wie unterschiedliche Jugendgruppen für zeitgenössische Beobachter so etwas wie die 'Zeichen der Zeit' sind, so benutzen auch die Gruppen selbst die Vorstellungen der Medien von Klasse, Geschlecht und Alter", schreibt Simon Frith. (FRITH 1981, 249) Dick Hebdige, für den Medien die großen Apparate der Herrschenden sind, die es zu unterlaufen, verändern, zu ersetzen gilt, bemerkt in einem interessanten Artikel "Subculture- die Bedeutung von Stil" sinngemäß: die Medien versorgen uns mit den meisten der vorhandenen Kategorien zum 'Begrifflichwerden' der gesellschaftlichen Umwelt. (HEBDIGE 1983)

Im besonderen die technischen Medien erhöhen in quantitativer als auch qualitativer Hinsicht die Verfügbarkeit dieser kulturellen Symbole und tragen entscheidend zu ihrer heutigen Spezifik bei. In schwer nachvollziehbarem Tempo werden sie verge-sellschaftet. Daraus ergeben sich Probleme der Beschreibung des zur Verfügung stehenden, des sicht- und hörbaren Materials.

Ziel ist es eine Brücke zu schlagen, oder besser die inneren Widersprüche, die in den ästhetischen Stereotypen akustisch, visuell und taktil erfahrbar erscheinen, herauszufinden, um zu einem differenzierten Verständnis kultureller Symbolik im "Rock" zu kommen und über diesen Weg, zu Grundbestimmungen kultureller Massenkommunikation zu gelangen.

Der kulturtheoretische Zugang muß dabei m. E. als übergreifend beachtet werden, bevor kurz die semiotische Herangehensweise an das Problem Symbol dargelegt werden soll.

### 3.2.1. Kulturtheoretischer Zugang

Ihrem Kapitel "Kulturell-symbolische Formen als Determinanten des individuellen Vergesellschaftungsprozesses" stellt Irene Dölling eine Bestimmung des Terminus 'kulturelle Form' bzw. 'Kulturform' voran. Er soll im folgenden dieser Studie ebenso gebraucht werden. "Das besondere Merkmal kultureller Formen besteht darin, daß in ihnen Strukturen, Widersprüche der gesellschaftlichen Verhältnisse in anschaulicher Weise, in "Gestalten", die aus der unmittelbaren individuellen Erfahrungswelt stammen, vergegenständlicht sind. Im Lebensprozeß der Individuen wirken diese kulturellen Formen als Determinanten, indem sich in ihnen der Alltag praktisch und regelhaft vollzieht. Dieser praktische Vollzug ist stets mit einer spezifischen (symbolischen) Wertung der individuellen Tätigkeiten und Erfahrungen, als einem übergreifenden gesellschaftlichen Zusammenhang zugehörig, verbunden." (DÖLLING 1986, 83)

Diese Herangehensweise wendet I. Dölling auf die Symbole geschlechterspezifischer Arbeitsteilung an. "In den Geschlechterbeziehungen etwa werden soziale Gegensätze beziehungsweise Unterschiede praktisch "verarbeitet" und gelebt auch dadurch, daß diese als bestimmte Beziehung zwischen Mann und Frau symbolisch zur Anschauung gebracht werden." (DÖLLING 1986, 89)

Bestimmte Beziehungen zwischen ...! werden symbolisch zur Anschauung gebracht, das genau ist der Aspekt der interessiert und am jeweiligen Gegenstand beobachtet werden kann. Diese Beziehungen, im allgemeinsten Sinne gesellschaftliche Verhältnisse, politische Interessen, konkret z. B. Umgangsweisen ju-

gendlicher Gruppen, sei es auf sich bezogen, im Arbeitsverhältnis, in den Schulen, im Elternhaus, in Sozialisierungserichtungen aller Tage, und sonntags in der Diskothek, im Zuschauerraum, im Verhältnis zu denen, die ihnen etwas vorstellen auf den Bühnen und umgekehrt, diese Beziehungen werden anschaulich sinnlich erfahrbar gemacht ..." z. B. in sprachlichen und bildhaften Symbolen, die an allgemeine, jedermann bekannte Vorgänge anknüpfen." (DÖLLING 1983, 90)

Dabei gibt es kaum mehr eindimensionale Symbolbedeutungen, Zuordnungen, was größtenteils seine Ursache in der starken Vergesellschaftung menschlicher Beziehungen hat. Das ist auf keinen Fall pejorativ gemeint. Im Gegenteil, erst im Verlaufe dieser Vergesellschaftungsprozesse, selbst auf niedrigster Stufe, wurden Symbole in den Zeichenhaushalt menschlicher Äußerungsformen (z. B. Verbalsprache) aufgenommen, erst in diesem Prozeß ist es sinnvoll von Symbolen zu sprechen. Und angesichts heutigen Entwicklungstempos der Produktivkräfte ist es von außerordentlichem Reiz und Kompliziertheit, ihnen nachzugehen.

"Indem diese kulturell-symbolischen Formen individuell angeeignet werden, erhält die 'Natur' der Individuen eine historisch-konkrete Gestalt. Mimik, Gestik, Körperhaltung usw. gewinnen so eine bestimmte Bedeutung, die in ihnen 'zugleich symbolisiert wie realisiert' (H. v. m.) ist." (BOURDIEU 1979, 195)

Dabei sollte man sich nun nicht vom Begriff des SYMBOLS verführen lassen, bzw. ihn so ausdehnen, was mir bei dieser zitierten Äußerung Pierre Bourdieus recht nahe zu liegen scheint. Es ist nicht sinnvoll, jede menschliche Äußerung als Symbol zu deuten, symbolisiertes und Verhalten überhaupt gleichzusetzen. Möglicherweise ist diese Gleichschaltung ein Resultat empfindlicher Reaktion entfremdeter Beziehungen, die so zu schlichten gesucht werden? Alles ist Symbol, das impliziert das große Welttheater, dessen Regisseur nicht ausfindig gemacht werden kann.

Eher gilt es, materielle und ideelle Lebenstätigkeiten hinsichtlich ihrer Symbolisierbarkeit und ihrer speziellen Symbolik zu erfassen, beides: Tätigkeit und Symbol, inhaltlich

jedoch deutlich voneinander abzugrenzen.

Für den Kulturtheoretiker sind, so betont I. Dölling zurecht, "die Verhältnisse in Gestalt der Lebensbedingungen der logische Ausgangspunkt. ... Die Lebensbedingungen der Individuen weisen eine durch das Grundverhältnis der Produktion gesetzte Formationstypik auf, ... deren Vergesellschaftungsgrad der Individuen historisch zu bestimmen, vor allem in den Lebensbedingungen, speziell in den kulturellen Formen genau zu erfassen ist." (DÖLLING 1986, 101)

Zu diesem Aspekt der Arbeit wird bezogen auf den Gegenstand "Rock" ein wenig Faktenmaterial zum Kreis 'Lebensbedingungen Jugendlicher in der DDR' aus der Sicht von Jugendsoziologen, ihrer entsprechenden Literatur, im Kapitel 4.3. Auskunft gegeben.

### 3.2.2. Semiotischer Zugang \_

Der Begriff Symbol hat in der Semiotikforschung recht klare Konturen. So etwa bei M. Franz, der diesen Begriff in seiner Publikation "Wahrheit in der Kunst", eingebettet in den Problembereich "Bildhaftes Denken und sinnlich fundierte Zeichen - Ursprung und Reichweite" vorstellt.

Ausgehend davon, daß Werkelemente- und Strukturen nicht von sich aus Zeichen- und Zeichenstrukturen sind, sondern nur in funktionaler Bestimmtheit durch den semantisch und pragmatisch intendierten Gestaltungsprozeß, unterscheidet Franz ikonische, indexikalische und symbolische Zeichenfunktionen, über die in der künstlerischen Aneignung abgebildet und gewertet wird. (8) Diese Eingrenzung (Werkelemente und Strukturen künstlerischer Aneignung) muß im folgenden mitgedacht werden, um nicht von vornherein das Nutzen dieses Ansatzes für die Untersuchung kultureller Symbole im "Rock" ad absurdum zu führen. Die Symbolbegriffe beider Ansätze bewegen sich auf verschiedenen Ebenen, deren Bestimmungen sich allerdings bedingen.

"- Ein Zeichen ist ein Symbol, wenn Form und Bedeutung des Zeichens durch konventionell geregelte Zuordnung miteinander verbunden sind.



Symbolische Zeichen sind konventionsbedingt.

- Ein Zeichen ist ein Ikon, wenn seine Bedeutung allein aus seinem Gestaltbild und der zugrunde liegenden Formstruktur hervorgeht. Ikonische Zeichen sind strukturell bedingt.
- Ein Zeichen ist in Indiz, wenn seine Bedeutung aus weiterreichenden Wirkungszusammenhängen hervorgeht, die aus seiner Form zu erfol gern sind. Indexikalische Zeichen sind kausal bedingt."

(FRANZ 1984, 80) Abgrenzungskriterium ist dabei der Grad der Konventionalisierung. Nun sind diese Grenzen keineswegs geschlossen bzw. stabil. "Wird der nichtkonventionalisierte Bedeutungsanteil überlagert, so gehen Ikons und Indizien in Symbole über."

... "Ikonische Zeichen können einen steigenden Abstraktionsgrad aufweisen; anders ist es nicht möglich, immer größere und reichhaltigere Komplexe von Sachverhalten ikonisch zu erfassen. Dabei durchlaufen Ikons einen Prozeß der Stilisierung, Schematisierung, Typisierung, Idealisierung. Je allgemeiner die Bezugsebene ikonischer Gestaltung wird, um so ausgeprägter wandeln sich Ikons in Indizien, die auf beliebig weitreichende Wirkungszusammenhänge verweisen können: soziale Indizien z. B. auf Lebensformen und -probleme ganzer Klassen, Gemeinwesen, Epochen. Ikonische und indexikalische Zeichen sind in der Regel auch hochgradig konventionalisiert, da sie stets in sozial-kulturellen Kontexten wirksam werden." (FRANZ 1984, 84/85)

Ein ausgeprägtes, typisches Symbolsystem stellt das menschliche Laut- und Schriftalphabet dar. Diese Schlußfolgerung dürfte nun allerdings verwirrend wirken, denn eben dieses Symbolsystem ist in seiner Struktur und Funktion kaum dem kultureller Symbole gleich, wie sie Formen des "Rock" verwenden, die ihr faszinierendes vor allem als nonverbales Ausdrucksmittel in visuellen, klingenden und bewegten Zeichen präsentieren.

M. Franz geht davon aus, daß sich von Anfang an "zwei grundverschiedene Weisen herausgebildet" haben, "sich semiotisch zur Welt zu verhalten: auf der einen Seite kognitiv-sprachlich mit Hilfe von Symbolen bzw. in Laut- und Schriftsprache

und auf der anderen evokativ-mimetisch in Form sinnlich fundierter Zeichensysteme der Ikonen und Indizes." (FRANZ 1984, 86) Und trotzdem spricht er von sinnlich fundierter Symbolik, z. B. im Zusammenhang mit dem Ausstellen eines bestimmten Gestus. (Der Gestus des auf der Stelle Tretens am Ende des Godot-Stücks von Samuel Beckett). Künstlerische Symbolsysteme funktionieren "über sinnlich faßbare Bedeutungsgehalte, die bei Analogcodierung (wie in der Musik; vgl. Georg Knepler, Geschichte als Weg zum Musikverständnis) direkte ikonische Momente mit subjektiv-indexikalischer Funktion aufweisen." (FRANZ 1981, 231) Bleiben wir bei der Frage, ob ein nonverbales Zeichensystem symbolischen Charakters sein kann? Für künstlerische Zeichensysteme hat Franz diese Frage bejaht. (FRANZ 1981, 232) M. E. liegt der Schlüssel im jeweiligen Bezugsrahmen, genauer in dem, was als künstlerischer bzw. kultureller Text der Analyse fungieren soll. Dieser Bezugsrahmen läßt sich dabei notwendig aus dem Gegenstand heraus bestimmen.

P. Wicke gebraucht in seinen Arbeiten zur Ästhetik und Soziologie des Rock nicht selten den Terminus kultureller Text. Er spricht vom "Lesen eines kulturellen Textes". "Rockmusik ist Bestandteil von übergreifenden 'kulturellen Texten', in denen sie selbst nur als ein Element neben anderen kulturell bedeutsamen Symbolformen (Kleidungsstilen, Haarstilen, Alltagsobjekten, Freizeitgegenständen) fungiert." (WICKE 1986, Thesen zur Diss. B) Die Songs als solche sind keine Kunstwerke, deren 'Text' in Semantik und Syntax gemessen am "Text" z. B. einer Beethovensinfonie eindeutig zu bestimmende Sinnbezüge trägt.

Nun scheint mir diese Überdehnung oder Inflation des Textbegriffes, wie er auch bei Lotmann angelegt ist, auf der Hand zu liegen. Lotmann selbst teilt den Textbegriff. Aus der Sicht des Kulturforschers spricht er davon, "daß die Kultur die Gesamtheit der jeweiligen Texte darstellt oder auch, daß die Kultur ein Text mit komplexem Aufbau ist." (LOTMANN 1981, 35).

Für die Untersuchung kultureller Symbole würde die Gleichsetzung von kulturellem Text und Kontext bedeuten, daß sämtliches

Verhalten, soziales Verhalten symbolischer Art wäre. Das aber würde eine Deskription von Symbolen schier unmöglich machen und eine Realität Orwellscher Prägung suggerieren.

Das Klären des Problems, was bei den Überlegungen zur Spezifik das 'Rock' den 'kulturellen Text', was den 'Kontext' ausmacht, ist unerlässlich. Denn wie P. Wicke schreibt, daß "Rockmusik Bestandteil einer hochgradig vergesellschafteten kommerziellen Massenkultur ist, die ihrerseits mit einem Symbolsystem eigener Art (Starkult, Images, Hits, Poster, Buttons, T-shirt, Anzeigenwerbung, Presse) einen kulturellen Kontext, Wert- und Bedeutungsstrukturen um diese Musik herum ausbaut" (WICKE 1986, Thesen zur Diss. b), dann purzeln Text und Kontext durcheinander. Dies macht es wohl auch so schwer, der Ästhetik einen Songs, als Matrix kulturellen Verhaltens, die offen ist für Sinn, Lust und Vergnügen, wie Peter Wicke schreibt, nachzugehen. Bisherige Versuche in ihrer Reduktion auf das Musikalische haben Leerstellen gelassen, führten zu Mißverständnissen, oder waren gar völlig unbrauchbar. (9) Gesagtes soll nun als Verständigungsbasis für die Beobachtung ästhetischer Grundmuster des Rock, seiner Musikpraxis in ihren differenzierten Spielweisen und Stilistiken eben auch außerhalb der Musik, gelten. Nur ansatzweise konnten dabei ausgearbeitete Theorien der Semiotik und Kulturtheorie, die das Feld der Symbole abstecken helfen, reflektiert werden. Vorerst fehlen vor allem die Aussagen zu 'Symbol und Massenkultur'. Umberto Eco, die ihre Bedeutung für diese Arbeit vor allem im Zusammendenken von Massenmedien und Symbolproduktion hätten.

### 3.2.3. Versuch einer Definition

Zusammenfassend mag als methodologischer Ausgangspunkt folgender Definitionsversuch gelten:

Zu Symbolen der Kulturform "Rock" werden innerhalb und mit dieser Praxis verknüpfte bestimmte Verhaltensmuster und Gegenstände der beteiligten kulturellen Subjekte. Diese repräsentieren und beziehen sich wertend auf Objekte des alltäglichen Gebrauchs, heben diese hervor, stilisieren sie und versehen sie mit neuen Bedeutungen. Diese Verhaltensmuster und Gegenstände stehen im unmittelbaren Bezug zum sozialen Raum einer

historisch konkreten Form von Jugendkultur in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und sind sie gegebenenfalls selbst.

#### 4. Die Präsentationsform - Rockkonzert

4.0. "Die Band kommt raus, wieder so eine Nacht.

Die Gitarren quitschen, die Trommeln machen Krach ...(10)

Im Jubiläumsjahr Berlins scheint es gerade so, als hole eine ganze Generation 25 Jahre internationale Rockgeschichte nach. Legendäre Musiker und ihre Bands (genannt seien nur John MAYALL und Carlos SANTANA) lassen den Strom der Verstärkeranlagen anschalten und schon toben abentausende in Erwartung eines einmaligen Erlebnisses.

Das Rockkonzert wird von den Fans und den Rockenthusiasten als Ort der unmittelbaren Kommunikation in der Gemeinschaft mit den Musikern einerseits und dem Publikum ebenso gewertet. Beim Konzert hat man ihn vor sich, den Star. Die Musik nimmt in ihrer Lautstärke den Raum ein und auf, unterstützt durch die Lichtshow, heutzutage nicht selten durch Lasereffekte. Damit wird die unmittelbare sinnliche Intensität der Qualität von Klang im direkten Bezug zwischen Musiker und Publikum bedeutsam. Der Druck der Bässe kann bei weitem intensiver, da auch visuell erlebt, körperlicher empfunden werden als vor der häuslichen Stereoanlage. Mitunter wie in einem "Hexenkessel" "brennt die Luft", es ist eng, verqualmt und trotzdem findet man Platz zur Bewegung, im Tanz, beim Klatschen und Pfeifen. In der DDR wurden aus objektiv-historischen Gründen die verschiedenen Spielarten von Rockkonzerten zu einer entscheidenden Umgangsform mit Rockmusik. Das Groß der Bands ist häufiger auf Tour, als in den Studios, stets unterwegs stehen die "elektroakustischen Großbetriebe" (11) fast allabendlich auf einer anderen Bühne. Das ist der Alltag der Musiker und Techniker.

#### 4.1. Das Rockkonzert - Faszination der unmittelbaren Begegnung?

Es scheint geradezu paradox dem Eingangskapital, samt seiner metaphorischen Überspannung, was die besondere Art und Weise technischer Entwicklungen im "Rock" begriff, eingebettet in ein gesamtgesellschaftliches Gefüge von sich daraus ergebenden

Perspektiven und Problemen, nun eine so radikale Einengung bzw. Verschiebung des Blickwinkels folgen zu lassen.

Doch es ist falsch, versucht man das eine getrennt vom anderen zu erläutern.

Bereits im vorangegangenen Kapitel wurde versucht, deutlich zu machen, wie stark allgemeine Vergesellschaftungsprozesse und besonders in der Kulturform "Rock" bis in alle Ecken und Nischen ihrer Existenz wirken, so auch was die Gestalten der sie konstituierenden Symbolsysteme angeht. Genau dies war Sinn und Zweck der wennauch groben Auflistung medienästhetischer Aspekte.

Nun unterschätzte man die Präsentationsform - Rockkonzert - gewaltig, wollte man sie als eine Art Ecke oder Nische bezeichnen. "Für die Präsentation der populären Musik haben sich im Verlaufe ihrer Geschichte spezifische Veranstaltungsformen entwickelt, die neben den Massenmedien (Schallplatte, Rundfunk und Fernsehen - S. L.) der Verbreitung populärer Musik dienen. Bei diesen handelt es sich nicht von vornherein um Massenveranstaltungen, wohl aber um Aufführungsformen, die millionenfach besucht werden." (PENZEL 1985, 75) Derartige Veranstaltungen reichen z. B. von Theater-, Revue- und Konzertformen über Showprogramme bis hin zu Tanzveranstaltungen. Jede Veranstaltungsform für sich genommen, gebe genügend Stoff zur Analyse, was weder hier noch in der Arbeit von K. Penzel zur "Institutionalisierung populärer Musik" Gegenstand sein konnte.

Von den legendären Rockkonzerten der Vergangenheit und Gegenwart (Woodstock 1969, San Francisco, den Konzerten in der Westberliner Waldbühne oder Live-Aid Konzerten) aber auch von den unzähligen kleineren Formen in Klubs, auf Straßen, in Parks usw. geht eine schwer zu beschreibende Faszination aus.

In diese Studie zu Symbolen der Kulturform Rock muß eine kurze Betrachtung der Veranstaltungsform schon insofern einfließen, da diese zum einen den Umgang Jugendlicher mit Rockmusik neben dem Hören von Schallplatten, Rundfunk- und Fernsehsendungen wesentlich ausmacht und zum anderen die Vorgänge des Musizierens im Konzert direkt vor unsere Augen und Ohren führt,

auch vor die des "sich in Distanz zu haltenden" Wissenschaftlers.

Es ist bekannt, daß es zur Veranstaltungsform Konzert im allgemeinen und im besonderen des Rockkonzertes kaum aussagekräftige Beschreibungen, geschweige denn theoretische Überlegungen gibt. Die Ausnahme bildet Hanns Werner Heisters Arbeit "Das Konzert - Theorie einer Kulturform". Auch wenn Heisters Ausgangspunkt - Konzert als Realisierungsort autonomer Musik - fragwürdig ist, so sind seine Quellensammlungen, Beobachtungen und Verallgemeinerungen am historischen Gegenstand Konzert einmalig.

Heister schreibt: "Während die derzeit (80er Jahre des 20. Jh.) und hierzulande (BRD - S.L.) vorherrschende soziale Funktionsbestimmung, ökonomische Formbestimmtheit und psychisch ästhetische Funktionsweise der Musik (gemeint ist hier die sog. artifizielle) eine rabiate praktische Negation dessen ist, wofür das Konzert steht (12), bildet das Konzert in seiner rigorosen klassischen Ausprägung eine Folie, von der sich kontrastierend nicht nur heutige "neue Konzertformen" von Estrade und Wandelkonzert bis zu Solidaritäts- und Workshopkonzert abheben lassen, sondern überhaupt - oft erst noch zu entwickelnde - Formen einer ästhetischen Sinn und Bildung fördernden "angewandten Musik" und eine Verwendung von Musik in "funktionalen" Kontexten: ob sie nun auf Errungenschaften des Konzerts verzichten, sie bewahren oder aufheben." (HEISTER 1983, 18)

Nun mag die Kulturform Konzert, in dieser Komplexität geht Heister an seinen Gegenstand heran, wie sie dabei problematisiert ist, für ein europäisches Modell der sog. artifiziellen Musik stehen und ein Rockkonzert, wie Heister selbst sagt, sich von diesem "kontrastierend abheben". Dennoch lassen sich sicherlich Querverbindungen ziehen, wenn man z. B. in Betracht zieht, daß beide durch zentral organisierte Institutionen vermittelt werden oder gegebenenfalls die Hör- und Sitzstruktur sich beängstigend ähnelt ("Rock für den Frieden" im "Palast der Republik.")

Es käme darauf an, das Besondere des Rockkonzertes aus der Kulturform "Rock" selbst zu erklären.

Neben Gemeinsamkeiten muß zur Bestimmung der Merkmale von Symbolen einer Kulturform ("Rock") das Besondere des Rockkonzerts erfaßt werden.

Bleibt doch unerläßlich festzustellen, daß aufgrund historischer Bedingungen, der Herkunft der Rockmusik und vieles andere mehr sich objektiv ein soziales Modell und eine reale Form des Umgangs mit dieser Musik herausgebildet hat, das kaum dem einer Kunstform des 19. Jh. gleicht.

"Entstanden im Resultat des konfliktreichen Zusammenwirkens von Arbeiterjugend und kapitalistischer Musikindustrie, vermittelt sich in der Ästhetik des "Rock" der von den Klassengegensätzen geprägte Widerspruch zwischen dem klassenspezifischen kulturellen Gebrauch von Musik durch die Arbeiterjugend einerseits und der Entwicklung des Musizierens auf der Grundlage der technisch fortgeschrittensten Möglichkeiten des Musizierens innerhalb der Massenmedien und Musikindustrie andererseits." (WICKE 1986, Thesen zur Diss.) Dieser Widerspruch spiegelt mittelbar den zwischen dem Umgang mit Rockmusik im live-Kontext und der Produktion und Reproduktion dieser durch technische Medien wie Schallplatte, Rundfunk und Fernsehen. Live auf den großen Bühnen und in den unzähligen kleinen Klubs wird gleichermaßen produziert, wie auch reproduziert, das was im Probenraum und Studio zumindest konzeptionell musikalische Konturen angenommen hat.

Dort, wo die Rockmusik wesentlich kommerzielles Produkt, marktfähig sein muß (was sich in den Umsatzkennziffern einer Schallplatte auszudrücken hat, dem realisierten Tauschwert) hat das öffentliche Konzert in erster Linie der kapitalistischen Verwertung in diesem Sinne zu folgen, zu dienen. "Auf Tour" geht man, um ein bestimmtes Images zu befördern oder erst einmal offensichtlich zu machen, erschöpfen sich doch die Bühnenaktionen keinesfalls im Klanglichen. Wesentlich treten darstellerische Aspekte, Bühnengags, visuelle Aufmachung, die Show im allgemeinsten Sinne hinzu. Damit werden komplexe Bedürfnisse angeregt und realisiert. Das macht die besondere Atmosphäre der Konzerte aus. Zumal das sog. Rockkonzert der Geschichte und Gegenwart bestehende Konzertkonventionen meistens außer



Kraft setzte. Rockmusik stellt diese Kategorie der Veranstaltung nicht selten geradezu in Frage. Rockauftritt hatten häufig alle möglichen Tumulte, auch Schlägereien mit sich gebracht. Von zertrümmernden Teds, hysterischen Beatles-Fans, den ausschweifenden Happenings der Hippies weiß die Rockgeschichte zu erzählen. Nicht selten verteuflte man wegen dieser "Ausfälligkeiten" die Rockmusik, machte sie verantwortlich für die "Verrohung" bürgerlicher Sitten und Zertrümmerungen moralischer Tabus. Das aufmüpfige, rebellische Moment begleitet die Geschichte der Rockkulturen ebenso wie konservative Tendenzen ihrer Vereinnahmung durch marktsüchtige Monopolverbände der Musik- und Modeindustrie, welche genügend Anlaß bieten, sich aufzulehnen - das "konfliktreiche Zusammenwirken von Arbeiterjugend und kapitalistischer Musikindustrie". In kapitalistischen Ländern, u. a. in den USA und Großbritannien, und dort hat die Rockentwicklung nuneinmal ihre Ausgangspunkte, sind bestimmte Stile des Musizierens nicht zu trennen von den sie tragenden subkulturellen Zusammenhängen. Die Musik ist dabei ein Symbol, ein Moment ihrer subkulturellen Identität, gewachsen in bestimmten gesellschaftlichen Situationen, sozialen Verhältnissen als Ausdruck und Darstellung differenzierter Lebensbedingungen.

In diesem Sinne wäre es interessant, der Ideologie des Rock, wie sie sich im Konzert Ausdruck verschafft, nachzugehen. Auch sie wird vermittelt über Beziehungen am Ort des "Rockgeschehens". Diese Beziehungen haben ihrerseits eine historische Dimension.

Dort wo kulturelle Umgangsweisen der Afroamerikaner, die zweifellos nicht nur die musikalischen Vorlagen für Rockmusik einbrachten, (die Straßensänger des Blues, die stampfende Vitalität der schwarzen Brass-Bands, der wiegende Tanz, auch die Ekstase der Gospel- und Spirituelsänger in den Kirchen, obwohl er durch die weißen Pfarrer verpönt und verboten war) auf die kulturellen z. B. Veranstaltungformen der "Weißen" treffen, verquicken sich Umgangs- und Darbietungsstrukturen in der Musik. (13)

Die Starkkonzerte in den überdimensionalen Music-halls, die wiederum Kinder der großen Revuen, Zirkusunternehmungen und

Enkel der bürgerlichen Konzerthäuser samt ihren reisenden Virtuosen waren, die Plattenproduktionen und Printmedien des Vertriebs, selbst die High-school-Bälle sind Instanzen, über die sich frühe Formen des Rock Öffentlichkeit verschaffen.

Öffentlichkeit ist dabei ein wesentliches Funktionskriterium, sowohl was die Art und Weise des Umgangs mit dieser Musik, als auch ihre Verteilung und Zirkulation mit Hilfe der technischen Massenkommunikationsmittel angeht. Sie ist wiederum nur Ausdruck für den oben zitierten Widerspruch.

Das Konzert ist ein Ort dieser Öffentlichkeit, und da scheint es so, als würde man die durch technische Massenkommunikationsmittel verlorengegangene Unmittelbarkeit, eine nur einseitig gerichtete Öffentlichkeit, einholen bzw. neue Ausgangspunkte setzen zu wollen.

In diesem Zusammenhang sind m. E. die Äußerungen P. Wickes dann doch etwas zu euphorisch, wenn er den "Rock" und seine Präsentationsformen als "Gemeinschaft und Gemeinsamkeit, das Bewußtsein von der Kollektivität vermittelt durch das Musikerlebnis" (WICKE 1981, 112) beschreibt. Damit unterschlägt er die realen Entfremdungsprozesse, die zwangsläufig auch diese Musik-sphäre kennt. Es ist sicherlich richtig, wenn er die Faszination Rockmusik damit erklärt, daß "der einzelne sich" dabei "in eins weiß mit der 'community' der Fans, sich als Teil der vielen begreifen und Bestätigung finden kann. Ihren Sinn erhält diese Musik erst durch die Erfahrung der Kollektivität, die hinter ihr steht." (WICKE 1981, 112) Das allerdings kann auch Schein sein.

Nicht unmittelbar 'von Mensch zu Mensch' wird im Konzert agiert, um hier diese romantische Sentenz, kurz einzuflechten. Denn das hieße, Kommunikation unter den Bedingungen hoher Vergesellschaftung mißzuverstehen.

Erst durch das Zusammenwirken von Licht, Lautstärke usw. wird ein Raum geschaffen, der typisch ist für die komplexe Rockkonzertsituation, zu der genauso Essen, Trinken, Tanzen, Quatschen, Pfeifen und Johlen gehören. Vermittelt über das technische Instrumentarium, die Bühnenreize, die Handhabung der Instrumente, Aufmachung in der Kleidung, das Spiel untereinander, die Mimik der Agierenden wird das Konzert für das Publi-

kum, unter ihnen die Fans, zu einem Erlebnis, für das Mühen, Zeit und Kosten nicht gescheut werden.

Die genannten Momente sind geprägt durch die Erfahrungen im Umgang mit technischen Medien. Sie sind Zeichen einer entsprechenden Sprach- und Bildkultur. Um dieser Funktion gerecht zu werden, bedürfen einige von ihnen, vor allem jene, die den Sound und das Licht auf der Bühne ermöglichen, der umfassenden Technisierung. Kaum anders könnte man Dezibellkennziffern der Lautstärke erreichen, die "mitten durch die Magengrube" gehen, jene Berührungssuggestion, das körperliche Mitvollziehen "hervordröhnen".

Durch 'Technik' wird versucht, Unmittelbarkeit herzustellen, die Aufhebung der Vermittlung, mittels Geräten/Technik die Distanz zu verkürzen, auszulöschen. "Was Technik zu vermitteln sucht, ist, die Vermittlung überflüssig zu machen." (ANDERS 1980, 337) - Der Mensch also, sinnlich tätig und mit ihm auch die ganze Multidimensionalität, die ihn tendenziell wieder verschluckt, denn Technisierung ihrerseits bedeutet ein hohes Maß an Vermittlung. Genau in diesem Spannungsfeld bewegen sich m. E. Musiker und Publikum im Rockkonzert, miteinander, gegeneinander, untereinander.

Dieser Widerspruch strukturiert wesentlich ihr habituelles Gebaren, ihr Verhältnis zu den Instrumenten, Mikrofonen, im Bühnenraum überhaupt.

Im Umgang mit Technik "sich-selbst-Darstellen und Rollenzueigenen, ... ein Verhalten ..., das besondere Räume und Zeiten schafft, in denen Tätigkeiten und Dinge besondere Bedeutungen erlangen und zu einem gesellschaftlich wichtigen Text, zu einer speziellen Sprache werden" (FRIEBACH 1986, 13) das ist ein zentraler Aspekt dieser Untersuchung.

Er ist historisch konkret anzugehen.

#### 4.2. Symbolbedeutungen verschieben sich - historische und theoretische Aspekte

"Es bedarf schon von den Fragestellungen her einer Einordnung dieser Musikpraxis in den kulturhistorischen Gesamtprozeß der Musikentwicklung, weil sie in ihm entstanden ist und abgelöst

von ihm als isoliertes Einzelphänomen in ihrer sozialen Widersprüchlichkeit gar nicht begriffen werden kann. Es bedarf des Studiums ihrer Geschichte als Bestandteil von gesellschaftlicher Praxis, der sozialen, politischen, kulturellen und ideologischen Verhältnisse, in denen sie vermittelt ist." (WICKE 1985, 236)

Untersucht an vorlapitalistischen Kulturen Afrikas, die wesentlich die wenn auch sehr frühen Wurzeln der Geschichte der afro-amerikanischen Populärmusik ausmachen, berichtet H. J. Fiebach von der zentralen Stellung des lebendigen Körpers im Zusammenhang mit der Produktion von Gebrauchswerten als ökonomischer Zweck vorkapitalistischer Produktionsverhältnisse. (14)

"Der Mensch in seiner Körperlichkeit war, zugespitzt formuliert, außer der Erde das einzige bedeutende Produktionsinstrument." (FIEBACH 1986, 26) "Der ständige, vielseitige Gebrauch des Körpers, daher gerade seine Darstellung, erschien normal, notwendig und genußreich. Seine raumzeitliche Bewegung und die Tätigkeit seiner Sinne waren die wesentlichsten Materialien und Instrumente sozialer Kommunikation, der öffentlichen Reden." (FIEBACH 1986, 25)

"Der Körper musizierte und tanzte im alltäglichen zwischenmenschlichen Verkehr und in besonderen sozial-politischen Geschäften; er rhythmisierte Haltungen und Vorgänge und machte sie so bedeutungsträchtig. In tänzerisch-musikalisch herausgehobener Bewegung wurde er zu einem Text, (15) der im jeweiligen kulturellen Umfeld einfache oder komplexe Botschaften vermittelte und lebensnotwendige Verständigungen sichern half. ... Was in anderen Kulturen eine verbale Bemerkung leistet, sprach der Körper in einem theatralischen Akt. ... Das verbale Erzählen wurde immer wieder zum universellen (ikonischen) Bezeichnen erweitert." (FIEBACH 1986, 28)

"Zeichenmaterialien waren gestische Äußerungen, besondere Kleidungsstücke und Objekte (z. B. Fliegenwedel oder Leopardenfell), die Bewegung von Körpern ..." (FIEBACH 1986 34)

"David Livingston berichtete um 1860; es fragten die Neger im Betschu\_anerland den Fremden nicht, woher kommst du, sondern was tanzst du? - Der Tanz war identisch mit der Lebensweise und Kultur eines Volkes. (GÜNTHER 1982, 8) "Das Ziel des afri-

kanischen Tanzes ist die durch bestimmte Körpertechniken erzeugte Ekstase. Ein für jedermann sichtbares Zeichen dafür, daß dieser Zustand erreicht wurde, sind die sog. Shakes - Körperschütteln." (GÜNTHER 1982, 23) Ekstase meint dabei nicht Bewußtlosigkeit, sondern im mythologischen Sinne erhöhtes Leben.

Warum dieser Ausflug in die Theatralität mythisch-religiöser Haltungen? Auf alle Fälle kannten die vorkapitalistischen Kulturen Westafrikas die Verstärkereffekte symbolischer Rekonstruktionen, z. B. Symbole wie angezogene Unterarme und geballte Fäuste als Mannesgesten im Initiationsritus. Umberto Eco stellt in diesem Zusammenhang fest, daß es heutzutage Bereiche gibt, in denen man eine derartige "Universalität des Empfindens und Sehens auf populären Grundlagen wieder hergestellt hat, so vor allem in den Massenmedien, wo sich ein eigentümliches Wertesystem, das hinreichend beständig und umfassend ist, durch Mythenproduktion, in einer Reihe von Symbolen konkretisiert hat, die sowohl von der Kunst als auch von der Technik angeboten wurden. Tatsächlich können wir in der gegenwärtigen Massengesellschaft, im Zeitalter der industriellen Zivilisation Mythisierungsprozesse beobachten, die mit denen in primitiven Gesellschaften verwandt sind, ... es handelt sich um die ursprünglich private, subjektive Identifikation eines Objektes oder eines Bildes mit einem Ensemble bald bewußter, bald unbewußter Ziele, so daß Bild und Ziel zu einer Einheit verschmelzen (die an die magische Kraft erinnert, aus welcher der Primitive seine Mythen schöpfte). So wie der auf die Wand der prähistorischen Höhle gezeichnete Bison mit dem echten Bison "identisch" wurde und dem Maler den Besitz des Tieres durch den Besitz des Bildes sicherte, das Bild also eine sakrale Aura annahm, so fungiert heute das Automobil als Zeichen des ökonomischen STATUS, mit dem es schließlich verschmilzt.

Der Gegenstand ist die gesellschaftliche Situation und deren Zeichen, das übrigens nicht nur für ein konkretes, erstrebenswertes Ziel steht, sondern gleichzeitig das rituelle Symbol, das mythische Bild ist, in dem sich die Hoffnungen und Wünsche verdichten; die Produktion dessen, was wir sein möchten."

(ECO 1984, 189/190) Eco sei hier so viel Raum gegeben, da seine Überlegungen, wenmauch methodisch, wie er selbst sagt, nicht unbedingt einheitlich, sich auf die Suche nach einem geeigneten Instrumentarium begibt, um zum Verständnis des umfangreichen und ungeordneten Gebietes der Massenkommunikationsphänomene beizutragen. Eco bevorzugt dabei die semiotische Herangehensweise, nicht aber unter Ausschluß soziologischer und ästhetischer Analysemethoden. Besonderen Raum nimmt in seiner Aufsatzsammlung "Apokalyptiker und Integrierte - Zur kritischen Kritik der Massenkultur" die eingehende Abhandlung jener zwei Einstellungen zur Massenkultur ein, und damit eine Erörterung des Begriffs Massenkultur. Das Verhalten zu und in den "großen Informationskanälen", den Medien wird zum Prüfstand und Streitobjekt der gegensätzlichen Auffassungen. Für Eco sind die Massenmedien Mittler kultureller Werte. Sie verbreiten seiner Meinung nach zwar wahllos Informationen, befördern aber dabei eben kulturelle Umbrüche von Bedeutung. Die Massenmedien prägen ein Ensemble neuer Sprachen, so neue Redeweisen und Wahrnehmungsmuster (neue Grammatiken des Kinos, Photographien, Comis strips, journalistischen Stil). (16)

Gerade der industrielle Vergesellschaftungsprozeß, der in Europa um 1700 und in Amerika kurz darauf beginnt, bringt in Bezug auf die Symbolkultur von Körperlichkeit, Mimesis, Mythos, Gesellungsform und kultisch-spielerischer Kommunikation über soziale Lebensprobleme eine Transformation dieser Symbolkulturen hervor. Sowohl was die Zeichen als auch deren Bedeutungen betrifft, Frage ist, was als Invariante notwendig Bestand haben mußte, gleichsam als sinnliches Mittel und was darüber hinaus in neue Sinn- und Wertungskontexte eingebettet wurde? Es existieren Symbole, die in ihrer Grundform erhalten blieben, andere, die revolutionierten, umformten, sich neu bildeten. Dabei gebrauchen sie nicht selten das Sein und den Schein des "alten" Sinnlichen, des Körperlichen. Die historisch gewachsene technische Reproduzierbarkeit der kommunikativen Inhalte und Formen mußte vielleicht sogar eine neue, andere Sinnlichkeit erzeugen!/? Es ist also nach der sozial-kulturellen Funktion dieser transformierten Sinnlichkeit und ihrer Muster, den Standards zu fragen: in erster Linie nach ihrer öko-

nomischen Funktion (Verwertung und Zirkulation des Kapitals). Andererseits sind diese Gestaltungsweisen selbst ökonomisch überformt, denn zum einen hat der Standard, der sinnliche, ein ökonomisches Moment. Er entlastet vom Einzelnen und Vielfältigen, Unüberschaubaren, Nichtbeherrschbaren. Zum Zweiten verwertet sich Sinnlichkeit nur in der Form des Standards massenhaft! Dabei ist die relative Eigengesetzlichkeit kulturell-ideologischer Formen und deren sozial-widersprüchliche Inhalte keineswegs zu leugnen. Erst einmal etabliert, folgt dies dem Prozeß der Autoreproduktion sozialer Modelle. Aber gerade am Paradigmenwechsel ist die sozial-ökonomische Determiniertheit kultureller Aneignungsmuster indikatorisch zu erfassen. Das, was Eco hier feststellt, hat demnach mehrfache Wurzeln. Aufbauend auf den sinnlich-gestalthaften Invarianten, solchen der bedürfnisbezogenen Bewältigung sozialer Entfremdung (Mythos), ist dies dennoch nur zu verstehen, wenn die besagten Tanzformationsprozesse der industriellen Vergesellschaftung und deren sozialökonomische Determinanten einbezogen werden.

Entfremdete Erfahrungen einer vorwiegend durch verbale Logik bestimmten Sprache haben das Auflehnen des Körperlichen, Sinnlichen ganz allgemein heraufbeschworen. Das ist eine Konsequenz von Entfremdung, als Reaktion der durch die Verwertung der Sacherwelt zunehmenden Entwertung der Menschenwelt, die, solange Technik ungenügend zugänglich und beherrschbar ist, als Abhängigkeit und Knechtschaft vom technischen Gegenstand empfunden wird.

Diese Nichtverfügbarkeit und Unbeherrschbarkeit von Technik bzw. die Ahnung davon, daß sie sich in den falschen Händen befindet, haben ganze kulturelle Strömungen bewogen, eine radikale Technikfeindlichkeit zu leben. Das endete nicht selten in Formen romantischer Verslossenheit gegenüber technisch progressiven Innovationen und stellt ein kulturelles als auch politisches Grundproblem unserer Epoche dar. Hochgradig vergesellschaftete Bedingungen, die wissenschaftlich-technische Revolution, deren Hauptproduktivkraft der Mensch ist, haben aus mehrererlei Gründen mimetische Invarianten nicht verdrängt. Im laufenden Text noch nicht erwähnt, doch von außerordentli-

chem Gewicht, sind es die psychisch-physischen Veranlagungen, die sinnlich-vitalen Bedürfnisse der Menschen, die sozial geformt, mimetische Invarianten erhalten. Diese bergen ihrerseits ökonomische Momente. Aus diesen Verknüpfungen ergeben sich die Grenzen ihrer Deutbarkeit.

"Das alltägliche mimetische Bedürfnis ... ist ein Bedürfnis nach eigener Betätigung, das sich vor allem in einem sensomotorischen Bewegungsdrang äußert. Alltägliches mimetisches Verhalten ist expressiv-evokatives Bewegungsverhalten: darum hat es auch in mimischen, gestischen, tänzerischen Äußerungen sein sinnliches Lebenselement, das sich durchaus auch exzessiv-orgiastisch entfalten kann ...". (FRANZ 1984, 101)

Deshalb hier dieser kurze Exkurs in die Zeichenwelt des afro-amerikanischen Tanzes, seinen Ursprüngen in Westafrika, die formal übernommen, bestenfalls noch Relikte im Bestand heutigen Bühnen- und Tanzbewegungsreservoirs ausmacht. Von "ursprünglichen" Bedeutungen sind sie abgekoppelt bzw. haben diese mittelbar übernommen.

Beim Beschreiben auffälliger Subkulturen, besonders in den USA und Großbritannien, läßt sich dieser Prozeß der Verschiebung von Bedeutungen nun bezogen auf hervorgehobene Objekte, ebenso recht deutlich feststellen. Z. B. die Mods (17), die "eine Reihe von Gebrauchsgütern beschlagnahmten und einer symbolischen Ordnung einfügten, die ihre ursprünglichen Biedermannbedeutungen auslöschte oder untergrub. So funktionierten sie Pillen, die ursprünglich gegen neurotische Erkrankungen verschrieben worden waren, zu ihren Zwecken um, und den Motorroller, ursprünglich ein äußerst respektables Transportmittel, verwandelten sie in ein bedrohliches Symbol ihrer Gruppen-solidarität. Rasiermesserschaft geschliffene Metallkämme, in ihren Händen zu improvisierten Waffen geworden, machten den Narzißmus zu einer gefährlichen, angriffslustigen Haltung. Die britische Flagge prangte auf der Rückseite schmutziger Parkas oder verwandelte sich in schick geschneiderte Jacketts. Subtileres passierte mit den konventionellen Insignien der Geschäftswelt: Anzug, Hemd, Krawatte und kurze Haare wurden ihrer ursprünglichen Konnotation beraubt (Effektivität, Ehrgeiz,



Einhalten der Hierarchie) und in leere Fetische verwandelt, in Objekte, die in ihrem eigenen Recht begehrt, gehätschelt und geschützt werden konnten. Auf die Gefahr hin melodramatisch zu klingen, könnten wir diese subversiven Praktiken mit Umberto Eco's Ausdruck als semiotischen Guerillakrieg beschreiben." (HEBDIGE 1983, 74) So die Aussagen D. Hebdiges, in seinem äußerst interessanten Text, der reich an Fakten vor allem semiotisches Instrumentarium bei der Analyse subkultureller Formen nutzt. Den Ursachen des konstatierten Angriffs auf die Syntax des Alltagslebens wäre unter den Auspizien kapitalistischer Verhältnisse zu folgen.

Ähnliche Erscheinungen der sozialen Verhältnisse im Sozialismus haben andere Ursachen und Maße.

#### 4.3. Rockkonzert in der DDR

Die Geschichte der DDR-Rockmusik feiert 1987 formal ihren 15. Geburtstag.

"Auf der Tanzmusikkonferenz des Jahres 1972 wurden im Ergebnis eines breiten Verständigungsprozesses die konzeptionellen Grundlagen gelegt, die den Stellenwert der Rockmusik innerhalb der sozialistischen Kultur vorzeichneten und seither nicht an ihrer Gültigkeit verloren haben." (WICKE 1986 a, 101)

Die Dokumente dieser Konferenz stellen eine öffentliche Anerkennung eines kulturellen Prozesses dar, dessen Beginn nicht mit Datum und Ort anzugeben ist. Jene Musik, die oft im Spannungsfeld von Mißverständnissen, Konfrontationen, Beachtung und Respekt nur ein Ausdruck veränderter Lebensbedingungen im eigenen Land, der weltpolitischen Lage und historischen Wandlungsprozessen war, hatte und hat wohlweislich ihre Korrelate in Verhaltensweisen und Bedürfnissen, der Suche nach Präsentationsformen. Die zunächst ablehnenden Haltungen gegenüber den Symbolen einer solchen Jugendkultur, (die bis zum Ausschluß von Prüfungen gehen konnten, wenn das betreffende junge Mädchen dort in Hosen erschien) erklärt sich aus den historischen Voraussetzungen. Der notwendigen antifaschistisch-demokratischen Erneuerung folgten die Vorstellungen vom Aufbau einer sozialistischen Nationakultur, die sich zunächst nicht mit den

Formen des "Rock", die als Produkte der "imperialistischen Massenkultur" vehement abgelehnt wurden, vereinbaren ließen. Dazu wäre in den Dokumenten von Partei und Kulturkonferenzen nachzulesen. (18)

Der Musiker Christoph Theussner (Gruppe Bayon) danach befragt, wie er für sich den Begriff Rockmusik in der DDR fasse, antwortet: "Durch den spezifischen sozialen Gestus der Rockmusik ist doch irgendwie etwas Besonderes entstanden. Viele Leute, die sich damals ins Rockgewühl gestürzt<sup>o</sup> haben, sind duftige Leute geworden. Diese Situation ist aber vorbei. Wenn heute eine Nachwuchsband nicht 150 000 Mark für eine Anlage investiert, kann sie einpacken." (BALITZKI 1985, 14.) Damit hat er zwei interessante Aspekte benannt, den spezifischen sozialen Gestus der Musik, überschattet vom zunehmenden finanziellen Druck, dem ihre Macher ausgesetzt sind, gerade diejenigen, von denen dieser soziale Gestus auszugehen vermag. In diesem Sinne steht die Rockmusik und all die Institutionen, die sich rührend um sie kümmern mit ihren 15 Jahren auch vor Problemen, die nicht nur ihr eigen sind. Sie bedürfen einer gesamtgesellschaftlichen Diskussion, die in der Öffentlichkeit geführt werden muß.

Nicht nur statistisches Material zeugt von der außerordentlichen Rolle und Beliebtheit von Rockmusik in der alltäglichen Lebenspraxis vor allem Jugendlicher. Dazu lese man die aufschlußreiche Zusammenstellung einiger demographischer und sozialkultureller Fakten der Jugend in der DDR in der 1983 verfaßten Diplomarbeit von Danuta Schmidt "Zur Funktion von DDR-Rockmusik im weltanschaulich-sozialen Selbstverständigungsprozeß Jugendlicher" nach. Leider sind in den letzten Jahren kaum neue Zahlen publiziert worden.

Besonders interessant sind im Zusammenhang mit dieser Untersuchung, wenn auch nur mittelbar, Zeitbudgeterhebungen in Arbeit und sog. Freizeit, sowie die Verfügbarkeit von technischen Apparaturen zum Empfang und zur Reproduktion von in diesem Falle Rockmusik: Fernsehgeräte, Kofferradios, Walkman und Tonbandgeräte. Zeit und Mittel strukturieren den Umgang mit den jeweils besonderen Musikformen, so auch der Rockmusik in

ihren verschiedenen Präsentationsformen.

Nach Gisela Ulbrich (ULBRICH 1981) beträgt der durchschnittliche tägliche Freizeitumfang (19) männlicher Jugendlicher für Schüler 6,0 h, für Lehrlinge 6,2 h und für junge Arbeiter 4,8 h. Mädchen und junge Frauen aller drei Gruppen haben durchschnittlich eine Stunde weniger Freizeit. Der angegebene Freizeitumfang kann in der Regel nicht zusammenhängend genutzt werden. Das bringt auch für Jugendliche den "Zwang" zur rationalen Nutzung der einzelnen mehr oder weniger großen Freizeitabschnitte und hat damit notwendigerweise Auswirkungen auf die Art und Weise der Freizeitgestaltung.

Die Nutzung der technischen Massenkommunikationsmittel beansprucht dabei den überwiegenden Teil der frei verfügbaren Zeit, und mitunter auch während der Arbeitszeit. Sie gehört zur alltäglichen Selbstverständlichkeit.

Das nachgewiesenermaßen massenhafte Bedürfnis Jugendlicher nach Rockmusik versucht D. Schmidt nach vier Aspekten hin zu verallgemeinern, wobei der erste beim näheren Hinschauen übergreifend die weiteren mit einschließt. "Rockmusik stellt im Prozeß der Selbstverständigung und Selbstfindung Jugendlicher ein wichtiges Medium der Auseinandersetzung mit sich selbst und der gesellschaftlichen Wirklichkeit dar und beeinflusst so die Entwicklung der jugendlichen Persönlichkeit, ihre Individualität, ihre Haltungen und Denkweisen ganz erheblich."

(SCHMIDT 1983, 27)

In den folgenden drei Punkten wird näher auf den Umgang mit Rockmusik eingegangen. Fazit: Rockmusik ist Sozialisationsinstanz, vergleichbar der Schule, dem Elternhaus, gesellschaftlichen Organisationen etc. Doch es scheinen dabei m. E. Dimensionen nicht genügend hervorgehoben, die das Besondere, ihre Faszination als Symbol einer jugendlichen Haltung, des Aufgeregten ausmachen. Werden da nicht Zeiterfahrungen symbolisiert, z. B. im Ausdruck freigesetzter Vitalität, die oftmals nur beschworen sich Räume erträumt, aber ins Leere geht? Das ist Realismus und gleichzeitig idealisiertes Bewußtsein, dieses "Als ob", gespielte Wohlfühlen, Verdrängen von Entfremdung.

Nun sind "räumliche und zeitliche Lebensbedingungen" zunächst

leere und abstrakte, zugleich auf notwendige Momente hinweisende Begriffe. Zu klären wäre, was macht Raum und Zeit für die Entwicklung der Souveränität der Subjekte in der Gesellschaft problematisch? Die Beobachtungen bestätigen, daß diese raumzeitlichen Merkmale gleichsam in den kulturellen Umgangsweisen des "Rock" aufgehoben werden. Es sind also zwei Ebenen von Raum und Zeit zu unterscheiden. Erstens: Raum und Zeit, als Koordinaten einer realen Kulturform zu untersuchen und zweitens, sie als problematisierte Bedingungen der souveränen Entwicklung der Subjekte, aufgehoben und transformiert in Symbolen zu verstehen. Sicherlich ist D. Wiedemann grundsätzlich zuzustimmen, wenn er schreibt: "Diese junge Generation ist in einer sozialistischen Gesellschaft aufgewachsen, die ihnen als Grunderfahrungen soziale Sicherheit, Friedenssicherung und ein gesellschaftliches Gebrauchtwerten ermöglicht. Die heute 14- bis 25jährigen sind in ihrer Mehrheit nach dem 13. August 1961 geboren und haben erst die Zeit nach dem VIII. Parteitag der SED politisch bewußt erlebt. Ihre politischen und sozialen Grunderfahrungen unterscheiden sich damit wesentlich von denen anderer Altersgruppen." (WIEDEMANN 1982, 102) Das darf uns aber auf keinen Fall vom problembewußten Reflektieren dieser Prozesse fernhalten. Besonders Jugendliche empfinden die Lebensbedingungen im Sozialismus mitunter als starr und unbeweglich und versuchen, den vermißten Bewegungsraum auf unterschiedlichste Art und Weise zu schaffen. Das für die Ausprägung und Stabilisierung der sozialistischen Lebensweise bestimmende Moment ist die Veränderung der materiellen Lebensbedingungen. Zweifellos sind erzieherische Wirkungen und organisatorische Beziehungen hierbei von besonderer Bedeutung. Die Verselbständigung des Pädagogischen oder des Administrativen und Organisatorischen, und das sind Punkte, die nicht nur von Jugendlichen erfahren und kritisiert werden, sind der Zielstellung inadäquate Wege. (20) Für den Sozialismus charakteristische Widersprüche der Entwicklung, vor allem jener zwischen formeller und reeller Vergesellschaftung, müssen durch die theoretische und praktische Analyse konkreter gefaßt werden. Das kann an dieser Stelle nicht geleistet werden. Verwiesen sei auf die theoretischen

als auch in der Praxis untersuchten Probleme der Produktionsverhältnisse in der DDR-Rockmusik durch K. Kriese. (21)

Die Entwicklung der Produktivkräfte führt nicht erst in der zweiten Hälfte des 20. Jh. notwendig zur Homogenisierung und Differenzierung entsprechender Lebensbedingungen und Bedürfnisse. So kann man nicht mehr von d e m Bedürfnis z. B. nach Unterhaltung sprechen. Mittlerweile hat es sich in diesem Zusammenhang in den Kultur- und Kunstwissenschaften durchgesetzt, mit Blick auf diese Prozesse von Lebensbedingungen im Sozialismus zu sprechen, sie folglich nicht absolut zu setzen. "Wenn auch nicht isoliert oder losgelöst von den internationalen Erscheinungsformen des Rock, angesichts des realen Internationalisierungsgrades einer an die Massenmedien gebundenen Musikpraxis, so entwickelt sie sich (die Rockmusik - S. L.) hier doch auf einer völlig anderen sozialen und politischen Grundlage, als dies im Rahmen der kapitalistisch-organisierten bürgerlichen Massenkultur der Fall ist." (WICKE 1986 a, 90)

Eine rein profitorientierte Massenproduktion von Musik auf Kosten einer ausgewogenen und proportionalen Gesamtentwicklung von Kultur sind dem Sozialismus ebenso fremd wie auffällige jugendliche Subkulturen als Ausdruck extremer, sozialer Widersprüche. Die Dynamik dieser Prozesse in der DDR hat allerdings eine auffällige kulturelle Infrastruktur (22) ausgebildet, die sich in "Vielheiten" origineller Selbstdarstellung zeigt. In zunehmendem Maße spezialisieren sich dahingehend Freizeiteinrichtungen, wie z. B. Klubs, was vor einigen Jahren überhaupt noch nicht denkbar gewesen wäre. Da ging man zu einer Band, nicht in einen Klub. (23)

Die Live-Präsentation von Rockmusik kennt in der DDR verschiedene Formen: vom Klubkonzert im intimen Rahmen bis hin zum Freiluftkonzert. Angefangen hatte es wahrscheinlich in Klubs, den sog. "Beatschuppen". Man hörte zu oder tanzte. Ersteres allerdings war üblicher. Viele Impulse gingen dabei von den Singeklubs als Zentren "jugendgemäßer Formen von Geselligkeit" (WICKE 1986 a, 101) aus. Eine erste öffentliche Großveranstaltung des Jugendstudios DT 64 gab es 1971 unter dem Motto

"Rhythmus 71".

Die X. Weltfestspiele der Jugend und Studenten in Berlin 1973 wurden zu einer Art ersten Bewährungsprobe für die DDR-Rockmusik. Das Veranstaltungswesen im Rockbereich "liegt im Verantwortungsbereich der Konzert- und Gastspieldirektion und seiner jeweiligen Bezirksdirektionen. Daneben ist es vor allem der Jugendverband FDJ, der im Rahmen seiner Grundorganisationen und den Jugendklubhäusern Rockkonzerte und Jugendtanzveranstaltungen organisiert, auf denen die Rockgruppen in der DDR ursprünglich auch einmal ihr erstes Betätigungsfeld fanden." (WICKE 1986 a, 112) Zu den Konzerten findet sich das Publikum freiwillig ein. Das Rockkonzert wird so zu einer Art informellen Versammlung auf Grund eines bestimmten Interesses. Etwas allgemeiner formuliert Simon Firth dazu: "Die Musik dient gleichermaßen dazu, die "Jungen" von den "Alten" zu unterscheiden und einen bestimmten Ort, eine Zeit oder einen Anlaß als jugendspezifisch zu charakterisieren. Musik aus den Transistorradios, den Plattenspielern und den tragbaren Kassettenrekordern (und auf den eigens dazu veranstalteten Konzerten - S. L.) ist für die Jugendlichen das einfachste Mittel, um zu demonstrieren, daß sie ihre Zimmer, ihre Clubs und ihre Straßenecken unter Kontrolle haben." (FRITH 1981, 246)

Mittlerweile existieren in der DDR neben den lokalen Klubkonzerten (24), auch den Musikantenklubs, Konzerten in Kinos und Freilichtbühnen, begehrte Werkstattveranstaltungen und Festivals größeren Ausmaßes wie "Rock für den Frieden", seit 1984 der Berliner Rocksommer.

## 5. Gestus im Rock

### 5.1. Beobachtungen

#### 5.1.1. Die Gitarre im Rock - Symbol und Synonym

Die elektrisch verstärkte Gitarre gilt als das typische Rock-Instrument. Darüber hinaus ist sie zum Symbol dieser Musikform schlechthin geworden. Ihr symbolischer Wert wird überall dort ausgestellt, wo z. B. ein abgebildeter Gitarrist den gesamten Musikbereich Rock verkörpert (wie etwa auf den 'Liverpool Beat'-Platten von ARIOLA aus den sechziger Jahren). Als Signum auf Covern und Publikationen weist sie gleichsam über ihre Funktion als Instrument hinaus.

Und wer kennt nicht den Kult um die Firmen ihrer Produktion: "Gibson", "Fender" und "Les Paul".

Eine Allerwelts-Gitarre zu besitzen, oder gar auf ihr spielen zu können, ist für abertausende nicht nur Traum. Mit relativ geringem Aufwand kann man eine einfache akkordische Begleitung zum Gesang erlernen. Robust gebaut und mehr oder weniger unkompliziert im Transport hat die Gitarre in der Musikgeschichte nicht nur Einzug in die populären Genres (Folk, Blues, Singbewegung, Rock, Jazz, Tanzmusik usw.) gehalten.

Bis in das Jahr 1955 allerdings spielten Rockgitarristen keine Rolle. Dazu bedurfte es eben der Entwicklung von Verstärker- und Lautsprechertechnik. Erst Carl Perkins "The Rockin' Guitar Man", so nannte ihn seine Plattenfirma, trat den Vokalisten gleichgestellt auf.

Die klanglichen, wie rhythmisch metrischen Standards der Gitarre sind Zeugen ihrer Geschichte und bestimmen bis auf den heutigen Tag dutzende von verschiedenen Spieltechniken und Spielarten des 'Rock' wesentlich. Das schließt genauso ihre vielgestaltige Stellung im Ensemble des Sound ein.

"Innerhalb der afroamerikanischen Musik im Norden Amerikas verdient die Gitarre zunächst als Begleiter und Dialogpartner der umherziehenden Bluessänger hervorgehoben zu werden. Einerseits gibt sie den Grundrhythmus an, andererseits 'beantwortet' sie die vom Sänger aufgeworfenen 'Fragen', indem er in den mehr oder weniger langen Stimmepausen lauch ib der

Bluesformel melodische Figuren einwirft (Ruf-Antwort-Prinzip, - Call and response). Da die Bluessänger/-gitarristen das Instrument 'sprechend' einsetzten, ergaben sich bezüglich der Tongebung neue klangliche ästhetische Dimensionen, ohne die die Gitarre im Jazz und im Rock nicht denkbar wäre. Dazu gehören Glissandi, Dirty Tones, Blue Notes, off pitchness, Vibrato u. a. m. Belege dafür finden sich im frühen Blues so bei Huddie Ledbetter (1885 - 1949), Big Bill Broonzy (1883 - 1958) und Blind Lemon Jefferson (1897 - 1930)." (WICKE/ZIEGENRÜCKER 1985, 185/186) Die Geschichte der Gitarre, ihre Stellung im Ensemble des "Sound" ist vielgestaltig und kann kaum auf einen Nenner gebracht werden. Grundsätzlich ist dabei die "musikalisch-soziologische Konzeption" (vgl. Wicke/Ziegenrucker) des Einsatzes im "Rock", wie er hier bereits angedeutet wurde, zu beachten. "Mit dem Aufkommen und der Verbreitung der Beatmusik Anfang der sechziger Jahre begannen tausende junger Menschen sich diesem Instrument zuzuwenden. Auch bei den namhaften Gruppen handelte es sich zunächst um Amateurmusiker - und ein qualitativer Vergleich etwa mit dem Leistungsvermögen der Jazzgitarristen muß zwangsläufig zu Ungunsten der Rockmusiker ausfallen." (WICKE/ZIEGENRÜCKER 1985, 189) Zu diesem Schluß, der mit Blick auf die Fingerfertigkeiten berechtigt ist, kann man allerdings wiederum nur kommen, bleibt das musikalische Produkt und seine handwerkliche Produktion allein im Blickfeld. Die zitierten Bemerkungen zur Art und Weise des Umgangs eines Bluesmusikers mit seiner Gitarre, bilden ebenso wie exhibitionistische Bühnenmanieren Dimensionen des Symbolwertes der Gitarre im Rock. Im Funktionsgefüge des Phänomens "Rock" spielen visuell kalkulierte, in der Show präsentierte Gebärden eine besondere Rolle. Sie konstituieren das komplexe Ereignis (z. B. im Rockkonzert) in ihren akustisch-visuell als auch taktil wahrnehmbaren Formen. Wie dicht beieinander diese Formen liegen, mögen folgende kritisch zu befragende Aussagen T. Kneifs belegen.

"Hendrix ist der Rockgitarrist par excellence, dessen Typus man in ihm exemplarisch verklären oder verdammen kann. Die oft beschriebenen Äußerlichkeiten in seinem Spiel waren für die



unkundigen Mitläufer bestimmt, für die kreischenden Fans und für die dicht an der Bühne wartenden Groupies. Man sollte sie im Interesse von Hendrix radikal vergessen, die simulierten Masturbationen auf der Bühne, das gauklerische Zungenspiel auf den Saiten und ähnliche Zirkusnummern. Sie alle zeigen, daß Jimi Hendrix seine wahre Bedeutung für den Rock nicht erkannt hat oder auch, daß er die Ahnung von seiner eigenen Berufung durch allerlei Mätzchen und billige Tricks zu verschweigen suchte. Schließlich siegte nicht diese innere Stimme der Berufung, sondern jene andere, die für ein haltloses Nichts, für Nihilismus und Selbsterstörung warb. Übrig bleibt für eine beschreibende Erinnerung folgendes: Hendrix war der erste Rockgitarrist, der elektroakustische Abläufe bewußt zu Elementen seiner Musik machte. Die akustische Rückkopplung (Feedback) als ein künstlerisch vertretbares verwertbares Ereignis veranlaßte ihn zu immer wieder neuen Experimenten, unter denen das sogenannte sozialkritische gemeinte Zerspielen und Zerpflücken der USA-Hymne auf dem Woodstock-Festival 1969 hervorrangt. Mit einer wahren Entdeckerfreude drang Hendrix in die Geheimnisse der mikroskopischen Klangwelt, indem er mit Hilfe eines Verzerrers das Spektrum der Partialtöne abtastete und sein Vergnügen daran hatte, daß die Obertonsäule plötzlich umkippte, beschädigt weiterhallte und nur noch in einem Fragment hoher, quietschender und bohrender Töne übrigblieb." (KNEIF 1982, 76/77) Doch es waren nicht nur die neuen Klangmöglichkeiten, die Hendrix auf die Bühne brachte, zumal, Kneif in der Aufzählung die sozialen Momente und Zwänge dieser Innovationen verschweigt: es sind auch und gerade für die kreischenden Fans ... die Bühnengebärden, die in ihrer Wirkcharakteristik ein direkter Reflex darauf sind, wie die Produktion dieser Musik unter die Kontrolle des Kapitals geriet. Jedes Wimpernzucken, jedes T-shirt, jede Handbewegung hatte marktfähig zu sein - erlangte so Bedeutung und wurde zudem mit den Glücksansprüchen einer ganzen Generation jugendlicher aufgeladen. Die Gitarre als Partner verbindet den Aufschrei, akustisch in ihrem spezifischen Klangbild, Effekten und bizarren Läufen im Choruspiel oder der hämmernenden Monotonie eines Riffs mit dem visuellen ihrer Gestalt und Bewegung

durch und mit dem Musiker. Sichtbar, weithin ausholend reißt er die Saiten an, auch verkrampft im Abgreifen der Bünde. Mit der Gitarre geht der Musiker in die Knie, er schwenkt ihren Hals, tanzt mit ihr, gerade so als hätte er eine Frau im Arm. Die Gitarre als Phallussymbol aufgerichtet, auch wie ein Gewehr gehalten oder in Kommunikation mit einem zweiten Gitarristen oder dem Bassisten (Schattenspielen) wird zum Objekt der Darstellung rockspezifischer Gesten: - der Erregung, des Nachvornegehens, des Auf-der-stelle-tretens. Auch ohne ein Instrument in der Hand zu halten, werden Gitarrenspielerposen eingenommen. Das nun vorzugsweise durch das Publikum. Nach den Berichten der Schwedin A. Thorén (25) gibt es in ihrem Land aufsehenerregende "Luftgitarrenfestivals" - Gitarrenpan-tomimen ahmen das Posen- und Bewegungsrepertoire ihrer Idole nach .

Hat der Musiker ein Solo, wird er sich exponiert stellen ,häufig am Bühnenrand, einen Fuß auf dem Monitorgerät, ganz sich und dem Klangbild Gitarre verpflichtet. Besondere Effekte müssen weithin auch sichtbar sein, zumal mimetisches Mitvollziehen, in Gesichtsmimik und Körpergebärden eine allgemeine menschliche Eigenschaft ist, die auf der Bühne wohl überzeichnet wird.

Inwiefern damit sozial bedeutsame Gesten auf die Bühne gebracht werden, ist im geschilderten Falle Jimi Hendrix wesentlich leichter zu klären, als beispielsweise bei etlichen Gitarristen heutigen Datums. Da hat vieles einen pseudo-symbolischen Wert. Es scheint etwas zu bedeuten, hat aber lediglich Begleitfunktion. "Hallo - hier - bin - ich" und "Hallo - hier - komme - ich" -Gesten.

Nun verweisen auch diese Gesten als Verhalten auf Verhältnisse auf Rockverhältnisse nicht allein, sie, die Gesten, sind kaum etwas anderes, als die Gebärden J. Hendrix's, auf der gleichen Ebene der Produktion von Musik, die sich zumeist in der Kontrolle des Kapitals befindet.

Ausgestellt wird so vor allem der legitime Wunsch nach Erfolg, sozial erfolgreich zu sein, d. h. öffentliche Aufmerksamkeit, Applaus, Zustimmung und soziale Anerkennung in jeder Form zu gewinnen (auch und vor allem in deren allgemeinsten Form - dem

Geld).

### 5.1.2. Die öffentliche Ansprache - Gesten des "Frontmanns"

Nur über individuelle Fähigkeiten der einzelnen Musiker vermag eine Band zu dem zu werden, was ihren musikalischen Stil, ihr Auftreten in der Öffentlichkeit, ihre Resonanz im Publikum und gegebenenfalls in den Medien von Rundfunk, Schallplatte und Fernsehen ermöglicht. Wer dabei die meisten Ideen einbringt, ist im Moment des Konzerts auf der Bühne nicht unbedingt zu erkennen. Es tut auch nichts zur Sache. Eine Schlüsselfigur allerdings stellt die "Frontfrau" - oder der "Frontmann" dar. Unwillkürlich richten sich die Blicke und Objektive auf dessen und deren Aktionen. Oft als Sänger/in obliegt ihm/ihr als Interpret, den Songtext "rüberzubringen". Der Text ist dabei eher Klangzeichen einer Stimme (26), als eindeutige Bezugsebene von Wort und Sinn. Die Gebärden allerdings orientieren sich überwiegend am Songtext, stellen die Interpretation durch den betreffenden Sänger dar. Denn die Gruppe als Interpret, nicht im Sinne der Bediensteten im schwarzen Frack, steht real wie kommerziell für ihr Produkt. Meistens ist sie selbst "Erfinder" dessen. Tendenziell verschmilzt der Akt von "Komposition" und Interpretation in der Interaktion des Musizierens. Erst im Beieinander von Wort, Klang und Gebärde wird ein Songtext bedeutsam. Die Songs, ihre Texte allein, stiften als Einzelgebilde jedoch keinen eindeutigen Sinn. (WICKE)

Auf dem Wege allerdings hin zur Bedeutungsbildung, durch das potentiell an diesem Prozeß beteiligte Publikum, sind sie "Brücke". Denn es wäre schlechterdings ein Kurzschluß, wollte man den Musikern anhängen, sie täten da auf der Bühne völlig unsinnige Dinge. Immerhin geht der Impuls zur Bewegung im Publikum von den Aktivitäten der Musiker und Techniker aus, sei es nun die Provokation zum körperlichen Mitvollziehen, wiegend, springend oder stampfend. Die Songtexte sind dabei größtenteils verbale Aufhänger. Bestehen sie doch vorwiegend aus Reizworten, frei für mehr oder weniger phantasievolle, ambivalente Assoziationen.

Ebenso kann man den Gebärden keine eindeutige Bedeutung zuord-

nen. So stehen sie selbst oft für sich, gleichermaßen aber offen für mehr Sinngebung, Lust, Erregung, Traurigkeit, Klage und Vergnügen.

Dieses sind recht allgemeine Charakteristika musikalisch und visuell gestischer Deklamationstypen, auffindbar wohl in allen nicht nur künstlerischen Äußerungsformen.

Auffällig auf der Rockbühne mit welcher Eindringlichkeit und Intensität dies passiert. Die Gesten sind groß und stark überzeichnet, um ihre Wirkung in riesigen Räumen nicht zu verfehlen.

Sie sind nicht "künstlerisch ausgefeilt", wohl aber normiert, als Bedingung ihrer Massenwirksamkeit. Sie leben von innerer Redunanz, in der Unentrinnbarkeit der motorischen Metrik von Klang, Rhythmus, Licht und Gebärde.

Ein zentrales Motiv der Sängerdarsteller wird dabei, unter Bedacht des eben Genannten, die öffentliche Ansprache. "Ich habe euch etwas zu sagen, laut und leise, Kraft dessen, daß ich hier oben auf der Bühne/Tribüne stehe". Das Mikrofon in der Hand kann er mehr als nur die im direkten Umkreis erreichen, den großen Raum versuchen zu füllen. Die Bühne als ein Podium des "Rock" läßt keine abstrakten Mitteilungen zu. Von ihr herab zeigt man auf das Publikum: "auch ihr seid gemeint". Doch gerade die die Masse um- und ergreifende Geste, das herzlich-harte Wort ist so pauschal, d. h. abstrakt, um zu erreichen! Doch sie verhüllt ihre Abstraktheit im Schein des "auf Du und Du". Es handelt sich dabei größtenteils um Gesten, die man von der Straße und aus Filmen, vor allem der Wild-West und Science-fictione Genre kennt. Auf der Straße spricht man sich an, ohne große Umwege. Man fordert den Partner zur sofortigen Antwort heraus oder aber schaut ihm tief in die Augen und läßt Bedenkzeit. Anleihen von klassischen Westerngesten nehmen vor allem männliche Sänger, die ohnehin in der Überzahl sind: lässig, lax und doch voller Spannung, potent, mit beiden Beinen im Leben, immer auf dem Sprung, Überlegen, nicht selten großkotzig arrogant. Anstrengung aber wird ausgestellt - ausgelebte "Männerphantasien". Wer es geschafft hat, auf der Bühne zu stehen, nimmt den Schweiß gern in Kauf und er gönnt sich eine Verschnaufpause im Pathos des völlig Ausge-

laugten.

In diesem Moment ist Zeit für einen anderen Musiker, über seine unmittelbar am Instrument orientierten Gesten hervorzutreten. Nun nimmt er den Freiraum der Darstellung ein, hat Zeit, die Bewegung in Rhythmus, Metrik und Klang auszuleben, stationär oder auch in der permanenten Ortsveränderung. Er schreitet den Bühnenraum, soweit Platz ist, aus, hin vielleicht zum eigenen Effektgerät oder Monitor, um gegebenenfalls Soundeinstellungen zu variieren, zu regulieren.

Körperliche Bewegung hat zudem die Funktion, Spannungen abzubauen, sie erleichtern das auf der Bühne stehen und machen locker für ein nahendes Chorusspiel. In der Bewegung hin zum Bühnenpartner gibt man sich Hinweise, Einsätze, tritt hinter den anderen zurück oder deutet auf ihn, oder macht einfach nur einen Spaß. Unterschiedliche Posen segmentieren musikalische Phrasen, ebenso wie "Sinn"-einheiten im Text. Erst im Zusammenwirken all dieser Parameter kann so etwas wie Klangeinheitlichkeit entstehen.

Konzentriert man sich wieder auf den 'Frontmann', so fällt auf, daß vor allem ihm die 'direkte' Kommunikation mit dem Publikum obliegt. Er hält das Mikrofon ins Publikum, er fordert ihre Reaktionen. Fast ausschließlich gilt er als die Identifikationsfigur. Er hält den Bühnenraum zusammen, scheinbar unbelastet von den Kniffligkeiten und möglichen Pannen schwebt er geradezu ein bißchen über dem Boden der Realität.

Nun bietet die Rockmusik (27) auf ihre Weise die Möglichkeit, da sie eben nicht nur aus Text und Musik besteht, sondern ein System von Symbolen ausbildet, sich nicht nur ansprechen zu lassen, sondern in den Kreis dieser "Heros" in einem Akt persönlicher Selbstadoption hineinzuphantasieren: durch Mode, Frisur, Gebärden, Auftreten im täglichen Leben und im besonderen der Konzertsituation. Unbändigkeit ist dabei ein technisch vermitteltes Ergebnis, auch außerhalb des Interaktionsraumes Bühne. Praktisch konzentriert sich auf ihr jedoch der technische Reichtum der Gruppe oder des Veranstalters. Meist ist nur der Bühnenraum mit Licht gefüllt. Da Rockmusik tendenziell jedoch alles zur 'performance' macht, steht an erster Stelle

der Absichten, beidseitig Rückkopplung zu organisieren. Damit wird der Konzertraum als Ganzes interessant, das Überwinden der "Guckkastenbühne".

### 5.1.3. "Bewegung" im Publikum

Die 'Insel der Jugend', dort fanden die Veranstaltungen des 3. Berliner Rocksommers statt, stellt in sich einen geschlossenen Raum dar. Nicht aber Türen und Flure verschließen den 'eigentlichen' Saal. Er wird durch die natürliche Grenze des Ufers der Spree und der schattenspendenden Bäume geschaffen. Auf der Insel stehen zwei Bühnen im rechten Winkel zueinander. Die kleinere der beiden hat in einer Ummenge von Verkaufsständen ihr Gegenüber. Dort erhält man vor allem Modeartikel: vom Schmuck, Gürtel, Anstecker, bis zu selbstgenähten Hosen, Kleidern und Jacken. Ebenso kann man dort Platten aus AMIGA-Produktionen und Poster erwerben. Für das leibliche Wohl sorgen einige Imbisstände und ein Bierverkauf. Sichtwerbung kündigt das zu "Erwartende" an. Neben vielen, zu vielen Rockgruppen konnte man Artistendarbietungen auf der kleinen Bühne bewundern oder sich auch eine selbstgewählte Maske schminken lassen, um anschließend ein außergewöhnliches Foto von sich und Freund/in in Auftrag zu geben.

Im Schnittpunkt der Bühnen und der Verkaufsstände war der Platz zum Abmischen für Licht- und Tontechnik aufgebaut. Nicht zu vergessen, die zwei riesigen gasgefüllten Wesen, ein Clown und ein Fabelwesen zwischen Insekt und Kuh. Diese nahmen so ungeheuerlichen Platz ein, daß dem Publikum einige schöne Ecken vorenthalten bzw. versperret blieben.

Man nahm sich Zeit zwischen den einzelnen Aktions- und Verkaufspunkten umher zu schlendern, pflegte Gespräche oder das Herumdösen auf der großen Wiese, von der aus man jede Veränderung des umliegenden Geschehens registrieren konnte. Seinen Platz konnte ein jeder frei wählen, ausgenommen der Bühnen- und Hinterbühnenraum. Er wurde von den FDJ-Ordnungsgruppen beobachtet.

Was dann im Moment des Konzerts vom Publikum ausging, schwankte zwischen äußerster Langeweile und wogendem Beifall, nicht

monoton und pausenlos. Die "Leichteren" ergatterten einen Platz auf dem Rücken des Freundes, um besser zu sehen. Hochgerissene Arme und Hände, zur Faust geballt oder die Finger gefornt zu jenem ach so bedeutungsschwangeren und doch mittlerweile leeren Zeichen Viktory. Sie greifen nach Mikrofonen und Gitarren. Hatte die Musik wirklich 'drive', 'feeling' usw., was während des "86er Rocksummers" leider Ausnahme war, konnte sich kaum einer ihrer taktilen Funken (WICKE spricht von Berührungssuggestion) entziehen. Da zuckt der Fuß, das Bein, Arme, Kopf und Hüften. Der Körper tanzt, allein und zusammen mit anderen, selbstvergessen, manchmal ekstatisch. Einige jübeln den Musikern zu, in der Hoffnung, daß dieser in diesem Moment nur sie sieht, für ihn spielt. Es wird gerämpelt, geschubst, letztendlich aber überwiegt Freundlichkeit. Ein jeder findet seinen Platz im Moment kultureller Identifikation. Es wird ein eigenes Bezugsfeld aktualisiert, in dem nach einem Optimum an Glück getrachtet wird. Das Tanzen gibt die Möglichkeit, die Lust durch den Rhythmus der Bewegung zu erleben. Und trotz alledem sind sie nicht nur Vermittler von "fun" und "popularity" wie D. Baacke (BAACKE 1972) es formalisierte, sondern der wennauch naive Appell an noch zu errichtende Räume, in denen sich Individualität in der Kollektivität entfalten könnte. (28)

## 5.2. Zum Problem des Gestischen - Dimensionen und Anwendung

Bevor man in irgendeiner Weise vom Gestus im "Rock" sprechen sollte, war es nötig, sich den Grundmustern der Interaktion deskriptiv zu nähern. Dazu diente in diesem Falle die Beobachtung eines speziellen Rockereignisses, einer Folge von Konzerten, zusammengehalten durch den Anlaß eines mehrtägigen Rockfestes. Die Grundmuster, denen sich diese Untersuchung nähern konnte, liegen somit nicht auf der Ebene einer Titel- oder "Band"-analyse, sondern folgen den Gegebenheiten des beschriebenen Ereignisses.

Das erleichtert beim derzeitigen Stand des Wissens den Zugang zum übergreifenden kulturellen Aspekt erheblich, kann aber genausowenig die Flucht vor der Analyse am besonderen Produkt

auf Dauer legitimieren. Es bleibt vorerst ein Kompromiß. Insofern wäre es verfrüht, von Grundmustern akustisch, taktil und visuell wahrnehmbarer Formen zu sprechen. Trotzdem bieten die Beobachtungsergebnisse m. E. Anhaltspunkte zur Zuordnung und Korrelation dieser Formen. Selbst auf dieser Stufe der Untersuchung lassen sich wennauch unscharf semantische Funktionen filtern, die durch sie vermittelt werden. Im Vordergrund der Beobachtung standen visuelle Formen der Kommunikation im "Rock", eingeschränkt auf den Bühnenraum, die Gebärden der agierenden Musiker und die Bewegung im Publikum. Da die theoretischen Überlegungen zur Gestaltspezifik menschlicher Aneignung überwiegend an visuellen Gestalten der Umwelt abgehandelt wurden, fällt hier die allgemeine Bestimmung und Aufarbeitung kaum so schwer, als z. B. die der akustischen Gestalten in ihrer Zeitlichkeit und metrischen Prozessualität.

Die Gestalt realisiert die Funktion der Ganzheit, was zugleich Abgrenzbarkeit, Gegliedertheit, Strukturiertheit, Abgehobenheit und Transponierbarkeit (29) der gegenständlichen und raumzeitlichen Umwelt bedeutet - eine wesentliche Voraussetzung von Aneignung überhaupt. Die Bedeutung, die objektiv als Resultat tätiger Vergegenständlichung wie subjektiv als Aneignungsbedingung den Gestalteigenschaften zukommt, konstituiert Wert, sobald sich gebrauchende Subjekte innerhalb gesellschaftlicher Verhältnisse auf sie beziehen. Das gilt auch hier allgemein.

Die visuelle Reizwelt der Rockbühne wird in ihrer Phänomenologie wesentlich bestimmt:

- a) durch das Agieren der Musiker selbst, ihre Gebärden beim Singen, beim Spielen der Instrumente, in der Begegnung mit dem Publikum.
- b) durch das technische Instrumentarium auf der Bühne - Monitore, Lichtenanlagen usw.
- c) durch das Auffällige, jeweils besondere Äußere der Musiker, Kleidung, Frisur, Accessoires.

Visuelle Formen sind unmittelbar mit denen der taktil wahrnehmbaren verbunden. Das meint in erster Linie: die Musiker sind selbst taktil tätig - den Tastsinn betreffend. Sie berüh-



ren wirkungsvoll ihre Instrumente. Die Spielweise eines Instrumentes (vgl. Abschnitt "die Gitarre - Symbol und Synonym") fordert wesentliche Momente des dabei angesprochenen Sinnes heraus. Weithin sichtbar und mittels einem enormen Schalldruck empfunden, der Lautstärke als Signum der "Rockmusik", stellen die taktilen ein Bindeglied zwischen visuellen und akustischen Formen dar. Das Springen, Stampfen, das rhythmische Mitvollziehen sind ebensolche Momente taktilen Verhaltens, die wesentlich das Ereignis Rockkonzert kennzeichnen.

Das akustische Material besteht im "Rock" vor allem aus rhythmischen und Soundpattern, das meint wiederkehrende Standards einer spezifischen Stilistik. Die rhythmische Basis konstituiert den drängenden Ablauf der oftmals lose miteinander verbundenen Instrumentalparts. Da mittlerweile raffinierteste Soundeffekte möglich sind, kann eine allgemeine Beschreibung des akustischen Materials auf dieser Ebene nicht sehr weit führen und würde ins Leere gehen. Sie ist nur innerhalb der Untersuchung z. B. musikalischer Konzeptionen bestimmter Stilistiken/Gruppen, eingeschlossen die entsprechenden gegebenenfalls subkulturellen Zusammenhänge, möglich und sinnvoll. Das, was letztendlich klingt, ist ohne die Kombination mit visuellen und taktilen Momenten dabei nicht denkbar, erfahrbar und nicht zu erklären.

An diesem Punkt wird es möglich und nötig darüber zu sprechen, was diese akustisch-visuellen-taktilen Formen im "Rock" verbindet, worauf sie zeigen, wovon sie berichten.

Ihre soziale Verweisfunktion läßt sich u. E. recht gut mit dem Begriff des Gestus in seiner Symbolfunktion beschreiben. Warum? Gestik meint im unmittelbaren Sinne an den menschlichen Körper gebundene Bewegung, z. B. Bewegung des motorischen Systems von Armen und Beinen oder auch und vor allem die Gesichtsmimik. Diese Bewegungen sind häufig verinnerlicht und werden kaum mehr bewußt gesteuert. Es gibt Menschen, die ihrer verbalen Sprache zudem Ausdruck verleihen, in dem sie stark gestikulieren. Dies erleichtert oftmals die angestrebte Kommunikation, kann aber auch Zeichen gewisser Unbeholfenheit sein.

Nun hat der Begriff des Gestus, des Gestischen in der kunstwissenschaftlichen Diskussion und in der Kunst selbst spätestens seit Brecht und Eisler eine soziale Bedeutsamkeit und Dimension erhalten.

Bertolt Brecht: ein Name, der unmittelbar mit der Problematik des Gestischen verbunden ist. Als Theaterregisseur geht er in seiner Inszenierungsarbeit von der sichtbaren Geste aus. Diese soll nicht für sich stehen, sondern stets auf andere, Personen, Verhaltensweisen, Ereignisse etc. bezogen sein. Sie müssen auf bestimmte Dispositionen verweisen, zeigen diese an. In seinen Argumentationen besteht Brecht auf dem Zeigen sozialer Konstellationen über die psychische Disposition hinaus. Die sozialen Konstellationen müssen unbedingt herausgearbeitet werden. Der Darsteller soll sie in Bezug auf seine Figur, in Bezug zu anderen Darstellern und zur Befindlichkeit in der Realität zeigen. Dazu bedarf es der entsprechenden Veräußerlichungen, den sichtbaren Gesten, Stundenlang probte er gemeinsam mit den Darstellern, auf deren Vorschlägen aufbauend, den Tonfall eines vorzutragenden Textes. Die sichtbare Geste war ihm Ausgangspunkt und Resultat zugleich. Von diesen sichtbaren Gesten bishin zu den Abstraktionen des Gestischen in sozialen Haltungen (z. B. Gestus kommunistischer Trauer) reicht der Bogen dieses Verständnisses vom Ensemble der Gesten und dem Ensemble sozialer Befindlichkeiten.

"Brechts Gestus-Theorie ist der Versuch einer Neubegründung, ästhetischer Mimesis, für die kennzeichnend ist, daß der Ausdruck von seiner symptomatischen Basis gelöst wird. Er ist kein Symptom-Ausdruck mehr, der gewissermaßen unmittelbar aus dem Herzen kommt, auch wenn dies in illusionistischen Gestaltungsweisen vorgespiegelt wird. Darum plüdiert Brecht für gestisch dargestellten, durch zeigende Darstellung kontrollierbar, so auch kritisierbar gemachten Ausdruck ..." (FRANZ 1983, 214)

In diesem Sinne wird das Problem des Gestischen vor allem als Erscheinungsform des Funktionswandels der Künste in der Phase des Kampfes des Proletariats um die Macht aktuell, vornehmlich als Anspruch des lebendigen Austauschs zwischen Sprecher und Angesprochenem. Es hieß, sich dem Partner bewußt zuzuwenden,

erwachsenendes Selbstbewußtsein kundzutun.

"Wie theaterwissenschaftliche Arbeiten belegen, setzt sich das Gestische als vornehmlich theatralisches Phänomen aus der verbalen und Körpersprache in Einheit mit anderen szenischen Elementen, auch der Musik zusammen." (SCHNEIDER 1981, 66) (30)

Die Aussagen zum Begriff Gestus stehen in der musikwissenschaftlichen Literatur fast ausschließlich im Zusammenhang mit Eisler Vertonungen von Brechttexten. Etwa so: "... Musik mit deutlich erkennbarem gesellschaftlichen Standpunkt", ... "Gestisch wäre dann eine Musik, die bestimmte Intonationen unter dem Aspekt neuer, zusätzlicher soziologischer Funktionen benutzt. Brecht hatte also mit dem Begriff der gestischen Musik den einer soziologisch erkannten und politisch gezielt funktionalen Musik formuliert." (GRÜB 1974, 148 - 152) Von zusätzlichen sozialen Funktionen sollte man m. E. nicht sprechen. Musik in ihrer Geschichtlichkeit trägt immanent soziale Funktionen, die im 20. Jh. nicht erst erfunden werden mußten. Sie allerdings auszustellen, ist ein Kriterium ihres Gebrauchs, auch ihres veränderten Gebrauchs.

Th. W. Adorno und H. Eisler stellen in einem ihrer Aufsätze zur "Komposition für den Film" fest, daß bestimmte Filme (gemeint ist hier eine Filmproduktion der Metro - Goldwyn - Meyer) mit Hilfe des Gestus der Reklame die Begeisterung den Zuschauern gewissermaßen vormachen, "in die sie durch den Film geraten sollen. Ihre Grundform ist die Fanfare: das Ritual der Titelbegleitungen bringt das unmißverständlich zum Ausdruck. Aber ihre Gestik ist die der Reklame durchaus: sie weist einverstanden auf alles hin, was auf der Leinwand geschieht, spiegelt die Wirkung, die erst erzielt werden soll, als schon gelungene vor; erläutert wohl auch zuweilen durch ihre unmißverständlich genormten Charaktere den Sinn der Vorgänge ..." (ADORNO/EISLER 1969, 99)

Dabei war es der Verdienst Eislers, immer das Ganze der musikalischen Kultur vor Augen zu haben. "Das Gestische war ihm ein Angelpunkt, diese des Blickfeldes im einzelnen auch nutzbar werden zulassen im Sinne der getroffenen Entscheidung im Spannungsfeld der Aporien: Weltflucht oder musikalische Aktivität." (MAINKA 1973) Gestik im "Rock" lebt vor allem im Aus-

stellen von Bewegung, ohne allein darin aufzugehen. Vehemente Veränderung, allerdings in der steten Wiederholung zeigt Erregung, Aufbrausen, Eindringlichkeit ebenso wie laxes Hinüberwagensehen. Das sind gestische Deklamationstypen, die das Symbolsystem des "Rock" durchziehen. In diesem Text wurde dies anhand des Bühnenverhaltens in der Begegnung mit dem Publikum, versucht zu verdeutlichen. Gestisches ist dabei Widerspruchsverhältnis von Vergesellschaftetem: des Gezeigten und des Zeigens. Es ist einerseits gebunden an personale Individualität, etwa an Körperorgane, andererseits an die Gegenstände und Verhaltensweisen, die soziales Interesse erlangt haben und des Zeigens bedürfen. In diesem Sinne kann man vom sozialen Gestus sprechen, der in sozialen Gebärden, einem sozialen Habitus Ausdruck findet.

Der Begriff des Gestus liegt von vornherein dicht bei dem der Bewegung und dem des Gebrauchs. Die Ästhetik des "Rock" folgt diesem Anspruch auf Gebrauch, dessen Maß unter den gesellschaftlichen Verhältnissen der Ware/Geld Beziehung notwendig der Tauschwert darstellt. So verwundert es nicht, daß ähnlich der Ästhetik des Musikvideos auch die Sprache der Gesten auf der Bühne, durch Medienerfahrung geprägt, in gewissem Sinne den Funktionsregeln der Werbung folgt. Auch die Gesten spielen mit verwirrender Symbolik, verknüpfen Bilder, Stile, Mythen usw. Wennauch kaum so drastisch wie im Musikvideo tragen auch sie zum Aufbrechen "bestehender kunstsprachlicher Diskursregeln" (WICKE 1986, 266) bei.

Auf ihrer elementaren Stufe handelt es sich bei den Gesten des "Rock" um leicht reproduzierbare Muster. Sie liefern die Möglichkeit des Ausbaus eines Verhaltens zum Massenvergnügen, der Popularisierung durch massenweise individuelle Reproduktion. Dem folgen ihre akustisch, visuell und taktil wahrnehmbaren Formen.

Überlegungen zur Problematik des Gestischen findet man recht umfangreich in der Arbeit zu 'Grundformen semiotischen Verhaltens' von Manfred Bierwisch. In Anlehnung an ein Zitat Wittgensteins überschreibt Manfred Bierwisch seinen umfangreichen Aufsatz "Musik und Sprache" (BIERWISCH 1978) u. a. mit dem

Satz: "Was gezeigt werden kann, kann nicht gesagt werden."  
 Zwei, mindestens zwei Formen der Mitteilung hat der Mensch herausgebildet: Sagen und Zeigen, wobei im wesentlichen Sagen logische Struktur hat und Zeigen - dafür führt Bierwisch den Begriff GESTUS ein - gestische Struktur, Das entspricht dem Verständnis M. Franz', der Sagen und Zeigen als Grundweisen semiotischen Verhaltens zur Welt bestimmt. "Sagen - das ist die Darstellung von Sachverhalten im Medium der natürlichen Sprache. Zeigen - das ist die Darstellung von Sachverhalten im Medium ikonischer und indexikalischer Zeichen." (FRANZ 1984, 102) Da das Zeigen sich "sinnlich fundierter (visueller, akustischer, taktiler u. a.) Zeichen bedient, kann es Sachverhalte nicht anders repräsentieren als dadurch, das sie sinnlich vergegenwärtigt werden. ... Sachverhalte lassen sich (aber) nur dann zeigen, wenn Zeigehandlungen und gezeigte Sachverhalte ein Mindestmaß an strukturellen Gemeinsamkeiten aufweisen." Diese Feststellung ist zu prüfen. Inwiefern sind strukturelle Gemeinsamkeiten unter hochvergesellschafteten Verhältnissen evident?

Zurück zu Bierwisch, der schlüssig darlegt, daß gestische Formen sich phylogenetisch weit zurück verfolgen lassen, zu den Grundmustern des Verhaltens, wie z. B. Zu- und Abwendung, aber auch speziellere Verhaltensformen wie Werbung, Angriff und Flucht. Die spezifischen Symptome stehen für "nach außen gerichteten Emotionsausdruck ... Durch diese Ausdrucksmuster - vor allem in Gesicht und Stimme, Körper überhaupt - werden Emotionen, die vorerst rein subjektiv erfahren werden, intersubjektiv, also sozial zugänglich", (BIERWISCH 1978, 54) Bierwisch kennzeichnet den Begriff Gestus als Struktur eines kohärenten emotionalen Musters. "Es entsprechen ihm bestimmte neurophysiologische Grundlagen, charakteristische äußere Symptome," (BIERWISCH 1978, 55) wie beispielsweise Ausdrucksformen des Gesichtes oder Modalitäten der motorischen Aktivität. Zusammenfassend charakterisiert Bierwisch:

1) Der Gestus als solcher ist zeitlicher Natur, ist selbst und direkt ein zeitlich strukturiertes Gebilde. Die mögliche interne Struktur eines Gestus, weist immer die Dimension der Bewegung in der Zeit aus, genauer die Zeiterfahrung. "Ein Gestus

ist die Struktur eines ängstlichen Verharrens, oder eines begeisterten Aufschwungs, eines wütenden Sich-Wiederholens, einer gelassenen Abwendung oder nüchternen Aufmerksamkeit."

(BIERWISCH 1973, 56)

2) Der Gestus kann in sich gegliedert sein. (Besonders B. Brecht hat mehrfach darauf hingewiesen, daß innerhalb eines bestimmten Gestus verschiedene andere Gesten vorkommen können; im Gestus der Trauer zum Beispiel "Allezuzeugenmachen", "Sich-zurückhalten", "Ungerecht-werden".)

3) Das Grundprinzip, das die gestische Form zur Bedeutung musikalischer Zeichen macht, ist offensichtlich das der Analog-codierung. (31)

4) Ikonische und indexikalische Zeichen strukturieren einen bestimmten Gestus. Allerdings nicht zu vernachlässigen sind die konventionellen Rahmensetzungen, denen die Bedeutungsbildung "unterworfen" ist.

5) Der musikalische Gestus steht in Bezug zu den Erfahrungsinhalten kognitiver Natur.

Nun stehen die Aussagen Bierwischs vergleichsweise auf einer recht strukturalistischen Ebene, gebunden an den menschlichen Körper, seine Motorik, Gesichtsausdruck, Musik zeige die in ihr codierte gestische Form etc. Das ist Folge der fast einander ausschließenden Setzung von Geste und logischer Form, denn alles, was an sagbarem Gehalt in die Musik einfließt, sind nach Bierwisch außermusikalische Mitteilungen, Bedeutungen bzw. Gehalte. Ungeachtet dessen bleiben seine Anmerkungen zum Zusammenhang von Gestus und Musik verdienstvoll und für das hier zu untersuchende Gebiet anregend.

Den Begriff Gestus in vorliegende Studie einzubeziehen, schien mir allerdings gerade deshalb so wichtig, weil er tendenziell dazu geeignet ist, die kulturell-symbolischen Verhaltensweisen in sozialen Bewegungen abzubilden, eingeschlossen die sog. Gesten auf elementarerer Stufe, die an den Körper gebundenen. Zwar geht Bierwisch darauf ein, daß Gesten als Zeigehandlungen auf Dinge, Vorgänge und Zustände verweisen, beläßt diese Zeigehandlungen aber im Allgemeinen.

Worauf Gesten im "Rock" verweisen, mag andeutungsweise diese Studie mitgeteilt haben. "Agil" contra "schlaff" könnte man die gestische Grundmetapher im "Rock" umschreiben. Daß dies

keineswegs umfassend gilt, ist eingestanden. Gemessen an der Forderung, damit einen übergreifenden Symbolwert zu finden, ermöglicht der Begriff des Gestus die Sicht auf sozial bedeutsame Gebürden. Und darum ging es hier in erster Linie. Pierre Bourdieu unternimmt laut Irene Dölling in seiner Schrift "DIE FEINEN UNTERSCHIEDE" (BOURDIEU 1982) den Versuch der Kennzeichnung des Habitus und macht damit "auf einen Vorgang aufmerksam, der für die kulturwissenschaftliche Untersuchung von gesellschaftlichen Prozessen, ... von zentraler Bedeutung ist; auf den Fakt, daß die Verhältnisse, die eine Gesellschaft wesentlich strukturieren, in den kulturell-symbolischen Formen quasi eine Verdopplung und durch den Mechanismus der Transformation eine andere Gestalt erhalten mit der Konsequenz für den alltäglichen, praktischen Lebensprozeß der Individuen, daß dieser sich nach Regeln vollzieht, ohne daß die agierenden Individuen sich dieser Regeln bewußt sein müssen." (DÖLLING 1986, 701) "... die kulturell-symbolischen Formen sind nur als Bewegungs- und Entwicklungsformen von grundlegenden, sozial-ökonomischen Verhältnissen in der Alltagspraxis der Individuen hinreichend zu fassen. Umgekehrt gilt auch: Lebensweise läßt sich nicht erforschen ohne Kenntnis des jeweiligen Habitus, der ihm entsprechenden Wahrnehmungs- und Deutungsschemata, mittels derer die Individuen - wahrnehmbar für sich und andere - ihre soziale Position realisieren und reproduzieren, über ihre materiellen Bedingungen (Zeit und Geld etwa) in bestimmter Weise verfügen. Die in Lebensstil, im Geschmacksurteil praktizierten Klassifikationsschemata, nach denen Menschen und Gegenstände eingeordnet, als für sich angemessen oder zum Beispiel als vulgär abgelehnt werden, konstituieren soziale Identität der Individuen." (DÖLLING 1986, 702) "In der 'vulgären' oder 'kultivierten' Art des Essens, Lachens, Sprechens, der kontrollierten oder unbekümmerten Gestik, und Mimik, im gesamten Körperschema 'zeichnet sich ... ein Raum jeweils klassenspezifischer Körper ab, der bis auf einige biologische Zufälligkeiten in seiner spezifischen Logik tendenziell die Struktur des sozialen Raumes reproduziert." (DÖLLING 1985, 703) Und weiter schreibt I. Dölling in ihrer Rezension, die aufmerksam macht: "Dazu gehört, daß die Realitäten der sozialen Welt in den Praxisformen, den Klassifizierungsschemata eine

Transformation in Gegensatzpaare, Sinn-Bilder usw. erfahren, die an Naturvorgänge, Körpererfahrungen anknüpfen. Natürlich-unnatürlich, männlich-weiblich, jung-alt, links-rechts, aber auch vulgär, sinnlich, leicht, oberflächlich im Gegensatz zum reinen Genuß, zu Tiefe, Anstrengungen, Raffinesse sind Klassifizierungen, mit denen im Habitus die eigene Position und ihre Distanz zu anderen ihren anschaulichen, unmittelbar praktikablen Ausdruck findet. Diese Klassifizierungsschemata bilden einen inneren Zusammenhang, sie verweisen aufeinander, und sie sind universell anwendbar auf alle Lebensbereiche." (DÖLLING 1986, 702) Deutlich ist, daß die Gesten im "Rock" in ihrer Auffälligkeit karger Natur sind, die Vielfalt der Gesten des Alltagsverhaltens im "Rock" kaum eine Entsprechung findet, besonders auf den Bühnen unseres Landes.

Angehende Theaterwissenschaftler fanden dafür Worte wie Affekte, Redundanz, illustrative Gesten, zaghaft dilletantisch zirkig wirkende Zitate internationaler Klischees. (32) Aus dieser Sicht wurden sie eindeutig negativ bewertet, bzw. den Rockmusikern mangelnde darstellerische Fähigkeiten vorgeworfen.

Vorliegende Studie hingegen versucht, in ihren Exkursen zur Medienästhetik und zaghaften Überlegungen zum weiten Feld der Symbolwelt des "Rock", einen Bewertungshorizont zu finden, der es ermöglicht, die Zeichen massenkultureller Kommunikation objektiv historisch einzuordnen und sie demgemäß zu werten. Ist es doch Aufgabe, jene Räume sozialer Interaktion zu bestimmen, in denen potentiell die Entfaltung von Individualität angelegt ist, wenn auch vorerst wesentlich im Spiel, als Flucht aus bestehenden oder Modell zukünftiger Verhältnisse.



## 6. Schlußbemerkungen

Anfängliche Überlegungen zum Thema orientierten sich an der Fragestellung, ob mit dem Begriff des GESTISCHEN der Zusammenhang zwischen "kulturellen Symbolen" und dem Prozeß ihrer "industriellen Vergesellschaftung" am Beispiel der Kulturform "Rock" erfaßt werden kann? Das Gewicht lag zunächst beim Versuch, rockspezifischen Gesten näher zu kommen. Im Nachhinein muß festgestellt werden, daß der Begriff des Gestischen für die Lösung des genannten Zusammenhangs ein wenig überfordert war.

Im Kontext sich verändernden Kunstverständnisses nimmt er eine zentrale und nützliche Stellung ein. Musikwissenschaftlichen Analysen ermöglicht er, weit über den Notentext hinaus, relevante Klangbildungen in der Produktion und in der Reproduktion von Musik herauszufinden. Als Mittel von Darstellung, Ausdruck und Appell übernimmt er bedeutungsbildende Funktionen. Wie im Text hervorgehoben, kommen ihm historisch besondere Aufgaben zu. In diesem Zusammenhang ist er vor allem seinen politischen Dimensionen auf keinen Fall zu berauben, auch dann nicht, wenn man sich vornimmt, ihn relativ selbständig einzusetzen, ihn frei von seinen historisch gewordenen Konnotationen einführen würde.

Nun tauchten im vorliegenden Text eingehende Erläuterungen zum Gestischen erst im letzten Viertel der Studie auf. Dies deutet darauf hin, daß vorab vielerlei geklärt werden mußte, was die Aufgabenstellung so nicht erwarten ließ.

Gestus - er steht für Symbolträchtiges sozial bedeutsamer Bewegungen, er ermöglicht das Beobachten an Ort und Stelle (in diesem Falle dem Rockkonzert), und er erleichtert den Weg hin zu den visuell-akustisch-taktil wahrnehmbaren Formen. Mit dieser Formulierung ist angedeutet, daß es in der vorliegenden Studie erst teilweise gelingen konnte, zu den Grundmustern dieser, u. a. der musikalischen Gesten, vorzudringen. Das Problem liegt dabei beim Gegenstand und der gewählten Thematik selbst. Die Kulturform "Rock" existiert als historische und soziale Komplexität, und ihr ist nur über diesen Zugang, der historischen und sozialen Analyse wissenschaftlich beizukommen.

So wurde hier in erster Linie der prozessuale Zusammenhang von industrieller Vergesellschaftung, vor allem im Bereich der Medienentwicklung, und der Symbolkultur im "Rock" ausgearbeitet. Den Blick auf die Bühnen des "Rock" gerichtet, kam es darauf an, den so oft beschworenen Widerspruch zwischen sog. Live-Präsentation und den Medien, im engeren Sinne den technischen Medien, zu entfalten, sie als zwei sich bedingende Seiten einer Sache kenntlich zu machen. Dabei konnten bestimmte, häufig auftretende Gesten beobachtet werden. Diese als kulturelle Symbole zu verstehen und zu werten, ist Ergebnis der vorliegenden Studie.

Zu vermerken bleibt, daß sich "ganz nebenbei" ein komplexes Feld von Problemen, theoretischer und empirisch-praktischer Art ergab. Angedeutet wurden Überlegungen zum Thema Öffentlichkeit als Kriterium des Funktionierens von "Rock". Ebenso der Aspekt des Scheins der sinnlichen Unmittelbarkeit bedarf in Zukunft weiteren Nachdenkens. Im Spannungsfeld von technischer Vermittlung und sog. Unmittelbarkeit im Live-Zusammenhang ist dabei das Problem der umfassenden Vergesellschaftung gerade dann, wenn es um eine kulturelle Entwicklungsform im Sozialismus gehen soll, neben seiner ökonomischen Formbestimmtheit in seinen sozial-kulturellen und politischen Konsequenzen mehr noch zu beachten. Der Gegenstand "Rock" bietet sich da geradezu an.

Weitere Punkte des Anknüpfens könnten die beschriebenen Verstärkereffekte der symbolischen Repräsentation sein, ihre Ursachen und Phänomene und damit verbunden der hier bereits theoretisch angedachte Aspekt der Transformationseffekte in der Symbolbildung. Diese Fragestellung ist m. E. mehr als nur von wissenschaftlichem Interesse.

Wer mag heutzutage noch eindeutige die Bedeutung bestimmter Symbole zu erfassen, selbst wenn er selbst tagtäglich mit ihnen umgeht? Ihre Ambivalenz macht oft unsicher in der Bewertung z. B. jugendlichen Verhaltens, ihres Umgangs mit nicht selten von der Gesellschaft tabuisierten, auch politisch bedenkenswerten Symbolen.

Dabei geht es nicht um die herrschaftstechnologische Ausformulierung von semantischen Katalogen, sondern vor allem um

Voraussetzungen sozialer, symbolisch vermittelter Souveränität im und durch den "Rock" als kulturelle Aneignungsform.

# I

## Anmerkungen

- (1) vgl. Wicke/Ziegenrucker 1985, Sacherläuterungen
- (2) vgl. (WICKE 1984) "Von der Aura der technisch produzierten Klanggestalt. Zur Ästhetik des Pop" und G. Mayer: "Medien - Massen - Künste. Rückgriff aus Aussprache und Ansprüche auf Vorgriffe", ein Beitrag, der zum 90. Geburtstag B. Brechts geschrieben worden ist. unveröffentlichtes Typoskript. Berlin 1986
- (3) In diesem Zusammenhang wäre auf aktuelle Probleme der kulturellen Identität, Verlust und Suche, hinzuweisen.
- (4) vgl. G. Mayer, Vorlesungereihe "Ästhetische Kultur" für Kulturwissenschaftler an der Humboldt-Universität zum Thema "Musik und neue Medien", Berlin 1986
- (5) vgl. G. Mayer, Vorlesungsreihe ebd., die Aussage stammt von Th. W. Adorno.
- (6) vgl. Arbeiten v. K. Hirdina  
z. B. Sozialistische Kultur und Gestaltung der Umwelt,  
Berlin 1980  
Isabella Sladek, Rhetorik der Werbegrafik, Berlin 1986  
Diss. B  
Eckehard Binas, Zur Problemstruktur der Ästhetik der Aneignung, Berlin 1985, Diss. A  
Uwe Baumgartner, Standards als Problem der Praxis und der ästhetischen Theorie der populären Musik  
Berlin 1987, Dipl.
- (7) vgl. Ulrich Roesner: Alltag und Ästhetik - Versuche zur Produktivität des Alltagsproblems für theoretische Fragestellungen. Berlin 1980
- (8) vgl. dazu auch M. Franz, in: Musikästhetik in der Diskussion. (Leipzig) 1981, zum Thema "Semantische Konsequenzen der ästhetischen Zeichensituation".

## II

- (9) vgl. Wicke 1983, "Populäre Musik in der Literatur" in Beiträge zur Musikwissenschaft 3/4 85
- (10) Titel der Gruppe PANKOW (DDR), Komp. und Text: Jürgen Ehle
- (11) Diesen treffenden Terminus fand K. Kriese in ihren Analysen zu Produktionsverhältnissen von DDR-Rockmusik. (Diplomarbeit Berlin 1985)
- (12) Der italienische Begriff concerto kommt vom lateinischen con-certare, das soviel wie wetteifern, streiten oder kämpfen bedeutet. Im kirchensprachlichen Umgang des 2. und 3. Jh. erhält der Terminus die Bedeutung - mit jemandem zusammenwirken oder mitwirken. Etwa seit dem 14. Jh. erhält der ital. Begriff concertare die Entsprechung - etwas miteinander verabreden, etwas in Übereinstimmung bringen oder etwas aufeinander abstimmen. Erlaubt man sich einen enormen historischen Sprung, erhält der Terminus Konzert im Prozeß sich zunehmend entwickelnder musikalischer Öffentlichkeit, in dem die Zuhörer zum integrierenden, zugleich ausgegrenzten Bestandteil musikalischer Veranstaltungen werden, die allgemeine Bedeutung in Richtung einer Musikaufführung vor einem Auditorium. Obwohl seit dem 18. Jh. jede musikalische Aufführung durch ein Ensemble als Concert bezeichnet werden konnte, trat ab 1750 die Grundbedeutung des Terminus Concerto als öffentliche Musikveranstaltung immer stärker hervor. Diese Fixierung orientierte sich vor allem am bürgerlichen Musikerleben des 18. Jh., und ist ohne die geistig-kulturellen, wie politisch-ökonomischen Prozesse in ihrer Komplexität nicht zu fassen. (KANZLER/LEHMANN 1986)
- (13) vgl. dazu Begriff der Umgangs- und Darbietungsmusik bei Besseler (BESSELER 1987)
- (14) vgl. Marx Grundrisse der politischen Ökonomie (MARX 1953, 378)

- (15) vgl. J. Lotmanns Auffassung von Text und Sprache (LOTMANN 1981)
- (16) Indem Eco allerdings die Funktion der Massenmedien vornehmlich in der Verbreitung kultureller Werte beschreibt, unterschätzt er die Möglichkeit demokratischer Potenzen, die tendenziell in den Massenmedien angelegt sind. Das jedoch entspricht notwendig seinem durch kapitalistische Medienpolitik geprägten Erfahrungsschatz. Im Zusammendenken von Massenkultur - ökonomischer und politischer Macht erfaßt er politische Dimensionen des Problems und erwägt die Möglichkeit der Veränderung innerhalb des kapitalistischen Systems.
- (17) vgl. dazu Sacherläuterungen zur Subkultur der "Mods" bei P. Wicke (WICKE 1986, Dissertation)
- (18) In dem Abriß "Die SED und das kulturelle Erbe", der vor gibt, sich objektiv den Ereignissen und Auffassungen zur Entwicklung unserer Kultur zu stellen, wird dieser neutralistische Punkt allerdings ausgespart.
- (19) 'Freizeit' meint in diesem Zusammenhang, Zeit, die frei ist von Arbeit und den notwendigen reproduktiven Ver richtungen (Schlaf).
- (20) vgl. dazu L. Kühne (KÜHNE 1985, 127) "Gesellschaftliche Verhältnisse, Lebensbedingungen und Lebensweise".
- (21) vgl. dazu Untersuchungen von K. Kriese zu Produktionsverhältnissen in der DDR-Rockmusik (Diplomarbeit, Berlin 1985) und Dissertation 1987
- (22) Diesen Begriff schlägt P. Wicke vor.
- (23) Man beobachte dazu die beachtenswerten Klubaktivitäten vor allem durch das KKH Treptow in Berlin. Die Veranstalter organisieren, der "kulturellen Infrastruktur" folgend, Konzertabende, die jeweils ein ganz bestimmtes Publikum anziehen.

- (24) Die Zahl von Klubkonzerten ist aufgrund von relativ hohen Kosten und Aufwand in den letzten Jahren rein quantitativ zugunsten von "handlichen" Alleinunterhaltern und Diskotheken zurückgegangen.
- (25) Anna Thorén ist Assistentin am Götteborger Musikwissenschaftlichen Institut.
- (26) "... man kann tatsächlich davon sprechen, daß die Tendenz, Liedtexte eher als Aspekt des musikalischen Gefüges, denn als präzise Denotationssysteme zu behandeln, von Vorteil war, denn das führte zu einer relativen Unbestimmtheit, die es den Fans erlaubte, sich einfach über die internen Widersprüche der Musik 'hinwegzusetzen', und sie gemäß ihren eigenen Bedürfnissen zu interpretieren." (MIDDLETON 1985, 52)
- (27) Verfasser ist sich der Uneindeutigkeit dieses Terminus als "Gattungsbegriff" bewußt und macht auf die unzähligen mitunter zuunrecht subsumierten Varianten der Spielweise und Stilistiken, wie auch auf die wissenschaftlichen Streitigkeiten zu Begriff und Definition dessen, was Rockmusik sei, aufmerksam.
- (28) "Das Abenteuer der Bewegung als solche begeistert, das Hinübergleiten aus normalen Räumen und Zeiten in die noch nicht durchmessenen erregt die Leidenschaft, die Vagabondage durch die Dimensionen gilt als Ideal." (KRACAUER 1963)
- Bewegung und Bewegung; es stecken wohl mehr als nur zwei Bedeutungen in diesem Terminus. Er ist schnell zur Hand, will man geschickt eine deutlichere Fixierung dessen, was z. B. im Publikum passiert, vorerst unterlassen. Mehrere Abstraktionsebenen werden dabei angesprochen: erstens, Bewegung als körperliche Aktion, zweitens, Bewegung der Massen, die so nicht mehr als amorphes "Etwas", sondern als gestaltgewordene Bewegung verstanden werden muß und

drittens, Bewegung in Raum und Zeit, als philosophische Kategorie.

In diesem polysemantischen Bezugfeld wird das hier in zweitens dargelegte Verständnis von besonderem Interesse, will man den Konnotationen massenkultureller Zeichen näher kommen. In der Bewegung formieren sich die Massen zum relevanten historisch-gesellschaftlichen Phänomen.

- (29) Hierbei handelt es sich um die Übernahme der Kriterien des gestaltpsychologischen Ansatzes, der die Bildung gegenständlicher Komplexe in der Wahrnehmung zu klären versucht. Dieser Ansatz soll hier nicht diskutiert werden. Denn zu fragen wäre, wie z. B. kommt die Wahrnehmungsgestalt zustande? Ist die Gestaltbildung dann noch ein aktiver Vorgang, oder Abklatsch, wenn die Gestalten vorgegeben sind?
- (30) A. Schneider verweist in diesem Zusammenhang besonders auf Arbeiten von J. Fiebach und E. Schumacher. (SCHNEIDER 1981)
- (31) vgl. dazu G. Knepler, "Analogcodierung, analoge Codierung, analog codiert - Fachausdrücke, die sowohl in der Informationstheorie und Kybernetik als auch in der Biologie heimisch sind: Verwendung jener Formen des Code beim Kommunikationsakt zwischen Lebewesen, bei der die verwendeten Zeichen dem Bezeichneten in der einen oder anderen Weise angelehnt sind. Innere Vorgänge im Lebewesen, soweit sie nicht durch neuronale 'Alles-oder-Nichts' Vorgänge bestimmt sind, sind in ihrem Verlauf durch stetiges Ansteigen resp. Abflauen charakterisiert. Diese letzterwähnten Verläufe lassen sich durch musikalische Parameter (Tonhöhe, Volumen, Klangfarbe, Tempo) ebensowenig wie gewisse innere Verläufe quantisiert zu werden brauchen, sondern in fließenden Übergängen ansteigen und abflauen können." (KNEPLER 1977, 580)



- (32) vgl. Belegarbeit des Studenten J. Wagner zum Thema  
"Videoproduktion in der DDR", Theaterwiss. Humboldt-Uni  
Berlin 1986.

Literaturverzeichnis

- ADORNO/EISLER 1977 Adorno, Theodor Wiesengrund/ Eisler, Hanns: Komposition für den Film Leipzig 1977
- ANDERS 1980 Anders, Günther: Die Antiquiertheit des Menschen, Bd. II Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution München 1980
- BAACKE 1972 Baacke, Dieter. Beat - die sprachlose Opposition München 1972
- BALITZKIY 1985 Balitzki, Jürgen: Rock aus erster Hand Berlin 1985
- BESSELER 1978 Bessler, Heinrich: Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte Leipzig 1978
- BIERWISCH 1978 Bierwisch, Manfred: Musik und Sprache, Überlegungen zu ihrer Struktur und Funktionsweise. in: Jahrbuch Peters 1978
- BISKY 1984 Bisky, Lothar: The Show must go on Unterhaltung am Konzertkabel. Film, Rock, Fernsehen, neue Medien nl. konkret 62 Berlin 1984
- BOURDIEU 1979 Bourdieu, Pierre: Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyllischen Gesellschaft Frankfurt/Main 1979
- BOURDIEU 1982 Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede - Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft Frankfurt/Main 1982
- DIEDERICHSEN/  
HEBDIGE/MARX 1983 Diederichsen, D., Hebdige, D., Marx, O. D.: Schocker - Stile und Moden der Subkultur Reinbeck bei Hamburg 1983
- DÖLLING 1986 Dölling, Irene: Individuum und Kultur - Ein Beitrag zur Diskussion Berlin 1986

VIII

- DÖLLING 1986/  
Rezension Dölling, Irene: Rezension - Pierre Bourdieu "Die feinen Unterschiede" in: Weimarer Beiträge 4/86 Berlin/Weimar 1986
- ECO 1984 Eco, Umberto: Apokalyptiker und Integrierte - Zur kritischen Kritik der Massenkultur. Frankfurt/Main 1984
- FIEBACH 1986 Fiebach, Joachim: Die Toten als die Macht der Lebenden - Zur Theorie und Geschichte von Theater in Afrika Berlin 1986
- FRANZ 1981 Franz, Michael: Semantische Konsequenzen der ästhetischen Zeichensituation in :Musikästhetik in der Diskussion Leipzig 1981
- FRANZ 1984 Franz, Michael: Wahrheit in der Kunst Neue Überlegungen zu einem alten Thema Berlin/Weimar 1984
- FRANZ 1984 a) Franz, Michael: Die Krise des "Werk"-begriffs in: Brecht und der Marxismus Berlin 1984
- FRITH 1981 Frith, Simon: Jugendkultur und Rockmusik Reinbeck bei Hamburg 1981
- GRÜB 1974 Grüb, Hans: Hanns Eisler, in: Hanns Eisler - Heute, Arbeitsheft der Akademie der Künste 19 Berlin 1974
- GÜNTHER 1982 Günther, Helmut: Die Tänze und Riten der Afroamerikaner Vilshofen 1982
- HEISTER 1983 Heister, Hanns-Werner: Das Konzert - Theorie einer Kulturform Bd. I Heinrichshofen/Wilhelmshafen 1983
- KANZLER/IEHMANN 1986 Kanzler, Anette, Lehmann, Susanne: CONCERT - eine historische Begriffsexplikation Belegarbeit im Fach Musikgeschichte Hum. Uni, FB NUWI Berlin 1986

- KNEIF 1982 Kneif, Tibor: Rockmusik - Sachbuch zum kritischen Verständnis Reinbeck bei Hamburg 1982
- KNEPLER 1977 Knepler, Georg: Geschichte als Weg zum Musikverständnis Leipzig 1977
- KÜHNE 1981 Kühne, Lothar: Gegenstand und Raum Dresden 1981
- KÜHNE 1985 Kühne, Lothar: Haus und Landschaft Dresden 1985
- KRACAUER 1963 Kracauer, Siegfried: Die Reise und der Tanz  
in: Das Ornament der Masse  
Frankfurt/Main 1963
- LOTMANN 1981 Lotmann, Juri: Kunst als Sprache Leipzig 1981
- MAINKA 1973 Mainka, Jürgen: Musikalische Betroffenheit - zum Begriff des Gestischen  
in: Beiträge zur Musikwissenschaft  
1/2 73  
Berlin 1973
- MARX 1953 Marx, Karl: Grundrisse der politischen Ökonomie  
Berlin 1953
- MAYER 1984 Mayer, Günter: Musik aus kapitalistischen Ländern  
in: Wegzeichen - Studien zur Musikwissenschaft hrsg. von Jürgen Mainka und Peter Wicke  
Berlin 1984
- MIDDLETON 1985 Middleton, Richard: Articulating musical meaning/re-constructing musical history/ locating the "popular"  
Artikulation musikalischer Bedeutung/ Aufarbeitung von Musikgeschichte, Lokalisierung des "Populären"  
Arbeitsmaterial des Forschungszentrums für populäre Musik / Übersetzung  
Jörg Wolter  
Berlin 1986

- PENZEL 1985  
Dipl.  
Penzel, Katrin: Institutionalisierung populärer Musik - Problemstudie auf der Grundlage einer Auswertung musikwissenschaftlicher Arbeiten der DDR  
Diplomarbeit Hum. Uni FB MUWI  
Berlin 1985
- PFEIFER 1985  
Dipl.  
Pfeifer (jetzt Kriese), Konstanze: Zur Spezifik sozialistischer Produktionsverhältnisse in der Entwicklung der populären Musik in der DDR. Eine kultursoziologische Studie  
Diplomarbeit Hum. Uni FD Kulturtheorie/Ästhetik  
Berlin 1985
- SCHEDDIN 1982  
Dipl.  
Scheddin, Uwe: Schaustellen im Konzert - Studie zur Rolle von Bühnensituation und darstellender Kunst bei der Begegnung von Musikern und Publikum  
Belegmaterial des Liedarchivs der Akademie der Künste der DDR  
Berlin 1982
- SCHMIDT 1983  
Schmidt, (jetzt Wenk), Danuta: Zur Funktion von DDR-Rockmusik im weltanschaulich-sozialen Selbstverständigungsprozeß Jugendlicher.  
Diplomarbeit Hum. Uni FB MUWI  
Berlin 1983
- SCHNEIDER 1981  
Diss. B  
Schneider, Annaliese: Hanns Eisler Musikkultur im Übergang in theoretischer Sicht - Lieder im Exil nach Gedichten von Bertolt Brecht  
Dissertation B Hum. Uni  
Berlin 1981
- ULRICH 1981  
Ulrich, Gisela: Das Zeitbudget Jugendlicher  
in: Voß, Peter (Hrsg.): Die Freizeit der Jugend  
Berlin 1981
- WICKE 1981  
Wicke, Peter: Rockmusik - Aspekte einer Faszination  
in: Weimarer Beiträge 9/91  
Weimar/Berlin 1981
- WICKE 1983  
Wicke, Peter: Versuch zu einer Theorie der populären Musik  
in: Informationen/Beilage zur Zeitschrift Unterhaltungskunst 4/5 83  
Berlin 1983

XI

- WICKE 1984  
Wicke, Peter: Von der Aura der technisch-produzierten Klanggestalt. Zur Ästhetik des Pop  
in: Wegzeichen - Studien zur Musikwissenschaft  
hrsg. von Jürgen Mainka und Peter Wicke  
Berlin 1984
- WICKE/ZIEGENRÜCKER 1985  
Wicke, Peter / Ziegenrücker, Wieland: Handbuch der populären Musik  
Leipzig 1985
- WICKE 1986  
Diss. B  
Wicke, Peter: Rockmusik - Zur Ästhetik und Soziologie eines Massenmediums  
Dissertation B Hum. Uni  
Berlin 1986
- WICKE 1986 a)  
Wicke, Peter: Rockmusik - Lehrmaterial zur Ausbildung von Diplomlehrern  
Musikerziehung  
Berlin 1986

