

Forschungszentrum populäre Musik

POPULÄRE MUSIK IN DER
MUSIKWISSENSCHAFTLICHEN LITERATUR DER DDR

von K a t r i a P e n z e l

POPULÄRE MUSIK IN DER
MUSIKWISSENSCHAFTLICHEN LITERATUR DER DDR

von

Katrin P e n z e l

C autor 1985

Inhalt:

	Seite
Vorbemerkungen	1
Literaturauswertung	3
1. Populäre Musik und Werte	3
2. Historische Entwicklung einzelner Genres und Gattungen der populären Musik	9
3. Populäre Musik unter kapitalisti- schen Gesellschaftsverhältnissen	15
4. Populäre Musik unter sozialisti- schen Gesellschaftsverhältnissen	18
5. Sozialer Gebrauch von populärer Mu- sik	25
6. Veranstaltungsformen populärer Musik	32
Anmerkungen	37
Literaturverzeichnis	44

Vorbe merkungen

Wenn es heute nicht mehr ungewöhnlich ist, daß sich die Musikwissenschaft mit Problemen der populären Musik beschäftigt, so bedurfte ihre Anerkennung eines relativ langen und auseinandersetzungreichen Prozesses. Obwohl diese Musik auf Grund des realen Stellenwerts im Alltag der Massen schon seit geraumer Zeit im Blickpunkt kulturpolitischer Aufmerksamkeit steht, sind ernsthafte Bemühungen um eine systematische Erforschung von Theorie und Praxis der populären Musik erst in den letzten Jahren spürbar geworden.

Die vorliegende Studie versucht, durch eine Zusammenstellung der wichtigsten musikwissenschaftlichen Arbeiten zur populären Musik in der DDR dem Entwicklungsgang massenmusikalischer Untersuchungen nachzugehen und einen Überblick über grundlegende Tendenzen sowie konzeptionelle Ansätze einer marxistischen Theorie zu Funktion und Rolle dieses Gegenstandes zu geben.¹

Im Zentrum der Forschungsarbeit standen bisher vor allem Analysen zu Verhaltens- und Bedürfnisstrukturen der Individuen sowie ihren Gebrauchsformen im Umgang mit Massenumusikpraktiken. Derartige soziologisch ausgerichtete Studien sind zwar eine Voraussetzung für die theoretische Reflexion dieser Musikpraxis, führen aber bei alleiniger Betrachtung zu einer recht einseitigen Erfassung des Problems, da künstlerische Produkte nicht nur von der Seite der Bedürfnisse her zu beschreiben sind. Es ist deshalb in Zukunft notwendig, die Forschung auf dem Gebiet der populären Musik in aller Vielfalt zu entwickeln und verstärkt auch auf die Mechanismen der Produktion und Verbreitung auszurichten.

Bei der Reflexion der vorhandenen Literatur wurde ein größtmöglicher Umfang, nicht aber Vollständigkeit "um jeden Preis" angestrebt. Es ging vielmehr darum, die verschiedenen Standpunkte und Sichtweisen so umfassend wie

möglich aufzuzeigen. Das Hauptgewicht lag dabei auf der Darstellung des aktuellen Forschungsstandes. Dennoch sind quasi aus historischer Sicht heraus auch "ältere" Anschauungen einer Bewertung unterzogen worden, einerseits zur Benennung der Wurzeln heute vertretener Standpunkte und andererseits zur Kennzeichnung einer sich vollzogenen Entwicklung innerhalb der musikwissenschaftlichen Untersuchungen.

Bei den betrachteten Arbeiten handelt es sich vor allem um Dissertationen, da sie in der DDR als die einzigen wissenschaftlich fundierten Studien auf diesem Gebiet anzusehen sind. Darüber hinaus fanden die "Informationen" der Generaldirektion beim Komitee für Unterhaltungskunst, wissenschaftliche Beiträge in den Fachzeitschriften (u.a. Musik und Gesellschaft, Unterhaltungskunst, Melodie & Rhythmus) sowie vereinzelt populärwissenschaftliche Publikationen Beachtung.

Entsprechend dem Literaturangebot und den sich hierin abzeichnenden Untersuchungsschwerpunkten, wird die Literaturauswertung im folgenden nach bestimmten Themenkomplexen geordnet.

Literaturauswertung

1. Populäre Musik und Werte

Beschäftigt man sich mit einem Gegenstand, so ist zunächst die Frage zu beantworten, warum dessen Analyse von Bedeutung ist. Im Falle der populären Musik scheint diese Frage überflüssig zu sein, denkt man allein an ihre massenhafte Verbreitung und ihre besondere Stellung vor allem im Alltag Jugendlicher. In der Tat ist die musikwissenschaftliche Literatur zur populären Musik überwiegend davon gekennzeichnet, die Relevanz dieser Musikpraxis mit Hilfe quantitativer Fakten belegen zu wollen. Die Frage nach den spezifischen Werten der populären Musik läßt sich aber nicht allein durch Zahlen beantworten, sondern erfordert auch die Einbeziehung qualitativer Momente.

In dieser Hinsicht war und ist die musikwissenschaftliche Forschung von einer großen Unsicherheit gekennzeichnet.

Die Formulierung der Werte muß geradezu im Zentrum einer Theorie der populären Musikformen stehen, da sie die Voraussetzung einer sinnvollen Bestimmung ihres kultur- und kunsthistorischen Stellenwerts sind.

Für die marxistisch-leninistische Musikästhetik bilden sich Werte im Prozeß der menschlich-gesellschaftlichen Aneignung und Veränderung der Wirklichkeit. Sie entstehen als eine Beziehungsqualität zwischen Subjekt und Kunstobjekt.

Die besondere Schwierigkeit der Wertproblematik im Zusammenhang mit einer Massenmusikpraxis resultiert aus ihren zahlreichen Vermittlungsbeziehungen. Sie machen es erforderlich, den Wertbildungsprozeß in einer für andere Musikpraktiken nicht typischen Vielschichtigkeit zu betrachten. Die musikpolitische Leitung und Planung war in bezug auf die Entwicklung der populären Musik nicht zuletzt dadurch von verschiedenen Widersprüchen gekennzeichnet. So galt die populäre Musik mal als Mittel sozialistischer Persönlichkeitsentwicklung oder man sah ihre Aufgabe vorrangig in einer Unterhaltungsfunktion.

Eine Literaturlauswertung zum angesprochenen Problem ist kaum zu erbringen, da es bisher keine Studie gibt, die sich in angemessener Ausführlichkeit der Untersuchung spezifischer Werte der populären Musik zuwendet. So müssen an dieser Stelle Darstellungen einbezogen werden, die diese Frage nur mittelbar berühren.

In den 60er und frühen 70er Jahren stand man vor der Aufgabe, die populäre Musik als Bestandteil der sozialistischen Musikkultur zu legitimieren. Das zwang unmittelbar zur Benennung von künstlerischen Werten, die auf Grund des Nichtvorhandenseins adäquater Forschungsergebnisse dazu führten, sich am herkömmlichen Bewertungsmodus "traditioneller Kunstwerke" zu orientieren und deren Bewertungskriterien auf die populäre Musik zu übertragen.

Aus dieser Überlegung resultiert dann schließlich auch die Auffassung, daß die Rezeptionsweise von populärer Musik in bestimmter Richtung beeinflussbar und die Herausbildung spezifischer Wertmaßstäbe mittels künstlerisch-ästhetischer Erziehung steuerbar sei. Dieser Gedanke prägt geradezu die Literatur jener Jahre.

Ein typisches Beispiel für das Verständnis der Rolle der "Tanzmusik" zu Beginn der 70er Jahre ist die Dissertation von L o t h a r K u n z e . (Kunze, l.;1971) Seine "Untersuchungen zur Struktur musikalischer Interessen bei Schülern der Klassen 5 bis 12 der sozialistischen Oberschule der DDR unter dem besonderen Aspekt des Anteils von Interesse für Tanz- und Unterhaltungsmusik" beruhen in jeder Hinsicht auf einem "traditionellen" Kunstverständnis.²

Das führt in seinen Überlegungen eben dazu, die Bevorzugung der Tanz- und Unterhaltungsmusik durch Jugendliche negativ zu bewerten und mittels musikalischer Erziehung beeinflussen zu wollen. Als Ursachen für den vorrangigen Gebrauch von Tanzmusik nennt Kunze: a) mangelhafte Erziehungsarbeit, b) eine "schwärmerische Allgemeinhaltung der jungen Menschen dieses Alters". (ebd.;172)

Auf Grund ihres großen Verbreitungsgrades sah man in der Tanzmusik eine Möglichkeit, den Prozeß der Persönlichkeitsentwicklung erzieherisch zu beeinflussen. In diesem Sinne

spricht F r i t z B a c h m a n n in seiner 1968 entstandenen Arbeit "Rezeptionskundliche Untersuchungen zur Tanzmusik in der DDR" (Bachmann, F.;1968) von "Erziehung durch Tanzmusik". Diesem Anliegen verpflichtet, stellt er sich in seiner Arbeit die Aufgabe, spezifische Kategorien für die Analyse und Bewertung von Tanzmusiktiteln auszuarbeiten, um "die Schüler zur aktiven, kritischen Rezeption zu führen, analytische Aspekte der Rezeption zu schulen, den musikalischen Geschmack zu fördern ..." (ebd.;113) Ausgehend von seiner Überzeugung, daß die "Forderungen nach Verständlichkeit, Volkstümlichkeit, Parteilichkeit und Echtheit des Kunstwerkes" (ebd.;8) auch für die Tanzmusik anzuerkennende Faktoren ihrer Bewertung sind, kommt der Autor zu ausschließlich am Kunstwerk orientierten und für Massenmusikpraktiken völlig unbrauchbaren Wertfaktoren.³ Bachmanns Arbeit ordnet sich damit in jenen Kreis von Darstellungen mit betont pädagogischen Fragestellungen ein, die sich zumeist durch Beibehaltung eines traditionellen Kunstbegriffs auszeichnen.

S i e g f r i e d F r e i t a g geht es in seiner Graduierungsarbeit um "(d)ie Integration der Tanzmusik in die Bildungs- und Erziehungsaufgaben der sozialistischen Schule". (Freitag, S.;1981)

Eine solche Themenstellung sieht sich der Notwendigkeit gegenüber, die Relevanz von populärer Musik zu bestimmen, was in adäquater Weise nur über die Benennung ihrer gesellschaftlichen Werte zu vollziehen ist. Auch wenn das nicht von einer Einzeldarstellung umfassend zu leisten ist, so besteht zumindest die Aufgabe, nach Ansätzen für die mit der populären Musik verbundenen Werte zu fragen. Diese Anforderung reflektiert der Autor zunächst durchaus, wenn er meint: "Eine Arbeit, die eine Aufnahme der Tanzmusik in den Lehrplan des Musikunterrichts erstrebt, muß zunächst den Nachweis erbringen, daß es sich bei dieser Musik um eine künstlerisch, gesellschaftlich determinierte und erzieherisch-relevante Gattung handelt. Aus diesem Grunde wurde das gesellschaftliche Wesen der Tanzmusik erörtert, ihr Mißbrauch unter kapitalistischen Verhältnissen und

schließlich die positive Entwicklung der DDR-Tanzmusik in den 70er Jahren aufgezeigt." (ebd.;201) Ist schon der konzeptionelle Ansatz relativ fraglich, so unterscheiden sich seine Kriterien zur Bewertung der DDR-Rockmusik dann auch kaum von den benannten und am traditionellen Kunstmodell orientierten Auffassungen Bachmanns. Eine Bewertung mit Hilfe solcher Kategorien wie "Wort-Ton-Verhältnis", "Verwendung überkommener Mittel", "Einbeziehung neuer und für die Tanzmusik oftmals ungewöh(-)licher Ausdrucksebenen", "Künstlerische Aussage und Genresspezifität" ... zielen letztendes auch nur auf musikalisch-stilistische Erscheinungen. Das Problem musikalischer Werte steht auch im Zentrum der Dissertation von H a n s g e o r g M ü h e mit dem Titel "Zur Intonation des deutschen Schlagers. Untersuchungen an in der Deutschen Demokratischen Republik gespielten Evergreens". (Mühe, H.;1968)⁴ Den Hauptteil seiner Arbeit bilden analytische Betrachtungen zur Rhythmik, Harmonik und Melodik des Schlagers. Über diesen Weg gelangt er zur Formulierung musikalischer Wertkriterien, die jedoch vorrangig auf "innermusikalische" Faktoren zielen.⁵ Nach Mühe müsse sich die ästhetische Beurteilung des Schlagers auf folgende Aspekte beziehen: auf "die mehr oder weniger vorhandene emotionale Wirkung der Musik ... , die Bedeutung des Textes und die geistige Haltung bzw. die Weltanschauung, die mit bestimmten Modeerscheinungen der leichten Musik in Beziehung gesetzt wird, die Ausdeutung und Vertiefung des Textinhaltes durch die Musik sowie die künstlerische Bewältigung der musikalischen Gestaltung in bezug auf die intonationsbedingten Parameter von Harmonik, Rhythmik und Melodik." (ebd.; 163) Mühe formuliert zwar zu Beginn seiner Darstellung, daß man den Schlager "in erster Linie nach aus dieser Kunstgattung selbst abgeleiteten Maßstäben bewerten" (ebd.;10) und als gleichberechtigten Bestandteil sozialistischer Nationalkultur anerkennen muß, seine analytischen Betrachtungen und Wertkriterien widersprechen aber seinem selbstgestellten Anspruch und sind deutlich einer Ästhetik der "E"-Musik verbunden.

Einer auf die Massen ausgerichteten Musikkultur ist weder

mit pädagogischen Zielstellungen noch der "E"-Musik verpflichteten Wertmaßstäben beizukommen. Die Bewertung massenmusikalischer Phänomene hat vielmehr von den realen Formen und Funktionen der Musik auszugehen, die in der Lebensweise der Massen tatsächlich eine Rolle spielen. Die Popularität von Musik gründet auf sozialen Bedingungen, "die weit über subjektive Geschmackskriterien, Bedingungs-voraussetzungen usw. hinausreichen und jedem Versuch, die Widersprüche unserer Musikkultur durch eine allgemeine Volkserziehung lösen zu wollen, einen von vornherein illusionären Charakter geben." (Wicke, P.;1983b;11)

Populäre Musik bezieht ihren Inhalt, ihr Material und die vielfältigen Funktionen aus den realen Alltagserfahrungen der Massen. Somit sind die Kriterien zu ihrer Bewertung nur hier zu finden. Der Alltag schließt Arbeitszeit und Freizeit ein, was heißt, daß konkrete soziale Erfahrungen sowohl im Prozeß der Erholung und Entspannung gewonnen werden wie auch in der Arbeitstätigkeit selbst. Auf diese wesentlichen Zusammenhänge hat aus musikwissenschaftlicher Sicht vor allem Peter Wicke hingewiesen. (vgl. besonders: Wicke, P.;1984a) Dieser produktive Ansatz ist aber nur ein erster Schritt, sich dieser Problematik zu nähern. Zielgerichtete Analysen der Gebrauchs- und Funktionsweise der populären Musik müssen folgen, damit die eigentlichen Werte konkret benennbar werden, was auch die Arbeiten von Wicke bisher noch nicht leisten konnten.

Mit diesen Faktoren ist eine Komponente innerhalb des Wertbildungsprozesses angesprochen, nämlich die Frage, woher die Wertkriterien grundsätzlich zu beziehen sind. Da es sich aber bei der populären Musik um eine Musikform handelt, die hochgradig institutionell organisiert ist, so muß auch danach gefragt werden, auf welche Weise die zahlreichen Vermittlungsbeziehungen den Wertbildungsprozeß beeinflussen.

Verschiedene Autoren haben schon seit längerem darauf hingewiesen, daß die Erforschung und Ausarbeitung der Werte von populären Musikformen die Beachtung ihrer gesamten Funktionsweise erforderlich macht.⁶ Das zwingt auch, die

Qualität der Wertform in adäquater Weise neu zu definieren. Peter Wicke betrachtet die Wertform als "eine über die gegenständlichen Struktureigenschaften von Musik hinausweisende, von ihnen abzuhebende, aber nur im wertenden Bezug auf sie entstehende rein soziale Qualität des Musikalischen - erzeugt in den Beziehungen, die neben den Hörern Verleger, verwaltende Funktionäre, Produzenten und Redakteure der Massenmedien, Ökonomen und Dramaturgen der aufführenden Institutionen, Interpreten und wer sonst noch bei der Vermittlung zum Hörer in unmittelbarer Beziehung zu ihr gerät, als stets wertendes Verhältnis gesellschaftlich zu ihr eingehen." (Wicke, P.;1980b;102) Diese Bestimmung verweist darauf, daß massenmusikalische Praktiken auf Grund eines arbeitsteilig organisierten Produktionsprozesses mit Wertbeziehungen unterschiedlicher Art verbunden sind; so z.B. neben ästhetischen auch mit ökonomischen, politischen, praktischen, ideologischen. All diesen Beziehungen übergeordnet existiert eine der jeweiligen Gesellschaftsformation eigene Wertform: in der bürgerlichen Gesellschaft - der Tauschwert. "Für die in den Vermittlungsinstanzen agierenden Individuen nämlich - sofern sie als Exponenten dieser Instanzen und nicht selbst als Rezipienten betrachtet werden - , für den Verleger, Impressario, Konzertagenten, Manager, Produzenten usw. also, für sie hat Musik Gebrauchswert nur insofern, als sie Träger von Tauschwert ist. Für alle jene Individuen, die zwischen Komponist und Hörer als Exponenten einer beide zueinander vermittelnden gesellschaftlichen Organisation, als Repräsentanten vermittelnder Institutionen agieren, ist Musik nicht ein ästhetisches Faktum, sondern in erster Linie Gegenstand von Tauschaktionen." (Wicke, P.;1980b;118)

Mit diesen Ausführungen ist eine Andeutung dahingehend gemacht, wie differenziert Wertbildungsprozesse einer hochinstitutionalisierten Musikform zu bestimmen sind.

"Populäre Musik und Werte" - diese Thematik setzt in der Tat voraus, die vielschichtigen Funktionsbereiche der populären Musik relativ genau analysiert zu haben. So ist es beim gegenwärtigen Stand der Erforschung der populären Musik nicht verwunderlich, daß gerade hier die wenigsten Ergebnisse vorliegen.

2. Historische Entwicklung einzelner Genres und Gattungen der populären Musik

Historische Betrachtungen zur populären Musik sind gegenüber ihrer Popularität und einer zunehmenden Verbreitung kulturpolitisch orientierter, theoretischer Arbeiten vergleichsweise gering und beschränken sich zumeist auf populärwissenschaftliche Publikationen.

Um einer bloßen Aufzählung derartiger Arbeiten aus dem Wege zu gehen, sei an dieser Stelle nur die Literatur zum Schlager und zur Rockmusik einer kurzen Einschätzung unterzogen. Allgemein muß davon ausgegangen werden, daß bisher zu keinem Genre ein diskutables Forschungspotential vorhanden ist.

Eine Geschichte der Rockmusik von ihren Anfängen bis zur Gegenwart existiert ebensowenig wie eine umfangreiche historische Darstellung der DDR-Rockgeschichte. Publikationen auf diesem Gebiet sind: die Beat- bzw. Rocklexika von Heinz P. Hofmann (Hofmann, H.P.;1983), "PS: Rockmusik" von Stefan Lasch (Lasch, S.;1983) sowie Caroline Gerlachs "Popmusik" (Gerlach, C.;1984).

Rocklexika unterliegen in der Regel der Gefahr, nach spätestens zwei Jahren hoffnungslos veraltet zu sein, scheinbar Wesentliches zu vernachlässigen, "Unwichtiges" dagegen zu präsentieren. Diese Einschränkungen müssen wohl auch für die Rocklexika von H e i n z P. H o f m a n n gemacht werden. Ist Unvollständigkeit, was die Auswahl der Gruppen und Interpreten anbelangt, auf Grund der Dynamik und Vielfalt jener Prozesse nicht zu vermeiden, so kann das Fehlen wichtiger Sachbegriffe damit kaum entschuldigt werden.

S t e f a n L a s c h versucht, in einer ca. 100 Seiten umfassenden Broschüre die gesamte Rockgeschichte international wie national "abzuarbeiten", ihre musikalischen Wurzeln, verschiedenen Stilrichtungen aufzuzeigen und ihre Stellung zwischen Vermarktung und Engagement zu bestimmen.

Eine enorme Stofffülle macht Einschränkungen und Schwerpunktsetzungen unvermeidbar. Laschs Betrachtungsweise resultiert jedoch aus einer recht kurzschlüssigen Sicht, nämlich die Rockmusik in erster Linie auf ihre politisch-ideologische Funktion hin zu bestimmen. Bezieht sich das in besonderem Maße auf seine Aussagen zur Rockmusik in der DDR, so aber auch teilweise auf internationale Phänomene, wie das folgende Zitat zeigt: "Das Ende der Neuen Welle ist absehbar, denn Nonsens und musikalische Blödelei liegen dicht neben Einfallslosigkeit und Banalität." (Lasch, S.;1983;47) Derartige Wertungen mögen aus subjektiver Sicht ihre Berechtigung haben, sie können jedoch einer historischen Darstellung der Geschichte der Rockmusik kaum angemessen sein.

Der neueste Versuch, sich der populären Musik historisch zuzuwenden, ist die genannte Studie von Caroline Gerlach, in Anlage und Aufmachung (wie in der Regel alle derartigen Publikationen in der DDR) auf die jüngsten Pop-Musik-Fans ausgerichtet, was dieses Buch dann auch deutlich prägt. "Das Interessante an der Geschichte der Popmusik ist ... nicht, was wann wo wie geklungen hat - das würde nur eine beziehungslos aneinandergereihte Kette von Musikerbiographien und Daten ergeben, die nichts über das Wesen dieser Musik aussagen. Zu verstehen, warum sie so geworden ist, dafür sollte dieses Buch ein paar Anhaltspunkte geben." (Gerlach, C.;1984;97) Die Autorin wird diesem selbst gestellten Anspruch bei der Darstellung der historischen und internationalen Pop-Geschichte noch teilweise gerecht, kaum aber bei den Entwicklungsprozessen in der DDR. Hier ist die Beschreibung überwiegend nur auf die wichtigsten Rockgruppen sowie Interpreten und deren spezifische Leistungen ausgerichtet.⁷ Damit bleiben wesentliche funktionale Zusammenhänge im Dunkeln. Am Ende ist auch unklar, was die Besonderheiten einer Popmusik unter sozialistischen Gesellschaftsverhältnissen sind. Es liegt die Vermutung nahe, daß derartige theoretische Zusammenhänge durch eine bewußte Ausrichtung auf die vermeintlichen Bedürfnisse der Leser von vornherein ausgespart wurden.

Wissenschaftliche und ästhetische Betrachtungen zum Phänomen Rock- und Popmusik bilden das Zentrum der Arbeiten von P e t e r W i c k e . Gehen zwar historische Entwicklungsfaktoren in seine Darstellung ein, so steht die Ausführung allgemeiner Funktionszusammenhänge jedoch deutlich im Vordergrund. Wicke beschäftigte sich bisher vor allem mit Pop- und Rockmusik unter kapitalistischen Gesellschaftsverhältnissen.⁸ Die wenigen historischen Betrachtungen zur DDR-Rockmusik zielen vorrangig auf die musikalisch-stilistischen und nationalen Besonderheiten.⁹ Auch G e r l a c h s "Untersuchungen zur Tanzmusik in der DDR" (Gerlach, C.;1981) sind auf grundlegende funktionale Beziehungen ausgerichtet. Sie leisten daher wenig für eine DDR-Rockgeschichte, deren Erarbeitung zunehmend an kulturpolitischer Brisanz gewinnt.

Auf zwei weitere populärwissenschaftliche Arbeiten sei abschließend noch hingewiesen:

G o t t f r i e d S c h m i e d e l zeichnete 1983 den Entwicklungsweg der Beatles nach. (Schmiedel, G.;1983) Auch hier ist die Orientierung auf die jüngsten Musik-Fans in Sprache und Gestaltung überdeutlich. Betrachtete man die Musik der Beatles in den 60er und frühen 70er Jahren aus kulturpolitischen Gründen mit einigen Vorbehalten, so entwirft Schmiedel hier ein allzu glattes und widerspruchloses Bild der Beatles.

Die Tatsache, daß "(k)aum ein anderes musikalisches Genres ... so technisiert (ist) wie die Rockmusik" und die "Faszination, die von dieser Musik ausgeht, ... nicht zuletzt auf das Instrumentarium zurückzuführen" ist, veranlaßte S t e f a n L a s c h zur Veröffentlichung eines "Instrumentarium des Rock". (Lasch, S.;1984) Die Beschreibung des Rockinstrumentariums vollzieht Lasch anhand der Systematik der Musikinstrumente nach Sachs und Hornbostel. Seine Darstellung schließt mechanische und elektronische Zusatzgeräte ebenso ein wie das Aufnahmestudio selbst. Er gibt dem Leser Informationen zur Funktion und Wirkungsweise des jeweiligen Instruments, zur historischen Entwicklung, zu repräsentativen Musikern und Schallplatten,

auf denen Beschriebenes akustisch nachzuvollziehen ist. Lasch beschränkt sich damit auf eine rein lexikalische Darstellung. Das gestattet es ihm letztlich nicht, dem Leser die in besonderer Weise konstitutive Funktion, die Instrumentarium und technische Ausrüstung für die Rockmusik haben, überzeugend zu vermitteln.

Mit der Kennzeichnung der historischen Entwicklung des Schlagers begannen P e t e r C z e r n y und H e i n z P. H o f m a n n im Jahre 1968. Da der zweite Teil zwar geplant war, bisher aber nicht veröffentlicht wurde, ist die Geschichte des Schlagers nur bis zum Jahre 1918 aufgearbeitet. Czerny und Hofmann orientieren sich wesentlich auf die musikalischen Besonderheiten der verschiedenen Quellen und Vorgänger des heutigen Schlagers. Die Autoren verstehen dieses Genres als ein gesetzmäßiges Produkt der Entwicklung des kapitalistischen Musikbetriebs im 19. Jahrhundert und seines Übergangs zum Monopolkapitalismus. (ebd.;134) Sie weisen darauf hin, daß sich der Schlager vor der Existenz kapitalistischer Verhältnisse nicht herausbilden konnte, weil er grundsätzlich an die Entstehung einer Vielzahl kapitalistischer Musikunternehmen gebunden ist. Indem sie ausdrücklich betonen, daß z.B. die Funktion der Verlage und die durch sie realisierte Massenverbreitung und -produktion Einfluß auf die musikalische Gestalt selbst ausüben, erkennen sie ein grundlegendes Merkmal populärer Musik: ihre strukturelle Verknüpfung mit den sie vermittelnden Organisationsformen.

Reflektiert man die Literatur zum Schlager, so sollten hier auch zwei Dissertationen genannt sein, die den Schlager nicht in seiner historischen Entwicklung aufzeigen, sondern dessen spezifische Wirkungs- und Funktionsweise im kapitalistischen Gesellschaftszusammenhang zum Inhalt haben.¹⁰

K u r t B ü c h n e r untersucht in seiner Arbeit zum Thema "Wesen und Funktion der kapitalistischen Schlagerindustrie im System der Manipulation des Menschen durch

den staatsmonopolistischen Kapitalismus" (Büchner, K.; 1970) "den Charakter des auf das Gebiet der Deutschen Demokratischen Republik einwirkenden Westschlagers als Produkt der kapitalistischen Schlagerindustrie, sowie seine Funktion innerhalb einer planmäßig gesteuerten Massenverführung durch die Bourgeoisie." (ebd.;2) Über eine sehr ausführliche Analyse der imperialistischen Schlagerindustrie hinausgehend zielen seine Überlegungen auch auf Fragen einer wirksamen Alternative zum Schlager im kapitalistischen Medienzusammenhang. Dabei läßt sich für ihn "eine Prognostik der Schlagerentwicklung, institutionell gewährleistet, nur durch die Sichtbarmachung der kapitalistischen Manipulation des Individuums mit Hilfe der Massenmedien, erarbeiten". (ebd.;279) Alternative Vorstellungen für eine Schlagerentwicklung in der DDR entwickelt der Autor im Zusammenhang mit einer staatlich institutionalisierten Organisation des Schlagerschaffens. (ebd.;274)

Büchner vertritt die Auffassung, daß Schlager nur dann erfolgreich sein können, wenn sie auch dem Denken und Fühlen der Hörer entsprechen. (ebd.;275) Diese Ansicht bewahrt ihn davor, das Individuum als völlig manipulierbares Wesen zu präsentieren. Anders - in der Dissertation von V e i t E r n s t "Der westdeutsche Schlagerkult um 1960 ... " (Ernst, V.;1965a).

Neben der Analyse des Schlagers als Ware, seiner Anpassung an die den Schallplattenmonopolen zur Verfügung stehenden Produktionsmethoden sowie der Bestimmung der Reklamefunktion des Schlagers, unterstreicht der Autor besonders die gezielte Werbepsychologie der imperialistischen Medienpolitik. Wird daran zwar die Gefährlichkeit manipulierender Beeinflussung durch die Medien deutlich demonstriert, so unterliegt seine Studie jedoch in hohem Maße der Gefahr, die Wirkungsweise der Massenmedien auf diese Funktion zu reduzieren und das Individuum als den Medien völlig ausgeliefert darzustellen.¹¹

Eine "aktuelle Schlagergeschichte" steht bis heute noch aus. Zum gegenwärtigen Entwicklungsstand des DDR-Schla-

gers existieren jedoch verschiedene Einzelbeiträge,¹² die den Schlager in seiner gegenwärtigen Ausprägung zum Teil sehr kritisch bewerten und nach Verbesserungsmöglichkeiten suchen. In den meisten Darstellungen wird hervorgehoben, daß die unzureichende Qualität der Schlager nur zu erhöhen ist, wenn seine Produktion und Verbreitung innerhalb der Medien und anderer Institutionen auf eine zielgerichtete Kooperation aller Beteiligten hinausläuft. "Der Schlager ist ja keineswegs nur musikalisch durch seine Geschichte belastet, sondern ebenso durch die Tradition seiner Produktionsmethoden mit hochtechnisierten Produktionsmitteln, die ohne einen hohen Grad an gesellschaftlicher Arbeitsteilung gar nicht in Gang zu setzen sind. Daß aber, je differenzierter arbeitsteilige Prozesse sind, desto intensiver auch die Kooperation sein muß, ist in anderen Bereichen unserer Gesellschaft selbstverständlich; auf diesem Gebiet sind wir gerade erst dabei, uns die Folgen dieses Tatbestandes klarzumachen." (Gerlach, C.;1982;14)

Der Schlager ist ebenso wie die Rockmusik in der DDR an die Wirkungsweise einer Reihe von institutionellen Prozessen gebunden. Auf diese Zusammenhänge weist C a r o l i n e G e r l a c h in einer kurzen Studie zur Entwicklung des DDR-Schlagers hin. Sie deutet an, welchen Einfluß z.B. Leistungsvergleiche, Ausbildungseinrichtungen, Fördermaßnahmen, Mentoren, die Präsentation in den Medien, die Rolle und Zusammenarbeit von und mit Autoren, das Vorhandensein bestimmter Produktionsmethoden usw. auf den Schlager ausüben. (vgl. ebd.)

Die Ausarbeitung historischer Entwicklungsfaktoren der populären Musik kann die Erforschung wichtiger theoretischer Funktionszusammenhänge wesentlich befruchten. Wenn die Analyse der internationalen Musikentwicklung sicher einen immensen Arbeitsaufwand bedeutet, so dürfte die DDR-eigene Entwicklung aber noch relativ überschaubar sein. Die hier in aller Kürze zusammengefaßten Forschungsansätze sollten daher vor allem mit Blick auf die nationale "Szene" Fortsetzung finden.

3. Populäre Musik unter kapitalistischen Gesellschafts- verhältnissen

Wissenschaftliche Arbeiten über grundlegende Entstehungs-
zusammenhänge und Existenzweisen der populären Musik un-
ter kapitalistischen Gesellschaftsverhältnissen sind eben-
so wie die zur historischen Entwicklung nicht gerade zahl-
reich.

In den letzten Jahren war es vor allem P e t e r W i c k e ,
der in verschiedenen Studien die populäre Musik als inter-
nationales Phänomen der bürgerlichen Massenkultur unter
ästhetischem und historischem Gesichtspunkt analysiert hat.¹³
Grundlegende Forschungsansätze Wickes lassen sich seiner
Promotionsarbeit "Popmusik - Studie der gesellschaftlichen
Funktion einer Musikpraxis. Ein Beitrag zur Ästhetik musika-
lischer Massenkultur" (Wicke, P.;1980b) entnehmen. In dieser
Arbeit geht es ihm vor allem "um die Erarbeitung eines theo-
retisch begründeten Verständnisses der gesellschaftlichen
Existenzweise dieser Musik (der Popmusik - K.P.), der gesell-
schaftlichen Bedingungen ihrer ästhetischen Spezifik."(ebd.;
III) Es kann an dieser Stelle nicht um eine detaillierte Aus-
wertung dieser sehr umfangreichen Arbeit gehen, sondern le-
diglich um die Aufzeichnung einiger wichtiger Ausgangsgedan-
ken für die Analyse populärer Musik allgemein und unter den
Bedingungen privatkapitalistischer Aneignung im besonderen.
Die Existenzbedingungen der Popmusik untersucht Wicke ins-
besondere anhand von drei Funktionsanalysen: der Bestimmung
der ästhetischen, politischen und praktischen Funktion. Da-
mit rückt er die Frage der gesellschaftlichen Funktion sei-
nes Untersuchungsgegenstandes generell in den Mittelpunkt.
Wickes Darstellungen¹⁴ liegt ein Funktionsverständnis zugrun-
de, das auf die spezifischen Verhältnisse der Vermittlung
von Musikproduktion und -rezeption hin konzipiert ist. "Mit
dem Funktionsbegriff wird ... die spezifisch historische
Form abgebildet, in der in den gesellschaftlichen institutio-
nalisierten Verhältnissen musikalischer Praxis Komponisten,

Interpreten und Hörer sowie alle anderen an ihr Beteiligten einerseits aufeinander bezogen s i n d , denn diese Verhältnisse sind Bestandteil der Sozialstruktur der Gesellschaft und so immer schon vorausgesetzt; und andererseits aufeinander bezogen w e r d e n , denn es sind das Verhältnisse, die die Menschen zur Ausübung und Aneignung von Musik - und also auch nicht unabhängig von ihr selbst - notwendig eingehen müssen." (Wicke, P.;1982b;89) Diese komplexe Sichtweise ist eine Erklärung dafür, warum sich die Diskussion um populäre Musikpraktiken nicht mehr allein auf künstlerische Gestaltungsweisen und weltanschauliche Inhalte beziehen kann, sondern die jeweiligen Produktionsbedingungen einschließen muß. Peter Wicke weist auf diese grundlegenden Zusammenhänge auch mit seiner begrifflichen Fixierung von "Pop" und "Rockmusik" hin: "Pop" definiert der Autor als "ein Produkt aus Ästhetik, Technik, der technischen Gestalt und Kommerz". Er betrachtet ihn als "eingebettet in übergreifende Entwicklungsprozesse des Ästhetischen im Kontext kapitalistischer Vergesellschaftung, die unter sozialistischen Bedingungen weiterwirken ..." (Wicke, P.;1980c;5)¹⁵ "Rockmusik" faßt Wicke als einen hochorganisierten Industriezweig kapitalistischer Wirtschaftsorganisation (Wicke, P.;1983a;538) und als Musikpraxis, bei der die Institutionen der Massenmedien mit ihren technischen, organisatorischen und ökonomischen Potenzen zur unmittelbaren sozialen Existenzbedingung geworden sind. (Wicke, P.;1981d;112)

Populäre Musik hat ihre adäquate Existenzform in den elektronischen Massenmedien. Daraus betont Wicke auch, daß eine Musik, die im Medienzusammenhang produziert und verbreitet wird, stets von ästhetischen, technischen, ökonomischen, organisatorischen und politisch-administrativen Merkmalen geprägt ist, ihre musikalische Qualität nur aus dieser Symbiose her verständlich wird.

All diese Überlegungen führen ihn dazu, die hochgradig gesellschaftliche Vermitteltheit als einen produktiven Ansatz zur Theoriebildung von populärer Musik anzusehen.¹⁶

Eine Analyse von Massenmusikpraktiken unter kapitalisti-

schen Gesellschaftsverhältnissen muß generell von ihrer monopolistischen Organisation der Produktion, Verbreitung und Rezeption ausgehen. Das Produktionsziel ist hier nicht das musikalische Produkt, sondern der Tausch von Waren, der Tauschwert. (Wicke, P.;1980b;239) "Die Medienrealität von Popmusik zwingt diese in den Tauschzusammenhang kapitalistisch organisierten Kulturbetriebs und unterwirft sie in hohem Maße dem Kapitalverhältnis," (Wicke, P.;1975;249) Diese Entwicklung hat zur Folge, daß die Rockmusik heute nicht nur einen eigenen hochorganisierten Industriezweig darstellt, sondern eingebunden ist in noch umfassendere und völlig musikfremde Produktionsstrukturen, die ihre Funktionsweise und Beeinflussungsstrukturen nur schwer durchschaubar machen.¹⁷

Diese allgemeinen Aussagen konkretisiert Wicke in seiner Dissertation an der Entwicklung des "Pop" und zeigt vor allem am Beispiel der Beatles, wie eine "lokal und spontan entstandene Musikbewegung ... in eine weltweit organisierte Industrie" umschlug. (Wicke, P.;1980b;153)

Charakteristisch für die Rockmusik ist der Widerspruch zwischen einer kollektiven Spielweise und einem weitgehend gruppeninternen Arbeitsprozeß auf der einen Seite und ihrer notwendigen Integration in kapitalistische Produktionsmechanismen auf der anderen. Der dieser Musik eigene Anspruch von Kollektivität veranlaßte viele, sie als progressive Musikform innerhalb der kapitalistischen Kulturpraxis zu bezeichnen. In keiner Phase ihrer Entwicklung konnte sie aber unabhängig und losgelöst vom kapitalistischen Musikbetrieb funktionieren. "Popmusik als bürgerlicher Ausdruck übergreifender Entwicklungsprozesse des Ästhetischen hat sich innerhalb des kapitalistischen Gesellschaftszusammenhangs jedoch in sozialen Funktionsweisen konstituiert, die die Möglichkeit eines alternativen Umgangs mit ihr offen lassen." (Wicke, P.;1980;16) Gemeint sind damit auch jene antikommerziellen Initiativen wie "Rock in Opposition", "Rock against Racism" usw. Dieser Kooperative bzw. Bewegung war nicht nur eine neue musikalische Orientierung eigen, verbunden mit politischem Engagement, sondern auch die Bemühungen um neue institutio-

nell-organisatorische Strukturen für die Funktionsweise ihrer Musik. Indem Wicke auf diese Zusammenhänge aufmerksam macht, untermauert er seinen konzeptionellen Ausgangspunkt vom untrennbaren Zusammenhang zwischen Art und Weise des Musizierens und den jeweiligen Verhältnissen, in denen Musik produziert, verbreitet und angeeignet wird.¹⁸

"music power. Trost und Trug der Hitparaden" (Dannenber, G./Kohlschmidt, L.;1985) ist der Titel der neuesten Publikation, die sich mit Musik im kapitalistischen Medienzusammenhang auseinandersetzt.

Mit Hilfe einer gründlichen Auswertung von Zeitschriftenberichten und Zeitungsmeldungen der Westpresse wollen Dannenberg und Kohlschmidt beweisen, daß Musik in der kapitalistischen Musikindustrie ein "Handelsgut (ist), das wie jede Ware nach Verkaufskriterien konzipiert, produziert, veredelt und angepriesen wird." (ebd.;106) Ihre Argumentation richtet sich ausschließlich auf die Begründung der manipulierenden "Kraft und Macht" der Musik im bürgerlichen Musikbetrieb. Sie erreichen aber letztendlich nur, daß der Musikrezipient als beliebig lenkbares und zu keiner eigenen Entscheidung und Urteilsfindung mehr fähiges Wesen hingestellt wird.

Ihre oft allzu pauschale und einseitige Sicht auf den kapitalistischen Medienbetrieb kann in der Weise die Forschung zur populären Musik nicht befruchten.

4. Populäre Musik unter sozialistischen Gesellschaftsverhältnissen

Begegnete man der populären Musik noch vor Jahren mit Vorbehalten und Skepsis, so hat sich ihre kulturpolitische Relevanz immer stärker durchgesetzt. "(Z)u den Errungenschaften der kulturellen Umwälzung, die sich im Rahmen der gesellschaftlichen Entwicklung in der DDR während der letzten 35 Jahre vollzogen haben, (gehört) zweifellos

auch, daß die populären Musikformen entsprechend ihrer Besonderheiten, ihrer spezifischen Mittel und Möglichkeiten als Ausdruck sozialer Erfahrungen und als Bedingung von Subjektivität, als Medium individueller Selbstverwirklichung, aber auch als notwendiges Mittel der Entspannung und Rekreation einen kulturpolitisch außerordentlich hohen Stellenwert bekommen haben." (Wicke, P.;1984a;2)

An die Untersuchung und Bestimmung der Funktionsmechanismen der populären Musik innerhalb sozialistischer Gesellschaftszusammenhänge aber wagt sich die musikwissenschaftliche Forschung nur zögernd heran. So kann von einer marxistischen Theorie zu Funktion und Rolle dieser Musik unter den Verhältnissen einer sozialistischen Massenkultur derzeit noch keine Rede sein.

Die ersten theoretischen Auseinandersetzungen zur populären Musik fallen in die Mitte der 60er Jahre. Diese frühen Zeugnisse verstehen die "Tanzmusik" als e i n Bestandteil von Musikkultur n e b e n anderen und übersehen ihre grundlegend veränderten Existenzbedingungen im Vergleich zur artistischen Tradition.

Stellvertretend für viele andere soll an dieser Stelle die Studie "Tanzmusik und Gesellschaft" von F r i t z B a c h m a n n genannt sein. (Bachmann, F.;1967) Die Notwendigkeit der Behandlung wichtiger Zusammenhänge der Tanzmusik leitet Bachmann von ihrer massenhaften Existenz und der Eigenschaft her, als Mittel ästhetischer Erziehung und Bildung "die moralischen Eigenschaften der Menschen in einer bestimmten Richtung zu entwickeln." (ebd.;10)¹⁹

Wichtige Neuansätze für eine Konzeptionsbildung der populären Musik im Sozialismus lieferte C a r o l i n e G e r l a c h mit ihrer 1974 entstandenen Promotionsarbeit "Untersuchungen zur Tanzmusik in der DDR". (Gerlach, C.;1981) Sie ist bis heute die einzige umfangreichere Studie, die versucht, allgemeine Funktionszusammenhänge von Rockmusik und Schlager innerhalb des gesamtgesellschaftlichen sozialistischen Reproduktionsprozesses abzubilden.

Gerlachs Ansatz korrespondiert in gewisser Hinsicht mit dem

von Peter Wicke. Der Autorin ist grundsätzlich zuzustimmen, daß die Analyse von populärer Musik sich nicht lediglich auf die Ergebnisse bestimmter Produktions- und Verbreitungsprozesse beziehen kann, sondern in erster Linie die sozialökonomischen Bedingungen ihrer Funktionsweise aufzudecken hat. So macht Gerlach zum Gegenstand ihrer Arbeit nicht "die Tanzmusik ... als Summe ihrer Erscheinungsformen ..., wie sie sich dem Rezipienten als Aneignungs- und Wertobjekt darstellt", sondern Behandlung finden "diese Ergebnisformen im Kontext ihres Bedingungsgefüges, d.h. in Beziehung zu den ihnen zugrunde liegenden Produktionsmethoden, ihrer Verbreitungspolitik und ihrer Aneignungsweise." (ebd.;10) Dieser konzeptionelle Ansatz führt sie am Schluß ihrer Untersuchungen zu folgender Feststellung: "Die ... Zusammenhänge zwischen dem Tanzmusikangebot einerseits und den eigentümlichen Bedingungen seiner Produktion, Distribution und Konsumtion andererseits sowie den Übersetzungsmechanismen, die zwischen diesen Bereichen als Regulativ für die mehr oder weniger konsequente Umsetzung kulturpolitischer Anforderungen in Hinsicht auf den spezifischen Beitrag der Tanzmusik zur Persönlichkeitsbildung fungieren und ihre effektive gesellschaftliche Funktion wesentlich mitbestimmen, machen deutlich, daß ... Veränderungen nicht allein im individuell-schöpferischen Bereich anzubringen sind, weil hier die gesellschaftliche Bewertung und ihre Objektivierung im konkreten Angebot sich vollziehen." (ebd.;60)

Die Tatsache, daß im Tanzmusik-Schaffen vor allem zwei Genres dominieren - Schlager und Beatmusik (bzw. Rock)- und beide sich jeweils durch unterschiedliche Konstellationen in Produktion, Distribution und Konsumtion auszeichnen, veranlaßte Gerlach, die Genres einander gegenüberzustellen und ihre jeweiligen Spezifika zu ermitteln. Ihre Absicht war es, die These zu begründen, "daß typenbestimmende musikalische Erscheinungsformen sehr weitgehend - wenn auch nicht allein - durch das Bedingungs-system ihrer Produktion, Distribution und Rezeption bestimmt werden, also auch umgekehrt erst durch die Analyse dieses Systems wesensmäßig zu bestimmen sind." (ebd.;6)

Die Funktionsweise beider Genres analysiert Gerlach, indem sie die Besonderheiten ihrer Produktion, Distribution und Rezeption getrennt untersucht.

Zur Produktions-sphäre rechnet sie alle die Arbeitsgänge, die zur Herstellung von Tanzmusiktiteln notwendig sind. Ihrer Meinung nach gliedert sich dieser Prozeß in Arbeitsgänge, die außerhalb der Medien stattfinden und solche, die in den Medien selbst organisiert sind. ("schöpferische" und "technische" Produktion, ebd.;18) So sei der Schlager von einem hohen Anteil "technischer" Produktion gekennzeichnet. Beim Beat dagegen dominiere die "schöpferische Produktion". Ist zweifellos der kollektive Produktionsvorgang ein spezifisches Merkmal des Beat, so kann seine Massenverbreitung ebenfalls nur über die Medien realisiert werden, was eine immer engere Verknüpfung von Produktion der Titel und medientechnischen Möglichkeiten zur Folge hat. Die Auffassung, daß die Beatmusik (Rockmusik) als "relativ selbständige Musiziersphäre ... weitgehend unvermittelt funktioniert" (ebd.;29) kann bei Kenntnis ihrer tatsächlichen Funktionszusammenhänge nicht geteilt werden. Denn es war wohl kein Zufall, daß die Herausbildung des Rock'n'Roll z.B. in den 50er Jahren gerade mit der Einführung des transportablen Kofferradios und der Single-Schallplatte verbunden war.

Gerlachs Ausführungen zum Schlager sind grundsätzlich "negativer" als die zum Beat. So sieht sie in seiner "hochgradigen Konzentration der Produktion und (in) der Institutionalisierung ... (der) Arbeitsabläufe" eine Ursache für mangelhafte Fähigkeit zur Ausbildung von bestimmten persönlichkeitsfördernden Haltungen. Die gegenwärtige Gestaltungsweise des Schlagers würde zu Vereinseitigungen von Hörgewohnheiten führen. Diesem Prozeß sei nur entgegenzuwirken durch eine Umkehrung des Verhältnisses von technischer und schöpferischer Produktion. (ebd.;58) Gerlach meint damit auch, daß sich feste Arbeitskollektive etablieren sollten, wie sie in der Beatproduktion zumeist bestehen, um auf der Grundlage einer "kollektiv erarbeiteten Produktionskonzeption" (ebd.;58) eine kontinuierliche Repertoirebildung zu gewährleisten.

In diesem Zusammenhang sei auf die Dissertation von W e r n e r B e y e r "Einige Ergebnisse aus den neuen Produktionen jugendgemäßer Tanzmusik im Zeitraum von Mai 1970 bis Januar 1971 als Beitrag zum Kunstfortschritt in der Tanzmusik der DDR" verwiesen. (Beyer, W.;1972) Hauptgegenstand seiner Arbeit sind analytische und theoretische Betrachtungen zu den Ergebnissen der Arbeitsgruppe "Rhythmus 71", die von Mai 1970 bis Januar 1971 unter der Leitung des Staatlichen Komitees für Rundfunk wirksam wurde und die Tanzmusikentwicklung zu Beginn der 70er Jahre entscheidend mitbestimmt hat. "Rhythmus 71" zielte als institutionelle Maßnahme auf die Förderung sozialistischer Gemeinschaftsarbeit zwischen allen an der Tanzmusikproduktion beteiligten Personen und Institutionen. Behandlungsschwerpunkt seiner Arbeit bilden vor allem musikalische Analysen zu Titeln, die aus dieser Aktion entstanden sind, weniger strukturelle Untersuchungen zur kollektiven Zusammenarbeit selbst.

Zurück zu Caroline Gerlachs Arbeit und einigen wichtigen Aspekten, die sie im Zusammenhang mit der D i s t r i b u t i o n anspricht. "Die Präsentation tanzmusikalischer Stücke setzt eine Auswahl aus der Masse des Gesamtangebots, ihre Gruppierung und Einordnung in vorhandene und durch gesellschaftlichen Umgang bestätigte Distributionsformen und damit eine bestimmte Verbreitungspolitik voraus." (Gerlach, C.;1981;24) Als wichtigste Verbreitungsformen von Tanzmusik nennt sie die über die Medien sowie die "lebendige Aufführung". Gerlach beschränkt sich dabei auf jene Distributionsformen, die eine spezifische Funktion bei der Vermittlung von aktuellen Produktionen haben (Wettbewerbe, Wertungssendungen des Rundfunks und Fernsehens). Damit muß sie zwangsläufig die Komplexität des für die Verbreitung von Tanzmusik notwendigen gesellschaftlichen Bedingungsgefüges einengen. Gerlach ist der Auffassung, daß sich die Beatmusik ihre Präsentationsformen (Diskothek, Konzert) durch das Vorhandensein einer bestimmten sozialen Trägerschaft (betrifft Ausübende und Rezipienten) selbst schafft. Der Schlager dagegen würde als Medienprodukt in vorhandene

Zusammenhänge integriert. Gerlach untergräbt mit dieser und anderen Äußerungen des öfteren die Bedeutung der Medien für die Rockmusik. Die wichtigste Verbreitungsform ist auch für sie diejenige über die Medien.

"Was in der Produktion als Wirkung im qualitativen und quantitativen Sinn und als Gebrauchsfunktion nur intendiert werden kann, wird in der Distribution durch die Art und Weise der Vermittlung (soziale Organisation der Rezipienten usw.) und durch die vielfältigen Formen der indirekten Vermittlung (Pressekritik, Werbematerialien wie Poster ..., populärwissenschaftliche Literatur, alle Formen kommentierter Präsentation usw.) erst realisiert." (ebd.;140f) So entscheidet eine bestimmte Verbreitungspolitik wesentlich darüber, was massenhaft verbreitet und dadurch Erfolg haben wird. Aufgrund ihrer Massenwirksamkeit tragen hier die Massenmedien eine besondere Verantwortung. Gerlach fordert in ihrer Arbeit eine kritischere Auswahl der Stücke, die über die Massenmedien gesendet werden, vor allem hinsichtlich ihrer ideologischen und ästhetischen Qualität. (ebd.;42) Ihre Forderung ist sicher legitim. Nicht zu vergessen ist aber, daß besonders den Massenmedien durch ihre Abhängigkeit von technischen und ökonomischen Faktoren sowie internationalen Einflüssen auch in der DDR ganz konkrete Bedingungen gesetzt sind.

"Die spezifischen Zugangsweisen zu tanzmusikalischen Produkten ... weisen auf determinierende Zusammenhänge zwischen diesen und bestimmten Produkteigenschaften sowie Präsentationsformen hin." (ebd.;44) Die Art der *A n n e i g u n g* werde jeweils bestimmt durch die "unterschiedliche Bedingungskonstellation, die zur Rezeption führen (sowohl situative als auch habituelle)". (ebd.;43) Diesen allgemein konstruktiven Ansatz schränkt Gerlach dann selbst ein, indem sie ausschließlich die Rolle des Geschmacksurteils²⁰ in der Tanzmusikrezeption (ebd.;44ff) und das Verhältnis von Gebrauch und Verschleiß analysiert (ebd.;47ff). "Wie auf der einen Seite mit dem Geschmack die wertmäßige Orientierung innerhalb des Angebots bewältigt wird, bringt auf der anderen Seite dieser gewohn-

heitsmäßige Gebrauch einen überaus schnellen Verschleiß der Gebrauchsgegenstände mit sich." (ebd.;46)²¹

Der alltägliche Umgang mit Tanzmusik und Gerlachs Bestimmung des Verschleißes als einer spezifischen Eigenart von Tanzmusik (wesentlich durch die Medien bedingt) sind entscheidend dafür, daß die Autorin vor eine Nivellierung des Geschmacks- und Urteilsvermögens, die ein ausschließlicher Konsum von Verschleißprodukten nach sich ziehen könne, warnt.²²

Die Konzentration der vielfältigen Gebrauchsweisen der populären Musik auf ihre rezeptive Aneignung, wie sie Gerlach vornimmt, birgt die Gefahr in sich, eine auf das künstlerische Produkt gerichtete Umgangsweise unberechtigt in den Vordergrund zu rücken und quasi "unter der Hand" Bewertungsmaßstäbe für populäre Musik einzuführen, die lediglich auf musikalisch-strukturelle Gestaltungsweisen zielen. Ob die populären Musikformen eine Nivellierung des Geschmacks- und Urteilsvermögens bewirken, ist genauso wenig sicher erforscht, wie die Werte der populären Musik, an denen sich der Umgang mit ihr orientiert.

Gerlachs Verdienst ist es, grundlegende Funktionszusammenhänge von Schlager und Beatmusik unter sozialistischen Produktionsverhältnissen benannt zu haben, auch wenn diese aus heutiger Sicht teilweise einer Aktualisierung und Vervollständigung bedürfen. Ihre Arbeit ist deshalb so ausführlich hervorzuheben, weil sie im Gegensatz zu den meisten Studien am Anfang der 70er Jahre das gesellschaftliche Bedingungsgefüge beachtet und auf die institutionalisierten Organisationsmechanismen hinweist. Ihrer Arbeit ist zu entnehmen, wer, d.h. welche Institution oder Organisationsform, die populäre Musik beeinflusst, das "wie" der Determination deutet sie aber nur an. Dadurch bleibt auch unscharf, was die spezifische Qualität einer sozialistischen Massenkultur ist. Die Form der "kollektiven Produktion" kann nur ein wichtiger Faktor in einem weitaus komplexeren Bedingungsgefüge sein.

Jene Prozesse innerhalb der kapitalistischen Massenkultur, die zwangsläufig mit einer Hegemonie imperialistischen Kul-

turbetriebs verbunden sind; haben Folgen für die Wirksamkeit einer auf sozialistischen Verhältnissen beruhenden Musikpraxis und zwingen dazu, über reale Alternativen und diespezifischen Möglichkeiten einer sozialistischen Musikkultur nachzudenken.

In Weiterführung der Gedanken Caroline Gerlachs und in Auswertung der Arbeiten von Peter Wicke gelangt man zu der Überzeugung, daß eine wirksame Alternative zur bürgerlichen Massenkultur nicht auf der Grundlage einer "Gegenästhetik" zu erbringen ist, sondern nur durch eine voränderte "soziale und politische Organisationsform von Kultur, in der die kulturellen Ansprüche der Massen mit all ihren nationalen Besonderheiten das Zentrum bilden". (Wicke, P.;1984a;20)

Eine wesentliche Chance sozialistischer Musikkultur liegt in einer besonderen und vor allem bewußten Gestaltung der sie konstituierenden institutionellen Prozesse, tendenziell immer orientiert an den Erwartungen der Massen und einer allseitigen Entfaltung der Persönlichkeit.

Über die Benennung dieser allgemeinen Sachverhalte gehen die musikwissenschaftlichen Arbeiten derzeit kaum hinaus.

Die Bemühungen um eine marxistische Theorie zur populären Musik unter den Bedingungen sozialistischer Gesellschaftsverhältnisse werden nur dann erfolgreich sein, wenn man dazu übergeht, die typischen Organisationsstrukturen einer gründlichen und ehrlichen Analyse zu unterziehen.

5. Sozialer Gebrauch von populärer Musik

Eine Reihe musikwissenschaftlicher und vor allem soziologischer Arbeiten ist der Analyse der Rezeption und Verhaltensweise von bzw. im Umgang mit populärer Musik gewidmet. Hier wurde in den letzten Jahren begonnen, eine kontinuierliche Forschungsarbeit aufzubauen. Diese Schwerpunktsetzung, die u.a. aus einer an den Bedürfnissen der Werktätigen orientierten Kulturpolitik resultiert, führt jedoch bei ausschließlicher Betrachtung zu einer recht

einseitigen Analyse der Funktionszusammenhänge von populärer Musik.

Marx bestimmt in seinen "Grundrissen der Kritik der Politischen Ökonomie" die Produktion als den den Gegenstand, die Weise und den Trieb der Konsumtion determinierenden Faktor.²³ Von diesem Gedanken ausgehend läßt sich begründen, warum Musik, die auf Massenbasis produziert wird, eine adäquate Form der Aneignung zur Folge haben muß. Insbesondere Peter Wicke weist in seinen Arbeiten darauf hin, daß die "Vergesellschaftung des Musikalischen ... zugleich den Rezipienten in gesellschaftlicher Form (produziert - K.P.), in der sozialen Qualität der Masse. Anders nämlich ist die Bewegung der nunmehr zur Musikproduktion und -verbreitung notwendigen gesellschaftlichen Produktivkräfte nicht mehr möglich. Vergesellschaftung zwingt zu Musikrezeption als sozialem Massenprozeß." (Wicke, P.;1980b:127) Diese qualitativ neue Organisation musikalischer Praxis schließt veränderte Umgangsformen mit Musik ein, die sich keineswegs mehr nach dem Modell der interpersonalen Kommunikation beschreiben lassen.

Zur Erforschung der mit den populären Musikformen vielfältig verbundenen Umgangsweisen hat sich innerhalb musikwissenschaftlicher und kulturtheoretischer Forschungsarbeit zunehmend der Terminus "sozialer Gebrauch" etabliert. Zahlreiche Studien vergangener Jahre untersuchten dagegen nur die "Rezeption", den Prozeß der ästhetischen Aneignung des künstlerischen Produkts als Resultat einer aktiven Wechselbeziehung zwischen Kunstobjekt und Subjekt.²⁴ Die Darstellung des Rezeptionsprozesses blieb oftmals auf eine nur auf das Kunstwerk gerichtete individuelle Aneignung beschränkt, die der Umgangsweise mit artifizieller Musik weitgehend entspricht, nicht aber den Praktiken der populären Musik. In diesen Zusammenhang ordnet sich vor allem die Dissertation von I n g r i d B r u n n e "Zu einigen philosophisch-weltanschaulichen Problemen der Musikrezeption unter besonderer Berücksichtigung der sogenannten 'leichten Musik'" ein. (Brunne, I.;1977) Die Autorin entwirft in dieser Arbeit eher eine allgemeine philosophische Theorie der

musikalischen Rezeption, als daß sie die spezifischen Rezeptionsweisen von populärer Musik aufzuzeigen bemüht ist. Der Titel ihrer Arbeit läßt zwar die Art der Themenbehandlung ahnen, nicht jedoch, daß die sogenannte "leichte Musik" lediglich als beliebig austauschbares musikalisches Genres fungiert.²⁵ Die vielfältigen Umgangsweisen mit der populären Musik werden hier lediglich an einer ihr zweifelsohne charakteristischen, aber nicht einzigen Art und Weise des Gebrauchs festgemacht, an ihrem Vermögen, "als beigeordnetes Moment, 'Begleitumstand' anderer Tätigkeitsweisen" zu sein. (ebd.;26) Diese Umgangsform, von ihr als "sekundäres Musikverhalten" bezeichnet, interpretiert die Autorin als ein "auf Austausch (fließenden Verkehr) von verschiedenartigen Informationen gerichtetes Bedürfnis: eine die Persönlichkeits-Aktivitäten-Vereineitigung überwindende, universelle Informations-Bedürfnisbefriedigungsform." (ebd.)

Brunne reduziert die Beschreibung und Analyse der Rezeption populärer Musik auf das Verhältnis Hörer-Kunstwerk, ohne die für die Vermittlung dieser Musik charakteristischen und notwendigen Bestimmungselemente zu beachten. Auf diesen Weg gerät die Autorin bereits durch ihre begriffliche Fassung des Gegenstandes "leichte Musik". Die besondere Rezipierbarkeit und Verständlichkeit leitet sie lediglich von bestimmten Gestaltungskriterien ab.²⁶

Eine Theorie der musikalischen Rezeption muß jeweils die spezifischen Existenzbedingungen des Untersuchungsgegenstandes einbeziehen. So wirken im Falle der populären Musik die gesellschaftlichen Vermittlungsstrukturen in besonderem Maße konstituierend. Die „Rezeption“, verstanden als "aktive, emotionale und gedankliche Verarbeitung des ästhetischen Gehaltes" eines musikalischen Produkts (Warnecke, P.;1983;1), kann in bezug auf Massenmusikpraktiken nur eine Form des Umgangs abbilden. Für eine komplexe Darstellung des Aneignungsprozesses ist der Rezeptionsbegriff allein ungeeignet.

So ging es in den Untersuchungen der letzten Zeit nicht mehr nur um die Rezeption, sondern zunehmend um die "Erfassung und Beschreibung ... jener Prozesse, in denen zur Gestaltung viel-

fältiger sozialer Beziehungen von Musik Gebrauch gemacht wird, all jener Lebensprozesse, die durch den Gebrauch von Musik stimuliert, begleitet und beeinflußt werden." (Warnecke, P.;1983;1) Die Analysen zum Umgang mit populärer Musik konzentrieren sich mehr und mehr auf die Jugendlichen, da keine andere Altersgruppe so intensiv Gebrauch von dieser Musik macht.

Vor allem P e t e r W a r n e c k e weist in seinen Arbeiten darauf hin, daß der soziale Gebrauch von Musik nicht nur Bestandteil der Lebensweise Jugendlicher ist, sondern "sich auch als konstituierendes Element von Lebensweise" herausgestellt hat. (ebd.) Die Analysen Warneckes sowie andere soziologische Untersuchungen²⁷ zeigen, wie Jugendliche auf äußerst unterschiedliche Art und Weise mit "ihrer" Musik umgehen.²⁸ "Jugendliche befriedigen im Gebrauch von Rockmusik Bedürfnisse nach ästhetischem Genuß und (rezeptiver) künstlerischer Aneignung. Rockmusik ist Jugendlichen Mittel zur Erkenntnis sozialer Wirklichkeit, und zur Selbsterkenntnis, dient ihnen zur Auseinandersetzung mit der persönlichen und gesellschaftlichen Umwelt." (ebd.;6) Ihr intensives Verhältnis zur Musik muß als eine charakteristische Verhaltensweise junger Menschen unter den gegenwärtigen gesellschaftlichen Verhältnissen angesehen werden. So wird die Musik auch zukünftig ein wichtiger Bestandteil der Alltagskultur Jugendlicher bleiben. (ebd.;8)

Die verschiedenen Organisationsformen der populären Musik - Medien, Konzert, Diskothek bzw. Tanzveranstaltung - realisieren jeweils spezifische Gebrauchswesen. Während die Massenmedien multifunktional wirksam werden und vor allem einen sehr individuellen Umgang mit individueller Zwecksetzung gewährleisten können (durch Schallplatte, Kassette oder Tonband), ist der Wirkungsbereich der anderen Kommunikationsformen vergleichsweise begrenzt. Obwohl dieser Zusammenhang evident ist, stehen konkrete Analysen dazu noch aus.

Da sich der soziale Gebrauch von Musik im Alltag massenhaft über den Empfang der elektronischen Massenmedien vollzieht, sind es vor allem zahlreiche Arbeiten der Massenkommunikationsforschung, die sich der Untersuchung der verschiedenen Um-

gangsweisen populärer Musik zuwenden.

Den Stand der massenkommunikativen Analysen auf diesem Gebiet kennzeichnet z.B. die 1982 beendete Promotionsschrift von K l a u s F r a n k e "Zu einigen Aspekten der Gewohnheiten im mediengebundenen Musikverhalten Jugendlicher ...". (Franke, K.;1982) Die hier getroffenen theoretischen Feststellungen und ermittelten Ergebnisse (im Zusammenhang mit einer empirischen Untersuchung) entsprechen im allgemeinen auch den vorliegenden Resultaten des Zentralinstituts für Jugendforschung.²⁹

Frankes Studie ordnet sich in jene Forschungsarbeiten ein, die die Interessen Jugendlicher in bezug auf alle musikalischen Genres untersuchen und feststellen, daß " ... die Rock- und Beatmusik einen faszinierenden Reiz auf Jugendliche aus(übt) und ... durch den Einfluß der Massenmedien eine Vielzahl von bedürfnis-, interessen- und motivgerichteten sowie kommunikativ aktiven Gewohnheiten im Musikverhalten Jugendlicher (ausgeprägt werden)." (ebd.;149) Diese Gewohnheiten beziehen sich vor allem auf die Auswahl, Bevorzugung, Hörzeit und Wertung von Musik. Franke schränkt die Untersuchung der Beziehungen von Massenmedien und Musikverhalten wie fast alle anderen Autoren wesentlich auf Rundfunk und Fernsehen ein. Mehr als bisher sollten auch solche Massenkommunikationsmittel wie Druckerzeugnisse (Printmedien: Zeitung, Zeitschrift, Bücher, Plakate ...) und der Film in Hinsicht auf die Ausbildung spezifischer Verhaltensweisen untersucht werden.³⁰ Im Interesse tieferen Verständnisses der Wirkung der Massenmedien müßte die Forschung in Zukunft auch den spezifischen Gebrauchsformen der einzelnen Medien mehr Beachtung schenken. Daß die Nutzung der Medien zur dominierenden kulturellen Verhaltensweise und zu einer festen Gewohnheit vor allem Jugendlicher geworden ist, kann als Erkenntnis inzwischen verallgemeinert werden, was es erlaubt, zu konkreten Analysen vorzudringen. Erste Ansätze dazu liefert z.B. H e r b e r t G r u n a u , indem er in seiner Dissertation "Kommunikationstheoretische Untersuchungen zum Problemkreis Massenmedien und Kunstrezeption"(1982) von raum-zeitlichen Bedingungen ausgehend Unterschiede und Spezifika der einzelnen Medien in den Phasen des Aneignungsprozesses abzuleiten

versucht. Der Autor wählt das Kriterium der massenhaften Aufnahme des Kommunikates durch die Gesamtheit der Rezipienten als Ausgangspunkt und unterscheidet die zeitliche Distanz zwischen den Rezipienten zum Zeitpunkt der Aufnahme (gleichzeitig - ungleichzeitig) und die räumlichen Bedingungen (Rezeption in individuellem oder kollektivem Rahmen).³¹ Dieser Vergleich führt ihn zu der Feststellung, daß Zeitung, Kinofilm, Rundfunk, Fernsehen eine besondere qualitative Stufe der Massenkommunikation darstellen, wogegen Schallplatten, Tonbänder und Kassetten als schau- bzw. bildkonservierende Träger lediglich eine Erweiterung der raum-zeitlichen Möglichkeiten des Rundfunks sowie Film und Fernsehens sind und sich aufgrund der Möglichkeit zur Wiederholung des musikalischen Ereignisses und zur Aufnahme in verschiedenen Gruppengrößen durch besondere Eigenheiten auszeichnen. (ebd.;43) Einen konzentrierten Umgang mit dem Kunstobjekt könnten dann vor allem die zuletzt genannten Massenkommunikationsmittel gewährleisten.³²

L o t h a r B i s k y betont, daß der Schwerpunkt der soziologischen Analyse kultureller Massenprozesse auch in den 80er Jahren auf der Untersuchung des realen sozialen Gebrauchs der Massenmedien liegen muß, da die Institutionen der Massenkommunikation zunehmend an Bedeutung gewinnen und eine höhere Medienqualität für die Befriedigung der wachsenden Kulturbedürfnisse notwendig sei.³³

Die Wirkungsweise der Medien ist in einem äußerst komplexen Gefüge objektiver und subjektiver Einflußfaktoren zu sehen, wie die verschiedenen sozialen Verhaltensweisen und Gebrauchsformen allgemein.

Die vorliegenden Arbeiten zur Rezeption, zum musikalischen Verhalten bzw. zum sozialen Gebrauch von populärer Musik kamen häufig zu Verallgemeinerungen bestimmter charakteristischer Umgangsweisen durch Zugrundelegen und vor allem durch quantitative Auswertung soziologischer Erhebungen, die auf der Basis von Interviews und Fragebogen erbracht wurden. In der Eigenart dieser Methoden liegt es begründet, daß dabei nicht in erforderlichem Maße von den konkreten Verhältnissen ausgegangen werden kann, in denen die Individuen auf spezifische Weise mit

Musik umgehen. Empirische soziologische Studien allein sind nicht in der Lage, die Frage nach dem sozialen Gebrauch populärer Musikformen zufriedenstellend zu beantworten. Sie treffen zwar quantitative Aussagen zu Geschmacksurteilen und bestimmten Verhaltensweisen, die dahinterstehenden Wertorientierungen sind dadurch kaum auffindbar.

Ausgangspunkt aller derartigen Analysen müssen die Lebensprozesse der Individuen in der Arbeit, Ausbildung und Freizeit sein. Sie haben entscheidenden Einfluß darauf, wieviel Zeit z.B. ein Jugendlicher für die Beschäftigung mit Musik aufbringen kann, warum und in welchen Situationen er Musik gebraucht und "braucht".³⁴

Eine der wenigen musikwissenschaftlichen Untersuchungen von Vermittlungsformen populärer Musik außerhalb der Massenmedien mit dem Ziel der Bestimmung spezifischer Verhaltensweisen im Umgang mit Musik ist die Dissertation von C l a u s S t r u l i c k und T h o m a s M e y e r. (Strulick, C./Meyer, Th.;1963a) Ausgangspunkt ihrer Arbeit "Vermittlungsformen von Tanzmusik in Veranstaltungen - eine Befragung von Jugendlichen, Musikern und Diskomoderatoren in Berlin" ist die Überzeugung, daß es einen Zusammenhang gibt zwischen dem Besuch verschiedener Formen von Tanzmusikveranstaltungen und verschiedenen Verhaltensweisen zur Musik. Die Auswertung ihres umfangreichen empirischen Materials bestätigte ihre Ausgangsthese. So ermittelten sie z.B. eine deutliche Dominanz des Besuches von Tanzmusikveranstaltungen mit Diskotheken, die vor allem auch aus technischen und ökonomischen Gründen im musikalischen Freizeitangebot überwiegen, aber mit allgemein engeren und weniger ausgeprägten musikalischen Interessen verbunden sind. (ebd.;332) "Die ... nachgewiesene Spezifik der verschiedenen tanzmusikalischen Veranstaltungsformen, vor allem in bezug auf Musikrezeption und Geselligkeit, unterstreicht die Notwendigkeit eines vielfältigen und ausgewogenen Veranstaltungsangebots in diesem Bereich. Vereinfachungen im Veranstaltungsangebot und seiner Nutzung müssen zwangweise auch Auswirkungen auf die Verhaltensweisen zur Musik nach sich ziehen, die im Widerspruch zu unserer

Forderung nach der allseitig gebildeten und entwickelten Persönlichkeit stehen." (ebd.; 1983b; 13) Geben ihre Untersuchungen zwar einige wesentliche Hinweise für die Planung und Leitung aktueller kultureller Prozesse, so ordnen sie sich letztlich aber auch in jene Analysen ein, die auf der Grundlage von überwiegend quantitativen Aussagen zu einer qualitativen Bestimmung spezifischer Verhaltensweisen kommen.

Die Beantwortung der Frage, warum und zu welchen Gelegenheiten die Individuen wie mit Musik umgehen, ist von großer Bedeutung für die Ermittlung der spezifischen Werte populärer Musikformen. Innerhalb der Forschungsarbeit zu Problemen der populären Musik sollte ihr darum besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden.

6. Veranstaltungsformen populärer Musik

Für die Präsentation von populärer Musik haben sich im Verlaufe ihrer Entwicklung spezifische Veranstaltungsformen herausgebildet, die neben den Massenmedien der Verbreitung dieser Musik dienen. Es handelt sich dabei nicht von vornherein um Massenveranstaltungen; wohl aber um Aufführungsformen, die millionenfach besucht werden.³⁵ Derartige Veranstaltungen reichen z.B. von Theater- und Konzertformen über Showprogramme bis hin zur Tanzveranstaltungen (u.a. Diskothek). An dieser Stelle seien lediglich einige Bemerkungen zur Literatur der Veranstaltungsformen "Rockkonzert" und "Diskothek" gemacht. Beide kann man als typische Organisationsformen der Rockmusik ansehen, die der Realisierung ihrer kommunikativen Funktionen dienen.

Eine Analyse der Veranstaltungsform "Konzert" im Zusammenhang mit Rockmusik steht noch weitgehend aus. Vergegenwärtigt man sich z.B. solche Massenkonzerte und Massenfeste, wie das Woodstock-Festival 1969 in New York, das Freeconcert der Rolling Stones in Altamont oder das Live-Aid-Konzert in

diesem Jahr, so werden die Unterschiede zur traditionellen bürgerlichen Konzertform mehr als deutlich.

Im Laufe der Entwicklung der DDR-Rockmusik haben sich einige spezifische, der Konzertform erwachsende, Veranstaltungsweisen entwickelt. "Rock für den Frieden" ist eine davon. Hier hat sich faktisch das Engagement unserer Rockgruppen, die Thematik ihrer Titel, am aktuellen Friedenskampf zu orientieren, in einer besonderen Veranstaltungsform institutionalisiert. Die spezifischen Wirkungsweisen dieses Unternehmens sind wie die anderer nur vereinzelt untersucht worden.³⁶ Sie bedürfen aber gerade im vorliegenden Beispiel in Zukunft einer eingehenden Analyse, soll "Rock für den Frieden" nicht zu einem an quantitativen Kennziffern abrechenbares "Routinespektakel" werden. (Tilgner, W.;1984;6) Ein weiteres Problem spricht in diesem Zusammenhang Peter Wicke an: "Ich halte es, einmal zugespitzt formuliert, für verfehlt, den Zusammenhang zwischen Rockmusik und Friedenskampf an einem besonderen Genres Friedenslied festmachen zu wollen und nach dem oder den Friedensliedern zu suchen oder darauf zu orientieren, daß die Rockmusik doch einen solchen Typ zu Wege bringen müßte." (Wicke, P.;1984b;4)

Diese Gedanken bringen neben aller Kritik auch zum Ausdruck, daß musikalischen Organisationsformen in der Regel spezifische Gestaltungsweisen entspringen, wie das vor allem auch für die Diskothek und dem ihr in besonderer Weise verpflichteten Disco-Sound der Fall ist.

Die "Diskothek" als neue, ausschließlich im Zusammenhang mit populärer Musik entstandene Veranstaltungsform, entwickelte sich seit den 60er Jahren bis heute zu einer hochinstitutionalisierten Organisationsform. Die Diskothek, die sich in der DDR zum Ende der 60er Jahre herausgebildet hat und ab Anfang der 70er Jahre von staatlicher Leitung und kulturellen Einrichtungen bewußt gefördert wird, ist heute die wichtigste Vermittlungsform vor allem von Rockmusik neben den Massenmedien und beeinflußt die Entwicklung der DDR-Rockmusik in entscheidendem Maße.³⁷

Dieser Tatsache entsprechend wächst die Anzahl der Veröffentlichungen zu Problemen der Diskothek, die im einzelnen je-

doch sehr unterschiedlich akzentuiert sind. Neben einer Vielzahl von Publikationen mit vorwiegend praktisch-methodischem Hinweischarakter für Diskjockeys zur inhaltlichen und formellen Gestaltung dieser Veranstaltungsform³⁸ existieren vorrangig solche Darstellungen, die die Diskothek als spezifische Kommunikationsform, als Mittel der Freizeitgestaltung oder als Unterhaltungsveranstaltung mit persönlichkeitsfördernder Wirkung ansehen.

In den Untersuchungen von E v a L e h m a n n³⁹ wird die Diskothek als "eine spezifische institutionalisierte Form der Kommunikation" bestimmt. (Lehmann, E.;1979;152) "So, wie sich die Diskothek gegenwärtig in der DDR entwickelt hat, in ihrem Kommunikationsgefüge und mit ihren kommunikativen Inhalten, ist sie ... eine unter vielen anderen Institutionen, die auf ihre spezifische Weise zur Ausprägung der sozialistischen Lebensweise und zur Entwicklung sozialistischer Persönlichkeiten beiträgt." (Lehmann, E.;1978;6) Lehmanns Betrachtungen beschränken sich im wesentlichen auf die Analyse der "inneren" Struktur einer Diskothek, auf die darin enthaltenen verschiedenen Formen von personaler und Massenkommunikation. Die Autorin betont, daß die Qualität einer Veranstaltung sehr entscheidend vom Auftreten des Diskomoderators abhängig ist und eine von ihm getroffene Musikauswahl helfen kann, "sozialistische Einstellungen und Verhaltensweisen mit den spezifischen Mitteln der Tanzmusik auszuprägen." (Lehmann, E.;1979;161) Damit stellt sie den Diskomoderator ins Zentrum der Verantwortlichkeit, ohne in entsprechender Art und Weise zu zeigen, welche Bedingungen und Voraussetzungen die Diskothek als Veranstaltungsform neben den von ihr benannten Faktoren (Gestaltung des Raumes, gastronomische Betreuung) prägen. Die Möglichkeit der Erziehung durch eine "niveauvolle Gestaltung" der Diskothek sowie die notwendige Realisierung dieser Aufgabe durch den Diskomoderator stehen auch im Mittelpunkt der Darstellungen J o c h e n H a h n s. Eine oft zu kritisierende Programmgestaltung und Musikauswahl führt er zurück auf "mangelnde Kenntnisse, Fähigkeiten, ein ungenügendes Maß an Experimentierfreudigkeit und auch auf einen nur mangelhaften ästhetischen Geschmack einiger Schallplattenun-

terhalter ..." (Hahn, J.;1979;519) Derartige Auffassungen müssen bei einer umfassenden Betrachtung aller die Diskothek prägenden Faktoren als zu einseitig und am komplexen Wesen dieser Veranstaltungsform vorbeiführend bewertet werden. "Die Verantwortung für die Gestaltung einer niveaureichen Diskothek trägt nicht nur der Schallplattenunterhalter selbst. Er braucht dazu gesellschaftliche Partner. Aus der komplexen Wirkung verschiedener Faktoren in einer Diskothek ergibt sich die Notwendigkeit, daß auch die Partner des Schallplattenunterhalters - vom Veranstalter über die Gastronomie bis zu den Medien - zukünftig ihrer Verantwortung gerecht werden." (Kanter, H./Hahn, H.;1978;5) Hartmut Kanter und Helmut Hahn ist zuzustimmen, wenn sie die Komplexität des Miteinanders und die kollektive Zusammenarbeit aller gesellschaftlichen Partner als Voraussetzung und Basis für die Erhöhung der Qualität der Diskothek ansehen. Die als "Ratgeber für junge Leute" und in diesem Sinne nicht als wissenschaftliche Analyse der Diskothek aufzufassende Broschüre "Wir gehen in die Disco" von Hartmut Kanter und Karl-Heinz Wollenzin (Kanter, H./Wollenzin, K.-H.;1977) weist auf das umfangreiche gesellschaftliche Bedingungsgefüge der Diskothek hin, ohne es jedoch bei der Definition der Diskothek zu beachten.⁴⁰ Die Autoren erarbeiteten z.B. eine Übersicht über alle für die Vorbereitung und Durchführung einer Diskothek vorhandenen gesetzlichen Grundlagen und deuten damit die Vielgestaltigkeit der konstituierenden Faktoren an. (ebd.;156ff) Es handelt sich bei den Rechtsvorschriften u.a. um Festlegungen für die Anmeldung einer Veranstaltung und gastronomische Versorgung, zur Lärmbelästigung und zum Arbeitsschutz, zur Programmgestaltung und Spielerlaubnis, zur Vergütung von einbezogenen Künstlern ... Ausdruck der mit der Diskothek verbundenen zahlreichen Verhältnisse ist allgemein die "Anordnung über Diskothekenveranstaltung und Diskothekenordnung".⁴¹ Die Autoren der Studie "Wir gehen in die Disco" arbeiten heraus, daß sich im Laufe der Entwicklung eine Reihe von Leitungsebenen und Organisationsformen für die Veranstaltung von Diskotheken ausgeprägt haben, die vom "Zentralhaus für Kulturarbeit der DDR" und ihrer "Zen-

tralen Arbeitsgemeinschaft Diskothek" koordiniert werden. Das hier zusammengestellte Faktenmaterial bedarf im weiteren einer Vervollkommnung in Richtung auf eine komplexe Beschreibung der "Diskothek".

Ansätze einer umfassenden Betrachtung finden sich z.B. in der Diplomarbeit "Die Medienspezifität der Diskothek innerhalb der ästhetischen Kultur bei der Ausprägung von Verhaltensweisen" von Uwe Günther (Günther, U.;1982). Ausgangspunkt seiner Arbeit ist die Überlegung, daß die Diskothek "in der Gegenwart mehr als nur ein Veranstaltungstypus oder ein Tanzlokal (ist). Der Begriff, oft im Kürzel -Disco- verwendet, zieht mittlerweile ganze Zweige der Industrie hinter sich her, Bekleidungsindustrie, Schmuck-, Kosmetikartikel, Presseerzeugnisse usw." (ebd.;16) Diese Sichtweise basiert auf der Vorstellung, daß es sich bei der Diskothek um eine "musikvermittelnde und damit Wertvorstellungen weckende Institution" handelt. (ebd.;3) An diesen hier formulierten Gedanken sollten zukünftige Untersuchungen ansetzen, um nicht wie bisher bei einer "inneren" Strukturbestimmung der Diskothek stehenzubleiben. ⁴²

* * *

Das Anliegen der vorliegenden Studie war es, den Forschungsstand zur populären Musik in der DDR einer überblickshaften Analyse zu unterziehen. Dabei sollten Ergebnisse und Errungenschaften in der wissenschaftlichen Arbeit ebenso deutlich werden wie Grenzen und daraus resultierende neue Aufgabenstellungen.

Die Auswertung der Literatur konnte sich in diesem Rahmen nur auf die konzeptionellen Ansätze der verschiedenen Arbeiten beziehen und nicht auf eine detaillierte Darstellung inhaltlicher Aspekte.

Anmerkungen

- 1 Der Literaturbericht entstand im Rahmen einer Diplomarbeit zum Thema "Institutionalisierung populärer Musik". Die Problematik der "Institutionalisierung" - verstanden als Prozeß der gesellschaftlichen Vermittelt- und Bedingtheit von Musik sowie ihre allseitige Integration in soziale Organisationsformen und Institutionen - berührt in dieser Begriffsbestimmung alle Funktionsbereiche der populären Musik. Es war darum erforderlich, den Blick auf Literatur der verschiedensten Themenbereiche zu richten. Das hat zu dem Entschluß geführt, den Literaturstand zur populären Musik bei dieser Gelegenheit einer Betrachtung zu unterziehen. Die wissenschaftlichen Arbeiten wurden unter dem spezifischen Gesichtspunkt der "Institutionalisierung" durchgesehen.
Die vorliegende Studie bildet einen Ausschnitt aus der Diplomarbeit und ist deshalb von der benannten Themenstellung geprägt.
- 2 "Neben ästhetisch durchaus wertvolleren Werken existieren innerhalb der 'leichten' Musik aber noch viel zu viele minderwertige. Der Jugendliche vermag bei der Rezeption derselben infolge fehlender, seitens der Musikorziehung bislang noch nicht entsprechend entwickelter Fähigkeiten auch nicht, diese Musik zu erkennen bzw. ästhetisch richtig zu bewerten. Musikalisch-ästhetische Geschmacksverbildung und zeitweises oder dauerndes Versperren des Zugangs zu anderen wertvollen Genres und Gattungen sind u.a. die Folgen derartiger Fehlentwicklung, deren Auswirkungen die Entfaltung sozialistischer Persönlichkeiten hemmen." (Künze, L.; 1971;37)
- 3 "Folgende Wertfaktoren des tanzmusikartigen Schlagers erweisen sich als bestimmbar und im Sinne einer ästhetisch-künstlerischen Analyse wertbar:
 1. a) Sprachlich fixiertes Anliegen, "Absicht"
 - b) Die der Aussage zugrunde gelegte Fabel
 - c) Literarische Gestaltung
 2. Musikalische Substanz
 - a) Melodische Gestaltung
 - b) Harmonische Gestaltung
 - c) Rhythmische Gestaltung
 - d) Gestaltung des Grundrhythmus
 3. Vokale und instrumentale Interpretation
 4. Instrumentierung und Arrangement
 5. Elektroakustisch-technische Aufmachung"(Bachmann, F.;1972;11)
- 4 "Intonation ist die Gesamtheit aller musikalischen Wesensmerkmale einschließlich ihrer geschichtlichen Entwicklung und ihrer gesellschaftlichen Funktion." (Mühe, H.;1968;15)
Mühe verwendet diesen Terminus im Sinne von Assafjew. Nach Mühe sind Evergreens solche Schlagerkompositionen, die über ein Jahrzehnt, oft sogar über 50 Jahre ihre Lebensfähigkeit bewiesen haben. (ebd.;33)

- 5 "Musikalische Wertkriterien des Schlagers sind
1. auf harmonischem Gebiet
 - a) die Steigerung der harmonischen Spannung durch interessante Akkordbeziehungen der latenten Harmonik, besonders im Mittelteil des Schlagers ...
 - b) die oft im Widerspruch zur latenten Harmonik stehenden Akkordfolgen des Arrangements,
 - c) eine gut klingende, stets neue und interessante, dabei den jeweiligen Interpreten (Solisten und Kapellen) angepaßte Instrumentation.
 2. auf rhythmischem Gebiet
 - a) das Berücksichtigen der ... Unabhängigkeit von Melodie- und Begleitrythmus als Mittel, tänzerische Beschwingung zu erzielen; d.h. : Wirkliche off-beat-Rhythmik statt synkopierter, konstruierter Melodik; echte Polyrhythmik wie in latein-amerikanischer Musik statt bloßer Lärmerzeugung durch eine Vielzahl von Schlaginstrumenten ...
 - b) Abwechslungsreichtum bzw. Vermeiden von Monotonie im Rhythmus der Melodik,
 3. auf melodischem Gebiet
 - a) plastische Melodik,
 - b) gute Verteilung der melodischen Spitzentöne,
 - c) motivische Entwicklung
 - d) interessante, aber doch nicht der Funktion des Schlagers widersprechende, d.h. trotzdem leicht verständliche, Motivanordnung." (Möhe, H.;1969:163)
- 6 vgl. besonders: Ender, E.;1977 und Gerlach, C.;1981
"Die rezeptive Wertung als Bestandteil jeder ästhetischen Aneignung richtet sich besonders im Bereich tanzmusikalischer Rezeption auf sehr viel komplexere Gegenstandsbereiche, als sie gemeinhin zum Objekt von Analyse und Kritik genommen werden. Solche traditionell als Ausgangspunkt dienenden Faktoren wie Melodik, Harmonik, Rhythmik, Instrumentation, Arrangement, Text und Interpretation reichen hier nicht aus, ebensowenig wie die Beziehungen, die zwischen ihnen hergestellt werden und aus der Werkbeschaffenheit von Individualmusik abgeleitet werden. Es sei hier besonders auf Klangbildproportionen (Mischung), die Rolle der direkten und indirekten optischen Präsentation (Presse, Werbung usw.) hingewiesen sowie auf die (besonders die Gesangsinterpreten und ihre Vorbildwirkung betreffende) wertende Vorinformation, welche die stark an sozialen Normen orientierte Wertung durch die Rezeption wesentlich beeinflussen." (Gerlach, C.;1981:16)
- 7 Es ist zu überdenken, inwieweit eine Rockgeschichte, die wesentliche Fakten einfach übergeht (gemeint sind damit ehemalige DDR-Rockmusiker, die heute im westlichen Ausland sind), noch den Anspruch einer adäquaten Geschichtsdarstellung erheben kann.
- 8 vgl. v.a. Wicke, P.;1975 / 1980 a,b / 1981c / 1983a
- 9 vgl. Wicke, P.;1981a, b

- 10 Auf die Dissertation von Hansgeorg Mühe "Zur Internationalisation des deutschen Schlagers" wurde an anderer Stelle bereits verwiesen.
- 11 "Unter dem Aspekt der Erwartungen und Vorstellungen des reklamepsychologischen Kalküls ist das musikalisch-klangliche Spezifikum von Schlageraufnahmen in der Lage, im psycho-physischen Haushalt des Hörers die Voraussetzung für eine hörige Suchhaltung und für eine unbedingte Befolgung der im Text vorgetragene Nahelegung zu schaffen." (Ernst, V.;1965b;5f)
- 12 vgl. u.a. Gerlach, C.;1982 / Informationen, 1981
- 13 vgl. Anmerkung 8
- 14 Gemeint sind hier alle Veröffentlichungen von Peter Wicke. Diese Feststellung trifft nicht nur auf seine Dissertation (Wicke, P.;1980b) zu.
- 15 An dieser Stelle sei darauf verwiesen, daß der Terminus "Pop-Musik" nicht dem der populären Musik gleichzusetzen ist. Zur näheren Bestimmung des "Pop" - vgl. Wicke, P.;1980b
- 16 vgl. Wicke, P.;1983b;9
- 17 "Prägnantestes Beispiel dafür ist sicher die Übernahme der Warner Brothers Film- und Schallplattengesellschaft 1968 durch die Kinney Corporation, ein Bestattungs- und Müllabfuhr-Unternehmen, das seither dem unter Warner Communication firmierenden und um eine Vielzahl weiterer Unternehmen im Musik- und Medienbereich erweiterten Firmenverband den finanziellen Rückhalt liefert." (Wicke, P.;1984a;19)
- 18 vgl. zum Thema "Rock in Opposition" : Wicke, P.;1981c
- 19 "Durch ihre einmalig große Massenwirksamkeit trägt die Tanzmusik und hier vor allem das Schlagerlied mit seinen Spitzentiteln - zur Entwicklung des musikalischen Geschmacks und somit der gesamten ästhetischen Bildung, zur Entwicklung der Gefühle, des Charakters, des Bewußtseins und der Verhaltensweisen eines großen Teils der Bevölkerung bei." (Bachmann, F.;1967;9)
- 20 "Geschmack" wird auf der Basis sozialistischer Gesellschaftsverhältnisse "zu einer wesentlichen und damit bildungsbedürftigen Komponente des ästhetischen Urteils ... Geschmacksbetonte Wertung beinhaltet primär auf dem Vergleich beruhende Auswahl." (Gerlach, C.;1981;44)
- 21 "Es müssen ... zwei Aspekte ästhetischer Verschleißbarkeit prinzipiell unterschieden werden: einmal der bereits durch die Produktion vorgegebene und zum anderen der erst durch die Medienverbreitung in Gang gesetzte Verschleiß, wobei beide sich ergänzen können, aber nicht unabdingbar

miteinander verknüpft sind." (Gerlach, C.;1981;47)

- 22 "Der ausschließliche Konsum von Verschleißprodukten führt notwendig zur Vereinseitigung und Verarmung kultureller Bedürfnisse und zum Verlust der Rezeptionsefähigkeit, die für individualkünstlerische Produkte erforderlich ist." (Gerlach, C.;1981;50)
- 23 "Die Produktion greift über, sowohl über sich in der gegenständlichen Bestimmung der Produktion, als über die andren Momente. Von ihr beginnt der Prozeß immer wieder von neuem. Daß Austausch und Konsumtion nicht das Übergreifende sein können, ist von selbst klar. Ebenso von der Distribution als Distribution der Produkte. Als Distribution der Produktionsagenten aber ist sie selbst ein Moment der Produktion." (Marx, K.; 1953;20)
- 24 vgl. vor allem: Brunne, I.;1977 / Bachmann, F.;1967 / Freitag, S.;1981 / Kunze, L.;1971
- 25 Daß Ingrid Brunne sich gerade der 'leichten Musik' zuwendet, scheint vor allem der besonderen Aktualität dieser Musik und ihrer noch ungenügenden musikwissenschaftlichen Beachtung zu entspringen: "Angesichts des in der sogenannten 'ernsten Musik' angespannten Musik-Publikum-Verhältnisses interessiert besonders die sogenannte 'leichte Musik' unter rezeptivem Aspekt, weil sie nicht nur ganz und gar frei zu sein scheint von dem Vorwurf der Unverständlichkeit, sondern darüber hinaus als 'verständnisvoller Publikumsliebbling' gilt." (Brunne, I.;1977;40)
- 26 Unter Unterhaltungsmusik versteht man "im allgemeinen eine Vielzahl von musikalischen Gattungen und Typen, deren wesentliches Kriterium hinsichtlich ihrer Rezeption, also im Hinblick auf die Verständlichkeit darin gesehen wird, daß sie, in kleinen bis mittleren Formen gestaltet, leichter faßbar und in der Faktur übersichtlicher sind, was ihnen den Terminus 'leichte Musik' eingebracht hat und auf eine Vielzahl von Genres, von musikalischen Gattungen und Typen angewendet wird: Wortgebundene und rein instrumentale Werke der Folklore, der heiteren musikalischen Klassik, Teilstücke der Spieloper, der Operette, des Musicals, der Filmmusik, des Kabaretts, der Revue sowie Songs, Chansons, Couplets, gesellige Lieder, Lieder der Chor- und Singebewegung, vielgestaltige Instrumentalwerke, konzertante Tanzmusik und konzertanter Jazz." (Brunne, I.;1977; 51)
- 27 Hinzuweisen wäre hier auf die zahlreichen Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Jugendforschung.
- 28 Verschiedene Gebrauchsweisen populärer Musik sind u.a.: neben Musikhören (verschiedener Art) über die Massenmedien, in Konzerten und Diskotheken auch Tätigkeiten wie das Sammeln von Postern, Platten, Tonbändern und Kassetten, das Mitschneiden von Musik, Sammeln von Informatio-

nen über Musik, ihre Interpreten, "Fachsimpeln" über diese Musik, Aktivitäten innerhalb von Fanclubs usw.

- 29 Die Arbeiten des Zentralinstituts für Jugendforschung finden in dieser Studie keine Berücksichtigung, da sie auf die Auswertung musikwissenschaftlicher Arbeiten ausgerichtet ist.
- 30 So dürfte die Tatsache nicht ganz unerheblich sein, daß ein 25jähriger im Kino und im Fernsehen bereits zwei- bis dreitausend Filme gesehen hat. (vgl. Bisky, L./Wiedemann, D.;1982b)
Auf die Notwendigkeit der Beachtung der Fernsehnutzung durch Jugendliche verweist auch Peter Warnecke. (vgl. Warnecke, P.;1983;3)
- 31 Veranschaulichung des Vergleichs: Grunau, H.;1982;41

	Zeit		räumliche Bedingungen		
	gleich- zeitig	ungleich- zeitig	indivi- duell	kleine Gruppe	große Gruppe
Zeitung	x	----- x	x		
Bücher		x	x		
Kinofilm	x	----- x			x
Rundfunk	x			x	
Fernsehen	x			x	
Theater		x			x
Schallplatte		x	x	----- x	----- x

- 32 Es soll an dieser Stelle auf zahlreiche Materialien der Sektion Journalistik der Karl-Marx-Universität Leipzig (Wissenschaftliche Hefte, Lehrhefte ...) zu journalistischen Aspekten der Medienarbeit verwiesen werden, die es bei der Analyse des sozialen Gebrauchs von populärer Musik einzubeziehen gilt.
"Mittel und Möglichkeiten des journalistisch bestimmten Einsatzes von Musik im sozialistischen Rundfunkjournalismus" untersucht Gerald Felber in seiner Promotionsarbeit. (Felber, G.;1981) Für den vorliegenden Untersuchungsgegenstand hat diese Studie nur mittelbar Bedeutung, da sie nicht auf die Besonderheiten der Vermittlung von populärer Musik eingeht, sondern mit der Behandlung von Musik allgemein zu- meist die artifizielle Tradition im Blick hat. Indem Felber den Zusammenhang zwischen journalistischem und künstlerischem Wort sowie der Musik im Rundfunk untersucht ("Musikjournalismus" - vgl. ebd.;14) kommt er zu der Feststellung, daß die Rezeptionsweise von Musik stark (nicht allein) vom jeweiligen Sendezusammenhang geprägt ist. Sei-

ne Betrachtungen zu verschiedenen Sendetypen (z.B. Magazinsendungen) könnten Anregungen geben für konkrete Analysen spezieller Sendungen populärer Musik.

- 33 "Wenn siebzig Prozent der Bevölkerung annähernd zwei Stunden fernsehen und - in der Regel parallel zu anderen Tätigkeiten - ca. zwei Stunden täglich Rundfunk hören, wenn in jedem Haushalt mindestens eine, in der Regel mehrere Zeitungen und Zeitschriften gelesen werden, wenn der Besitz von Kassettenrecordern, Plattenspielern, Tonbandgeräten in den siebziger Jahren stark gewachsen ist, dann ist zumindest die dominierende Rolle der Medien im kulturellen Alltag deutlich. Hinzu kommt, daß in den nächsten Jahren und Jahrzehnten mit einer Entwicklung der Informations- und Kommunikationstechnologien zu rechnen ist." (Bisky, L.; 1982a;734)
- 34 Ein solcher Ansatz liegt z.B. den Arbeiten von Peter Warnecke zugrunde. (vgl. Warnecke, P.;1983)
- 35 Ein Jugendlicher in der DDR besucht jährlich etwa 25 mal eine Diskothek, 17 mal eine Tanzveranstaltung mit "Kapelle" und 12 mal pro Jahr hört er Musik in Rock-oder Jazzkonzerten. (vgl. Warnecke, P.;1983)
- 36 vgl. z.B.: Informationen;1984
- 37 "Vor allem mit der Zunahme von Diskotheken war folgerichtig und zwangsläufig in der DDR-Rockmusik auch eine Konzentration auf die Gebrauchsfunktion dieser Musik verbunden. Die Möglichkeiten von Rockmusik und das, was sie an Neuem einmal eingebracht hat, sind zweifellos jedoch umfassender als nur auf die Funktion einer Musik zum Tanzen bezogen, so wichtig diese natürlich ist. Die mögliche Vielfalt der Funktionen von Rockmusik spiegelt sich in dem erreichten Entwicklungsstand jedoch nicht mehr. Hier liegt zweifellos ein wichtiger Ansatz für die weitere Entwicklung, zumal die musikalischen Impulse wie die Entwicklung dieser Musikpraxis selbst nicht aus dem Tanzsaal heraus, sondern vom Konzertpodium herunter gekommen sind." Das Konzert hat sich in der DDR tendenziell zu einer modifizierten Diskothek entwickelt."Die spezifischen Möglichkeiten, die die Konzertsituation mit der kontemplativen Aufmerksamkeit des Zuhörers gerade musikalisch bietet, werden immer weniger genutzt, und an deren Stelle sind statt dessen eine Reihe billiger Theatereffekte getreten, die ihr Ziel, Musik zur Darstellung zu bringen, fast immer verfehlen. Nicht zuletzt in dieser funktionalen Vereinseitigung ist auch die angesprochene tendenzielle Gefahr zu inhaltlicher Unverbindlichkeit begründet." (Wicke, P.;1981a;8)
- 38 vgl. z.B.: Kanter, H. / Wollenzin, K.-H.;1977
- 39 vgl. Lehmann, E.1978 und 1979

- 40 Die Autoren stützen sich auf die Formulierung aus der Diskothekordnung:
§ 2 (2) "Diskothekveranstaltungen sind eine qualitativ neue Veranstaltungsform, die durch ihre Aktivität, Vielfältigkeit, Variabilität und durch ihre Möglichkeiten zur Improvisation geeignet ist, den vielfältigen Bedürfnissen der Werktätigen, besonders der Jugendlichen, nach Unterhaltung gerecht zu werden. Durch die Verbindung von Unterhaltung, Geselligkeit, aktueller Information und Bildung vermag die Diskothekveranstaltung zur Herausbildung niveauvoller Kultur- und Bildungsbedürfnisse und damit zur Entwicklung sozialistischer Persönlichkeiten beizutragen." (vgl. Kanter, H./Wollenzin, K.-H.;1977;34)
- 41 Anordnung über Diskothekveranstaltung und Diskothekordnung: Nr. 1 vom 15. August 1973, Nr. 2 vom 24. Mai 1976 (vgl. Kanter, H./Wollenzin, K.-H.;1977;34)
- 42 Erst nach Fertigstellung vorliegender Arbeit wurde der Autor auf eine weitere Untersuchung zum Thema "Diskothek" aufmerksam, die der Vollständigkeit halber kurz beschrieben sein soll. Sigrid Hansen stellt sich in ihrer Dissertation (Hansen, S.;1984) die Aufgabe, die Diskothek als gesamtgesellschaftliches Phänomen zu betrachten und nach deren spezifischen Möglichkeiten für die Entwicklung der Musikalität Jugendlicher zu fragen. Dem gesellschaftlichen Wesen der Diskothek wird die Autorin in keiner Weise gerecht. Der Schwerpunkt ihrer Arbeit liegt vielmehr auf einem Angebot von Vorschlägen zur Qualifizierung des Niveaus der Gestaltung und Durchführung von Diskotheken. Hansen will die Diskothek "nutzen", um die ihrer Meinung nach "labile Musikalität unserer Jugend" (ebd.;123) zu erhöhen. Ihr Anliegen ist aus musikpädagogischer Sicht sicher lobenswert, ob die von ihr benannten Methoden aber realisierbar sind, ist mehr als fragwürdig. Hansen unterbreitet Vorschläge z.B. zur Regelung des Lautstärkeproblems, zur Diskothekendramaturgie etc. Sie ist der Meinung, durch Erarbeitung von entsprechenden Fabeln, die die Diskothek begleiten, diese Veranstaltungsform für die Rezeption von klassischer Musik zu öffnen. Die Einbeziehung von klassischer Musik in die Diskothek "soll den musikalischen Gedächtnisfond Jugendlicher erweitern und festigen und auch Musikalität entwickeln helfen". (ebd.;145) Sie treibt diesen Gedanken "auf die Spitze", indem sie dafür u.a. die musikalische Form des Rondo als besonders geeignet hält und empfiehlt. Hätte die Autorin Untersuchungen musikalischer Bedürfnisse Jugendlicher zur Kenntnis genommen, wären ihr derartige Vorstellungen sicher selbst unrealistisch erschienen. Bestes Beispiel dafür, daß Hansen zwar eine Fülle von Fragen anspricht, die mehr oder weniger mit der Diskothek zu tun haben, dabei aber nicht auf zentrale Problemstellungen kommt, ist z.B. auch ihre Auseinandersetzung mit dem Wort "Diskjockey". Ihrer Auffassung nach sollte er durch "Discoleiter" ersetzt werden.

Literaturverzeichnis

- Arieli, Andre
1966
Jazz - Analysen und Aspekte,
Berlin
- Bachmann, Fritz
1967
Tanzmusik und Gesellschaft, Zu eini-
gen Fragen der Entwicklung von Tanz-
musik und Schlagerlied, Leipzig
- Bachmann, Fritz
1972
Rezeptionskundliche Untersuchungen zur
Tanzmusik in der DDR, Beiträge zur
musikwissenschaftlichen Forschung,
Band 4, Leipzig
- Beyer, Werner
1972
Einige Ergebnisse aus den neuen Pro-
duktionen jugendgemäßer Tanzmusik im
Zeitraum von Mai 1970 bis Januar
1971 als Beitrag zum Kunstfortschritt
in der Tanzmusik der DDR, Phil. Diss.,
Institut für Gesellschaftswissenschaf-
ten beim ZK der SED, Berlin
- Bisky, Lothar
1982a
Zur soziologischen Analyse kulturel-
ler Massenprozesse, in Deutsche Zeit-
schrift für Philosophie 6/1982
- Bisky, Lothar/ Wiede-
mann, Dieter
1982b
Geistig-kulturelle Ansprüche und Akti-
vitäten der Jugend, in: Einheit
10/1982
- Bohländer, Carlo/
Holler, Karl-Heinz
1980
Jazzführer, Sachteil/Personenteil,
Leipzig
- Brunne, Ingrid
1977
Zu einigen philosophisch-weltan-
schaulichen Problemen der Musikre-
zeption unter besonderer Berücksich-
tigung der sogenannten "leichten
Musik", Phil. Diss., Humboldt-Uni-
versität, Berlin

- Czerny, Peter/Hofmann,
Heinz P.
1968
Der Schlager. Ein Panorama der
leichten Musik, Band I, Ber-
lin
- Dannenberg, Georg/Kohl-
schmidt, Lutz
1985
music power. Trost und Trug
von Hitparaden, Leipzig-Jena-
Berlin
- Ender, Erhard
1977
Die Bedeutung der Qualitätser-
höhung einer der sozialistischen
Lebensweise eigenen Tanzmusik
für die ideologisch-ästhetische
Erziehung der Schuljugend, Phil.
Diss., Pädagogische Hochschule,
Zwickau
- Ernst, Veit
1965a
Der westdeutsche Schlagerkult
um 1960. - Eine soziologische,
ästhetische und experimentell-
musikalische Studie - , Phil.
Diss., Humboldt-Universität,
Berlin
- Ernst, Veit
1965b
Thesen zur Dissertation a.a.O.
(Typoskript), Berlin
- Felber, Gerald
1981
Mittel und Möglichkeiten des
journalistisch bestimmten Ein-
satzes von Musik im sozialisti-
schen Rundfunkjournalismus,
Phil., Diss., Karl-Marx-Univer-
sität, Leipzig
- Franke, Klaus
1982
Zu Aspekten der Gewohnheiten im
mediengebundenen Musikverhalten
Jugendlicher: psychologische Über-
legungen und Ergebnisse empirischer
Untersuchungen bei 16-20jährigen,
Phil. Diss., Pädagogische Hoch-
schule, Zwickau

- Freitag, Siegfried
1981
Die Integration der Tanzmusik
in die Bildungs- und Erziehungs-
aufgaben der sozialistischen
Schule, Phil., Diss., Martin-
Luther-Universität, Halle
- Gerlach, Caroline
1981
Untersuchungen zur Tanzmusik in
der DDR, Beiträge zur musikwis-
senschaftlichen Forschung in der
DDR, Band 13, Leipzig
- Gerlach, Caroline
1982
Schlagerinitiativen. - Vom Schla-
gerwettbewerb zu "Schlager 81".,
in: Informationen der Generaldi-
rektionskommission für Unter-
haltungskunst 1/1982
- Gerlach, Caroline
1984
Popmusik. Country - Beat - Folk -
Blues - Rock - Schlager - Raggae -
New Wave., Berlin
- Grunau, Herbert
1982
Kommunikationstheoretische Unter-
suchungen zum Problembereich Mas-
senmedien und Kunstrezeption,
Phil. Diss., Karl-Marx-Univer-
sität, Leipzig
- Günther, Uwe
1982
Die Medienspezifik der Diskothek
innerhalb der ästhetischen Kul-
tur bei der Ausprägung von Ver-
haltensweisen, Dipl., Karl-Marx-
Universität, Leipzig
- Hahn, Jochen
1979
Diskomusik - nur eine Geräusch-
kulisse? Zu musikalischen Interes-
sen von Jugendlichen, in: Musik
und Gesellschaft 9/1979
- Hofmann, Heinz P.
1983
Rock. Interpreten - Autoren -
Sachbegriffe, aktualisierte und
erweiterte Ausgabe des Beat-
Lexikons, Berlin

Informationen
1981

Schlager in der DDR, Informationen der Generaldirektion beim Komitee für Unterhaltungskunst 1/1981

Informationen
1984

Rock für den Frieden, Informationen der Generaldirektion beim Komitee für Unterhaltungskunst 3/1984

Kanter, Hartmut/Wol-
lenzin, Karl-Heinz
1977

Wir gehen in die Disco, Berlin

Kanter, Hartmut/Hahn,
Helmut

Zum gegenwärtigen Entwicklungs-
stand der Diskotheken in der DDR,
in: Informationen der Generaldi-
rektions beim Komitee für Unter-
haltungskunst 6/1978

Kunze, Lothar
1971

Untersuchungen zur Struktur musi-
kalischer Interessen bei Schülern
der Klassen 5 bis 12 der soziali-
stischen Oberschule der DDR unter
dem besonderen Aspekt des Anteils
von Interesse für Tanz- und Unter-
haltungsmusik, Phil. Diss., Karl-
Marx-Universität, Leipzig

Lasch, Stefan
1983

PS: Rock-Musik, Berlin

Lasch, Stefan
1984

Instrumentarium des Rock, Berlin

Lehmann, Eva
1978

Kommunikation in der Diskothek,
in: Informationen der Generaldi-
rektions beim Komitee für Unterhal-
tungskunst 6/1978

Lehmann, Eva
1979

Die Diskothek - eine Form der Kom-
munikation, in: Weimarer Beiträge
12/1979

- Lehmann, Theo
1965
Negro-Spirituals, Berlin
- Lehmann, Theo
1966/1981
Blues and trouble, Berlin
- Marx, Karl
1953
Grundrisse der Kritik der Politischen Ökonomie, Berlin
- Schmiedel, Gottfried
1983
Ihr Leben und ihre Lieder. Die Beatles, Leipzig
- Strulick, Claus/Meyer, Thomas
1983a
Vermittlungsformen von Tanzmusik in Veranstaltungen - eine Befragung von Jugendlichen, Musikern und Diskomoderatoren in Berlin, Phil. Diss., Humboldt-Universität, Berlin
- Strulick, Claus/Meyer, Thomas
1983b
Thesen zur Dissertation a.a.O. (Typoskript), Berlin
- Tilgner, Wolfgang
1984
Feststellungen an, in und zu Texten, in: Informationen der Generaldirektion beim Komitee für Unterhaltungskunst 3/1984
- Warnecke, Peter
1983
Der musikalische Alltag Jugendlicher. Der soziale Gebrauch von Rockmusik und Schlagern durch Jugendliche, in: Informationen der Generaldirektion beim Komitee für Unterhaltungskunst 4/5 // 1983
- Wicke, Peter
1975
Versuch über Popmusik, in: Beiträge zur Musikwissenschaft 4/1975
- Wicke, Peter
1980a
Ein methodologischer Versuch über musikalische Massenkultur, in: Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin 1/1980
- Wicke, Peter
1980b
Popmusik - Studie der gesellschaftlichen Funktion einer Musikpraxis. Ein Beitrag zur Ästhetik musikalischer

- scher Massenkultur., Phil. Diss.,
Humboldt-Universität, Berlin,
Teil I/II
- Wicke, Peter
1980c
Thesen zur Dissertation a.a.O.
(Typoskript), Berlin
- Wicke, Peter
1981a
Rockmusik in der DDR. Erfahrungen-
Tendenzen-Perspektiven., in: In-
formationen der Generaldirektion
beim Komitee für Unterhaltungskunst
2/1981
- Wicke, Peter
1981b
Rockmusik in der DDR - Stationen
einer Entwicklung, in: Bulletin
des Musikrates 2/3 // 1981
- Wicke, Peter
1981c
Rockmusik in Opposition, in: Musik
und Gesellschaft 7/1981
- Wicke, Peter
1981d
Rockmusik - Aspekte einer Faszini-
ation, in: Weimarer Beiträge
9/1981
- Wicke, Peter
1982a
Alltägliche Lebensprozesse und Mu-
sikaneignung, in: Musik und Gesell-
schaft 12/1982
- Wicke, Peter
1982b
Funktion und Wertform. Versuch zu
einer marxistischen Ästhetik der
Musik, in: Beiträge zur Musikwissen-
schaft 2/1982
- Wicke, Peter
1983a
"Rock'n'Revolution" - Über den
Stellenwert der Rockmusik in einer
progressiven Kultur der Massen,
in: Musik und Gesellschaft 9/1983
- Wicke, Peter
1983b
Versuch zu einer Theorie der po-
pulären Musik, in: Informationen
der Generaldirektion beim Komitee
für Unterhaltungskunst 4/5 // 1983

Wicke, Peter
1984a

Populäre Musik und sozialistische Kultur. Kulturpolitische und theoretische Dimensionen eines sozialistischen Konzepts musikalischer Massenkultur, Generaldirektion beim Komitee für Unterhaltungskunst, Forschungszentrum populäre Musik, Berlin

Wicke, Peter
1984b

Friedenslieder - Friedensfest, in: Informationen der Generaldirektion beim Komitee für Unterhaltungskunst 3/1984

Hansen, Sigrid
1984

Die Diskothek als gesamtgesellschaftliches Phänomen und ihre Möglichkeiten für die Entwicklung der Musikalität Jugendlicher, Phil. Diss., Martin-Luther-Universität, Halle