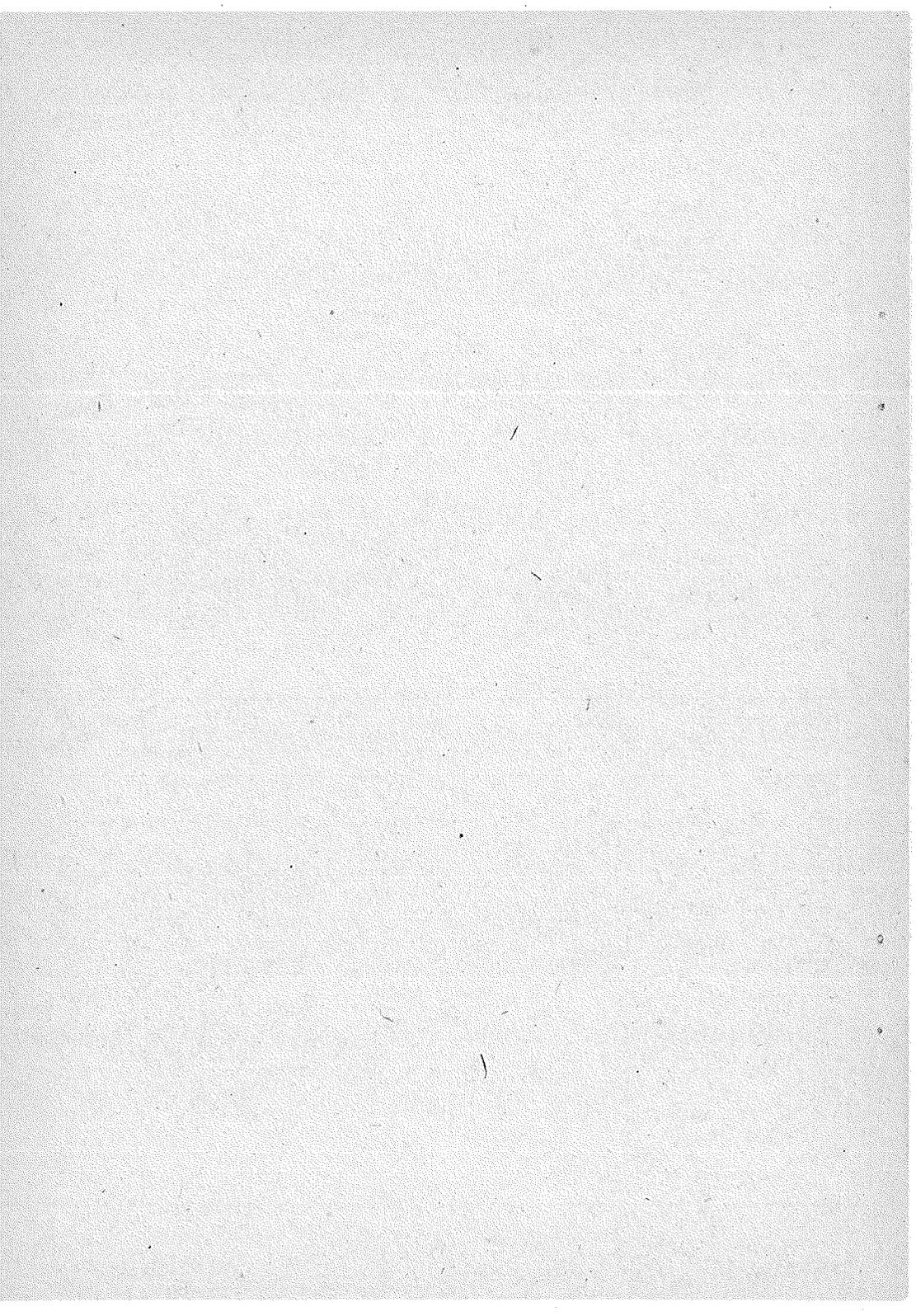


INSTITUTIONALISIERUNG DER ROCKMUSIK

von

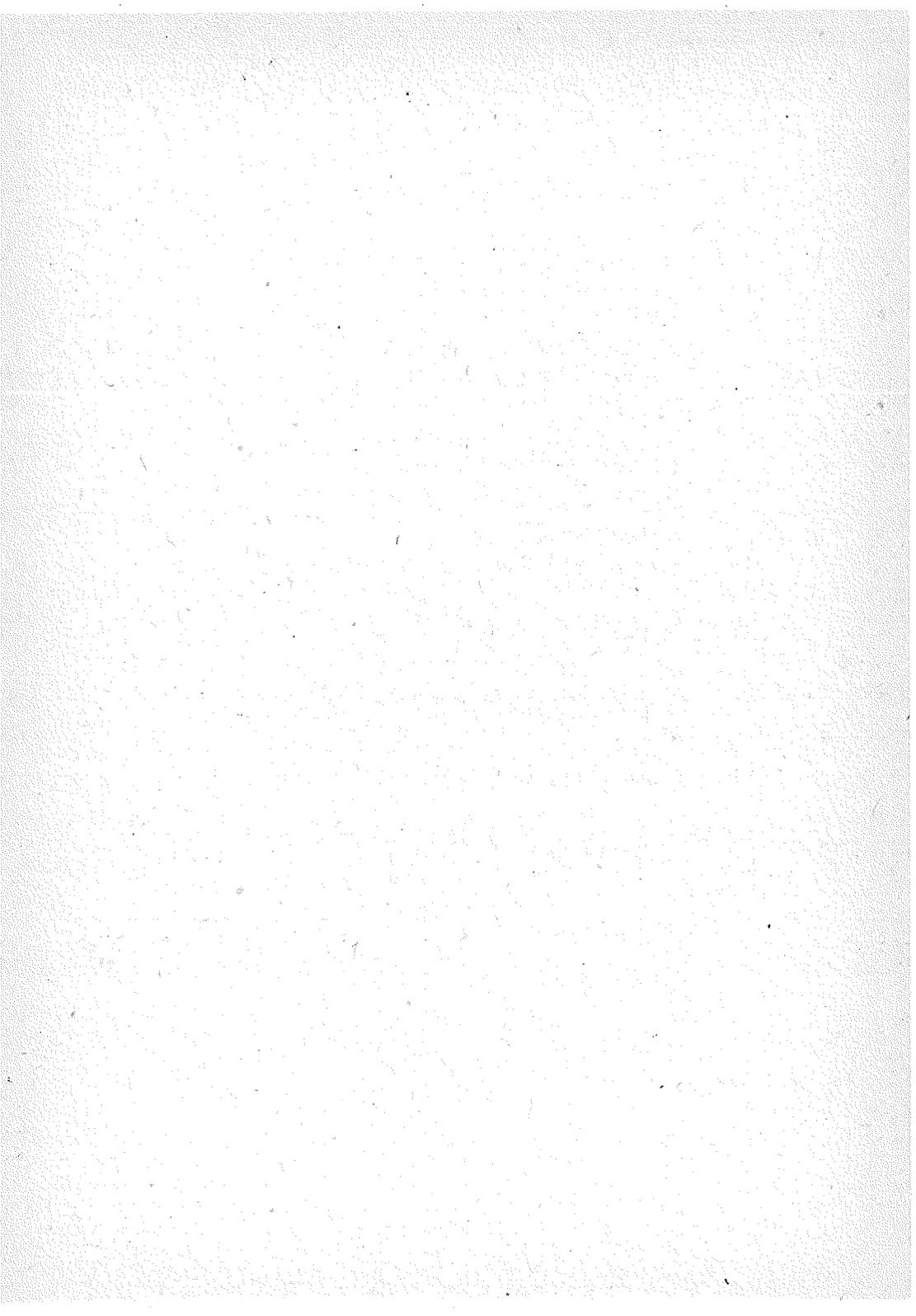
Katrin P e n z e l

© autor 1986



Inhalt :

	Seite
Einleitung	3
<u>I.</u> Theorie und Geschichte der Institutionalisation von Musik	6
1. Institutionen in der musikwissenschaftlichen Forschung	6
2. Historische Entwicklung der Institutionalisation von Musik	9
3. Das Problem der Institutionalisation in der Massenkulturforschung	11
4. Institutionen - Institutionalisation: Begriffsfassung	19
4.1. Institutionen	19
4.2. Institutionalisation	22
<u>II.</u> Institutionalisation von Rockmusik im Kapitalismus	25
1. Von der Klubszene zur Musikindustrie	25
2. Grundlegende Mechanismen der Institutionalisation von Rockmusik im Kapitalismus	31
3. Verschiedene Seiten des Institutionalisationsprozesses	45
Ausblick: Zur Institutionalisation von DDR-Rockmusik	50
Anmerkungen	55
Literaturverzeichnis	57



Einleitung

Die vorliegende Untersuchung stellt einen spezifischen Aspekt der gesellschaftlichen Existenzform von Rockmusik in den Mittelpunkt: ihre Institutionalisierung.

Rockmusik als die hinsichtlich des arbeitsteilig und kollektiv zu realisierenden Produktionsprozesses am weitesten entwickelte Form populärer Musik ist in immer stärkerem Maße von institutionellen und technischen Voraussetzungen abhängig. Für das Musizieren selbst sind die Massenmedien, aufnahmetechnische Bedingungen und Herstellungsmethoden ebenso prägend wie etwa organisatorische oder verwaltungstechnische Aspekte des Vertriebs von Rockmusik. Die Tatsache, daß heute ein beinahe undurchschaubares Netz von Institutionen zur Funktionsgrundlage von Rockmusik geworden ist, macht es notwendig, einmal aufzuzeigen, welche Bedeutung gerade sie für die Konstituierung des Rock als musikalische Praxis haben.

Die in diesem Arbeitspapier diskutierten Fragestellungen entstammen konzeptionellen Überlegungen einer umfangreicheren Studie zu spezifischen Fragen der Institutionalisierung von DDR-Rockmusik. Warum gerade diese Thematik bearbeitet wird, dafür gibt es eine Reihe von Gründen sowohl musikwissenschaftlicher als auch kulturpolitischer Art.

Definiert man die Kategorie "Funktion" von Musik als jene Form, "in der in den gesellschaftlichen institutionalisierten Verhältnissen musikalischer Praxis Komponisten, Interpreten und Hörer sowie alle anderen an ihr Beteiligten ... aufeinander bezogen sind ... (bzw.) werden" (Wicke, P.; 1982b; 89), dann kann mit der Analyse von Institutionalisierungsprozessen ein wichtiger Beitrag zur Erforschung der Funktionsweise von Rockmusik geleistet werden.

Die besondere Notwendigkeit, sich Fragen der DDR-Rockmusik zuzuwenden, ergibt sich auch aus den derzeit häufiger werdenden Diskussionen über adäquate Organisationsformen der Rockmusik auf Seiten der kulturpolitischen Leitung.¹ Und nicht selten äußern die Musiker Mängel an dem ihnen "gegenüberstehenden" Leitungsapparat. (Kritik an der "Verwaltung

von Kunst" als gängiges Musikerklischee)

Für die Lösung dieser Entwicklungswidersprüche ist die Einsicht wichtig, daß eine wesentlich institutionell vermittelte Kunstpraxis ganz andere Anforderungen an ein Organisationsgefüge stellt als traditionelle Kunstformen. Denn Kunstpolitik hat hier nicht mehr nur und in erster Linie den Künstler zum Adressaten, sondern viele an der Herstellung und Verbreitung massenmusikalischer Phänomene beteiligte Individuen und Einrichtungen, deren Handlungsweise nach bestimmten Entwicklungsmomenten koordiniert sein muß.

Vor allem in den kulturpolitischen Dokumenten seit dem VIII. Parteitag wird daher die Forderung nach erhöhter Verantwortung und vermehrter Aktivität aller auf dem kulturellen Gebiet tätigen Kräfte, Organisationen und Einrichtungen kontinuierlich hervorgehoben. Gerade damit stehen Fragen zur sozialen Vermittlung kultureller Prozesse in Gestalt der kulturellen Institutions- und Organisationsformen zunehmend im Vordergrund.

Rockmusik ist soziale Alltagspraxis Jugendlicher. Auf welcher vielfältigen Weise sie in die alltäglichen Lebenszusammenhänge junger Menschen integriert ist, welche Bedeutung sie für die Ausprägung spezifischer Bedürfnisse, Interessen, Lebenseinstellungen hat, haben die zahlreichen Untersuchungen zum sozialen Gebrauch von Musik deutlich gemacht.² Um so ernsthafter ist der Tatsache ins Auge zu blicken, daß DDR-Jugendliche die Musikprodukte der internationalen Medienindustrie der landeseigenen Rockmusik um ein vielfaches vorziehen.³ Da es sich hierbei um ein Schlüsselproblem innerhalb kulturpolitischer und ebenso wissenschaftlicher Untersuchungen handeln muß, deutet es doch auf die Gefahr einer Funktionslosigkeit von DDR-Rockmusik hin, kann auch die vorliegende Arbeit daran nicht vorbeigehen und muß quasi aus "institutioneller" Sicht nach Ursachen für diese Situation suchen.

Mit der hier bearbeiteten Thematik wird innerhalb musikwissenschaftlicher Forschung nicht nur auf dem Gebiet der Rockmusik weitgehend Neuland beschritten. Für das Verständnis der Rolle von Institutionen der DDR-Rockmusik ist daher nicht unerheb-

lich, einige grundlegende Betrachtungen anzustellen, so ihre sich historisch wandelnde Bedeutung für die Musik allgemein zu hinterfragen, die Reflexion der Institutionalisierungsproblematik in der Musikwissenschaft sowie massenkulturellen Forschung zu werten und schließlich die Frage zu klären, was als Institution im Bereich der Musik allgemein und konkret der Rockmusik sinnvoll zu bezeichnen wäre.

Die Bestimmung der Institutionalisierung als spezifische Kategorie zur Beschreibung der historisch notwendigen Verknüpfung von Rockmusik mit Institutionen als Folge der Existenz bestimmter Produktionsstrukturen des Rock einerseits und klasstypischer Formen ihrer Organisation andererseits, verweist sowohl auf systemübergreifende als auch und vor allem auf systembedingte Seiten des Institutionalisierungsprozesses. Für die Untersuchungen zur Rockmusik ist es deshalb unbedingt erforderlich, grundlegende Mechanismen der Funktion von Institutionen innerhalb kapitalistischer Gesellschaftsverhältnisse zu bestimmen, so wie sie sich historisch herausgebildet und die Rockmusikentwicklung beeinflußt haben. Rockmusik im kapitalistischen und sozialistischen Gesellschaftszusammenhang sei dabei nicht in Form eines wertenden Vergleichs einander gegenübergestellt, sondern hinsichtlich ihrer Perspektive betrachtet, die sie unter den Bedingungen privatkapitalistischen und gesellschaftlichen Eigentums hat.

Beide Untersuchungsabschnitte, Theorie und Geschichte der Institutionalisierung von Musik sowie Betrachtungen zur Rockmusik im Kapitalismus sollen den "Boden bereiten" für die Analyse DDR-spezifischer Prozesse, wofür an dieser Stelle lediglich die Untersuchungsstrategie zur Diskussion gestellt sein soll.

I. THEORIE UND GESCHICHTE DER INSTITUTIONALISIERUNG VON MUSIK

1. Institutionen in der musikwissenschaftlichen Forschung

Wenn man davon ausgeht, daß die populäre Musik und ebenso die Rockmusik sich logisch in den historischen Entwicklungsprozeß musikalischer Praxis einordnet, dann kann man das Problem der Institutionalisierung von Musik nicht allein auf die populäre Musik eingrenzen. Und obwohl die Frage nach Rolle und Bedeutung von Institutionen vor allem im Zusammenhang mit massenkulturellen Phänomenen aktuell geworden ist und deren Institutionalisierung durch die Verbindung mit solchen Instanzen wie Rundfunk, Schallplatte oder Fernsehen auch von vornherein einzuleuchten scheint, haben doch schon lange vor der populären Musik Institutionen und Organisationsformen unterschiedlichster Art und Prägung die Musikentwicklung begleitet. Man denke z.B. nur an die jahrhundertalte Tradition der Kirche, an die reiche Geschichte der Theaterformen, an den Notendruck und die damit möglich gewordene Vertreibung von Musik auf breiterer Basis, an die das bürgerliche Musikleben entscheidend prägende Konzertpraxis mit ihren verschiedenen Einrichtungen wie Konzertgesellschaften, -häuser und -agenturen. Nichtzuletzt erklingt ja auch "klassische" Musik aus den Lautsprechern der Medien, erreicht eine Beethovensinfonie mitunter höhere Schallplattenauflagen als eine weniger populäre Rockband.

Bis auf die Tatsache, daß in den meisten einschlägigen Musikgeschichtsdarstellungen Zusammenhänge wie Aufführungsbedingungen, Fragen der sozialen Stellung der Musiker, die Ausbildung spezieller Musiziersphären oder auch die Entstehung und Entwicklung musikalischer Institutionen und Organisationen (wie Ausbildungseinrichtungen, Musikerorganisationen, Konzertunternehmen etc.) in impliziter Form eine Rolle spielen, hat die musikwissenschaftliche Forschung den Institutionen und ihrer Bedeutung für die Konstituierung des Musikalischen nur sehr zögernd Aufmerksamkeit geschenkt.⁴ Institutionen im Kunstprozeß gelangten -historisch betrachtet- zunehmend ins Bewußtsein,

seitdem die Musikwissenschaft mehr und mehr nach den sozialen Bedingungen der Produktion von Musik im umfassenden Sinne fragte. "Damit gerieten ... Momente wie Organisation, Organisiertheit, materiell-technische Basis, ... Macht, Leitung, Verfügungsgewalt, Entscheidungsbefugnis, wirtschaftliche Mechanismen und juristische Regelungen und mit ihnen verbundene auf Kunst und Gesellschaft bezogene Programme, Konzepte, Wertvorstellungen als Momente des Kunstprozesses in das Blickfeld." (Lüttich, J.; 1984a; III) Die begriffliche Reflexion derartiger Elemente des Kunstprozesses erfolgte zumeist relativ uneinheitlich innerhalb von allgemeinen Verhältnis- bzw. Vermittlungsbegriffen, worauf bspw. auch Termini wie "Musikverhältnisse", "soziale Umwelt des Künstlers", "Musikleben" oder "Musikkultur" hindeuten.

Die marxistisch-leninistischen Gesellschaftswissenschaften stehen "in der Entwicklung eines Instrumentariums, mit dem über die grundlegenden ökonomischen, sozialen, politischen Verhältnisse und Strukturen der sozialistischen Gesellschaft hinaus konkrete, empirisch konstatablere gesellschaftliche Gebilde theoretisch relevant bestimmt und untersucht werden können, noch am Anfang". (ebd.) Und obwohl sich auch der Begriff der "sozialen Institution" zur Abbildung derartiger Prozesse noch nicht durchgesetzt hat, ist er von der Musikwissenschaft für die Abbildung der Musik quasi "vermittelnder" Faktoren relativ häufig verwendet worden, wenn auch mit recht unterschiedlichem Inhalt.

Belege ließen sich dafür vor allem in der musiksoziologischen Forschung anführen. Denn entsprechend einem "traditionellen" Kunstwerkverständnis delegierte man zunächst alles nicht mit der Musik "direkt verbundene" in die Randgebiete musikwissenschaftlicher Untersuchungen. Dabei wurden hier ganz verschiedene Zusammenhänge mit dem Begriff der sozialen Institution abgebildet.

Beispiel für eine recht konsequente Integration "sozio-musikalischer Institutionen" in die Musiksoziologie sind u.a. die Schriften Anton Silbermanns, einem der bedeutendsten Vertreter der empirischen Musiksoziologie. Er zählte bspw. Regierung, Moral, Familie, Erziehung, Wissenschaft und Kirche ebenso zu den

Institutionen wie die Medien Presse, Rundfunk, Film oder Fernsehen. (Silbermann, A.; 1957; 165)⁵ Aber wie auch bei Silbermann und vielen anderen Soziologen werden Institutionen zwar als für die Musikpraxis zugehörig und wesentlich bestimmt, in der Konsequenz jedoch kaum auf das Musikalische selbst bezogen. So bestand lange die fatale Situation, daß die Musiksoziologie institutionelle Faktoren zwar aufgriff, deren spezifisch musikalische Seite jedoch weitgehend außer Acht ließ. Und die Musikgeschichte konzentrierte sich ihrerseits auf das "Kompositorisch Fixierte", ohne konsequent die Institutionen als determinierende Faktoren zu beachten.

Wie hier nur mit einigen Aspekten angedeutet werden sollte, hat die Integration sozialer Institutionen in die musikwissenschaftlichen Untersuchungen unzweifelhaft mit dem Stand der Gegenstandsbestimmung von Musik überhaupt zu tun. Obwohl die Musikwissenschaft noch längst nicht von Diskussionen um einen einheitlichen Musikbegriff frei ist, wurden doch vor allem von der marxistischen Forschung zunehmend Konsequenzen aus den Vergesellschaftungsprozessen innerhalb musikalischer Produktion dahingehend gezogen, Musik als gesellschaftliches Verhältnis zu fassen und damit die sozialen Bedingungen des Produzierens, Verbreitens und Aneignens von Musik als Faktoren und Konstituenten zu begreifen, die das Musikalische entscheidend mit formieren.

So wird auch innerhalb der Erforschung der artifiziellen Musiktradition heute zumeist betont: Die Tatsache, daß Institutionen die musikalischen Produkte determinieren, gelte für jede Musizierweise, auch wenn sich das im Bereich der Rockmusik am deutlichsten manifestiere: "Selbst angesichts der sogenannten E-Musik, für deren konzeptuales Zustandekommen neben dem entwerfenden Komponisten sehr unterschiedliche Instanzen direkt verantwortlich zeichnen!" (Rienäcker, G.; 1984; 53)

Und doch muß es außerhalb der Diskussion um einen Musikbegriff Ursachen dafür geben, daß die Frage der Institutionalisierung von Musik vor allem im Zusammenhang mit der populären Musik an Aktualität gewann, Ursachen, die möglicherweise aus dem musikalischen Produktionsprozeß dieser Praxis selbst resultieren. Ist die Institutionalisierung etwa doch ein Spezifikum der po-

pulären Musik? Wenn diese Frage positiv zu beantworten wäre, dann hätte das weitreichende Konsequenzen für die Formulierung eines übergreifenden Musikbegriffs in der Musikwissenschaft. Und obwohl in der Alltagspraxis artifizielle und populäre Musik sehr unterschiedlich funktionieren, ist der musikalische Entwicklungsprozeß insgesamt von Kontinuität gekennzeichnet. Davon sollte die Musikgeschichtsschreibung auch grundsätzlich ausgehen. Das schließt jedoch nicht aus, die Besonderheiten der verschiedenen Musikpraktiken und ihre grundlegenden qualitativen Unterschiede im Blick zu haben.

Bei der hier zur Diskussion stehenden Thematik handelt es sich um ein wichtiges qualitatives Bestimmungselement, wenn es neben der Charakterisierung von artifizieller und populärer Musik bspw. auch um die Volksmusik geht. Musik war und ist seit der gesellschaftlichen Arbeitsteilung auf jeder Entwicklungsstufe institutionalisiert. In Abhängigkeit von den gesellschaftlichen Produktionsstrukturen manifestieren sich allerdings unterschiedliche Ausprägungsgrade entlang der historischen Entwicklungslinie und innerhalb der verschiedenen Musikpraktiken.

2. Historische Entwicklung der Institutionalisierung von Musik

Die Institutionalisierung der Musik ist parallel zum geschichtlichen Prozeß der gesellschaftlichen Arbeitsteilung zu verfolgen. Daß Institutionen sich innerhalb der Musikentwicklung etabliert haben, kann zunächst aus zwei sehr allgemeinen Sachverhalten heraus erklärt werden:

1. Der gesellschaftliche Charakter der Arbeit, der notwendige Verkehr der Menschen im Arbeits- und Lebensprozeß sowie der Austausch ihrer materiellen und geistigen Arbeitsprodukte, all das erfordert stets eine den jeweiligen politischen und ökonomischen Verhältnissen entsprechende Organisation und Leitung.
2. Mit der Teilung von geistiger und körperlicher Arbeit in den frühen Klassengesellschaften trennten sich Musikausübung und Musikaneignung in zwei relativ eigenständige Sphären musikalischer Praxis. Diese "erste große gesellschaftliche Arbeitsteilung" der Musik findet über Jahrhunderte ihre organisatorisch kaum veränderte Institutionalisierung an die Kirche als

der spezifischen Form von Öffentlichkeit innerhalb des ständisch organisierten Mittelalters. (Wicke, P.;1980;92)
 In der Folgezeit führte die Entwicklung musikalischer Arbeitsteiligkeit zur Herausbildung des professionellen Komponisten und der Komposition. Damit war die Trennung von Musikproduktion und -rezeption notwendig verbunden. "Deren Ausgleich und Aufeinanderbezug ist nun nur noch innerhalb stabiler, immer komplexerer Organisationsformen möglich, die sich ihrerseits zu einer besonderen Existenz gegenüber dem Gesamtprozeß als institutionalisierte Öffentlichkeit verselbständigen und vermittelnd zwischen die Produktion und Rezeption von Musik treten." (ebd.)

Ein entscheidender qualitativer Umschwung für das Verhältnis Musik und Institutionen war dann mit der Ablösung der feudalen durch die kapitalistische Produktionsweise verbunden. Musikalische Praxis wird von der Bindung an einen konkreten Musizierenanlaß frei und findet schließlich ihre adäquate Aufführungsstätte im bürgerlichen Konzertsaal. Von nun an können Warenmechanismen auch den musikalischen Produktionsprozeß "erobern".⁶

Die Warenform zwingt der Musik bestimmte Existenzweisen auf, mit denen das Wirken von Institutionen unmittelbar verknüpft ist. Das Ziel kapitalistischer Warenproduktion, den Tauschakt möglichst häufig und in zahlreichen Zusammenhängen zu vollziehen, kann sich zunächst am besten in der Sphäre der Musikvermittlung realisieren. (vgl. Verlagswesen, Konzertbetrieb)

Da die "Anzahl zustande kommender Tauschbeziehungen ... abhängig (ist) von den Gebrauchsfunktionen bzw. dem Gebrauchswert des Kunstobjekts" (Kaden, Ch.;1984;244), werden dem Komponisten gewisse "Spielregeln" auferlegt, die auf das musikalische Produkt zurückwirken. "Zwischen der Institution des öffentlichen Konzerts und repräsentativen kompositorischen Tendenzen bildet sich im 18. Jahrhundert ein enger Zusammenhang heraus." (Heister, H.W.;1983;131f.) Auch das Opernhaus ist seit seiner Entstehung mit kapitalistischen Warendarbietungs- und Verbreitungsmechanismen verknüpft, die die in ihr und für sie Beschäftigten ebenso formen wie die für sie erstellten Werke. (Reinhold, D.;1985;549)

Wenn also auch die artifizielle Musik nachweisbar mannigfaltig-

gen institutionellen Einflüssen unterliegt, so ist allerdings bei der Bestimmung der besonderen Qualität der Institutionalisierung zu beachten, daß die Tätigkeit des Komponisten hinsichtlich seines Verhaltens zu den Produktionsmitteln im Unterschied zur populären Musik mit der eines Handwerkers verglichen werden muß. Und das auch dann, wenn seine Kompositionsvorhaben auf technologisch fortgeschrittene Produktionsverfahren bezogen sind, wie etwa im Falle der artifiziellen elektronischen Musik. Denn für die Konstituierung des Musikalischen ist von Bedeutung, "ob der Konzertsaal (nur) der Realisierungsort von musikalischer Praxis ist oder ob diese -wie die Popmusik- den technischen, ökonomischen und sozialen Bedingungen der Massenmedien unterliegt". (Wicke, P.; 1986a; 121)

Ein historischer Blick auf die Institutionalisierung der Musik entlang ihrer verschiedenen geschichtlichen Epochen hätte in erster Linie von den Charakteristika musikalischer Produktion auszugehen, vom Prozeß der Herstellung des musikalischen Produkts und der darin verankerten Stellung des Künstlers zu seinen Produktionsmitteln und -partnern.

Wenn an dieser Stelle die Institutionalisierung als notwendige gesellschaftliche Existenzform der Musik grundsätzlich ab der historischen Auseinanderlegung von Musikausübung und -aneignung bestimmt werden soll, dann lassen sich auch verschiedene "Institutionalisierungsstufen" benennen, die die Musikpraxis in ihrer Entwicklung insgesamt als auch in der Charakterisierung einzelner Musikrichtungen kennzeichnen würden: ständische Institutionalisierung, handwerkliche und industrielle.

3. Das Problem der Institutionalisierung von Kunst in der Massenkulturforschung⁷

Die qualitativ bisher höchste⁸ Form der Institutionalisierung von Musik -ihre industrielle Art- sind für die musikalischen Produkte der Massenkultur charakteristisch. Produktion, Verbreitung und Aneignung von Musik unter den spezifischen Bedingungen einer Industrieproduktion haben die Massenkulturforschung nachhaltig geprägt.

Da sich die vorliegende Arbeit in den großen Komplex der Un-

tersuchung massenkultureller Phänomene einordnet, ist es für die Diskussion des Themas nicht uninteressant, wie die wichtigsten Vertreter der Massenkulturforschung Rolle und Bedeutung der Institutionen bewerten.

So unterschiedlich motiviert und inhaltlich ausgerichtet die Theorien im einzelnen auch sind, sie stellen in irgendeiner Form alle die Frage nach den Wirkungsweisen künstlerischer Massenproduktion unter dem Gesichtspunkt des Verhältnisses von Institution und Individuum. Gerade mit dieser Frage ist aber ein wichtiger Aspekt der weltanschaulich-politischen Seite des Institutionalisierungsprozesses erfaßt, der auch im Zentrum der hier zu leistenden Analyse zur Rockmusik stehen muß; zumal die Perspektive sozialistischer Massenkultur wesentlich von einer bewußten Gestaltung der Beziehung Institution - Individuum getragen ist.

Die folgenden Betrachtungen werden zeigen, daß die Unterschiedlichkeit der Auffassungen zumeist aus einer jeweils spezifischen Sichtweise auf die Stellung der Individuen innerhalb der institutionalisierten Verhältnisse resultiert. Die Termini "Institution" und "Institutionalisierung" sind dabei von den Autoren nicht in jedem Falle explizit verwendet worden.⁹

Die ersten Auseinandersetzungen mit Phänomenen der Massenkultur finden sich vor allem in den Schriften von Le Bon, Ortega Y Gasset und De Man. In ihren Theorien von der "Vermassung" und des "Massenzeitalters" dominiert der Gedanke, daß die Institutionen, vor allem in Gestalt der Massenkommunikationsmittel, neben solchen Faktoren wie Technik und Industrialisierung die Ursache für die "Vermassung der Menschen" seien, ein Prozeß, den sie grundsätzlich mit der Aufhebung und Zerstörung von Persönlichkeit gleichschalten. Bei ihnen stehen die Institutionen den Individuen von vornherein und ohne jede Einschränkung "feindlich" gegenüber.

Zu ähnlichen Bewertungen kommen auch die Vertreter der "Frankfurter Schule", allerdings mit dem entscheidenden Unterschied: ihre Kulturkritik beruht auf der Basis einer umfassenden Gesellschaftskritik.

Bei der Auseinandersetzung mit Theorien der Massenkultur neh-

men insbesondere die Werke von Th.W. Adorno eine zentrale Position ein, nicht weil es fast schon zur "Mode" geworden ist, sich in derartigen Zusammenhängen auf ihn zu berufen, sondern weil er in entscheidendem Maße die bürgerlichen Massenkulturtheorien geprägt und darüber hinaus auch Sichtweisen auf die sozialistische Massenkultur beeinflusst hat.

Vor allem mit dem Begriff der "Kulturindustrie" wollen Adorno und Horkheimer deutlich machen, daß über die Sphäre der Produktion hinausgehend auch die des Konsums und der Freizeit den Herrschaftsmechanismen des Imperialismus unterliegt. "Je fester die Positionen der Kulturindustrie werden, um so summarischer kann sie mit dem Bedürfnis des Konsumenten verfahren, es produzieren, steuern, disziplinieren, selbst das Amüsement einbeziehen: dem kulturellen Fortschritt sind da keine Grenzen gesetzt." (Adorno/Horkheimer; 1969, 171) In dieser Auffassung liegt auch der entscheidende Ausgangspunkt für Adornos Institutionsverständnis.

Die Instrumente der "Kulturindustrie" -die Massenmedien-, die Adorno und Horkheimer in vielerlei Hinsicht zum Anlaß ihrer Kulturkritik werden, mache aus den Individuen willige Objekte, "Opfer" der Kulturindustrie sowie "Anhängsel" der Maschinerie. Ihre Wirkungsweise führe zu einem Regreß im Hinblick auf die Individual- und Persönlichkeitsentwicklung.

Diese Wertung bezieht Adorno auch auf die massenmusikalischen Praktiken, bei ihm zumeist als "Jazz" bezeichnet. Obwohl er ausgedehnte soziologische Studien betrieb, nimmt er die soziale Funktion dieser Musik kaum wahr, sondern sieht ihre kulturelle Bedeutung ausschließlich im Warenwert und ihrer ideologischen Wirksamkeit. Adorno geht grundsätzlich von der Passivität derjenigen aus, die mit dieser Musik umgehen. Auch seine Aussage, daß "(w)ie immer ... der Jazz gesteuert wird, er ... kaum so sehr an(sprache), wenn er nicht einem gesellschaftlichen Bedürfnis antwortete" (Adorno, Th.W.; 1968a; 217), ist kein Beweis für das Gegenteil, fragt man danach, was für ihn die Ausgangspunkte der Etablierung von Bedürfnissen sind: "Über alles zur Zeit von Marx Absehbare hinaus sind die Bedürfnisse, die es potentiell längst waren, vollends zu Funktionen des Produktionsapparates geworden, nicht umgekehrt. Sie

werden total gesteuert." (Adorno, Th.W.; 1968b; 18)

Nach Adorno resultiert die Unterwerfung der Individuen unter die Herrschaftsmechanismen von Institutionen aus der Überzeugung, daß die kapitalistische Produktionsweise sich den Produzenten gegenüber verselbständigt. Indem die Individuen bei Adorno völlig unter die kapitalistischen Produktionsverhältnisse subsumiert werden, verabsolutiert er das, was Marx lediglich als Moment der kapitalistischen Produktionsweise bestimmt hat - die Entfremdung. Für Marx blieb sie bekanntlich nur so lange beherrschend, wie die materiellen Produzenten unter die kapitalistischen Verhältnisse geknechtet sind.

Bei aller Einsicht in das Wesen des Imperialismus bleibt für Adorno die Gesellschaftsform des Kapitalismus unüberwindbar. Für seine Konstatierung des "Mißverhältnis(s) zwischen der Macht der Institutionen und der Ohnmacht des einzelnen" (Adorno, Th.W.; 1955; 15) hat er jedoch keine Alternative anzubieten.

Die bürgerlichen Theorien zur Massenkultur in der Folgezeit knüpfen vielfach an den Auffassungen der Frankfurter Schule an, auch wenn die Sichtweisen wesentlich vielfältiger geworden sind und bei weitem nicht mehr auf die Theorien von Adorno und Horkheimer reduziert werden können.

So ist auch Herbert Marcuse der Meinung, daß im Zusammenhang mit dem technischen Fortschritt die Gesellschaft "der totalen ökonomischen, administrativen und ideologischen Kontrolle durch die Funktionäre der industriellen Apparatechnik" unterworfen werden würde.¹⁰

Das führe zur Versklavung der Menschen durch einen Produktionsapparat, der den Kampf ums Dasein verewigt und zu einem totalen internationalen Kampf ausweitet, der das Leben jener zugrunderichtet, die diesen Apparat aufbauen und benutzen." (Marcuse, H.; 1967; 159)

Die unterdrückende Rolle von Institutionen, die destruktive Wirkung der Institutionalisierung der Gesellschaft bringt Marcuse letztlich sehr deutlich in seiner Theorie vom "eindimensionalen Menschen" zum Ausdruck.

David Riesmann kommt im Ergebnis der Erforschung des Freizeitverhaltens der Massen in den USA der 50er Jahre zur Formulie-

rung des "außen-geleiteten" Menschen. Aus einer zunächst positiven Einstellung hinsichtlich des Einflusses der technischen Entwicklung auf die kulturellen Verhältnisse wird vor allem in den 60er Jahren eine negative: die Kultivierung der Individuen durch die Massenmedien hätte sich als Täuschung erwiesen, da der Zweck der Massenkommunikation in der vollkommenen Anpassung der Masse an die kapitalistischen Mechanismen liege. (Riesmann, D.; 1958, 109)

Sehr deutlich in der Tradition der Frankfurter Schule steht auch Jürgen Habermas. Er setzt Massenkultur mit dem Prozeß der Kommerzialisierung von Kulturgütern gleich und macht die Medien für die Entwicklung des Publikums zur "Unmündigkeit" verantwortlich. (Habermas, J.; 1971; 205) Als Alternative bietet er das Konzept der "herrschaftsfreien Kommunikation" an, das zur Beseitigung der negativen Auswirkungen der Massenkommunikation führen könne.

Mit dem wachsenden Einfluß der technischen Entwicklung und ihrer spezifischen Wirkung auf die Produktion, Verbreitung und Aneignung von Kultur rückten kulturkritische Betrachtungen zum Verhältnis Technik-Mensch immer stärker in den Mittelpunkt. Hier ordnet sich auch Theodore Roszak mit seinen Auffassungen zur "technokratischen Gesellschaft" ein. "Technokratie" ist für ihn mit einer "perfekte(n) Form des Totalitarismus" verbunden. (Roszak, T.; 1971; 29) "Die Organisation des menschlichen Lebens nimmt die Präzision an, mit der wir den mechanistisch-technischen Bereich organisiert haben. ... Politik, Erziehung, Freizeit, Unterhaltung; die gesamte Kultur, die unbewußten Antriebe ... werden ausschließlich technischen Erkenntnismethoden unterworfen und mit ausschließlich technischen Mitteln manipuliert." (ebd.; 25)

Auch wenn derartigen Theorien zweifellos reale Erfahrungen zu Grunde liegen, übersehen sie doch fast alle die sozialökonomische Determination der von ihnen kritisierten Entfremdungsprozesse. Roszak bezeichnet die Technokratie und ihre Herrschaft hinsichtlich der Ausprägung in beiden Gesellschaftssystemen auch "als ein jenseits aller Politik liegendes Phänomen", was sich "zwangsläufig aus der Forderung nach industrieller Leistungsfähigkeit, Rationalität und Nützlichkeit" ergebe. (ebd.)

Das Fortschreiten technischer Errungenschaften findet auch in den Schriften Hans Magnus Enzensbergers seinen Ausdruck. Obwohl er bspw. im Gegensatz zu Habermas in den Medien durchaus eine enorme Potenz zur Auflösung kultureller und sozialer Grenzen sieht und die Ausbeutung der Bedürfnisse der Massen durch die Herrschaft des Kapitals erkennt, kommt letztlich auch er hinsichtlich der Perspektive einer Musikkultur nur zu utopischen und idealistischen Vorstellungen. Die seiner Ansicht nach notwendige Veränderung der Gesellschaft stellt sich Enzensberger als "Selbstorganisation der Beteiligten" vor, praktisch realisiert in verschiedenen Formen von Mitbestimmung: bspw. in den Medien durch einen Rundfunkrat. (Enzensberger, H.M.; 1975; 429)

Bisher wurde vor allem die beherrschende Rolle der Institutionen in bezug auf die Kunstrezipienten bzw. -konsumenten betrachtet. Auch wenn Dieter Prokops Schriften ebenfalls auf diesen Aspekt orientieren (vgl. seine Vorstellung der "Herstellung eines produktiven Konsumentenbewußtseins" in: Prokop, D.; 1974; 100), weist er auch auf die unterschiedlichen Möglichkeiten für die Entfaltung von Individualität bei denjenigen hin, die an der Herstellung des musikalischen Produkts beteiligt sind. So gibt Prokop zu bedenken, daß in "Freieren Produktionsformen" (polypolitische bzw. früholigopolistische Marktformen) eine, wenn auch begrenzte, Initiative des künstlerischen und technischen Personals im Gegensatz zu monopolistischen Formen noch möglich gewesen wäre. Monopolistische Produktion dagegen bedeute die Unterordnung des journalistischen, künstlerischen und technischen Personals unter die Befehlsgewalt eines nach ökonomischen Gesichtspunkten kalkulierenden Managements. (Prokop, D.; 1981; 282f.)

Der Überblick über einige wichtige Theorien bürgerlicher Massenkulturforschung sollte deutlich machen, daß die meisten Auffassungen von einer mehr oder weniger umfassenden institutionellen "Unterdrückung" der Individuen ausgehen. Dadurch, daß sie das Verhältnis von Produktivkräften und Produktionsverhältnissen in der Regel nicht als ein dialektisches Wechselverhältnis ansehen, sondern die Produktivkräfte relativ isoliert betrachten, stellt sich ihnen Arbeitsteilung und industriemäßi-

ges Produzieren als Niedergang und Überwältigung der Künste dar sowie als Ursache für das Entstehen "passiver Kulturkonsumenten".

Theorien zur Massenkultur aus marxistischer Sicht haben einen ihrer wichtigsten Ausgangspunkte bei Benjamin und Brecht. Resultiert die kulturpessimistische Wertung der Wirkungsweise massenkultureller Institutionen in den meisten bürgerlichen Theorien aus einem Massebegriff, der grundsätzlich eine Entgegensetzung zum Individuum und zur Individualitätseinfaltung bildet, so betrachten Benjamin und Brecht Masse nicht vom Individuum getrennt. Dadurch können sie auch in der Reproduzierbarkeit von Kunstwerken einen positiven Prozeß im Hinblick auf die massenkulturelle Entwicklung der Individuen zu allseitig gebildeten Persönlichkeiten sehen, auch wenn sie einschränkend darauf hinweisen, daß das unter kapitalistischen Produktionsverhältnissen noch nicht realisierbar sei. Ähnliche Überlegungen sind der Tendenz nach auch bei bürgerlichen Theoretikern, die vom marxistischen Standpunkt aus urteilen, vorhanden, bspw. bei Kaspar Maase oder Wolfgang Fritz Haug. Ihre Kritik an der imperialistischen Massenkultur beruht auf einer Überzeugung, daß man nicht nur von einer Deformation der Kulturbedürfnisse und -verhaltensweisen sprechen könne, sondern auch die Potenzen zu produktiver Persönlichkeitseinfaltung mit all ihren Widersprüchen unter den Bedingungen kapitalistischer Warenproduktion beachten müsse.

Im Ergebnis einer gründlichen Auswertung bürgerlicher und marxistischer Theorien zur Massenkultur kommt Felicitas Schulz in ihrer Dissertation zu Problemen und begrifflichen Aspekten der Massenkultur (Schulz, F.; 1984) zu der Feststellung, daß ein Defizit an marxistisch-leninistischen Darstellungen und Analysen vorhanden sei. Dieses Defizit wäre besonders augenfällig hinsichtlich des Phänomens der Massenkultur in der sozialistischen Gesellschaft. (ebd.) Sie sind gegenüber Darstellungen zur imperialistischen Massenkultur zahlenmäßig nicht nur gering, sondern durchaus auch kaum von Einheitlichkeit gekennzeichnet.

So ist bspw. innerhalb der sowjetischen Kulturwissenschaft

(vgl. z.B. Gerschkowitsch) ebenfalls von einem relativ engen Massebegriff ausgegangen worden. In der Konsequenz führte das dazu, die Massen als Opfer der Musikkultur zu bezeichnen. Bezog sich diese Ansicht zwar in erster Linie auf die Massen innerhalb des kapitalistischen Systems, so wurde dieser Gedanke aber indirekt auch auf die Volksmassen in der sozialistischen Gesellschaft übertragen. Und das deshalb, weil sie ausschließlich als Objekte der Erziehung begriffen wurden, denen die kulturellen Werte durch kulturpolitische Aktivitäten zu **v e r m i t t e l n** seien.

Und dennoch geht die marxistisch-leninistische Theorie, die in den Massen die entscheidende Kraft des gesellschaftlichen Fortschritt sieht und ihre kulturschöpferische Rolle ausdrücklich hervorhebt (Kulturpolitisches Wörterbuch, Massenkultur; 1978; 476), grundsätzlich von einem gewandelten Verständnis aus. Darin liegt der entscheidende Ausgangspunkt, daß es in der sozialistischen Gesellschaft perspektivisch möglich wird, durch die Schaffung einer institutionellen Basis zur universellen Demokratisierung von Kultur- und Kunstprozessen beizutragen sowie die Entwicklung der "freien Individualität" zu garantieren.

Das Verhältnis Institution-Individuum hat in der marxistisch-leninistischen Gesellschaftswissenschaft schon deshalb eine völlig andere Bewertungsgrundlage, weil die Gewährleistung immer besserer Voraussetzungen für die Persönlichkeitsentwicklung als allgemeines Qualitätskriterium sozialistischer Massenkultur gilt. (Schulz, F.; 1984; 81) Die Gestaltung der Massenkultur unter sozialistischen Verhältnissen ist in die Entwicklung zur klassenlosen Gesellschaft und in die massenhafte Herausbildung der "freien Individualität" aller Gesellschaftsmitglieder integriert. (ebd.; 84) Diese Zielstellung schließt ein, innerhalb der sozialistischen Massenkultur vorrangig die Produktion, Verbreitung und Aneignung solcher kulturellen Leistungen zu fördern, die zur Herausbildung bzw. Reproduktion der "freien Individualität" beitragen. (ebd.; 95)

Letzteres ist dann allerdings einer der Ausgangspunkte für Entwicklungswidersprüche. Ein Kriterium, das jenseits der Ausrichtung auf Kapitalverwertung liegt, statt quantitativer viel-

mehr qualitativer Natur ist, bringt unzweifelhaft auch Probleme mit sich. Gerade auf diesen Zusammenhang orientiert die vorliegende Arbeit, wenn sie sich der Institutionalisierung einer massenkulturellen Musikpraxis im Sozialismus - der Rockmusik - zuwendet.¹¹

4. Institutionen - Institutionalisierung: Begriffsfassung

4.1. Institutionen

Mit dem Begriff der "sozialen Institution" ist ein Phänomen angesprochen, das innerhalb der gesellschaftswissenschaftlichen Literatur und hier besonders der bürgerlichen soziologischen und sozialwissenschaftlichen Forschung schon vielfach diskutiert worden ist. Die einzelnen Theorien und Definitionsversuche an dieser Stelle zu verfolgen, um eine begriffliche Fixierung des Terminus "Institution" abzusichern, scheint bei der Fülle des Materials geradezu unmöglich zu sein. "Ganze Bücherregale können mit Schriften über Auffassungen, Herkunft, Funktion und Definition der Institution gefüllt werden ..." (Silbermann, A.; 1957; 123) Dieses Fazit zog Silbermann bereits 1957. Bis heute hat sich das Forschungspotential zu dieser Problematik, die zunehmend auch Beachtung in der marxistischen gesellschaftswissenschaftlichen Literatur findet, weiter vergrößert. Einen wesentlichen Beitrag zur marxistischen Bestimmung sozialer Institutionen leistete dabei Jürgen Lüttich mit seiner Dissertation "Institutionen im sozialistischen Kunstprozeß. Problem- und Untersuchungsfelder". (Lüttich, J.; 1984a, b)

Die vorliegende Arbeit zur Institutionalisierung von Rockmusik unter sozialistischen Produktionsverhältnissen knüpft an den bisher erarbeiteten Forschungsstand zur "Institution" an und versteht sich allgemein eher als Beitrag zur inhaltlichen denn begrifflichen Bestimmung von Institutionen im Kunstprozeß.

Reflektiert man die kulturwissenschaftliche Forschung, so ist nicht zu übersehen, daß sie einerseits von einer Verkürzung des Begriffs und Einschränkung auf Leitungs- und Verwaltungsmechanismen, auf "verdinglichte objektive Gegebenheiten" oder

"Dauerhaftes" schlechthin gekennzeichnet ist, andererseits aber auch von einer "maßlosen" Ausdehnung, was mitunter dazu führte, Kunst bzw. Musik selbst als Institution zu bezeichnen. (ebd.; 1984a; 177) Kunst als Institution aufzufassen hieße, alle sozialen, die Kunst bewegenden Momente, zur Funktion von Institutionen zu machen. Nicht die Verhältnisse, die die Menschen in allen Produktionssphären notwendig eingehen, wären das primäre, sondern deren Vergegenständlichungen.

Für die Begriffsfassung ist Jürgen Lüttichs Vorschlag, "die empirisch konstatierbaren stabilen Organisationsformen, in denen oder mittels derer die Tätigkeiten und der Verkehr der Individuen **p r a k t i s c h** in ihrem jeweiligen gesellschaftlichen Charakter realisiert werden" als Institutionen zu bezeichnen, durchaus zu akzeptieren. (ebd.; 1984b; 8) In dieser "Bestimmung ist die Gesellschaftlichkeit der Tätigkeiten und des Verkehrs der Individuen von vornherein vorausgesetzt, Institutionen sind nur deren stabile Organisationsformen." (ebd.)

Indem Lüttich den "jeweils konkreten Institutionen ... Momente (zuordnet wie - K.F.): der Bezug zu bestimmten Bedürfnissen bzw. Interessen; bestimmte Funktionen; bestimmte Zielstellungen, Zwecksetzungen, Regeln, Normen, Wertvorstellungen ...; ein bestimmtes materiell-gegenständliches 'Instrumentarium' zur praktischen Realisierung ihrer Funktion; eine bestimmte innere Struktur und ein bestimmter struktureller Zusammenhang mit anderen Institutionen" (ebd.) und darüber hinaus Unterschiede zwischen Institutionen auf funktionaler, struktureller und vor allem historischer Ebene anbringen will, weist er gleichzeitig auf mögliche Wege für Konkretisierungen hin, die zur Abbildung von Institutionen im Zusammenhang mit spezifischen Kunstpraktiken unter besonderen gesellschaftlichen Verhältnissen für unbedingt notwendig befunden werden. Denn Lüttichs Definition sozialer Institutionen ist so allgemein, daß sehr verschiedene Sachverhalte damit abzubilden wären.

Sich mit Fragen sozialer Institutionen im Kunstprozeß auseinanderzusetzen, wurde in der kunst- und auch musikwissenschaftlichen Forschung zumeist von der Anerkennung eines "weiten Kunst- bzw. Musikbegriffs" her begründet. Das trifft auch für die be-

reits mehrfach erwähnte Arbeit von Jürgen Lüttich zu. (Lüttich, J.; 1984a; 100) So sieht er die Funktion des Begriffs zunächst darin, "wesentliche Beziehungen im Kunstprozeß ... zu untersuchen" (Lüttich, J.; 1984b; 5) und macht seine Leistungsfähigkeit davon abhängig, "inwieweit es mit ihm gelingt, durch andere Begriffe nicht erfaßte oder erfaßbare Beziehungen im Kunstprozeß, deren Abbildung für Theorie und Praxis aber notwendig ist" kenntlich zu machen. (Lüttich, J.; 1984a; 100) So führt ihn seine Untersuchungsmethodik, auf empirischer Basis institutionelle Sachverhalte zusammenzustellen, zwar zu einer Begriffsfassung seines Untersuchungsphänomens, nicht jedoch zur qualitativen, d.h. inhaltlichen, Bestimmung der Institutionalisierung von Kunst; konkret bezogen auf seinen Gegenstand, nicht zum Nachweis der institutionellen Konstituierung der Literatur. Daß ein wesentlicher Grund dafür in einer mit diesem Vorgehen zwangsläufig verbundenen Vernachlässigung der materiellen Verhältnisse der Kunstproduktion liegt, reflektiert Lüttich am Ende seiner Arbeit indirekt selbst, wenn er auf die Bedeutung des Produktionsbegriffs für die Institutionsproblematik hinweist.

Entsprechend der inhaltlichen Fixierung solcher marxistisch-leninistischer Grundbegriffe wie Produktionsverhältnis, materielle und ideelle Verhältnisse, Basis und Überbau, wären Institutionen als stabile Organisationsformen gesellschaftlicher Tätigkeiten, die mehr oder weniger bewußt gestaltet sind und denen die gesellschaftlichen Tätigkeiten als das primäre vor- ausgesetzt sind, grundsätzlich in den Bereich der ideologischen Verhältnisse einzuordnen und damit als wesentlicher Bestandteil des Überbaus zu betrachten. Unter Beachtung der marxistisch-leninistischen Erkenntnis von der letztlich bestimmenden Rolle der Basis gegenüber dem Überbau und von der aktiven Rolle des Überbaus -einschließlich seiner Rückwirkung auf die Basis-, wird mit der Institutionalisierung zwar ein Element des Überbaubereiches erfaßt, seine Analyse ist dennoch nicht auf diesen Zusammenhang zu reduzieren, da ideologische Verhältnisse nur aus ihren materiellen erklärbar sind, Institutionen können daher weder durch eine ausschließliche Betrachtung ideologischer noch materieller Verhältnisse in

ihrem Wesen adäquat erfaßt werden.

Und dennoch bildet die Kategorie "soziale Institution" vor allem jene Verhältnisse und Zusammenhänge ab, die der Begriff der Produktionsverhältnisse etwa als Bezeichnung für materielle gesellschaftliche Verhältnisse, die sich unabhängig vom Willen der Menschen herausbilden, nicht primär erfaßt, also jene Bereiche, die durch das Bewußtsein der Menschen bereits hindurchgegangen sind.

Gemäß dieser Bestimmung hätte die Analyse "sozialer Institutionen" im Kunstsektor folgende Untersuchungsaspekte einzubeziehen:

1. grundlegende Elemente der (materiellen) Produktion des jeweiligen Kunstgegenstandes,
2. Ableitung und Analyse der "ideellen Verhältnisse" als Konsequenz einer bewußten und zielgerichteten Institutionalisierung und
3. Untersuchung der rückwirkenden Einflüsse auf die Produktion. Die Erforschung sozialer Verhältnisse, Verhaltensweisen sowie arbeitsteiliger Strukturen, Leitungsprozesse und Organisationsformen des gesellschaftlichen Lebens erfordern es, die historische Konkretheit und sozialökonomische Bedingtheit dieser Erscheinungen zu erfassen, die durch ihre Beziehung zu den Produktionsverhältnissen gegeben sind. Erfassen heißt hier, die Analyse darauf aufzubauen und zugleich auszurichten. (Wörterbuch; 1983;500)

4.2. Institutionalisierung

"Umformungen des Sprachgebrauchs, die sich scheinbar absichtslos verbreiten und einleben, verraten zuweilen ein sich wandelndes Interesse. Die ... Neubildung "Institutionalisierung" hat diesen symptomatischen Wert. Sie bringt nicht nur eine modische Variation der Terminologie zum Ausdruck und dient auch nicht nur dazu, alte Probleme beiseite zu schieben, die sich am Begriff der Institution kristallisiert hatten. Sie erbringt darüber hinaus einen besonderen Erkenntnisgewinn, indem sie diesen Begriff ins Prozeßhafte, Dynamische, Funktionelle übersetzt. Man kann dann offenlassen, was eine Institution ist und mit welchem Recht sie gilt und sich der Frage zuwenden, was

sie leistet und wie sie ihre F u n k t i o n e r f ü l l t." (Luhmann, N.;1970;28)

Auch wenn mit der Verwendung des Begriffs "Institutionalisierung" keineswegs offengelassen werden kann und soll, was unter sozialer Institution zu fassen ist, sind die von Luhmann benannten Faktoren des Prozeßhaften, Dynamischen und Funktionellen für den vorliegenden Zusammenhang von wesentlicher Bedeutung. So ist die vorliegende Arbeit auch nicht ohne Grund mit der Überschrift "Institutionalisierung von Rockmusik" statt etwa mit "Institutionen und Rockmusik" versehen. Beabsichtigt wird damit eine Betonung der F u n k t i o n s analyse von Institutionen. "Institutionalisierung" als Bezeichnung für eine spezifische gesellschaftliche Existenzform von Kunst hat Institutionen dennoch im Zentrum, und zwar insofern, als diese ein konkreter A u s d r u c k der Institutionalisierung sind. Diese Feststellung schließt aber ebenso ein, daß die anstehende Thematik keineswegs auf die Betrachtung dessen, was als Institution gemeinhin zu bezeichnen ist, reduziert werden kann, da zahlreiche Beziehungen innerhalb des Kunstprozesses "Institutionen" oftmals "namenlos" konstituieren. (Lüttich, J.; 1984ab) Obwohl Institutionalisierung vom B e g r i f f her also nicht auf das Wirken von Institutionen einzugrenzen ist, bildet die Analyse von Rolle und Funktion der Institutionen aber eine wichtige Voraussetzung für die Bestimmung der besonderen Q u a l i t ä t der Institutionalisierung.

"Institutionalisierung" fungiert gegenüber dem Begriff "soziale Institution" als übergeordnete Kategorie. Um den oben geforderten engen Zusammenhang materieller und ideeller Betrachtungsweisen zu realisieren, soll mit "Institutionalisierung" zweierlei abgebildet werden:

1. Ebene: Institutionalisierung von Rockmusik ist das Ergebnis einer spezifischen Produktionsstruktur, in deren Folge sich bestimmte "materiell-kommunikative Existenzweisen" notwendig etabliert haben. Damit in Verbindung steht die 2. Ebene: eine zielgerichtete, bewußte Organisation der Rockmusikpraxis in Abhängigkeit von klassenspezifischen Gesellschaftsstrukturen und Interessen.

Unter Bezugnahme auf den sehr weit gefaßten Institutionsbegriff

Jürgen Lüttichs sowie den in der Musik- und Kulturgeschichte bisher als Institution gefaßten Sachverhalten könnten in der Rockmusikpraxis sowohl Konzerte, Diskotheken als auch Massenmedien, Agenturen, Ausbildungseinrichtungen oder Urheberrechtsorganisationen bis hin zur Rockgruppe selbst mit dem Terminus "soziale Institution" bezeichnet werden.

Entsprechend der oben benannten zwei Ebenen sei hier folgende begriffliche Fixierung vorgenommen:

Organisationsformen, in denen sich die Rockmusik öffentlich präsentiert, werden als "materiell-kommunikative Existenzbedingungen" der Rockmusik gefaßt. Das betrifft die institutionalisierten Kommunikationszusammenhänge Konzert und Diskothek¹² sowie die medialen Existenzweisen Schallplatte, Kassette, Video und Film, Presse und Rundfunk.

Die zweite Ebene formieren die zur Realisierung dieser genannten Existenzweisen geschaffenen Institutionen wie die Massenmedien Rundfunk, Fernsehen und Schallplattenbetriebe; Musikverlage; Agenturen: Konzertagenturen, Werbeagenturen, Promotionbüros, Managementbüros etc.; Urheberrechtsorganisationen; Ausbildungseinrichtungen; staatliche Kultureinrichtungen, Behörden; die Institutionen des Einzelhandels; Industriebereiche wie die Instrumentenindustrie, Elektrogeräteindustrie oder Modeindustrie.

Mit diesen Bereichen sind quasi zwei "Pole" von Institutionen erfaßt: mit den ersteren die "Institutionen im weitesten Sinne" und mit den letzteren die "Institutionen im engeren Sinne", diejenigen, die "gemeinhin" als Institution bezeichnet werden. Den Funktionsmechanismen der Institutionalisierung wird insbesondere durch eine Analyse des Aufeinanderbezugs beider Ebenen nachgegangen: Auf welche Weise organisieren die Institutionen (im engeren Sinne) die materiell-kommunikativen Existenzformen der Rockmusik und welche spezifischen Anforderungen stellen letztere an ein Organisationsgefüge. Die Betrachtung dieses Wirkungszusammenhangs wird dann auch an jenen Verhältnissen nicht vorbeikommen, die sich quasi innerhalb des Funktionsmechanismus von Rockmusik "namenlos" konstituieren.

II. INSTITUTIONALISIERUNG VON ROCKMUSIK IM KAPITALISMUS

1. Von der Klubszene zur Musikindustrie¹³

Die Ideologie des Rock, des Beat-Ideoms als geistig-kulturelle Bewegung der Jugendlichen, entwickelte sich nicht unwesentlich im Zusammenhang und auf der Grundlage einer tiefen Abneigung gegen jene gesellschaftlichen Verhältnisse, die sich vor allem in den 40er und 50er Jahren in den USA etablierten. Besonders unter den Jugendlichen wuchs ein zunehmendes Unbehagen gegen die Festigung bestehender Machtstrukturen in Form hierarchisch gefügter Institutionen, administrativer Einrichtungen, bürokratischer Apparate, einer allgemeinen "technokratischen" Organisation der Gesellschaft. (Schönfelder, K.H.; 1985) Ihr Protest richtete sich somit gegen einen Apparat, der in noch wesentlich potenziertes Form auch zur Grundlage "ihrer" Musik werden sollte.

Die Rockmusik ist zwar zunächst außerhalb der sie heute "tragenden" Institutionen und Apparate entstanden, trotzdem entwickelte sie sich keinesfalls unabhängig von ihnen. Als spezifisches Produkt des Übergreifens kapitalistischer Vergesellschaftung auf Kunstprozesse ist die Entstehung der Rockmusik mit einer Reihe sozialökonomischer Prozesse verknüpft, die insbesondere in Verbindung mit einer explosionsartigen Ausbreitung der Massenmedien nach dem 2. Weltkrieg stehen. Gemeint sind hier nicht nur jene Veränderungen materiell-technischer Art wie die Einführung der billigen Single-Schallplatte im Jahre 1948 oder ^{des} transportablen Kofferradios 1954. Im Ergebnis des Voranschreitens der wissenschaftlich-technischen Revolution kam es auch zur Veränderung der Lebensbedingungen insgesamt, war mit der Verlängerung von Ausbildungszeiten der Jugendlichen bspw. eine massenhafte Angleichung ihrer Verhaltensweisen und Bedürfnisse verbunden.

Die "Säulen" des institutionellen Netzes der Rockmusik sind im Zusammenhang mit dem Übergreifen von Vergesellschaftungsprozessen und Warenmechanismen auf die musikalische Produktion insbesondere mit dem Schlager rund 40 Jahre vor der He-

rausbildung der Rockmusik entstanden.

Verglichen mit ihren Anfängen haben die Produktionsprozesse der Rockmusik einen enormen Wandel vollzogen. War die Produktion zu Beginn der Beat-Ära in erster Linie auf unmittelbare und direkte Kommunikation hin ausgerichtet, so wurde sie in der Folge mehr und mehr auf die Bedingungen ihrer technischen Reproduzierbarkeit hin konzipiert.

Die ursprüngliche institutionelle Existenzform des Beat war die "Klubszene". So bezeichnet Peter Wicke den Liverpooleser Beat als "eine aktive, zwar von außen durch die populären Medienprodukte stimulierte, trotzdem aber spontane -Musikausübung und -aneignung spontan aufeinander einpegelnde- Musikbewegung innerhalb des spezifischen sozio-kulturellen Milieus einer äußerst heterogenen Straßen- und Kneipenkultur." (Wicke, P.; 1980Teill; 142) Auch wenn der Beat zunächst durch jugendliche Amateurbands, quasi als Laienbewegung, außerhalb des institutionellen Medienzusammenhangs stand, war sie doch gleichzeitig zumindest mittelbar von ihm beeinflusst. Zum einen deshalb, weil die synthetisch erzeugten Medienprodukte der musikalischen ^Massenkultur zur konzeptionellen Grundlage gehörten, auf der sich jene neue Spielweise erst etablieren konnte (Übernahme bestimmter Grundmuster) und zum anderen, weil die Rockmusik als bewußter "Gegenpol" zu verbreiteten musikindustriellen Produkten konzipiert worden ist.

Worin liegen aber nun die Ursachen, daß diese am Beginn lokale und spontane Musikpraxis sich in eine heute transnationale Musikindustrie verwandelt hat?

Zur Klärung dieses Sachverhaltes ist es hilfreich, den Marx'schen Produktionsbegriff hinsichtlich seiner Unterscheidung von materieller und nichtmaterieller Produktion zu hinterfragen. Im Gegensatz zu Produkten der materiellen Produktion beschreibt Marx, wie beschränkt die Einflußnahme kapitalistischer Produktionsweise bleiben muß, handelt es sich um Produkte der nichtmateriellen Produktionssphäre. (Marx, K.; 1862/63; 385f.)

Der Beat bildete am Beginn seiner Entwicklung eine Einheit von ästhetischer und praktischer Funktion. Beide Faktoren realisierten sich innerhalb der Liverpooleser Klubszene vor allem in Gestalt des Tanzes, der Bewegung nur im Bezug a u f e i n -

a n d e r .

Der Beat war "ganz und gar auf die neuartige, durch überlaute Verstärkung sinnlich intensive metrisch-rhythmische Bewegungsorganisation" ausgerichtet. (Wicke, P.; 1980 Teil I; 100)

Die kapitalistischen Produktionsmechanismen konnten erst dann uneingeschränkt Einfluß gewinnen, als sich der ästhetische Eigenwert der Rockmusik verselbständigte, die Existenz der Rockmusik unabhängig vom praktischen Gebrauchszusammenhang zur realen Möglichkeit wurde. Die Integration der Rockmusik in die Verwertungszusammenhänge des Kapitals durch die "Verselbständigung des Eigenwerts in einer sich entfaltenden Klang-sinnlichkeit" (ebd.; 147) führte folgerichtig zur Herausbildung ihrer medialen Existenzform "Schallplatte".

"Soweit ... von dem Arbeitsvermögen selbst abstrahiert wird, löst sich produktive Arbeit in solche auf, die Waren produziert, materielle Produkte, deren Herstellung ein bestimmtes Quantum Arbeit oder Arbeitszeit gekostet hat. Unter diesen materiellen Produkten sind alle Produkte der Kunst und Wissenschaft, Bücher, Gemälde, Statuen usw. eingeschlossen, soweit sie sich d i n g l i c h darstellen." (Marx, K.; 1862/63; 142; Hervorhebung - K.P.) Die Schallplatte als "dingliche Darstellung" musikalischer Produktion ist bis heute die adäquate Existenzform der Rockmusik geblieben. Durch die Schallplattenproduktion konnten erstmals Institutionen ganz unmittelbaren Einfluß auf die musikalische Produktion "im engeren Sinne" gewinnen. Das, was Chris Cuttler als Wesen der Schallplatte beschreibt, wurde aus musikindustrieller Sicht zur entscheidenden Triebkraft der Entwicklung: "Die Schallplatte ist Konsumartikel par excellence: billig in der Massenproduktion, einheitlich - eine Schallplatte ist ein Objekt, das exklusiv besessen werden kann. Sie verschleiern die wesentliche menschliche, kommunikative Substanz von Musik als sozialer Aktivität. Sie transformiert nämlich diese Funktion in einen Fetisch, der einer Scheibe Vinyl innewohnt." (Cuttler, Ch.; 1980a; 285)

Waren zweifellos Institutionen innerhalb des musikalischen Produktionsprozesses schon weitaus früher vor allem als vermittelnde Instanzen wichtig geworden, so erhalten sie jetzt

eine historisch völlig neuartige Funktion: Im Zusammenhang mit populärer Musik und insbesondere der Rockmusik werden sie unmittelbar zum kollektiven Partner der Musiker bei der Produktion des Musikalischen. Damit verwandelt sich individuelle künstlerische Kreativität in eine in hohem Maße kollektive Form. Das Produkt des einzelnen Musikers besitzt keine Selbständigkeit mehr, sondern seine schöpferische Tätigkeit ist zum Element eines ungeheuer komplexen kollektiven und arbeitsteilig organisierten Schaffensprozesses geworden, eines Vorgangs, der zeitlichen und räumlichen Einschränkungen ebenso unterliegt wie konkreten ökonomischen, technischen, ästhetischen und organisatorischen Bedingungen ausgesetzt ist. Dieser Prozeß ist die Folge dessen, was Marx im Zusammenhang mit dem durch die Industrialisierung verbundenen Vorgang der Vergesellschaftung zum Ausdruck gebracht hat: "fortschreitende vervollkommnung der gesellschaftlichen Kräfte der Arbeit wie sie sich herleiten aus Produktion auf großer Stufenleiter, Konzentration des Kapitals und Kombination der Arbeit, Teilung der Arbeit, Maschinerie..." (Marx, K.; 1864/70; 127)

Die Übertragung industriemäßiger, arbeitsteiliger Herstellungsmethoden auf den musikalischen Produktionsprozeß war durch die dieser Gesellschaftsordnung eigene Suche nach immer günstigerer Kapitalverwertung motiviert und wurde durch die Herausbildung von Massenbedürfnissen nach Kunst historisch notwendig. Im Vergleich zu anderen gesellschaftlichen Bereichen griffen kapitalistische Produktionsmethoden zweifelsohne sehr viel später auf künstlerische Prozesse über: "Vermittelt über die Produktionsverhältnisse der Musikindustrie vollzog die populäre Musik in den letzten fünfzig Jahren die Entwicklung der Arbeitsteilung nach." (Zimmer, J.; 1981; 174)

Warenmechanismen hatten die Musik bereits ab Ende des 19. Jahrhunderts auf verschiedene Art beeinflusst. Mit der Etablierung einer industriellen Musikproduktion war eine weitaus intensivere Ausnutzung der Warenbeziehung möglich geworden. Auch wenn die Ausrichtung der Produktion auf den Tauschwert der Ware den Prinzipien kapitalistischer Produktion entspricht, kann die Funktionsweise der Institutionen der Musikindustrie nicht auf diesen Aspekt der Warenbeziehung allein beschränkt werden.

Marx sah zwischen Tausch- und Gebrauchswert einer Ware bekanntlich einen dialektischen Widerspruch.

In gleicher Weise ist die Musikindustrie, die sich im Zusammenhang mit der Rockmusik als spezifischer Ausdruck ihrer Institutionalisierung herausgebildet hat, nicht eindimensional als Verwertungsapparat zu interpretieren, genausowenig nur auf kapitalistische Gesellschaftszusammenhänge einzugrenzen, wie das in einigen Theorien zur sozialistischen Massenkultur zum Teil der Fall ist. Wenn mit der Kategorie "Musikindustrie" nämlich auch eine besondere gesellschaftliche Form der Produktion abgebildet wird, eine in vergesellschafteter, d.h. arbeitsteiliger und kooperativer Form realisierte Musikproduktion, dann dürfte auch eine sozialistische Massenkultur die Frage musikindustrieller Musikproduktion nicht unbeantwortet lassen.

Obwohl wichtige musikindustrielle Bereiche, wie bereits angedeutet, vor der Rockmusik entstanden waren, haben sich mit ihr dennoch entscheidende Wandlungsprozesse vollzogen.

So sah sich die englische Musikindustrie zu Beginn der 60er Jahre mit dem Beat einer musikalischen Form gegenüber, die eine grundlegende Änderung bisher verbreiteter Produktions- und Vertriebsmethoden unabdingbar machte. Dafür gab es im wesentlichen zwei Gründe: Zum einen war die Produktion der Rockmusik mit ihrer kollektiven Identität von Texter, Komponist, Arrangeur und Interpret innerhalb der bisher verbreiteten Strukturen musikalischer Arbeitsteilung nicht mehr zu realisieren. Zum anderen wurde offensichtlich, daß das Interesse der Jugendlichen an Rockmusik nicht allein auf Unterhaltung ausgerichtet war, sondern weitaus komplexere Bedürfniszusammenhänge berührt. Daraus ergab sich für die Musikindustrie die Möglichkeit, Rockmusik auf mannigfache Weise an die Jugendlichen heranzutragen, sie als "Generationssymbol" zu vermarkten. Die Vielzahl an Institutionen und Organisationsformen, die heute im Zusammenhang mit der Rockmusikproduktion stehen, sind nicht zuletzt auch das Ergebnis einer bewußten Ausnutzung dieser umfassenden "Potenzen" des Rock.

Bereits die knappe Kennzeichnung des historischen Entwicklungsweges der gegenwärtigen "Rockindustrie" als institutioneller Basis dieser Musik deutet darauf hin, daß die Funktionsweise

der Institutionen sich nur aus einem dialektischen Wechselspiel zweier Faktoren heraus erklären läßt: Zum einen unterliegt die Funktionsweise von Institutionen innerhalb kapitalistischer Gesellschaftszusammenhänge grundsätzlich den Verwertungsbedingungen des Kapitals, wird die Warenbeziehung zur entscheidenden Triebkraft der Entwicklung. Zum anderen ist diese Einflußnahme nur durch eine Ausrichtung auf die konkreten Gebrauchszusammenhänge der Rockmusik möglich, die den sozio-kulturellen Lebensformen der Jugendlichen entspringen.

Auf dem gegenwärtigen Entwicklungsniveau hat sich für die Produktion, Distribution und Aneignung von Rockmusik eine gigantische Industrie internationaler Verflechtung herausgebildet. Die "Rockindustrie" ist von ganz ähnlichen Prozessen begleitet wie andere Gesellschaftsbereiche: Konzentration, Zentralisation, Fusion von Firmen als Folge der Kapitalzusammenballung. CBS, Polygram, WEA, EMI und RCA -die "Großen Fünf des Musikgeschäfts"- kontrollieren heute zu einem hohen Prozentsatz die Rockmusikproduktion. Damit sind transnationale Medienkonzerne vorgestellt, hinter denen nicht nur Firmen der Musikproduktion im engeren Sinne stehen wie etwa die Schallplattenindustrie mit ihren zahlreichen Institutionen des Vertriebs (Dis hin zum Einzelhandel) und ähnlichen mehr oder weniger mit Musik verbundenen Industriezweigen wie Rundfunk, Film, Fernsehen, Verlagswesen, Phonoindustrie, Musikinstrumentenherstellung, sondern zu denen auch Kapitaleigner völlig musikfremder Branchen gehören. Diese hier benannten Institutionen bilden ein beinahe undurchschaubares Netz an Kapitalverbindungen, weil es von zahlreichen horizontalen und vertikalen Abhängigkeiten und Beziehungen geprägt ist.

Verglichen mit ihren Anfängen hat sich für die Rockmusik geradezu explosionsartig ein riesiger institutioneller Apparat herausgebildet. Die institutionalisierte Rockmusikproduktion befindet sich gegenwärtig in einem Stadium, wo sie adäquat nur noch als multimediales Phänomen beschreibbar ist. Zu belegen wäre das bspw. an der Rolle und Funktion des Musikvideos in der Rockmusik, die im realen Gebrauch ja keineswegs mehr nur auf eine Promotionfunktion für die Schallplattenindustrie festzuschreiben sind.

Folgen der außerordentlich hohen internationalen Institutionalisierung der Rockmusik sind auf verschiedenen Ebenen anzusiedeln.

So hat die Rockmusik im realen sozialen Gebrauch einen Internationalisierungsgrad erreicht wie keine andere Musikpraxis. Ein Hit von Tina Turner oder den Rolling Stones ist heute nahezu in allen Teilen der Welt rezipierbar. Wertungen in Richtung einer Demokratisierung des Musiklebens oder einer Zerstörung kultureller nationaler Traditionen stehen dabei recht häufig einander gegenüber.

Die Internationalisierung der Rockmusikproduktion, häufig auch als "Amerikanisierung" bezeichnet, setzt für die Entwicklung der nationalen Rockmusik jeweils konkrete Bedingungen. Probleme bei der Etablierung einer "eigenständigen" Rockmusik haben dabei nicht nur die Länder mit sozialistischen Eigentumsverhältnissen.

2. Grundlegende Mechanismen der Institutionalisierung von Rockmusik im Kapitalismus

Entsprechend der Marxschen Bestimmung der Produktion als dem übergreifenden Moment innerhalb des Produktionsprozesses, ist die Spezifik der Institutionalisierung von Rockmusik wesentlich aus den Besonderheiten ihrer Produktion heraus zu erklären. Unter "Produktion" sei an dieser Stelle jener Prozeß verstanden, den Marx als Produktion im "engeren Sinne", als die des verteilbaren Produkts, der Herstellung "verkaufbarer Dinge", bezeichnet hat. (Marx, K.; 1962/63)

Auch wenn die Menschen in allen Sphären der Produktion und zu allen Zeiten bestimmte Verhältnisse eingehen, ihr Schaffensprozeß stets von verschiedenen Zusammenhängen beeinflusst war, ist der gesellschaftliche Charakter der Herstellung rezipierbarer Musikformen doch nirgends so hochgradig institutionell organisiert wie in den Massenmusikpraktiken und speziell in der Rockmusik.

Bezogen auf diesen Zusammenhang hat selbst die populäre Musik in ihrer Gesamtheit und Vielschichtigkeit der Genres sowie in-

nerhalb der einzelnen Musikbereiche einen auffälligen Wandlungs- und Entwicklungsprozeß durchlaufen. Für die vorliegende Themenstellung wäre es aufschlußreich, die musikalischen Vorformen des Rock auf ihre konkreten Bedingungen des unmittelbaren künstlerischen Schaffens sowie die Produktion rezipierbarer Kunstwerke hin zu untersuchen und zu unterscheiden. So war der Blues bspw. insbesondere in seiner ursprünglichen Form weitgehend mit der Persönlichkeit und den individuellen Fähigkeiten des Sängers verknüpft. Auch in seiner "klassischen Phase", als er von musikindustriellen Zusammenhängen bereits beeinflußt wurde, blieb eher eine manufakturmäßige handwerkliche Produktionstätigkeit charakteristisch als industriemäßige Herstellung.

Kapitalistisches Verwertungsinteresse hat die handwerkliche Produktionsweise notwendig und immer konsequenter außer Kraft gesetzt. Die Vergesellschaftung als typische Produktionsform der Rockmusik ist Folge jenes Prozesses, den Marx als Umschlag der Teilung der "Arbeit im allgemeinen" in die "Teilung der Arbeit im einzelnen" gekennzeichnet hat.

Der Rockmusiker ist in kooperativer und kollektiver Zusammenarbeit mit anderen tätig, individuelle künstlerische Kreativität hat sich notwendig kollektiviert. Das wichtigste Charakteristikum der Produktion von Rockmusik ist somit ihre kollektive, gemeinschaftliche Form des Schaffens. Im Unterschied zur handwerklichen Produktion trägt das Produkt nicht mehr den Stempel individueller Subjektivität. Das gilt für Rockmusik nicht allein auf Grund der Tatsache einer kollektiven Organisation innerhalb der Rockgruppe (Ensembleformen sind in der Musikgeschichte historisch sehr viel älter), wohl aber bereits dadurch, daß der Rockmusiktitel gemeinschaftliches Produkt aller Mitglieder der Gruppe ist. Das trifft auch dann zu, wenn nur ein Gruppenmitglied als Autor fungiert. Denn das, was die Rockmusik zur sinnlich wahrnehmbaren Erscheinung macht, ist stets kollektives Ergebnis und realisiert sich erst im Zusammenspiel der Gruppenmitglieder. Rockmusik hat außer ihrer klanglichen keine andere real funktionierende Existenzform.

Auch wenn zunächst nur innerhalb der Gruppe Konzep-

tionen für einen Song entstehen, geschieht das von Beginn an mit der Ausrichtung auf "Veröffentlichung". Popularität als Charakteristikum von Rockmusik ist ohne konkrete Orientierung auf bestimmte Zusammenhänge der Präsentation nicht realisierbar. Als dem die Popularität am unmittelbarsten einlösenden Medium stellt sich die Rockgruppe von Beginn an auf eine Schallplattenproduktion ein. Damit sind dann zwangsläufig nicht nur technische Faktoren der Studioproduktion verbunden, sondern ebenso Überlegungen zur bestmöglichen Präsentation. So entsteht ein "Produktionsgeflecht", dessen gesellschaftlicher (technischer, finanzieller ...) Rahmen umso größer wird, je höher die Investitionen und der materiell-technische Aufwand für die musikalische Herstellung sind.

Die rezipierbaren Produkte der Rockmusik sind somit das Ergebnis einer ganzen Reihe verschiedener Produktionsstufen bzw. -bereiche. Simon Frith hat das einmal folgendermaßen formuliert: "Die grundlegenden Inputs sind das Können der Musiker und Produzenten, das Kapital der Firmen und Manager sowie die Musikstücke, doch der Wert des fertigen Produkts wird auch durch den Input vieler anderer Arbeitskreise bestimmt: Techniker im Studio, Arbeiter in den Preßwerken, Designer von Schallplattenhüllen und Drucker in den Druckereien. Jede dieser Beteiligungsformen ... hat ihre eigene Kapitalorganisation, und das Ergebnis ist eine komplexe Industrie mit beträchtlichen Gesamtinvestitionen bei geringen tatsächlichen Warenstückkosten." (Frith, S.; 1981; 104)

Die Produktion der Rockmusik ist von den allgemeinen Mechanismen kapitalistischer Warenproduktion determiniert. Tauschbeziehungen manifestieren sich auf der Ebene der Produktion zwischen Rockgruppe als privatem Produktionskollektiv auf der einen Seite und der "Musikindustrie" als monopolistisch organisiertem Produzenten auf der anderen. So zwingt die soziale Existenzform der Rockmusik als Ware die Rockgruppen in ganz konkrete soziale Zusammenhänge. Von unterschiedlichen Positionen und Zielvorstellungen aus agierend, begegnen sich damit Partner mit grundsätzlich verschiedenen Interessen. Entsprechend der Tatsache, daß "(i)n dem Maße, wie die kapitalistische Vergesellschaftung der Produktion voranschritt, ... sich die

Bewegung des fungierenden Kapitals relativ (verselbständigt), was sich in angestellten Funktionären des Kapitals personifiziert" (Wörterbuch, 1983; 405), kam es zur Herausbildung des sogenannten **Management**s als Leitungsmechanismus der kapitalistischen Gesellschaft und wichtiges Instrument zur Durchsetzung politischer, ökonomischer und ideologischer Ziele. Zwischen Rockgruppe und Musikindustrie schiebt sich das **Management**, ein heute relativ selbständiger Vermittlungsbereich. Als "Organisator im Schnittpunkt künstlerischer, ökonomischer und organisatorischer Aktivitäten" (Wicke, P.; 1985a; 283) dokumentiert es im Bereich der Rockmusik besonders augenscheinlich, daß unter den gegebenen privaten kapitalistischen Produktionsverhältnissen künstlerische Leistungen ohne eine feste Verknüpfung mit organisatorischen bzw. ökonomischen Faktoren nicht mehr möglich sind. Die Herausbildung dieses Bereiches ist mit der Durchsetzung der kapitalistischen Produktionsweise und insbesondere mit der Trennung von Kapitalanwendung und Kapitaleigentum verbunden.

Obwohl im Zuge des wissenschaftlich-technischen Fortschritts sich formale Ähnlichkeiten zwischen einzelnen Elementen der Leitung von Rockmusik im Sozialismus und Kapitalismus ergeben, sind Zielstellungen, Formen und Inhalt doch grundsätzlich verschieden.

Hinsichtlich des Produktionsziels treffen sich die Interessen von Rockgruppe und Musikindustrie in der Herstellung von Schallplatten. Denn die Musikindustrie sieht darin die beste Form größtmöglicher Kapitalverwertung, und die Musiker nutzen sie als Medium zur Popularisierung ihrer Musik. Gleichzeitig bietet sie ihnen adäquate Möglichkeiten künstlerischer Selbstverwirklichung.¹⁴

Im Zusammenhang damit bildete sich das Studio als die für Rockmusik typische Produktionsstätte heraus. Ohne dem wäre diese Musikpraxis heute kaum noch vorstellbar. Die wesentliche Funktion des Studios erwächst nicht allein aus der Möglichkeit zur Konservierung von Musik, sondern aus der Fähigkeit, als zusätzliches "Instrument" zur unmittelbaren materiellen Basis der Musikproduktion geworden zu sein. Im Unterschied zum übrigen Instrumentarium der Gruppe besitzen die Musiker nur in seltenen Fällen ein eigenes Studio, was die Verfügung über dieses vor

allem zu Beginn der 80er Jahre zunehmend wichtiger gewordenen "Instruments" objektiv einschränkt. "Experimente mit der Studioanlage sind unökonomisch, und Zeit ist Geld. ... Das Studio ist selten Schauplatz einer echten Performance; denn das würde bedeuten, daß Techniker, Musiker und Komponisten identisch wären und in einer kleinen Gruppe, wie in einer Band, zusammenarbeiten." (Cuttler, Ch.; 1980b; 130) Im Kontext der Beschreibung der Produktion von Rockmusik im Studio ließen sich besonders deutlich die Folgen der Verknüpfung von materiell-technischen Faktoren und künstlerischer Produktion begründen. Abbild dieser Vorgänge ist nicht zuletzt auch die Stellung von Produzenten und Techniker. Sie sind nicht mehr nur "Vermittler", sondern unmittelbar zu "Produzenten" des rezipierbaren Musiktitels geworden.¹⁵

Die besondere Form der Institutionalisierung von Rockmusik, deren "Grundstein" mit der Art und Weise der Produktion im "engeren Sinne" gelegt wird, findet in allen Bereichen des umfassenden Produktionsprozesses ihren spezifischen Ausdruck. Für die Institutionsproblematik ist es nach Jürgen Lüttich deshalb von "außerordentlicher Bedeutung zu untersuchen, wie die in Analogie zur materiellen Produktion aufgefaßte Prozeßstruktur der Kunstproduktion im umfassenden Sinne (Produktion-Distribution-Zirkulation-Konsumtion)...in ihrer ganzen Komplexität und umfassenden Gesellschaftlichkeit durchgeführt werden kann - einschließlich der Auffassung der Produktion als Rezeption, der Rezeption als Produktion, der Distribution als Voraussetzung für die Produktion usw." (Lüttich, J.; 1984a; 180f.)

Aus der Tatsache, daß die Schallplatte als mediale Existenzform der Rockmusik im Mittelpunkt der Produktion steht, muß also auch eine entsprechende Ausrichtung bei der Verbreitung der Rockmusik stehen. Der Vertrieb von Schallplatten hat sich dabei zum dominanten Funktionsbereich herausgebildet.

Nachdem die Klubszene und damit die konzertante Aufführungsform von Rockmusik an Bedeutung verloren hatte und die Schallplatte zum "favorisierten" Medium geworden ist, hat sich das Vertriebssystem historisch auffällig gewandelt. Nahezu alle Medien und Teilbereiche der Musikindustrie sind in der einen oder anderen Form dem Bestreben nach profitablen Absatz der

Schallplatte subsumiert.

So ist der Rundfunk heute zum wichtigsten Werbeträger der Schallplatte geworden, ebenso wie Live-Auftritte zu Werbeveranstaltungen von Plattenfirmen umfunktioniert wurden. Nach brancheninternen Ermittlungen steigert eine Fernsehausstrahlung den Umsatz um etwa 30 000 verkaufte Exemplare. (Bartnik, N./Bordon, F.; 1981; 39) Der Film hat von jeher der Popularisierung der Rockmusik ihren Dienst geleistet und gewinnt gerade gegenwärtig wieder an Bedeutung. Als ideales Medium der Werbung etablierte sich das Video fest im musikindustriellen Zusammenhang. In der Reihe der Werbemedien der Schallplatte stehen letztlich auch Presse und Diskothek sowie die Musikkassette.

Bei den hier skizzierten medialen Existenzbedingungen der Rockmusik (Radio, Fernsehen, Film, Video, Presse, Kassette) sowie den institutionalisierten Kommunikationszusammenhängen "Konzert" und "Diskothek" handelt es sich zwar aus der Perspektive der Musikindustrie um "Zulieferer" der Schallplatte, ihre Funktion im sozialen Gebrauch ist jedoch ebenso von ästhetischer Eigenständigkeit gekennzeichnet. So zeigt sich gegenwärtig sehr deutlich, daß das Video nicht allein auf seine Promotionfunktion zu reduzieren ist, sondern mit seiner Verknüpfung akustisch-visueller Elemente auf vielfältige Bedürfnisse Jugendlicher trifft.

Die Etablierung neuer Existenzformen der Rockmusik, z.B. in Form von Diskothek oder Video, erscheint zunächst als das Resultat der spezifischen Wirkungsweise von Institutionen mit dem Ziel einer umfassenden Realisierung des Tauschwertes der Ware Rockmusik. Sie beruht darüber hinaus aber auch auf der Basis des Aufgreifens und "Ausnutzens" realer Bedürfnisse. Insofern sind die Betriebsmechanismen immer eine Kopplung von Zielstellungen der kapitalistischen Musikindustrie und den Bedürfnissen der Jugendlichen.

Hat sich eine bestimmte Verbreitungsform der Rockmusik in der Gebrauchssphäre der "Konsumenten" fest eingegliedert, kommt es tendenziell immer mehr zur Ablösung von ihrer ursprünglichen musikindustriellen Funktion, bildet sich mit ihr im Rahmen des Gesamtzusammenhangs ein relativ eigenständiger musikindustrieller Bereich heraus.¹⁶

Ausdruck dieser reaktiven "Eigenständigkeit" ist auch die Verknüpfung der Verbreitungsformen mit typischen rockmusikalischen "Stilen", die auf Grund der Tatsache, daß Rockmusik eine Praxis fern jeder intendierten Wirkungsästhetik ist, dann allerdings nicht mit Notwendigkeit in diesem Zusammenhang funktionieren müssen, sondern universell einsetzbar sind. Am deutlichsten ist dieser Aspekt im Kontext der Diskothek mit dem "Disco-Sound" ausgeprägt, genauso wie auch die Klubszene bzw. Konzertpraxis sich eher mit Formen wie Punk, Heavy-Metal oder Jazzrock verbinden.

Die zentrale Stellung der Schallplatte findet ihr Äquivalent in einer besonders auffälligen Position der Schallplattenbetriebe. Als Institutionen innerhalb der Musikindustrie haben sie den gravierendsten Wandlungsprozeß durchlaufen und die Funktionsänderung anderer Institutionen wie Rundfunk oder Musikverlage inszeniert.

Besonders in den 70er Jahren setzte sich mehr und mehr die Erkenntnis durch, daß, wenn eine Firma viele Phasen des "Schallplattengeschäfts" beherrscht, sich ein hoher Kostenaufwand für die Produktion einer Schallplatte insofern lohnt, als daß aus vielen Bereichen Einnahmen wieder zurückfließen. Diese Profitstrategie der Plattenfirmen, z.B. auch das Instrumentarium der Musiker zu kontrollieren, die Ausrüstung der Produzenten bis hin zu den Plattenspielern der Konsumenten, verwandelte sie selbst von einem Produktionsbetrieb im eigentlichen Sinne immer mehr in einen reinen Verwaltungsapparat. So hat Simon Frith zweifellos recht, wenn er die Organisation der Schallplattenindustrie als Kauf und Verkauf spezieller Dienstleistungen beschreibt. (Frith, S.; 1981; 86)

Die Tatsache, daß Schallplatten der sogenannten "Großen Firmen" dann auch weitaus größeren Absatz finden, ist nicht etwa auf bessere Produktionsausrüstungen etc. zurückzuführen, sondern eben auf die Verfügungsgewalt über ein umfangreiches Vertriebsnetz.

Neben den oben benannten riesigen Firmenkonglomeraten gibt es unzählige kleinere Plattenlabels, von der Musikindustrie mehr oder weniger abhängig bzw. unabhängig. Ihre Produktionskrite-

rien richten sich in hohem Maße nach Größe und Marktanteil. So ließe sich verallgemeinern, daß je "größer" die Firma und das eingesetzte Kapital ist, desto ökonomischer richten sie ihre Produktion aus, je "kleiner", desto mehr sind die Kriterien auf die Musik und Musiker bezogen.

Daß sich das ökonomische Interesse als Produktionskriterium der "Großen" verselbständigt hat, liegt an dem immens hohen finanziellen Potential, das sie für die Produktion einsetzen und das ihnen innerhalb des kapitalistischen Systems kaum ein Risiko gestattet.

Über den Anteil, den die "Großen" und "Unabhängigen" an der Entwicklung des Rock haben, wird in der Rockliteratur recht häufig gestritten. So ist nicht selten die Meinung zu lesen, echte Fortschritte und die eigentlich entwicklungssträchtigen Momente gingen eher von den unabhängigen lokalen Plattenfirmen aus, als von den "Großen". Auch wenn für diese Auffassung einige Tatsachen sprechen, so entwickelt sich die Rockmusik doch eher infolge eines dialektischen Widerspruchs *b e i d e r* "Pole".

Um die musikalischen Produkte auf entsprechende Weise zu verkaufen, hat sich mit den Kategorien "Marketing", "Promotion" und "Charts" ein Verkaufsinstrumentarium herausgebildet, das zur unmittelbaren Voraussetzung der Popularität von Rockmusik im Kapitalismus geworden ist. Im Zusammenhang damit kam es dann auch zur Etablierung zahlreicher Institutionen, deren Funktionskriterien in erster Linie aus ökonomischen Zielstellungen abzuleiten sind.

Eine ganze Branche von Werbefachleuten, spezielle Werbeagenturen sind das Ergebnis der Überzeugung, wonach eine entsprechende Präsentation des Produkts den Verkauf beeinflussen kann.

Die "Warenästhetik", die nach W.F. Haug innerhalb kapitalistischer Zusammenhänge ein "Mittel zur Lösung bestimmter Verwertungs- und Realisationsprobleme des Kapitals" (Haug, W.F.; 1971; 67) bleibt, ist zu einem besonderen institutionellen Faktor geworden.

Auch wenn die grundlegende Orientierung der Rockmusikproduktion insgesamt auf bestmögliche Kapitalverwertung hin ausgerichtet

ist, heißt das noch lange nicht, daß der soziale Gebrauch von Rockmusik mit diesen Mechanismen auch vollständig manipulierbar wäre. Zum einen bedeutet höherer Werbeaufwand und konsequente Anwendung der "Verkaufskriterien" nicht automatisch leichtere Manipulierbarkeit und zum anderen zwingt die Produktion für Massen die Musikindustrie, ihre Produktions- und Vertriebsmethoden auch auf die Bedürfnisse von Massen einzustellen.

In ihrer Gesamtheit betrachtet ist die Musikindustrie stets nur an der Rockmusik in ihrer ökonomischen Existenzform interessiert. Da, wo moralische Aspekte hinsichtlich der Wirkung von Rockmusik auf Jugendliche im Spiel zu sein scheinen, sind heftige Konkurrenzkämpfe innerhalb der Musikindustrie der Ausgangspunkt entsprechender Diskussionen. Die öffentliche Auseinandersetzungen in den Medien bspw. um den amerikanischen Rock'n'Roll oder auch im Zusammenhang mit dem englischen Punk verschwanden immer dann wieder, wenn die Markt- und Gewinnanteile der einzelnen Firmen neu bestimmt waren.

Die institutionelle Basis der Rockmusik ist in der kapitalistischen Gesellschaft an sich auf ihre musikindustrielle Organisation einzugrenzen. Die die Rockmusik "tragenden" Elemente sind in der einen oder anderen Form alle in diesen Zusammenhang integriert. Hier gibt es kaum eine Instanz, die nicht an ihrer ökonomischen Existenzweise interessiert ist.

Institutionen, die im Rockbereich wirken und sich nicht unmittelbar in diesen Kontext einordnen lassen, haben sich vielfach als direkte Reaktion auf die Verhältnisse der Musikindustrie herausgebildet.

Gemeint sind damit z.B.:

1. die Urheberrechtsorganisationen. Entstanden waren sie ursprünglich, um die Stellung des Komponisten als Urheber und gesetzlichen Eigentümer seines Produkts zu schützen. Denn mit der Beeinflussung der Musik durch die kapitalistischen Warenmechanismen wurde die Musik mehrmals verkäuflich - ein Vorgang, der für den Komponisten bald nicht mehr überschaubar war.
2. Auch wenn die Rockmusiker weitgehend auf sich selbst gestellt sind, es kaum Musikergewerkschaften gibt wie für ande-

re Musikbereiche, existieren dennoch auf zumeist örtlicher Basis Vereine, Verbände, die sich in verschiedener Hinsicht Problemen der Rockmusiker annehmen. (bspw. Vermittlung von Proberäumen und Konzerte, Instrumentenverleih) Derartige Initiativen sind das Ergebnis einer von der Musikindustrie organisierten großen "Kluft" zwischen Stargruppen und solchen Bands, die über lokale Popularität nie hinauskommen. Eine Reihe von Initiativen erwachsen dabei vor allem aus dem Engagement Betroffener Musiker und Musikerkollegen.

Die Etablierung solcher Organisationen sowie deren Wirkungsbereich ist in den einzelnen kapitalistischen Ländern vom Anteil der landeseigenen Rockmusik am internationalen Musikgeschäft abhängig. So kommt es vereinzelt auch zu staatlichen Aktionen, die zumeist im Sinne der Wahrung nationaler Kulturtraditionen stehen. (z.B. Frankreich und Schweden, vgl. Wallis, R./Malm, K.; 1983, 1984)

3. Bestrebungen, sich innerhalb kapitalistischer Zusammenhänge von der Musikindustrie unabhängig zu machen, sind unterschiedlich motiviert. So gehören zum Netz der sogenannten "alternativen, unabhängigen Musikindustrie" die Firmen und Labels, die von ihrer Organisation und Zielstellung aus betrachtet, lediglich eine Miniaturausgabe der Großen darstellen, ihre Geschäftspraktiken grundsätzlich von der Musikindustrie übernehmen und an dieser messen. Für eine progressive Entwicklung der Rockmusik selbst haben sie auch nur insofern Bedeutung, als sie Musikrichtungen fördern, die von den großen Firmen notwendig vernachlässigt werden müssen. In diesem Kontext betrachtet, erweisen sie sich dann wahrlich als "Zulieferer" innerhalb des Rockgeschäfts.

Die andere Ebene der "unabhängigen Musikindustrie" bilden jene Aktionen, Vereine und Kooperativen, deren Streben nach Eigenständigkeit wesentlich politisch motiviert ist. In einer Verknüpfung von politisch, ästhetisch-musikalischen und auf die Subjektivität des Musikers gerichteten Zielstellungen, die sich in Vorstellungen von "Rock als sozialer Verantwortung" manifestieren (Cuttler, Ch.; 1980a; 290), können auf der Grundlage einer kapitalistisch organisierten Gesellschaft objektiv nur eine Randerscheinung sein. Dennoch dokumentiert sich in

ihnen, daß die Rockmusik "als bürgerlicher Ausdruck übergreifender Entwicklungsprozesse des Ästhetischen ... sich innerhalb des kapitalistischen Gesellschaftszusammenhangs ... in sozialen Funktionsweisen konstituiert (hat), die die Möglichkeit eines alternativen Umgangs mit ihr offen lassen" (Wicke, P., 1980c; 16) und daß Rockmusik nicht notwendig an kapitalistische Geschäftspraktiken gebunden ist, sondern unter Bedingungen gesellschaftlichen sozialistischen Eigentums eine Perspektive hat.

Rockmusik wird von der musikalischen Öffentlichkeit nicht als künstlerisches Medium angesehen oder gefördert. In erster Linie ist sie "Konsumartikel" für eine ganz konkrete Käuferschicht.

Sowohl die Institutionen im Bereich der Produktion als auch die des Vertriebs von Rockmusik nutzen ungehindert die Errungenschaften des wissenschaftlich-technischen Fortschritts und wenden sie auf die Musikpraktiken an. Diskussionen über Besonderheiten von Kunstproduktion, die, aus welchen Gründen auch immer, nur eine bedingte Übernahme industrieller Produktionsmethoden gestatten, kamen dann auch ausschließlich innerhalb der bürgerlichen Kulturkritik zur Sprache, sie waren niemals Gegenstand etwa musikpolitischer Überlegungen.

Demjenigen, der mit den Prozessen der DDR-Rockmusik vertraut ist, wird sofort auffallen, daß hier im Vergleich zu den skizzierten grundlegenden Mechanismen der Institutionalisierung von Rockmusik im Kapitalismus entscheidende Unterschiede zu konstatieren sind. So stehen sich zwar auch unter sozialistischen Produktionsverhältnissen Rockmusiker als freischaffend tätige Künstler auf der einen Seite und ein komplexer Leitungsapparat auf der anderen gegenüber. Aber allein schon dessen Elemente wie gesellschaftliche Organisationen, staatliche Institutionen, auch Produktionsbetriebe, deuten auf die Andersartigkeit des Vermittlungskriteriums von Rockmusik im Sozialismus hin.

Die Tatsache, daß die "Leitungspolitik" im Kapitalismus auf das Produkt hin, auf die Ware, ausgerichtet ist und der Produzent dabei nur insofern eine Rolle spielt, soweit er den Warenabsatz stimulieren kann, lenkt die Aufmerksamkeit noch einmal auf die Bezie-

hung von Institution und Rockmusiker.

Bei der theoretischen Auseinandersetzung mit Problemen der Institutionalisierung von Kunst wurde die Frage der Stellung der Individuen schon mehrfach angesprochen.

Welche Entfaltungsmöglichkeiten nun haben sie im oben skizzierten System der Rockproduktion?

1. Individuen als "Beschäftigte" in der Musikindustrie.

"An den Schaltstellen der Industrie arbeiten 'normale' (genormte) Menschen, die aufgrund technischer Fertigkeiten oder hervorragender Anpassungsfähigkeiten dorthin gesetzt worden sind. Innerhalb des am Profit orientierten Betriebs kennen sie keine ästhetischen oder sozialen Interessen. Sie müssen sich an dem geschäftlichen Erfolg ihrer Arbeit orientieren. Musik ist nur noch eine gute oder schlecht verkäufliche Ware." (Kaiser, R.; 1972; 125) Nach Kaiser sind die in der Musikindustrie Beschäftigten quasi ohne "musikalisches Bewußtsein" an der Produktion beteiligt.

Diese Haltung wäre für die einzelnen Tätigkeitsbereiche ganz sicher zu relativieren, denkt man bspw. an die Funktion von Technikern und Produzenten.

2. Die Rockmusiker als "Hauptakteure".

Die Stellung des Rockmusikers innerhalb der vergesellschafteten Produktion ist in der Rockmusikforschung bisher nur unzureichend untersucht worden, wie die Kunstproduktion selbst noch der eingehenden Analyse bedarf.

Viele Publikationen, vor allem der vergangenen Jahre, gehen von einer recht "hilflosen" Stellung des Musikers in der Musikindustrie aus, der sich künstlerisch kaum entfalten und seine Kreativität nicht verwirklichen könne. Von der Tendenz her stehen solche Darstellungen der Frankfurter Schule recht nahe. "Wer als Musiker in die Rockindustrie geht, wird benutzt oder genutzt." (ebd.; 135) Nach Kaiser würden die Musiker nicht in der Lage sein, "den ihre Kreativität abtötenden und auf ein verkäufliches Mindestmaß reduzierenden Mechanismus des Verkaufsrituals von Rockmusik" zu durchschauen. (ebd.; 126)

Chapple und Garofalo dagegen sehen den Musiker in einer doppelseitigen Position: einerseits würden sie materiell fest im musikindustriellen System integriert sein, andererseits stünden sie

diesem aber auch kritisch gegenüber. (Chapple, S.; Garofalo, R.; 1980; 257)

Ihre notwendige Verankerung in der Musikindustrie sowie die spezifischen Lebensverhältnisse der Musiker und konkreten Lebenshaltungen sind wesentliche Quellen künstlerischer Kreativität. Beide Einflußfaktoren bedingen einander.

Aus musikindustrieller Sicht ist der Rockmusiker *Artist* eines komplexen industriellen Mechanismus. Als Künstler ist er nur interessant, soweit es dem Verkauf der Musik förderlich ist.

Diese Auffassung von Individualitätseinfaltung scheint der Produktivität auf dem Gebiet der Rockmusik zu widersprechen. Denn reflektiert man die kapitalistische Musikszene, so drängt sich doch die Frage auf, wo die entscheidenden Momente dafür liegen, daß die Rockmusiker hier dennoch so kreativ sein können und zu internationalen Erfolgen kommen. Bei der Suchenach Antwort wäre auch eine entsprechende Bewertung der Kategorie "Kommerzialisierung" zu beachten. Kommerzialisierung nicht als bloße Verkäuflichkeit, sondern auch als Kreativität freisetzendes Element.

Insbesondere unter dem Aspekt der Perspektive einer sozialistischen Massenkultur und der ihr eigenen Auffassung von Persönlichkeitsentwicklung muß sowohl den kreativitätsfördernden als auch -hemmenden Momenten nachgegangen werden. Ist der Künstler wirklich nur noch ein "Rädchen im Business-Karussell"? (Kaiser, N.; 1972; 1960)

Zum "Richtungspfeiler" ihrer künstlerischen Entwicklung werden die Institutionen auch unter kapitalistischen Gesellschaftsverhältnissen nur in bedingtem Maße. Das künstlerische Bezugsfeld der Musiker bleibt ihr unmittelbares soziales Umfeld.

Auch wenn die Musiker unbestritten zu gewissen Kompromissen bereit sein müssen, so geht diese Haltung doch niemals soweit, daß sie von Beginn an ihr Gruppenprofil etwa auf den Markt hin ausrichten würden, schon deshalb nicht, weil sie selbst dessen Lücken allein nie überschauen.

3. Die Rockmusik-"Konsumenten".

Daß die Frage des Verhältnisses von Institution, vor allem in Gestalt der Massenmedien, und "Konsumenten" in der massenkulturellen Forschung breiten Raum eingenommen hat und historisch die

Auffassung einer vollständigen Subsumtion der Verhaltensweisen der Individuen unter das Diktat von Institutionen dominierte, wurde bereits erörtert. Bei der Diskussion dieser Thematik in bezug auf Rockmusik ist es wichtig, noch einmal auf ihre "Doppelbestimmung" hinzuweisen: Rockmusik ist sowohl massenhaft produzierte bzw. verbreitete Ware als auch und vor allem kulturelle Alltagspraxis der Jugendlichen.

Vermittelt über die jeweiligen materiell-kommunikativen Existenzbedingungen der Rockmusik wirken die Institutionen auf die Jugendlichen ein. Sie "unterwerfen" sich diesen sozialen Organisationsformen aber immer nur soweit, wie es sich aus ihrem unmittelbaren sozio-kulturellen Kontext ergibt. Auffassungen von vollständiger Manipulierbarkeit sind schon deshalb unkorrekt.

Manipulation ist auch nicht gegen den Menschen zu betreiben. Ihr Wesen besteht darin, eine "Methode organisierter Einflußnahme auf den Menschen zu sein, die nicht schlechthin Bedürfnisse beeinflusst, sondern reale und natürliche Bedürfnisse aufnimmt und erst dann den eigenen Zwecken entsprechend beeinflusst." (Chalupsky, P.; 1981;65) Die manipulative Beeinflussung von Unterhaltungsbedürfnissen ist reaktiv, sie muß auf eine entsprechende Aufbereitung von real existierenden Bedürfnissen gerichtet sein.

Innerhalb dieser Grenzen bewegt sich dann bspw. auch die "künstliche" Erzeugung des Erfolgs einer Rockgruppe bzw. einer bestimmten Schallplattenproduktion. Obwohl das Organisationssystem der Rockmusik von Versuchen direkter Manipulation begleitet war und ist (vgl. "Muzak", "Payola") oder dafür zumindest sehr anfällig erscheint (vgl. Rolle und Funktion der Charts), ist die Musikentwicklung nicht von "oben" herab steuerbar. Immer dann, wenn versucht wurde, die Entwicklung in eine bestimmte Richtung zu drängen, war eine Gegenreaktion die Folge. Indem z.B. dem Rock 'n' Roll in England der "Stachel" genommen wurde, bereitete man den Boden für den Beat.

Die Beziehung von Institutionen und "Kunstkonsumenten" nur auf das Problem der Manipulierbarkeit zu reduzieren, hieße, an der Frage nach den persönlichkeitsentwickelnden Momenten vorbeizugehen. Insbesondere mit Blick auf die sozialistische Musikkultur ist es von Bedeutung, die Möglichkeiten zur Befriedigung von Konsumtionsbedürfnissen einerseits und die zur Freisetzung von

Individualität andererseits, d.h. Bedürfnisentwicklung, einander ins Verhältnis zu setzen.

Die Verknüpfung von Rockmusik und Institutionen hat in der Rockliteratur bisher keineswegs einheitliche Bewertung gefunden. Und obwohl die Bedeutung der Medien und anderer Einrichtungen kaum bezweifelt wird, ist die Frage des die Rock-Entwicklung letztlich vorantreibenden Elements unterschiedlich dargestellt. Ist die Rockmusik nun zuallererst kulturelle Praxis der Jugendlichen und erhält sie ihre bewegenden Momente quasi aus deren sozio-kulturellen Kontexten, ist sie in erster Linie eine Kreation musikindustrieller institutioneller Mechanismen oder sind beide Faktoren für die Konstituierung der Rockmusik von Bedeutung? Für alle drei Ansichten gibt es in der Literatur verschiedene "Kronzeugen". Chapple und Garofalo bspw., die in einer äußerst anschaulichen Studie zur Geschichte und Struktur der Musikindustrie schonungslose Kritik am amerikanischen System üben, gehen grundsätzlich von einem Gegensatz zwischen Kreativität und Kommerz aus. Bereits durch den Titel ihres Buches haben sie programmatisch die Frage gestellt "Wem gehört die Rockmusik" (Chapple, S./Garofalo, R.; 1980)

3. Verschiedene Seiten des Institutionalisierungsprozesses

Der im vorangehenden Abschnitt erbrachte Überblick über grundlegende Mechanismen der Organisation von Rockmusik unter den Bedingungen ihrer historischen Entwicklung hatte das Ziel, zu einer inhaltlichen Bestimmung der Funktionskategorie "Institutionalisierung" zu kommen.

Der Anteil von Institutionen an der ästhetischen Formierung der Rockmusik ist sinnvoll nur unter Beachtung der Tatsache zu fassen, daß hinter dem, was sich an Text und Musik durch die Rockmusik vermittelt, stets ein umfassender kultureller Zusammenhang steht. Die Institutionalisierung von Rockmusik als Bedingung ihrer ästhetischen Formierung ist mit sozialen, technischen, organisatorischen, ökonomischen sowie weltanschaulich-politischen Faktoren verbunden. Diese benannten Momente bilden verschiedene "Seiten des Institutionalisierungsprozesses", die wechselseitig miteinander zusammen- und voneinander abhängen.

Der Anteil von Institutionen an der Konstituierung des Musikalischen wäre durch die Analyse der benannten Seiten zu veranschaulichen. Dazu im folgenden einige, noch unvollständige, Überlegungen.

Da die Rockmusik sich als kulturelle Praxis Jugendlicher auf universelle Art in die Lebensweise junger Menschen eingliedert und deren Verhaltensweisen entscheidend determiniert, ist der Institutionalisierungsprozeß mit einer Reihe von **s o z i a l e n** Momenten verknüpft.

Das massenhafte Interesse an Rockmusik steht im Kontext der Herausbildung von Massenbedürfnissen infolge der Vergesellschaftung aller Lebensbereiche. Soziale Zusammenhänge machen die Etablierung bestimmter Institutionen, vor allem in Gestalt der Massenmedien, zu einer objektiven Notwendigkeit, da anders den Bedürfnissen der Massen nicht mehr beizukommen ist. Im Ergebnis dieses Prozesses konstituiert sich die Rockmusik in verschiedenen sozialen Organisationsformen, wie Konzert, Diskothek, Schallplatte, Rundfunk, Fernsehen, Video, Kassette und Film. Die soziale Organisation der Rockmusik innerhalb dieser "Institutionen" determiniert auf der einen Seite die ästhetische Formierung des Musikalischen, weil durch sie das musikalische Produkt in bestimmte soziale Räume gestellt ist. Zum anderen werden dadurch aber auch die Aneignungs- und Gebrauchsweisen der Rockmusik, die soziale Organisation der Jugendlichen und die Ausprägung von Idealen wie bspw. der Hippies, Rocker oder Punks beeinflusst.

Wenn die sozialen Umgangsformen der Jugendlichen ihrerseits wieder auf die Rockmusik zurückwirken, dann heißt das für die Analyse der sozialen Seite des Institutionalisierungsprozesses, sowohl den Anteil der musikalischen Organisationsformen als auch den des sozialen Gebrauchs Jugendlicher an der Konstituierung des Musikalischen zu untersuchen.

Die spezifisch **ö k o n o m i s c h e** Seite verbindet sich mit dem Verhältnis von Produzent und Eigentümer sowohl in Hinsicht der Produktionsmittel als auch der produzierten Werte und Güter. Die Art der Institutionalisierung leitet sich demzufolge vorrangig vom ökonomischen Grundgesetz der Gesellschaftsordnung ab. Die innerhalb dieses Rahmens funktionierenden Zielstellungen, wie bspw. die Ausrichtung der kapitalistischen Warenpro-

duktion auf den Tauschwert, hat eine entsprechende ästhetische Formierung der Rockmusik notwendig zur Folge.

Angedeutet sei dieser Aspekt hier durch ein spezifisches Resultat der Tauschwertbeziehung: die "soziale Mystifizierung dieser Musik zur auratischen Einkleidung mit dem Schein von Einmaligkeit" (Wicke, P.; 1985b; 284)¹⁷.

Der "Schein von Einmaligkeit", von Unverwechselbarkeit des Produkts, ist auf verschiedenen Ebenen angesiedelt. Er widerspiegelt sich sowohl im Verständnis der "Konsumenten" als auch in dem der Produzenten. Folge dessen ist nach Wicke auch der Anachronismus eines privaten geistigen Eigentümers, "obwohl es den traditionellen Komponisten bei der in der Hauptsache empirischen Modellierung der Klanggestalt in den Aufnahmestudios faktisch gar nicht mehr gibt." (ebd.; 283)

Diese durch die Mechanismen der Warenproduktion vermittelte Existenzweise der Rockmusik widerspricht vom Grundsatz her ihren Entstehungszusammenhängen. Und das deshalb, weil das Musizieren in der britischen Klubszene auf Kollektivität und Gemeinschaft hin angelegt war und der Rock nicht ohne Grund einen seiner wichtigsten "Vorläufer" gerade im Blues hat. Auch heute teilt sich die Rockmusik vor allem über das sinnlich-körperliche Erlebnis mit, vereinigt sie in sich einen ganzen Komplex an Bewegungsmustern. (ebd.)

Durch den wachsenden Perfektionismus technischer Realisierung der Rockmusikpraxis ist der geschilderte Zusammenhang wesentlich ermöglicht und forciert worden. In einer Gesellschaft, in der zwischen Produzenten und Eigentümer antagonistische Klassenverhältnisse herrschen, kommt es auch deshalb zur Verselbständigung des ökonomischen Entwicklungsmoments, zur vorrangigen Ausrichtung der Rockmusikproduktion auf den Tauschwert, weil technische Neuerungen als Ergebnis der Kapitalisierung gesellschaftlicher Produktion ungehindert auf Kunstproduktion übertragen werden.

T e c h n i k, zunächst der Reproduzierbarkeit von Kunst dienstbar gemacht, ist heute und gerade in der Rockmusik zum unverzichtbaren Produktionsmittel geworden.

Dadurch, daß sich die Schallplatte zum adäquaten Medium der Rockmusik entwickelt hat, ist die Rockproduktion auf direkte

Art und Weise mit der Produktivkraftentwicklung verbunden. Der Einfluß technischer Parameter auf die ästhetische Signifikanz der Rockmusik ließe sich an verschiedenen Faktoren nachvollziehen, so z.B. am Instrumentarium der Rockgruppen, an spezifischen Aufnahmeverfahren in den Studios der Massenmedien, an Aufführungsbedingungen der Rockmusik (wie Lightschow bei Konzertauftritten, bestimmte Darbietungsweisen in der Diskothek), aber auch an den technischen Ausrüstungen der Konsumenten zur individuellen Nutzung dieser Musik.

Auch wenn die Technik "zum ästhetisch-konstitutive(n) Moment des Musikalischen"(ebd.;278) geworden ist, kann sie niemals zum "alles beherrschenden Medium" werden, wie in zahlreichen Massenkultur-Theorien zum Ausdruck gebracht wurde. So hat sich zwar der Sound als zentrale ästhetische Komponente der Rockmusik sehr entscheidend in Abhängigkeit von der Institutionalisierung dieser Musik in den Massenmedien gewandelt und haben technische Faktoren immer stärker Einfluß genommen. Dennoch bleibt der einer Rockgruppe typische Sound stets eine Verknüpfung technischer und gruppenspezifischer Faktoren.

Betrachtungen zur technischen Seite des Institutionalisierungsprozesses sollten auf dem Grundsatz beruhen, daß technische Errungenschaften stets durch soziale Veränderungen notwendig werden und ihrerseits wiederum bestimmte soziale Zusammenhänge stiften bzw. auf sie einwirken.

Die technische Realisation bedarf einer genauen Organisation der einzelnen Produktionsstufen. Unter kapitalistischen Bedingungen sind die technischen Apparaturen zum überwiegenden Teil in die monopolisierte Rockmusikindustrie integriert.

"Ästhetische Produktion realisiert sich ... wesentlich auch als Organisation (Hervorhebung - K.P.) ihres technologischen Ablaufs und unter dem Gesetz der Ökonomie der Zeit..." (ebd.;278)

Produktion, ob materiell oder künstlerisch, ist stets gemeinschaftliche Tätigkeit von Menschen. Die zunehmende Verflechtung des gesellschaftlichen Reproduktionsprozesses erfordert die Organisation, einerseits als Produktivkraft, andererseits als wesentliche Seite der Produktionsverhältnisse.

Welch ein organisatorischer Aufwand bspw. für Studioproduktionen,

Rockkonzerte, Tourneen, Rockfeste oder auch "nur" die tägliche Arbeit der Rockgruppen erforderlich ist, kann hier nicht näher ausgeführt werden.

"P o l i t i s c h e Bedingungen sind aus keiner Diskussion populärer Kultur auszuklammern." (Chapple, S./Garofalo, R.; 1980; 255; Hervorhebung - K.P.)

Auch Jürgen Lüttich legt im Zusammenhang mit seiner terminologischen Bestimmung von Institutionen den Schwerpunkt auf deren politische Formbestimmtheit. "Begriff und Theorie der Institutionen funktionieren in der Klassengesellschaft immer und in jedem Fall im Bezug auf politische Absichten und haben letztlich die politischen Institutionen zum Zentrum." (Lüttich, J.; 1984a; 119)

Unter kapitalistischen Verhältnissen ist die musikpolitische Leitung aufs engste mit den musikindustriellen Mechanismen verknüpft und resultiert direkt aus deren ökonomischen Zielstellungen. Und das allein schon deshalb, weil die institutionelle Organisation politischer und ökonomischer Interessen hier nicht voneinander getrennt ist. Insofern liegt für die Etablierung eines musikpolitischen Leitungsapparates auch keine Notwendigkeit vor.

Ganz anders-bei Rockmusik unter den Bedingungen sozialistischer Produktionsverhältnisse.

AUSBLICK : ZUR INSTITUTIONALISIERUNG VON DDR-ROCKMUSIK

Wird Rockmusik unter kapitalistischen Gesellschaftsverhältnissen in erster Linie als Konsumgegenstand betrachtet und vorrangig nach ökonomischen Gesichtspunkten vermittelt, so entwickelt sie sich in der DDR auf der Basis grundlegend veränderter sozialer und politischer Verhältnisse. Rockmusik hat sich hier innerhalb einer nahezu 30jährigen Geschichte zu einer massenkulturellen Praxis entwickelt, die gesamtgesellschaftliche Anerkennung besitzt und fester Bestandteil sozialistischer Kultur- und Jugendpolitik ist.

Gemäß der allgemeinen Zielstellung sozialistischer Kulturrevolution, der freien Entfaltung der Individualität aller Gesellschaftsmitglieder, wird besonders seit dem VIII. Parteitag der SED eine immer engere Verknüpfung von Kultur- und Gesamtpolitik angestrebt, eine zunehmend bewußtere Gestaltung der Einheit von Kultur und Politik praktiziert. "Es gilt, Politik durch Kultur und Kultur durch Politik noch effektiver zur Wirkung zu bringen." (Hoffmann, H. J./Kühn, W.; 1982; 1046) DDR-Rockmusik ist primär von politischen Funktionskriterien vermittelt. Ausgehend von der Analyse der institutionellen Organisation stellt sich die vorliegende Untersuchung die Aufgabe, Konsequenzen und Besonderheiten einer politisch statt ökonomisch vermittelten Rockmusik aufzuzeigen. Was waren und sind die Kriterien, nach denen der Rock in der DDR institutionalisiert wird, in welchem Verhältnis stehen sie zu den allgemeinen historischen Entwicklungszusammenhängen von Rockmusik und ihren realen Gebrauchsweisen im Lebensprozeß Jugendlicher? Inwiefern spiegelt sich hier ein sozialistisches Konzept vergesellschafteter Kunstpraxis?

Angesichts des Entwicklungsstandes und Verbreitungsgrades der Rockmusik der internationalen Medienindustrie ist es besonders wichtig, zunehmend über die Möglichkeiten einer nationalen Entwicklung von Rockmusik nachzudenken und ihre Potenzen im Sinne der Perspektive einer sozialistischen Massenkultur zu bestimmen.

Obwohl die Leitung von Kunstprozessen als historisch notwendiges Resultat der Entfaltung des Gesellschaftlichen in Musik weder für Rockmusik im Kapitalismus noch für das soziali-

stische System wegdiskutiert werden kann, gewinnen Fragen von Organisation und Leitung doch besonders in einer Gesellschaft an Bedeutung, die von ihrem Wesen her die Potenz zu einer bewußten und zielgerichteten Entwicklung von Kunst in sich trägt.

Gerade die staatliche Vermittlung und gesamtgesellschaftliche Integration der Rockmusik ist es, die von Seiten der bürgerlichen Publizistik stets kritisiert wird. Das sozialistische Leitungsgefüge wird als "Kulturadministration" abgewertet, die führende Rolle der marxistischen Partei bei der Organisation von Kunstprozessen abgelehnt, Förderung mit administrativer Lenkung gleichgeschaltet. (Leitner, O.; 1978; 22) Opfer der Organisation des gesellschaftlichen Lebens seien vor allem die Künstler selbst, die zu unmündigen "Verwaltungsobjekten" gemacht würden, jeglicher künstlerischer Freiheit und Kreativität beraubt wären. Immer wieder konstruiert man einen Gegensatz zwischen freier Entfaltung des einzelnen und sozialistischer Demokratie, proklamiert die Realisierung der freien Individualität gegen den Staat als Voraussetzung für adäquate Entwicklungsmöglichkeiten der Rockmusik. In den Aufgabenbereich der anstehenden Thematik fällt es, solchen und anderen "Angriffen" nachzugehen.

Die vorliegende Arbeit kann sich kaum auf ein annehmbares theoretisches Potential DDR-spezifischer Problemanalysen stützen. Das muß zwangsläufig auch die Methodologie der Untersuchung bestimmen. Dadurch, daß eine Reihe von Studien fehlen, die einer solchen Arbeit eigentlich vorausgehen müßten, wie bspw. der Überblick über das die Rockmusik konstituierende Institutionsnetz¹⁸, Analysen der Stellung von Rockmusik in der Kulturpolitik der DDR, umfangreichere Einzeluntersuchungen zu Institutionen¹⁹ sowie Detailstudien zu Produktion und Verbreitung von Rockmusik, kann die Arbeit lediglich den Anspruch auf eine erste theoretische Grundsteinlegung für die anstehende Thematik erheben.

Skizzenhaft seien hier die geplanten Untersuchungsschritte zusammengefaßt.

Charakter und Art der Institutionalisierung von DDR-Rockmusik manifestiert sich in den offiziellen kulturpolitischen Doku-

menten, in publizierten Entwicklungskonzepten und Stellungnahmen zur Rockmusik. Betrachtungen sowohl historischer als auch aktueller Materialien sollen dokumentieren, welche inhaltlichen Kriterien an die Rockmusik angelegt wurden und werden. Der Bogen spannt sich dabei von der 1. Tanzmusikkonferenz 1959 in Lauchhammer²⁰ und der Zielstellung einer ganz unmittelbaren Nutzung der Tanzmusik zur Erziehung sozialistischer Persönlichkeiten über die für die Rockmusik wegweisende Tanzmusikkonferenz im Jahre 1972. Das hier beschlossene Konzept "Jugendtanzmusik" ist in seinen Grundzügen bis heute unverändert geblieben und hat bspw. auch die Berichte auf der vor drei Jahren veranstalteten Konferenz der Unterhaltungskünstler bestimmt.

Daß in all diesen Materialien das politisch-ideologische Entwicklungsmoment im Vordergrund steht, gründet sich auf die allgemeine Erkenntnis sozialistischer Kulturrevolution, wonach sich sozialistische Kulturbeziehungen niemals spontan durchsetzen, sondern eine bewußte und zielgerichtete Produktion von Kunst erfordert.

"Politische Vermittlung" von Rockmusik wird in der DDR auf der Grundlage eines ungeheuer dicht verzweigten Organisationsnetzes staatlicher und gesellschaftlicher Einrichtungen realisiert, das die Rockmusik nach spezifischen Entwicklungskriterien und Zielstellungen organisiert. Das allem übergeordnete Kriterium ist dabei auf die allseitige Entfaltung sozialistischer Persönlichkeiten gerichtet. Diesen drei Elementen wäre bei einer inhaltlichen Bestimmung des Organisationskriteriums "politische Vermittlung" nachzugehen.

Mit den genannten Untersuchungsschritten wird zunächst nur das öffentliche Verständnis des "kulturpolitischen Leitungsapparates" erfaßt, nicht jedoch die Frage nach den konkreten Wirkungsweisen, die das für die reale Funktion der Rockmusik hat.

In Anlehnung an die zu Beginn gegebene Beschreibung der Funktionskategorie "Institutionalisierung" soll dieser Aspekt durch eine Analyse der materiell-kommunikativen Existenzbedingungen erfaßt werden.

Der Tatsache folgend, daß Rockmusik Resultat eines bestimmten Entwicklungsstandes gesellschaftlicher Produktionsweise ist,

als spezifischer Ausdruck einer jugendlichen Lebenspraxis internationale, d. h. länderübergreifende, Bedeutung und Verbreitung erlangt hat, gleichzeitig aber auch von gesellschaftstypischen und nationalen Einflüssen determiniert wird, hat die DDR-Rockmusik auf der einen Seite ihre materiell-kommunikativen Existenzbedingungen mehr oder weniger in den auch im kapitalistischen Zusammenhang wirkenden Formen (also mediale Strukturen, Konzertpraxis, Diskothek), sind auf der anderen Seite aber auch zusätzlich besondere Existenzweisen zur Grundlage der Rockmusikentwicklung gemacht worden (vgl. System der Wettbewerbe und Leistungsvergleiche).

Warum bspw. die Schallplatte, um die sich innerhalb kapitalistischer Zusammenhänge alles dreht, in der DDR eher Medium gesellschaftlicher Würdigung ist als Mittel zur Popularisierung einer Band, wo Gründe dafür liegen, daß der Konzert- und Veranstaltungssektor besonders gefördert wird, - all das sind Fragen, die sich nicht etwa pauschal mit dem Hinweis auf ökonomische Notwendigkeiten beantworten lassen. Dahinter stehen auch und vor allem spezifische Entwicklungsstrategien und Wertvorstellungen der Rockmusik.

So, wie die rockmusikalischen Existenzweisen organisiert werden, dokumentieren sie sehr deutlich, welche Vorstellungen von künstlerischer Produktion, Verbreitung und Verteilung vertreten werden, welche Auffassungen vom sozialen Gebrauch dieser Musik und der Entfaltung künstlerischer Kreativität der Rockmusiker herrschen. Die thematische Ausrichtung der Arbeit auf diese Faktoren hin wird nicht nur Aufschlüsse über die Funktionsweise der DDR-Rockmusik allein geben. Es ist damit auch beabsichtigt, das hinter der institutionellen Organisation des Rock stehende Konzept sozialistischer Vergesellschaftung zu diskutieren.

Will man eine Antwort auf die Frage finden, warum DDR-Rockmusik nun gerade so klingt und nach Meinung der meisten ihrer Hörer kaum mit der internationalen Szene mithalten kann, dann hat es wenig Sinn, bspw. nach Mentalitätsunterschieden allein zu suchen, sondern sind gerade die oben benannten Aspekte der Schlüssel zum Verständnis der musikalischen Produkte und künstlerischen Konzeptionen des DDR-Rock.

Mit diesen Überlegungen sollte nicht nur angedeutet werden, in welcher Form das vorliegende Arbeitspapier seine Fortsetzung finden wird. Sie dokumentieren gleichzeitig auch das, was für weiterführende Untersuchungen als Aufgabe bleibt. So ist es der in Arbeit befindlichen Studie nicht möglich, detaillierte Aussagen zur Struktur und Funktionsweise der einzelnen Institutionen zu treffen, die in nahezu 30 Jahren Rockgeschichte sehr zahlreich ergriffenen institutionellen Maßnahmen aufzuzeigen oder die Erscheinungen zu analysieren, die außerhalb der staatlichen und gesellschaftlichen Institutionalisierung liegen. (betrifft u.a. den offiziellen Umgang mit der internationalen Rockmusik, die Präsentation von Rockmusik außerhalb des geregelten Veranstaltungslebens, das künstlerische Schaffen "privater" Bands)

Auch die spezifisch musikalische Seite des Institutionalisierungsprozesses wäre noch genauer zu erforschen, möglicherweise entlang historischer Entwicklungsabschnitte des DDR-Rock. Als Aufgabe bleibt ebenso bestehen die Untersuchung der Wirkungsweise der Institutionen und materiell-kommunikativen Existenzweisen auf den sozialen Gebrauch dieser Musik.

ANMERKUNGEN

- 1 vgl. etwa die Konferenzmaterialien zur Konferenz der Unterhaltungskünstler der DDR 1984 (Konferenzmaterialien; 1984 und 1985)
- 2 vgl. besonders die Untersuchungen von Lothar Bisky und Peter Warnecke sowie die Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Jugendforschung
- 3 vgl. etwa (Tänzer, B.; 1986)
- 4 Eine der wenigen Ausnahmen ist H.-W. Heisters Analyse des bürgerlichen Konzerts. (Heister, H.-W.; 1983)
- 5 "Sozio-kulturelle Institutionen" bestimmt Silbermann als "gesellschaftlich geregeltes Verhaltensmuster, das soziale Gruppierungen innerhalb gewisser spezieller Sphären menschlicher Tätigkeiten berührt und einen verhältnismäßig dauerhaften Charakter besitzt." (Silbermann, A.; 1957; 165)
- 6 Die Frage, ob Musik als Ware zu bezeichnen sei, ist in der musikwissenschaftlichen Forschung relativ umstritten. (vgl. etwa Kaden, Ch.; 1984; 240) Ursache dafür sei nach Christian Kaden in erster Linie die Tatsache, daß die Musik erst in "Kommunikationsprozessen zu ihrer ästhetisch relevanten Materialisierung" gelange (ebd.; 243) und für sie nicht ein einmaliger, sondern mehrfacher Tauschakt charakteristisch wäre.
- 7 Die Ausführlichkeit, mit der diesem Abschnitt im Vergleich zu den anderen begegnet wird, steht in keinem Verhältnis zur Bedeutung für die Gesamtproblematik. Da es sich hier jedoch insgesamt um Vorstudien zu einer umfangreicheren Arbeit handelt, wurde auf eine nochmalige Überarbeitung und Kürzung verzichtet.
- 8 Der Terminus "höchste" ist nicht als Wertung zu verstehen.
- 9 Die nachfolgenden Ausführungen stützen sich vielfach auf die Untersuchungsergebnisse der Dissertation "Zum Problem der Massenkultur bei bürgerlichen und marxistisch-leninistischen Theoretikern. - Eine Studie zur Bedeutung des Begriffs der Massenkultur für die marxistisch-leninistische Kulturtheorie" von Felicitas Schulz. (Schulz, F.; 1984)
- 10 zitiert nach (Wicke, P.; 1980 Teil III; Anmerkung 494)
- 11 Wenn an dieser Stelle theoretische Äußerungen zur Massenkultur von DDR-Autoren keine Rolle spielen (etwa Wicke, Mayer, Bisky, Ulle, die Publikation "Ästhetik heute"), dann liegt das an der Anlage der Gesamtarbeit, die Betrachtungen dazu erst im Abschnitt zur Institutionalisierung von DDR-Rockmusik anstellt.
- 12 Konzert und Diskothek werden auch in der Literatur zumeist als Kommunikationszusammenhänge bezeichnet.
- 13 Als das vorliegende Arbeitspapier verfaßt wurde, hatte der Autor noch nicht die Möglichkeit, die Dissertation B

"Rockmusik - Zur Ästhetik und Soziologie eines Massenmediums" von Peter Wicke einzusehen (Wicke, P.; 1986), so daß seine dort erbrachten Forschungsergebnisse an dieser Stelle noch keine Verwendung finden konnten.

- 14 Von Ausnahmen, d.h. von Bands, die die Live-Präsentation der Schallplattenproduktion vorziehen, sei hier abgesehen.
- 15 Zu belegen wäre das bspw. an der Tatsache, daß Rockmusik sich heute keinesfalls nur mit den Namen der Musiker verbindet, sondern ebenso mit denen der Produzenten.
- 16 So steht hinter Diskothek z.B. heute ein umfangreicher Bereich der Modeindustrie, verbindet sich mit der Produktion von Videos die Industrie der Herstellung technischer Geräte für den individuellen Video-Konsum.
- 17 Indikatoren für diesen Zusammenhang sind Kategorien wie "Hit" oder "Star".
- 18 vgl. hier die Dissertation von Undine Hofmann (Hofmann, U.; 1986)
- 19 vgl. die Dissertation von Peter Chalupsky zur Funktion der Konzert- und Gastspieldirektion (Chalupsky, P.; 1981), die allerdings für den Rockbereich wenig ergiebig ist
- 20 Zu dieser Zeit ist in der DDR natürlich noch nicht von Rockmusik die Rede, sondern steht die Tanzmusik, v.a. der Schlager, im Zentrum der Aufmerksamkeit. (vgl. Wicke, P.; 1985a; Stichwort "Tanzmusik")

Literaturverzeichnis

- Adorno, Th.W./ Horkheimer, 1969 Dialektik der Aufklärung
Frankfurt/Main
- Adorno, Th.W. 1955 Zum Verhältnis von Soziologie
und Psychologie, in: Frankfurter
Beiträge zur Soziologie, Socio-
logica Bd.1, Stuttgart
- Adorno, Th.W. 1968a Einleitung in die Musiksoziolo-
gie, Frankfurt/Main
- Adorno, Th.W. (Hsg.) 1968b Spätkapitalismus oder Industrie-
gesellschaft, Frankfurt/Main
- Bartnik, N./Bordon, F. 1981 Keep on rockin': Rockmusik zwi-
schen Protest und Profit
Mannheim
- Chalupsky, P. 1981 Unterhaltung und Geselligkeit im
geistig-kulturellen Leben der so-
zialistischen Gesellschaft unter
besonderer Berücksichtigung der
Rolle der Konzert- und Gast-
spieldirektionen, Phil. Diss. A,
Leipzig
- Chapple, S./Garofalo, R. 1980 Wem gehört die Rockmusik. Ge-
schichte und Politik der Musik-
industrie
Reinbek
- Cuttler, Ch. 1980a Recommended Records, in: Rock-
Session: Magazin der populären
Musik, Nr. 4, hrsg. von Klaus
Humann und Carl-Ludwig Reichert,
Reinbek
- Cuttler, Ch. 1980b The Residents, in: Rock-Session,
a.a.O.
- Enzensberger, H.M. 1975 Baukasten zu einer Theorie der
Medien, in: Massenkommunikations-
forschung Teil 2 "Konsumtion",
Hsg. Dieter Prokop,
Frankfurt/Main
- Frith, S. 1981 Jugendkultur und Rockmusik.
Soziologie der englischen Musik-
szene, Reinbek
- Habermas, J. 1971 Strukturwandel der Öffentlich-
keit,

- Haug, W.F.
1971 Kritik der Warenästhetik
Frankfurt/Main
- Heister, H.-W.
1983 Das Konzert: Theorie einer Kulturform, Heinrichshofen
- Hoffmann, H.-J./Kühn, W.
1982 Über Politik und Kultur, in: Einheit 10/1982
- Hofmann, U.
1986 Der gegenwärtige Stand der DDR-Rockmusik unter dem Aspekt der staatlichen Leitung und Planung
Phil. Diss. A., Halle
- Kaden, Ch.
1984 Musiksoziologie, Berlin
- Kaiser, R.-U.
1972 Rock-Zeit. Stars, Geschäft und Geschichte der neuen Pop-Musik,
Düsseldorf, Wien
- Konferenzmaterialien
1984/85 Konferenz der Unterhaltungskünstler der DDR, Karl-Marx-Stadt, 23. und 24. März 1984
Teil I, II und III, Hrsg. Generaldirektion beim Komitee für Unterhaltungskunst
Berlin
- Kulturpolitisches Wörterbuch
1978 Kulturpolitisches Wörterbuch, 2. erweiterte Auflage, Berlin
- Leitner, O.
1978 Zweimal Deutschrock, in: Ästhetik und Kommunikation, Band 9, Heft 31
- Lüttich, J.
1984a Institution im sozialistischen Kunstprozeß. Problem- und Untersuchungsfelder, Phil. Diss. A, Berlin
- Lüttich, J.
1984b Thesen zur Dissertation, a.a.O.
- Luhmann, N.
1970 Institutionalisierung - Funktion und Mechanismus im sozialen System der Gesellschaft, in: Schelsky, H., Zur Theorie der Institution, Düsseldorf
- Marx, K.
1862/63 Produktivität des Kapitals. Produktive und unproduktive Arbeit, in: MEW Bd. 26.1., Berlin 1965
- Marx, K.
1864/70 Lohn, Preis und Profit, in: MEW Bd. 16, Berlin 1965

- Prokop, D.
1974
Massenkultur und Spontaneität -
Zur veränderten Warenform der
Massenkommunikation im Spätka-
pitalismus
Frankfurt/Main
- Prokop, D.
1981
Medien-Wirkungen
Frankfurt/Main
- Reinhold, D.
1985
Das Wahre statt der Ware. Sozia-
le Aspekte der Musiktheater-Idee
Walter Felsensteins, in: MuG
10/1985
- Rienäcker, G.
1984
Zur Frage der Musikverhältnisse
in: BzMW 1/1984
- Riesmann, D.
1958
Die einsame Masse. Eine Unter-
suchung der Wandlungen des ame-
rikanischen Charakters
Hamburg
- Roszak, T.
1971
Gegenkultur. Gedanken über die
technokratische Gesellschaft
und die Opposition der Jugend
Düsseldorf, Wien
- Schönfelder, K.-H.
1985
Zwischen anarchistischem Pro-
test und Eskapismus. Bemerkun-
gen zu ausgewählten Romanen
der "Beat-Generation" und der
"Gegenkultur", in: WBtr. 3/1985
- Schulz, F.
1984
Zum Problem der Massenkultur bei
bürgerlichen und marxistisch-le-
ninistischen Theoretikern. - Ei-
ne Studie zur Bedeutung des Be-
griffs der Massenkultur für die
marxistisch-leninistische Kul-
turtheorie, Phil. Diss. A,
Leipzig
- Silbermann, A.
1957
Wovon lebt die Musik. Die Prin-
zipien der Musiksoziologie
- Tünzer, B.
1986
Realitätsgewinn und originelle
Gestaltung . Zur populären Mu-
sik der achtziger Jahre, in:
MuG 11/1986
- Wallis, R./Malm, K.
1983
The Music Industry In Small Coun-
tries. Big Sounds From Small
Peoples, Wassbergs Tryckeri AB,
Taby
- Wallis, R./Malm, K.
1984
Big Sounds From Small Countries:
The Music Industry In Small
Countries
New York:Pendragon

- Wicke, P.
1980 Popmusik - Studie der gesellschaftlichen Funktion einer Musikpraxis. Ein Beitrag zur Ästhetik musikalischer Massenkultur, Phil. Diss. A, Teil I und II, Berlin
- Wicke, P.
1982 Funktion und Wertform. Versuch zu einer marxistischen Ästhetik der Musik, in: BzMW 2/1982
- Wicke, P./Ziegenrucker, W.
1985a Rock.Pop.Jazz.Folk Handbuch der populären Musik Leipzig
- Wicke, P.
1985b Von der Aura der technisch produzierten Klanggestalt. Zur Ästhetik des Pop, in: Wegzeichen. Studien zur Musikwissenschaft Hrg. von Jürgen Mainka und Peter Wicke, Berlin
- Wicke, P./Schneider, F.
1986 Popularität oder ästhetischer Anspruch? Zum Verhältnis von zeitgenössischer "ernster" und "populärer" Musik heute, in: MuG 3/1986
- Wicke, P.
1986 Rockmusik - Zur Ästhetik und Soziologie eines Massenmediums Phil. Diss. B, Berlin
- Wörterbuch
1983 Wörterbuch der marxistisch-leninistischen Soziologie, Berlin
- Zimmer, J.
1981 Rocksoziologie. Theorie und Sozialgeschichte der Rock-Musik Hamburg

Abkürzungen

- BzMW - Beiträge zur Musikwissenschaft
MuG - Musik und Gesellschaft
WBtr. - Weimarer Beiträge