

Rainer Dollase, Essen/Michael Rüsenberg, Köln/  
Hans J. Stollenwerk, Gey (bei Düren)

## LEGENDEN ÜBER ROCKMUSIK UND IHRE URSACHEN

### 1. Rock-Musik

Acid Rock, Soft Rock, Black Rock, Hard Rock, Polit Rock, Jazz Rock, Free Rock, Progressive Rock, Psychedelic Rock, Blues Rock, Baroque Rock, Folk Rock, Country Rock, Kraut Rock. Der Umgang mit Rockmusik ist gekennzeichnet durch eine babylonische Begriffsverwirrung. Rockmusik als Begriff für eine Gattung oder musikalische Kategorie umfaßt so viele unterschiedliche Formen und Stilarten, daß es schwierig ist, sie alle auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Der Frankfurter Rock-Kritiker Volker Rebell stellt deshalb fest: "Der Begriff Rockmusik wurde inzwischen so weit gefaßt, daß als Rock sogar Stilbereiche gelten, die fast gegensätzliche musikalische Konzeptionen aufweisen." Rockmusik ist zum Beispiel das, was die englische Gruppe Mott spielt, aber auch die Musik von Gentle Giant wird dem Rock zugerechnet, zur Rockmusik gehört Little Richard, ebenso aber auch Frank Zappa.

Wenn also das Phänomen Rockmusik nicht mit einer eindeutigen Definition in den Griff zu bekommen ist, so kann man sich ihm nähern, indem man seine Herkunft beschreibt. Rockmusik - oder: Popmusik, wie heute noch viele sagen - Rockmusik taucht als musikalischer Begriff gegen Mitte der sechziger Jahre auf; zu einer Zeit, als die bis dahin gültige Bezeichnung "Beatmusik" angesichts einer immer differenzierteren musikalischen Realität als wenig tauglich sich erwies. Die Beatmusik entstand bekanntlich Anfang der sechziger Jahre in Großbritannien, mit Liverpool als ihrem Zentrum und den Beatles als ihren unstreitig einflußreichsten Repräsentanten. Musikalisch war der Beat ein Konglomerat aus verschiedenen Stilbereichen, seine Hauptanregungen allerdings bezog er aus dem amerikanischen Rock'n Roll der fünfziger Jahre. Dieser wiederum wurzelt im Rhythm' and Blues, der Musik der schwarzen Großstadtbewohner in den vierziger und fünfziger Jahren. Der Blues muß als Rückgrat der gesamten Rockmusik betrachtet werden, und folglich lassen sich zu allen Stadien dieser Entwicklung deutlich Blues-Elemente nachweisen. So erzielten die Rolling Stones im Jahre 1964 einen ihrer ersten größeren Erfolge, indem sie ganz einfach ein Bluesstück eines schwarzen Musikers nachspielten - nämlich "Little Red Rooster" von Howlin' Wolf. Gegen Ende der sechziger Jahre entwickelte sich geradezu ein

Blues-Boom in der Rockmusik. Einem ihrer damals wichtigsten Exponenten wird folgende Äußerung zugeschrieben, die sehr treffend das Verhältnis zwischen Blues und Rock charakterisiert. Der britische Gitarrist Eric Clapton hat einmal gesagt: "Rock ist wie eine Batterie. Von Zeit zu Zeit muß du zum Blues zurück und dich neu aufladen."

Gemessen an den Kriterien der europäischen Musiktheorie hat die Rockmusik nichts an Errungenschaften aufzuweisen, was etwa - um in diesem Begriffssystem zu bleiben - bei den sogenannten Primärkomponenten wie Rhythmik, Harmonik, Form usw. als grundsätzliche Neuerung zu bezeichnen wäre. Allenfalls im Bereich der Sekundärkomponenten - wie Instrumentation oder Arrangement - hat es die Rockmusik zu Modifizierungen gebracht. Mehr noch trifft diese Feststellung allerdings auf die Interpretation zu - also die sogenannte Tertiärkomponente -, wo die Rockmusik stets auch die neuesten technologischen Innovationen, wie sie etwa die Studioteknik zur Verfügung stellt, miteinbezogen hat. Wenn man, wie es die klassische Musiktheorie praktiziert, die Reihenfolge dieser Komponenten auch als Wertungsgefälle versteht, dann muß man konsequenterweise die Rockmusik als eher schlecht beurteilen. Grundsätzliche Bedenken sind freilich angebracht, ob der Begriffs- und Analyseapparat der europäischen Musiktheorie auf diese Musikart überhaupt sinnvoll angewandt werden kann, da die Rockmusik ja nur zum Teil europäischer Herkunft ist und primär der afro-amerikanischen Musikkultur zugerechnet werden muß. Und dort finden wiederum ganz andere Kriterien Anwendung. Was die Rockmusik zum Beispiel als ihr Ideal der Intonation anstrebt, haben die Autoren der Sendereihe "Sympathy for the Devil" vor drei Jahren so formuliert: "Es geht dem Rock nicht, wie der abendländischen Musik, um eine Stilisierung und Objektivierung von Gefühlen, Erfahrungen etc. zu reiner, erhabener Schönheit; es geht ihm - ohne Rücksicht auf diesen, kulturell bedingten Schönheitsanspruch - um die möglichst genaue Mitteilung und Aufarbeitung von Gefühlen, Erfahrungen etc. Entsprechend wählt er - blues-orientiert - seine musikalischen Mittel: starke bis extreme Geräuschbeimischung in Stimmfärbung und Instrumentalklang; "schwebende" Intonation, die die "richtige" Tonhöhe (gemessen an der europäischen Halbtonunterteilung der Oktave) nie sauber trifft, sondern in vielfältigen Techniken verschleift. Das heißt: die musikalischen Mittel zielen auf wirkliche, nicht überhöhte, geübte Mitteilung und Erfahrung."

Unnötig darauf hinzuweisen, daß die Rockmusik - wie jedes andere Kunst- oder Kulturprodukt auch - den Wirtschafts- und Konsumgesetzmäßigkeiten der Gesellschaft unterliegt, in der sie entsteht. Rockmusik ist eine Ware, ist längst ein Wirtschaftsfaktor geworden, dessen Bedeutung nicht mehr nationale, sondern globale Dimensionen gewonnen hat. Wie bei anderen Musikarten auch, hat sich um die Rockmusik eine Szene gebildet - also der Bereich, in dem die Musik produziert und konsumiert wird. Eine äußerst wichtige Vermittlerfunktion zwischen Produzenten und Konsumenten - also zwischen Musikern und Plattenkonzernen einerseits, sowie den Hörern andererseits - nehmen die Medien ein, allen voran der Hörfunk. Er dient als der wichtigste Transmissionsriemen für die Vorstellungen neuer Produktionen. Diese Funktion übernimmt er selbstverständlich auch für andere Musikarten - die Klassische Musik etwa -; auch dort existiert eine Konzertszenenerie, die Appetit machen soll auf den Kauf von Schallplatten und den dazu gehörigen Phonogeräten. Was der Rock-Szene eine vermeintliche Sonderstellung dabei verschafft, ist die Tatsache, daß die sogenannte Szene hier deutlicher und ungehemmter auf sich aufmerksam macht, als das vielleicht in anderen musikalischen Bereichen der Fall ist. Rockmusik wird folglich wie andere Waren auch nicht als solche allein angeboten und verkauft, sondern stets in Verbindung mit einem Umfeld, einem Produkt-Image. Diese Aura, die der Konsument jeweils mitzukaufen scheint, bietet vorzügliche Möglichkeiten, um mit Legenden- und Mythenbildung den tatsächlichen Gebrauchswert einer Ware stark überzubetonen. Besonders die Rockmusik ist reich an Legenden, ihr sind die unterschiedlichsten Wirkungen ankonditioniert: der Musik werden Eigenschaften zugeschrieben, die einer strengen Überprüfung nicht standhalten. Durch ständige Wiederholung aber erlangen diese angeblichen Charakteristika zunehmende Glaubwürdigkeit. Sie werden meist unreflektiert übernommen und so wird leicht übersehen, daß man die Vorstellung, mit der man an ein Phänomen herangeht, schließlich für die Sache selbst hält.

## 2. Die Underground-Legende

Die Legendenbildung der Rockmusik beginnt bereits mit der Kennzeichnung und Bewertung der Stellung, die sie innerhalb der Gesellschaft einnimmt. Rockmusik, so heißt es immer wieder, ist eine Subkultur. Und von diesem - streng soziologischen Begriff "Subkultur" - wird sehr schnell eine Assoziationskette gebildet

zu den Begriffen "Gegenkultur" und "Alternativkultur". Da ist die Rede von den "alternativen Normen und Werten", die die Rockmusik transportiere, und sogar von einem "sozialen Freiraum". Die Frankfurter Konzertagentur "mama concerts" vor einigen Jahren in einem Werbetext für ein von ihr veranstaltetes Popfestival: "Festivals sind ein Ausblick auf morgen. Für Stunden glaubt man, totale Freiheit zu atmen. Die Norm der Außenwelt wird aufgehoben. Eine Individualität, die den anderen achtet, kennzeichnet sowohl das Geschehen auf der Bühne als auch davor. Musiker und Zuhörer tauschen Informationen aus, bewerten Eindrücke und setzen Inspirationen um. Es entsteht jene Atmosphäre der Friedfertigkeit, Toleranz und Kreativität, die zu verbreiten zu der relevantesten Aufgabe der progressiven Protagonisten geworden ist". Das Popfestival als soziales Schlaraffenland! - Die Realität sah bekanntlich anders aus: Überfüllte Hallen, hohe Preise, bekannte Gruppen, die zwar angekündigt, aber nicht erschienen waren. Es gibt zahlreiche Kritiker, die in Beantwortung solcher unsäglichen Sozial-Phrasen ins entgegengesetzte Extrem geraten sind, indem sie betonen, wie wenig Kommunikation, wie wenig humane Interaktion unter den zehntausenden von Besuchern der Popfestivals zu beobachten war. Im Grunde genommen gehen solche Journalisten exakt von dem aus, was sie vorgeben heftig zu kritisieren. Es ist die Woodstock-Legende, die hier übertriebenen und unrealistischen Einschätzungen den Weg bereitet hat. Die Besucher jener Festivals lockte in erster Linie die zu erwartende Musik in die Hallen; Kommunikation spielte sich allein mit den unmittelbaren Nachbarn ab - das war auch in Woodstock so. Einzig einem Film, der mit der Summierung dieser einzelnen Kommunikations-Szenen ein gigantisches Liebes- und Friedensfest Hunderttausender vorgaukelte, einzig einer vom Film künstlich hergestellten Realität ist dieser Mythos zu verdanken. Warum etwa ist noch niemand auf den Gedanken gekommen, den Zuschauern im Fußballstadion den Vorwurf zu machen, sie würden nur auf den grünen Rasen starren anstatt Kommunikation untereinander zu betreiben?

Ende der sechziger Jahre war das Wort "Underground" ein in der Rock-Szene häufig verwandter Begriff. Underground - das sollte und wurde damals als Synonym für eine Variante der Rockmusik gehalten, die den sogenannten "Durchbruch" noch nicht geschafft hat, eine Musik also, die noch nicht im Bewußtsein breiter Käuferschichten existierte und die mit dem Namen "Underground" sogleich schon einen Hinweis lieferte auf den Ort ihrer Herkunft - aus dem Unter-

grund. Das suggeriert die Vorstellung eines Raumes, der musikalische Selbstverwirklichung jenseits gesellschaftlicher Zwänge erlaubt. Diese angeblichen Underground-Platten wurden von einem der größten amerikanischen Medienkonzerne auf den Markt gebracht; das Wort "Underground" hatte damals einen guten Klang; es war die Zeit, wo überall in Europa und USA Studenten-Demonstrationen stattfanden. Walter Hollstein schreibt über das Entstehen und die Funktion von Subkulturen: "Subkulturen entstehen, wenn Status und Rollen von Individuen unzureichend festgelegt sind. Diese Individuen finden in informellen Gruppen zusammen, die eigene Wert- und Verhaltensmuster herausbilden. Da die Industriegesellschaften vor allem Status und Rollen der Heranwachsenden undefiniert lassen, ist die Jugend prädisponiert, Subkulturen zu begründen". In diese Definition läßt sich die Rockmusik-Kultur nahtlos integrieren. Anhänger der Rockmusik sind fast ausschließlich Jugendliche; als die informellen Gruppen, von denen Hollstein spricht, kann man sowohl die Rockbands selbst als auch ihre Zuhörer betrachten, die ein Rock-Konzert zumeist in Gruppen besuchen. Die Wert- und Verhaltensmuster der informellen Gruppen schließlich erklären sich sowohl aus dem Interesse an Rockmusik als auch aus bekannten Prozessen jugendlicher Gruppenbildung.

Wichtiger noch als die Beschreibung der Subkultur selbst ist allerdings ihr Verhältnis zur Hauptkultur oder - wie Hollstein formuliert - zur Dominantkultur einer Gesellschaft. Dabei mag zunächst noch unberücksichtigt bleiben, wodurch sich diese Hauptkultur inhaltlich auszeichnet, ob das etwa im Falle der Bundesrepublik die klassische europäische Musiktradition ist oder die Schlager-Kultur. Aus dem Verhältnis zwischen Dominant- und Subkultur läßt sich dann erklären, ob die jeweilige Subkultur nur bloße Modifikation der herrschenden ist oder ob sie Züge einer prinzipiellen Alternative beinhaltet. Dazu noch einmal Walter Hollstein: "Der Unterschied zwischen Sub- und dominanter Kultur wird nicht als grundsätzlich verstanden; die letztere vermittelt durchaus die erstere, was etwa die Teenager- und Twen-Subkulturen illustrieren, welche sich in eigener Mode, Musik und besonderen Sprachgepflogenheiten äußern, ohne indessen die bestehende Gesellschaft anzufechten. Die Subkultur bezeichnet mithin einzig einen akzidentiellen Dissenz von der dominanten Kultur, der sich zeitlich beschränkt in eigenen Verhaltensweisen, Werten und Gruppenbeziehungen manifestiert". Hollstein weist allerdings darauf hin, daß sich diesem Subkultur-Theorem ein

bestimmtes amerikanisches Subkultur-Phänomen nicht unterordnen läßt, nämlich die Szene der sogenannten Beats, Hippies und Yippies Mitte und Ende der sechziger Jahre. Diese Bewegung verstand sich nicht als bloßer Ableger der herrschenden Kultur, sondern als eine prinzipielle Alternative. Aus dieser entschiedenen politischen Oppositionsstellung heraus wurde die Vision einer Gegen-Gesellschaft entwickelt, die sich in der Subkultur realisieren sollte. Das umfaßte Alternativen zu sämtlichen gesellschaftlichen Organisationen und Institutionen, also Gegen-Universitäten, Gegen-Schulen, Gegen-Krankenhäuser, eine Gegen-Presse usw. Diese Subkultur hatte tatsächlich den Charakter einer Gegenkultur. Dergleichen läßt sich von der Rockmusik-Kultur nicht behaupten. Das Befürworten dieser Musik impliziert keinesfalls ein oppositionelles politisches Bewußtsein; der Zugang zur Rock-Kultur wird zwar in erster Linie von Jugendlichen genutzt, steht aber prinzipiell auch anderen Gruppen offen - und reduziert sich im Grunde auf eine reine Geschmacksfrage. Zwar ist nicht zu leugnen, daß manche amerikanischen Rockmusiker Anregungen für ihre Texte aus den erwähnten Hippie-Gegenkulturen bezogen haben, aber deren Realisierung etwa in Form einer überall erhältlichen Schallplatte geschah nicht im Bereich der Subkultur, sondern im Rahmen und mit den Mitteln des Wirtschaftssystems der Gesamtgesellschaft. Rockmusik nimmt also eine Mittelposition ein: sie ist einerseits Teil der etablierten Unterhaltungsindustrie, sie nimmt andererseits Anregungen aus der Protestbewegung auf oder hat dies zumindest in der Vergangenheit getan. Dieter Baacke schreibt: "Die Teilkultur der Jugendlichen und ihre Symbole stehen auf den Fundamenten der westlichen Wirtschaftsordnung, die ihre oppositionellen Zeichen ermöglicht. So brauchen sich die Erzieher gar nicht zu bemühen, die Jugend in der bestehenden Ordnung zu erhalten; die Vergnügungsindustrie sorgt selbst dafür, ohne Argumente und Diskussion, einfach dank der diktatorischen Präsenz ihrer Apparate".

Die Rockmusik ist freilich nicht der einzige Bestandteil der sogenannten jugendlichen Subkultur; ebenso dazu gehören eine spezielle Mode, bestimmte Formen des Vergnügens, eine spezifische Medien-nutzung, Sprache, Moral usw. Die Einflüsse und Impulse, die von dieser Teilkultur ausgehen, sind gravierend - in erster Linie ihrer kommerziellen Verwertbarkeit wegen. Ludwig Tenbruck spricht denn auch davon, die Gesamtgesellschaft sei im Grunde genommen "pueril" - das heißt: Jugendbetont, jugendorientiert -, sodaß

die Subkultur der Jugendlichen zur dominanten Teilkultur werden konnte. Das offensichtliche Vorherrschen jugendlicher Symbole, ja die große Bedeutung des Jung-Seins bei den gesellschaftlichen Leitbildern, wie sie etwa die Werbung vermittelt, scheint dieser Einschätzung recht zu geben.

Es gibt aber auch Soziologen, die die Existenz von Sub- oder Teilkulturen leugnen und diese für einen Mythos halten. So haben zum Beispiel die beiden Amerikaner Elin und Westlay eine Untersuchung in einem Stadtteil von Montreal durchgeführt, bei der sie keine scharfen Normen-Gegensätze zwischen Erwachsenen und Jugendlichen feststellen konnten. Kontrolle und Autorität der Erwachsenen wurden von den Jugendlichen nicht in Frage gestellt, sondern als selbstverständlich akzeptiert.

Es läßt sich also zusammenfassen: Subkultur - in diesem Falle: die Rockmusik-Szene - ist ein schwer zu lokalisierender, keinesfalls aber gesellschaftsferner, sondern ein in das jeweilige Gesellschaftssystem vollständig integrierter Bereich. Es besteht ein reger Austausch zwischen Sub- und dominanter Kultur, wobei die erstere inhaltlich allenfalls aus Modifikationen der letzteren besteht. Eine Subkultur beschränkt sich auf den Gebrauch eigener Symbole - in diesem Falle: besonderer musikalischer Ausdrucksformen -, sie besteht nicht aus einer politisch bewußten Alternative, sondern ermöglicht allenfalls - wie später noch zu zeigen sein wird - eine "sprachliche Opposition". Rockmusik ist ein Teil der etablierten Gegenwartskultur. Wie sollte es auch anders sein bei einer Musik, die längst zu einem globalen Wirtschaftsfaktor geworden ist, die mehr als fünfzig Prozent des Schallplatten-Weltumsatzes von 3,3 Milliarden Dollar ausmacht, von der ebenso die Freizeit - wie auch die hardware-Industrie profitieren. Rockmusik entspricht weniger den sogenannten alternativen Normen und Werten, sondern vielmehr dem Motto, das die US-Illustrierte "Look" geprägt hat: "Music is where the money is!"

### 3. Rockmusik als Mittelschicht-Phänomen

Langsam dämmert der Abschied von dem Gegenkultur-Mythos der Rockmusik auch in einigen Köpfen der Szene. Vorsichtig fragt der vielfach als Star-Kritiker apostrophierte amerikanische Journalist Jon Landau in seinem 1972 erschienenen Buch "It's too late to stop now": "Wir halten uns selbst für eine Gegenkultur. Und doch -

unterscheiden wir uns wirklich so sehr von der Kultur, gegen die wir rebellieren? Die wahrhaftigste Ausdrucksweise der Mittelklassen-Kultur ist der Starkult. Der Starkult bringt die Glorifizierung einer einzelnen Person hervor, die an Stelle all unserer Phantasievorstellungen und all unserer Frustrationen stehen soll. Er ist die unreifste und primitivste Art von Flucht, in der wir unsere Unzufriedenheit mit uns selbst zum Ausdruck bringen, indem wir eine andere Person mit übermenschlichen Eigenschaften ausstatten. Und er ist ein Eckpfeiler dessen, was anmaßend Gegenkultur genannt wird."

Solcherlei kritische Selbstspiegelung stellt bis heute in den internationalen Pop-Journalen eine Seltenheit dar. Und obgleich seine Aussage nicht gerade analytisch durchdrungen, sondern offenbar mehr von großem Mißbehagen motiviert ist, spricht Jon Landau zwei äußerst relevante Faktoren an, die für das Verständnis der Rock-Szene von Belang sind, und die ihrem Gegenkultur-Mythos tatsächlich in eklatanter Weise widersprechen. Landau weist auf den Starkult hin; und in der Tat ist ja die Hierarchisierung zwischen einzelnen Machern einerseits und der großen Masse der Hörer andererseits in der Rock-Szene nicht aufgehoben, sondern wird in weiten Teilen der Szene geradezu mit System praktiziert und ist zum wichtigsten Prinzip bei der Darstellung und Lancierung bestimmter Musikformen geworden. Der zweite Begriff, der in Landaus zitierter Aussage auftaucht, ist der der Mittelklassen-Kultur. Landau bezweifelt, ob die Rock-Kultur sich von jener wirklich unterscheidet, und obwohl er keine empirischen Daten zitiert, weist seine Vermutung doch in die richtige Richtung - Rockmusik ist eine Sache der Mittelschicht. Der proletarische Charme, welcher der Musik so gerne zugeschrieben wird, erweist sich als willkürlich und hält einer Überprüfung nicht stand. Daß die Rockmusik überhaupt jemals als Proletariemusik gelten konnte, hat vermutlich mit der unterschiedlichen Interpretation ihrer Ursprünge zu tun. Wenn man den Beat als Vorläufer der Rockmusik versteht, dann ist ohne Zweifel richtig, Liverpool als dessen Ursprungsort anzugeben. In der Tat weist Liverpool manche Analogie auf zu New Orleans, wo um die Jahrhundertwende mit dem Jazz ebenfalls eine neue Musik - unter vermutlich ähnlichen sozialen Bedingungen - entstanden ist. Liverpool war die Stadt, in der soziale Spannungen deutlicher hervortraten als in anderen Städten Englands. Diese Stadt mit ihren schlechten Lebensbedingungen, ihrer hohen Arbeitslosenzahl, ihren Slums - und der in ihr entstandenen



Musik, ließ manche Autoren denn auch an New Orleans und an eine proletarische Entstehung der Beatmusik denken. So schreiben Siegfried Schmidt-Joos und Barry Graves in ihrem "Rock Lexikon": "Als sich der Deckel des Dampfkessels nach 1962 durch den Erfolg der Beatles hob, war die neue proletarische Musiktradition gefestigt, waren sowohl der Stil als auch die Musiker ausgereift." Dieter Baacke dagegen meint in seinem Buch: "Beat - die sprachlose Opposition": "Es ist schwer zu sagen, welche soziale Gruppe den Beat in Liverpool für sich entdeckte und ausbildete: Es war von Anfang an Ausdruck des Widerstandes einer ganzen Generation, unabhängig von ihrem intellektuellen Niveau und ihrem sozialen Status." Zusammen mit Zeichnungen, Foto-Collagen und Gesten deutet Baacke den Beat: "als Ausdrucksmedien, die nicht durch Geschichte belastet oder durch ein schichtenspezifisches Aussagenniveau festgelegt sind." Seit Liverpool aber hat sich die Rockmusik gewandelt und damit auch ihre Rezeption. Es gibt eine Reihe von Untersuchungen, die eindeutig belegen, daß Rockmusik heute nicht als eine Sache von proletarischen Jugendlichen, sondern von Schülern, Studenten, Beamten - mithin Angehörigen der Mittelschicht - verstanden werden muß. So hat Graham Murdock in England in einer Erhebung unter fast 200 Jungen und Mädchen im Alter zwischen 14 und 15 Jahren starke schichtenspezifische Differenzen in der musikalischen Geschmacksbildung festgestellt. Jugendliche aus Arbeiterfamilien tendierten nur zu 8 % zur sogenannten Underground-Musik, die etwa verbreiteten Vorstellungen von Rockmusik entspricht, während es bei den Kindern aus der Mittelschicht immerhin schon 43 % waren. Murdock weist zur Absicherung seiner Ergebnisse darauf hin, daß auch die beiden amerikanischen Soziologen Robinson und Hirsch 1970 zu ähnlichen Resultaten gelangten - auch damals erwies sich die Rockmusik als das vorwiegende Interessenobjekt von Jugendlichen aus der Mittelschicht.

Ähnliche Resultate liegen auch von Untersuchungen aus der Bundesrepublik vor. So haben die Autoren der Fernsehreihe "Sympathy for the Devil", die sich Anfang 1972 in 13 Folgen in den dritten Fernsehprogrammen mit verschiedenen Phänomenen der Jugendkultur beschäftigt hat, die Zuschauerpost nach statistischen Methoden ausgewertet und mußten sichtlich erstaunt feststellen: "Bei der Auswertung der Serie ergab sich, daß überhaupt Subkultur in sämtlichen Erscheinungsformen die Präferenzen der bundesdeutschen Mittelschicht ausstellt. Viele proletarische Jugendliche reagierten

darauf mit Unverständnis." Aus einer genaueren Untersuchung der rund 3.500 eingegangenen Fragebögen konnten die Autoren entnehmen, daß allein 65 % der Zuschauer dieser Sendefolge in mehreren dritten Fernsehprogrammen Gymnasiasten und Studenten waren. Hauptschüler, Lehrlinge und Arbeiter stellten nur 11,5 % der Zuschauer. Dieser Trend läßt sich ebenso nachweisen bei den Jugendlichen, die hier einmal als "aktive Konsumenten" bezeichnet werden sollen - nämlich die Besucher von Rock-Konzerten. Wir haben in der Saison 1972/73 auf der Basis von rund 1.700 zurückgegebenen Fragebögen ermittelt, daß die Besucher von Rock-Konzerten in der Bundesrepublik in erster Linie Jugendliche aus der Mittelschicht sind. Durchschnittlich 43 % des Publikums stellten die Schüler, 16 % die Lehrlinge, 15 % die Studenten, 14 % die Angestellten, 4 % die Beamten und nur 5 % der Besucher von Rock-Konzerten waren Arbeiter. Wer will da noch allen Ernstes von der Rockmusik als einer proletarischen Musik sprechen ! Die Rockmusik gehört zur Gegenwartskultur ebenso wie andere Musikarten auch. Aber nicht nur jene, die beim Konzert im Auditorium zu finden sind, rekrutieren sich vorwiegend aus der Mittelschicht, auch auf der Bühne sind kaum Arbeiter zu finden. Deutsche Rockmusiker - so wie wir sie in der gleichen Untersuchung in den Fragebögen kennengelernt haben - stammen zwar aus unterschiedlichen musikalischen, graphischen und kaufmännischen Berufen, aber Arbeiter bilden sowohl unter den Profis als auch unter den Amateuren eine Minderheit.

#### 4. Rockmusik und Gesellschaftskritik

Rockmusik als Gegenkultur, Rockmusik als proletarische Musik - zu den Legenden, welche die Szene sorgsam konserviert, gehört auch jene vom politischen Charakter, von der politischen Funktion der Rockmusik. Man mag bei manchen Journalisten Nachsehen üben, die mitunter ins Schwärmen geraten, wenn sie etwa die Zuschauermassen bei einem Popfestival sehen. Aber selbst die sogenannten seriösen Publikumsorgane sind nicht frei von unscharfen Formulierungen oder gar Unterstellungen bezüglich des politischen, will heißen: gesellschaftskritischen Charakters der Rockmusik. So konnte man noch vor sechs Jahren im Nachrichtenmagazin "Spiegel" lesen: "Gewiß sind auch die aggressivsten Songs immer nur Musik und keine Munition, gewiß sangen die Beatles: 'Wenn's um Zerstörung geht, könnt ihr nicht auf uns zählen'. Gleichwohl wird die Macht der etablierten, vergreisten Gesellschaft Europas und Amerikas in den Under-

ground-Kellern, bei Pop-Konzerten und Rock-Festivals gründlich unterminiert." Wie diese Unterminierung denn konkret aussieht, welche Resultate diese gleichsam rockmusikalische Unterwanderstrategie bisher gezeitigt hat, darüber schweigt sich "Der Spiegel" aus. Der Rock-Kritiker Franz Schöler ist denn auch schon viel vorsichtiger, wenn er formuliert: "Rockmusik kann politische Realitäten nicht direkt verändern, aber sie kann vielleicht beitragen, die Voraussetzungen dafür zu schaffen. Ein Gitarrensolo von Keith Richard oder Ron Wood vermag ein Maß an Trauer und Aggression, Dynamik und Melancholie im Hörer freizusetzen, das mehr bewirken kann als jeder noch so aktivistische Text. Rockmusik kann gesellschaftliche Zwänge nicht aufheben, aber sie zumindest bewußt machen. Sie kann ein Klima schaffen, in dem Befreiung eher möglich wird." Aber nicht nur salopp formulierender Journalismus geht von der angeblich gesellschaftskritischen Kraft der Rockmusik aus, selbst in Dissertationen - also Abhandlungen, die Wissenschaftscharakter tragen oder doch zumindest tragen sollten - ist die Rede davon. Jochen Zimmer in seiner Arbeit "Popmusik - zur Theorie und Sozialgeschichte": "Nicht die kritischen und bewußtseins-erweiternden Inhalte der Musik, sondern die Funktion der Musik als Katalysator, Gemeinschaftsgefühl unter den Zuhörern zu stimulieren, kam auf dem Festival von Köln und den meisten anderen zum Tragen." Er soll hier, an dieser Stelle nicht dem Problem nachgegangen werden, wie denn eine solche gesellschaftskritische Wirkung an konkreten musikalischen Formen ablesbar würde, wie denn dazu Text und Musik beschaffen sein müßten, da eine solche Wirkung überhaupt verneint wird. Hinzuweisen ist stattdessen auf Helmut Salzinger, der auf die theoretische Frage eine ebensolche Antwort gefunden hat, indem er vor allem auf die gesellschaftliche Stellung und Entstehung der Musik hinweist. "Sicher ist jedenfalls, daß die Rockmusik gerade dann, wenn sie politisch zu werden versucht, sich als ein widersprüchliches Phänomen offenbart. Ihr Widerspruch besteht darin, daß sie die Abschaffung von Zuständen verlangt, denen sie ihre Existenz verdankt, ohne zugleich mit deren Abschaffung die eigene Abschaffung zu propagieren. Dieser Widerspruch gilt jedoch nicht allein für die politische Rockmusik, sondern für jedes Kunstwerk, das im Kapitalismus Kritik am Kapitalismus übt".

Wenn die Rockmusik tatsächlich über oppositionelles Potential verfügt, dann mutet doch erstaunlich an, daß die Musik gerade zu einem Zeitpunkt völlig außer acht gelassen wurde, als sich der politische

Protest der Jugendlichen am vehementesten geäußert hat - nämlich zu Zeiten der Außerparlamentarischen Opposition Mitte und Ende der sechziger Jahre. In den politischen Auseinandersetzungen bei Demonstrationen usw. spielte die Rockmusik jedenfalls keine Rolle, was freilich nicht ausschließt, daß das politische Klima damals auch auf die Rockmusik nicht ohne Wirkung geblieben ist. Frank Zappa zum Beispiel sang damals in dem Stück "Plastic People": "Nimm' dir einen Tag Zeit, geh' herum und schau' dir die Nazis in deiner Stadt an, dann geh' nach Hause, denk nach und du weißt, über wen wir hier singen!" Zappa galt damals als Linker, als engagierter Ankläger einer restaurativen und unmoralischen Gesellschaft. Damals und noch Jahre später wurde geflissentlich übersehen, wie autoritär dieser Musiker seine Band beherrschte, daß die engagierten Äußerungen bloße Attitüde blieben, einzig der Image-Pflege diene. Heute gilt Frank Zappa als Rock-Intellektueller, als bürgerliches Genie; er ist - um in der Szenen-Sprache zu bleiben - "runter von seinem Polit-Trip."

Überhaupt hat sich heute, in den siebziger Jahren die Szene gewandelt. Die Protestsymbole der sechziger Jahre sind verschwunden, stattdessen tauchen neue, äußerst makabre auf - es gibt einen deutlichen Trend zu Nazi- und Faschismus-Symbolen. So haben die beiden Buchstaben S im Namen der amerikanischen Band Kiss die graphische Form der SS-Rune. Wenn Kiss auf der Bühne erscheinen, dann eröffnen sie ihr Konzert mit einem Goebbels-Zitat: "Wollt Ihr den Totalen Krieg?" Die amerikanische Gruppe Jefferson Airplane sang 1969: "Hey, now it's time for you and me/got to Revolution!" Heute äußert die Sängerin der Band, Grace Slick: "Alles, was spanisch ist, interessiert mich ungeheuer. Ich könnte mich zum Beispiel lange mit Franco unterhalten, ohne daß ich mir dabei blöd vorkäme." Kiss, Blue Oyster Kult, Lou Reed, Sparks, Roxy Music, Sweet, Nico - das bloße Vorhandensein solcher, mit Gewalt- und Nazi-Symbolen beladener Rockmusik muß doch grundsätzliche Zweifel wecken, ob die Musik - wenn überhaupt - eine eindeutige politische Botschaft transportiert. Ist es nicht so, daß hier ganz einfach eine im Grunde romantische Rebellenattitüde nach Symbolen und Gesten sucht? Symbole und Gesten, die historisch variabel sind? Gestern der "Linkstrend", heute - wo die gesamte Gesellschaft wieder mehr nach rechts zu tendieren scheint - eine ebensolche Kehrtwendung? Dieter Baacke hat mit einem Buchtitel sozusagen ein geflügeltes und dennoch genau treffendes

Wort geprägt - Beat, die sprachlose Opposition. Was er für den Beat feststellt - und damit meint er die Musik bis etwa 1970 - das hat auch heute für die Rockmusik Gültigkeit: "Sie ist sprachlos, weil sie im Bewußtsein nicht vorformuliert ist und nicht weiß, zu wem sie sprechen soll und mit welchen Mitteln. Darum wendet sie sich an kein Gegenüber, sondern verhält sich invers zu sich selbst, d.h. sie stellt sich dar als Ausweichen, als Unfähigkeit zur Diskussion gesellschaftlicher Tatbestände, als Rückzug in Verhaltensformen, die viele Erwachsene zunächst noch erschrecken, weil sie diese nicht verstehen."

Wir haben rund 1.700 jugendlichen Besuchern von Rock-Konzerten folgendes Statement vorgelegt: "Ich werde durch die Musik zu gesellschaftskritischer Haltung geführt." Es waren ganze 17 %, die diese Aussage für richtig hielten. Und ebenfalls nur 17 % der Befragten gaben an: "Die meisten Besucher dieses Konzertes hier werden durch die Musik zu gesellschaftskritischer Haltung geführt." Dieser Minderheit unter den Konzertbesuchern, die an die gesellschaftskritische Kraft der Rockmusik glauben, steht allerdings eine weitaus größere Anzahl von Rockmusikern gegenüber, die eben diese Funktion mit ihrer Musik übernehmen wollen. 53 % der von uns befragten deutschen Rockmusiker verknüpfen mit ihrer Musik den Wunsch, zur Veränderung der Gesellschaft beizutragen, und 42 % von ihnen gaben an: "Meine Musik soll die Zuhörer zu gesellschaftskritischer Haltung führen !" Viele deutsche Rockmusiker entsprechen damit genau der Klischeevorstellung, die man häufig an sie heranträgt. Man muß sich unwillkürlich fragen, wie denn gesellschaftskritische Funktionen in der Rolle eines Musikers zu erfüllen sind. Noch mehr Erstaunen mag hervorrufen, daß 47 % der Musiker meinten, schon durch rein instrumentale Gestaltung ihrer Musik gesellschaftskritisch wirksam werden zu können. Das würde konkret bedeuten, daß etwa allein schon bestimmte Töne oder Tonfolgen gesellschaftskritische Wirkung hervorrufen können.

##### 5. Der Charakter von Musik

Die Liste der Legenden und Kuriosa, die man der Rockmusik zuschreibt, ließe sich beliebig fortsetzen - daß die Musik sexuell stimuliere und zum Drogengebrauch animiere, läßt sich dabei ebenso empirisch widerlegen. Der Zweck solcher Legenden ist klar: sie dienen der Plattenindustrie zur besseren Verkäuflichkeit, denn geworben wird

in erster Linie mit einem Assoziations-Umfeld, das man einer Musik einfach zuordnet. Solche Wirkungen, Aussagen, Effekte werden ankonditioniert, und je öfter sie wiederholt werden, desto glaubwürdiger werden sie offenbar.

Ein aktuelles Beispiel für solche Ankonditionierungen bietet die Karriere des amerikanischen Rockmusikers Bruce Springsteen. Obwohl versierte Manager dem Musiker längst das Denken abgenommen haben, wird Springsteen in einer gigantischen Werbekampagne als eine Art "Rebell von der Straßenecke nebenan" verkauft und stilisiert. In Artikeln über Springsteen kommt denn auch immer wieder der Außenseiter-Mythos des Musikers zum Ausdruck, ein Außenseitertum, dessen geschickte Lancierung sich Springsteens Plattenkonzern bereits über 300.000 Dollar hat kosten lassen.

Wichtiger aber noch als die Frage nach dem Warum der Legenden ist die Frage nach dem Wie. Wie ist es möglich, daß Musik - und in diesem speziellen Fall Rockmusik - so mit angeblichen Wirkungen befrachtet wird, die einer empirischen Überprüfung nicht standhalten ?

Musik hat keinen Charakter, man muß ihn erst erlernen. Musik bringt nicht ihre Beurteilungskriterien von selbst mit, sondern diese werden erst in einem gesellschaftlichen Kontext definiert - so könnte man die bisherigen Forschungsergebnisse der Musikpsychologie zusammenfassen. Es ist zum Beispiel nicht erwiesen, daß bestimmte tonale Formen auch bestimmte Stimmungen oder Emotionen hervorrufen - ja, die Wirkung von Musik ist historisch variabel. So gilt die Dur-Tonart heute als männlich und hart, im Altertum war es genau umgekehrt - die jonische Tonart, die unserem C-Dur entspricht, galt damals als weich und weiblich. Es existieren - grob formuliert - in Musikästhetik und Musikpsychologie zwei Forschungsansätze, die die Wirkung von Musik erklären wollen. Die sogenannte absolutistische Richtung geht davon aus, daß die Wirkung aus den musikalischen Stimuli selbst ableitbar ist, während die referentialistische Richtung behauptet, daß die Wirkung von Musik primär von außermusikalischen Bezügen bestimmt wird. Man kann also hier zwischen Stimulus - also Reiz- und Response - also Reaktions-Theorien unterscheiden. Die Stimulus-Theorie hat sich zur Auswertung sowohl unserer als auch anderer Untersuchungen als wenig hilfreich erwiesen - es wird also hier der Response-Theorie der Vorzug gegeben. So haben z.B. Brömse und Kötter 1972 herausgefunden, daß sogenannte Beatschläger

bei den von ihnen untersuchten Jugendlichen einander sehr ähnliche Eindrücke hervorriefen. Und obwohl es sich um unterschiedliche Stücke handelte, ähnelten sich die Einstufungen so sehr, als wäre immer wieder das gleiche Stück vorgespielt worden. Mit unserer eigenen Untersuchung sind wir zu ähnlichen Resultaten gelangt. Die Wirkung, die Musik hinterläßt, erlaubt also keinesfalls Schlußfolgerungen auf ihren Charakter, sondern ist jeweils Resultat ihrer Rezeptionsbedingungen. Rockmusik wird vorwiegend in der Freizeit gehört, zu einer Zeit, wo man sich entspannen will, wo man Abwechslung von der beruflichen oder schulischen Beanspruchung sucht. Aus diesen Rezeptionsbedingungen aber formen sich Erwartungen an die Musik, und so ist es überhaupt kein Widerspruch, daß ein Stück, das man als hektisch bezeichnen würde, die Funktion der Entspannung und des Ausgleichs übernehmen kann. Voraussetzung allerdings bleibt auch hier, daß die Musik vertraut ist. Denn auch das hat die musik-psychologische Forschung bislang erwiesen - Musik, die einem vertraut ist, deren Kennzeichen bekannt sind, diese Musik wird als schön und angenehm empfunden. Nicht vertraute Musik freilich, mit zunächst unbekanntem kompositorischen Elementen, wird abgelehnt, sie gilt als unverständlich und merkwürdig.

Fassen wir also zusammen: Musik besitzt keinen Charakter an sich, ihre Wirkung läßt sich nicht aus sich selbst erklären, sondern aus ihren Rezeptionsbedingungen und -erwartungen, die in einem gesellschaftlichen Kontext an sie gestellt werden. Äußerungen über Musik, die keinen Wissenschaftsanspruch stellen, - und mit solchen wird man wohl am häufigsten konfrontiert -, solche Äußerungen besitzen nur den Wert vorläufiger Annäherungen an das Objekt. Sie bleiben subjektiv und sollten als das auch verstanden werden. Was weiterbringt, ist nicht die Untersuchung der Musik selbst, sondern ihrer Rezeption und damit vor allem die Erforschung individueller Hörgewohnheiten. Was also bleibt von der Rockmusik, wenn sie keine proletarische, keine politische Musik ist? Wenn sie nicht als Gegenkultur verstanden werden kann und wenn sie keine alternativen Normen und Werte vermittelt? Es bleibt ein musikalisches Medium, das besonders nahe an den Bedürfnissen seiner Konsumenten angesiedelt ist, das aber auch gerade deshalb von hoher kommerzieller Verwertbarkeit ist. Es bleibt eine Musik, deren Wirkung häufig maßlos überschätzt wird, eine Musik, die zwar auf gesellschaftliche Vorgänge reagiert, sie aber bestenfalls

abbilden, niemals jedoch verändern kann. Rockmusik ist eindeutigen Interpretationen nicht zugänglich, das meiste, was man ihr zuordnet, erweist sich als pure Ideologie. Rockmusik trägt in manchen Bereichen und Formen deutlichen Kunstcharakter. Rockmusik ist ein Stück Gegenwartskultur.



## Summary:

Hardly any other music form which enjoys popularity today is so burdened with myths as is Rock music. The most different effects and qualities are accredited to it: it should be an expression of alternative norms and values, it should offer social manoeuvrability, it should even be capable of providing vehement social criticism, but it should also simply be an object for capital investment. As in a self service store, anyone who expresses an opinion concerning the theme, can reach here and there, and pick out the most favourable arguments to use in defense of his point of view.

In this article, the authors describe the myths and supposed effects of Rock music, those myths which not only most frequently occur, but which, over the years have obstinately found their way into the Rock music scene and have stayed. They attempt to put these myths to rest via confrontation with empirically won knowledge and use as an explanatory model a so called "referentialistischen Ansatz". This criticism originates from the point that music - any music - possesses no definite character in itself, that the criteria for judging and the effects of the music must first be defined in a social context. The effect which the music produces does not allow any conclusions concerning its character, but results from the reception and attention which the public provides.

The authors analyse the social position of Rock music and come to the conclusion that it here primarily handles with a middle class phenomenon and with a piece of present day culture. Rock music is, in spite of all appearing opposition, securely anchored in the western industrial and social system. The rebellious nature which is so heavily attributed to the music, serves as its primary selling factor and concentrates its appeal within a definite target group, the youth.