

Holm Felber

Wenn Musik gebraucht wird

Fortgesetzter Versuch:
Jugend und
populäre Musik

Der Themenkreis der populären Musik und damit verbundener sozialer Verhaltensweisen hat im Rahmen der Beilagen der Zeitschrift „Unterhaltungskunst“ einen festen und wohl auch ziemlich ausgedehnten Platz. Erinnert sei an dieser Stelle – um in der jüngeren Vergangenheit zu bleiben – nur an die Veröffentlichung der Beiträge zu den Theoretischen Seminaren zur populären Musik anlässlich der Schlagerfestivals Dresden 1984 und 1986. Auch die Verbindung von Jugend und populärer Musik hat ihre umfangreiche Geschichte sowohl im Realen wie auch in der soziologisch orientierten Reflexion darüber. Peter Warnecke veröffentlichte in der Beilage 4/86 – mit Blick auf die Jugend unseres Landes – einen umfangreichen, die Vielfalt empirischer Erkenntnisse referierenden Aufsatz zu diesem Problemkreis.

Die sich nun anschließenden Ausführungen nehmen auf mehreren Ebenen auf diese Veröffentlichung Bezug. Zum einen nämlich beruhen auch sie im wesentlichen auf den von Peter Warnecke in ihren Ergebnissen dargestellten größeren empirischen Untersuchungen. Was von Peter Warnecke bereits referiert und diskutiert wurde, muß deshalb im folgenden nur am Rande berührt werden, anderes ist heute – nach Sichtung weiterer Details, im Gefolge von Diskussionen mit Theoretikern und Praktikern der Jugendmusik und nicht zuletzt auch in Konsequenz fortgeschrittener Entwicklung der Gegebenheiten im Bereich der populären Musik selbst – ausbaufähig.

Peter Warneckes vornehmlich deskriptiv angelegter Beitrag ließ natürlich auch Fragen theoretischer Natur offen: systematisierte Aussagen zur Funktionalität populärer Musik für junge Leute beispielsweise oder das Problem der Erklärung von Entwicklungsdeterminanten musikalischer Vorlieben im Jugendalter und darüber hinaus. Einige Überlegungen auch dazu sollen sich anschließen, wobei vermutlich wieder mehr Fragen aufgeworfen als geklärt werden. Beginnen könnte man schon damit, wo „populäre Musik“ und „Jugend“ eigentlich beginnen oder enden

Wenn Musik gebraucht wird – Zur Funktionalität populärer Musik bei Jugendlichen

Eingangs einer erneuten Beschäftigung mit einzelnen Aspekten des Verhältnisses von Jugend und populärer Musik in unserem Lande, ist eine Positionsbestimmung zur Funktionalität populärer Musik für die zur Diskussion stehende Nutzergruppe wohl angebracht. Es darf in diesem Zusammenhang als Trivialität gelten, daß die historisch-konkrete Funktionalisierung populärer Klänge unter Jugendlichen wesentlich in den Alltagszusammenhängen dieser gesellschaftlichen Gruppe wurzelt: So einfach stellten sich die Dinge aber eben nur auf entsprechend hoher Stufe theoretischer Verallgemeinerung dar, im Konkreten ist da noch allzuvielen unaufgeklärt. Wenn im folgenden wenige Begriffe zur Fixierung der Funktionalität erörtert werden, so kann auch damit kaum mehr als die überaus kurze Deskription von Sachverhalten gelingen, deren umfassende Erklärung an dieser Stelle nicht zu leisten ist.

Welche Bedeutung also hat populäre Musik für Jugendliche, welche Rolle spielt sie in ihrem Leben? Die Frage impliziert, daß im folgenden der Schwerpunkt in den Aspekten der subjektiven, individuellen Funktionalisierung populärer Musik gesetzt wird. Drei Vorgänge scheinen hier besonders ins Gewicht zu fallen, wobei freilich schon deren klare analytische Trennung Komplikationen mit sich bringt: Es handelt sich um die mit populärer Musik verknüpften Vorgänge der Kommunikation, der Identifikation und der psycho-

physiologischen Regenerierung und Stimulation.

Populäre Musik ist Jugendlichen zunächst Anlaß, Gegenstand und Mittel der Kommunikation: Dieser Vorgang ist – wie alle nachfolgend geschilderten – alltäglich. Der geistige Austausch – wenn wir Kommunikation in Kurzform so verstehen wollen – reicht dabei vom direkten Gespräch zu Fakten und Entwicklungen im Bereich von Rock, Pop und Schlager über die Suche und Kenntnisnahme von öffentlichen Äußerungen und Veröffentlichungen aller Couleur zu diesem Themenkreis bis hin zu dem in konkreten Handlungen ablesbaren Austausch individuell-praktischer Beziehungen und Wertungen zu den jeweiligen Musikangeboten bei Konzerten, aus dem Funk, von der Schallplatte oder Kassette. Verständigung über populäre Musik trägt dabei als Konsequenz ihrer Produktions- und Verbreitungsgewohnheiten in den meisten Fällen Züge interpersonaler und massenmedialer Kommunikation.

Evident und alltäglich ist auch die Nutzung von Musik als Mittel der Kommunikation unter Jugendlichen und gegenüber anderen gesellschaftlichen Gruppen, als Signal der im sozialen, politischen oder ästhetischen Raum bezogenen Positionen: Wem wäre beispielsweise lautstarkes Bekenntern per Kassettenrecorder bei Bahnfahrten, in Parks oder auf Zeltplätzen und an Badestränden nicht schon aufgefallen? Hier wird die Schwierigkeit der Analyse sofort erkennbar, denn gewiß ist Voraussetzung solcher kommunikativen (manchmal mehr Prävention von personaler Kommunikation bedeutender) Verhaltensweisen die qualitativ differenziert ausfallende Identifikation mit dem klanglichen Produkt und seinen Produzenten. Wo eigene Positionen permanent in Frage stehen oder noch nicht hinreichend stabilisiert sind, ist die Konstruktion des Selbstbildes unter Zuhilfenahme von Zeichen; die eine der gewünschten Identität angenäherte symbolisieren, ein durchaus üblicher Prozeß.

Jugend ist sicher in besonders intensivem Maße auch ein Vorgang der Selbstsuche und – partiell und temporär – der probeweisen, modifizierenden Übernahme fremder Identitäten. Als Symbol der Identität kann neben vielen anderen

auch der Klang fungieren. Natürlich trägt er dabei in aller Regel nicht nur sich selbst und seine Sinnlichkeit: er steht für das Image und Outfit einer Gruppe, eines Interpreten oder einer ganzen Spielart populärer Musik, er symbolisiert Stil, Mode, Lebensweise, kulturelles Milieu oder gar soziale Werte. Es ist kaum zu bestreiten, daß das Image populärer Künstler – um diesen Terminus als Kürzel für all das zu nehmen, was mit den Songs, dem Outfit, öffentlichem Auftreten usw. vergeblich oder tatsächlich kommunikativ vermittelt werden soll – stets auch ein Bündel von Verkaufsargumenten darstellt, ganz gleich, wie es auch ausfallen möge. Doch lebendig wird dies erst dann, wenn die Fans, die im allgemeinen generalisierte Aussage des Images in ihre Situation übertragen – zuweilen weitab oder gar entgegen der ursprünglichen Intention. Nicht nur die Songs, sondern auch die raffinierten oder banalen Garnituren der Images bilden ein "bewegliches Koordinationsystem kultureller Aktivitätsfelder des Alltags, der Freizeit, das offen ist für Möglichkeiten des Gebrauchs, der Sinnggebung, der Lust, der Sinnlichkeit und des Vergnügens".¹ Das Outfit beispielsweise ist dasjenige Element der Präsentationsgesamtheit, das am ehesten augenfällig wird und somit zur Konstruktion eines Selbstbildes am besten geeignet erscheint.

Damit soll indessen keine Unterschätzung der Wirkung der Klangsinlichkeit und ihrer Bedeutung für Identifikationsprozesse begründet werden. Die in den Klängen verschlüsselten Bekenntnisse tragen wohlunterscheidbaren Ebenen der Identifikation Rechnung. Mag es den Vertretern einer anderen – meist ja der älteren – Generation gegenüber hinreichen, laute und rhythmisch betonte Musik zur Aufführung zu bringen, um eigene Positionen deutlich genug zu kennzeichnen, genügt allein dies im Kreise der Gleichaltrigen möglicherweise längst nicht mehr, um auffällig und interessant zu sein.

Die musikalischen Zeichen fungieren also als symbolische Repräsentanten differenzierter kultureller Identität: sie beinhalten massenhaft das Bekenntnis zur eigenen Generation (eine Hypertrophierung dieses Aspektes kann dabei auch einer durch Überreaktion der Vertreter anderer Generationen ausgelösten bewußten Wahrnehmung des an sich objektiven und selbstverständlichen Sachverhaltes geschuldet sein), aber ebenso den Versuch, unter Gleichaltrigen Profil zu gewinnen oder zu zeigen. Dies ist durchaus auch in der relativen Konformität der Fangruppenidentität realisierbar, da die Gesamtheit sozialer Kontakte ja weit über das (Freizeit-)Leben in der Fangruppe hinausreicht. Die Identifikationsprozesse Jugendlicher in ihrem Verhältnis zur populären Musik dürfen allgemein als wichtige Signale einer in alltagskulturelle Symbolik über-

setzten Ablösung von kindlichen Mustern des Sozialverhaltens interpretiert werden. Ganz dementsprechend ist auch das Maß der Bedeutsamkeit dieser Funktion im Verlaufe des Jugendalters selbst letztlich regressiv. Die schließlich in den meisten Fällen im praktischen und geistigen Gestalten der real-konkreten Umwelt gefundene und in ihren weiteren Wandlungen in erster Linie von den Gegebenheiten individueller konkreter Praxis bestimmte Identität, drängt eine Orientierung an Pose oder Position der populären Stars schließlich immer mehr in den Hintergrund.

„Unterhaltung“, „Entspannung“, „Abschalten“ – dies sind wohl die geläufigsten Vokabeln zur Kennzeichnung einer dritten Funktion der populären Musik (nicht nur) unter ihren jugendlichen Nutzern. Gemeint sind die durch Musik ausgelösten oder von Musik begleiteten Vorgänge der psychophysiologischen Regenerierung und Stimulation. Wiederum ist eine an dieser Stelle nicht systematisierbare, sondern bestenfalls in ihrer Spannweite anzudeutende Vielzahl von konkreten Erscheinungen des Musikgebrauchs mit dieser Funktion verbunden: Da läßt das morgendliche Radio-Musikprogramm (hoffentlich!) die noch in den Knochen steckende Müdigkeit vergessen, da wird sonst leere Zeit auf Fernverkehrsstraßen oder in der Bahn mit mehr oder minder gefälligen Klangsequenzen aus dem Kassettenrecorder aufgefüllt, eine Tagtraumreise in sonnige Urlaubsparadiese beginnt mit den ersten Takten des entsprechenden Schlaglers ... Auch der Tanz, der das Gefühl für den eigenen Körper wieder intensiviert, gehört zu den Prozessen, die körperliche und geistige Spannkraft wiederherstellen und durch Musik animiert werden.

Das Verhältnis Jugendlicher zur populären Musik und das darin eingeschlossene Realverhalten stellt in aller Regel eine Synthese der beschriebenen Funktionen dar. Die im Laufe des Jugendzyklus auftretenden Wandlungen in der Richtung der einzelnen Funktionen zueinander sind am Beispiel der Identifikationsfunktion bereits angedeutet worden. Veränderungen dieser Art stehen natürlich in enger Korrespondenz zu den sich in den einzelnen Altersabschnitten vollziehenden Wandlungen in sozialer Position, im Rhythmus des Alltags, in sich verändernden Kommunikationsformen, auch natürlich in damit zunehmender und differenzierterer sozialer Erfahrung.

Auf diesem Wege wird zugleich eine distinkte Wertungs-, Gebrauchs- und Funktionsweise populärer Musik innerhalb der als Jugend bezeichneten sozialen Gruppe begründet. In älteren Gruppen der Jugend verliert die über populäre Musik realisierte Identifikation an Bedeutung, und populäre Musik rückt von zentralen Plätzen der Kommunikation an die Peripherie. Gleichzeitig –

wenn wohl auch nicht in gleichem Maße – gewinnt populäre Musik als bewußt genutzter Faktor psychophysiologischer Regenerierung nicht selten noch an Bedeutung. Die in populäre Klänge investierte Phantasie allerdings nimmt ab, eine aus Erfahrung gespeiste Ökonomisierung diesbezüglichen Engagements gewinnt Raum, die Beziehung wird oberflächlicher, verliert an Intensität.

Dennoch bleibt auch in diesem Falle der jugendliche Hörer aktiv – es ist ihm keineswegs gleichgültig, welche Musik zu welcher Gelegenheit genutzt wird. Schon mit dem Vorgang der Auswahl ist seine aktive Beteiligung gegeben. Unterschiedliche Grade des Engagements der Hörer lassen sich gewiß nicht bestreiten, doch der zuweilen geäußerte generalisierte Vorwurf, populäre Musik sei per se lediglich Mittel der Berieselung – zumal in ihren unter Jugendlichen besonders verbreiteten Formen von Pop, Rock und Schlager – basiert auf dem Bild eines phantasielosen, unerfahrenen und in jeder Richtung manipulierbaren Hörers. Der empirische Nachweis der Existenz eines solchen Hörers in wirklich bedeutsamer Quantität unter den Jugendlichen unseres Landes dürfte schwerfallen. Genau das Gegenteil scheint in bezug auf die kurz geschilderten Funktionen populärer Musik bei Jugendlichen der Wahrheit näher zu sein: Die Aktivität des Hörers ist quasi unabdingbare Voraussetzung der Wirksamkeit der musikalischen Vorgabe. Nur ist hier freilich nicht tradierte formale Werkanalyse gemeint (obgleich sie andererseits natürlich nicht ausgeschlossen werden muß), sondern ein individuell gesteuerter Prozeß der Einbindung der Musik in alltägliche Abläufe und Vorgänge. Der dabei betriebene Aufwand ist quantitativ und qualitativ sicher sehr unterschiedlich. Er kann sich z. B. in einer kaum bewußt werdenden, emotional gefärbten Bewertung aktueller Musikangebote mit aber durchaus praktischen Konsequenzen (beispielsweise Wahl eines anderen Senders im Radio) erschöpfen, kann sich aber auch in einer über Jahre hinweg mit Ausdauer und großem Engagement betriebenen Sammlung von Informationen aller Art zu bevorzugten Gruppen, Interpreten, Stilrichtungen oder in der möglichst perfekten Nachahmung von Outfit und Auftreten der Stars darstellen. Dies alles aber setzt geistige und praktische Auseinandersetzung mit dem komplexen Kommunikationsangebot „Populäre Musik“ voraus. Selbst formale Qualitäten können dabei zeitweise in den Hintergrund treten. Es ist keineswegs unmöglich, daß „klanglich miserable und bruchstückhafte Rezeption... subjektiv die Musik in großer Intensität und hohem Erlebniswert erfahren läßt. Dies ist möglich wegen der Erinnerung, die sinnliche Erfahrung schlagartig hervorgerufen kann.“²

Beständigkeit des Wechsels? – Zwei Hypothesen zu altersspezifischen Präferenzen populärer Genres

Den Funktionen der psychophysiologischen Regenerierung und Stimulation und bestimmten Aspekten der mit Kommunikation verbundenen Funktionalität kommen in den Gebrauchsweisen populärer Musik aller Genres und aller Altersgruppen übergreifende Bedeutung zu. Für die Identifikation läßt sich dies wohl in gleicher Weise nicht aufrechterhalten, zumindest nicht für die Qualität der unter Jugendlichen z.T. anzutreffenden Intensität dieser Beziehung. Wann immer in der Vergangenheit der empirische Blick auf die Gebrauchspraxis populärer Musik in unserem Lande unter Einschluß aller Altersgruppen versucht wurde, verband sich damit die Feststellung unterschiedlicher Genrepräferenzen in den Generationen^{3/4}. Ältere Hörer finden danach aus dem populären Bereich vorwiegend an Volksmusik, Blasmusik, Evergreens, Operette und Musical Gefallen, Jugendliche hingegen vornehmlich an Rock, Pop, Liedermachern, Jazz und Blues. Beide Gruppen treffen sich in ihrem Interesse am Schlager. Die Vagheit der Terminologie empirischer Soziologie auf diesem Felde (die durchaus auch als ein getreuer Spiegel des historisch überkommenen und bis in die Gegenwart hinein wirksamen musikwissenschaftlichen Interesses an populärer Musik gelten darf, ohne freilich unmittelbar kausal damit verknüpft zu sein), muß bei diesen in hohem Maße generalisierten Aussagen ebenso in Rechnung gestellt werden wie der Umstand, daß für die Sache wesentliche Unterschiede innerhalb der Altersgruppen im allgemeinen unterbelichtet bleiben.

In Hinsicht auf die altersbestimmten Veränderungen in der Nutzung der Genres populärer Musik lassen sich gegenwärtig zwei Verlaufsformen hypothetisch ableiten. Es handelt sich dabei um eine analytische Typologie in Extremen, deren praktische Realisierung vermutlich in aller Regel in einer noch genauer zu fixierenden Mischung ihrer Polaritäten bestehen dürfte.

Zum einen ist mit dem höheren Lebensalter die bereits kurz skizzierte, in ihrer Bedeutung für das Verhältnis des Nutzers populärer Musik zum klanglichen Objekt wohl grundlegende Verlagerung des Schwergewichtes in der Funktionalität hin, mit dem Mittel psychophysiologischer Rekreation verbunden. Damit korrespondiert der Hypothese gemäß ein Wandel in der Struktur von Ansprüchen und Erwartungen bezüglich populärer Musik, der sich schließlich beispielsweise in einer Bevorzugung des „einfacher“ rezipierbaren Genres des Populären manifestiert (um beim Beispiel zu bleiben: von der Bevorzugung der „komplexen“ Strukturen des Art Rock hin zum Material aktueller Hit-

paraden oder zum Schlager). Hier erfolgt mit der Veränderung der Funktionalität der Musik im anders formierten Alltagszusammenhang ein Umstieg hin auch zu anderen, den neuen Umständen besser angepaßten musikalischen Angeboten. Eine allgemein gültige Aussage über die Art und Weise des Umstiegs, seine Determinanten und seine Ergebnisse im musikbezogenen Verhalten läßt sich sicher gegenwärtig nicht treffen, hier sind empirische Basis wie auch theoretische Reflexion völlig unzureichend entwickelt. Im Zusammenhang mit der Diskussion der zweiten Hypothese ist dies aber auch nicht unbedingt erforderlich. In extrem vereinseitigter Interpolation läge die Konsequenz der ersten Entwicklungsvariante in einer immerwährenden Reproduktion gegenwärtiger Musikpräferenzen in den einzelnen Altersgruppen. Nur insofern sich Veränderungen in den Alltagszusammenhängen ergeben, sind Folgen in den Gewohnheiten der Nutzung von Musik zu erwarten. Dagegen bleiben Veränderungen der Musikkultur weitestgehend unberücksichtigt. Die zweite Hypothese aber stellt gerade die historisch-konkreten Umstände der musikalischen Sozialisation einzelner Generationen in den Mittelpunkt der Erklärungsversuche. Danach bleiben Bindungen an die musikalische Praxis der Jugendphase auch mit zunehmendem kalendarischen Alter erhalten. Entscheidend wäre dann für eine Prognose der Entwicklung des Musikgebrauchs der Komplex diesbezüglicher konkreter Sozialisationsbedingungen der jeweils jungen Generation. Hierzu zählen beispielsweise die in der Jugendphase aktuellen Trends der Musikproduktion und des konkreten klanglichen Angebots, technisch-technologische und sozialstrukturelle Fragen der verfügbaren Formen der Musikverbreitung und -nutzung, sowie auch gesellschaftlich-funktionale Positionierung und Bewertung bestimmter Teilbereiche der musikalischen Praxis und der Musikkultur der Gesellschaft als Ganzes. Mit einer Dynamisierung des Musiklebens (die wohl in Parallelität und Korrespondenz zur gesellschaftlichen Entwicklung in unserem Jahrhundert insgesamt diagnostiziert werden kann), ist dann auch ein sich beschleunigender Wandel in den generationsgebundenen Vorlieben musikalischer Art und entsprechenden Gebrauchsgepflogenheiten zu registrieren. Daraus ergibt sich folgerichtig, daß gegenwärtige Strukturen des sozialen Gebrauchs der Musik nur sehr bedingt und gebunden an eine gewisse Beständigkeit der (musikalischen) Sozialisationsbedingungen heranwachsender fortgeschrieben werden können.

In beiden Hypothesen wurde jeweils ein wesentliches Element aus dem Feld der Determinanten altersbestimmter Musikpräferenz und individueller musikalischer Praxis in der Absicht hervorgeho-

ben, in der Darstellung der Extreme die Totalität der Wirkungskomponenten transparenter und systematisierbar zu machen. Die Realität dürfte massenhaft die Synthese der beiden Hypothesen zugrunde liegenden Prozesse darstellen: Bewahrung der Bedingungen musikalischer Sozialisation und altersbestimmter Funktionswandel treten in Beziehung zur jeweiligen konkreten Struktur und Entwicklung der Musikpraxis und gestalten diese gleichzeitig mit.

Wenn man nun dies auf die erwähnten Genrepräferenzen von Altersgruppen in unserem Lande rückbezieht, erscheint es durchaus als plausibel, daß die vor allem mit der Entstehung von Rockmusik verbundenen, vor etwa 30 Jahren eingeleiteten Wandlungen in der Musikpraxis der Massen (z.B. rapide fortschreitende Industrialisierung in der Organisation und im Ablauf von Musikproduktion, technisch-technologische Entwicklungen der Musikproduktion und -verbreitung, Veralltäglichung und Profanierung des Musikgebrauchs), in schon absehbarer Zeit bestimmte Genres des heute noch als populär Geltenden stark an Bedeutung verlieren lassen. Dem ist auch mit massiver gesellschaftlicher Subventionierung tradierter Spielarten des Populären kaum dauerhaft abzuwehren, solange nicht gleichzeitig eine Rekonstruktion der ursprünglichen Funktionszusammenhänge solcher Genres erfolgt oder sich neue Funktionszusammenhänge am tradierten Genre bilden. Der Ökonomisierung der Befriedigung der mit der Rezeption populärer Musik verbundenen Bedürfnisse und Interessen durch Nutzung industriell produzierter und quasi universell verfügbarer Musikprodukte, ist so jedenfalls sinnvoll kein Riegel vorzuschieben.

Abschließend sei angemerkt, daß sich die gegenwärtig möglichen Aussagen zur Entwicklung generationstypischer Musikpräferenzen und musikbezogener Verhaltensweisen, auf den Vergleich von Momentaufnahmen in Gestalt querschnittsmäßiger Erfassung entsprechender Daten, in (zum Teil) vergleichbaren Populationen zu verschiedenen Zeitpunkten und daran geknüpfte theoretische Verallgemeinerungen stützen, die zusätzlich die Entwicklung musikalischer Praxis im gesellschaftlichen Rahmen in Rechnung zu stellen suchen. Die Soziologie verfügt hingegen mit der Intervallstudie bereits über ein entwickeltes Instrumentarium, das dem Sachverhalt tatsächlich angemessen ist, allerdings wegen seines immensen Aufwandes auch zukünftig für soziologische Untersuchungen repräsentativen Charakters auf dem Felde der Aufklärung musikalischer Sozialisation und Biografie kaum einsetzbar scheint.

Massenmedial, flexibel, international – Einige Charakteristika und Konsequenzen jungendlichen Musikgebrauchs

Auch wenn nicht nur zwischen Generationen, sondern selbst innerhalb der Jugend erhebliche Unterschiede in der individuellen musikbezogenen Praxis konstatiert werden, leitet sich dies vorläufig immer aus einer Vielzahl von Querschnittsergebnissen aus verschiedenen Phasen und Gruppen der Jugend ab. Als differenzierende Faktoren des Gebrauchs (nicht nur) populärer Musik unter den Heranwachsenden, werden häufig als relativ einfach zu objektivierende Merkmale die sozialen und soziokulturellen Bedingungen der Herkunft, sowie die individuell erlangte soziale Stellung und demografische Aspekte benannt. Regelmäßige Zusammenhänge zur musikalischen Praxis so definierter sozialer Gruppen sind damit in der Tat nachweis- und begründbar, doch werden hiermit real wirksame Vermittlungsebenen zwischen den genannten Charakteristika und dem Musikgebrauch ausgeblendet bzw. stillschweigend vorausgesetzt. Die Unterschiede hinsichtlich der musikalischen individuellen Praxis ergeben sich aber eben aus konkret sachbezogenen Merkmalen der Jugendlichen, die nun freilich wiederum in notwendiger Beziehung zu den durch die objektivierten Kriterien allgemein gekennzeichneten Umstände stehen. Solche Vermittlungen wären zum Beispiel mit den in den Familien unterschiedlichen Gewohnheiten im Gebrauch von Musik, einer darin zum Teil ebenfalls manifestierten differenzierten musikalischen Bildung oder familiär und territorial distinkten Zugangsmöglichkeiten zu bestimmten Formen des Musikgebrauchs gegeben. Von entscheidender Bedeutung sind individuelle Erfahrungen und Erlebnisse mit und durch Musik und die Art ihrer möglicherweise kollektiven Bewertung und individuellen psychischen Verarbeitung. An dieser Stelle wäre auch der Einfluß der Einbindung Jugendlicher in verschiedene formelle und informelle Gruppen zu erwähnen. Sicher ist das Feld möglicher Vermittlungskomponenten damit nicht vollständig abgedeckt. Es mangelt auch und in besonderem Maße an der empirischen Erkundung solcher Zusammenhänge, die natürlich höhere Ansprüche an Forschungsstrategie und -technologie als das gegenwärtig übliche Verfahren des „Grobgestrickten“ stellt. Soweit sich die Dinge in Gesamtsicht auf die Jugend unseres Landes und ihr Verhältnis zur populären Musik differenziert darstellen lassen, ist dies im bereits erwähnten Aufsatz von PETER WARNECKE⁵ nachzulesen.

Auch die verschiedenen Erscheinungsformen des Umgangs Jugendlicher mit populärer Musik werden gegenwärtig überwiegend deskriptiv dargestellt. Als quantitativ immer mehr dominanter Usus und als nunmehr festes Element

der Alltagskultur der Jugendlichen unseres Landes wird dabei der mediengebundene Privatgebrauch von Musik in häuslicher Umgebung geschildert. Eine Hochrechnung aus dem Jahre 1985 ergab eine breite Nutzung vorhandener Medienangebote. Im statistischen Mittel hören die Jugendlichen danach täglich 1,8 h Radio und 1,5 h nutzen sie eigene und geliehene Tonträger. Fügt man hieran noch die Zeit für die Fernsehnutzung und das Lesen an, so ergibt sich eine Zeitsumme, die über der im Durchschnitt zur Verfügung stehenden Freizeit liegt. Dies deutet auf zumindest zwei wichtige Sachverhalte hin:

1. Jugendliche nutzen die Medien offenkundig auch dann, wenn sie Tätigkeiten verrichten, die von ihnen nicht zu den in der Freizeit realisierten gerechnet werden (z.B. Hausarbeit, Lernen). Hier tritt das sogenannte „sekundäre Hören“ in Erscheinung – gerade diese Form dürfte für die quantitative Dimension des Gebrauchs von Musik besonders ins Gewicht fallen.

2. Die Jugendlichen ordnen der Musik- und Mediennutzung in ihrer Lebensgestaltung selbst eine bestimmende Bedeutung bei. Diesem Umstand ist möglicherweise sogar eine subjektive Überbetonung der quantitativen Ausdehnung der Musik- und Mediennutzung zuzuschreiben.

Das mit den Angaben zur quantitativen Ausdehnung des Musikgebrauchs Jugendlicher gezeichnete Bild gewinnt an Schärfe, wenn eine Betrachtung der Frequenzen einzelner musikbezogener Freizeitbetätigungen hinzugefügt wird.

Tabelle: Häufigkeit ausgewählter musikalischer Freizeitbeschäftigungen bei Lehrlingen, jungen Werkträgern und Studenten (in %)

(nahezu)	Das tun in ihrer Freizeit ...				
	mehrmals täglich	einmal wöchent- lich	noch wöchent- lich	seltener	nie
Musksendungen im Rundfunk hören	62	27	5	5	1
Musik von Platten, Bändern und Kassetten hören	54	31	7	7	1
Musik mit Recorder/Tonbandgerät mit-schneiden	27	25	13	24	11

Es liegt auf der Hand, daß im Gefolge besonders der Entwicklung der Kassettenteknik, einer relativen Konstanz im Verfolgen von Musksendungen des Rundfunks ein wohl schon als rasant zu bezeichnender quantitativer Progress in den zwei anderen musikbezogenen Beschäftigungen in den letzten anderthalb Jahrzehnten gegenübersteht. Der konkrete Musikgebrauch Jugendlicher in unserem Lande trägt heute Züge, die vor dem Hintergrund der genannten

Zahlen abgeleitet und interpretiert werden müssen. Zum einen erweisen sich die Heranwachsenden in ihrem Musikgebrauch immer auch in besonderem Maße als praktische Innovatoren wissenschaftlich-technischer Entwicklungen auf dem Felde der Unterhaltungselektronik. Jugendliche reagierten wohl – soweit es ihre materielle Lage zuließ – stets am schnellsten auf das Angebot neuer und verbesserter Qualitäten in Wiedergabe und Gebrauch von Musik. Von besonderer Bedeutung war dabei in den letzten Jahren ein wesentlicher Fortschritt in Flexibilisierung des Musikgebrauchs. Dies betrifft sowohl die individuelle Programmgestaltung als auch die Formen der Wiedergabe. Ob nun dabei bereits getroffene vorsichtige Aussagen über Gegenwart und Zukunft des Walkman⁶ zutreffen mögen oder nicht – das Gerät hat, im nicht selten angespannten, der Zeitökonomie verpflichteten Alltag der Heranwachsenden, durchaus Berechtigung. Wenn etwaige Kritiker des Gerätes mit diesem eine Schrumpfung musikalischer und anderer Kommunikation befürchten, so wäre der Nachweis eines solchen Verlustes zunächst zu bringen. Daß hingegen damit Musik genau der Wahl des Hörers gemäß (also optimales in bezug auf augenblickliche Bedürfnislagen) und unter erheblicher Reduzierung von Umweltbelastungen genutzt werden kann, sind nicht wegzudiskutierende Fakten. Aber selbstverständlich hat sich die Flexibilisierung des Musikgebrauchs bereits schon vor der Entwicklung des Walkman herauskristallisiert. Transportable Radios und Kassettenrecorder stellen hier die bis in die Gegenwart wirksamen Belege entsprechender Fortschritte dar. Die Flexibilität des Einsatzes und die potentielle Unabhängigkeit von augenblicklichen massenmedial verfügbaren Musikangeboten bedingte, bei gleichzeitiger Verbesserung der Parameter von Tonaufzeichnung und -wiedergabe, den Siegeszug der Musikkassette in den letzten beiden Jahrzehnten. Die Musikkassette begründet vorläufig eine nicht inhaltliche, aber zumindest zeitlich-formale Unabhängigkeit des Nutzers von massenmedialen Musikangeboten. Der Hörer bleibt zwar in aller Regel weiterhin auf massenmediale Offerten von Musik angewiesen – sie bilden die größte Basis privater Mitschnitte –, kann nun aber, an seine individuelle Interessenlage anknüpfend, gezielt auswählen und differenziert einsetzen. Insgesamt bringen die geschilderten Umstände einen Zugewinn an Selbstbestimmtheit des Hörers und eine Verstärkung der Dienstleistungsfunktion des Rundfunks mit sich. International – zumal dort, wo Publikumspräsenz schon allein eine Frage des ökonomischen Überlebens darstellt – wurde auf die Tendenz zur relativen Hörerautonomie unter anderem mit der Profilierung des Hörfunks zum Zielgruppenradio rea-

giert, das mit mehreren, am größten (oder kleinsten – wie man will) gemeinsamen musikalischen Nenner bestimmten, an potentiellen Hörergruppen orientierten Musikprogrammen aufwarten kann. Damit versucht es, bei permanentem Bedienen und gleichzeitigem Auslösen entsprechender Bedürftigkeit, den Privatmitschnitt verzichtbar zu machen und/oder sich gleichzeitig als unverzichtbarer Informator und Innovator neuer Angebote zu präsentieren und somit wieder als Agentur der Musikindustrie zu funktionieren. Natürlich sind diese Entwicklungen darüber hinaus auch dialektischer Spiegel tatsächlich fortschreitender Differenzierungsprozesse in den kulturellen Verhältnissen einer Gesellschaft.

Zur Tendenz der Flexibilität des Musikgebrauchs und der damit zunehmenden Autonomie des Hörers tritt unter unseren Verhältnissen die Normalität des internationalen Angebots an (populärer) Musik. Damit sind auch für unsere Musikpraxis, besonders für die populäre, die Maßstäbe gesetzt. Das betrifft sowohl Fragen der Musikproduktion als auch die ihrer Verbreitung und Präsentation. Die immer bessere Sicherung eines hochqualitativen Empfangs unserer Hörfunkprogramme, die ersten Versuche zur Produktion eigener Videoclips oder die schrittweise Erweiterung von Möglichkeiten der Musikproduktion auf modernem Equipment sind einige der gerade oder gegenwärtig erkennbaren praktischen Konsequenzen eines solchen permanenten Vergleichs. Eine andere Folgerung besteht in der mit Jugendradio DT 64 vollzogenen Einrichtung eines eigenen Hörfunksenders für die junge Generation und in der schrittweisen Erweiterung seines Programmangebots.

Die Internationalität des Angebots bedingt zugleich die Forderung nach einer spezifischen Qualität eigener Musikangebote. „Hier kommt es verstärkt darauf an, die Potenzen einer sozialen und politischen Organisationsform von Kultur zu nutzen, in der die kulturellen Ansprüche der Massen mit all ihren nationalen Besonderheiten im Zentrum stehen, attraktive und überzeugende Identifikationsangebote vorhanden sind, die angenommen werden, weil sie den Alltag im Sozialismus spiegeln, ihm auch neue Seiten abgewinnen, Sehnsüchten Ausdruck verleihen, seine Ideale wachhalten.“⁷

Wenn internationalisierte Musikproduktion tendenziell Generalisierung von Aussage und Form beinhaltet (wobei freilich vom schöpferischen Mittunder national, sozial und ethnisch sehr differenzierten Hörerschaft in der Nutzung populärer Musik abgesehen wird), so wachsen zugleich die Möglichkeiten „über Inhalte, über soziale Konkretheit und Engagement wirksame Alternativen zu schaffen...“⁸ Sowohl die Versuche, den internationalen Trends der Mu-

sikproduktion zu folgen als auch jene, „authentisch“ Eigenes zu produzieren, sind unverzichtbar und gleichermaßen erfolgversprechend. Ralf Schmidt und Ralf Bursy auf der einen Seite und Silly oder City auf der anderen Seite könnten hier als aktuelle Belege unserer Musikszene beispielhaft benannt werden, ähnliche Entwicklungen ließen sich auch im deutschsprachigen Ausland nachweisen. In jedem Falle ist eine an internationalen Spitzenwerten gemessene handwerklich-formale Qualität aber wesentliche Voraussetzung des Erfolgs geworden – weder guter Wille noch gute Texte können diesen Faktor außer Kraft setzen.

Das Verschwinden der Vergangenheit – Ein Aspekt popmusikalischer Sozialisation heute und hier

Ein dritter Gesichtspunkt der popmusikalischen Sozialisierung Jugendlicher unter unseren Verhältnissen ist ihre weitreichende Spontanität. Eine systematisierte und hinreichend vollständige Bildung auf dem Gebiet populärer Musik ist gegenwärtig in unserem Lande wohl selbst an den Musikhochschulen kaum zu erlangen. Für die Masse der Heranwachsenden ist ein Pendeln zwischen den Zufälligkeiten der Information durch Medien und peer-groups oder elterlichem Einfluß der typische Fall. Die wissenschaftliche Aufarbeitung der Geschichte populärer Musik, wie auch aktueller Entwicklungen aus unserer Sicht, ist eben erst in ihren Anfängen erkennbar. In Veröffentlichungen zu diesem Bereich überwiegt ein in seiner Güte sehr unterschiedlich ausfallender Musikjournalismus. Inzwischen kann in den jüngeren Gruppen der Jugend ein Verlust tradierter Kenntnisse in der Terminologie der Popmusikgeschichte beobachtet werden. Dies zumindest war in kleineren, eher methodischen Fragen gewidmeten Studien im Jahre 1986 erkennbar geworden. Bestandteil der damals durchgeführten Untersuchungen waren zwei Tests, mit deren Hilfe Kenntnis und Verbreitung des im journalistischen und musikwissenschaftlichen Sprachgebrauch üblichen Vokabulars zur Kennzeichnung bestimmter Spielarten der populären Musik, sowie Wissen zu einzelnen Varianten der populären Musikpraxis – festgemacht an den Namen von Gruppen und Interpreten – geprüft wurden. Zu diesem Zweck sollten die in der Untersuchung einbezogenen Lehrlinge, vorgegebenen Spielarten der populären Musik typisch geltende Repräsentanten (Gruppen, Interpreten oder Titel) zuordnen (Zuordnungstest). Zum zweiten sollten sie aus einer Reihe von jeweils fünf vorgegebenen Interpreten oder Gruppen denjenigen Namen ausfindig machen, der von der mit ihm verbundenen Stilistik nicht in diese Reihe paßt

(Auswahltest). Zur Erleichterung dieser Aufgaben war das jeweilige Fünferset mit einem Terminus gekennzeichnet, der unter sich vier der fünf Namen am allgemeinen Verständnis von Musikjournalismus und –wissenschaft vereint. Beide Tests sollten unabhängig voneinander, aber kompatibel interpretierbar, die über konkretes, begriffliches und stilistisches Wissen abgebildete Kompetenz der Lehrlinge in Fragen der populären Musik transparent machen. Die Ergebnisse von Zuordnungs- und Verteilungstests – bezogen auf den einzelnen Lehrling – bestätigten sich dann auch wechselseitig.

Die Ergebnisse der Tests ließen dann insgesamt folgende Schlüsse zu:

1. Die Kompetenz der Lehrlinge kann erwartungsgemäß in den Bereichen als am höchsten eingeschätzt werden, die in ihrer alltäglichen popmusikalischen Praxis dominieren. Dies trifft in besonderem Maße auf Diskosound, Synthie-Pop sowie Heavy Metal zu. Es sind dies auch die zum Zeitpunkt der Untersuchung forcierten, durch starke Medienpräsenz ausgezeichneten Spielarten populärer Musik.

2. Ältere und nicht so stark im Mittelpunkt medialen Interesses stehende Stilistiken der populären Musik sind im Bewußtsein der in die Untersuchung einbezogenen Lehrlinge wenn überhaupt, so nur in der Fixierung auf ganz wenige Namen präsent. So vereinigten beim Zuordnungstest im Falle des Rock'n'Roll 10 Interpreten die 73 richtigen Nennungen auf sich (Mehrfachnennungen eingeschlossen), Elvis Presley, Bill Haley und Shakin' Stevens erhielten zusammen allein 63 Nennungen. In der Kategorie der Beat- und Rockoldies aus den sechziger Jahren erhielten Rolling Stones und Beatles 59 der insgesamt 74 richtigen Nennungen, die sich dabei auf nur 9 Interpreten und Gruppen verteilten. Zum Vergleich sollen die entsprechenden Zahlen der Kategorie Diskosound, Synthie-Pop und Pop-Jazz dienen: Hier verteilen sich 134 richtige Nennungen auf 51 Interpreten: Modern Talking und Depeche Mode, als die meistgenannten Gruppen dieser Kategorie, vereinten hier 42 Nennungen auf sich.

3. Bestimmte Richtungen der populären Musik sind den befragten Lehrlingen in ihrer begrifflichen Fixierung faktisch gar nicht bekannt. Dies betrifft in der zur Debatte stehenden Auswahl Blues und Rhythm & Blues, Folk-Rock, Jazz-Rock und Mainstream Rock der siebziger und achtziger Jahre. Es handelt sich dabei um Richtungen, die entweder in den letzten Jahren kaum von popmusikalischer und folglich (?) massenmedialer Relevanz waren (Blues, Folk-, Jazz-Rock) oder aber offenbar unter anderem Namen unter den Jugendlichen kursieren (Mainstream-Rock). Daß sich

hier mit Verlust pophistorischer Sachverhalte, im Bewußtsein Jugendlicher ein Auseinanderdriften von journalistischem, wissenschaftlichem und Alltagsvokabular und (z. B. für soziologische Forschung bedeutsame) Verständigungsprobleme andeuten, sei nur am Rande erwähnt. Dies fand seine Bestätigung auch darin, daß beim Zuordnungstest in mehreren Fällen grobe Irrtümer zu konstatieren waren, die sich zum Teil möglicherweise auch als neue, zeitgenössische Konnotationen überlieferter Termini interpretieren lassen.

So wurden unter der Kategorie Jazz-Rock vor allem Vertreter des historisch und stilistisch ganz anders einzuordnenden Pop Jazz genannt, unter Blues wurden häufiger Interpreten genannt, für die ein (an-)klagender Grundton ihrer Songs charakteristisch ist (Bob Dylan, Neil Young).

Die Lehrlinge irrten sich nicht selten in der popmusikhistorischen Einordnung von Gruppen und Interpreten: Gruppen aus den siebziger Jahren wurden den sechziger Jahren zugeschlagen, umgekehrt wurden Rock'n'Roller aus den fünfziger Jahren später eingeordnet. Des Weiteren ist davon auszugehen, daß unter den jüngsten Popmusikhörern Begriffe wie Classic- und Art-Rock keinen konkreten musikalischen Inhalt haben: In der zusammengefaßten Kategorie von Classic-, Art- und Electronic-Rock tauchten lediglich Electronic-Produzenten in den entsprechenden Nennungen auf.

Die ausdrückliche Einbeziehung von Fragen zur DDR-Rockmusikszene beim Auswahltest erwies sich insofern als wichtig, als nachgewiesen werden konnte, daß die Sicherheit von Kenntnissen hierzu im allgemeinen geringer als zur internationalen Szene entwickelt ist. Mädchen und Jungen unterschieden sich in ihrer Kompetenz hinsichtlich popmusikalischer Fragen im großen und ganzen nicht. Wesentlicher als das Geschlecht dürften die festgestellten Kompetenzdifferenzen Unterschiede in der Bildungsorientierung und den Bildungsergebnissen sein. Die jeweils stärkere Ausprägung dieser Faktoren ist tendenziell mit einem erhöhten Wissensvolumen auch im Bereich der populären Musik verbunden.

Die Resultate der Untersuchung bestätigen im Ganzen, an einer allerdings recht kleinen Population, daß die Genese der Gebrauchsgewohnheiten und Bewertungskriterien populärer Musik spontan vor allem im Wechselverhältnis aktueller massenmedialer und unmittelbar interpersonaler Kommunikation mit Gleichaltrigen erfolgt. Bevor hieraus Konsequenzen, womöglich in Gestalt einer Pädagogisierung des Bereichs gezogen werden, wäre zu klären, ob und wie eine solche Beeinflussung der popmusikalischen Sozialisation den realen Gebrauchsweisen angemessen und mit welchen konkreten Zielen sie notwendig ist. – Fragen, die aller Voraussicht nach

wohl sehr kontrovers diskutiert werden dürften.

Der Nachteil des Verstandenwerdens? – Empirisches zu Musik und Text als Wirkungskomponenten populärer Produktionen

Die Fragen der Wirkungsrelation von Text und Musik bedürfen der grundsätzlichen Erkundung wohl noch, ohne daß dabei allerdings die Produktionsgesamtheit und ihre Einbindung in einen historisch-konkreten sozialen und kulturellen Kontext im Zustande solcher analytischen Separierung völlig erklärbar werden könnte. Dennoch ist eine solche Analyse unverzichtbar. Erste Ergebnisse aus Fallstudien zur Wirkungsrelation von Text und Musik wie auch in diese Richtung führende Analysen zu den unter Jugendlichen unseres Landes beliebtesten Titeln, belegen eine unterschiedliche Relevanz von Fragen des Inhaltes eines Titels (bezogen auf seine Fixierung im Text) und der musikalischen Gestaltung bei deutsch- und englischsprachigen Produktionen.

Im Falle englischsprachiger Titel (die hier natürlich stellvertretend für alle fremdsprachigen Produktionen stehen und auf die sich die genannten Untersuchungen ausschließlich stützen) ist als Prämisse für Betrachtungen unter den Heranwachsenden unseres Landes die weitgehende Unkenntnis des genauen Wortlauts der Texte zu setzen. Auch in günstigen Fällen reduziert sich das inhaltliche Verständnis auf die Übersetzung von Titelzeilen oder – eher zufällig, per Medienservice, gebotene – Textkomprimierte. Das Verfolgen klanggebundener Textinterpretationen (wo sie denn nachweisbar wären) ist bei englischsprachigen Titeln eine Rezeptionsweise in zu vernachlässigender quantitativer Dimension.

Die unzweifelhaft große Wirkung englischsprachiger Rock- und Popproduktionen unter den Jugendlichen unseres Landes wurzelt also vornehmlich in außertextlichen Komponenten: im Musikalisch-Sinnlichen vor allem, aber auch im Image der Interpreten, der visuellen Präsentation der klanglichen Produkte. Gerade letzteres hat in den vergangenen Jahren in Gestalt der Videoclips immens an Bedeutung gewonnen, der Erfolg vieler Musikproduktionen ist ohne die Wirkung zugehöriger Videoclips nicht mehr erklärbar. Eine generalisierte oder einseitige Einschätzung dieser neuen Repräsentationsform populärer Musik wurde bisher weitgehend vermieden. Einerseits herrscht Einigkeit darüber, daß Videoclips vor allem im Resultat langer Medienerfahrungen ihrer Rezipienten zur Wirkung kommen können. „In ihrer Gestaltung bauen die Musikvideos auf die ausgedehnte und umfangreiche Medienerfahrung Jugendlicher, ihr an etlichen Filmen und Werbespots geschultes

Auge, knüpfen an die in vielen Stunden Fernsichtnutzung akkumulierten Bilder, die herausgebildeten Muster der Rezeption an.“⁹

Damit verknüpft werden Anforderungen an Phantasie und Kreativität der Rezipienten zugestanden: „Es ist eben nicht so, wie dem Video oft allzu eifertig nachgesagt, daß es die Songs nun auch noch mit einer visuellen Interpretation überzieht, die deren Wahrnehmungsweise endgültig standardisiert, selbst den letzten Spielraum für individuelle Assoziationen auslöscht. ... Im Gegenteil, die dem Musikvideo zugrunde liegende Ästhetik des Synthetischen führt durch die formal hergestellte Integration verbaler, musikalischer und visueller Stereotype zur Aufhebung von feststehenden Bedeutungsmustern. Der spielerische Nonsense, das Absurde oder Banale seiner Konstruktionen, die häufigen Wiederholungen von Einstellungen, die ausgestellte Verwendung von Klischees und Stereotypen umstellt nicht die Phantasie des jugendlichen Betrachters, der mit den verwendeten Standards als Rezipient einschlägiger Film- und Musikproduktionen aufgewachsen ist, sie jederzeit verfügbar hat, sondern fordert sie statt dessen heraus.“¹⁰

Andererseits etablieren sich Videoclips ausschließlich als Kunst in Warenform. Ihr Antlitz ist deutlich von ihrer Funktion als Element der Strategien des Warenverkaufs gekennzeichnet. „Videos werden nicht zur Erweiterung der ästhetischen Möglichkeiten und kulturellen Potenzen der Musik produziert, sondern zur Promotion von Schallplatten. Mithin formt das Musikvideo nicht nur psychische Motivationsstrukturen und Wünsche, sondern es prägt Wahrnehmungs- und Urteilsstereotype, verleitet durch seine synästhetische sinnliche Attraktivität seine Betrachter zu einem grundsätzlich bejahenden, bestätigenden und zustimmenden Verhältnis gegenüber den Inhalten der Wahrnehmung bei der Videorezeption.“¹¹

Natürlich bedürfen Aussagen solcher Reichweite in jedem Falle auch sorgfältiger empirischer Überprüfung. Nachweisbar ist mit dem Videoclip ein Schritt hin zur „totalen Mediensinnlichkeit“ gegangen worden, welche Muttermale den Produkten auch zunächst noch anhaften mögen. Entscheidend werden in die Beurteilung der Musikvideos die Qualitäten und Folgen des realen massenhaften und langdauernden Umgangs mit ihnen einzubeziehen sein – ein Feld, das vorläufig vor allem mit Verallgemeinerungen subjektiver Eindrücke und durch Spekulationen abgedeckt ist.

Natürlich sind Videoclips auch längst in der Präsentation deutschsprachiger Rock- und Popmusik Usus geworden. Doch anders als im Falle englischsprachiger Angebote kommt bei den Jugendlichen unseres Landes im Falle deutschsprachiger Produktion die Textkomponente viel stärker zum Tragen.

Zunächst aber sind die Erwartungen in musikalischer Hinsicht gegenwärtig im Gefolge der Internationalisierung des Musikgeschäftes kaum anders als bei englischsprachigen Titeln (mit allen dem innewohnenden Differenzierungen) gelagert. Ein Ausgleich der bei Konstruktion und Ausführung dieser Komponente begangenen Fehler ist auch über einen unter Jugendlichen akzeptierten Text wohl nur ausnahmsweise möglich. Die Textwirkung stellt nicht einen alles ändernden Faktor des Musikgebrauchs, sondern eher eine zusätzliche Potenz und Aufgabe zugleich dar. Ein in den sensiblen und kritischen Ohren Jugendlicher mißratener Text verurteilt alle auf Musik, Arrangement, Produktion und Produktionstechnik gerichtete Mühe weitgehend zum Scheitern, ein „guter“ Text hingegen wird zum Multiplikator der Popularität eines Songs.

Die Palette des in diesem Rahmen Möglichen erscheint zunächst wohl sehr breit. Das Risiko aber minimiert am ehesten derjenige, bei dem Jugend sich in ihrem Erleben und Erleiden, mit ihren Problemen, Freuden, Sehnsüchten und Träumen kurz: mit ihrem Lebensgefühl und damit verbundenem Zeitgeist wiederfinden kann – und sei es auch über die wahrscheinliche oder vielleicht auch zwangsläufige Herausforderung bestimmter Assoziationsketten. Die unter den Jugendlichen unseres Landes erfolgreichsten deutschsprachigen Titel der letzten Jahre belegen das nachdrücklich, gleich ob sie – wie „Der blaue Planet“ von Karat, „Das Buch“ von den Puhdys, „Mont Klamott“ oder Bataillon d'Amour“ von Silly – hauseigener Produktion entstammen oder – wie die Lieder Herbert Grönemeyers und H.R. Kunzes, die Popsongs Nenas oder die vertonten Schlagwortkataloge Falcos – in ausländischen Studios entstanden.

Auch in der bereits erwähnten methodischen Studie zu ausgewählten Aspekten der Popmusikrezeption bei 76 Lehrlingen konnte einerseits eine Parallelität der Titelbewertung insgesamt und dem Gefühl der individuellen Betroffenheit vom Text nachgewiesen werden. Andererseits hatten die Lehrlinge im Rahmen der Untersuchung unter anderem die Möglichkeit, ihren momentanen Lieblingstitel zu benennen. In allen Fällen, wo ein deutschsprachiger Titel genannt wurde, erfolgte eine Begründung dieser Wahl auch dadurch, daß die Lehrlinge persönliche Betroffenheit vom Text zugestanden. Auch die Wahl der großen Themen unserer Zeit für die Texte schließen individuelles Betroffensein unbedingt ein, darüber bedarf es gewiß keiner Diskussion. Aber es ist wohl richtig, „daß dies kein Ersatz sein darf für die Hinwendung zu unseren Problemen hier im Land.“¹² Natürlich gilt schließlich auch bei deutschsprachigen Texten, daß die Investition von Phantasie des Hörers in Sachen Songwirkung mitspielt. Perls Erfolg mit „Zeit, die nie ver-

geht“ oder der von City mit „Casablanca“ sind wohl solche Fälle der „Aufladung“ vieldeutiger Vorgaben durch die Hörerschaft. Englischsprachige Produktionen können in unserem Lande – so ein vorläufiges Resümee aus noch entwicklungsfähiger Empirie – leichter zu Erfolg kommen, da durch weitgehenden Wegfall der Textwirkung die Möglichkeiten der „Fehlerproduktion“ geringer sind. Deutschsprachige Texte hingegen – mithin auch die meisten unserer eigenen Produktionen – verfügen mit der Verständlichkeit der Texte über eine zusätzliche Potenz, zu Popularität und Wirkung zu gelangen. Die zeitweilige Vernachlässigung oder Unterbewertung dieser Komponente führt letztlich unvermeidlich zu massiven Einbrüchen in der Wirksamkeit deutschsprachiger Titel unter den Jugendlichen unseres Landes, gleich welche kompensatorische Mühe um Musik und Promotion dann auch obwaltet.

Andere Wege zur Musik – Das Überleben des Konzertes als Ereignis

Populäre Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen, von Schallplatten und Musikkassetten stellt – dies wurde mehrfach belegt – den Normal- und Regelfall der Musikgebrauchsform dar. Andere Formen der Begegnung Jugendlicher mit Musik erreichen die quantitative Dimension des Mediengebrauchs zwangsläufig nicht, zeichnen sich aber gegenüber diesen durch spezifische Ergebnis- und Erlebnisqualitäten aus, die ihre Berücksichtigung im Rahmen einer Betrachtung des Verhältnisses von Jugend und populärer Musik unverzichtbar erscheinen läßt. Gemeint sind öffentliche, territorial gebundene Musikangebote, wie sie vor allem mit Konzerten von Interpreten und Gruppen populärer Genres, mit Diskotheken und Tanzveranstaltungen mit Kapellen gegeben sind.

Wenn gegenwärtig in unserem Lande jährlich mehrere tausend Rockkonzerte und eine sicher nicht weniger beträchtliche Zahl von Konzertveranstaltungen mit Liedermachern, Jazzbands, Schlager- und Popinterpreten stattfinden, so ist damit eine Normalität und Variabilität solcher Ereignisse gesetzt, die noch vor zwei Jahrzehnten kaum denk- und schon gar nicht realisierbar erschien. Die Normalität des populären Konzertes bedingt unter anderem auch, daß ein solches Ereignis an sich – anders als in früheren Jahren – längst nicht mehr als hinreichender Grund für den Veranstaltungsbesuch fungiert. In Korrelation mit Interessendifferenzierung, mit einer fortgeschrittenen Spaltung des potentiellen Publikums (was den breiten Konsens in wenigen Einzelfällen natürlich nicht ausschließen muß) in nicht nur mehr genre-, sondern sogar

gruppen- oder interpretenorientierte Fraktionen, wird kritischer hinterfragt, ob denn der Konzertbesuch den individualisierten Ansprüchen und Interessen formal und inhaltlich gerecht zu werden verspricht. Der Zugriff zum Konzertangebot erfolgt heute wesentlich gezielter als noch in den siebziger Jahren. Die Entscheidung für den Konzertbesuch läßt wohl in den meisten Fällen den Schluß einer hohen vorgeprägten Erwartung oder einer starken individuellen Bindung gegenüber dem Gebotenen zu. Wesentlich kommt die Wirkung der Massenmedien zum Tragen. Die Medienpräsenz eines Interpreten oder einer Gruppe ist dabei möglicherweise ein durchaus ambivalent wirkender Faktor. Einerseits werden die Qualitäten der Konzertangebote mit der Medienpräsenz einigermaßen transparent, dies kann – bei Akzeptanz des Angebots oder gar einer Identifikation mit diesem – Animation zu einem Konzertbesuch sein.

Andererseits kann mit der Medienpräsenz der Konzertbesuch als nunmehr verzichtbare Zugriffsmöglichkeit in Verkümmern geraten. Ganz besonders auch in ihrer medialen Existenz werden der Interpret oder die Gruppe schonungslos an dem gemessen, was im internationalen Vergleich auf der Tagesordnung steht. Ergo: Der quasi universelle medienvermittelte Zugriff Jugendlicher gegenüber populärer Musik drängt das Konzert heute zu neuer Positionsbestimmung im Rahmen des Musikgebrauchs der primären Zielgruppe. **Wenngleich noch immer auch wichtige Stimulationen für Konzertbesuche relativ unabhängig von der konkreten Medienpräsenz wirksam sein können (so die Eigenarten eines kollektiven Erlebens und lautstarken Bewertens der Musik und anderer Darbietungsselemente): Das Konzert muß im allgemeinen mehr und anderes als das per Massenmedium Erreichbare enthalten.**

Die besondere Qualität liegt hier und heute wohl zum einen in dem, was medial (noch nicht) adäquat vermittelt werden kann, in den verschiedenen Versionen lebendiger Präsentation der Musik, in den Kombinationen von Klang, Licht, Aktion und Bild. Zum anderen wäre die im Konzert gegenüber der Medienpräsentation mögliche Erweiterung im musikalischen (z.B. Repertoire, Improvisation) zu nennen, die gut auch mit Elementen spontaner, nicht formalisierter Kommunikation zwischen Publikum und Interpreten beim Konzert korrespondieren kann. Gerade das unmittelbare Erlebnis des Musiziervorganges und das persönliche Auftreten der Künstler scheint auch wie kaum eine andere popmusikrezeptive Situation geeignet, lebendigen Dialog zu ermöglichen und Identifikationsprozesse in Gang zu setzen, sofern eine nicht formalisierte Kommunikation nicht gezielt oder unachtsamerweise unterbunden wird.

Daß erfolgreiches Konzertieren natürlich auch von konkreten äußeren Umständen, wie beispielsweise der Qualität der Tonwiedergabe, akustischer und sonstiger Eignung von Sälen und Plätzen und ideenreicher Werbearbeit abhängt, versteht sich eigentlich von selbst und sei hier nur der Vollständigkeit halber angemerkt.

Im Aufwind – Jugendtanz in Zahlen

Die Formen des öffentlichen Angebots von populärer Musik sind unter anderem deshalb von großer Bedeutung für die Strukturierung von musikalischen Interessen und Erwartungen, weil hier in kollektiver Weise und im vor allem praktischen Umgang musikalische – besonders popmusikalische – Sozialisation realisiert wird. Der Austausch über das gebotene Musikprogramm ist, in unmittelbarer Konfrontation mit diesem, als gemeinschaftlicher Verständigungsprozeß (auch nichtverbal) möglich. Damit werden Normen und Wertmaßstäbe des Musikgebrauchs vermittelt, entwickelt und reproduziert. Zu noch größerer Alltäglichkeit als im Falle der Konzerte populärer Richtungen ist dies für die Jugendlichen unseres Landes in Tanzveranstaltungen mit Diskotheken und Kapellen gediehen.

An erster Stelle muß dabei die Feststellung stehen, daß es sich beim Jugendtanz um eine der beliebtesten außerhäuslichen Freizeitaktivitäten der Jugend unseres Landes handelt, wobei der Trend zum Besuch solcher Veranstaltungen vom Ende der siebziger zur Mitte der achtziger Jahre auf eine beinahe rasant zu nennende Entwicklung verweist. Der Zuwachs im Besuch von Jugendtanzveranstaltungen hat nun mehrere, einer näheren Betrachtung wert erscheinende, Aspekte. Zum einen betrifft dieser Zuwachs – wenn man die Gesamtheit der DDR-Jugend im Blick hat – seit Ende der siebziger Jahre ausschließlich Tanzveranstaltungen mit Diskotheken. 1979 besuchte jeder Jugendliche der DDR nach eigenen Angaben 25 Diskothek-Veranstaltungen pro Jahr, 1984 hatte sich diese Zahl auf 35 erhöht. Dagegen blieb die Zahl der Besucher von Tanzveranstaltungen mit einer Band konstant bei 15 pro Jahr. Im Durchschnitt ging damit 1984 jeder DDR-Jugendliche einmal in der Woche zum Tanz. Bei einer differenzierteren Betrachtung der oben genannten Durchschnittswerte jedoch zeigt sich, daß Tanzveranstaltungen mit Kapellen eine Domäne der Landjugend sind. Während in den Städten der Besuch von Tanzveranstaltungen dieser Art rückläufig war, lagen in den kleineren Orten die durchschnittlichen jährlichen Besuche von weiblichen Jugendlichen bei ca. 20 und ca. 25 bei männlichen Jugendlichen. Das bedeutet andererseits, daß insbesondere in den Städten die

Diskothek zur absolut bestimmenden Erfahrung in Sachen Jugendtanz geworden ist.

Ein zweiter Aspekt des Zuwachses beim Besuch von Jugendtanzveranstaltungen liegt in dem in sozialstrukturellen Veränderungen der Diskobesucher deutlich werdenden Generationswandel des Diskopublikums. Die erste Generation derer, die mit der Diskothek groß geworden sind, nutzen diese Veranstaltungsform nun auch in höherem Jugendalter weiter, soweit die Umstände sich dafür günstig gestalten. Aussagen, nach denen ältere Jugendliche sehr viel weniger gern Diskotheken besuchen, haben sich mit dieser ersten „diskosozialisierten“ Generation erledigt. Hinzu kommt freilich, daß inzwischen auch für ältere Jugendliche spezielle Formen der Diskothek entwickelt worden sind. Ferner ist bemerkenswert, daß der durchschnittliche Zuwachs an Diskobesuchern nicht nur auf überdurchschnittlich stark gewachsene Besuchsraten in den älteren sozialstrukturellen Gruppen (Facharbeiter, Studenten, Angestellte und Angehörige der Intelligenz) zurückzuführen ist, sondern daß insgesamt die weiblichen Jugendlichen fast ausschließlich den Zuwachs von 1979 auf 1984 getragen haben.

Die letzten anderthalb Jahrzehnte brachten einen entschiedenen Wandel in Form neu institutionalisierter Veranstalter des Jugendtanzes. Neben den tradierten Ausrichtern (Klubhäuser, Gaststätten) traten mehr und mehr die Jugendklubs der FDJ als Veranstalter des Jugendtanzes in Erscheinung. Auch dies läßt sich natürlich mit Zahlen belegen: 1976 standen der Jugend unseres Landes 4327 Jugendklubeinrichtungen zur Verfügung, 1982 bereits 6915, 1986 schließlich 10144. Zugleich arbeiteten 1986 285 Jugendklubhäuser, damit 48 mehr als 1976.¹³

Die Tanzveranstaltung, besonders die Diskothek, ist Veranstaltungsalltag gerade in den Jugendklubs. 1986 führte jeder Jugendklub der FDJ durchschnittlich im Monat 12 Tanzveranstaltungen durch.¹⁴ Die Jugendklubs der FDJ sind ein Faktor, der nicht nur quantitativ zugunsten der Jugendtanzveranstaltungen zu Buche schlägt. Jugendklubs bringen die Tanzveranstaltung in aller Regel in eine größere räumliche Nähe zu den potentiellen Besuchern. Zumindest für einen Teil der Jugendklubs gilt, daß bei ihrer räumlichen Gestaltung die Absicht, Tanzveranstaltungen (von allem Diskotheken) durchzuführen, eine große Rolle gespielt hat. Fragen der Sicherung einer akzeptablen Akustik wie auch einer diskogemäßen Innenarchitektur konnten in diesen Fällen von Anfang an Berücksichtigung finden. Die feste Installation der Veranstalter in großer räumlicher Nähe zu den potentiellen Besuchern in Gestalt der Jugendklubs – die zudem eher auf einen kleinen, überschaubaren Rahmen der Geselligkeit hin ausgerichtet sind – schafft günstige

Voraussetzungen für Stammpublikum auch bei Tanzveranstaltungen. Wenn dies mit der kontinuierlichen Arbeit eines befähigten Diskomoderators verbunden wird, besteht die Möglichkeit, auch in der Gestaltung der Musikprogramme vom Prinzip des kleinsten gemeinsamen musikalischen Nenners zu dem der musikalisch profilierten Tanzveranstaltung hin wirksam zu werden. Darauf wird später noch im Einzelnen einzugehen sein. In jedem Falle bieten Jugendklubs eine Chance, dem Niveau von Tanzveranstaltungen, also auch den qualitativen Aspekten dieser Angebote, wesentlich voranzuhelfen.

Zwischen interpersonaler und medialer Kommunikation – Erwartungen Jugendlicher gegenüber Jugendtanzveranstaltungen

Die außerordentlich große Beliebtheit von Tanzveranstaltungen bei der übergroßen Mehrzahl der Jugendlichen unseres Landes hat ihre Ursache in der Komplexität von Bedürfnissen, die in einer solchen Veranstaltung gleichzeitig befriedigt werden können. Für Jugendliche ist die Tanzveranstaltung keineswegs allein und möglicherweise nicht einmal zu allererst – die institutionalisierte Möglichkeit, sich zu Musik zu bewegen. Vielmehr steht eigentlich alles das, was mit dem Terminus Kommunikation gemeint sein kann, für die Mehrzahl der Jugendlichen im Mittelpunkt der Tanzveranstaltung. Die Gegenstände der Kommunikation sind dabei kaum einzugrenzen, die konkreten Zwecke schon eher: Unterhaltung, Amüsement, Entspannung fixieren den Kern, von Bedeutung ist für einen Teil der Besucher immer auch die Partnersuche. Informationen aller Art können bei Tanzveranstaltungen ausgetauscht werden. Schließlich: Die Tanzveranstaltung – die Diskothek zumal – ist bevorzugter Ort öffentlich inszenierter Selbstdarstellung. Hier tritt eine reiche Ausdruckskultur an die Oberfläche, wie sie sonst nur selten in dieser auffälligen Konzentration zu beobachten ist. Kleidung und Accessoires, Kosmetik und Frisuren, Umgangston, Bewegungs- und Tanzstil sind deutliche Zeichen für den, der mit der internen Symbolik vertraut ist.

Die in den Tanzveranstaltungen verbreitet gesuchten und gepflegten Formen der interpersonalen Kommunikation belegen zugleich die Wirkungen des nicht durch Massenkommunikationsmittel verdrängten Interesses an unmittelbar persönlichen Kontakten zu anderen Jugendlichen. Wenn hier also unverzichtbar einerseits die Medien ergänzende und kompensierende Wirkung vermutet werden darf, so sind andererseits die Erwartungen der Jugendlichen in Hinsicht auf das bei Tanzveranstaltungen zum Einsatz kommende musikalische Material in hohem Maße vom Ge-

brauch massenmedialer Angebote präformiert.

Die Folgen des weitgehend selbstbestimmten und zeitlich ausgedehnten Umgangs mit Musik in häuslicher Umgebung sind dabei auf mehreren Ebenen spürbar. Zum einen ist kaum noch ein Jugendlicher heute gezwungen, zum Musikhören eine Tanzveranstaltung aufzusuchen. Dies war für einen Teil der Heranwachsenden in den siebziger Jahren durchaus noch ein Grund, entsprechende Veranstaltungen zu frequentieren. Anders als möglicherweise noch zu dieser Zeit findet intensives Musikhören heute viel weniger in öffentlichen Tanzveranstaltungen statt.

Die Tanzveranstaltung – besonders auch im mehr und mehr dominierenden Muster der Diskothek – erfuhr hier eine Einschränkung ihrer musikbezogenen Funktionalität.

In erster Linie muß die hier zur Aufführung gelangende Musik tanzbar sein. Kompliziert stellt sich dies – eine weit verbreitete Erfahrung – bei Amateurgruppen dar, die mit eigenen, massenmedial kaum präsenten Titeln auf dem Tanzboden zum Erfolg kommen wollen. Der ausgedehnte massenmediale Umgang mit Musik und die Souveränität im Umgang mit eigenen Musikprogrammen erzeugen beim potentiellen Tanzpublikum relativ stabile Erwartungsmuster: Aktuell bevorzugt wird, was bekannt ist – und bekannt ist, was in den beliebtesten Rundfunksendungen momentan sehr häufig zu hören ist. . . Dies gilt freilich um so mehr, je jünger die fragliche Publikumsschicht ist, da der Fundus an Musikerfahrungen tendenziell auch eine größere Toleranz gegenüber verschiedenen Musikangeboten mit sich bringt. So können sich Musikprogramme für 15jährige und für 25jährige trotz des aktuell gleichen Materials erheblich voneinander unterscheiden, ohne daß der Tanzlust Abbruch getan wird. In andere Richtung wirkt freilich das verbreitete öffentliche Bild der Diskothek: Wer Dutzende Diskotheken erlebt hat, in denen das Musikprogramm aus den jeweils aktuellen, überwiegend internationalen Erfolgstiteln besteht, erwartet schließlich auch genau dies von weiteren Tanzveranstaltungen. Ein sehr auffälliger Aspekt der Erwartungen, die sich für Tanzveranstaltungen aus der starken selbstbestimmten Musiknutzung im Hausgebrauch der Jugendlichen ergibt, wird im hohen Grad der Internationalisierung gewünschter Musikprogramme erkennbar. Für die individuellen Musikprogramme sind die gesetzlichen Regelungen, denen öffentliche Tanzveranstaltungen in der Wahl ihrer Musikprogramme, nicht zuletzt aus ökonomischen Gründen, zu folgen haben, ohne Belang. Das Verhalten in der Tanzveranstaltung aber kann vom häuslichen Musikgebrauch nur schwer sinnvoll separiert werden, die Heranwachsenden übertragen ihre privat gepfleg-

ten Gewohnheiten natürlich auch in die Erwartungen gegenüber öffentlichen Musikangeboten. Hinzu tritt: Es entspricht nicht immer den Erfahrungen, daß Produktionen des kapitalistischen Auslandes den Erwartungen in bezug auf Tanzbarkeit und Attraktivität des Klanges in höherem Maße entgegenkommen als die einheimischen Angebote. Die gewachsene Anzahl von Ausnahmen setzt diese Regel noch immer nicht außer Kraft. Mit diesen Ausnahmen lassen sich nämlich nicht Tausende von Tanzveranstaltungen über Jahre hinweg erfolgreich gestalten: Diskothekenmusik ist überwiegend schnellverschleißende Ware.

Da nicht eigentlicher Gegenstand dieses Beitrages, sei hier nur am Rande erwähnt, daß die Erwartungen der Jugendlichen in unserem Lande sich natürlich auf die Gesamtheit der Komponenten einer Tanzveranstaltung beziehen – das Musikprogramm ist nur ein (allerdings nicht unwesentlicher) Aspekt der Erwartungen. Genauerer Betrachtung wert wären vor allem noch die Ansprüche an die äußeren Umstände – an die organisatorische Abwicklung der Veranstaltung, an räumliche Bedingungen, Akustik und gastronomische Versorgung.

Die zwangsläufige Einfalt – Diskotheken und ihr musikalisches Programm

In dem auf Jugendliche gerichteten öffentlichen Angebot der Verknüpfung von Tanz und Geselligkeit stehen zu meist die Diskothekenveranstaltung oder der Tanz mit einer Band zur Auswahl, schon geraume Zeit existieren auch Mischformen. Mit der Entwicklung der Diskotheken seit Anfang der siebziger Jahre in unserem Lande hat sich, trotz einer insgesamt steigenden Nachfrage an Tanzveranstaltungen für Jugendliche und einer beachtlichen staatlichen und gesellschaftlichen Förderung für Tanzkapellen, die Lage für derartige Ensembles schwieriger gestaltet. Wie die bereits referierten Zahlen belegen, partizipieren die Kapellen am quantitativen Wachstum der Jugendtanzveranstaltungen spätestens seit Ende der siebziger Jahre nicht mehr. Der Wechsel Jugendlicher von der Band zur Diskothek hat quasi historische Dimension, leitet sich aus objektiven Gegebenheiten der Musikverbreitung und des Musikgebrauchs im Zeitalter industriemäßiger Produktion und Reproduktion von Musik und ihrer massenmedialen Verbreitung auf fortgeschrittenem technischen Niveau ab und ist damit keineswegs nach Belieben umkehrbar.

In der „Entwicklungskonzeption Diskotheken 1986–1990“ vom Zentralhaus für Kulturarbeit wird davon ausgegangen, daß Diskotheken in unserem Lande jährlich etwa 100 Millionen Besucher

haben und zwischen 70 und 80 % der Tanzveranstaltungen insgesamt bestreiten.¹⁵

Nur ein Teil davon – wenn auch wohl ein beachtlicher – betrifft Jugendtanzveranstaltungen. Um diesen Teil wird es im folgenden gehen.

Wie stellen sich die musikgebundenen Parameter einer Jugenddiskothek heute und hier im wesentlichen dar? Eine besondere Auffälligkeit dieser Veranstaltungsform in unserem Lande muß allem Anschein nach in der Uniformität ihrer musikalischen Angebote gesehen werden: In aller Regel wird kaum anderes als die Sequenz der gerade aktuell erfolgreichen, vornehmlich internationalen Hitparadentitel zu hören sein. Mit einem solchen musikdramaturgischen Konzept ist die volle Tanzfläche tatsächlich in den allermeisten Fällen garantiert, obzwar selbst nicht wenige Diskomoderatoren solcherart Stupidität des von ihnen in Gang gesetzten Vergnügens kritisch gegenüberstehen und zahlreiche Diskotheker mit gesetzlichen Bestimmungen in Konflikt zu geraten drohen. Dennoch läßt die Situation die Frage wohl zu, ob qualitative Alternativen überhaupt erdacht werden müssen, ob nicht ein rein quantitativer Ausbau gegenwärtiger Veranstaltungsformen hinreichend wäre. Dagegen spricht zunächst natürlich die Funktion der Diskothek als Element musikalischer Sozialisierung – ein Aspekt freilich, der im Bewußtsein der Jugendlichen selbst kaum permanent präsent sein dürfte und deren Interessenlage und Erwartungen der Diskothek gegenüber keinesfalls grundlegend bestimmt. Die Diskothek ist für Jugendliche in ihrem Musikprogramm auch wegen ihrer Freiheit von musikpädagogischen Zwecken und der weitgehenden Selbstbestimmung des Repertoires reizvoll. Dennoch: Der Zeitraum, der in der Diskothek für die musikalische Sozialisierung zur Verfügung steht, ist im Durchschnitt aller Jugendlichen größer als der des Musikunterrichts in der Schule und wohl auch von größerer Relevanz für Musik einschließendes Alltagsverhalten. Die Jugenddiskothek läßt Chancen der Erweiterung musikalischer Horizonte in der gegenwärtig üblichen Form ihrer Musikprogramme weitgehend vollständig aus. Dies ist – um es noch einmal herauszustellen – ein Sachverhalt, der kaum von den jugendlichen Diskobesuchern selbst problematisiert wird, vielmehr einer, der Fragen nach möglichen gesamtgesellschaftlichen Chancen, Absichten und Konzepten des organisierten Amusements provoziert. . .

Noch ein zweiter Aspekt aber ist von Belang. Jugendliche nutzen populäre Musik im Alltag in der Regel in wesentlich größerer Breite, als sie in den Diskotheken präsent ist. Bei der Masse der Diskotheken unseres Landes tritt tatsächlich nur der kleinste gemeinsame Nenner des Publikumsgeschmacks zutage. Das schließt mit hoher Wahrscheinlich-

keit ein, daß Jugendliche Diskotheken wegen ihres musikalischen Programms auch meiden. Die Komplexität der mit der Diskothek gleichzeitig angesprochenen Bedürfnisse, die musikalisches Mangel erleben verdecken kann, und eine Situation, in der Forderung nach anderer oder höherer Qualität der Tanzveranstaltungen zunächst zwangsläufig weitgehend hinter forcierten Bemühungen um hinreichende Quantitäten verschwinden, sind dabei zwei wesentliche Sachverhalte, die der Jugenddiskothek in ihrem gegenwärtig nur allzu bekannten musikalischen Gewand zur Dauerkonjunktur verhelfen. Die qualitative Weiterentwicklung von Diskotheken wäre dabei in Anlehnung an die differenzierte jugendliche Nachfrage nach popmusikalischen Produkten denkbar, wobei die diskothekentypischen Grund-erwartungen des Publikums – tanzen und kommunizieren zu wollen – unbedingt im Mittelpunkt bleiben müssen. Die gegenwärtige musikalische Gestalt der Jugenddiskotheken in unserem Lande wird wesentlich von den organisatorischen Formen ihrer Ausrichtung bestimmt, von Umständen also, die relativ losgelöst von Interessen des Publikums wirksam werden. Die weitaus überwiegende Anzahl der Jugenddiskotheken in unserem Lande sind sogenannte „Wanderdiskotheken“. Die jeweilige Diskothek hat kaum feste Partner unter den Veranstaltern, sondern tritt – wenn ein Veranstalter sie engagiert – heute hier und morgen dort vor in der Regel stets neuem jugendlichem Publikum auf. Weitgehend unabhängig von sonstigen Qualitäten ist der Diskotheker bei einer solchen organisatorischen Form um des Publikumserfolgs willen gezwungen, in der musikalischen Programmgestaltung auf die sichere Bank der aktuellen Hits zurückzugreifen. Damit vor allem und also immer auf dem kleinsten gemeinsamen Nenner, kann er bei einem ihm unbekanntem Publikum allgemein Zustimmung und Anklang mit einiger Sicherheit voraussetzen, da er von der massenmedialen Bestimmtheit des Musikinteresses in der Diskothek ausgehen darf.

Eine Alternative zu diesem, die musikalische Standardisierung quasi strukturell erzeugendem Gestaltungskonzept, scheint durch die Verbindung des Diskothekers mit einem festen Veranstalter und einer gleichzeitigen Profilierung von Diskothek und Veranstaltung denkbar. Damit wäre die Entwicklung von Stammpublikum von bestimmten Veranstaltern in Gang zu setzen, die überhaupt erst die Möglichkeit eines kontinuierlichen und praktisch geführten Diskurses zwischen möglichen musikbezogenen Intentionen des Diskomoderators und den differenzierten Wünschen des Publikums schafft. Auf diesem Wege erhält der Diskomoderator die Chance, seine Persönlichkeit nicht nur als gelegentliches Tanzpausenfüllsel einzubrin-

gen, sondern bei der Gestaltung der gesamten Programmkonzeption unter Einschuß des Musikteils zu Profil und Identität zu finden. Das macht weitere Bemühungen auch um Show- und Spielelemente der Diskothek und in der Moderation natürlich nicht überflüssig. Jugendliche indessen nehmen gegenwärtig den Namen der jeweiligen Diskothek in den allermeisten Fällen kaum zur Kenntnis und besuchen Diskotheken jedenfalls nicht wegen der Vorführung von Zauberkunststücken, der Teilnahme an einem Quiz oder wegen des Auftritts eines Rock'n'Rolltanzpaares. Natürlich setzt eine musikalische Profilierung der Veranstalter und der Diskotheker neue Maßstäbe für alle am Jugendtanz beteiligten Seiten. Zum einen sind Bereitschaft und Fähigkeit der Diskotheker für eine solche Veranstaltungsform durchaus noch der Entwicklung bedürftig. Es kann als sicher gelten, daß längst nicht alle Diskotheker über ausreichende Kenntnisse auf musikalischem Gebiet verfügen, um sich hier etwa aus dem Stand heraus profilieren zu können. Die Ausbildung der Diskotheker muß musikspezifische Gesichtspunkte mehr und anders als bisher berücksichtigen. Weiterhin wäre zu bedenken, daß Wanderdiskotheken für die Diskotheker selbst von erheblicher Attraktivität sind. Das einmal konzipierte Programm ist mit leichten Modifikationen über einen längeren Zeitraum immer wieder zu verkaufen. Dies ist besonders da von Bedeutung, wo auf zusätzliche Programmteile, Spielrunden u. ä. gesetzt wird. Eine fest installierte Diskothek ist gezwungen, hier wesentlich flexibler mit einer ständig aktualisierten Programmgestaltungskonzeption zu reagieren. Musikalisch profilierte Diskotheken erfordern natürlich zuerst auch ein profiliertes Musikangebot. Hier wird ein Problem erkennbar, dessen Lösung nun nicht mehr allein auf musikalischem Gebiet oder gar in der popmusikalischen Praxis unseres Landes zu finden sein wird. Die gegenwärtigen Gegebenheiten würden in diesem Bereich eine die Potenzen auf absehbare Zeit weit überschreitende Profilierung und quantitative Erweiterung des nationalen Musikangebotes erforderlich machen. Dies aber läßt weder weitere Überlegungen, noch die im Rahmen der gegebenen Verhältnisse möglichen praktischen Schritte zur musikalischen Profilierung der Diskotheken a priori überflüssig werden. Der Prozeß der Profilierung ist in vielen Nuancen und Zwischenstufen denk- und realisierbar, und es gibt durchaus bereits auch gegenwärtig positive Beispiele. . .

Die andere Seite des Vergnügens – Jugendtanzkapellen im Zugzwang?

Um das Bedürfnis Jugendlicher nach Tanz, Kommunikation und Geselligkeit

zu befriedigen, wäre rein qualitativ, in möglicherweise gar nicht so ferner Zukunft auch quantitativ, die traditionelle Tanzveranstaltung mit Kapelle offenbar keineswegs mehr eine unverzichtbare Institution. Weiter vorn war auf den in dieser Beziehung zu konstatierenden historischen Wandel eingegangen worden. Die Diskothek ist den bei uns historisch gewachsenen Erwartungen des größeren Teils der Jugendlichen in Hinsicht auf Tanzveranstaltungen offenkundig besser angepaßt als Kapellen. In diesem Zusammenhang wäre an erster Stelle auf ein höchst flexibles musikalisches Repertoire der Diskotheken zu verweisen, das die aktuellen Hits sofort mit ihrem Erscheinen in den Massenmedien aufzunehmen in der Lage ist. Diskotheker, um weiter die Kriterien im Blick zu behalten, die für das Publikum wichtig sind, sichern in der Regel noch immer einen besseren Sound als Kapellen, ganz einfach auch deshalb, weil sie auf perfekt im Studio produziertes Grundmaterial zurückgreifen können. Ferner kann das Publikum in der Diskothek in der Regel auch in höherem Maße mit der Äußerung von Musikwünschen und deren Realisierung durch die Diskothek über das Musikprogramm mitbestimmen. Dies gewinnt bei einem in dieser Hinsicht durch häuslichen Gebrauch verwöhnten Publikum möglicherweise an Bedeutung.

Schließlich sind auch die Kosten, die Veranstaltern durch Diskotheken entstehen, durchschnittlich wesentlich geringer als die durch den Auftritt einer Band verursachten.

Dennoch sind (Jugendtanz-)Kapellen, insbesondere im Amateurstatus, aus mindestens zwei Gründen unverzichtbare Elemente unserer Musikkultur. Zum einen sind sie für einen bestimmten Kreis musikkulturell aktiver junger Leute eine Möglichkeit, ihren musikalischen Intentionen nachzugehen. Die eigene, in der Band realisierte musikalische Aktivität ist ein wertvolles Moment der Entfaltung jugendlicher Individualität und Kreativität und mit Sicherheit das, was man sinnvolle Freizeitgestaltung zu nennen pflegt. Zum anderen sind die Amateurbands ein wichtiger Bestandteil unserer Rockmusikpraxis. Dies ist auch eine Frage der Entdeckung und Förderung von Nachwuchs für den professionellen Bereich – wichtige Prozesse der Erneuerung und Verfügung unserer Rockmusikszene sind in den letzten Jahren auch über den Amateurbereich initiiert und personalisiert worden.

Dennoch bleibt für die Jugendtanzmusik ein Problem mit gewissermaßen historischer Dimension akut: Die Erwartungen eines, vornehmlich an die Produktionen der mediengebundenen Musikkultur gewöhnten Publikums, auf formale Perfektion und hohen technischen Standard ebenso wie auf Schnellverschleiß tendenziell ausgerichtet, geraten

zunehmend in Widerspruch zu den zeitlichen, technischen und ökonomischen Möglichkeiten der Musiker.

Die Kapellen selbst benennen – auf offene Probleme hin angesprochen – dann auch in erster Linie Schwierigkeiten im materiell-technischen und im Ausbildungsbereich. Hierin findet sich u. a. die Reflexion der Anforderungen, die mit dem im wesentlichen durch internationale Angebote bestimmten Niveau der technischen Aufarbeitung von populärer Musik gesetzt sind. Mit Sicherheit haben wir hier – und nicht nur im Amateurbereich – in mancher Hinsicht Nachholbedarf. Die eigentliche Chance unserer Musikproduktion im populären Bereich besteht gegenwärtig wohl eher darin, genau und sozial konkret all das zu verhandeln, was die Jugendlichen unseres Landes bewegt und berührt. Dies eben sollten, bei aller quantitativen Überlegenheit, technischen Raffinesse und inhaltlicher Durchlässigkeit internationaler Angebote, adäquat in erster Linie die Musiker und Texter unseres Landes realisieren können.

Die Perspektive der Bands kann – insbesondere im Wettstreit mit den Diskotheken um die Gunst des Publikums – nicht darin bestehen, aktuelles internationales Material möglichst schnell in einer eigenen oder dem Original möglichst nahe kommenden Fassung anzubieten. Hier sind sie gegenüber den Diskotheken stets im Hintertreffen und haben auch bei veränderten materiell-technischen und Ausbildungsvoraussetzungen ihre Existenzberechtigung schnell verspielt. Konzeptionell verfolgt, bedeutet dieser Weg letztlich auch eine Sackgasse in Hinsicht auf die eigene künstlerische Entwicklung.

Profilierung und Differenzierung – Der mögliche Aufbruch zu neuen Ufern?

Sicher wäre es gleichermaßen naiv und vermessen, der augenblicklichen Situation im Bereich des Jugendtanzes mit Patentrezepten beikommen zu wollen. Was dazu gegenwärtig geäußert werden kann, bedarf in jedem Falle ausführlicher Diskussion in Kreisen der Fachleute und Praktiker und in denkbarer praktischer Realisierung solcher Tugenden, wie Sensibilität, Genauigkeit, Einfallsreichtum und Geduld auf Seiten der Veranstalter und Programmgestalter. Das Grundanliegen im Bereich des Jugendtanzes ist wohl in der qualitativen Weiterentwicklung dieses Bereiches zu sehen. Damit ergibt sich zwangsläufig als Konsequenz auch die Forderung nach weiterem quantitativem Ausbau der Möglichkeiten des Jugendtanzes, unter Berücksichtigung territorialer Schwerpunkte und sich erweiternder Interessentenkreise (junge Erwachsene und Ehepaare sowie Schüler). Der Schwerpunkt qualitativer Entwick-

lung der Tanzveranstaltungen wäre in einer musikalischen Profilierung und Differenzierung der Szenerie zu suchen. Für die Diskotheken bedeutet dieser Weg in erster Linie eine Intensivierung der Arbeit an den eigentlich diskospezifischen Elementen. Der Diskotheker ist nicht unbedingt Allround-Entertainer unter Einbeziehung aller nur möglichen Sparten der Unterhaltungskunst. Ohne Show- und Spielelemente aus der Diskothek verbannen zu wollen – die Schwerpunkte der weiteren Entwicklung sollten doch wohl noch stärker im Bereich von Musikauswahl und Dramaturgie, in niveauller Moderation, im gekonnten Einsatz von Licht, Bild, Film oder Video und in der Erlangung eines möglichst hohen Standards der zum Einsatz kommenden technischen Mittel gesetzt werden. In der Einstufungsveranstaltung weist der Diskotheker die prinzipielle Fähigkeit nach, ein Programm mit gewissem Niveaustandard bestreiten zu können, nicht jedoch, daß diese Fähigkeit im Veranstaltungsalltag auch immer zum Tragen kommt. Aus diesen Gründen scheint ein Ausbau des Systems der Qualitätskontrolle des Diskothekenalltags im Interesse der Sicherung des einmal erreichten Standes angebracht.

Die musikalische Profilierung und Differenzierung der Jugendtanzszenerie hat natürlich, unter jeweils genauer Berücksichtigung der territorialen Gegebenheiten und Möglichkeiten, in diesem Sektor zu erfolgen und wird dementsprechend einen sehr verschieden ausfallenden Katalog von Schlußfolgerungen und Maßnahmen nach sich ziehen können.

Denkbar wäre beispielsweise, daß dort, wo eine hohe zahlenmäßige Konzentration potentieller Besucher von Jugendtanzveranstaltungen bei gleichzeitiger Differenziertheit des Publikums angenommen werden kann (Ballungsräume, Großstädte), unter gleichzeitiger Ausnutzung der in der Regel ebenfalls differenzierten territorialen Veranstaltungsmöglichkeiten (von kleinen Jugendklubs bis hin zu großen Kulturhäusern und gastronomischen Einrichtungen), eine sich in einer Zweiteilung der Diskoszene darstellende Spezialisierung angestrebt wird.

Zum einen hätten sich dabei die in der Regel kleinen, aber kontinuierlich als Veranstalter von Jugendtanz in Erscheinung tretenden Einrichtungen – hierzu gehören besonders die Jugendklubs – in territorialer Abstimmung für die Bevorzugung eines bestimmten musikalischen Profils zu entscheiden. Gleichzeitig sind feste Partnerschaften mit musikalisch ähnlich interessierten Diskotheken und Kapellen anzustreben. Durch häufigeres Angebot von in bestimmten musikalischen Richtungen profilierten Jugendtanzveranstaltungen (auch weiterhin ist hier eine „Hitdiskothek“ natürlich nicht ausgeschlossen) und entsprechender Präsentation in der Öffentlichkeit, kann

sich dann ein Stammpublikum von in gleicher musikalischer Richtung orientierten Jugendlichen bilden. Zugleich entstehen im Territorium Alternativen zur „Einheitsdiskothek“, da wegen einer Vielzahl profilierter kleiner Veranstalter die Möglichkeit der Auswahl nach bestimmtem musikalischem Profil und entsprechendem Publikum entsteht. Ferner können Kapellen, die in der einen oder anderen musikalischen Richtung ein ihren Neigungen und Möglichkeiten entsprechendes Repertoire entwickelt haben, an solchen Veranstaltungsorten mit einem interessierten und sachkundigen Publikum rechnen und arbeiten.

Parallel dazu wäre das tradierte Muster der „Hitdiskothek“ in großzügiger Ausführung mit fester Installation an zentraler Stelle konsequent weiterzuentwickeln. Das Modell ist hier in einer Art Disko-Palast mit Möglichkeiten des differenzierten Einsatzes von Showtechnik aller Art (Lichttechnik, Bild, Film, Video) gegeben. Da davon auszugehen ist, daß sich auf dem damit angezielten musikalischen Nenner eine größere Anzahl von Jugendlichen trifft, sind für diese Art der Profilierung die größeren Veranstalter im Territorium – insbesondere Klubhäuser – einzurichten. Das permanente Programmangebot wäre in diesem Falle wohl am ehesten mit mehreren, ebenfalls fest gebundenen Diskothekern zu sichern. Die Konsequenzen einer solchen differenzierten Strategie sind weiter vorn schon zum Teil angedeutet worden: Sie reichen von neuen Überlegungen für Auswahl und Qualifizierung der Diskotheker (Programmarbeit mit Stammpublikum, musikalische Profilierung), über die erforderliche territoriale Analyse der Publikumsinteressen und des bestehenden kulturellen Netzes, bis hin zu den Maßnahmen der Sicherung eines profilierten Musikangebotes für entsprechende Diskotheken. Für die Bands ergibt sich, aus den zunächst hypothetisch gesetzten Zielgrößen der weiteren Entwicklung und ihrer komplizierten Situation gegenüber den Diskotheken in Sachen Jugendtanz, noch stärker die Forderung nach Etablierung eines eigenen inhaltlich-musikalischen Profils. Die Chance der Kapellen liegt vorrangig in der Entfaltung unverwechselbar eigener musik- und textkonzeptioneller Ideen im Rahmen der jeweils gegebenen Möglichkeiten. Der letztlich fast aussichtslose Kampf um den vereinheitlichten Diskotanzboden wird durch die Einbindung in lokale, spezialisierte Klubszenen ersetzt. Natürlich ist mit der Integration der Bands in die spezialisierte musikalische Szenerie auch eine weitere Intensivierung der Zusammenarbeit von Diskotheken und Kapellen in Form gemeinsamer Auftritte und des Einsatzes von Produktionen einer Band in der Diskothek denkbar. Damit – um es in aller Klarheit zu sagen – gehen deutlich höhere qualitative Forderungen

gen an die Amateurbands einher. Die Musikanten müssen schnell in der Lage sein, eigenes musikalisches und textliches Material zu erarbeiten. Gewiß sind in ländlichen Gebieten oder in Urlauberzentren andere Gesichtspunkte für die weitere Gestaltung von (Jugend-)Tanzveranstaltungen in Betracht zu ziehen. An dieser Stelle soll auf die weitere – ja doch spekulative – Diskussion von Einzelheiten einer auf Profilierung und Differenziertheit gerichteten Entwicklungsstrategie für den Jugendtanz unseres Landes verzichtet werden. Es ist ohnehin gegenwärtig kaum möglich, eine vollständige Erörterung aller notwendigen Voraussetzungen und eventuellen Folgen zu offerieren – neben der bereits angesprochenen Debatte unter Fachleuten und Praktikern wären hier zunächst auch weitere empirische Analysen erforderlich. Die Qualität der noch immer oder neuerdings einer Lösung harrenden Probleme im Bereich des Jugendtanzes unseres Landes, die Verzahnung einer Vielzahl von schwierigen Umständen in der Bestimmung der augenblicklich zu konstatierenden Situation lassen es dabei jedoch geraten erscheinen, grundlegend konzeptioneller, längerfristig und strategisch orientierender Arbeit auf dem Gebiet des Jugendtanzes in unserem Lande mehr als bisher Raum zu verschaffen und dabei die realen – vornehmlich auch ökonomischen – Funktionsweisen in diesem Bereich stärker ins Kalkül zu ziehen.

PS. Fortzusetzender Versuch

Jugend und populäre Musik – dies ist ein stets sich auf beiden Seiten und folglich auch in seiner Gesamtheit wandelnder Gegenstand. Längst sind nicht alle Aspekte dieses, für alltagskulturelle Denk- und Verhaltensweisen der Jugend unseres Landes bedeutsamen Beziehungsgefüges in historisch-konkreter, wie auch in historiografischer Sicht hinreichend tiefgehend erkundet. Der Versuch der wissenschaftlichen – sowohl der empirischen wie auch der theoretisch-verallgemeinernden – Annäherung an diesen Gegenstand aber ist unverzichtbar. Das Vorliegende provoziert hoffentlich eine baldige Fortsetzung ...

Anmerkungen

- 1 Wicke, Peter: Rockmusik – Zur Ästhetik und Soziologie eines Massenmediums. Diss.(B), Humboldt-Universität zu Berlin 1986, S. 280.
- 2 Kleinen, Günter: Massenmusik und Alltagskulturen. In: Behne/Kleinen/de la Motte-Haber (Hrsg.), Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie, Wilhelmshaven 1984, S. 70.
- 3 vgl.: Hanke, Helmut: Entwicklungstendenzen musikalischer Bedürfnisse. In: Musik und Gesellschaft 11/1981, S. 647 ff.
- 4 vgl.: Warnecke, Peter: Lebensalter und Musikinteressen von Rundfunkhörern. In: Musik und Gesellschaft 11/1981, S. 653 ff.
- 5 Warnecke, Peter: Populäre Musik und Jugend.

- In: Informationen der Generaldirektion beim Komitee für Unterhaltungskunst 4/1986.
- 6 Bestehorn, Wilfried: Die einsame Art Musik zu hören. Funktion und Gebrauch des Walkman. In: Musik und Gesellschaft 9/1986, S. 479 ff.
 - 7 Wicke, Peter: Zu einigen Entwicklungsproblemen der populären Musik in der DDR – Versuch einer Bestandsaufnahme. In: Generaldirektion beim Komitee für Unterhaltungskunst (Hrsg.), Informationsdienst Unterhaltungskunst Nov./1985.
 - 8 ebenda, S. 15.
 - 9 Warnecke, Peter: Populäre Musik und Jugend, a.a.O., S. 6. (vgl.: Wicke, Peter: Rockmusik – Zur Ästhetik und Soziologie eines Massenmediums. Diss.(B), Humboldt-Universität zu Berlin 1986, S. 280).
 - 10 Wicke, Peter: ebenda, S. 279.
 - 11 ebenda, S. 282.
 - 12 Krahl, Toni: Der passende Rock oder: Was mir unter die Haut geht. In: Junge Welt, 21.7.1987, S. 4.
 - 13 vgl. König, Hartmut: Der Beitrag der Jugendklubs der FDJ zur kommunistischen Erziehung der jungen Generation. In: Dokumente der Zentralen Aktivtagung von Jugendklubs der FDJ in Rostock vom 31.10. – 1.11.1986, Verlag Junge Welt Berlin 1986, S. 4.
 - 14 vgl. ebenda, S. 11.
 - 15 Zentralhaus für Kulturarbeit: Entwicklungskonzeption der Fachgebiete des künstlerischen Volksschaffens – Diskotheken 1986 – 1990, Leipzig 1986, S. 2.

Herausgeber: Generaldirektion beim Komitee für Unterhaltungskunst der DDR
 Verantwortlich für den Inhalt:
 Dr. Lothar Dungs
 Bizetstr. 62, DDR-Berlin, 1120
 Redaktion: Christine Büning
 Die „Informationen“ erscheinen als Beilage der Fachzeitschrift „Unterhaltungskunst“ in zwangloser Folge, der Nachdruck ist nur bei schriftlicher Genehmigung durch den Herausgeber und unter Quellenangabe statthaft.
 Lizenznummer 626 des Presseamtes beim Vorsitzenden des Ministerrates der Regierung der DDR.
 Satz und Druck:
 Druckerei Schweriner Volkszeitung II-16-8 (1953)