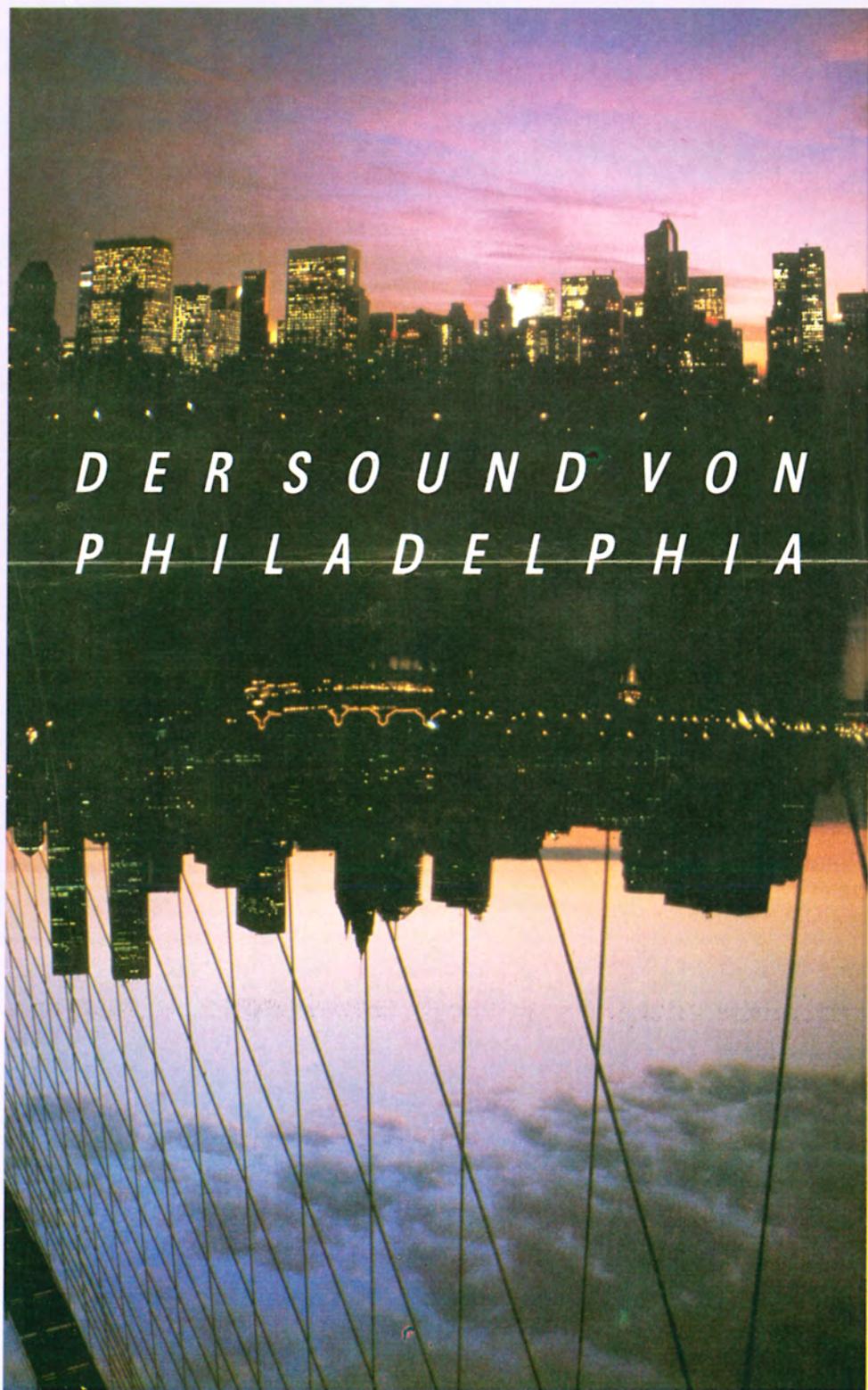


# JOURNAL

89  
3

FÜR UNTERHALTUNGSKUNST PRIES Z.M. JAHRE 1963-1971





*DER SOUN D V O N  
PH I L A D E L P H I A*

- 1 **DAS INTERVIEW**  
Prof. Helmut Hanke
- 4 **KLEINE BÜHNE**  
Der Geliebten – Leipzig-  
Programm der  
academixer  
Über-Lebenszeit – das  
neue Programm  
der Herkuleskeule  
College Of Hearts
- 9 **ZIRKUS & ARTISTIK**  
Zur Erbpflege durch  
den Staatszirkus (2)  
Menschen-Tiere-Sensationen
- 12 **REVUE & VARIETÉ**  
Geschichte des  
Steintor-Varietés (3)
- 15 **MUSIK**  
Toni Krahl: . . . also  
muß ich singen  
Die Art  
The Sound Of  
Philadelphia II
- 20 **DAS THEMA**  
2. Nationales Kolloquium  
zur Theorie  
der populären Künste  
  
Rockmusik – Dimensionen  
eines Massenmediums  
Poster  
Schwieriges  
Schwermetall  
Kinounterhaltung  
und Filmkunst  
Populäre Bildwelten  
als »kulturell-  
symbolische Formen«  
life can be a  
gestalt in time  
Cartoon
- 36 **MEDIENKRITIK**  
TV · Radio  
LP-Rezension  
LP-Information  
Buch
- 46 **ADRESSENLISTE**
- 50 **IMPRESSUM**  
**ANZEIGEN**
- 52 **SPOT**  
The Beatnigs

# HANKE: ... wenn ein Kessel, dann ein ROTER!

Das **2. Nationale Kolloquium zur Theorie der populären Künste** hatte das Thema »Kulturwissenschaft und Unterhaltung – Versuch einer Bilanz«. Die geringe Teilnehmerzahl spräche, verglichen mit dem 1. Kolloquium, nicht unbedingt für eine positive Bilanz. Dennoch aber die Frage: Auf welchem Niveau bewegt sich heute die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem offenkundigen, entsetzlichen Unterhaltungskunst?

Was ist wenig, was ist viel? Immerhin waren am 15. und 16. Dezember 1988 50 Personen der Einladung des Beirats Wissenschaft unseres Komitees, Gisela Steinecker, die sich auch an der Diskussion am ersten Vormittag beteiligte. Wir wollten im Gegensatz

zum Beginn im März 1986 auch keine größere Öffentlichkeit. Eingeladen wurden zunächst jene Kollegen aus Wissenschaft, Medien und Praxis, von denen wir wußten, daß sie sich ständig oder zeitweilig in ihrer wissenschaftlichen Arbeit mit Medienkultur, Freizeitverhalten, Unterhaltung, populärer Musik etc. beschäftigen. Wir baten darum, in der Rückmeldung das Thema des persönlichen Beitrages zu benennen. Uns lag an aktiven Teilnehmern, die den »Versuch einer Bilanz« kollektiv bewältigen. Schweigsamkeit kann eine heilsame Tugend sein, das weiß man aus der Bibel und aus der »Zauberflöte«. Wer aber bei öffentlichen Veranstaltungen nur als schweigsamer Zuhörer (und besserwisserischer Einschätzer) auftritt, von dem ist erfahrungsgemäß nicht viel zu erwarten – nicht nur in der

**Wissenschaft!** Insofern war das 2. Nationale Kolloquium eher eine Diskussion unter Fachleuten, was wohl doch durchaus positiv zu bewerten sein dürfte. So begann auch das Gespräch, die Rede und Gegenrede, schon am ersten Vormittag und hielt über die ganze Zeit an. So etwas ist bei einem großen Auditorium kaum möglich. Daß wir dadurch weniger Publicity hatten, das sind wir ja gewohnt. Wissenschaft darf, muß weniger eitel sein als Kunst!

Dennoch: Wie sieht es nach dem 2. Kolloquium aus mit der wissenschaftlichen Beschäftigung, mit der Unterhaltungskunst in der DDR?

**Fortschritte gibt es, wenngleich die Kultur- und Kunstwissenschaften im Ganzen sich den Phänomenen der Massenkultur, darunter der Unterhaltung noch immer eher zögerlich zuwenden. Insofern sprach ich in der Einführung vom »Klub der Unverdrossenen und Unverzagten« der sich seit Jahren um den Beirat Wissenschaft schart. Zu diesem »Fähnlein der 6 bis 7 Aufrechten« gehören damals wie heute Genossen und Kollegen aus der Akademie für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED, den Universitäten Berlin und Leipzig (darunter auch aus der Sektion Journalistik), dem Institut für Jugendforschung in Leipzig, der Hochschule für Film und Fernsehen, dem Fernsehen und Rundfunk der DDR, dem Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler. Sie sehen, es sind sieben Adressen, und zwar von allererster Güte! Was die tatsächliche Forschung angeht, so steckt sie, zumindest im Hinblick auf die Unterhaltungskunst, noch immer in den Anfängen! Wird einigermaßen systematisch eigentlich nur an der Humboldt-Universität im Forschungszentrum für**

**populäre Musik und an der Hochschule für Film und Fernsehen vor allem auf Medienkultur, populäre Filme und Fernsehserien betrieben. Von diesen beiden Einrichtungen kamen auch wichtige Beiträge zum Kolloquium. So wiederum von Dr. Peter Wicke zu weltanschaulichen Sinnproduktionen durch populäre Musikformen, von Prof. Peter Rabenalt zum Verhältnis von Kinounterhaltung und Filmkunst, von Dr. Peter Hoff eine Analyse der Ideologie und Ästhetik des Films von Sylvester Stallone »Rocky IV« (anhand des auf Video gebannten Objekts). Wichtig war uns, daß Dr. Michael Hofmann von der Sektion Ästhetik/Kunstwissenschaften der Leipziger Universität erste analytische Versuche zur wissenschaftlichen Bewertung von Unterhaltungssendungen im DDR-Fernsehen vorstellte (auch anhand von Videos). Analytisch und kritisch die Beiträge von Detlef Nagel zur Machart und Wirkung des neuen Abendmagazins des Berliner Rundfunks und von Gisela Winkler (Henschelverlag) zur Zirkuskunst in der DDR. Recht bunt und gemischt ging es auf dem Kolloquium zu. Wie Sie sehen, so etwa wie in der Unterhaltungskunst! Nicht zu vergessen die Beiträge der Forschungsstudenten der Humboldt-Universität, Kay Erik Ziegenrucker und Volker Blech, die über konzeptionelle Anlage und erste Resultate ihrer Arbeiten informierten. So kam die Jugend zu Wort wie auch die Kunst nicht zu kurz. In der Abendveranstaltung sahen wir einen Film der HFF über die Anfänge der Rockmusik in der DDR: »Wir kamen uns vor wie die Beatles« von Frank Ebert (3., jetzt 4. Studienjahr Regie), und den DEFA-Dokumentarfilm »flüstern und SCHREIEN« (Regie: Frank Schuman) zu neuen Tendenzen in der Rockszene der DDR und zu deren sozio-kulturellem Umfeld. An der Diskussion über die Filme beteiligten sich neben den Filmemachern auch Rockmusiker, u.a. Peter Meyer. Sie sehen, die Bilanz fällt doch im Ganzen positiv aus: langweilig war das Kollo-**

**quium jedenfalls nicht! Wenn Langeweile allerdings ein Gütesiegel für Wissenschaft sein sollte, dann war es sicher nicht wissenschaftlich genug. Im Ernst: es war ein weiterer Versuch der Annäherung an ein so riesiges kulturelles Phänomen der Gegenwart: an die Unterhaltung als einem erstrangigen Entwicklungsfeld der weithin internationalisierten und medialisierten Massenkultur. Zu den Fortschritten des 2. Kolloquiums gehört sicherlich, daß es sich einerseits internationalen Phänomenen und Produktionen der Unterhaltung und andererseits nationalen Bemühungen und Resultaten der Unterhaltungskunst zuwandte. Also weniger abstrakt philosophierte, sondern mehr praktisch analysierte, wie es auch einer unterhaltsamen Wissenschaft angemessen ist!**

Wissenschaft als Produktivkraft – ein Schlagwort unserer Zeit. Beim Seminar in Dresden (siehe auch Uk 11/88) hatten Sie zwei Fragen formuliert: Wie bleiben wir national auf dem Sender, wie kommen wir international ins Geschäft? Was kann die Wissenschaft dabei leisten?

**Wissenschaft als Produktivkraft, das gilt im direkten Sinne sicher nur für die Natur- und Technikwissenschaften. Bei den Gesellschaftswissenschaften verläuft die Einwirkung auf Produktivität und Leistungsfähigkeit von Gesellschaften und Kulturen ohnehin vermittelt – zumindest über die Wege von Politik und Ideologie. Daß speziell die Ideologie große, massenhafte Produktiv- und Destruktivkräfte freizusetzen vermag, haben insbesondere wir Deutschen in unserer Geschichte freud- und leidvoll erfahren. So hält die humanistische Schubkraft des Menschenbildes und Kulturideals der deutschen Klassik bis heute an. Andererseits beseitigen wir noch immer materielle und geistige Trümmer der alldeutschen Ideologie: »Am deutschen Wesen wird die Welt genesen«.**

**Was nun das Verhältnis von Wissenschaft und Unterhaltung angeht, so habe ich auf dem Kolloquium gesagt, daß Wissenschaft für Unterhaltungskunst eher ein unbestechlicher Richter denn eine liebevolle Schwester sein sollte. Wie in der Justiz: mit Kenntnis der Sachverhalte und Verständnis für den Angeklagten. Im Zweifelsfalle: Parteinahme für den Beschuldigten. Gütig und streng zugleich muß Wissenschaft sein und bleiben. Politische Verurteilungen und moralisierende Belehrungen sind Geist und Wort von Wissenschaft nicht. Kunst darf flüstern und schreien – Wissenschaft muß sachlich werten und verständig reden. Da ist noch viel zu tun!**

Sie haben sich noch nicht zu Ihrer Dresdener Formel geäußert. Was heißt: national auf dem Sender bleiben, international ins Geschäft kommen. Gilt das nur in Sachsen, für die Sachsen?

**Gewiß nicht, wengleich die dortige Mediensituation ja so etwas vermuten ließe. Aber ich sprach in Dresden auf dem 2. Internationalen Seminar über populäre Musik, und diese Themen beherrschten die dortige internationale Debatte. Auf dem Sender bleiben: das kann man ganz wörtlich nehmen. Tatsächlich werden allabendlich in den Wohnstuben und Kinderzimmern des Landes ideologische Grundsatzentscheidungen getroffen, auch Entscheidungen für oder gegen die nationale Unterhaltung. Und längst nicht immer gewinnen wir, was wohl jedermann weiß. Und wenn wir überhaupt gewinnen, dann vor allem mit der und durch die Unterhaltung. Denn der Zuschauer will von den Medien vor allem Unterhaltung, und er braucht auch tagtäglich Unterhaltung: als Lebensmittel, als Ablenkung, als Hinlenkung. Und immer dann, wenn wir unsere Realität, unsere Erfahrungen, unser Leben und Treiben, unsere Wünsche und Träume zum Gegenstand der Unterhaltung ma-**

**chen, dann klappt die Kommunikation: ob das der »Polizeiruf 110« oder »Einer trage des anderen Last« von Lothar Warneke ist. Vieles läßt sich hier auch für die Live-Unterhaltung denken und machen. Sicher hat die Kombination von Wort und Musik z. B. große Chancen. Rockmusiker können im Verein mit anderen Künsten und Künstlern neue Wirkungsmöglichkeiten gewinnen, jüngste Veranstaltungen in Berlin sowie Schwerin und Halle weisen in solche Richtungen (siehe S. 15). Wir werden dabei immer in Konkurrenz mit den BRD-Medien, mit der internationalen Pop-Musik, den Filmen und Serien aus den USA, der BRD und anderen westlichen und östlichen Ländern stehen. Nationale Autonomie ist in einer weithin internationalisierten Medienkultur und Unterhaltung ohnehin eine Utopie. »Aber um uns selber müssen wir uns selber kümmern . . .«**

**Der Satz von Brecht gilt! International ins Geschäft kommen: warum sollte den Unterhaltungskünstlern nicht möglich sein, was den großen Orchestern aus Berlin, Dresden und Leipzig, den Sängern und Musikern der Opernhäuser, den Spitzenathleten der DDR erreichbar war und ist. Nationale Stars braucht es doch gewiß nicht nur in den Arenen, Eishallen und Schwimmstadien der Welt zu geben. Es gibt doch auch die Bretter, die die Welt bedeuten! und sie sind nicht bloß in den deutschen Wäldern gewachsen. Außerdem steht die Unterhaltungskunst mehr als jede andere Kunst in ständiger internationaler Konkurrenz – vor allem in den Medien. National auf dem Sender bleibt natürlich zuallererst derjenige, der international erfahren und erfolgreich ist. Und auch um Geld geht es, um Devisen: wir brauchen sie schon dringend für die bessere technische Ausrüstung der nationalen Szene. Es ist zudem eine immer problematischer werdende Seite der Kultur-entwicklung in allen sozialistischen Ländern, daß mehr oder weniger alle künstlerische Kultur**

**auf staatliche Subventionen angewiesen ist. Anderswo wird mit Kunst, Unterhaltung und Medienkultur Geld, sogar sehr viel Geld gemacht. Und davon ist in vernünftigem Maße besonders in einer Zeit zu lernen, wo es ums Überleben, den Gewinn von Zukunft geht. Im bescheidenen Maße an der Erhaltung und Erhöhung der wirtschaftlichen Leistungsfähigkeit und kulturellen Autorität der DDR in der Welt beteiligt zu sein: dies ist gewiß keine Degradierung von Unterhaltung zu einer Dienstmagd von Politik und Ökonomie.**

Etwas Persönliches zum Schluß. Gesetzt den Fall, das Fernsehen der DDR bäte Sie darum, einen »Kessel Buntes« zu moderieren. Würden Sie zusagen?

- 1. Ich bin mir ganz sicher, daß dieser Kelch an mir vorübergeht, weder heute noch in nächster Zukunft wird mich das Fernsehen mit einem solchen Angebot erschrecken.**
- 2. Ich bin kein Conférencier, hätte vielleicht einer werden können, wie mein alter Freund und Gesinnungsgenosse O. F. Weidling immer meinte. Aber jetzt ist es endgültig zu spät. Außerdem halte ich mich gern an alte deutsche Sprichwörter. Eines davon heißt: »Schuster bleib bei Deinem Leisten!«**
- 3. Ich habe dieser Tage das Buch von Günter Gaus »Die Welt der Westdeutschen« (erschieden bei Volk und Welt) gelesen. Darin steht, daß der »deutsche Fernseh-zuschauer« bei Unterhaltung ohnehin nur die »Wahl zwischen Limonade und Limonade« hätte. Wenn also schon ein Kessel, dann ein Roter!**

(Mit Prof.  
HELMUTH ANKE  
sprach  
JÜRGEN BALITZKI)

# DER GELIEBTEN

## LOKALES MIT AUSBLICK VON DEN

### academixern

Es stimmt: Leipzig braucht Programme. Sieht man Leipzigs Brücken – ein Brückenbau-Programm, sieht man sich in der Innenstadt um – ein Sanierungs-Programm, fährt mit dem Auto durch die Stadt – ein Straßenbau-Programm . . . Bekommen hat Leipzig nun ein Kabarett-Programm. Wenn in ihm über den Markt flecken an der Pleiße auch nicht viel Vorteilhaftes zu erfahren ist, es ist ein Programm für Leipzig. Eine große Liebe muß das sein – und es ist eine unglückliche Liebe, die die beiden Leipziger Kabarettisten Gunter Böhnke und Bernd-Lutz Lange mit ihrer Heimatstadt verbindet. Wie schön sie doch einmal war, die Geliebte. Nun ist sie in die Jahre gekommen, und das erhabene Lächeln kostet sie Mühe. Durch das üppige Schminken hat sie jene nachlässige Eleganz bekommen, die Charles Aznavour in seinem unsterblichen Chanson »Du läßt dich geh'n« so lebendig geschildert hat. Wohl auch deshalb taucht es mit abgewandeltem Text in diesem Programm auf. Nur die Titelzeile ließ Gunter Böhnke stehen. Die »Geliebte« bekommt damit einen doppelten Sinn, wird also nicht ganz zur Stadt. In dieser persönlichen, fast intimen Atmosphäre läuft das Programm ab. Daß die beiden Kabarettisten ihrer Stadt gewogen sind, haben sie längst bewiesen. Mit ihr stehen sie auf äußerst vertrautem Fuß. So ist es, wenn man eine stattliche Frau liebt, deren Reize Nachlässigkeiten zum Opfer fallen – man reagiert barsch und herb. Weil man sich damit nicht abfinden will. Weil man noch

liebt. Im academixer-Keller wird nun der Geliebten keine Szene gemacht, sondern gleich ein ganzes szenisches Programm. »Im Anfang steht der große Ärger.«, schreibt Matthias Biskuppek zur Entstehung der Satire in seinem Beitrag zum »Streitfall Satire« vom Mitteldeutschen Verlag. So ist es auch hier. Als Anlaß für dieses Leipzig-Programm gibt Gunter Böhnke im Entree »Wut über die Zustände in dieser Stadt« an. Geht denn das? Die Gegenstimme aus berufenem Munde kam, wie mir erzählt wurde, prompt: Hier bliebe die Satire etwas auf der Strecke. Und ich muß gestehen, an manchem Lacher würgte ich verstoßen. Soll das aber deshalb keine Satire sein? Satire bleibt also ein »Streitfall«. Das ist gut so. Wie ist nun die Satire um Leipzig beschaffen? Sie hat zwei Gesichter. Ein chronistisches, fast journalistisches (»Rückblick«) und eines nach der Art des »Haus Hart« – gedankliche Verwicklungen mit satirischem Ertrag. (»Utopie«) Natürlich ist da manches ausgeborgt oder sogar übernommen, aber das nimmt man eigenartigerweise nicht übel. Grund dafür ist der operative, bewußt kunstlos gehaltene Stil der Szenen und Lieder. Überspitzungen und Tatsachen sind oft eng beieinander, und wieder würgt man verstoßen. »Das macht unheimlich traurig.«, sagt einer hinter mir zum Schluß. Aber das muß Satire auch fertigbringen, wenn sie damit bewegt und Aktion herausfordert. Da wird das Völkerschlachtdenkmal nach Japan verkauft, da wird in parodierender Geste erklärt, daß man deshalb an Leipzigs baulicher Hülle keine Mühe verwendet hat, weil es nun planmäßig der Kohle wegen abgerissen wird. Hin und wieder werden die

Töne sarkastisch. Sie zeigen damit, wie sehr die Akteure mit Leipzig verbunden sind, wie sehr sie mit ihrem Programm Veränderungen provozieren wollen. Da ist beispielsweise seit dem letzten Sommer die Leipziger Kongreßhalle aus baulichen Gründen geschlossen. Das war der einzige Ort für Großveranstaltungen der Unterhaltungskünste. Wie dieses Problem gelöst werden soll, ist unbekannt. Oder?

Der Titel des Abends (»Mir fangn gleich an!«) erscheint zunächst willkürlich gewählt. Doch er bekommt im Verlauf des Abends Konturen. »Mir fangn gleich an!«, heißt es im Entree und gemeint ist das Programm. Als ein Mitarbeiter der Gebäudewirtschaft einem Gesellschaftswissenschaftler auf der Bühne die Schwierigkeiten bei einer Dachreparatur erläutert, schwebt der Titel spottend über der ganzen Szene. »Der gewissenhafte Maurer« von Otto Reutter scheint in der Nähe zu sein, der mit den verschiedensten Ausflüchten versucht, den Baubeginn zu verzögern und damit Geld verdient. Im Finale taucht dieser Satz wieder auf. Als Aufforderung, als Programm für Leipzig: »Komm, mir fangn gleich an!« Also nun gehts aber los! Zum Schluß wird in einer hastigen Art, als sei dies auf die Schnelle noch angesetzt worden, aufgezählt, was Gunter Böhnke und Bernd-Lutz Lange an Leipzig hält. So an- oder aufgesetzt diese Aufzählung klingen mag, klar wird dabei eines: Das Verhältnis zu einer Stadt ist ein lebendiges Ding. Es ist an die Arbeit und das Vergnügen mit ihr, an Erlebnisse gebunden, an Freude, Vertrautheit, ja auch Gewohnheiten. Diese Aufzählung illustriert Gefühle und zeigt



Gründe genug, eine Stadt zu lieben und für sie zu streiten. Der geistige Vater des Programms, mit wenigen Ausnahmen, ist Bernd-Lutz Lange, der nicht nur der Autor des »Liederlichen Leipzigs« ist, er ist auch Stadtchronist und Sammler stadtgeschichtlicher Utensilien. Manches davon war im akademiker-Keller ausgestellt. Ein rein lokales Programm ist dies aber nicht. Es ist ein Programm mit Ausblick, denn es kommen Probleme zur Sprache, die nicht nur auf Leipzig zutreffen. – Die Mu-

sik ist unspektakulär, diente aber streng und genau der Sache. Sie stammt von Andreas Peschel und dem Pfeffermüller-Pianisten Hartmut Schwarze. Die beiden Kabarettisten spielten wie man sie kennt: Bernd-Lutz Lange etwas nasal sprechend mit »heimdigschn« Grinsen und Gunter Böhnke zu häufig den gemäßregelten Schüler, der dennoch widerspricht. Trotz der angestrebten »Kunstlosigkeit« fügten sich die Lieder und Szenen homogen ineinander. Das Inszenierungskollektiv leitete Hans Walter

Molle, der mir erzählte, daß sie nun gespannt sind, wie das Programm auf das Publikum wirkt. Da bin ich auch gespannt. Doch mehr, wie es auf die Stadt wirkt.

HARALD PFEIFER

FOTO: LÜTTIG

## DAS NEUE PROGRAMM DER HERKULESKEULE

Dies seien Zeiten der Verwirrung (verwirrt lese ich's im ND und hör's aus der ARD – wenn zwei dasselbe zitieren . . .) Also: Bleiben wir nicht unter dem: Verwirrung herrscht – glückliche Zeiten für Spiel, für Variantendenken, Ausprobieren, ästhetische Provokationen, die Leichtigkeit des Neubedenkens – ideale Zeiten für Satire?

Nein, schwere Zeiten für Satire (also: schwerere). Denn Verwirrung gilt als unanständig und wird geübt verwechselt mit »verworren« – ein Geisteszustand, der behandelt werden muß . . . Gefragt sind nicht Differenzen und Differenzierungen an Haltungen und Absichten, die sich miteinander verwirren könnten, sondern ein unbestimmtes »Wir«-Gefühl, etwa: wir DDR-Bürger (was sind wir doch einzigartig und unwahrscheinlich gut drauf, historisch gesehen! – oder: was sind wir doch für arme und obendrein krumme Hunde!). Das Publikum hat einen manischen Drang zu leichten, unproblematischen Solidarierungen (so – oder so) und schrecklichen Argwohn vor den verwirrenden Unterschieden. Das politisch-satirische Kabarett der DDR ist ihm in diesem Punkt immer entgegengerkommen – ich kenne überhaupt kein Spiel der letzten zehn Kabarettjahre, das nicht die Dachzeile tragen könnte »Typisch DDR«. Wenn man »wir« sagen konnte, kamen einem die Plattheiten der Sprachröhren wie ein gesellschaftlicher Konsens vor, und es ließ sich gemeinschaftlich lachen. Noch in ihrem letzten Stück waren beispielsweise die Autoren Ensikat/Schaller auf die kräftige (und zu kräftigende) *Mehrheit* aus – auch wenn sie sie witzigerweise als Außenseiter versammelte – eine Mehrheit, in der sich Zuschauer und Kabarettisten gleichermaßen zum »Schulterschuß« vereinten; der Titel zwar verhieß hohe Zeiten für den Einzelwillen (»Auf Dich kommt es an, nicht auf alle«), der Untertitel aber schon und die theatralische Idee betteten alles wieder in die Nestwärme des Kollektivs (»Eine Außenseiterkonferenz«).

In diesem Punkt haben Schaller/Ensikat und die Regisseurin Gisela Oechelhaeuser sich konsequent kritisiert und Realismus gewonnen: *Auf der Szene der Revue ÜBER-LEBENSZEIT in der Dresdener Herkuleskeule müssen es drei Individuen miteinander aushalten, die gar nicht mehr versuchen, einen »gesellschaftlichen Gesamtwillen« vor sich herzutragen. Die früher oft so rührend anmutenden Appelle an das Publikum, doch gemeinsam das Gute zu wagen, sind weg.*

Die drei müssen in dieser Zeit (der Verwirrungen!?), in der existenzielle Bedrohungen nicht in Sicht sind, einfach überleben, durchkommen, durchhalten – jeder mit seiner Erfahrung, seiner

Logik, jeder in seinen Ängsten und mit seinem Sinn für das Praktikable. In diesem Ansatz ist die Korrespondenz zur Grundidee der Autoren (ÜBER-LEBENSZEIT) besonders spürbar. Und klar ist, daß das »echte« Figuren, auch psychologisch entwickelte Figuren verlangt, die fürs Theater selbstverständlich, im Kabarett aber selten sind. Allein dadurch (ganz zu schweigen davon, was und wie da getanzt und gesungen werden muß) wird an schauspielerischer Kunst Ungewöhnliches abverlangt und – wie ich meine – gegeben.

Brigitte Heinrich entfaltet einen Aktivismus, wie man ihn von besonders praktisch veranlagten Leuten kennt – es muß was »gemacht« werden, gründlich, rasch und ohne Spintisierereien. »Gemacht« werden muß in diesem Fall eben eine Revue, einfach weil's so vereinbart und dem Publikum angekündigt worden ist. Die Heinrich hält das Praktische zusammen (und das kommt ihr als Frau auch zu) – sie würde auch gern mit den anderen meckern, heulen oder theoretisieren, nur: sie braucht die Zeit zum Überleben.

Interessant ist, daß die Motivationen, die die Figuren ins Spiel treiben, durchweg persönlich, scheinbar privat sind. Wo nicht andauernd an den gesellschaftlichen Konsens appelliert wird, muß auch niemand als lebendiges »altes Ideal« daherwandeln und gewissermaßen gesellschaftliche Imperativa formulieren, die dann pointiert der schnöden Realität des Alltags entgegengestellt werden (ein beliebtes Kabarettmuster). Manfred Breschke spielt eben einen, der ganz privat Marxist, ein theoriebessener Mensch ist und macht *für sich* die Probe aufs Exempel, ob man damit heutzutage gut durch die Zeitläufe kommt. Seine Weltanschauung verpflichtet ihn nicht (wie noch den Versammlungsleiter in der »Außenseiterkonferenz«) alles klüger zu sagen, das Publikum mit »positiven Sätzen« zu versorgen, die anderen Figuren zu missionieren oder auf andere Weise Mitleid zu erregen. Sie ist gewissermaßen sein ganz persönliches Handicap. Und nur wenn er die Clownsnase aufhat, kann er sich seiner tatsächlichen Verwirrung stellen . . .

Am schwersten hat es Wolfgang Stumph. Er hat seine Komiker-Popularität zu benutzen, muß aber auch, will er im gemeinsamen Spiel was zu sagen haben, dagegen anspielen. Denn er ist die Figur des über dem Versorgungsalltag zu recht komisch verzweifelten, die es aber ansonsten ganz gemütlich getroffen hat. Mit so einem kann man's machen, weil er schon nicht mehr allzuviel will – die Revolution hat ihn geopfert.

Zu dritt spielen sie konsequent, wie sie miteinander

## LEBENSZEIT

zu tun haben, ohne aufeinander erpicht zu sein. Die Conférencen sind bei ihnen keine augenzwinkernen Autorenmonologe mehr, sondern oft ratlose (aber witzige) Sätze, die den anderen um Antwort zu fragen scheinen, den anderen, von dem man – erfahrungsgemäß – nicht viel erwarten kann . . . Nein, Selbstnachsicht und Selbstverzeihen nach dem Motto »Wir sind ja nur die Kleinen« und »Schuld haben immer die andern« herrscht hier nicht. *Hymnische Zuversicht und lyrischer Optimismus fallen den spröden Verhältnissen, raunziger Kälte zum Opfer, die noch kälter wird vor der bunten Betriebsamkeit der Revue.* Das zu zeichnen, scheint mir realistisch. Birgit Schaller, die mit freundlicher Neugier und Querflöte an der Rampe zwischen dem uneinigen Kabarettisten-Trio und dem Musikanten-Quintett vermittelt, wird vom Publikum zunächst als Hoffnungsträger, als Sonnenscheinchen angenommen. Bis auch sie dann im letzten Programmdrittel in der Rolle eines Jugendlichen ganz nüchtern, ohne sich zu Klagen oder Anklagen aufzumanteln, ihre Absagen verteilt. Eine Illusion weniger.

Zum Schluß kriechen sie alle, zu der schön in Moll erschallenden Weise »Laß den Kopf nicht hängen« in den Container zurück, dorthin, wo sie hergekommen sind.

Happy end. Und wir sollen das aushalten.

Und das ganze nun als Revue? Ja, aus Versatzstücken und Behelfsmaterial, aus materiellen Nöten phantastische Tugenden gemacht – und so eben doch »typisch DDR« – eine Revue aus dem Container. Aber echt, nicht »als ob«. Die Form scheint mir nicht zufällig, sondern es ist wohl notwendig für Satire »in Zeiten der Verwirrung«, auf ästhetisches Material zurückzugreifen, mit dem man sich scheinbar oberflächlich, scheinbar heiterverbindlich bewegen kann. Die Wiederentdeckung der Revuemittel fürs Kabarett lag in der Luft.

Die Form erzählt auch. Beispielsweise das, was im Spiel mit dem Satz benannt ist: »Show heißt, sich etwas vormachen«. Die Form erzählt von einem Gesellschaftszustand, der mangels anderer sinnlich-konkreter Bewegung, einen verbissenen Unterhaltungswillen kultiviert, Unterhaltung, die keine Leidenschaften mehr kennt. Die satirische Revue bringt zudem die Chance zu einer (für mich) bisher nicht gesehenen Zuspitzung gewisser akuter Probleme, die »pur verhandelt« – etwa in einer argumentierenden Conférence – mich nur gelangweilt oder unglücklich (weil so viele Gegenargumente nicht berücksichtigt wurden) zurückgelassen hätte. *Gerade in der frechen Kopplung von flittriger Oberfläche und tragischem Gehalt, wie in »Opas Turn-*

*verein« oder »Stimmungliedermacher«, steckt eine ästhetische Provokation, die die Sache wohl erträglich sein läßt, auch zum Belachen freigibt, aber Versöhnung mit dem Problem ausschließt.*

Bei so offensichtlicher Konsequenz im Anspruch, über und für diese Gesellschaft Unerhörtes zu erzählen, bei so viel Konsequenz auch im Verfolg der theatralischen Idee, fallen Inkonsequenzen natürlich auf. Für den Abend insgesamt ist es immerhin nicht folgenlos, daß die Revue manchmal einfach aufhört, um Besinnlicherem Platz zu machen (aber bei diesen Autoren auch dann nicht ohne Witz, man nehme nur die lückenhaften Erinnerungen, die ein altes Ehepaar, Gisela Grube und Manfred Schubert, austauscht). Wo die Revue kurzerhand ausgesetzt ist, kommen die Figuren auch in die Rollen, Argumente einzufahren, Debatten durchzustehen, mit denen sie, folgt man der Figurenlogik, eigentlich überanstrengt sind. Ab und zu drängt sich die Vermutung auf, als sei die eigene Absicht – Revue, wengleich behelfsverpackt! – nicht völlig ernstgenommen worden. Dann können große Mittel, beispielsweise das lange, beredete Tuch in der Finalnummer, wie eine Persiflage auf große Mittel wirken.

ÜBER-LEBENSZEIT – da wird manchem manches einfallen, vor allem Philosophie! Auf den ersten Blick scheint die bunte Nummernfolge einer Revue kaum die Möglichkeit zu lassen, die Ängste einzufangen, die uns befallen, wenn wir an vertanes Leben denken. Später dann (und auch ich habe das Programm nur einmal gesehen) kriechen unter der flittrigen, wie ein DDR-typisches Provisorium zusammengehaltenen Oberfläche die Widerhaken hervor, die das Satirikerteam installiert hat. Und es bleibt ein ziemliches Erschrecken über diese nicht-zusammengehörigen Ansprüche an Lebenszeit, eigener und fremder. Mit der Unterhaltung die Verwirrung – da liegt die »Keule« ganz in der Zeit.

MATHIAS WEDEL

# GELEÉ ROYAL

»COLLAGE OF HEARTS« IN DER UFA-FABRIK BERLIN (WEST). Als die mindestens zwölf Mitwirkenden sich am Schluß verbeugen – da waren sie nur noch sechs. Das Prinzip ist bekannt, Vielseitigkeit fast nichts besonderes mehr, und ich eigentlich nicht so leicht zu verblüffen. Aber *das* war unerwartet.

In der dritten von fünf angesetzten Spielwochen allabendlich ausverkauft: »Blutiger Honig – Das Bienenmusical. Kellnerasseln schlagen zu!« Da wird – geradezu aufregend konventionell – Kabarett und Musical gemacht, wirklich »gemacht«, nicht nur parodierend angedeutet. Lachsalven lassen den alten Kinosaal der UFA-Fabrik wackeln und zwischendurch beschleicht einen Musical-Seligkeit. Unerwartet sogar echte Anteilnahme – lautes Erschrecken bei zwei jungen Damen neben mir – wenn Drohne Olaf das Ei seiner Geliebten, der Eintagsfliege und unterdrückten Minderheit, zerstört, nicht wissend, was der Zuschauer weiß: Er ist der Vater.

Nachts findet sich alles in der Abwasserrohrbar ein, dem Zentrum des Bienen-Wirtschafts-Verbrechens. Hier im stinkendsten Sündenpfuhl verspricht der Showmaster auch dem extremsten Geschmack Befriedigung, sogar die Kellner-Asseln, die schon 21mal zugesehen haben, würden allnächtlich kotzen.

Das Ganze in fast »netten« Kostümen, geradezu kindertümelndem Dekor und – allerdings schmal orchestriertem – Musical-Swing-Sound.

Nie mondän, modisch, motzend, bleibt das Stück auch dank seiner klaren Dramaturgie immer Kunstvorgang (man denkt gar nicht daran, als Zuschauer auch von peinlichen Gefühlen beschlichen werden zu können), wodurch auf der Bühne fast alles Schlimme dieser Erde stattfinden kann – Mord, Verstümmelung, Vergewaltigung – ohne es andererseits in seiner tatsächlichen Bedeutung herunterzuspielen. Der Kunstgriff in die Insekten-Welt macht's möglich.

Die erstaunliche Geschlossenheit ist kollektiv entstanden. Die Berücksichtigung verschiedener individueller Ambitionen äußert sich zumeist in offenen Stückformen. Hier nicht. »Blutiger Honig« ist von geradezu klassischer Fünf-Teiligkeit, Fabel und Pointen verallgemeinerbar, ohne unverbindlich zu werden (Olaf bei den Blattläusen, eine treffende DDR-Parodie ohne Ausrutscher). Ich finde es naheliegend, das Stück nachzuspielen.

Wie derlei zustandekommt, wollte ich wissen. Karina Koppenhöfer war mir aufgefallen im recht ho-



mogenen Ensemble. Mit 25 ist sie die jüngste und »neueste« in der Truppe. Sie spielt die Eintagsfliege, hervorragend die Entwicklung vom Neugeborenen zur Dreiminütigen und dann zur Schulkind-Fliege in *einer* Szene. Hauptsächlich moderne Tanzformen hat sie in Workshops erlernt, sehr viel Step, den sie, da dramaturgisch nicht organisch einzuordnen, in diesem Stück bewußt wegläßt. Tanztheater-Gruppen-Arbeit bezog recht früh Text mit ein; Tanzparodien, Geschichten, die auch durch Sprache vermittelt wurden, sind Elemente einer »Choreografie des Alltags«. Sie tauchte hier – höre ich meine Vermutung bestätigen – tatsächlich auch als Bassistin im Orchester gelegentlich auf, das hat sie erst hierfür gelernt. Ein bißchen hatte ich Berichte über vielfältige amerikanisch inspirierte Spezial-Musical-Ausbildung erwartet. Nein. »Nur« Talent, Arbeit und maximales Ausnutzen der schmalen vorhandenen Lernmöglichkeiten. Und: Konzentration über längere Zeit auf *ein* Stück, das es suite läuft.

Ein erstaunlicher Abend ohne Mikros und Playback. Schön, daß die vergleichsweise unbekannte Truppe hier die Gelegenheit hat, ein größeres Publikum zu erreichen. (Gegenüber ständigem Touren empfinden sie die fünf Wochen fast als Erholung.) Denn obwohl man das alles schon gesehen hat: Man hat es noch nie so gesehen.

PETER WASCHINSKY

FOTO: ZIEHE

# ZUR ERBEPFLEGE DURCH DEN STAATZIRKUS DER DDR

## Teil 2

**III.** »Der Staatszirkus der DDR sieht sich dem nationalen Erbe der Zirkuskunst verpflichtet«, bekannte der Generaldirektor des Staatszirkus der DDR, Gerhard Klauß, 1987 in der Uk. »Die progressive Entwicklung, vor rund 100 Jahren begonnen von Christoph de Bach und Ernst Jacob Renz, die sich vor allem in den zwanziger Jahren in anderen Unternehmen fortsetzte und dem deutschen Zirkus Weltgeltung verschaffte, ist Verpflichtung und Aufgabe zur ständigen Erneuerung zugleich.«<sup>9</sup> Im selben Jahr schrieb Klauß das Geleitwort zum Führer durch die Sonderausstellung des Kulturbundes Dresden und des Museums Haus Hoflößnitz Radebeul »Sarrasani – von Radebeul in die Welt«, welche national wie international große Beachtung fand. Darin heißt es: »Die hohe Wertschätzung, die der Staatszirkus der DDR sowohl in unserem Lande als auch international genießt, resultiert nicht zuletzt aus der bewußten Fortsetzung der progressiven deutschen Zirkustraditionen. . . . In der Einbeziehung des progressiven Erbes ist auch das Werk Sarrasanis im dialektischen Sinne bewahrt.«<sup>10</sup>

Das waren zweifellos neue Töne, die ein tieferes Eindringen in die Materie erkennen lassen. Eine solche Forderung übrigens hatte Krause bereits 1969 erhoben: »Während . . . alle anderen Kunstgattungen bewußt und planvoll auf ihren positiven Traditionen aufbauen, geschieht dies im Zirkus bisher nur sporadisch, ohne umfassendes Durchdringen und Erforschen der Tradition. Im sowjetischen Zirkus dagegen gibt es – das sei an dieser Stelle hervorgehoben – eine sehr starke Traditionspflege . . . Es ist daher erforderlich, die Traditionen vom Standpunkt unserer marxistischen Weltanschauung zu erforschen und für unseren volkseigenen Zirkus nutzbar zu machen.«<sup>11</sup> Leider nur irrte Krause im Konkretum, meinte er damals doch (noch), daß Ausgangspunkt im wesentlichen nur die erste Periode der Entwicklung des modernen Zirkus sein könne, d.h. jene von ihm von 1789 bis 1871 anberaumte »klassische«. Wann aber war der Zirkus »klassisch«? Was ist das Progressive in der Zirkuskunst? Existiert es nicht – mehr oder weniger ausgeprägt – in allen Perioden genauso wie das Reaktionäre (wenn diese Gegenüberstellung so simpel gestattet ist)? Schematische Betrachtungsweisen, zu sehr am Zustand der Gesellschaft

orientiert, schaden, so meine ich, bei allem guten Willen mehr als sie nützen. Auch die Geschichte des Zirkus kann nicht nach Schwarz und Weiß »sortiert« werden! Progreß, so sagt die Logik, ist das Fortschreiten des Denkens von der Bedingung zum Bedingten bzw. vom Allgemeinen zum Besonderen . . .

Krauses zweiter Trugschluß bestand darin, daß er das zweifellos wichtige Plädoyer für die kleinen Zirkusse zum Dogma wider die großen erhob, die die Zirkusgeschichte prägten, ohne gesellschaftliche Bedingungen, reale Möglichkeiten und Wirkungen sowie einzelne Motivationen ausreichend untersuchen zu können, was unter den Zeitumständen zu einer offiziellen Distanzierung von bestimmten Namen und die Entwicklung bestimmenden Faktoren führen mußte, Verunsicherungen bei der Beurteilung des Erbes auslöste und quasi in Ausweglosigkeit mündete. Kusnezow dagegen wußte schon 1930 um die Bedeutung der »Großen« für das Fortschreiten der Entwicklung. Hinsichtlich Sarrasani beispielsweise schrieb er: »Als kluger Geschäftsmann suchte Sarrasani nach neuen, dem fortgeschrittenen Entwicklungsstand entsprechenden Organisationsformen, aber auch nach neuen künstlerischen Prinzipien, um den Zirkus wieder mehr von Music Hall, Varieté und Revue abzugrenzen und ihm dennoch ein modernes Gesicht zu geben. Dabei orientierte er sich zielstrebig auf die breiten Volksmassen und gab seinen Vorstellungen einen betont volkstümlichen und bildenden Charakter.«<sup>12</sup> Kusnezow war der erste marxistische Zirkushistoriker, der Sarrasanis Konzept vom Zirkus als Gesamtwerk erkannte, würdigte und weiterempfohl – darüber sollte man heute neu nachdenken!

**IV.** Das neue, prägnantere Verhältnis des Staatszirkus zum Erbe hat inzwischen vielfältige Konsequenzen, aus denen Systematik ablesbar ist. In einer Presseinformation vom Herbst 1988 wurde z. B. mitgeteilt: »Aus Anlaß des 50. Todestages von Therese Renz legte der Generaldirektor des Staatszirkus der DDR, Gerhard Klauß, an ihrem Grab auf dem Friedhof der Berliner Domgemeinde St. Hedwig . . . einen Kranz nieder . . . Der Staatszirkus der DDR hat im Rahmen seiner Bemühungen um Erhaltung und Pflege des Erbes der deutschen Zirkuskunst die Grabstätte von Therese Renz in

Pflege genommen.«<sup>13</sup> Gleichermaßen bemüht er sich um das Grab von »Kapitän« Alfred Schneider. Doch während bei Therese Renz nur die Schrift auf dem Grabstein erneuert zu werden brauchte, mußte hier ein Grabstein erst in Auftrag gegeben werden. Im Falle von Sarrasani konnte die 1. Interessengemeinschaft Zirkus und Varieté im Kulturbund der DDR in Dresden erreichen, daß die Grabstätte in die Liste der kulturhistorisch wertvollen Grabdenkmäler aufgenommen wurde und entsprechend betreut wird. Hier will man – möglichst mit Förderung durch den Staatszirkus – auch eine Gedenktafel an jener Stelle anbringen, an der einst Europas modernster Zirkusbau stand. Der Leipziger Interessengemeinschaft empfahl ich bei einer Autorenlesung im Oktober 1988, bei der (nebenbei bemerkt) eine lebhaftige Debatte über die Erbpflege entstand, sich um die Urnengrabstätte von Cliff Aeros zu bemühen – eine Anregung, die dankbar aufgenommen wurde. Überhaupt bin ich der Auffassung, daß die Kulturbund-Interessengemeinschaften Zirkus/Varieté, die in den letzten Jahren mehrerenorts entstanden, sich prononciert für die Bewahrung und Aufarbeitung des zirkusgeschichtlichen Erbes in ihren Territorien, eingeschlossen den Erhalt der Grabstätten prominenter Künstler von Zirkus und Varieté, einsetzen sollten. Eine dankbare Aufgabe, die zugleich die Maßnahmen des Staatszirkus flankieren könnte! Der Staatszirkus wiederum sollte solche Aktivitäten erfassen und unterstützen. Auch in dieser Hinsicht wurden jüngst in Dresden Akzente gesetzt. Im Rahmen eines Kolloquiums der von Dr. R. Groß geleiteten Forschungsgemeinschaft »Kulturgeschichte des Dresdner Raumes« im November 1988 sprachen Dr. Klaus Hoffmann über »Triviale Formen der Unterhaltung und Wissensaneignung breiter Teile der Bevölkerung, circensische Völkerschauen und exotische Abenteuerliteratur« sowie ich selbst zur Herausbildung von Zirkus und Varieté in Dresden. (Alle Beiträge des Kolloquiums werden in den »Dresdner Heften« erscheinen.)

Die zweite Komponente der Erbpflege durch den Staatszirkus ist in der Aufarbeitung der Geschichte der einzelnen Unternehmen zu sehen. Mit Busch, als dem mit über 76 Jahren traditionsreichsten Zirkus im Verband des Staatszirkus der DDR, wurde der Anfang gemacht. Das Programmheft der Saison 1988 gab erstmals einen Einblick in die Chronik des Zirkus Jacob Busch, basierend auf einer Arbeit von mir aus dem Jahre 1970 für das seinerzeitige Zentrale Studio für Dokumentation und Information<sup>14</sup>, und bot als Souvenir den Reprint

eines schönen alten Busch-Plakates aus der Sammlung von Dietmar Winkler an, welches reizend Absatz fand. Busch selbst artikuliert auf Pressekonzferenzen deutlich seinen Standpunkt zur Geschichte und wird, wie Direktor Hartmut Schulz betonte, noch tiefer in die Materie eindringen. »Dabei gehe es nicht darum, einen alten Zirkus nachzuempfinden. Busch will ein zeitgemäßer Zirkus sein, der die Tradition bewußt nutzt, verarbeitet, umsetzt und so sein besonderes Gepräge erhält.«<sup>15</sup>

Als nächstes müßte man sich der Aeros-Geschichte nähern, was noch weniger kompliziert ist. Der Sensationsartist Cliff Aeros (1889–1952) gründete erst 1941 mit dem »Schlesischen Stromlinienzirkus« ein eigenes Unternehmen. »Auf seine erfolgreichen Gastspiele als Artist in der UdSSR verweisend und dies mit Urkunden belegend, fand er (1945 bei den sowjetischen Behörden, d.V.) ein offenes Ohr. Die Unterstützung, die er erhielt, ermöglichte es ihm, mit Tatkraft und Glück zum bedeutendsten Zirkusunternehmer der Nachkriegszeit aufzusteigen.«<sup>16</sup> Zirkus Aeros aber war nicht nur das bemerkenswerteste Zirkusunternehmen der Nachkriegszeit in der damaligen sowjetischen Besatzungszone, er war auch das schöpferischste – an manchen Ideen könnte heute wieder angeknüpft werden! Hier empfiehlt sich wohl besonders eine Zusammenarbeit mit kommunalen Einrichtungen, in diesem Fall Leipziger Archiven, wobei wiederum Bereitschaft und Potenzen der Kulturbund-Interessengemeinschaften genutzt werden könnten.

Vorleistungen wurden in den letzten Jahren ebenfalls hinsichtlich der Aufarbeitung der Geschichte der Privatzirkusse unseres Landes erbracht. Hier verweise ich insbesondere auf Dietmar Winklers verdienstvolle Arbeit »Familienzirkusse in der DDR«, in der es heißt: »Die deutsche Zirkusgeschichte wurde zwar wesentlich geprägt von Unternehmen wie Renz, Schumann, Paul Busch, Krone, Sarrasani, doch neben diesen großen gab es immer schon eine Vielzahl von Mittel- und Kleinunternehmern, meist auf Familienbasis, deren kulturelle Bedeutung keineswegs zu unterschätzen ist . . . Häufig waren es gerade ‚die Kleinen‘, die die größte Tradition besaßen – ihre Familiengeschichte reicht oftmals über viele Generationen zurück, bis sie sich im Dunkel des späten Mittelalters verliert. Nicht selten untereinander verwandt und verschwägert, bilden sie ganze Dynastien, deren Zweige in mehrere Länder reichen.«<sup>17</sup> Es wäre durchaus begrüßenswert, wenn auch die noch bestehenden Privatzirkusse sich mehr mit ihrer eigenen Geschichte identifizieren würden wie das beispielsweise bei Zirkus Probst begonnen hat. Unterstützung erhalten können sie dabei wiederum von privaten Sammlern bzw. Mitgliedern von Inter-

essengemeinschaften, in Dresden z. B. von Hans-Joachim Härtig, der gewissenhaft Chroniken vornehmlich der Familienzirkusse führt.

»Die Pflege humanistischer nationaler und internationaler progressiver bürgerlicher Zirkustraditionen ist fortzusetzen«, betont ein Arbeitsmaterial des Staatszirkus der DDR vom 29. Juli 1988. »Die Übernahme von wertvollen Tendenzen aus der gegenwärtigen internationalen Entwicklung ist ständig zu prüfen, vor allem sind eigene neue Ideen zur weiteren Ausprägung der Zirkuskunst im Sozialismus zu entwickeln.«<sup>18</sup>

(wird fortgesetzt; Anmerkungen am Schluß des Beitrages)

ERNST GÜNTHER

## MENSCHEN – TIERE – SENSATIONEN

Zwischen Weihnachten und Neujahr bleibt die Westberliner Deutschlandhalle traditionell der Artistik und Zirkensik vorbehalten – seit mehr als vierzig Jahren. Trotzdem ist diesmal ein neuer Wind zu spüren gewesen, ein Aufwind, der dem neuen Direktor Sally Julian Rothholz zugeschrieben wird. Er ist langjähriger Mitarbeiter der Deutschlandhalle und hat schon manche Show mitgestaltet und miterlebt. Obwohl zur gleichen Zeit auch der Sowjetische Staatszirkus in Westberlin gastierte, ist auch hier die Hochseilschau der Wolshanskijs die Attraktion des Programms. Ihre Prometheus-Inszenierung ist eine eigene Show für sich, voller kombinierter luftgymnastischer Tricks. Drei-Mann-Hoch über dem Seil, Trapez und Voltigen sowie Schrägseilvariationen lassen die unübertreffliche Professionalität dieser sowjetischen Artisten er-

kennen. Aber auch andere Spitzenleistungen mit Preisträgern der monegassischen Zirkusfestivals bestimmten in diesem Jahr das Programm: Wang Lixin bzw. Fu Xiuju, wie sie hier genannt wird, jongliert ihre Tassen hoch auf dem Stangenrad in Konterbalance mit der rollenden Kugel. Eine bisher unübertroffene Einmaligkeit! Germaine und Louis Knie mit ihrer Elefantenherde, attraktiv asiatisch aufgemacht, verbinden Schau mit Leistung exakter Dressur. Auch Benno Kastein (BRD) gehört zu den monegassischen Preisträgern. Seine humorvolle Hundedressur belegt, daß eine gestaltete Szene über die traditionellen Trickfolgen hinausführen und zu witzigen Höhepunkten gelangen kann. Allein David, der amerikanische Straßenkomödiant, von Roncalli entdeckt und jetzt in dieser großen Halle als Clown verpflichtet, hat hier seine Grenzen. Seine groben Späße sind nicht jedermanns Sache, seine Aufdringlichkeit wirkt oft unpassend, seine Ideen sind jedoch nicht einmal schlecht. Nur wie er das Publikum für sich arbeiten läßt, in die Manege zerrt und er seine Späße auf dessen Kosten inszeniert, läßt vor allem die Besucher in den ersten Reihen und Logen erzittern, wenn er auf Partnersuche ist.

Gediegene Pferdedressuren von Lucian Gruss, eine Kunstradfahrertruppe aus Frankreich mit rasanten Stunts auf BMX-Rädern und das Mark-Allen-Duo am Fangstuhl sind ebenfalls im Programm. Die »Sensation der weißen Tiger«, vorgeführt von John Campologno aus den USA, ist zwar erstmalig in Westberlin, aber keine Sensation geworden. Von der seidigen Farbenpracht abgesehen, sind die Leistungen seiner Raubkatzen nicht über Provinzniveau hinausgekommen, erreichen die traditionellen Tricks nicht einmal die Präzision, wie wir sie bei unseren Privatzirkussen gewöhnt sind.

Fips Fleischer ist nun bereits zum achten Mal das Begleitorchester dieser Deutschlandhallen-Schau. Nicht nur die Artisten sprechen ihm und seinen Musikern immer wieder ein Lob für seine Geduld und Einfühlbarkeit aus. Auch die Direktoren sind mit ihm und der Disziplin des Orchesters sehr zufrieden. Die Moderatoren der Veranstaltung wurden dagegen von Jahr zu Jahr gewechselt. Richard Medini aus Frankreich war diesmal am Zuge und hat es nicht schlechter als seine Vorgänger (nur billiger) bewältigt. Es gab noch eine Reihe anderer Darbietungen, die das Programm füllten, wogegen immer wieder Zuschauerplätze leerblieben. Das Gastspiel des Sowjetischen Staatszirkus hat zweifellos seine Auswirkungen gezeigt.

Am Rande sollen noch Lubino und Tico erwähnt werden, bescheidene Künstler, die hautnah vor dem Programm und in den Pausen als Clown oder als Jongleur ihre Künste an den Besucher bringen. Im Foyer war auch noch eine Ausstellung zu sehen, gewidmet dem 100jährigen Bestehen der Artistenvereinigung »Einheit«. Sie ist die einzige, die beide Weltkriege überlebte, aus einem Arbeitersportverein hervorgegangen ist und heute in Westberlin den Zusammenhalt der Artisten fördert. Auch hier war ein neuer Wind zu spüren, der »Menschen-Tiere-Sensationen« not tut, wenn die Schau bleiben soll, was ihr Name verspricht.

ROLAND WEISE

# DIE GESCHICHTE

TEIL III  
1933–1945

Im Walhalla-Theater änderte sich vordergründig im Jahr 1933 nur wenig; wie schon in der zurückliegenden Zeit stand die Operette auf dem Spielplan. Nur im April gastierte die Spadonie-Revue, und am 16. Juli begann Direktor Blüthgen mit seiner großen Variété-Revue »Die große Trommel«. Überaus deutlich nimmt bei dieser Gelegenheit die NS-parteiliche »Mitteldeutsche National-Zeitung« zum Variétébetrieb in der Weimarer Zeit Stellung. Unüberhörbar auch die Drohung an die Direktion, wenn es heißt: »Nach Abschluß der Operettenspielzeit bringt das Walhalla-Theater seinem Publikum wieder Variétékunst, diesmal in das Gewand einer großaufgezogenen Revue gekleidet. Allerdings handelt es sich hier keineswegs um eine der schmutzigen Nachkriegsrevuen unseligen Andenkens. Diese Produkte ausschweifender, jüdischer Hirne, die hierin durch laszive Texte und schlüpfrige Darstellung die Volksmoral zu untergraben suchten, haben heute keine Existenzberechtigung mehr.«

Um die Zugkraft der Operetten und Singspiele im Walhalla zu erhöhen, führte die Direktion Werbebete durch, an denen Karten zwischen 30 und 50 Pfennige kosteten. Schließlich verpflichtete sie auch bekannte Filmschauspieler, so Anfang Dezember 1933 Hans Brausewetter, der in dem Singspiel »Das zaubernde Fräulein« von Benatzky auftrat. Ähnliche Gastrollen gaben zur gleichen Zeit Lil Dagover und Otto Wallburg.

Die versteckten und direkten Angriffe auf das Walhalla-Theater nutzte nun auch die Stadttheaterdirektion mit Unterstützung der Nazi-Stadtverwaltung, um gegen eine lästige und erfolgreiche Konkurrenz vorzugehen. Ziel war es, die Operettenszenierungen im Variété einzustellen, damit das Stadttheater hier endlich zum Zuge kommen konnte, denn es rang schon lange um seine Existenz.

Blüthgen und seine künstlerischen Leiter versuchten zum Gegenangriff zu blasen, indem sie absolute Spitzenkräfte für einige Programme verpflichteten. Die Stadt war wie elektrisiert, als sich herumsprach, daß der weltberühmte Musikclown Grock in Halle erwartet würde. Seine Darbietungen wurden Tagesgespräch, und die allgemeine Begeisterung klingt auch in den Rezensionen nach. So heißt es in der »Saale-Zeitung« u. a.: »Es ist das erste Mal, daß Grock in Halle ist. Er tritt auf im Walhalla-Theater, die alte Variétébühne ihrer ursprünglichen Bestimmung wieder zuführend . . .

Grock selbst ist, in der Tat, ein Phänomen. Jede einzelne Geste ist ausprobiert, und sie wirkt völlig unmittelbar. Sein Auftreten mit dem riesigen Koffer, aus dem er die winzige Geige herausholt, mit der man sich am Kinn kratzen und auf der man die tollsten Dinge spielen kann. Hinreißend seine Verlegenheit in dem leicht verschossenen Frack, dem die Taschen fehlen. Entwaffnend der Einfall, den schweren Flügel an den Stuhl heranzuschieben . . . Geradezu herzerbrechend aber ist das Zwiegespräch mit seinem Partner auf der Klarinette oder mit der kleinen Ziehharmonika – vielleicht kommt man an dieser Stelle dem Wesen der Kunst Grocks am nächsten; er ist ein Meister der Beseelung seiner Instrumente. Sie gewinnen unter seinen Händen, in seiner Atmosphäre menschliches Leben, nehmen teil an seinen kleinen Leiden und großen Freuden, die, im Kern kindlicher Natur, echt und beinahe heilig sind.«

Nur einen Monat später, Mitte April 1934, kam die berühmte Kabarettistin und Filmschauspielerin Trude Hesterberg ins »Walhalla«.

Schließlich gastierten auch die 3 Rivals in Halle, die natürlich begeistert gefeiert wurden. Die »Saale-Zeitung« berichtet über das sensationelle Gastspiel: »Nun sind die drei spanischen Brüder in das Walhalla-Theater eingezogen und haben – was man aus dem überaus starken Beifall am gestrigen Abend schließen muß – mit ihren akrobatisch-musikalischen Clownerien einen großen Sieg im Kampfe gegen Pessimismus und Alltagsorgen errungen, denn während ihres ganzen Auftretens war das Haus voller Lachen . . .

Riß Grock mit seinem ‚Nit möööglich!‘ die Menschen zu brausendem Gelächter hin, so erreicht das Charlie Rivels mit seinem ‚Akrobat? . . . Schööön!!‘. Erreicht es weiter zusammen mit den Brüdern durch originelle Maskerade, durch blitzschnellen, dem Witz des Augenblicks angepaßten Maskenwechsel, durch überraschende Pointen, durch eine hinreißend komische, mit einem Monstrum von Musikinstrument geführte Schimpfkanonade und durch artistische Leistungen, die im Rahmen dieses grotesken Aufputzes spielerisch einfach und selbstverständlich wirken.

So machen die drei, deren Komik auch ohne Schminke und Verkleidung oft umwerfend wäre, ihren Ruf wahr, zu den besten internationalen Clowns zu zählen, so gibt es für das, was da an Situationskomik am laufenden Band hingelegt wird, nur eine Antwort: Applaus und wieder Applaus.« 1934 gab Direktor Paul Blüthgen, der das Walhalla-Theater seit 25 Jahren im Besitz und häufig auch die künstlerische Leitung übernommen hatte, den Kampf auf. Er wurde gezwungen, das traditionsreiche Haus an die Stadt Halle zu verpachten und sich ins Privatleben zurückzuziehen. Die Bestürzung über das plötzliche Ende des Variétés war allge-

# DES STEINTOR-VARIETÉS

mein und ließ sich nicht verbergen. Sie machte sich in der Presse Luft in nostalgischen Rückblicken und versteckten Protesten. So heißt es in der »Saale-Zeitung«: »Das Spiel ist aus: Das Walhalla-Theater, das vor einigen Tagen auf ein 45jähriges Bestehen zurückblicken konnte, das Haus, in dem ein begeistertes Publikum internationalen Varietésternen zujubelte, schließt nunmehr seine Pforten, und der Saal, hinter dessen Säulen noch das Lachen eines Grock verborgen scheint, wird in Zukunft vom Stadttheater, in dessen Besitz es übergegangen ist, vermietet für Versammlungen, gesellschaftliche Veranstaltungen und Konzerte. Das bunte Spiel im Walhalla-Theater, das allabendlich vielen Menschen Freude und Unterhaltung vermittelte, die Bühne, die infolge ihrer volkstümlichen Preise zu einem rechten Volkstheater geworden war, ist nunmehr geschlossen – einfach nit möglich.«

In einem »Notruf der Belegschaft des Walhalla-Theaters zu Halle a/S«, der an die verschiedensten Instanzen verschickt wurde, hieß es: »Diese Maßnahme bedeutet, daß rücksichtslos eine Belegschaft von genau 50 Personen, die fast durchweg verheiratete Familienväter sind, arbeitslos gemacht wird und der Fürsorge zur Last fällt. Die seitens der Intendanz des hiesigen Stadt-Theaters ausgesprochene Schließung des Walhalla-Theaters bestärkt die Annahme, daß die Stilllegung im Programm liegt, um eben dadurch die Position des Stadt-Theaters zu stärken. Wenn das Stadt-Theater Ausdehnungsbedürfnisse hat, so kann es diese im Thalia-Theater, welches sogar Eigentum der Stadt ist, befriedigen. Es liegt aber auf keinen Fall die Notwendigkeit vor, einen Privatbetrieb zu pachten, um ihn stillzulegen. Es dürfte wohl einzig dastehen, daß eine Stadtgemeinde ein Theater pachtet mit dem Hintergedanken, durch die Stilllegung die Konkurrenz aus dem Wege zu schaffen. Es wird jederzeit nachgewiesen werden können, daß das Walhalla-Theater bei richtiger Wirtschaftsführung existenzfähig war und ist, um ein Gesamtpersonal von ca. 80 Personen zu beschäftigen.«  
Die Stadt Halle hatte nun zwar

die lästige Konkurrenz auf dem Felde der Operette ausgeschaltet, konnte das Variétégebäude jedoch nicht gewinnbringend vermieten. Sie ließ deshalb im Bühnenfachorgan die Bedingungen einer Neuverpachtung ausschreiben, die der bekannte Leipziger Verwaltungsdirektor Fritz Schlebe vom Neuen Theater akzeptierte. Er schloß einen Pachtvertrag mit der Stadt Halle über zwei Jahre ab und sollte noch im März 1935 den Spielbetrieb wieder aufnehmen.

Nach einer halbjährigen Pause ging am 20. März 1935 erstmals wieder der Vorhang hoch, um in einem gut besetzten Eröffnungsprogramm artistische Leistungen aller Art zeigen zu können. Zunächst blieb der Erfolg nicht aus, denn in einer Anzeige wird von 4000 Besuchern an zwei Tagen gesprochen.

Am 1. Mai 1935 veranstaltete Direktor Schlebe »Variété-Mai-Festspiele« mit »Weltklasse am Start«. Es traten damals auf: die Maggie Sisters, die Star-Nummer aus dem Berliner Wintergarten, Hanna Feller und Partner auf rollender Kugel, Mary, Erik u. Co. mit ihren schottischen Silber-Ponys, der Komiker Whatmann, die 5 Humoreskimos, der Akrobat Maunters, das Tanz-Trio Titze, Tarasov und Lidina sowie die 5 Fellers, ein Drahtseil-Akt von Weltruf.

Die zweite Spielzeit begann am 16. August 1935 mit einem Programm, dessen Mittelpunkt erneut die »3 Rivals« bildeten. Mitte Oktober 1935 gab es den Spielplan »Sterne am Variété« mit der »schönsten Musikalschau Europas«, den »10 Gloria-Argentina-Ladys«, den Blitzakrobaten Mabel Sid u. Chester, dem amerikanischen Cowboy-Akt »Bock, Chick u. Co.« und nicht zuletzt dem großen Verwandlungskünstler Hermann Mestrum, der seit vielen Jahren Gast des halleschen Hauses war. Auch im November 1935 bot man bunte Programmfolgen mit Gesangsquartetten, Jongleuren, Tänzerinnen, Musik-Clowns, Riesen und Zwergen. Noch einmal gelang es der Direktion, den großen Musik-Clown Grock nach Halle zu verpflichten. Er stand im Mittelpunkt eines Variété-Programmes, das

am 1. Dezember 1935 Premiere hatte.

Das Weihnachtsprogramm des »Walhalla«, das am 16. Dezember 1935 Premiere hatte, brachte verschiedene Zugnummern, u. a. die 4 Barleys, den Elefanten Dressur-Akt mit Jenny und Piccolo, Adi Münster und die »drei Favorits«, Geschwister Werner aus Halle mit ihrer schwierigen Balance-Akrobatik. Das folgende Jahr begann mit einem internationalen Ringkampfturnier um die deutsche Meisterschaft der Berufsringler; das sich bis Mitte Februar 1936 hinzog und mit dem Siege des Weltmeisters Hans Schwarz jr. endete.

Ende Februar 1936 schloß dann das Walhalla-Theater erneut seine Pforten, der zweijährige Pachtvertrag mit Direktor Schlebe war abgelaufen und wurde nicht erneuert. Fast ein Jahr dauerte die Schließung, denn erst ab 2. Februar 1937 wird die Bühne wieder genutzt. Im »Steintor-Theater«, wie jetzt die offizielle Bezeichnung lautet, wird noch einmal ein großes Berufsringerkampfturnier um den »Großen Preis von Europa« durchgeführt.

Das Handelsregister beim Amtsgericht Halle vermerkt, daß die eingetragene Firma »Walhalla-Lichtspiel-Theater«, Gesellschaft m. beschr. Haftung am 31. Juli 1937 gelöscht wurde.

Die »Saale-Zeitung« widmet dem Walhalla-Theater einen Nachruf, der folgenden Wortlaut hat: »Damit ist der Schlußstrich unter ein Unternehmen gezogen, das in Halle und seiner weiteren Umgebung wahrhaft volkstümlichen Ruf genossen hat. ‚Mensch, den Kopp, un e Fuffziger – und denn in’s Walhalla!‘ war ein geflügeltes Wort der Straße, wenn einer dem anderen in poetisch verbrämter Form die Meinung sagen wollte . . .

Das Walhalla, früher ein Pferdestall, dann eine Varietébühne, amüsantes Operetten-Privattheater, Ringkampfarena, politischer Versammlungssaal, Kino – was hat es nicht alles erlebt! Sein letzter Pächter, der Leipziger Direktor Schlebe, ist unlängst gestorben, nachdem auch er mit liebevollstem Aufwand bester Kräfte den Betrieb nicht mehr aufrecht erhalten konnte. Und nun ist auch die Firma gelöscht. Das große Haus am Steintor steht leer und verlassen . . .«

Ob je an eine Wiedereröffnung gedacht wurde, muß dahingestellt bleiben. Zunächst verhinderte der Ausbruch des zweiten Weltkrieges im September 1939 jede derartige Absicht. Es ist jedoch kein Zufall, daß im Winter 1942 Pläne reiften, die alte Spielstätte wieder in Dienst zu stellen. Die Kriegslage hatte sich entscheidend geändert, unter den vernichtenden Gegenschlägen der Roten Armee bahnte sich der militärische Zusammenbruch bei Stalingrad an, der das Ende der faschistischen Gewaltherrschaft ankündigte. Die Unzufriedenheit unter der Bevölkerung wuchs, ständig wurden neue Opfer verlangt, die Verpflegungssätze gekürzt und der Alltag, nicht zuletzt durch die stärker

werdenden Luftangriffe, immer schwieriger. So war es verständlich, daß die Machthaber und ihre Ideologen alles daran setzten, die Stimmung zu heben, was nicht nur mit Durchhalteparolen zu erreichen war. Neben Funk, Film, Theater und Konzert sollten auch die speziellen Unterhaltungsstätten für Ablenkung und Vergessen sorgen. In fieberhafter Eile wurde deshalb das Gebäude am Steintorplatz, mittlerweile schon fünfeinhalb Jahre geschlossen, wieder funktionstüchtig gemacht.

Die Direktion des Steintor-Varietés übernahmen die Herren Becker und Thom aus Berlin, während die künstlerische Leitung in den Händen von Julius F. Klinkowström lag. Das Eröffnungsprogramm hatte am 1. Januar 1943 Premiere und zeigte Nummern mit Dressurakten, Tanz- und Balletteinlagen, Luftakrobatik und eine große Musikschau. Das Februarprogramm 1943 vollzog dann schon den Schritt vom Varieté zur reinen Revue, die unter dem Motto »Melodie und Liebe« inszeniert wurde. Im Mai folgte die große »Frühjahrsparade der Artistik« und ab Mitte Juni das »Programm der Attraktionen«, in dem auch das »jugendliche Drahtseilwunder« Katharina Knie ihre Kunst zeigte.

Im »Programm der Prominenten«, das ab 1. Juli 1943 lief, wurde das Steintororchester erstmals von Kapellmeister Werner Kleine dirigiert, der nach Ende des zweiten Weltkrieges die Geschicke des Steintor-Varietés wesentlich bestimmte. Je weiter der Krieg fortschritt und die Lage sich zuspitzte, um so »bunter« wurden die Titel der Programme. Sie hießen »Zauber der Manege« (Februar 1944), »Frohsinn und Tanz« (März 1944), »Lachender Frühling« (April 1944), »Maienzauber« (Mai 1944) und »Sommerfreuden« (Juni 1944). Das letzte Programm, Halle hatte inzwischen die ersten direkten, schwere Schäden anrichtenden Luftangriffe erlebt, hatte Anfang August 1944 Premiere. Kaum waren einige Vorstellungen gegeben, erfolgte im Zuge der »totalen Mobilmachung« die Schließung aller Theater, Konservatorien, Kunstakademien und Hochschulen, Kabarets und Varietés. Die meisten Orchester wurden aufgelöst und viele Zeitungen zusammengelegt. Wieder mußte das Steintor-Varieté seine Pforten schließen, ab Ende November 1944 diente es lediglich als Kino, in dem vor allem Operetten- und Revuefilme bis in die Tage liefen, in denen auch die Stadt Halle Schauplatz heftiger Kämpfe und schließlich Mitte April 1945 durch amerikanische Truppen besetzt wurde.

D r. WERNER PIECHOKI  
(Fortsetzung folgt)

Mit einem Bericht über die 100-jährige Jubiläumsfeier schließen wir im folgenden Heft unsere Serie ab.

## ... also muß ich singen

TONI KRAHL

Es gibt gute Gründe mit breitem Hintern im Mustopf des Lebens zu überwintern . . . ■ . . . Und irgendwo ist ein lockeres Brett. ■ Die Gründe für unsere Konzerte in Schwerin und Halle waren weiß Gott keine guten, aber sie waren gegeben. ■ Wenn man zu Hause vor dem Fernseher sitzt und erfährt, daß ein Teil der Welt zusammengefallen ist, dann erschrickt man. Danach beruhigt man sich – Armenien ist weit weg. Doch die Bilder geben keine Ruhe. Wenn das mein Haus wäre, meine Familie, mein Schicksal – ich bin überzeugt, meine Nachbarn würden versuchen, mir zu helfen. Das ist einfach so unter Nachbarn. ■ Was kann ich tun? Wie kann ich helfen? Ich bin kein Arzt, ich kann also keine Menschenleben retten. Ich bin kein Maurer, ich kann keine Häuser bauen. Ich kann Geld geben, soviel nun auch wieder nicht – aber ich kann. Und ich kann singen. Für Armenien. Denn in dieser Zeit, wo in der Sowjetunion die Trümmer weggeräumt werden, sollte das Land unsere Solidarität besonders spüren. ■ Und ich weiß, da können noch andere singen, vielleicht sogar besser. Warum ruft mich keiner an und sagt mir, wo ich singen kann – für Armenien?! Ich werd wohl selber anrufen müssen. Am besten zuerst den Jürgen Eger. Mit ihm hatte ich schon öfter darüber gesprochen, gemeinsam Aktion zu machen. Damit waren wir zwei. Dann Schubi (Manager von Pankow) und Kurt (Manager von City). Mit den beiden hatte ich die Seelen der Veranstaltung. Ich brauch' die Gitarreros! Laßt uns den alten Schmarrn vergessen. Tamara hatte ich zuerst am Telefon. Damit auch Uwe Haßbecker. Tamara sagt auch Jackie Bescheid. Jürgen Ehle ist kompliziert zu erreichen. Also rufe ich André Herzberg an. Karat ist auf Tournee. Aber Tine Römer meint, Bernd ruft von unterwegs bestimmt nochmal an und sie werde es ihm ausrichten. Von Pitty hat kein Mensch die neue Adresse. Mike Kilian und Carsten Mohren wissen bereits Bescheid. Die Buschtrommel funktioniert. Jetzt war nur noch die Frage wann und wo. Die Thalheim macht auch mit. Und Pascal von Wroblewski. Ein Schriftsteller wäre super. Was hab ich denn zuletzt gelesen? Stefan Heym. Ich glaube, wir brauchen eine größere Halle. Nur – wir haben bis jetzt noch gar keine. Dann plötzlich Schwerin. Ich stell mir vor, Conny Bauer (tb) bläst sein Solo über die Riesen PA von Schreier vor ein paar tausend Kids. Was Geileres gibts nicht. Irgendwie fehlt nochwas. Etwas Schräges, 'ne Punkband – genau. Die Skeptiker – die sind schräg und nicht doof. Das ist wichtig. Doofe kann ich nicht leiden. Die Sache wird zu groß. Das wächst mir über den Kopf. Wir bekommen keine Plakate mehr. Aber dafür macht jetzt auch Gerd (Manager von Rockhaus) mit. Die KGD Schwerin ist sehr kooperativ, aber plötzlich will einer 'ne AWA-Liste. Weiß der Geier wozu. Die Thalheim ruft an. Sie hat Christoph Hein an der Hand. Ich glaube, wir machen besser zwei Konzerte. Schubi und Kurt überschlagen sich. Wir haben die zweite Halle – in Halle-Neustadt. Die von Karat sind immernoch auf Tour. Wir müssen langsam anfangen zu proben – aber was wollen wir spielen? Am besten ich mache mit Fritz »Gute Gründe« und »Wand an Wand«. Das sind sichere Bänke. Jürgen Ehle hat Pitty erwischt. Geli Weiz hat immer noch kein Telefon, und Manager rufe ich nicht gerne an. Jedenfalls nicht, wenn es um Kunst geht. Schubi ruft an. Geht klar, Geli macht mit. Die Musiker von Barbara Thalheim können am 30. 12. nicht. Sie haben eine andere Mugge (Klassiker). Die örtlichen Organisatoren schlagen dafür Detlef Hörold vor. Ich kenn den nicht. Aber die müssens ja wissen. Schließlich ist der Hallenser. Conny meint, man müßte was zusammen machen. Nicht einfach Jazz, Rock, Punk und Lied aneinanderreihen, sondern was zusammen spielen. Endlich ruft Römer an. Er macht mit. Herbert auch. Die Gitarreros sind komplett. Die Proben mit Conny gehen voran. Wir machen eine Collage, also wir packen unsere Musiken einfach übereinander. Gerd Sonntag hat die Roadcrew zusammen und Schubi hat in Schwerin 50 (!) Betten.

### 29. 12. 88 SCHWERIN

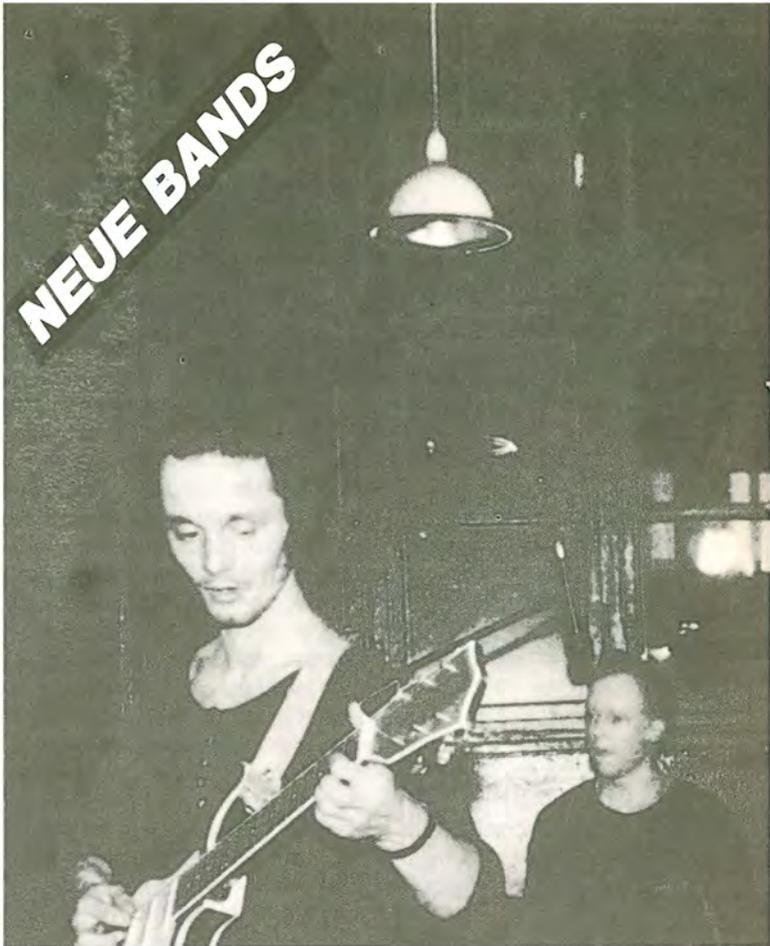
Die Halle ist umstellt. Sie gleicht einer Festung. Ich fühle mich übersicher und geborgen. Kurt Nolze will mit einsteigen. Also das ganze Programm überdenken und Platz finden. Nach der üblichen Soundcheckverzettelung pünktlicher Beginn. Conny Bauer eröffnet mit einem Solo. Während des Konzerts kommen drei Kinder (12, 14 und 17 Jahre) hinter die Bühne. Sie sind aus Dänemark und wollen auch etwas singen. Für Armenien. Am liebsten »Wild Thing« von den Troggs. Kurz nach 23 Uhr stehen sie auf der Bühne. Der 14-jährige spielt Schlagzeug und der 12-jährige Gitarre. Es ist nicht nur rührend sondern sogar Rock'n'Roll. Um 24 Uhr ist Schluß, aber in die Hotelbar kommen wir nicht rein.

### 30. 12. 88 HALLE-NEUSTADT

In Halle läuft alles schon wie bei einer eingefahrenen Tour. Die Crew von Schreier ist perfekt professionell. Pascal kann nicht auftreten (Angina). Der Hörold ist wirklich gut. Bei Christoph Hein hört man Stecknadeln fallen. Und wieder ein Urlauber, der mitspielen möchte. Er ist . . . von den Neurotics aus England. Sein Auftritt ist zwar nicht so rührend wie der von den Kindern aus Dänemark – aber Rock'n'Roll alle Male. Zum Abschluß singen wir gemeinsam »Imagine« von John Lennon mit einem deutschen Text von André Herzberg.

P.S. Alle Mitwirkenden sind ohne Gage aufgetreten. Die Helfer in Halle haben zusätzlich gesammelt (630 Mark). Einspielergebnis beider Tage zusammen abzüglich der Kosten (Hotel, Hallenmiete, Fahrtkosten) über 62000 Mark!!!! Solltet Ihr bereit sein, dafür ein Honorar zu zahlen, überweist es bitte auf das **Konto 444 Kaukasus** mit dem Zusatz: »**Konzert für Armenien**«.

# DIE ART



NEUE BANDS

Vor der Kneipe lungern die obligatorischen Fahrräder und Mopeds herum, ein paar Autos. Im Gastraum hocken einige dumpf vorm Bier, die Masse bedrängt Tür und Ordner, um Einlaß heischend. Wir sind in Lugau, einem kleinen Dorf bei Doberlug-Kirchhain – einem der rührigsten und aktivsten Zentren für neue Beatmusik! Hier spielen, in der aufopferungsvollen Regie von Alex Kühne, im großen Kneipensaal (Sprellakartische, Kugellampen, Klinkerzierrat und als Bühnendekoration Weinlaub aus Holz und Plast – Ornament als Kitsch) Monat um Monat die neuen Bands. Da hat sich in den umliegenden Orten und Städten eine ganz eigenständige Szene mit allen Riten und Stilen entfaltet.

Heute in Concert: Die Art! Die vier – Christoph Heinemann (bg, voc), Holger Oley (voc), Thomas Stephan (dr) und Thomas Gumprecht (g) – kommen gern, denn hier tanzt der Bär, kennt man sie und ihre Musik. Vor 500 Leuten macht's halt Spaß. Zusätzlich gibt's direkt zum Konzert den Stummfilmklassiker »Das Cabinett des Dr. Caligari«, der durch den Aggressiv-Pop der Band ganz neue, andere Schärfe und Expressivität gewinnt. Der Songtext »Ich bin häßlich / du bist häßlich / zusammen werden wir schöner sein« paßt hier genau. Statt Groupiebettgeflüster – übernachten im engen, ungeheizten Wartburg: nervöse, nasse Nebel – Nacht.

Die Art kommt aus Leipzig, wo ein nicht gerade günstiges Klima für die Neutöner herrscht. Das riesige Neubaugebiet Leipzig-Grünau bietet zwar potentielles Publikum für diese Musik, aber dort stampft die Disko-Walze alles platt.

Zwar hilft die IG Rook jungen Bands, aber der Leipziger Szene fehlt ein fester Klub, ein Zentrum. Einige froh gestartete Gruppen (Zorn, Mad Affair) haben sich zu den Akten gelegt und im Leipziger Allerlei köcheln jetzt mehr Gerüchte, Neid und Mißgunst.

Um so mehr zu loben ist die Zähigkeit dieser Art, da nicht unterzugehen, sondern heute zu den Wegbereitern, Dabeigebiebenen und Vorreitern der neuen Klänge zu gehören (neben wenigen anderen Kapellen). »Im Moment scheint es ja so, als ob mit einem Schlag massenhaft neue Bands da seien. Aber es ging ja alles sehr klein und viel, viel schwieriger los. Wir haben überhaupt erstmal eine Basis und Voraussetzungen für die jetzigen Gruppen geschaffen«, meint Christoph dazu. Sie wurden Ende 1983 durch die Band Wutanfall, dem Initiator für die Leipziger Szene, angeregt, selbst Musik zu machen. Zwar konnte man kein Instrument spielen (streng nach Vorbild), aber dann saß man plötzlich an der »Schießbude« und haute einfach auf die Pauke. Und hier nun endlich auch mal eine



richtige Garagenband – was sich aber mehr auf ihren Probenraum für knapp ein Jahr bezieht denn auf ihren Sound. Sie nannten sich anfangs Die Zucht – aber so ging das nicht. »Es wurde uns dringend nahegelegt, den Namen zu ändern. Ob der uns denn so wichtig wäre . . .«, erinnert sich Thomas Stephan. So wurden dann aus den unartigen Züchtigen die unzüchtigen Artigen.

Die Art wird wohl den vielen Gruppen folgen, die von auswärts in die Hauptstadt umgezogen sind, um bessere Chancen zu haben. Nicht nur, um nach einer späten Probe auch noch ein Bierchen zischen zu können, sondern vor allem deshalb, weil hier die Medien und Instanzen residieren. So wurde hier auch eine Parocktikum-Session aufgezeichnet. Davon wurden einige ihrer deutschsprachigen Titel für Wertungssendungen angeboten.

Ergebnis: zu düster, schwermütig, negativ.

Das ausgewogene Verhältnis von Text und Musik . . . ? Thomas Stephan kurz dazu: »Für mich steht die Musik im Vordergrund. Ich würde nie Kompromisse des Textes wegen eingehen wollen. Die Musik muß die Stimmung und das Gefühl, das wir in den Song legen, rüberbringen!« Der Text als sinnvolle und unverzichtbare Ergänzung, nicht als Gedicht.

Nachdem sie von ihrem Keyboard das Kabel ge-

kappt haben, ist der Sound härter geworden, trockener, straffer; weg vom Düstermänner-Klang. Die Art ist eine der vielen Bands, die ihre musikalischen Möglichkeiten noch gar nicht voll ausgeschöpft haben. Da werden manche Titel überladen – schnell noch ein break, hier ein Tempowechsel, da ein neues Thema – oppulente Verzettelung. Was vielen fehlt: der Mut zum spannenden, einfachen Song.

Wichtig für die Gruppe war die Erfahrung, mal auf einer großen, technisch modernen PA zu spielen, z. B. beim Berliner Rocksommer oder bei »x-mal! Plus« (einer neuen Konzertreihe). Denn da kann man sich endlich einmal nur auf sich selbst und sein Instrument konzentrieren, hat nicht den Dauerstreß wegen klappriger Anlagen und blechernem Sound. Besseres Rocken. Christoph hat einen Traum, einen Wunsch: einmal eine gut produzierte eigene Single auf dem harten, internationalen Markt ausprobieren zu können . . .

GALENZA / FISCHEL  
FOTO: DÖRING

# THE SOUND OF PHILADELPHIA

## (Teil 2)

**B**aseball-Spiele haben etwas von einem seriösen Theaterstück, während dessen Aufführung die Akteure auf der Bühne erwarten, daß von Zeit zu Zeit aus dem Zuschauerraum wieder Lachen ertönt. Rhythmische Klatschen der Hände unterbricht eine Szene, in der der unbesiegbare Held gerade wider Erwarten eine Niederlage erleidet, die ihm endgültig die Aura des Normalen verleiht. Eine Brass-Band röhrt die Hymne des Verlierers, und gleichzeitig beginnt ein neues Team von zehn oder auch mehr wohlgestalteten jungen Damen in einer Mischung aus Can-Can und Cake-walk zu Erbauung des Verlierers die Beine gen Himmel zu werfen. Zu guter Letzt regnet es Unmengen von Toastscheiben. Alle sind happy und finden diese Show wieder einmal ‚marvelous‘ und ‚amazing‘. Jeden Samstag im Herbst – nach Beendigung der Football-Saison – beginnt dieses Spektakel. Am Sonntag spielen die Profis – doch der Tag davor gehört der studentischen IVY-League. In ebendieser Mischung aus Korps-Stolz und amerikanischer Mentalität sind die renommiertesten Universities vereint. Wieso die besten, teuersten Bildungsanstalten auch gleichzeitig sportlich so dominierend sein können, läßt sich damit erklären, daß sie die entsprechenden Spieler als Studenten verpflichten, immatrikulieren oder wie immer man dies nennen will. Die University of Pennsylvania ist nicht allein eine von vier weiteren in Philadelphia, sondern gehört der IVY-League an. Und diese Institution ist zweifellos eine der zehn Gro-

ßen unter den Lehranstalten der USA. Wie ich aus Gesprächen mit ehemaligen Studenten erfuhr, arbeiteten viele von ihnen bereits zwei Jahre nach ihrem Abschluß an der Wallstreet, in Anwaltspraxen als Juniorpartner o.ä.

Das Department of Music der University of Pennsylvania beschäftigt normalerweise Mitarbeiter, die sich mit Madrigalgesängen befassen, deren Forschung auf Philip Emanuel Bach gerichtet ist und die bei Schönberg in Verzückung geraten. Aber manchmal geschieht das Außergewöhnliche. Da erhält Ornette Coleman 1987 die Ehrendoktorwürde, läßt man gar einen Musikjournalisten aus der GDR über das Ministerium für Kultur als ‚invited research and faculty fellow‘ für das Fall-Semester zu Vorträgen, Foren und sogenannten ‚open discussions‘ ein. Eben dieses widerfuhr mir. So stand ich also an einem wunderschönen Bilderbuch-Morgen des 6. September auf dem Campus der University. Ziemlich verunsichert, wartend, was als nächstes wohl passieren möge. Die Studenten strömten vorbei, irgendwoher klang ein Sound-Gemisch aus R.E.M. und GUNS N' ROSES, und der Himmel färbte Reklame-schreiend blau vor sich hin. Mein Betreuungsprofessor hatte mir wohl gesagt, wo ich zu einer bestimmten Zeit meinen Antrittsbesuch absolvieren sollte, doch alles weitere meiner Initiative überlassen. So lernte ich recht schnell die erste Lektion des amerikanischen (Studenten-)Lebens: Niemals abwarten bis jemand kommt. Das Resultat bestünde aus verpaßten Terminen. Und für Interviews mit Rockmusikern waren manchmal Minuten entschei-

dend. Doch erst einmal fragte ich mich über den Campus hin zu meinem Bestimmungsort. Dort wurde ich freundlich-kollegial begrüßt – und war integriert. Termin für meinen ersten Vortrag, nochmals ‚Hallo, welcome here‘, dann strömten die Professoren und Assistenten zu ihren Pflichten. Ceremonies sind Elemente aus allgegenwärtigen TV-Soap-Operas. Die Realität findet vor dem Fernsehschirm statt. So begann ich mich mit Dingen wie dem Anrufbeantworter und der Diplomatie des Telefonates in bezug auf die Damen in den Vorstandsetagen der Plattenfirmen und Agenturen vertraut zu machen. Dann, als ich wiedereinander für den Entdeckungstrip in die harte Realität präpariert war, sprach mich einer der Undergraduates aus dem VAN PELT HOUSE, meinem Domizil, an: Hey, bist du der Rocktyp aus East-Germany? My name is Quique. – Sohn aus einer Familie, wo der Vater in Taiwan Ökonomie lehrt und die Dear Mum Vice-President der New York

RED SOX ist. Der Sohn stellt ein Unikum in Sachen RAP dar: Blond, weiß und riesig calm. Definitiv war Quique einer jener Menschen für mich, die in die falsche Community und der falschen Hautfarbe geboren wurden.

The Rhythm of Rock schlug nicht seinen Beat of the Heart. Um welche Tageszeit ich bei ihm auch vorbeischaute, House-Music-Stimmung klang mir entgegen, aus den Boxen scratchte es. RUN D.M.C., Public Enemy, DJ Jazzy Jeff schlugen mit Worten, scharf wie Macheten, ihren Weg durch den Alptraum-Dschungel betonierter Städte. Irgendwann will Quique seinen Abschluß in Ökonomie machen. Er jobte wie viele der Studenten zusätzlich für drei Dollar die Stunde als Fahrradmonteur. Das ließ er, als ihm kurz vor meiner Abreise das Angebot unterbreitet wurde, im Management von Philly's Star-Rapper SCHOOLY D. als 'assistant producer' tätig zu werden. Für die meisten der Studenten ist Musik nicht mehr als eine angenehme Ton-Kulisse. Die Motivation, das Studium an solch einer renommierten Lehranstalt innerhalb der vorgegebenen vier oder fünf Jahre durch die Belegung möglichst vieler Kurse pro Seminar zu beenden, schafft einen ungeheuren Leistungsdruck. So sah ich selbst morgens um 2.00 Uhr Studenten in der Bibliothek oder vor dem flackernden Schirm in einem der Computerräume.

Obwohl vielfarbige Zettel im Unigelände tolle Sachen ankündigten, u.a. ein Pere Ubu/John Cale-Konzert im CHESTNUT CABARET, drängelten sich bei meinem ersten Vortrag mehr als vierzig Leute in der Piano-Lounge des VAN-PELT-HOUSE. Im Rahmen der 'Sherry Hour' (ohne Sherry), einer wöchentlichen Vortragsreihe, war zum Thema »Rockmusic in the GDR – Rock'n'Roll within a socialist society« eingeladen wor-

den. Eine Stunde Reden, Musik und Textübersetzungen von Silly (Hey, wie kann sich eine Band, die so normal klingt, selbst als 'blöd' betiteln?), City, Pankow, Rockhaus (beide Bands waren *die* Sensation bei sämtlichen Interviews und Reden) und Jonathan (antiquierter Blues war noch die mildeste Kritik an der Musik von Pabst & Co.). Dann Diskussion: zur Geschichte der DDR, zum 13. August und dem Verhältnis der beiden Deutschlands, wobei viele Studenten mit ihren 18 oder 19 Jahren noch nicht einmal wußten, daß und warum das Land geteilt ist. Historienexkurs und Musiklektion in einem. Es ist ganz sicher keine Ignoranz oder Arroganz der Kids, sondern liegt im Bildungssystem begründet, wenn die Jugendlichen so wenig vom Rest der Welt wissen. War ich jedesmal vor Beginn eines Vortrages mehr als unsicher, ob überhaupt eine Diskussion zustande kommen würde, mußten diese grundsätzlich nach einer oder mehreren Stunden vom Veranstalter unter vielen Höflichkeiten abgebrochen werden. Und später wurde ich dann noch vor dem Saal/Raum angesprochen, gefragt.

Nach diesem ersten Speech lernte ich das Domino-Prinzip der Rede kennen – WQPX, die Radiostation der University, lud

mich zu einem Interview, andere Departments baten ebenfalls um Vorträge, und plötzlich landete ich am Rednerpult einer Tagung der Assoziation amerikanischer Rockkritiker im TROCADERO von Philadelphia und damit vor den Mikrofonen von WMMR, der FM-Rockstation meines zeitweiligen Home-Turfs. 120 Minuten lang wurde ich leergefragt über die DDR-Rockmusik, den Bedingungen, unter denen Profis und Amateure hier den Rock-Pfad entlang ziehen. Zuhörer riefen an, woher sie LP von Pankow und Rockhaus kriegen könnten. Es gab jedoch auch sarkastische Kommentare um 'Weltschmerz', 'Soap-Opera-Pop' und mißverständenes Blues-Feeling. Andererseits traf ich noch nie vorher solch eine einheitliche, massenhafte Ablehnung der Musik des Bruce Springsteen. Selbst vor dem Stone Pony im Asbury Park von New Jersey antworteten mir Jugendliche auf die Frage nach ihm »Boring Shit« – langweiliger Mist. Immer, wenn ich in Camden auf den New Jersey Turnpike fuhr, war ich sicher, innerhalb von drei Titeln einen Springsteen Tune zu hören. Mag sein, daß soetwas irgendwann nervt. Dennoch bleiben jene 75 Minuten The Boss & The E-Street Band während der Human Rights Now-Veranstaltung im John F. Kennedy-Stadion von Philadelphia das Beste, Beeindruckendste, Rockigste, was ich während insgesamt 52 Konzerten in den vier Monaten USA erlebte – trotz Keith Richards, Sting, Peter Gabriel oder den Del Fuegos, trotz der irren Klubszene. Davon mehr im nächsten

JOURNAL.

## R O C K M U S I K

## DIMENSIONEN EINES MASSENEDIUMS

*Wir nennen es Musik,  
weil wir es mit den Ohren  
aufnehmen. Doch es ist von, sagen wir,  
Beethoven prinzipiell verschieden.  
Es wird anders hergestellt, anders gespielt und  
anders gehört.*

B R I A N E N O

Daß die populären Künste in den kulturellen Alltagsbeziehungen eine überragende Rolle spielen, wird heute kaum noch ernsthaft in Zweifel gezogen und mittlerweile selten zu erwähnen vergessen. In ganz besonderem Maße gilt das für die Musik als die universellste Form unter ihnen, die ein nicht mehr wegzudenkender Bestandteil der Lebensweise vor allem (aber keineswegs ausschließlich) Jugendlicher geworden ist. Lothar Bisky konstatierte: »Die populäre Musik wird heute von ‚älteren Kindern‘ und ‚jüngeren Erwachsenen‘ in Größenordnungen genutzt, die noch vor nicht allzu langer Zeit kaum vorstellbar waren.«

Das wirft mit wachsender Dringlichkeit die Frage nach der qualitativen Natur, nach den weltanschaulich-ideologischen, den kulturellen und ästhetischen Inhalten dieser Prozesse auf. Neue technische Medien ihrer Produktion und Vermittlung, wie das Musikvideo etwa, die sie in immer komplexere Zusammenhänge hineinstellen, haben diese Frage noch erheblich verschärft. So richtig es ist, daß an den kulturellen Massenbedürfnissen nicht vorbeizukommen ist und nicht vorbeigegangen werden darf – seien sie nun an der Musik, am Fernsehen oder am Kino festgemacht –, das kann nicht unter Preisgabe des Anspruchs auf eine soziale und politische Qualität geschehen, wie sie den kulturellen Reproduktions- und Entwicklungserfordernissen der sozialistischen Gesellschaft und des ihr zugrunde liegenden Persönlichkeitsideals entspricht. Darüber gibt es wohl ebensowenig Uneinigkeit wie über die ganz prinzipielle Feststellung, daß – solange die Waffen schweigen – die kulturellen Massenprozesse eines der Hauptfelder der weltweiten Systemauseinandersetzung darstellen, die um nichts anderes als ihre sozialen und weltanschaulichen Inhalte geführt wird.

Ganz anders jedoch, nämlich mitnichten von einheitlichen Auffassungen getragen, stellt sich die Situation dar, geht es um die konkreten Erscheinungsformen dieser Prozesse – den Rocksong, das unterhaltende Fernsehspiel, den Krimi usw.

Dann herrscht entweder ein gut gemeinter Pragmatismus, der mit Verweis auf quantitative Indikatoren wie Besucher- und Verkaufszahlen oder Einschaltquoten den politischen Erfordernissen Genüge getan sieht, oder aber es entzündet sich heftige Kontroversen um Inhalte, Gehalte und Wirkungen, die noch immer eher mit ästhetischen Glaubensbekenntnissen denn mit analytisch begründeten Argumenten geführt werden – ohne damit freilich am Lauf der Dinge bislang auch nur das Geringste geändert zu haben. Das verweist auf erhebliche Analysedefizite, die um so prekärer werden, je weniger sich die populären Kunstformen durch ihre wachsende Komplexität den traditionellen Zugriffen kunstwissenschaftlicher Theoriebildung ebenso wie den kulturpolitischen Bewertungsmustern, die sich in der Alltagspraxis behauptet haben, noch erschließen. Die Visualisierung von Pop- und Rocksongs im Musikvideo, das jüngste dieser Phänomene, markiert hier einen Einschnitt, der zumindest für die populäre Musik vollends offenkundig macht, in welchem Maße die kulturelle Wirklichkeit den kunstwissenschaftlichen wie den kulturpolitischen Umgang mit den populären Kunstformen bereits überholt hat. Mit Bezug auf die verbalen Textinhalte, wie es noch immer kulturpolitische Praxis ist, lassen sich die »Inhalte« von Musikvideos ebensowenig adäquat abbilden wie demgegenüber die Frage nach der disziplinären Zuständigkeit von Musikwissenschaft, Kunstwissenschaft, Theaterwissenschaft, Filmwissenschaft oder Kulturwissenschaft noch sinnvoll ist. Und der verständliche Ruf nach »interdisziplinärer« Forschung angesichts solcher Entwicklungen gerät sofort in Gefahr, die angesprochenen Analysedefizite nur wieder hinter einer neuen Fassade zu verstecken, erfolgt nicht zuvor und als Voraussetzung dafür eine Klärung der methodologischen und theoretischen Prämissen, auf denen eine solche Forschung begründet sein soll. Diese aber sind nicht aus der Struktur des institutionalisierten Wissenschaftsgefüges und den darin verankerten Sichtweisen zu gewinnen, sondern müssen von den Gegenständen her konzipiert und an ihnen auf ihre Tragfähigkeit hin überprüft werden.

...★

Das Problem des Textbegriffs in seiner Anwendung auf Rocksongs und ähnliche massenkulturelle Gebilde besteht darin, daß er – wie immer auch konzipiert – ein durch Sinn vermitteltes und solchen vermittelndes kohärentes Ganzes auf einer Ebene unterstellt, auf der dies nicht vorhanden

ist, sondern nur vorhanden scheint. Kulturelle Massenkommunikation ist stets durch Brüche, Belläufigkeiten und tatsächliche Nichtkommunikation im Sinne purer Funktionalität gekennzeichnet. Die gestalt-spezifischen Eigenarten der hier zirkulierenden Gebilde werden also immer nur in Fragmenten kommunikativ wirksam. Ferner weisen die Gestaltkonfigurationen, die im sinnlichen Material, sei es der Musik, der Sprache, auf der visuellen und der gestischen Ebene, ausgeprägt sind, eine prinzipielle Instabilität auf, die in hohem Maße kontextabhängig ist. Für den Tänzer in der Diskothek wird der gleiche Song, dem er sich zu Hause unter Kopfhörern vielleicht tatsächlich in seiner unmittelbaren Songgestalt zuwendet, zum Bestandteil einer Gestaltkonfiguration, die die internen Strukturverhältnisse allein schon durch die rezeptive Umkehrung des Begleitung-Melodie-Verhältnisses völlig verändert; ganz abgesehen einmal davon, daß er hier durch das Ineinanderfahren der Titel ohnehin seine durch Anfang und Ende gesetzte Selbständigkeit verliert. In der Diskothek ist es das, was in anderen Zusammenhängen nur in der untergeordneten Funktion der Begleitung erscheint, Rhythmus und Baß, woran sich die rezeptive Aufmerksamkeit primär orientiert. Die inzwischen üblich gewordene Veröffentlichung unterschiedlicher Mischversionen ein und desselben Titels eigens für solche Zusammenhänge als Club und Dance Mix vermittelt tiefe Einblicke in derartige Gestalttransformationen, da ihnen die Produzenten mit einem vom Kapital in Gang gesetzten sicheren Instinkt nachspüren, um dasselbe Material gleich mehrfach in Warenform zirkulieren zu lassen. So unterschiedlich und verschiedengestaltig die Kommunikationszusammenhänge sind, in denen Musik hier steht, so unterschiedlich dürfte auch die tatsächlich perzipierte Gestalt sein, in der sie darin erscheint. Der hohe Grad von Stereotypisierung und struktureller Redundanz in solchen Musikformen hat ohne Zweifel hierin eine seiner Ursachen. Die Variabilität der Rezeptionskontexte, die die audio-visuellen Massenkommunikationsmittel zwangsläufig mit sich bringen, bricht dabei nicht nur die Konsistenz der in sinnlichem Material formierten Songgestalt auf, sondern führt auch zu einer Schwerpunktverlagerung auf die immer wieder neuen konnotativen Verknüpfungen, die auf diese Weise zwischen Musik und den unterschiedlichen Rezeptionskontexten möglich werden. Der britische Soziologe Simon Frith weist zurecht darauf hin, daß das bis zur persönlichen Vereinnahmung der Songs geht, die Eigenschaft ihrer »Besitzbarkeit« ein nicht unwesentliches Moment ihrer Rezeption ist: »Aufgrund ihrer Abstraktheit . . . ist die Musik eine individualisierbare Form. Wir absorbieren die Songs in unser eigenes Leben, ihre Rhythmen in unseren Körper; sie haben eine solche Weite an Bezügen, daß sie

unmittelbar zugänglich sind. Popsongs sind in einer Weise offen für die Aneignung im persönlichen Gebrauch, wie das andere populäre Kulturformen (Fernsehserien zum Beispiel) nicht sind . . .«

Diese Offenheit der Songs, die dennoch nicht zur Beliebigkeit wird – wie die Genauigkeit des Selektionsverhaltens der jugendlichen Musikfans belegt, – legt ebenso wie die semantische Besetzung der kulturellen Zusammenhänge, die über sie hergestellt werden, nachgerade zwangsläufig den Schluß nahe, daß Musik hier keine textuelle, sondern vielmehr eine *mediale* Qualität aufweist, ein Medium, genauer ein Massenmedium ist.

★

Wird davon ausgegangen, daß Rockmusik keine textuelle, sondern eine mediale Qualität aufweist – was mit Modifikationen für die »populären Künste« insgesamt zutreffen dürfte –, dann setzt das einen Medienbegriff voraus, der nicht in der üblichen Weise auf technische Mittler bzw. auf eine rein instrumentale Funktion reduziert ist. Einen Anhaltspunkt dafür bietet seine ursprüngliche, von der Naturwissenschaft herkommende Bedeutung, wo er im Sinne eines Agens oder einer stofflichen Substanz gebraucht ist, in der sich ein physikalischer bzw. chemischer Vorgang vollzieht. So wie hier die Qualität der stofflichen Substanz ausschlaggebend für die Natur der Vorgänge ist, die sich darin abspielen können, so ist auch die Beschaffenheit des Mediums Musik von entscheidender Bedeutung für die kulturellen Vorgänge, die sich durch sie hindurch realisieren, nur daß ihre je besondere Gestalt dabei eben nicht als Resultat und Gegenstand der Aneignung von Welt und Wirklichkeit fungiert, sondern als ein Agens, das diesen Aneignungsprozeß in einer spezifisch kulturellen Form vermittelt.

Irene Dölling hat darauf aufmerksam gemacht, daß sich das Aneignungsverhalten der Individuen, die praktisch-gegenständliche Auseinandersetzung mit ihren Lebensbedingungen, ihre Lebenstätigkeit immer auch in »kulturellen Formen« vollzieht, »in denen die Menschen ihre Erfahrungen machen, sie organisieren und deuten, in denen sie die Widersprüche ihrer Gesellschaft ‚verarbeiten‘ und als individuelle ‚Konflikte‘ ausleben.« Weiter heißt es dazu bei ihr: »Das besondere Merkmal kultureller Formen besteht darin, daß in ihnen Strukturen, Widersprüche der gesellschaftlichen Verhältnisse in anschaulicher Weise, in ‚Gestalten‘, die aus der unmittelbaren individuellen Erfahrungswelt stammen, vergegenständlicht sind.«

★

Voraussetzung dafür ist, daß aus den sprachlichen, gegenständlichen und bildhaften Symbolen, in denen in den kulturellen Formen zumeist in stereotypisierter Gestalt wesentliche gesellschaftliche Zusammenhänge des individuellen Daseins zur Anschauung gebracht sind, komplexe Sinnstrukturen

gebildet werden, daß sie also zu Texten eigener Art, zu »kulturellen Texten« verknüpft sind, in denen die Individuen ihre subjektive Identität ausdrücken, ihrem Verhältnis zur Welt – wie es Leontjew genannt hat – »persönlichen Sinn« geben. Das Material dafür finden sie in den kulturellen Formen des Alltags vor, in Sprachbildern, Sinnbildern, im kollektiven Gebrauch sinnfällig gewordener Gegenstände, die sie in ihren Lebensprozeß so integrieren, daß sie einen sinnstiftenden Zusammenhang bilden, an dem sie sich ihrer eigenen Identität vergewissern, den »persönlichen Sinn« in ihrem Verhältnis zur Welt festmachen können. Es fällt nicht schwer, in der individuellen Wohnumwelt, in Kleidungsstilen, Sprachformen und der Bilderwelt, die den Alltag durchdringt, solche Symbole in einem für die Individuen sinn- und damit identitätssetzenden Zusammenhang auszumachen. Eine besonders wichtige Rolle spielt das im Jugendalter, das durch die Suche nach der eigenen Identität gekennzeichnet ist. Deren entwicklungsbedingte Instabilität braucht solcherart Vergewisserung in vergegenständlichter Form als notwendiges Moment des Subjektwerdens und der Herausbildung von Persönlichkeit. Hier sind solche »kulturellen Texte« dann auch besonders auffällig und opulent, wie die oft bizarren, mit modischen Accessoires, Ansteckern, Ringen und Ketten völlig überladenen Kleidungsstile Jugendlicher, ihre mit Bildern, Postern, Plakaten und diversen Memorabilien zugestellten Zimmer oder der ritualisierte Gebrauch von Freizeitgegenständen, wie das zum Männlichkeitssymbol hochgepflegte Motorrad, belegen. Die Bildung solcher Texte, auch wenn bislang nur an dem Sonderfall der »auffälligen Subkulturen« untersucht, erfolgt nicht willkürlich. Die in der Geschichte ihres Gebrauchs akkumulierten Bedeutungen der Gegenstände, Bilder und Sprachbilder müssen erschlossen und als subjektiv bedeutsam erfahren werden, ihre Zuordnung zueinander muß sinnbildend sein. Vermittelt wird das maßgeblich durch das Medium Musik, deren Funktion dabei um so wichtiger ist, je weniger derartige sinn- und identitätsstiftende kulturelle Texte das Sediment gelebter Erfahrung sein können.

Eben darin liegt hier die für die Herausbildung individueller Weltanschauung kaum zu überschätzende Wirksamkeit der Musik, mag sie noch so banal, belanglos oder grotesk, stereotyp und standardisiert erscheinen. Realisiert wird das dennoch über ihre gestaltspezifischen Besonderheiten, nur daß diese dabei in einer medialen Funktion stehen. Voraussetzung, um das adäquat abbilden zu können, ist, die am Kunstwerkbegriff orientierte Vorstellung zum Einzelsong als Bezugspunkt der Analyse aufzugeben. Zu denken ist dieser eher in Analogie zum Einzelbild eines Films, das, so unerläßlich es in seiner je konkreten Bildgestalt auch ist,

dennoch völlig in der Bewegung vermittelnden Bilderfolge aufgeht und keinerlei Selbständigkeit besitzt, obwohl jedes Detail der Bildgestalt für das durch die Bilderfolge vermittelte Bewegungsergebnis von entscheidender Bedeutung ist. Mit Rocksongs verhält es sich ganz analog, nur daß ihre je besondere Gestalt in Form von strukturiertem klanglichen, sprachlichen und visuellen Material nicht – wie das Einzelbild des Films – in einer Bewegungsgestalt, sondern stattdessen in einer *kulturellen Gestalt* aufgehoben ist.

Diese Eigenschaft der populären Musikformen ist seit langem bekannt und empirisch erkundet worden – durch den kommerziellen Rundfunk, der sie zur Zielgruppenfixierung für die Übermittlung seiner Werbebotschaften nutzt. Die empirisch ermittelte Genauigkeit dessen reicht inzwischen so weit, daß mit Playlists von durchschnittlich 50 Songs jeweils nach Alter, Geschlecht, sozialer Charakteristik, Tätigkeit, Freizeit- und Konsumgewohnheiten differenzierte Zielgruppen aus dem potentiellen Rundfunkpublikum angesprochen werden können.

★

Diese kulturelle Gestalt, die wie der Film aus dem Einzelbild im kulturellen Gebrauch der Hörer aus den von ihnen jeweils rezipierten Einzelsongs entsteht, ist durch deren gestalt-spezifische Besonderheiten vermittelt und stellt eine bestimmte Matrix von Aktivitäten dar. Es ist das eine Art Verhaltenskode, der das kulturelle Verhalten strukturiert und in der Rezeption des Songs, gebunden an ihre jeweilige Gestalt, gebildet wird. Eingeschlossen darin sind Rezeptions- und Kommunikationsstrategien, die durch die gestaltspezifischen Besonderheiten der Songs determiniert sind. Sie hierarchisieren die unterschiedlichen Kommunikationskreisläufe, in denen die sie konstituierenden Materialien jeweils zirkulieren. So dominiert etwa bei einem Heavy Metal-Song auf Grund der musikalischen Spezifik dieser Stilistik unter den möglichen Rezeptionskontexten, in die er gestellt werden kann, derjenige des Love-Erlebnisses in Freizeitgruppen und prägt alle anderen, während bei einer Rockballade beispielsweise die individuelle Rezeption unter Kopfhörern den dominanten Rezeptionskontext bildet. Der musikalisch und verbal konstituierte Kommunikationszusammenhang spielt im Falle der Rockballade die entscheidende Rolle, wogegen gerade das bei einem Heavy Metal-Song bis zur Austauschbarkeit relativiert ist, um dafür den gestischen und visuellen Aspekten der Songgestalt, ihrer Präsentationsform, Raum zu geben. Gebunden daran sind jeweils komplexe kulturelle Verhaltensweisen – für den Heavy Metal-Song der regelmäßige Besuch von Klubveranstaltungen mit Live-Musik, im Falle der Rockballade das Sammeln von Platten, Texten und Interviewmaterial; um zumindest offenkundige Oberflächen-

erscheinungen zu benennen. Innerhalb dessen werden aus der Gestalt der Songs die im musikalischen, sprachlichen, visuellen und gestischen Material enthaltenen Verweisbeziehungen ausgefiltert und zu einem Bedeutungsmuster verknüpft, das ebenso allgemeine wie stereotype Züge trägt. Gerade weil dies immer nur punktuell, oft beiläufig und in jedem Fall kontextabhängig erfolgt, erlaubt es einen hohen Grad an Standardisierung der Songgestalt. Es geht dabei nicht um einen anzueignenden Reichtum an solchen, über die Gestalt der Songs vermittelten Verweisbeziehungen, überhaupt nicht um das Erschließen und Ausloten der individuellen Besonderheiten ihrer Gestalt, sondern genau umgekehrt, um das Entdecken ihrer dahinter verborgenen Kongruenz, um eine Musterbildung also, die immer wieder bestätigt wird.

Im Falle des Heavy Metal-Songs etwa entspricht dieses Bedeutungsmuster einem Männlichkeitsstereotyp, das durch Kraft, Potenz, Gemeinschaftsgeist, Aktivität und Sportlichkeit charakterisiert und an der Songgestalt beispielsweise über die der Rockmusik immanenten Verweisbeziehungen des hierfür typischen Gitarrensounds, der Lautstärke, der physischen Präsenz der männlichen Singstimme im chorischen unisono, über Textfragmente bzw. signalartige Reimworte (power, fire, motor usw.) sowie über die ritualisierten Präsentationsformen (Bewegungsstereotype auf der Bühne, Haltung und Spielweise der Gitarre, ihr beziehungsweise voller Einsatz als Phallussymbol usw.) festgemacht ist. Jeder Heavy Metal-Song präsentiert eben das in stets neuer Gestalt und bestätigt und befestigt damit dieses Bedeutungsmuster. Die frühe britische Beatmusik hat auf diese Weise ein Stereotyp von Jugend produziert – die Songs der Beatles, der Who, der Rolling Stones oder der Kinks bis etwa 1966 liefern Musterbeispiele dafür. Der amerikanischen Rockmusik der zweiten Hälfte der sechziger Jahre (Janis Joplin, Bob Dylan, Grateful Dead usw.) liegt dagegen ein Stereotyp von Freiheit zugrunde. Je mehr sich diese Musik im Fortgang der Entwicklung dann ausdifferenziert hat, um so verschiedenartiger wurden die Bedeutungsmuster, um die herum sich die Songs mit ihren jeweiligen stilistischen Eigenheiten gruppieren. Solche stereotypisierten Bedeutungsmuster, zu denen die Einzelsongs zusammenlaufen, sind leicht identifizierbar, sofern den Verweisbeziehungen nachgegangen wird, die das verwendete Material in den unterschiedlichsten massenkulturellen Zusammenhängen angenommen und akkumuliert hat. Diese können innerhalb der Geschichte der populären Musik selbst ausgebildet worden sein – etwa die reichhaltige Symbolik der elektrisch verstärkten Gitarre – oder aber durch Bezüge auf populäre Filme, die Sprach- und Bildstereotype von Comics, auf die Bilderwelt der Werbung – kurz all

das, was in den von Irene Dölling beschriebenen kulturellen Formen des Alltags an Zeichen- und Symbolvorrat vorhanden ist – gebildet werden. Dabei findet ein permanentes Recycling dieses Vorrats statt, wobei in den Songs immer nur Fragmente dessen auftauchen, punktuelle, bezogen auf die Songgestalt nicht selten völlig beziehungslose Referenzen dieser Art ausreichen, um ihn zu einem bestimmten Bedeutungsmuster in Beziehung zu setzen bzw. ein solches entstehen zu lassen. Eingebettet in einen jeweils konkreten diskursiven Zusammenhang, der durch das Image des Musikers oder der Band vorgegeben ist, werden die im verwendeten Material vergegenständlichten Verweise – ungeachtet des gestaltspezifischen Kontexts, in dem sie dabei erscheinen – auf den unterschiedlichen Kommunikationsebenen dann identifiziert. Es sind das zumeist die in der physischen Präsenz der Singstimme enthaltenen Verweise (verankert in der Geschichte der populären Musik oder an Stimmbildstereotypen von Spielfilmen); Klangbilder, die im kulturellen Gebrauch von Musik wie in außermusikalischen Zusammenhängen (Umwelt, Arbeit) bestimmte Bedeutungen angenommen haben; Bewegungsbilder, die sowohl durch die Präsentationsform wie durch die rhythmische Organisation der Songs gebildet werden und Referenzen zur populären Bilderwelt von Comic, Film und Werbung enthalten (etwa das männliche »Protzgehabe« von Rockgitarrierten), einzelne Reizworte oder Slogans auf der Textebene usw. Eines wie immer auch gearteten kohärenten Zusammenhang in der Gestalt der Songs gibt es dafür nicht und braucht es auch nicht. Hergestellt wird ein solcher erst auf der Ebene der kulturellen Gestalten, zu denen die Einzelsongs im realen Gebrauch verschmelzen. Deshalb besagt die nicht selten offenkundige Banalität der Songs auch nicht viel, bedarf es keiner stabilen Gestalteeigenschaften und keiner bestimmten Rezeptionsqualität (konzentriert, partikular oder beiläufig). Die Verweisbeziehungen, die sie enthalten, sind punktuell, mal mehr mal weniger dicht und lassen sich daher auch in völliger Beiläufigkeit erschließen.

Die dabei gebildeten Bedeutungsmuster sind durch die spezifische Art ihrer Produktion, nämlich per Musik, mit einer Eigenschaft ausgestattet, die ein ganz wesentliches Moment ihrer, das kulturelle Verhalten strukturierenden Funktion ist – sie sind affektiv besetzt. Der amerikanische Kulturwissenschaftler Lawrence Grossberg, dessen Arbeiten in eine ganz ähnliche Richtung, wie die hier vorgeschlagene, laufen, nur daß er statt von kultureller Gestalt von einem »rock and roll apparatus« spricht, hat sich vor allem damit auseinandergesetzt: »Der Begriff ‚Affekt‘ verweist auf die Tatsache, daß es bei der Organisation unseres Alltagslebens um mehr geht, als nur die Verteilung oder

eine bestimmte Struktur von Sinn, Geld und Macht. Es geht dabei auch um eine variable Verteilung von Bedeutsamkeit und Energie: Einige Dinge ‚fühlen‘ sich schlicht anders als andere, sie sind nicht gleich oder auf unterschiedliche Weise wichtig als andere. ‚Affekt‘ bezieht sich auf diejenige Dimension oder Ebene unseres Lebens, die wir als Stimmungen, Gefühle, Verlangen und Enervierung erfahren. Es ist das mit Sinn verbunden, aber nicht darauf reduzierbar, denn ein Ereignis, selbst mit einem ganz bestimmten Sinn für uns, wird in Abhängigkeit von seiner Beziehung zu unserem affektiven Leben, zu unserem emotionalen ‚Bedeutsamkeitsplan‘ gravierend unterschiedliche Wirkungen haben.« Die Bedeutungsmuster also, die die Songs auf der Ebene der kulturellen Gestalt bilden, sind somit immer auch in eine affektive Bedeutsamkeitsstruktur integriert. Sie reguliert die emotionale Energie, die in bestimmte Aktivitäten investiert wird. In der Phase des Jugendalters, wo diese Ebene eine ganz besonders wichtige Rolle spielt, wird dies auf sehr direkte Weise zum Ausdruck gebracht, in der Klassifizierung von Erfahrungen und Aktivitäten als »langweilig« einerseits und »nicht-langweilig« andererseits, oder, um es in der dafür adäquaten Jugendsprache auszudrücken, als »tot« bzw. »geil«.

★

Die kulturelle Gestalt, die die Musik im realen Gebrauch damit annimmt, umfaßt also Aneignungsstrategie rezeptiver, perzeptiver und kommunikativer Natur, Bedeutungstereotype und affektive Bedeutsamkeitsmuster. Da der kulturelle Gebrauch von Musik durch die sozial strukturierten individuellen Lebensbedingungen und die darin ausgebildete Lebensweise determiniert wird, sind solche kulturellen Gestalten nicht nur durch die gestaltungsspezifischen Besonderheiten der Musik, sondern zugleich auch sozial differenziert. So meint etwa das Bedeutungstereotyp »Jugend« für die verschiedenen sozialen Gruppen Jugendlicher durchaus Unterschiedliches, was oft übersehen worden ist. So ist auch zu erklären, daß die gleichen Songs in unterschiedlichen kulturellen Gestalten integriert sein können oder nur durch Verschiebung des sozialen Kontextes zu völlig neuen aggregiert werden. Die Rezeption des amerikanischen Rock'n'Roll durch britische Arbeiterjugendliche in den fünfziger Jahren ist ein geradezu klassisches Beispiel dafür. Die Rezeption internationaler Rockmusik in der DDR ist unter gleichen Aspekten zu sehen.

In dieser integrierten Form der kulturellen Gestalt erfüllt die Musik nun eine entscheidende Funktion – sie fungiert als Medium für die Umsetzung sozialer Erfahrung in »persönlichen Sinn«. Die Bedeutungstereotype und affektiven Klassifizierungsstrategien liefern über die kulturellen Verhaltens-

weisen, die sie in Gang setzen, die Verknüpfungsregeln, nach denen die in den kulturell-symbolischen Formen des Alltags präsenten gegenständlichen, sprachlichen und bildhaften Symbole zu einem sinn- und identitätsstiftenden Zusammenhang, zu einem kulturellen Text verbunden werden, der als gesellschaftlich produziertes individuelles Reflexionsmittel zur Verfügung steht. Über ihn werden die disparaten Momente der Alltagserfahrung in eine für das Individuum sinnvolle Ordnung gebracht, vergegenständlicht sich eine bestimmte Weise der Anschauung von Welt. Sie ist in den Songs nicht gespiegelt oder abgebildet und deshalb an ihnen auch nicht ablesbar. Sie wird vielmehr durch und über diese *produziert*, indem sie als Medium fungieren, das den Individuen eine bestimmte Art und Weise vorgibt, ihre Lebensbedingungen zu erfahren und zu reflektieren. Gerade weil das mit Musik zwar gesellschaftlich produziert, aber individuell und subjektiv realisiert ist, erweist es sich als so überaus wirksam. Der Schlüssel zum Verständnis dessen ist der Vorgang der sozialen und kulturellen Konstruktion einer persönlichen Identität, der sich über die Musik in ihrer kulturellen Gestaltform vollzieht. Dies analytisch aufzuarbeiten, steht als Aufgabe – heute dringlicher denn je.

*Der komplette Beitrag erscheint demnächst in den Weimarer Beiträgen. Anmerkungen ebd.*

D r . P E T E R W I C K E







SEITE > 20





# S C H W I E R I G E S S C H W E R M E T A L L

So sinnvoll es zunächst war, Unterhaltung als allgemeinen Begriff zu entfalten und deren Spezifik zu fassen, so sinnlos scheint es heute, bei einmal gefundenen Definitionen stehenzubleiben. Die rasant verlaufenden Entwicklungsprozesse dieser Gesellschaft und die mit ihnen einhergehenden Differenzierungen sozialer Natur stellen die Frage nach den Trägern kultureller Prozesse, nach ihren Bedürfnissen, nach ihrer Stellung im Reproduktionsprozeß immer wieder neu und mit immer größerer Schärfe. Damit auch die Frage, was für diese denn unterhaltend ist. Nun haben wir zwar das Komitee für Unterhaltungskunst, wir haben auch die Zeitschrift, die das Wort in ihrem Titel führt und auch weiter führen wird, es sei aber die Frage erlaubt, ob denn das Komitee diese Strecke wirklich abdeckt, ob diese eine Zeitschrift wirklich allem Unterhaltenden ein Podium ist. Im Einladungspapier wurden Ausnahmen benannt: »Künste in Film und Fernsehen und Kunstleistungen von Kabarettisten, die im Theaterverband organisiert sind.« Damit kann ich nur unzufrieden sein. Ich hoffe, daß wir uns darauf einigen können, daß das Selbstverständnis einer Institution nicht der alleinige Maßstab der Diskussion hier und der Entscheidungen in der Praxis sein kann. Zumal ich weiß, daß dies nicht die Meinung aller in ihr Tätigen ist.

Ein weiteres Stichwort: die Referenzen der unterhaltenden Genres an die Alltagskultur. Eine weitere Schwierigkeit: wie ist denn Alltag für die unterschiedlichsten sozialen Gruppen dieses Landes strukturiert, für die verschiedenen Generationen, die miteinander leben, für die Leute in der Stadt, auf dem Lande, für Arbeiter und Intellektuelle, für Metalller, Punks, Popper?

Hier haben wir in einer empirischen Sozialforschung enormen Nachholebedarf. Holm Felber, Soziologe im Zentralinstitut für Jugendforschung in Leipzig, konstatiert: »Es mangelt auch und in besonderem Maße an der empirischen Erkundung solcher Zusammenhänge (gemeint ist unter anderem der Einfluß verschiedener formeller und informeller Gruppen auf jugendliches Verhalten), die natürlich höhere Ansprüche an Forschungsstrategie und -technologie als das gegenwärtig übliche Verfahren des ‚Grobgestrickten‘ stellt.«

Gerade über konkrete soziale Vorgänge und Zusammenhänge wissen wir aus berufenem Munde sehr wenig. Ohne deren Kenntnis aber kommen wir in der wissenschaftlichen Arbeit nicht mehr weiter. So betätigen wir uns alle notgedrungenermaßen als Hobbysoziologen und dilettieren nach Kräften. Darunter leidet unsere wissenschaftliche Pro-

duktivität, zumal auch unsere Glaubwürdigkeit. Das ist beschämend.

Unterhaltung ist auch – um einen vielstrapazierten Satz aufzugreifen – »Lohn der Arbeit«, sie ist aber primär unverzichtbares, überlebensnotwendiges Moment sozialer Gesellung, sozialen Austauschs. Deshalb liegen ihre Wurzeln im Alltag, dort sollten sie aufgespürt werden und ohne Tabus in den wissenschaftlichen Diskurs eingehen, in die praktische Arbeit der Institutionen, in die künstlerischen Äußerungen. Dazu müssen wir noch mehr wissen: mehr über die großen Medien und ihren Einfluß auf Alltagskulturen heute, über subjektive Verarbeitungsweisen, über Verhaltensmuster und -normen, über das Geflecht unserer Institutionen und ihre Arbeitsweisen, über Informationsflüsse, Entscheidungswege, über Bedürfnisse und ihre Befriedigung usw. usw.

Einige Mitarbeiter des Forschungszentrums Populäre Musik beschäftigen sich seit kürzerer Zeit mit jugendkulturellen Phänomenen. Dies nicht nur deshalb, weil Jugend an sich Träger und Adressat von Rock- und Popmusik ist – was so schon bei einem Blick auf die Geburtsjahre vieler Rockmusiker unseres Landes nicht stimmt –, sondern mehr aus der Frage heraus, ob Rockmusik denn wirklich unverzichtbarer Bestandteil des Lebens Jugendlicher ist. Und wenn Ja: welchen Stellenwert nimmt sie in konkreten Jugendkulturen ein, was wird über sie und durch sie mitgeteilt, welche identifikationsstiftende Rolle hat sie, in welches Zeichensystem ist sie eingebettet? Dies nur einige Fragen.

Aus dem Spektrum wählten wir die Metalller und ihre Musik, den Heavy Metal. Dies zunächst deshalb, weil uns schien, daß diese Gruppierung sehr homogen sei. Bei etwas genauerem Blick erwies sich dies als Illusion. Die Fans unterscheiden sehr genau zwischen Hardrock, Black-, Speed-, Trash-metal (siehe auch JOURNAL 4/89). In der Durchführung sind alle Dinge schwieriger als in der Planung. Wir befinden uns noch immer am Anfang. Das sollte die Phase sein, in der man Fragen schärfer und genauer stellt, Hypothesen überprüft.

Wir haben als eine Teilarbeit die Hälfte der Fanpost an die Heavy-Metal-Stunde des Jugendradios aus 1 1/2 Jahren durchgesehen, dabei inhaltlich interessante Äußerungen herausgezogen und eine Aufstellung nach den Postleitzahlen der Absender versucht. Dies deshalb, um herauszubekommen, wo Konzentrationspunkte liegen. Die Ergebnisse sind noch nicht verallgemeinerbar. Konzentrationsstellen oder weiße Flecken sagen erst etwas aus, wenn man vor Ort untersucht. Und vorher Fragen

# K I N O

## UNTERHALTUNG UND FILMKUNST

hat: wie sieht die Jugendpolitik eines Bezirks, eines Kreises aus? Ist das Nichtschreiben an DT 64 identisch mit dem Nichthören, mit der Nicht-Existenz von Heavy-Fans in den Kreisen? Und bezogen auf die Ausführungen längerer Art etwa zu der – von der Heavy-Stunde gestellten – Frage »Was fasziniert dich am Heavy Metal, warum bist du Heavy-Fan?«: worauf beziehen sich die immer wieder genannten Abgrenzungen, daß »Poppermusik« blöd und stumpf/maschinell sei. Als Beispielnennung hier stereotyp Modern Talking und C.C. Catch. Worauf beziehen sich diese Abgrenzungen wirklich, wo sind sie gewonnen? In den Massenmedien, in den Freizeitgruppen, in der Disko?

Eine weitere Dimension: die dem Heavy Metal zugesprochenen Qualitäten. Er sei im Gegensatz zur »Poppermusik« handgemacht, kraftvoll, urwüchsig. Woher kommt das Pochen aufs Handwerkliche? Technikfeindlichkeit allein kann es nicht sein, sonst wäre Folklore (im weitesten Sinne) die Bezugsgröße. Aber sicherlich ein bestimmtes Verhältnis Mensch-Technik, eine deutlich ausgestellte Geste der Beherrschung, die – auch wenn sie illusionär ist – glaubhaft wirkt. Übrigens gibt es in einigen Briefen auch Anfragen auf Zusendung von Material aus der Computerecke des Jugendradios. Wir müssen auch klären, welche Rolle die religiösen Inhalte und Zeichen bei den Metallern in unserem Land spielen.

»Satan ist das Maskottchen der Heavys«, schreibt eine Schülerin. Das ist selbstverständlich mehr Bonmot als Aussage. Welche Rituale spielen wirklich eine Rolle und warum? Welche Erfahrung von umgebender Welt steckt dahinter? Welcher Sinnzusammenhang wird von den Fans in den informellen Gruppen selbst konstituiert und gelebt? »Die Welt ist chaotisch und egoistisch, wir leben die Solidarität«, eine Aussage dazu. Undurchschaubarkeit gesellschaftlicher Zusammenhänge, Entfremdungserscheinungen mögliche Ursachen. Schon die Klärung der Frage, wer auf der Arbeit die Macht über die Senderwahl im Radio hat, kann weiterhelfen. Und was machen, was sind Metaller, wenn sie keine mehr sind? Was sind die Sozialisationserfahrungen, die sie in andere, neue Situationen einbringen?

Die Liste der Fragen ließe sich fortsetzen. Falls sie beantwortet werden können, wissen wir wohl etwas mehr, nicht nur über die Metaller, sondern auch über Jugendkultur; über Zusammenhänge mit Medienkultur, Alltagskultur, Fragen nach Beherrschung dieser Prozesse schließen die über Herrschaft, Macht und Ohnmacht unbedingt ein.

Film ist seit seiner Geburtsstunde technisches Massenmedium der Unterhaltung und gleichzeitig profiträchtiges Industrieprodukt, ein echtes Kind des Kapitalismus. Reaktionen auf Film deuten zwar frühzeitig auf seine soziale und politische Sensibilität, aber seine wahre Sprengkraft in dieser Hinsicht entfaltete sich zusammen mit der Entwicklung grundlegender Elemente einer filmästhetischen Syntax erst im revolutionären Sowjetfilm der 20er Jahre. »Panzerkreuzer Potemkin«, »Oktober«, »Das Alte und das Neue«, »Arsenal« und »Erde« – Klassiker der Filmgeschichte, die in fast jeder Filmhochschule der Welt zum Lehrprogramm gehören – hatten keineswegs alle das Massenpublikum ihrer Kino-Gegenwart, ja zum Teil mußten sie sich sogar den kulturpolitischen Vorwurf des Formalismus und mangelnder Volkstümlichkeit gefallen lassen . . .

Aber auch die Filmkunstwerke bedürfen des Kinos, der traditionellen Stätte der Unterhaltung, um zu ihrem Publikum zu finden und geraten damit in ein widersprüchliches Gefüge von Erwartungshaltungen, die sich mit der Institution Kino verbinden. Die Kriterien der Massenwirksamkeit zeigen ihre Ambivalenz gegenüber den Kriterien der künstlerischen Meisterschaft.

Befragen wir daraufhin den letzten statistisch aufgewerteten Kino-Jahrgang 1987 in der DDR:

### 1. PLATZ

»Beverly Hills Cop . . .« USA \_ 2 120 298 Besucher

### 5. PLATZ

»Die Schönheit der Sünde« Jugosl. \_ 866 474 Bes.

### 9. PLATZ

»Johann Strauss« Österr./DDR \_\_\_\_ 534 052 Bes.

### 10. PLATZ

»Vernehmung der Zeugen« DDR \_\_\_\_ 427 907 Bes.

Kleine Ergänzung: »Otto der Film« (BRD) war 1986 absoluter Spitzenreiter des DDR-Kinos mit 5 033 230 Besuchern. Das ist die nüchterne Sprache der Zahlen und Fakten. Welche Schlußfolgerungen lassen sie zu? Das Kino ist nach wie vor der Ort für Zerstreuung und Unterhaltung. Da es noch nie anders war, wäre es falsch, darin eine negative Tendenz zu sehen, wie es oft geschieht.

Das Kino ist ein Ort, in dem viele emotionale Reaktionen ausgelöst werden, die überhaupt nicht filmästhetisch determiniert sind. Drei Titel aus den oben genannten »Top Ten« 1987, dazu der Spitzenreiter »Otto«, »Asterix« (1984), »Ach du lieber Harry« (1984), »Louis und seine verrückten Poli-

tessen« (1984) beweisen mit ihren ca. 15 Mio. Zuschauern eine Dominanz des entspannenden Lachens im Kino. Bereits der Name des Komikers verbürgt diese Art des Vergnügens.

Auch der internationale Star hat seine Anziehungskraft relativ unabhängig von dem Film, in dem er mitwirkt. Als besonders erfolgreich erweisen sich auch hier komische Erzählformen. Teilweise verbindet sich sein Auftreten mit filmästhetischen Erlebnissen. So zog Dustin Hoffman 1984 in »Tootsie« 2314981 Zuschauer. Die Zahlen belegen auch die oft benannte Dominanz von Jugendlichen unter den Kinobesuchern, ja eine gewisse »Verkindering« von Ansprüchen und Erwartungen. Drei »Asterix«-Filme bringen in vier Jahren ca. sechs Millionen Besucher. Aber von diesen Jugendlichen sehen 1987 nur 99178 den eigens für sie konzipierten DEFA-Film »Vorspiel«, 1985 waren es für »Ete und Ali«, dort war die komische Komponente stärker ausgeprägt in der Figurenkonzeption, noch 536800. Offenbar werden andere Genres bevorzugt. »Beat Street« 1985 mit 2042912 Zuschauern belegt außerdem die bekannte Anziehungskraft von aktueller Populärmusik. Es ist zu fragen, ob zielgruppenorientierte Produktionsstrategien im Inland überhaupt noch eine Berechtigung haben. Gestörte Verhältnisse signalisieren die Besucherzahlen von DEFA-Filmen 1987 und ihr Vergleich mit den kulturpolitischen und filmästhetischen Urteilen, die, bei aller Subjektivität auch da, in der Preisvergabe des nationalen Spielfilmfestivals 1988 zum Ausdruck kamen.

»Die Russen kommen«, 19226 Besucher (die Preise für Regie, Kostüm und Montage); »Wengler und Söhne«, 179017 (die Preise für Kamera und Szenenbild); »Kindheit«, 46 859 (die Preise für weibliche Hauptrolle und für männliche Nebenrolle); »Fahrschule«, 299490 (Preis für männliche Hauptrolle); »Liane«, 173122 (Großer Steiger für die gelungenste Darstellung einer Arbeiterpersönlichkeit). Der bestbesuchte DEFA-Film von 1987 »Vernehmung der Zeugen« (424907) erhielt keinen der Preise. »Fallada – letztes Kapitel« Preis für den besten Film als Gesamtwerk ist noch nicht ausgewertet, die Zuschauer tendenzen sehr niedrig, allerdings einziger DEFA-Film 1988, der in fünf sozialistische Länder verkauft wurde.

»Einer trage des anderen Last« erhielt den Preis der Publikumsjury, ebenfalls statistisch noch nicht ausgewertet, könnte in der Tendenz aber bei ca. 1,2 Mio (!) liegen, hat inzwischen auch internationale Aufmerksamkeit errungen: Darstellerpreis Berlinale Berlin/West und zwei Nominierungen für den 1. Europäischen Filmpreis (Bestes Drehbuch, beste Nebenrolle).

Die Tendenz ist eindeutig: Zuschauer in der DDR und Fachjury reagieren diametral auf DEFA-Film! In diesem Tatbestand liegen mit Sicherheit mehrere

Widersprüche verborgen. Offenkundig ist eine Gefahr von Selbstisolation bei manchen Machern und ihren Fachkritikern ebenso wie eine rufmordartige Abstinenz des Publikums gegenüber DEFA-Film. Da es aber genügend Filme gibt, die leider zum schlechten Ruf beigetragen haben, wirkt das gemeinsame DEFA-Zeichen sehr schnell auch negativ auf andere. Zweimal wurde die »Besucher-Schallmauer«, die man z. Zt. bei etwa 500 000 ansetzen kann, durchbrochen. Bei »Einer trage . . .« kann man ohne Übertreibung von einem Publikumerfolg sprechen. Was hat das bewirkt?

Jene zwei Filme erzählen ihre Geschichte unverschlüsselt, in thematischer Direktheit. Auch in der Gestaltungsweise von Charakteren und Situationen wird das Prinzip der Eindeutigkeit bevorzugt. »Vernehmung der Zeugen« zielt in Heldenwahl und Milieu auf ein jugendliches Publikum. Die Fabel spitzt sozial relevante ethisch-moralische Fragestellungen in der Gesellschaft auf allgemeinschuldige Weise zu. (Totschlag aus verletztem Ehrgefühl mit differenzierter Schuldfrage.) Das Erzählmuster des Kriminalfalls wird zu einer Variante abgewandelt, in der der Zuschauer zum Ermittler und Richter wird, zwei Rollen die er gern wirklich spielen möchte.

Als »Einer trage des anderen Last« im Herbst 1987 seine Studioabnahme hatte, wußten Gerüchte schnell zu verbreiten, daß es Warnekes bester Film nicht wäre, eben »nur« traditionelles »Erzählkino«. Zum Zeitpunkt seiner Premiere waren dann Fragen von Bündnis und Toleranz mit weltanschaulich Andersdenkenden so brisant in der Realität geworden, daß sich ein unerwarteter öffentlicher Zuspruch, auch für die Schöpfer überraschend, einstellte.

Es steht gegenwärtig kein gesichertes wissenschaftliches Instrumentarium zur Verfügung, mit dem auch die außerhalb der Ästhetik des einzelnen Werkes liegenden Faktoren der Filmwirkung erfaßt und verarbeitet werden können. Georg Lukács hat in seinem umfassenden theoretischen Werk »Die Eigenart des Ästhetischen« unter der Kapitelüberschrift »Der Problembereich des Angenehmen« Gedanken entwickelt, die durchaus noch der weiteren Anwendung harren. (. . .) Er formuliert am Beispiel der Musik: » . . . daß in steigendem Maße eine Produktion zustandekommt, die mit der Musik als Kunst schon überhaupt nichts mehr zu tun hat, die einfach ein Bedürfnis nach angenehmen Emotionen mit Hilfe der musikalischen Technik, eventuell mit geschickt gruppierten Formelementen erfüllt, ohne den Umkreis der Musik als Kunst auch nur zu

streifen. Darin bewährt sich die im Alltagsleben der Menschen unwiderstehlich herrschende Allmacht des Angenehmen. Wir haben früher seine Wirkungen außerhalb des Künstlerischen beobachtet, jetzt sehen wir, daß daraus der Erscheinungsform nach kunstähnliche Objektivationen entstehen, die nicht nur ins Gebiet der Kunst eindringen, sondern, wenn wir diese quantitativ betrachten, ihre Produktionen um ein vielfaches übertreffen.“ (1) Mir scheint hier generell ein wesentlicher Ansatz zu einer Präzisierung des Unterhaltungsbegriffes von der ästhetischen Seite her gegeben zu sein, der unbedingt weiter gedacht werden müßte. Wenn hier noch erwähnt wird, daß Lukács diesen »kunstähnlichen Objektivationen« eine »darin enthaltene – oft unbewußt bleibende, ja zur Unbewußtheit strebende Widerspiegelung der Gesellschaft und Gesellschaftskritik« zuspricht (2), so soll das nur verdeutlichen, daß selbst die traditionelle Widerspiegelungsästhetik noch nicht am Ende ihres Lateins in Bezug auf massenkünstlerische Prozesse und deren innere Widersprüchlichkeit ist. (...)

Das Kinopublikum ist keine homogene Masse. Es muß aufgefordert werden, sich so zu differenzieren, daß jeder seinen Film im Kino finden kann. Ein Rock-Fan wird sich kaum zufällig ins Schauspielhaus verlaufen und umgekehrt. Wenn Formen der Präsentation Verwechslungen ausschließen, können Enttäuschungen verringert werden. (...)

Der problematischste Aspekt des Themas Kino und Film ist natürlich die Ökonomie. Kein DEFA-Film kann seine Kosten im Lande einspielen, selbst wenn er die höchstmöglichen Besucherzahlen erreichen würde. Dadurch wird auch das einstmals profitable Industrieprodukt zu einem Gegenstand der Kultur-Subvention, wie Oper, Sinfonieorchester, Theater. Das befreit den Künstler von der Notwendigkeit, sich auf den Markt, auf dem sich sein Produkt realisieren muß, auszurichten. Der Markt hört nicht auf zu existieren, aber niemand produziert für ihn! Die filmkünstlerischen Ausdrucksmittel haben sich im Verlauf der Filmgeschichte bis heute so verfeinert, daß das Künstler-Subjekt auch im Film, wie in der Lyrik, Malerei oder Musik seine individuelle Selbstverwirklichung betreiben kann. Das Problem ist nur – er muß eine Industrie dafür in Gang setzen! Die Dialektik von individueller Selbstverwirklichung und ökonomischer Realisierung über Massenwirksamkeit (bei eingeschlossener Modifizierung) wird aber nicht über die materiellen Existenzbedingungen des Künstlers reguliert. Sie fällt in den Entscheidungsbereich von Lei-

tungen, wird zum Bestandteil kulturpolitischer Konzeptionen. Diese wiederum können weder volkswirtschaftliche Bilanzen noch massenkulturelle Bedürfnisse ignorieren. So ist der alte Widerspruch wieder da, er liegt nur auf einem anderen Tisch!

Polemik gegen das Verhalten des Publikums ist so alt wie der Film, sie bewirkt nichts. Formen der Symbiose von Unterhaltung und Filmkunst im Kino sind sowohl im einzelnen Film als auch in der Institution Kino gefragt und notwendig. International läßt sich ein Trend dazu mit hohem materiellen Aufwand in Filmen wie »Amadeus« oder »Der letzte Kaiser« beobachten. Dieser extensive Weg kommt für die relativ kleine nationale Filmproduktion der DDR aus Kapazitätsgründen nicht infrage. Unser Kapital beschränkt sich auf Geist und thematische Unverwechselbarkeit. Das erwähnte Beispiel aus diesem Kinojahr beweist die Möglichkeit eines gelegentlichen Sieges von DEFA-David über den Unterhaltungsgoliath, wenn es gelingt, ästhetische Qualität mit thematischer Brisanz der Konflikte in rezeptionsfreundlichen Erzählstrategien zu verbinden. Bei der Verleihungsveranstaltung des 1. Europäischen Filmpreises, der selbst Bestandteil eines Kampfes der westeuropäischen Filmindustrie gegen die US-amerikanische Überfremdung ist, – allerdings auch Bestandteil einer politischen Europa-Konzeption der EG-Länder – machte Wim Wenders mit spontanen ernstesten Worten auf den ökonomischen Aspekt der Filmproduktion in den traditionellen europäischen Filmländern aufmerksam und rief zu kooperativem Handeln auf, um dem Druck der US-amerikanischen Produktionen standzuhalten, die 54 Prozent des bundesrepublikanischen Marktes beherrschen. Internationalisierung ist eine reale Möglichkeit für ökonomische Realisierung von Filmkunst. (...)

Filmwissenschaft muß heute Soziologie und Ökonomie einbeziehen, wenn sich ihre Aussagen nicht den Vorwurf der Esoterik gefallen lassen sollen. Die Rezeptionssituation stellt einen eigenen Forschungsgegenstand dar. Hierzu hat Walter Benjamin in »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« Gedankengänge und Begriffe angeboten, die noch nicht aufgearbeitet sind. (...)

Prof. PETER RABENALT

Anmerkungen:

- (1) Georg Lukács, Die Eigenart des Ästhetischen, Band 2 Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, S. 535
- (2) Georg Lukács, ebd.

# POPULÄRE BILDWELTEN ALS KULTURELL-SYMBOLISCHE FORMEN

Ausgehend von einem weiten, allgemeinen Bildbegriff, in welchem das Denken in Bildern als Form anschaulichen Denkens, als spezifische Art und Weise, Wirklichkeit zu erfahren, also als Bestandteil des alltäglichen unmittelbaren Lebensprozesses einbezogen werden kann, wird Bildmaterial aus dem Alltag, also auch Sprachbilder, Körpersprache, Rituale u. a., zu einem interessanten Gegenstand kunstwissenschaftlicher Untersuchungen . . .

Bildmaterial, welches im Alltag der Individuen Funktionen und Bedeutungen hat, Bilder als »kulturelle Formen, in denen die Individuen ihren tagtäglichen Lebensprozeß praktisch gestalten und regeln, in denen sie ihren Lebensäußerungen, ihren Erfahrungen unmittelbar Ausdruck verleihen und ihnen einen über die Unmittelbarkeit persönlicher Beziehungen hinausgehenden Sinn geben« (Dölling), also gesellschaftliche Bedeutung symbolisiert und demonstriert werden, sind nur im »Sonderfall« bewußt gestaltete oder künstlerisch geformte Bilder oder gar Kunstwerke. Der »Normalfall« im alltäglichen Bildgebrauch ist der beiläufige, eher unbewußte Umgang mit Bildern, die im Lebensprozeß entstehen und wahrgenommen werden. So können Gegenstände des alltäglichen Gebrauchs mit praktischen Gebrauchswerten (wann wer etwas wie und wozu braucht) Bildhaftigkeit gewinnen. In der individuellen wie auch gesellschaftlichen Einbildungskraft, die diese Bilder formt, verweisen diese Gegenstände als Bilder auch dann auf konkrete Verhältnisse, ohne daß sich diese Gegenstände im Gebrauch befinden . . . Ein Beispiel: Auf dem Cover der LP »Rocka Rolla« der englischen Rockband JUDAS PRIEST ist ein Flaschenverschlußdeckel umperlt von Flüssigkeitstropfen zu sehen. Der Titel „Rocka Rolla“, der auf diesem Deckel zu lesen ist, stellt in der Typografie eine genaue Kopie des Coca-Cola-Markennamens dar. Es ist im Coverdesign von Schallplatten nicht gerade der überwiegende Modus von Gestaltung, auf direkte visuelle Bezüge zu Interpretieren, Komponisten usw. zu verzichten. So mag dieser gänzlich außermusikalische Bezug auf ein Erfrischungsgetränk mit dem Status einer Monopolware, mag diese Inszenierung von Frische, Kühle, Anregendem und sprudelnd Prickelndem als formuliertes zusätzliches Gebrauchsversprechen vielleicht als Allegorie und Originalitätskriterium für diese Musik und auch für die Band gemeint sein. Das mag dann auch der Hörer und Käufer annehmen oder nicht. Auf jeden Fall aber vertraute man bei der Covergestaltung auf die Wirksamkeit

eines verbreiteten Standards. Das seit einigen Jahrzehnten existierende und auch nur wenig veränderte Erscheinungsbild eines Markenartikels wie Coca-Cola ist Bestandteil tradierter kollektiver Erfahrung. Seine Kopie dient hier als Identifikationsmuster, welches hilft, dieses Plattencover unter vielen anderen schneller zu erfassen und somit der Werbefunktion eines Covers auf eine spezifische Weise zu entsprechen . . .

In Bildern und mit Bildern können die Menschen ihre subjektive Reflexion der Umwelt vornehmen, ihr individuelles Weltverhältnis und Weltverständnis anderen mitteilen.

Populäre Kunstformen vermitteln zwischen alltäglichen, nichtkünstlerischen kulturellen Formen. Populäre Bildwelten können (fast) alles reproduzieren, zitieren und auch ironisieren, was an und in Reflexionsmitteln vorhanden ist. In ihrer Synthesefähigkeit bewegen sie sich stets »an der Schwelle zwischen Tradition und Innovation. An Stelle der Echtheit des Kunstwerks steht nun die Authentizität der Erfahrung« (Wicke). Dabei wird auch Erfahrung als authentisch angenommen, die nicht unmittelbar wirklich erlebt werden konnte. In populären Bildwelten geschieht eine eigentümliche Nivellierung der Realitätsbereiche, eine Synthese von Erfahrungen in der wirklich erlebten Welt und in Traumwelten und »Medienwelten«. Gerade in populären Künsten wird die bewußt gestaltete Synthese von Erfahrungsbereichen, das Ineinandergreifen verschiedenener Formen bildhaften Denkens und bildnerischer Gestaltung praktiziert. Wobei dann die Aufnahme durch den Rezipienten sowohl unbewußt als auch gewollt, sowohl aktiv als auch kontemplativ, beiläufig eine Bedeutung oder konzentriert mehrere erkennend, geschehen kann. Will man Bildwelten als kulturell-symbolische Formen verstehen, so sieht man, daß gerade hier die verwendeten Stereotype, Symbole usw. bei ihrer Stabilität doch auch Unschärfen, Multivalenzen und Mehrfachcodierungen enthalten, und die somit auf ein besonders weites Spektrum an Bedeutungen, Sinngewandungen und Handlungsweisen verweisen. Da ist es nicht selten schwierig, zwischen Wirklichkeit und Präntention, zwischen Tatsache und Ambition zu unterscheiden, auch wenn man versucht, den gesamten Formbestand eines Bildes, und nicht nur bestimmter Zeichen, zu untersuchen.

U W E H A R T M A N N

(Anmerkungen liegen der Redaktion vor)

## live can be a gestalt in time

(CHRIS CUTLER)

Zu maßlos gekürzten Fassungen einiger Referate auf dem Kolloquium kommen nun noch Bruchstücke der ersten Diskussionsrunde über Sinn und Unsinn wissenschaftlicher Analysen, ausgehend vom konkreten Angebot Peter Wickes. Da unter den Wissenschaftlern, nur für diese kann ich mich hier verwenden, die Überredung der Wirklichkeit zu einer besseren geendet hat und man auffällig ihrer Beschreibung auf der Spur ist, steht angesichts modernster kultureller Realitäten ein großes WIE als neues Vorzeichen wissenschaftlichen Arbeitens, traditionell bezeichnet als methodologische Diskussion um Begriffe und Konzepte. Die Analysegegenstände sind so glasklar wie unbegriffen: Popmusik in Video und Konzert, Comics in Zeitschriften und im Fernsehen, Filme, speziell Serien, Fangemeinden, Jugendkulturen.

Peter Wicke versuchte den Beweis, daß Rockmusik kein Kunstwerk, kein Text im entwickelten kunstwissenschaftlichen Verständnis sein kann, sondern ein Medium ist, durch welches hindurch sich entscheidende kulturelle Vorgänge realisieren, die eigene Symbolwelten mitproduzieren. Beschreibende Angebote, was mit den neuen Begrifflichkeiten gemeint ist, sind in Ansätzen mitgeliefert. Die Schwierigkeiten in der Ausarbeitung von brauchbaren Analysemodellen und von Analysen selbst wurden in zweifacher Hinsicht auf dem Kolloquium sichtbar:

1. Der polemische Hintergrund der traditionellen Kunstwissenschaften, deren Begriffe nicht mehr ausreichend, nicht mehr zutreffend sind, führt zu Analyseansätzen (vgl. Peter Wicke), in denen moderne Theoriegeschichte des 20. Jahrhunderts verarbeitet ist. Solche Ansätze sind aber für Kulturpolitiker und Künstler nicht sofort einsichtig. Dieser Umstand ist normal. Wissenschaft braucht Eigenbewegung: Höhenflüge und Sackgassen auf der Suche nach Eingreifmöglichkeiten in die gegenwärtigen Lebensbedingungen. Nur sieht diese Bewegung anders aus als der Produktionsprozeß bei Künstlern und bei praktikierbare Konzepte entwerfenden Kulturpolitikern.

Aber, Gisela Steineckert hat die genauso normale Forderung nach der geschwinden Praktikabilität von wissenschaftlichen Ergebnissen liebevoll vermittelt. Bianca Tänzer hat sie unter dem Deckmantel des Pragmatischen erhoben: Wir brauchen Analysen, die auf den Gegenstand gehen, denn täglich seien Entscheidungen zu fällen, welche Songs unsere geringe Plattenkapazität nutzen sollen oder belasten werden. Wo kann ein methodologisches Angebot hilfreich werden für die tägliche Analyse,

wenn Rocksongs »willkürliche Kristallisationen« sind?

Wie populär muß die Wissenschaft der populären Künste arbeiten? Auf die Fragen gab Peter Wicke eine vorläufige Antwort: Zukunftsverpflichtete Wissenschaft, konzeptionelles Denken kann in keiner Handwerkslehre für das Bestehende aufgehen, sonst wird sie zweifellos konservativ. Es geht auch nicht um die Verweigerung von Genauigkeit, sondern um die Verdeutlichung der komplizierten Beschaffenheit aller Prozesse, die eine moderne Analyse bewältigen soll. Daß das wissenschaftliche Denken ebenso kompliziert, zusammengesetzt und vielschichtig, vor allem bei ersten Erklärungsversuchen ausfallen muß, ist wohl nicht als vulgär-marxistische Ableitung auszulegen.

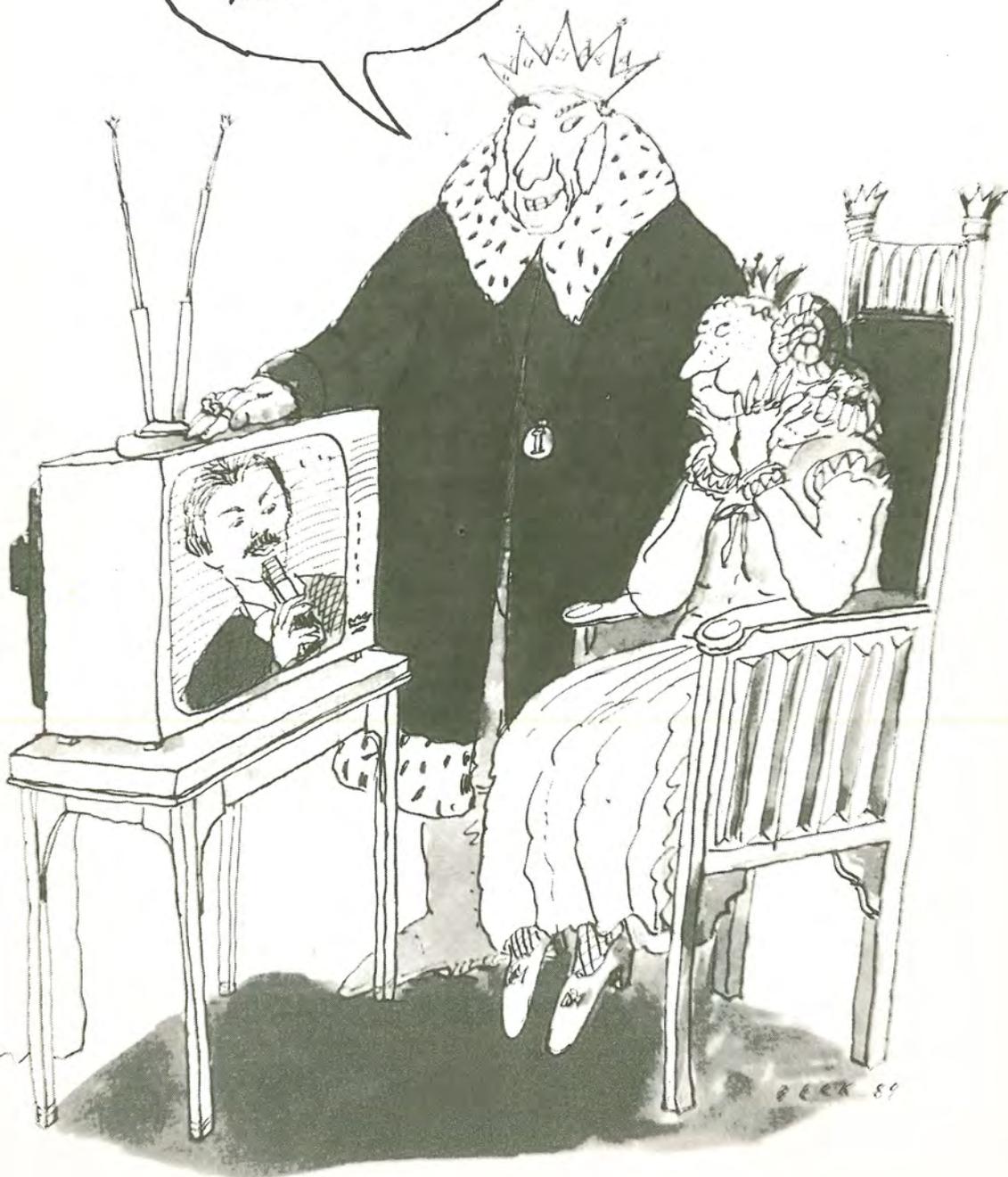
2. Die andere Problemlage der Diskussion zielte auf die wissenschaftliche Anlage des Ansatzes selbst. Gerd Rienäcker begann die Debatte mit dem Hinweis, daß die Gestalteigenschaften von Rocksongs beispielsweise für die Musiker und die Rezipienten nicht dieselben sind. Er stellte prononciert die Frage nach den Wertungsmaßstäben der beschriebenen kulturellen Symbole. In Peter Wickes Hinweisen auf das Bizarre und Überladene in Bekleidungsstilen Jugendlicher stecken ebenfalls schon Wertungen, die beim Analysieren nicht übersehen werden dürfen. Dieter Wiedemann wand zum Versuch von Peter Wicke ein, daß er außer den Erklärungsmöglichkeiten, was Jugendkulturen sind, noch eine Konzeption des Umgangs mit Jugendkulturen benötigte. Diese prägt nicht unwesentlich die bisweilen unverständlichen Symbole für »Nichtjüngliche«, weil sie vielleicht in erster Linie unverständlich sein sollen.

Günter Mayer sprach von der Notwendigkeit, neben der analytischen Suche nach Sinn auch die Analyse von Sinnlosigkeit, Unsicherheit und Unwissen, vom Verhältnis von Ideal und Perspektivverlust, in kulturellen Symbolen sichtbar, nicht zu vergessen. Das Verhältnis von Musik und Politik national wie international muß in Analyseergebnissen deutlich werden.

Sind die kulturellen Verhältnisse nicht gar die mächtigsten, fragte Helmut Hanke in der Bilanz. Welche Bedeutung hat die kulturelle Reproduktion für die Suche nach Lebenssinn und Identität? Wissenschaftler haben dies auf ihre Weise mit herauszufinden und verständlich in die Umgestaltung des Lebens einzubringen.

K O N S T A N Z E K R I E S E

Geduld mein Kind-  
geduld. Einer wird  
schon noch kommen  
und dich wieder zum  
Lachen bringen...





## PORTRÄT PER TELEFON

**Gast: G. Emmerlich;  
Moderator: H. F. Oertel;  
Regie: G. Nergler**

Anfang des Jahres flimmerte Heinz Florian Oertel zum 227. Male mit seiner öffentlichen Befragung prominenter Mitbürger über den Bildschirm, nun auf neuem Sendeplatz. Wie immer standen 45 Minuten zur Verfügung, die mit strengem Zeitregime wie stets eingehalten wurden. Bis 20.44 Uhr sollte angerufen werden können, jedoch wurde der Gast bereits nach 43 min. und 22 sec. (Oertel-Zeit) zur Unterschriftsleistung an die bekannte Wand beordert. Wenn schon genau, dann richtig genau! Vielleicht so genau, wie 20.00 Uhr nach Oertel eine »pünktliche Zeit« ist? »Porträt per Telefon« bedient das große allzumenschliche Bedürfnis, mehr über jene Leute zu erfahren, die im Lichte der Öffentlichkeit stehen oder Außergewöhnliches leisten. Das Publikumsinteresse ist somit auch künftig gesichert. Der Moderator, als Sportreporter vor Jahren gestartet, ist inzwischen fast zu einer »Institution« in unserer Fernsehlandschaft geworden. Auf jeden Fall hat er eine »Hausnummer«, hat viele und vieles geprägt. Oertel und diese 45 Minuten gehören für mich zusammen. »Porträt per Telefon« besitzt die Typik des Gastgebers. Gleich, wer ihm gegenüber sitzt und antwortet – es ist immer der Gastgeber, der sich mit einbringt, die Fragen der Anrufer (oder seine eigenen) eigentümlich formuliert, interpretiert und umdeutet, mit den Antworten entweder ebenso verfährt oder einfach »verstehe« sagt, wobei ich manchmal den Verdacht habe, da das dann

nicht immer ganz zu stimmen scheint. Wenn ihm z. B. Gunther Emmerlich zuwirft, daß er Radeberger Bier und Meißner Wein und somit wenig trinke, dann muß doch die Zunge jucken, um mehr als »verstehe« zu sagen. Gast wie Gastgeber eilt ja der Ruf eines ‚Meisters des Wortes‘ voraus. Für beide trifft es zu, aber in verschiedener Weise. Und sie kamen deshalb nicht so richtig zueinander, der Unterschied ist wohl zu groß. Während der eine genau überlegt und mit sicherem Stilempfinden seine Gedanken oft in Andeutungen und Zweitbedeutung listig versteckte, entwarf der andere launig Wortschlangen und kreierte jene Wortgebilde, denen viele stets aufzulauern scheinen. Es wurde damit so manches Frägeloch gefüllt. Über den Titel »Showkolladen-Champion-Master« hat sicher nicht nur der so Betitelte geschmunzelt. Sein Baß als »Geschenkbegabung« dürfte die gleiche Wirkung erzielt haben. Einige runzelten vermutlich die Stirn bei: »Wer hat Ihnen das zum erstenmal deutlich gemacht? Mensch, da ist ja was, also im Hals oder irgendwo. Daraus ist doch was zu machen. . . Das hört man doch nicht selbst, wenn man 13, 14, 15, 16 ist. Oder?« Und der prompten Antwort: »Na, mit 13 schon gar nicht, da ist man ja noch Sopran. Und dann mit 14 kommt man in den Stimbruch, da klingt's erstmal ganz furchtbar. Und dann habe ich erstmal nur Gitarre gespielt. . .« Meine alte English-Miss dürfte bei dem Vorschlag an Emmerlich, in Berlin eine Band mit »musicers« (statt musicians) zu gründen, blaß geworden sein. Ich befürchte nur, daß einige Kursanten sich das in ihr Vokabelheft schrieben. Die rechten Fans dürften ihre Mienen verfinstert haben, als vom Gastgeber »Over Troubled Water« von Simon Karfunkel angekündigt wurde, statt »Bridge Over Troubled Water« von (P.) Simon

and (A.) Garfunkel. Mich hat es auch etwas betrübt. Erstaunen ließ mich andererseits, wie ungerührt Emmerlich wegsteckte, daß er diesen Weltsong mit Joy Flemming »nachinterpretiert« haben soll. Gerade das Gegenteil wurde demonstriert. ■ Die Zeit fährt, wie stets für Talk-Shows auch mit »Porträt per Telefon«, Auto (E. Kästner). Je näher das Ende rückt, desto gebannter hat der Gastgeber die Studiouhr im Auge und desto wüster wird der Inhalt gehetzt. Ob eine runde Stunde hier nicht endlich Erleichterung für alle bringen könnte? Der Moderator, das Sendekonzept und das Publikum vertragen sie sehr wohl. Trotz der Kürze kamen viele und auch interessante Informationen in der Januarausgabe über den Kanal, die, hatte man aufmerksam zugehört, zum Weiterdenken anregten. Außerdem konnte man sich ja am folgenden Tage zur Mittagszeit die Wiederholung noch einmal zu Gemüte führen. Mir kam sie zu schnell, wäre mir lieber in der Mitte zwischen den Originalsendungen. ■ Zu den Gesprächspartnern von Oertel gehörte bereits eine illustre Gästeschar. Obgleich mir im Moment nicht alle 227 Gäste einfallen, will mir scheinen, daß bestimmte Berufssparten noch fehlen. Oder sollen sie fehlen? Sportler, Künstler, Wissenschaftler usw. gaben Auskunft. Andere halten deshalb vielleicht noch ihre Zusage zurück, weil sie vermuten, daß es auf dem »Porträt«-Podest tatsächlich so ungemütlich ist, wie es aussieht. Für die Kamera und das Licht sitzen Gast und Gastgeber nachgerade optimal. Für ein entspanntes Gespräch anscheinend nicht, aber das muß Oertel am besten wissen.

»Porträt per Telefon« gehört zu den beim breiten Publikum beliebtesten Unternehmungen des Fernsehens, die gezielt die Zuschauer mit einzubeziehen suchen. Das liegt genau im Trend

der Zeit, mit der mitzugehen bedeutet, sich auch mit zu verändern. Das betrifft nicht nur die Ausstattung. Ob einige Zuschauer nicht mal selbst einige Fragen formulieren wollen? Die Technik müßte das doch jetzt, kurz vor der Jahrtausendwende, schaffen. Die rituellen Abspannworte des Gastgebers vor der Abschiedswand klingen in meinen Ohren immer gleich, obwohl extra betont wird, sie seien keine Floskeln. Erstaunlich ist, wie Oertel immer wieder den Bogen kriegt, Blumen überreicht (auch den Männern, statt wie in jeder guten Talk-Show irgendein Erinnerungsstück), und wie er sich bedankt und den Gast aus dem Bild komplimentiert sowie für die nächste Sendung wirbt. Den Schluß der 227. Sendung hat er ohne Unsicherheit gestaltet. Aber sein Gast wollte ohne ein letztes Wort (ein plumper Namensulk) nicht abtreten. In diesem Falle warf er es keinem Scheidenden, sondern dem Zurückbleibenden zu. Das wäre dessen große Chance gewesen. Aber dieser hatte wahrscheinlich keine Zeit mehr. ■ Heinz Florian Oertel ist mit seinem »Porträt per Telefon« zu einem allgemein akzeptierten und beliebten Topfer auf der Palette unserer Fernsehunterhaltung geworden, auf den nicht verlustlos verzichtet werden kann. ■ P. S.: Selbstverständlich kam auch im Januar die ‚klassische‘ Frage nach der Lieblingssportart und der Lieblingsmannschaft. Ich werde mich hüten, Gunther Emmerlichs Antwort zu verraten. Nur soviel: Wahrscheinlich singt er dieses Jahr in Dresden auf einer Siegesfeier.

GERTRÜD LENNIG

## RADIO

Samstag, gleich nach dem Mittagessen, sendet

### Radio DDR II

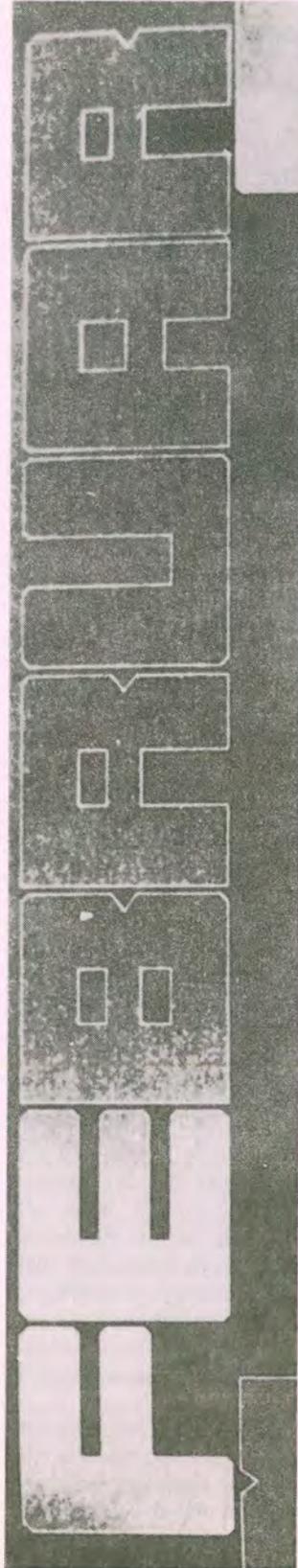
#### »KRITIKER AM MIKROFON«.

Ein kritischer Nachtisch, süß wie Götterspeise, sauer wie ungesüßter Rhabarber oder leicht verdaulich wie eine fein zubereitete Quarkspeise? Woche um Woche vier Angebote auf der Speisekarte. Dabei werden fast ausschließlich die ehernen Künste betrachtet: Konzert, Oper, Musical, Schauspiel oder Literatur. – Zu dieser frühen Nachmittagsstunde ist man eigentlich nur für leichte Medienkost zu haben. Man ist der Schlafhaltung nahe und fragt sich: »Was wird dich jetzt aufmuntern?« Und genau das ist die Perspektive, aus der ich diese Sendung betrachten möchte. Ich will keine Kritik kritisieren, also an Meinungen und Standpunkten deuteln. Für mich ist Kritik selbst ein kulturelles Ereignis. Sie soll nicht nur beraten oder informieren, sie soll auch unterhalten. Besonders im Radio. ■ Betrachten wir die Klassiker des Fachs von Fontane über Döblin und Kerr bis zu Luft wird offenbar, Kritik lebt durch die Lebendigkeit ihrer Sprache. Durch sie bekommt das Argument Gewicht, durch sie wird das besprochene Ereignis plastisch. Kritik hat also etwas mit Sprachkultur, Radio-Kritik zudem noch mit Sprechkultur zu tun. Beides ist bei uns wenig entwickelt. Das liegt einerseits an unserem Hang zur Wissenschaftlichkeit, zur klaren, hermetischen Formulierung und andererseits an dem damit verbundenen Bierernst. Nicht selten drückt beim Rezensenten ein dozierender Unterton durch. Rhetorische Freiübungen ohne Manuskript, nur mit Spickzettel scheint es überhaupt nicht mehr zu geben. Rhetorik ist zu einer

weder untersagten noch geförderten Kunst geworden. Was da auch alles passieren kann – lieber nicht. Der frühe Nachmittag drückt also auf die Augen, denn die Kritiker am Mikrofon lesen ein vorbereitetes, ausgefeiltes Manuskript vor. Oder »tragen sie es vor?« Das ist bei weitem seltener. Oft macht das Zuhören Mühe, weil der Gestus des Textes mit dem des Vortrags kollidiert. Es fehlt an jenem Personalstil, der Aura, durch die es möglich wird, ein persönliches Erlebnis mit der Kunst unverwechselbar und lebendig zu schildern. Kaum gehen einmal die Rezensenten in Stil und Form auf das Objekt ihrer Kritik ein. Deshalb war für mich die Besprechung der »Michelangelo-Sinfonie« von Friedrich Schenker durch Waldtraut Lewin so auffällig. Diese Sprache mit literarischem Format, der staunende Ausdruck ihrer Rede und eine leise Ironie hatten den Vortrag zum Vergnügen werden lassen. Man war nicht mit einer kritischen Instanz konfrontiert – es war die persönliche Wortmeldung zum Thema moderne Musik und deren Publikum. Im blanken Gegensatz dazu war Joachim Bohlmanns Besprechung vom »Kabasurden Abrett« des Leipzigers Krause-Zwieback, die so vorgelesen wurde, als handelte es sich um das reinste Schlafpulver. ■ Aufgefallen war mir, gern wird »man« statt »ich« formuliert. Die Meinungen und Standpunkte erscheinen übergroß, als kritische Institution. Auch wenn sie nicht so gemeint sind. Interessant war in diesem Zusammenhang das »wir« in der Kritik von Ingrid Seyfarth zu Frank Castorfs Inszenierung »Paris, Paris«. Halb macht sie sich zum Anwalt des Publikums, was durchaus im Sinne der Sendung ist. Halb jedoch gibt sie damit auch den Anschein eines »kollektiven Urteils«. Ist ja alles abgesprochen und ausdiskutiert, was ich sage, Natürlich! Der Kritiker muß letzt-

lich Farbe bekennen. Nur ist es mir lieber, wenn er dabei nicht andere noch mit hineinzieht. Er setzt ja am Ende auch nur seinen Namen darunter. ■ Etwas aufgelockert war die Silvesterausgabe. Selbst SF-Literatur und besagter Krause – Zwieback wurden in ihr kritisch bedacht. Besonders jedoch hat mir gefallen, daß sich ein Betroffener zu Wort gemeldet hatte. Gerd Schönfelder nahm »seinen« Kritiker in die Kritik. Wenn das nicht in endlosen und kleinlichen Meinungsstreit mündet, ist das Prinzip erweiterungswürdig. Denn damit wird kulturelles Leben veröffentlicht, der Anreiz, das nächste Mal wieder einzuschalten, würde sich damit vergrößern. . . . Am Ende war mir die Sendung in der Form zu lang. Zehn Minuten für jeden kritischen Beitrag bedeutet schon eine recht ausführliche Besprechung, die wohl eher in Fachzeitschriften gehörte. Vor allem, wenn dabei der dozierende Ernst die Oberhand gewinnt, und ich bin nicht sicher, ob dafür der Rahmen einer Sendung in einem Massenmedium wie geschaffen ist. Es überwiegt die einfache, nackte Information, die unterhaltende Form bleibt oft dahinter zurück. Ich habe nicht herausfinden können, ob die Kritiker in dieser Samstagnachmittagsendung sich nun als Stellvertreter des Publikums oder als feed-back für die Kunstschaffenden verstehen. Ich vermute, die Redaktion ist sich uneinig darüber, für welche Zielgruppe ihre Sendung gedacht ist. Da hier die Chance besteht, dem breiten Publikum Kunst zu empfehlen, es in das kulturelle Leben einzubeziehen, sollte beim Kritisieren der Aspekt der Unterhaltung nicht ganz vergessen werden.

H A R A L D P F E I F E R



## LP REZENSION

### FEBRUAR Silly

Weil im Februar erschienen, heißt sie auch so. Ganz schlicht. Der LP-Titel macht uns keine kaufmännisch kalkulierten oder künstlerisch hinter sinnigen Versprechungen auf den Inhalt, nach Anhörung der Platte bleibt es der eigenen Phantasie indessen unbenommen, den »Februar« zu deuten. Bei allen natürlichen Rückschlägen ist er der letzte Wintermonat, die Narren feiern Karneval und gehen mit den Eseln aufs Eis. Der Kaiser ist tot und Gott hat sich verpißt. Auf Sillys Lebensbühne erscheint allein der Mensch, einzeln und in Gruppen. Wie in einem geblitzten Panoptikum sehen wir die verfängliche, leidenschaftliche, anmaßende, gescheiterte, erotische Kreatur, Existenzen zwischen praller Lust und Freitod. Frau Außenseiter und Herr Jedermann sitzen in einem Boot. Goldene Fahne, schwarzes Riff. Wann bitte dürfen wir am Kompaß stehen und mit dem Schlüssel zur Waffenkammer am besten über Bord. ■ Vor dem Februar hatte alles seine Ordnung, da ging ein Gespenst in Europa um. Jetzt hat Silly ein zweites in der Mitropa gesichtet und beim Namen gerufen: den dummen August mit der Zeitung, Lola mit dem Korken im Ohr, den Tiger mit der Zahnprothese, den müden Flower-Power-Hippie – die sitzen alle am Rand der Schüssel. »Kräht der Hahn auf dem Mist/ändert sich das Wetter oder bleibt wie's ist« oder, wie in der Hymne der Anschaffer und Satten »Alles wird besser/und nichts wird gut« – allenthalben kichert hier der Zeitgeist, und jetzt soll sich der melden, dem das nicht aus dem Herzen gesprochen ist. Aber zwischen der Südländsehnsucht der Berliner

Kinder und den Paradiesvögeln am Himmel, den intimsten Wünschen und dem allgemeinen Wollen geht eine Frau nicht mehr mit:

*»Erfroren zwischen den Menschen*

*wurde ihr wieder so heiß*

*als sie hinab zu den Fischen sank*

*über ihr taute das Eis«*

Dieses Lied markiert nicht nur das Ende der A-Seite, es bildet mit seiner stillen Endgültigkeit gleichsam den ruhenden Punkt in dieser turbulenten Vitalität. ■ Silly hat Zeit gebraucht bis zum »Februar«. Oder richtiger, Silly hat sich die Zeit genommen. (Die Dränger von Amts wegen konnten unterdessen die Einsicht üben, daß die Mäkelei am DDR-Rock die Frage nach der Mitverantwortung einschließt.) Wer den Weg der Band von Anfang an mitgegangen ist, dürfte sich schon neugierig gefragt haben, was er als nächstes vorgesetzt bekommt. Die Erweiterung der Band auf sechs Musiker und die Tatsache, daß von zehn Texten nur noch zwei aus der Feder von Werner Karma stammen und den übergroßen Rest Gerhard Gundermann und Tamara Danz beigesteuert haben, konnte ja an dem Produkt nicht spurlos vorbegehen.

Bereits die Autorenrechte belehren uns deutlich: Während sich früher bei den Kompositionen das kleine Kollektiv Silly am Stück auswies und ein jeder ganz nach seinem Gestus über die Anteile von James (Matthias Schramm) spekulieren durfte, genügt man heute der Urheberschaft durch Namensnennung. Barton/Danz und Haßbecker/Danz teilen sich die Pfründe in der goldenen Mitte. Der Entwicklung der Texte nach dem einseitigen Aus zwischen Karma und Silly habe ich mit ziemlich flauem Gefühl entgegengesehen. Ich verhehle meine Überraschung nicht. Gundermann hat sich mit Karma als Hypothek auf

dem Kreuz verblüffend schnell in die Sicht- und Denkweise der Band eingeführt. Gemeinhin legt die Anhängerschaft von Silly – und das bleibt Karmas Verdienst – ein größeres Schwergewicht auf Texte als bei anderen Bands. Auch das anheimgestellt, bleibt Gundermann niemandem etwas schuldig. ■ Ich scheue mich nicht, für die Sillymusik einen außergewöhnlichen Personalstil zu reklamieren. Der gewieft Rundum-Klau hat keine Chance, die Songs sprudeln förmlich über vor Einfällen in der Melodie und in der Bearbeitung. Die Band präsentiert sich sehr homogen, die einzelnen Sounds und das Gesamtklangbild dürften in diesem Lande bislang einzig dastehen. Das ist mindestens auch dem fehlenden Termindruck und den vorteilhaften Produktionsbedingungen im Westberliner Preußen-Tonstudio geschuldet. Die Platte macht auf mich einen überlegten und gereiften Eindruck. Geradezu frapierend die Leistung der Sängerin: Tamara Danz hat zu einem sicheren und intensiven Ausdruck gefunden, den man bei allem gebotenen Abstand getrost als neue Qualität bezeichnen darf. »Februar« ist mir nicht als opportunistisches Unbehagen oder tränennasse Zerknirschung an den sogenannten »Verhältnissen« begegnet, ich hatte eher das Gefühl, daß die Band mit Behagen auf die Zeiten des Wandels sieht. ■ Zweifellos hat so manche nachrückende Gruppe in ihrer gerechten Auseinandersetzung mit den Rock'n'Roll-Mumien die Hand am Puls ihrer Generation und unserer Zeit. Aber so allgemeingültig, mithin als Parabel für meine Landsleute, wie Silly das jetzt vorgepielt hat, habe ich es vom DDR-Rock lange nicht gehört. Kurzum: Ich nehme aus der Platte die erneuerte Erfahrung mit, daß die Qualität einer Band sich nicht darin bemißt, ob die Musiker alt sind oder jung, ge-

rade oder schräg, sondern gut oder schlecht.

LUTZ BERTRAM



**»DU HAST ES NUR NOCH NICHT PROBIERT«  
Gerhard Schöne live**

Vieles deutet darauf hin, daß die auf dem Cover der Doppeltasche zu lesende, launig und auch fein selbstironisch geschriebene, 27 Jahreszahlen umrankende Biografie des Sängers und Liedermachers Gerhard Schöne von diesem selbst verfaßt wurde. Einen der bedenkenswertesten Sätze findet man unter 1986: »Tochter Katharina wird geboren und ist der Mittelpunkt, deshalb weniger Auftritte. . .« Eine Grundhaltung gibt sich hier unauffällig und schlicht zu erkennen, die vom Wesen des Gerhard Schöne und von seiner Kunst kündet – von Wärme, Menschlichkeit, Zuwendungsbereitschaft, vom Vermögen, die wahrlich wichtigen Dinge des Lebens zu erkennen und zu empfinden und eben in diesem durch nichts zu ersetzenden Augenblick, da seine Tochter auf die Welt getreten ist, sein Wirken, seine Auftritte hintanzustellen, das wirklich Eigne im Lichte des Wunders zu sehen. Ich will das Faktum nicht heroisieren,

doch scheint mir diese Selbstaussage Gerhard Schönes bedeutsam, obschon ich sie nicht durch die Genugtuung der Erfahrung, Schöne persönlich zu kennen, abzusichern vermag. ■ Ich finde keinen gravierenderen Gemeinplatz als: Menschlichkeit, die mir als das mächtigste Fundament der Kunst Schönes anmutet. Aber diese Möglichkeit hat sehr konkrete Inhalts- und Ausdrucksgestalt: Würde, Nachdenklichkeit, unpräntiöser Witz, sublimierte Satire, Verletzlichkeit, Herausforderung, schwebende Melancholie, energischer Standpunkt, aufblitzender Schalk, moralische Lauterkeit, Ungeschwätzigkeit, Naivität, Wahrhaftigkeit, tiefes solidarisches Fühlen mit fremdem Leid. All das spürt man in den 27 Liedern dieser Doppel-LP auf, die im ehrwürdigen Stadttheater Meißen, in den letzten März-Tagen 1988, aufgenommen wurde (Musik- und Tonregie Hans Kölling/Produktion Karl-Heinz Ocasek); es ist ein live-Mitschnitt seines Programms »Du hast es nur noch nicht probiert«.

Vieles ist es, was das Phänomen der Anziehungskraft Schönes erklären könnte. Aber als Wichtigstes dünkt mich: Er versteht es, die mannigfachen Empfindungen der Menschen in dieser und jener Sache, zu diesem und jenem Thema gleichsam auf den Punkt zu bringen, als sei er ihr erklärter Fürsprecher, die vielfältigen Erfahrungen der Menschen zu bündeln, und all dies eine mehr durch leise als durch grelle Töne geadelte Weise, sich Gehör zu verschaffen; bemühen wir nicht sogleich das hehre Wort Botschaft, wenn uns daran liegt, nichts anderes mitzuteilen, als daß er uns ohne Wort- und Tongedröhn erreicht. Er überschüttet uns nicht mit philosophischem Palaver oder kerniger Weltanschauungs-Metaphorik. Er arbeitet sich nicht schwitzend mit den verchromten Schaufelrädern überhöhter Kunstsprache

in ein poetisches Schlaraffenland vor. Seine Sprache hat einfache Eleganz, Schlagkräftigkeit auf ihre Weise und Selbstverständlichkeit, und wirkt darum so leicht und schwerelos, so uneitel und ungespreizt, und dennoch intensiv und berührend. Das originäre Aufspüren des Großen in der kleinen Alltäglichkeit, daher kommt Tiefe und Überredungsfähigkeit der Lieder Gerhard Schönes. Er hat so eine Art, die in uns ruhenden, auch träge gewordenen Erkenntnisse neu zu beleben, sie uns wieder wissen zu lassen. »Du hast es nur noch nie probiert«, dieses Motto (ein Lied des Programms) ist sehr wohl richtig gewählt. Denn wie in diesem Lied, in welchem Schöne jedem wünscht, sich mehr zuzutrauen, risikvoller zu leben, das Unmögliche nicht ewig als solches hinzunehmen, sich auszuprobieren, so sucht er eigentlich in jedem Lied – ob ernst oder mehr in heiterer Form – uns ganz undidaktisch zum Nachdenken zu bewegen, über das Leben, die Liebe, über den Menschen neben dir, über die sich still vollziehenden Naturwunder, die wir nicht mehr wahrnehmen, über die Last der Gewöhnung, über die kleinen und großen Vorsätze, die zu realisieren man so gern hinausschiebt usw. ■ Es fällt mir schwer und behagt mir eigentlich nicht, zu sagen, dieses oder jenes sei außerordentlich gelungen, doch höre ich mir die Nikaragua-Lieder (insbesondere »Mit dem Gesicht zum Volke«), dazu »Angst«, »Altersheim«, »Es ist Zeit« gern an, besonders gern. Nein, doch nicht nur diese. ■ Die Gruppe L'art de passage (Tobias Morgenstern: Arrangements, Akkordeon, Piano/Rainer Rohloff: Gitarre/Hermann Naehring: Percussion/Gunther Krex: Baßgitarre/Christian Georgi: Flöte, Saxophon) ist ein sehr inspirierendes, feinsinnig reagierendes Begleitinstrument, alles klingt farbig, pointiert und nie in-

haltsleer. Ein Instrumentaltitel (»Pechvogel«), mit dem die 3. Plattenseite eröffnet wird, erinnert strukturell an den phantastischen Tangokomponisten Piazzola – in den melodischen Linien, den harmonischen Brüchen, den freien rhythmischen Teilen. Tobias Morgenstern hat diesen (ungeachtet der Piazzola-Anklänge) eigenständigen Titel komponiert.

WOLFGANGLANGE

**»MÄNNER, FRAUEN UND MASCHINE«  
Gerhard Gundermann;**

**»ABER FLIEGEN«  
Arno Schmidt und Band**

**»VOLLPENSION«  
Pension Volkmann**

Platten von Liedermachern – ob sie sich mit Rockband umgeben, im Duo auftreten oder im Studio kurzfristig musikalische Unterstützung erhalten – versprechen, soweit jedenfalls meine Erwartung: Gedankliche Beiträge zu dem, was wir erleben, empfinden, verkraften. Ich erwarte Beobachtungen, in Liedern vermeldet, die sich an meinen Beobachtungen reiben, die mir Verborgenes erhellen, andere Sichten auf Gewohntes bieten, Neues entdecken und mich neugierig halten. ■ Das ist nicht zuviel verlangt, denn alle drei Platten von Liedermachern, die AMIGA jüngst vorlegte, erfüllen – wenn auch naturgemäß auf unterschiedliche Weise, in verschiedener Intensität, mit unterschiedlichem Temperament – eben diese Erwartungen. ■ Die zweite Platte von Pension Volkmann und die Premieren von Gerhard Gundermann und Arno

Schmidt zähle ich durchaus zu den künstlerischen Zeitzeugen. Das ist – und das soll nicht unter den Tisch fallen – wesentlich mehr als man von manchem Gegenwartsbuch, Theaterstück oder Bild sagen kann. Ich – immer ganz besonders neugierig auf Kunst mit jenem »Etikett« – konnte also fündig werden jüngst bei AMIGA. So weit, so wahr. Und das Detail?

Ganz hoch geschraubt waren meine Erwartungen, was Gundermanns Plattendebüt betrifft. Schon lange hatte ich im geheimen gehofft, das AMIGA endlich auch die Arbeit dieses Mannes festhält. Das Programm »Männer, Frauen und Maschinen« schien sehr geeignet, ich hatte es beim Festival des politischen Liedes vor zwei Jahren gesehen und gehört und war damals so angetan davon, daß ich den Umschnittservice des Festivals beanspruchte, um einige dieser gelungenen Lieder auf Kassette zu kriegen. Seither pfeife ich an besonderen Tagen ganz unbekümmert: »Von jedem Tag will ich was haben, was ich nicht vergesse, . . . ein' Schlag in die Fresse.« Meine Kollegen in der Redaktion ringen sich ein mitleidvolles verzeihendes Lächeln ab. Lebenshilfe, auch das ist etwas, was mir von den mutigen Liedern Gundermanns von Zeit zu Zeit sehr praktikabel blieb. Ich bewundere seinen utopischen Hang, Dinge naiv auszusprechen, Gedanken öffentlich zu machen, die ich bestenfalls von Zeit zu Zeit gerade mal so andenke. Und wenn man den »Helden« dann auf der Bühne sieht, schwächling, zäh, von einer traumhaften Geradlinigkeit, dann habe ich immer das gute Gefühl, hier ist jemand an unserer Seite, der wach bleibt, der sein Päckchen nicht abwirft, wenn es ihm zu schwer wird, nein, der sucht sich die Steine am Wege und packt sie drauf. Von solchem

Schrot und Korn also der Gundermann, wie ich ihn sehe. Und nun seine Platte – endlich, dachte ich, bis sie sich auf meinem Teller drehte. Mit wem bloß hat er sich da verbündet? Wer wollte, daß die Platte ein Flop wird? War Gundermanns Respekt vor dem ungewohnten Medium so groß, daß er nicht die Courage aufbrachte, um sein künstlerisches Produkt zu kämpfen. Oder aber funktioniert sein Auftritt eben wirklich nur als Laienmusiker, dem man Respekt zollt, weil er neben seiner vollen Berufstätigkeit als Baggerfahrer, die ja zweifelsohne den ganzen Mann braucht, mit den überschüssigen Resten noch ein ganz mutiges, passables Stück Lied auf die Beine bringt? Ich bin ratlos, was die Platte anlangt. Sie tut ihm und diesen Inhalten nicht gut. Inhaltlich kommt sie ohnehin zu spät. Wenn einer an der Tagespolitik dran ist, schwindet die Brisanz dieser Texte eben entsprechend schnell; gemeinerweise je genauer sie sind, desto schneller. Ein Jahr später muß man sich nicht wundern, daß man sich darüber wundert. Trotzdem: nicht alle Gundermann-Lieder haben Kurzdauer. Ich aber habe beschlossen, wenn ich weiterhin Lust auf seine Lieder habe – hoffentlich, dann greife ich auf den wilden Mitschnitt zurück und will ihn als Zeitdokument aus dem Jahre 1987 gelten lassen, als Platte ist es für mich unannehmbar. Warum bloß fand sich kein künstlerischer Mitarbeiter, der aus diesem Angebot, zugegeben mit viel Arbeit, eine vernünftige Scheibe machen konnte?

Arno Schmidts erste Platte liegt vor – ebenfalls mit etwas Verspätung. Aber immerhin: »Aber fliegen« ist ein gelungenes Stück, zunächst allgemein gesagt. Ich finde darauf Lieder, bei denen ich froh bin, daß ich sie jetzt abrufbar habe. Manches aus seinen früheren Programmen ist

zwar inzwischen den Jordan hinunter, um einiges ist es vielleicht nicht einmal allzu schade. Froh bin ich, daß aus seinen ersten Programmen das schöne »Wiener Café« Eingang fand auf der Platte. Es ist eine rundum gediegene Arbeit, musikalisch, textlich, ein kleines Meisterwerk. Von großer Ernsthaftigkeit auch »Ein altes Lied«, das so genau, wie ich es sonst noch nie hörte, latente Gefahren rassistischen Verhaltens ausspricht, die sich mancher zugeben scheut.

Ich jedenfalls bin dankbar für ein solches Signal, das möglicherweise Sensibilität fördern hilft bei einem Problem, das uns künftig eher häufiger als weniger berühren wird. »Man geht anständig miteinander um«, heißt es im erwähnten Lied, eine Aussage, die mir auch auf den Liedermacher zuzutreffen scheint, seinen Texter Ed Stuhler inbegriffen. Ihre Stärke ist die Anständigkeit, mit der sie sich ihrer Themen annehmen, die das Publikum erreicht und von ihm honoriert wird. Hier geht es nicht um Suche nach Reizwörtern, um flotten Beifall. Das ernsthafte Bemühen um Themen, die in der Luft liegen, bleibt erkennbar. Ich mag Schmidts Lieder vor allem deswegen. Ich kenne seine Arbeit noch aus Zeiten, da er allein und auch im Duo auftrat, sein Vortrag war leiser, eine Spur melancholischer. Jetzt scheint er größere Freude am Zupackenden, auch am Lauten zu haben, so, als wollte sich einer erst mal so richtig austoben. Ich hoffe, die sehr leisen, intensiven Töne gehen ihm nicht verloren, und sie werden, gemischt mit dem kraftvollen Sound, wieder Platz in seinem Repertoire finden. So sehr er sich inzwischen als Rocker gelockert hat, so stimmig waren eben gerade auch die romantischen Töne. Schließlich ist es ja kein Mangel, wenn einer mehrere Stilmittel zur Verfügung hat.

Höchsten Ansprüchen sowohl musikalisch als auch textlich (Dank an Werner Karma), genügt »Vollpension« von Pension Volkmann. Als Zuhörer kann man in den Melodien schwelgen, man kann feine, hintergründige, spitzfindige, notwendige Textpassagen genießen, und man kann sich aus einem insgesamt sehr guten Angebot noch Lieblingslieder aussuchen. Meines ist das Liebeslied »Naß wie Fische«, das eine geradezu kuschelige Melancholie verbreitet, ein Werben und Verlieren, Sinn und Sinnlosigkeit in einem, so wie es eben ist, dieses verdammte schöne Leben. Peter Butschke und Reinhard Sonnenburg-Buchholz sind ganz ausgezeichnete Interpreten von hoher Kunstfertigkeit mit der ausgeprägten Fähigkeit, Nuancen auszukosten. Das muß gesagt werden, obwohl ich lieber mit dem vorhergehenden Satz geendet hätte, denn: Wie kann man Lieder mehr loben?

ADELHEID WEDEL

**LP  
INFORMATION**

**FÜNF GRIECHEN IN DER  
HÖLLE  
ELOMAR – Dos Condine  
Do Sertao  
Trikont/Efa**

Man kann ja über Ethno-Pop denken wie man will; bringt er den stillbewußten Musikhörer auf die richtige Fährte, hat er doch einen guten Zweck erfüllt. Nach dem Hören der durchaus raffiniert-guten Produktion griechischstämmiger New Yorker namens Annabouboula könnte man sich sowohl dem normalen Popalltag als auch den Quellen dieser Musik zuwenden. Möglicherweise haben die kleinen Labels jetzt eine größere Chance, ihre kontinuierliche Arbeit mit ethnischen Originalen gewürdigt zu sehen. Eines davon ist Trikont aus München.

Aus dem großen Repertoire zwei Beispiele. »Fünf Griechen in der Hölle« ist eine Doppel-LP überschrieben, die Musik der städtischen Subkulturen Griechenlands vorstellt. Rembetika ist der Begriff dafür, Ausdruck eines urbanen Gemischs griechischer und kleinasiatischer Elemente. Es sind sehnsüchtige, aggressive anklagende Lieder. »Eine verstärkte Rückbesinnung auf Musik und Leben der Rembetes«, vermerkt der Cover-Text, »begannt nicht zufällig in der Zeit seit Ende der sechziger Jahre. Die Militärjunta hatte das Singen der Lieder verboten.« Die Kollektion bietet Aufnahmen der Zeit zwischen 1930 und 1960. ■ Die Lieder des Elomar hingegen sind aktuell und sie sind es wiederum auch nicht. Man lauscht in sich hinein und findet nichts Vergleichbares: ein Sehnen, ein Suchen, Weichheit,

Sanftmut – diese Klänge tragen mich weit voraus zurück. Das macht, Elomar lebt heute in Brasilien, und er singt Lieder, die die Gedankenwelt und den Gefühlsreichtum vergangener Zeiten bewahren. Elomar verhält sich dabei wie der Besitzer ganz kostbarer einmaliger Gegenstände: behutsam, sorgsam ihren Glanz beschützend, enthüllt er sie dem Fremden. Er ist nicht auf dessen Lob aus. So wird seine Arbeit jemanden, der selbst in Hast ist, kaum berühren; läßt man sich aber darauf ein, an seiner Hand jahrhundertweit zurückzugehen, gelangt man in das Reich des wilden Pochens eines reinen Herzens. ■ Ich jedenfalls war erstaunt über die Klarheit des Gefühls, dieses Mit-sich-im-Reinen-Seins, das uns diese Stimme über alle Zeiten hinweg zu retten verstand. Elomar besingt die Schönheit menschlichen Lebens, das Liebe und Trauer im ewigen Wechsel von Gewinn und Verlust lehrt. Es sind Geschichten »vom Maultier, dem Falben, vom blinden Wanderer, dem fahrenden Sänger, dem weißen Land meiner Lieder, von der Freundin, die log, als sie versprach, die Liebe habe nie ein Ende, von der Sehnsucht, diesem Biest« Elomar Figueira Mollo betreibt auf einer Fazenda im südlichen Teil von Bahia (Brasilien) Landwirtschaft. Er züchtet Ziegen und lebt seiner Musik, die er sich aus der Zeit seiner Kindheit bewahrte, als er sie von den Sängern auf dem Lande hörte, »Diese einfachen, extrem reinen Melodien ohne jede Künstlichkeit« – Empfehlung fürs Festival des politischen Liedes.

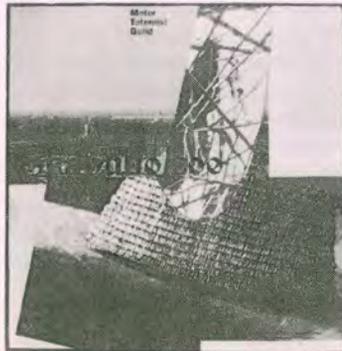
J. B. / A. W.

**MOTOR TOTEMIST GUILD**  
**– Shapuno Zoo**  
**no man's land/RTR 8**

Nach »Infra Dig« und »Contact With Veils« (beide noch auf dem eigenen Label Rotary Totem Records) ist dies bereits die dritte LP der überaus wichtigen und interessanten Avantgarde-Band um den Multiinstrumentalisten und Komponisten James Grigsby aus Los Angeles. Die Motor Totemist Guild hat einen Doppelcharakter; die Band wurde von James Grigsby gegründet (anfänglich als Duo gemeinsam mit Christine Clements, später mit Lynn Johnston, Becky Heninger und Eric Strauss), um sowohl die raffinierten, »hybriden« Kompositionen Grigsbys als auch freie Improvisationen zu spielen. Grigsby selbst bezeichnet seine Musik als »Motortotemismus«, was eine Überlagerung von modernen/uralten, künstlichen/organischen, banalen/subtilen Mitteln und Klangerlebnissen zum Ausdruck bringen soll. Dieses Nebeneinander des Motors und des Totems erweist sich als programmatisch für die Musik. Wenn »Infra Dig« verrückte Home-Recording-Avantgarde-Rocksounds und »Contact With Veils« kraftvolle freie Improvisationen mit einem Schuß Kammermusik beinhalten, so ist »Shapuno Zoo« die grandiose Synthese all dessen, was die Motor Totemist Guild bisher an musikalischer Erfahrung erschaffen hat. Auf der Platte sind Einflüsse von Art Bears, Art Zoyd, John Lennon, Claude Debussy, Igor Strawinsky, Eric Satie oder auch Peter Brötzmann zu einer faszinierenden, provokanten und ganz eigenständigen Musik verschmolzen. »Set Of Crayons« ist eine thematisch konsequent aufgebaute Vertonung einer Buntstift-Wortkritzelei, die Grigsby auf einem Kinderschulheft gefunden hatte und die unbewußt einen Hirsch zum Symbol für Freiheit erhebt.

»Familiar Philippic«, einen Gedichtsausschnitt aus Arthur Rimbauds »Ein Aufenthalt in der Hölle« nutzend, verbindet extatisch röhrende Saxophon-Ausbrüche mit ineinandergeschachtelten Linien von Baßklarinetten, Flöte und Cello, die allesamt in eine simple Popmelodie einmünden. Das Klangstück »Diamonds For Fishhooks«, an dessen Studioproduktion der kalifornische Mixmaster Tom Recchion an den Turntables beteiligt war, bietet eine Montage von fein ziselierten Synthi-Improvisationen und zugemischten Musikketzen aller Art, die von verschiedenen, gleichzeitig laufenden Plattenspielern stammen. Insgesamt eine wertvolle Platte, die durch Einfallsreichtum, Intelligenz, handwerkliche Perfektion und jenen Schuß Unbekümmertheit überzeugt, mit dem man europäisches Kunsterbe bewältigen kann, ohne auf dessen Mittel zu verzichten.

M. B.



**U 2 – Rattle And Hum**  
**Island**

Sänger Bono 1987: »Warum können wir heute nicht mehr schreien wie The Clash, trommeln wie Keith Moon, Gitarre spielen wie Jimi Hendrix? . . . wir sollten uns auf die Wurzeln unserer Musik zurückbesinnen.« Dies kann man fast wörtlich als ihr neues Konzept verstehen. Die Schublade, U 2 spielt kraftvollen (Folk)-Rock, geprägt von irischen Einflüssen, ist zu klein geworden. Neue Qualitäten kommen durch Vielfältigkeit und mehr Power hinzu. Live konzentrieren sie alle Energie auf das Wesentliche, bewahren Natürlichkeit und können getrost auf Showmätzchen und Effekthascherei verzichten. Die Band lebt stark vom Charisma des Sängers, der mit Intensität und Leidenschaft aus seiner Stimme Ungewöhnliches herausholt. »I Still Haven't Found . . .« wird mit Gospelchor zum besonderen Erlebnis. Neben »All Along The Watchtower« sind noch andere Coverversionen zu hören. Bonos Songtexte sind poetisch, oft verschlüsselt. Sie handeln von Sehnsüchten und der Kluft zwischen Ideal und Wirklichkeit. U 2 will beitragen, daß diese Kluft kleiner wird. ■ Zu den neun Studioproduktionen gehören: »Desire«, das soulige »Angel Of Harlem« (Billy Holiday gewidmet), eingespielt mit dem temperamentvollen B. B. King wurde natürlich ein Blues, »Love Rescue Me« schrieben U 2 gemeinsam mit Bob Dylan, der hier auch mitsingt und bei »Hawkmoon 269« die Hammond-Organ bedient. Mit diesem Album ist U 2 wieder ein Meisterwerk gelungen. ■ Blicke noch zu hoffen, daß der parallel zu den Aufnahmen entstandene Film auch unsere Kinos erreichen wird.

I. L.

**YELLO – Flag**

fontana/Phonogram

Längst haben die YELLO-Musiker ihren Horizont weit über die Schweizer-Alpen hinaus abgesteckt. Als die Sampling-Technik noch gar nicht in Sicht war, experimentierte Boris Blank schon mit auf Tonband aufgezeichneten Straßen- und Naturgeräuschen, die er zu imposanten Klangcollagen verdichtete. Das gefiel seinerzeit den von YELLO so verehrten Residents, die die erste Plattenveröffentlichung der Schweizer bei der kalifornischen Ralph Records veranlaßten. Nun hat das zum Duo (Boris Blank/Dieter Meier) geschrumpfte Unternehmen bereits die sechste LP vorgelegt. Pfiffigerweise wird sie von Regal-Fetischisten automatisch zu Ethno-Pop oder World Music gestellt. Das ist insofern Nonsens, als dort alle YELLO-Scheiben stehen könnten. Denn auch ohne Modebewußtsein schöpft ihre Musik schon immer aus ethnischen Wurzeln, wurde sie mit diversen Gastmusikern aus allen möglichen Kulturkreisen aufgenommen, war und ist sie Weltmusik im besten Sinne. »Flag«: Die Kreativität des Augenblicks als beinahe geniale Momentaufnahme mit anschließender Klangveredelung zwischen Zürich, London und Hamburg. In »Alhambra« bringt YELLO fertig, Universalität und Jahrtausendgeschichte in nur einem einzigen Song zu komprimieren. »In einem musikalischen Kreuzzug bringen Mönche aus den Schweizer Bergen gregorianische Gesänge zurück zu den Plätzen ihres Ursprungs. Wie aus dem Nichts schließen sich Zigeunerinnen der Prozession an, klatschen in die Hände, um der arabischen Flöte den Sologang für eine lange vergessene Oase zu entlocken . . .«.

W. M.

**Höhne, Bernfried:  
JAZZ IN DER DDR – eine  
Positionsbestimmung  
Dissertation A, Pädagogische  
Hochschule »Karl  
Liebknecht« Potsdam,  
1987, 221 + 6 Seiten**

»Auch die Muse der Geschichte ist eine Frau; sie hat ihre schamhaften Stellen«. Jerzy Lec hatte bei seinen »Unfrisierten Gedanken« sicher nicht die Jazzhistorie im Sinn. Aber eben diese »schamhaften Stellen« mögen bisher Autoren davon abgehalten haben, sich mit der publizistischen Aufarbeitung der Entwicklung des Jazz in der DDR zu befassen. Der Abstand zwischen Jazzpraxis und Jazztheorie ist hierzulande inzwischen größer als anderswo. Abgesehen vom Forschungszentrum für populäre Musik an der Humboldt-Universität, das den Jazz tangiert, gibt es keine Institution, die kontinuierlich Jazzforschung bzw. -wissenschaft betreibt, die Musikwissenschaft hüllt sich permanent in Schweigen. ■ Um so verdienstvoller ist es, daß die Historisch-Philologische Fakultät des Wissenschaftlichen Rates der Pädagogischen Hochschule »Karl Liebknecht« Potsdam Bernfried Höhne (Jg. 1940, Lehrer im Berufsschuldienst) die Möglichkeit bot, in seiner Dissertation A eine Positionsbestimmung des Jazz in der DDR vorzunehmen. Die Professoren und Doktoren Fritz Beinroth, Siegfried Bimberg, Andre Asriel und Jürgen Heiß standen ihm dabei als Berater, Betreuer und Gutachter zur Seite. ■ »Vorliegende Arbeit versteht sich als Ansatz, die mit diesem Problem zusammenhängenden Fragestellungen aufzugreifen, obwohl sich der Verfasser durchaus bewußt ist, daß dies in all seinen musikwissenschaftlichen, politischen und sozialen Aspekten nur angerissen

wird . . .«. Warum solche Bescheidenheit, Herr Höhne? Natürlich, für interdisziplinäre Forschungen bleiben noch hektar-große Felder zu beackern, aber der Anfang ist gemacht, eine wissenschaftliche Ausgangsbasis definiert. Ausgehend von theoretisch-ästhetischen Aspekten und Untersuchungen zur Funktionsweise von Jazz im Rahmen unterschiedlicher Gesellschaftskonzepte kommt Höhne auf Seite 101 zur Sache: »Die Entwicklung des Jazz in der DDR – ein kulturhistorischer Exkurs«. ■ Mit welcher Akribie er dabei vorgeht, belegt z. B. die Zahl von 945 Jazzveranstaltungen, die er für den Zeitraum August 1982 bis Dezember 1986 ermittelte – allein in Berlin! Die Fülle der sorgfältig recherchierten Fakten ist beeindruckend. 1945 bis Anfang der sechziger Jahre (so gab es Ende der fünfziger Jahre im Haus der DSF in der Schönhauser Allee bereits eine IG der Jazzfreunde!), der Qualitätsumschwung in der Mitte der sechziger Jahre und weitere Profilierung in den siebziger Jahren und schließlich die aktuelle Situation der Jazzszene in der DDR – in keiner Etappe werden die »schamhaften Stellen« ausgespart. ■ Fehlende Unterstützung, Verbote und Fehleinschätzungen seitens führender Musikwissenschaftler (Jazz: »schwül-sentimental, verlogen und schlimmer als wertlos«) in den fünfziger und sechziger Jahren resultierten aus der Tatsache, daß die DDR stärker als andere sozialistische Staaten gezwungen war, »Kunst und Politik aneinanderzukoppeln«, sich »auch nach außen abzugrenzen«. Für Individualität war in diesen Jahren des kollektiven Wiederaufbaus wenig Platz. Eine Rolle spielten zweifelsohne auch entsprechende Einschätzungen sowjetischer Wissenschaftler (V. Konen: »Jazz ein typisches Kind der dekadenten amerikanischen Stadtkultur der Nach-

kriegsjahre«). Bernfried Höhne: »Heute ermöglicht uns der historische Abstand eine kritische Einschätzung dieser Erscheinungen.« Eine Verallgemeinerung, die man nur zu gern hört. ■ Die neue Qualität setzte sich ab Anfang der sechziger Jahre mit dem Free Jazz durch – nicht unmittelbar, sondern »prozeßhaft« (welch schönes Wort!). Conrad Bauer, Ernst-Ludwig Petrowsky, Joachim Kühn, Klaus Lenz . . . Keiner bleibt ungenannt. Manches stimmt nostalgisch: Jazz im tip, Peitz. Daß die Jazzszene der DDR bereits Ende der sechziger Jahre »integrierter Bestandteil des internationalen Jazzgeschehens« (Seite 118) war, muß allerdings bezweifelt werden. Auch verfällt Höhne zu leicht in Euphorie, besonders bei der Behandlung der Gegenwart. Wer hatte schon Gelegenheit, Carla Bley im HdJT zu erleben? Woran scheiterte Peitz? Ein Fauxpas: Miles Davis gastierte leider nicht bei uns (Seite 145). Die These 25, betreffend die Rolle der Medien bei der Popularisierung des Jazz, findet in der Dissertation nicht die notwendige Berücksichtigung. Trotzdem: Dieser »ungeöhnliche und beachtliche Emanzipationsprozeß von einer ‚Subkultur‘ zur offiziell anerkannten Kunstgattung« (Thesen, Seite 16) würde auch als Buchausgabe seine Leser finden. Warum das Fahrrad noch einmal erfinden, wenn ein fahrbereites bereits im Keller steht? Kleinere Schönheitskorrekturen wären schnell bewerkstelligt. Die Radwege sind vorhanden. Glückwunsch, Herr Doktor Höhne!

R A I N E R B R A T F I S C H

**FREE NELSON MANDELA,  
Festival Concert Book,  
1988, 160 S.**

Großbritanniens wohl größter und renommiertester Paperback-Verlag, Pinguin Books, legte bereits Ende Juni 1988 einen großformatigen Bildband über das Medienereignis des vergangenen Jahres vor: das Mandela-Konzert im Londoner Wembley-Stadion. Eine denkbar glückliche Hand hatten die Herausgeber bei der Wahl der Autoren für die beiden Vorworte: Winnie Mandela, die sich – trotz der Boykottierung des Konzerts durch die südafrikanischen Medien – (per Telefon) ein eigenes Bild von der Konzertatmosphäre machen konnte, und Erzbischof Trevor Huddleston, langjähriger Freund und Mitkämpfer Mandelas, heute Präsident der britischen Anti-Apartheid-Bewegung und somit Schirmherr des Ereignisses in Wembley. (Als Leiter einer südafrikanischen Missionsschule, die über eine eigene Band verfügte, besorgte er übrigens den späteren Teilnehmern des Wembley-Konzertes Hugh Masekela und Jonas Gwangwa die erste Trompete bzw. Posaune.) ■ Eine kurzgefaßte eindrucksvolle Mandela-Biografie schließt sich an, verfaßt von Mary Benson, einer weißen Kampfgefährtin Mandelas, die auch große Teile des Textes über das Konzert schrieb. Der Hauptteil des Buches vermittelt zuerst einen Eindruck vom Umfang der notwendigen technischen Vorbereitungen für das Konzert und von der Atmosphäre vor und hinter der Bühne. Der eigentliche Konzertbericht gliedert sich in chronologische Abschnitte (z. B. Soul-Set, Rap-Set usw.), denen jeweils ein kurzer, informativer Einführungstext vorangestellt ist. So erfährt man unter anderem, warum der Überraschungsgast des Abends (Stevie Wonder) mehrmals angekündigt wurde, ohne zu erscheinen:

gewisse Kreise, denen nichts an einem reibungslosen Verlauf des Konzerts lag, hatten dafür gesorgt, daß die Software von Wonders Synthesizer abhanden kam. Da sie trotz intensivem Suchen nicht wiederbeschafft werden konnte, trat der Meister schließlich mit einem Mikrofon vor das Publikum. Man kann auch nachlesen, was das DDR-Fernsehen (im Unterschied zum Jugendlradio) verschwieg: daß die Dire Straits die Einnahmen der ersten LP in Südafrika Amnesty International zufließen lassen. ■ Die Bilder – mit zwei Ausnahmen farbig – werden häufig durch kurze Statements der Künstler ergänzt. Den Abschluß des Buches bildet eine Reihe von zum Teil sehr guten Portraits von Mitwirkenden des Konzerts. ■ Kritisch wäre zu vermerken, daß die Gestaltung teilweise zu wünschen übrig läßt und es nützlich gewesen wäre, die Namen aller beteiligten Künstler zu nennen, da in den Bands, die berühmte Frontleute (z. B. Sting, Joe Cocker oder Courtney Pine) begleiteten, immerhin solche Experten wie Harry Beckett (tp), Branford Marsalis (ss), Dave Sanborn (as) und Darryl Jones (bg) ihre Instrumente bedienten. ■ Trotzdem stellt das Buch, dessen Reinerlös wie die Konzerteinnahmen zu gleichen Teilen der britischen Anti-Apartheid-Bewegung sowie sechs Organisationen, die im südlichen Afrika Kinderhilfsprojekte unterhalten, zufließt, einen gelungenen Versuch dar, die Atmosphäre dieses einmaligen Tages festzuhalten. Eine sachkundig übersetzte und gestaltete Lizenzausgabe in der DDR wäre daher wünschenswert.

W O L F G A N G K Ö N I G

## ANZEIGENPREIS

1. ZEILE (halbfett): 13,50 M  
JEDE WEITERE ZEILE 4,50 M

AUFNAHMEN MÖGLICH, WENN ZULASSUNG  
ENTSPRECHEND DER ZULASSUNGSORD-  
NUNG UNTERHALTUNGSKUNST VOM 21. JUNI  
1971 (GBL. SONDERDRUCK VOM 21. JULI 1971  
NR. 708) VORLIEGT.

## HARRY ACHTNIK & ASS. GISELA

Rechen- und Gedächtniskünstler  
Ein Mann rechnet schneller als der  
Computer  
Pulvermühlenweg, 65, Zwenkau, 7114.  
Tel.: 2571

## ADINA & ROBBY LIND

„Herzliches nach Noten“  
ein Programm für alle,  
denen Musik am Herzen liegt.  
Bärenhöhle, Berlin, 1166, Tel.: 6480441

## DIE ÄQUIES

1-Handäquibristik auf  
Tisch und Treppe,  
Sacks, Str. d. X. Parteitages 85,  
Magdeburg, 3038, Tel.: 5 52 47

## MISS ALBENA

Kautschuk-Tanz-Akrobatin  
PSF 696, Berlin, 1020, Tel.: 2 82 02 62

## ALIS SPIELSTRASSE

Spielen, Tanzen und Singen mit  
Kindern.  
Forsthausstr. 10a,  
Magdeburg, 3019, Tel.: 2 03 31

## ANGELIKA & ASS.

temporeiche Antipodenspiele  
Karl-Marx-Str. 15, Calbe (Saale),  
3310, Tel.: 27 04

## ANDY & TOMMY

Komische Kaskadeure  
A. Seifert, F.-Mehring-Str. 82,  
Zwickau, 9550, Tel.: 4 27 52

## ANKE

„Magische Boutique“  
Anke Duda, C.-v.-Ossietzky-Str. 16,  
Wolfen, 4440, Tel.: 45 51

## DIE ARANOS

Tempo-Charme und Können  
auf Rädern  
Helmholtzstr. 22, Berlin, 1160,  
Tel.: 6 35 82 98  
Berliner Landstr. 84,  
Hangelsberg, 1244, Tel.: 3 62

## ARGUS

Computer mit Kultur, vom Partner  
Computer bis zur Video-Wand-  
Gestaltung, Computereinsatz in  
Ihren Veranstaltungen.  
Kürschner, Tel.: Berlin 6 56 39 21

## DUO ARKUS

Luftattraktion am routierenden  
Flügel, auch mit Standapparat,  
mind. 5 m erforderlich.

## DIETER & AXEL

Gentlemanpercheakrobaten.  
Dieter Pilz,  
Gogolstr. 92, Leipzig, 7025

## DIE ASCONS

Äquibristik-Attraktion

## HEINZ ASCON & ASS.

Balancen mit Kristall  
Am Peterborn 52,  
Postfach 232, DDR-Erfurt, 5076,  
Tel.: 6 64 68

## DIE BALRADOS

Jongleursthrow

## ED & JANETT

farbige Kistenrevue  
E. Wreesmann-Balrado, Schulstr. 17,  
Militz/Leipzig, 7154,  
Tel.: Leipzig 4 78 21 03

## UWE BAND

Programmsprecher, -redakteur  
Werner-Seelenbinder-Str. 20,  
Oberwiesenthal 9312, Tel.: 6 81

## DIE BRUWELLYS

Moderne Handstandäquibristik  
Uwe Brüder, Thiemstr. 17, Leipzig,  
7027, Tel.: 8 33 74

## DUO BAROLL/PEDRO & ASS.

Doppeldarbietung mit Spaß und  
Spannung  
Lustige und gewagte  
Balancen auf Rollen.  
Humoristischer Jongleur  
Schönerlinder Str. 58,  
Zepernick, 1297,  
Tel.: Berlin 3 49 23 26

## DIE BERLINS

Spaß-Spannung-Sprünge  
Exzellente Wurfstangendarbietung und  
Akrobatik um die Jahrhundertwende  
Hartmut Niß, Helene-Weigel-Platz 6,  
Whn. 2303, Berlin, 1140,  
Tel.: 5 49 86 82 oder über  
Malitz 3 49 79 51

## PHILIPP BERNADO

gewagte Äquibristik  
Poststr. 5, Arnsdorf, 8143,  
Tel.: 41 31

## RUDI BIEGERL

Jodler und Zithersolist  
Reichenbacher Str. 126,  
Zwickau, 9500

## ROBBY BISCHOFF

der Meister auf dem Kunstrad

## BOB & TINA

feink. Fangkombinationen  
Weigandstr. 27, Karl-Marx-Stadt,  
9033, Tel.: 85 07 77

## DUO BOHÄRES

HEBEELASTIK  
mit HANNELORE FRÖHLICH  
Schlager- und Stimmungsgesang

## „KATJA & SVEN“

Rollschuhschleuderakrobatik  
permanente Anschrift: Hauptstr. 49,  
DDR-Gahlenz, 9381, Tel.: Oederan 4 25

## DIE BOANAS

Illusionsschau mit Riesenschlangen  
Kontakt: Borgmann,  
Tel.: Leipzig 49 12 12

## DREI CARBENIS

Internationale Trapezdarbeitung  
Leninstr. 58, Postfach 104,  
Jüterbog, 1700

## DUO CARAY

Internationales Showtanzpaar  
Störnthaler Str. 9,  
Leipzig, 7027, Tel.: 8 36 93

## DUO CATREE U. KATRIN

Eine akrobatische Doppeldarbietung  
D. Sobbe, Wittenberger Str. 55,  
Berlin, 1143, Tel.: 3 32 83 76

## FRANK CERRY

Hauptstr. 85, Eibau, 8712,  
Tel.: Neugersd. 8 76 56

## COLLY

Humorist.  
P.-Junius-Str. 36, Berlin, 1156,  
Tel.: 3 72 44 64

## DIE CORTINAS

Original-Tauben-Balancen  
K.-Marx-Str. 60, Forst (L.), 7570,  
Tel.: 76 35

## DAGMAR DARK

Pantomime

## CLOWN DAG

Kinderprogramme  
Bruno-Schmidt-Str. 19,  
Rostock, 2500, Tel.: 4 23 80

## DAIDALOS – IT'S SHOW TIME

Ikarische Spiele.  
Ronald Siegmund,  
L.-Herrmann-Str. 32, Berlin, 1055,  
Christian Mrosek, Sredzkistr. 39,  
Berlin, 1058, Tel.: 4 48 99 76

## DREIECK

Humor u. Satire in Lied und Wort,  
bis 90 min.

## LIEDER GEGEN „ZURÜCK-HALTUNG“

Chanson polit. Lied, bis 60 min.  
Ulrich Kellner, Bergaust. 49,  
Berlin, 1195, Tel.: 6 32 94 45

## DUO ESTRELLA

moderne Äquibristik.  
Brassenpfad, 26,  
Berlin, 1170, Tel.: 4 94 46 60

## DUO SHAPE

moderne Posenshow.  
P. Butze, J.-Dick-Str. 73,  
Karl-Marx-Stadt, 9050, Tel.: 22 22 91

## DIE DEGAS

Äquibristik-Fangspiel-Kombination  
J.-R.-Becher-Str. 33, PSF 40,  
Fürstenwalde, 1240, Tel.: 29 58

## 2 DUDAS

„Potpourri Magie“ und Kinderpro-  
gramm, „Der bunte Zauberwagen“  
C.-v.-Ossietzky-Str. 12, Wolfen,  
4440, Tel.: 45 51

## DUO DANÉE

Eine originelle Kombination von  
Schlappselbalancen, Äquibristik  
und Jonglerie. M. Walther,  
Rheinsberger Str. 9, Berlin, 1040

## EBONY-BAHO

Akrobatik am Standperche  
K.-Marx-Str. 178, DDR-Magdeburg,  
3010, Tel.: 3 31 96

## EGON ELGANO

vielseitiger Jongleurakt  
Freiligrathstr. 34, Zwickau, 9500

## GITTA ELSYS

Moderne Jonglerie  
W.-Florin-Str. 26, Tel.: 5 29 03  
Leipzig, 7022

## ELWOCARIS

Trampolinshow.  
W. Knittel, Trinius Str. 26,  
Schkeuditz-West, 7144,  
Tel.: Leipzig 5 45 54 (Heinrich)

**DUO ETON**

Tanzakrobatik

**ETON + CHRISTIN**

Akrobatik auf Stühlen  
Block 343/3/43,  
Halle-Neustadt, 4090, Tel.: 64 72 94

**M. FATAL**

Musikal-Humorist. Kinderprogramme,  
als Musikclown Rolly.  
H. Sperlich, Kroatzbeerwinkel 3,  
Jonsdorf, 8805, Tel.: Oybin 5 28

**FATIMA**

- Fakirshow - atemberaubende  
Scherbensprünge, gewagte  
Balancen auf scharfen Säbeln,  
faszinierende Feuerspiele  
M. Schulze, Falkenberg/E., 7900  
Tel.: 23 11

**ROLAND FETKE & ASSISTENT**

Spielmeister - Kinderprogramme  
- Spiel und Spaß mit Clown Rolli  
im Kinderzirkus „Bumsvallera“  
- Rolands Spielbude - Clown Rolli  
- Clownerie.  
PSF 1340, Leipzig, 7010, Tel.: 31 39 57

**CHARLES FISTKORN**

**EDITH & BENETT**  
Rennerbergstr. 8, Radebeul, 8122,  
Tel.: 7 44 46

**FREDDI**

Der Mann mit dem Cognac  
Humorvolle Zaubershow  
Fred Olesch, Zur Nachtheide 67,  
Berlin, 1170, Tel.: 6 57 37 89

**DIE GARDINGS**

Geussnitzer Str. 26, Zeitz, 4900,  
Tel.: 58 85

**DIE GINGERS**

Showtanz - Akrobatik - Parodie  
Ginger u. Michael Streibig,  
Brunnenstr. 3, Berlin, 1054  
Tel.: 2 81 97 71

**DIE HANKES**

original Drehperche-Attraktionen  
(variable Höhe)

**LA KAA**

exotische Show mit  
Riesenschlangen.  
Kontakt-betrifft beide Darbietungen,  
D. Dittrich, Brühler Hohlweg 23  
Erfurt, 5023, Tel.: 2 97 67

**HARSTINI & ASS.**

Moderne Fakirshow  
Wasserkunststr. 2,  
Magdeburg, 3018, Tel.: 22 33 47

**BERND HARTUNGS**

humorvolle ventriiloquistische Show,  
Bahnhofstr. 5. Bufebeben, 5801

**HANS JOACHIM HEINRICHS**

Conférencier.  
Ibsenstr. 56, Berlin, 1071,  
Tel.: 4 49 75 19

**EBERHARD HEINZE**

Conférencier.  
R.-Koch-Str. 20, Altenburg, 7400,  
Tel.: 31 41 85

**DIE HEIOS**

Komische Kaskadeure

**TV 1880**

Parodie auf die Turner der  
Jahrhundertwende für Kinder als  
„Putzbrigade flotter Besen“  
E. Riede, Mohnweg 13, PSF 1399,  
Halle, 4016, Tel.: 3 61 90

**HENRY + SYLVANA**

ein Rendezvous mit der Magie  
Wachsmuthstr. 15, Leipzig, 7031,  
Tel.: 20 81 42 oder 48 74 85

**DIE HILLMANN'S**

Akrobatik am Standgerät  
Brandstr. 31, Magdeburg, 3027,  
Tel.: 5 79 17

**DIE HOBBYS**

exzellente Stuhlspringer  
M. König, Geschwister-Scholl-Str. 7,  
Zwickau, 9590

**CLOWN „HOPS & HOPSI“**

artistisch-humoristisches  
Kinderprogramm

**„PAUL + PAULINE“**

humorvolle Hebeakrobatik  
L. Klich, Zionskirchstr. 11,  
Berlin, 1054, Tel.: 2 81 05 68

**INDIRA & ASS.**

Tanz mit Schlangen  
Tetschener Str. 24, Dresden, 8020

**DIE JACOBIS**

Jonglerie und Balancen  
auf freistehender Leiter

**WOODSTEPS**

Spaß auf Stelzen  
P. Jacob, Anklamer Str. 55,  
Berlin, 1040, Tel.: 2 81 89 29

**DIE JONGLETT'S**

Humorvolle Jongleure  
H.-D. Benjowski,  
Melanchthonstr. 23, Görlitz, 8900

**2 JUÀREZ**

Fiestamexikana, original-originell

**DUO SHYRAKI**

Antipodenspiele mit Pfiff  
H.-J. Hammer, Wittenberger Str. 70,  
Dresden, 8019, Tel.: Dresden  
33 47 38, Berlin 2 72 81 36

**DIE KANIS**

Moderne Marionettenspiele  
Volksgutstr. 21,  
Waltersdorf/Kienberg, 1601  
Tel.: Berlin 6 81 71 96

**KARNO UND FREDDI**

Humorvolle Zaubershow  
70 Minuten Zauberei und Clownerie  
für Kinder von 5-12 Jahren  
G. Benrich, Kopernikusstr. 8,  
Berlin, 1034, Tel.: 5 88 32 50

**KARSTEN & CORINA**

Parodie - internationaler Schlagerstars.  
K. Heß, Teichstr. 7, Cainsdorf,  
9505, Tel.: Zwickau 27 84

**KASKADEURE - LIVE**

Turbulente Country-Show,  
rassige Pferde, hübsche Girls,  
starke Cowboys  
Leitung: Bernd Swientek  
Geschäft: Parkstr. 67, Berlin, 1120  
privat: Czarnikauer Str. 12, Berlin, 1071

**TANJA KING U. FRED**

Melangedarbietung.  
Körnerplatz 8, Leipzig, 7010,  
Tel.: 31 46 68

Das niveauevolle Programm für  
Kinder von 4-10 Jahren  
**Meister Hobel und sein Puppenspiel**  
Spaß und Poesie um alte Märchen  
und neue Geschichten

**DIE KOMIX**

Kindermund mit Marionetten  
W. und M. Bransche, PSF 310,  
Naumburg, 4800, Tel.: 39 14

**IRMELIN KRAUSE**

Singende Schauspielerin  
Programme aller Art mit Piano,  
Orgel, Akkordeon, Combo und  
kleinem Bläserorchester  
Suermondstr. 4, Berlin, 1092,  
Tel.: 3 76 60 80

**WERNER KREUTZBERGER**

Kristall- u. Säbelbalance/Ball-  
u. Handäquilibristik  
Bautzener Str. 133, Cottbus, 7500,  
Tel.: 42 34 79

**DIE VIER LAUBFRÖSCHE**

Marienberg Str. 60, Dresden, 8021,  
Tel.: 3 53 88

**LEOPARDS**

Gleichgewichtsbalancen  
an der freier. Leiter  
Andrea u. Andreas Klein,  
W.-Rathenau-Str. 5,  
Waren (Müritz), 2060, Tel.: 32 91

**DIE LIPS / 3 Attraktionen**

1. Rollschuhschleuderdarbietung
  2. Akrobatikdarbietung
  3. Lustige Kakadu-Dressur
- Mozartstr. 5/821, Leipzig, 7010,  
Tel.: 28 34 16

**LÄRCHENTALER MUSIKANTEN**

- perfekter Oberkrainersound im  
Konzert, humorvoll präsentiert,  
für Freunde der volkstümlichen  
Unterhaltungsmusik
  - Konzerte im In- und Ausland
  - Rundfunkproduktionen in der DDR
- Leitung: Manfred Schönherr,  
PSF 4, Meinersdorf, 9165  
Tel.: Karl-Marx-Stadt 3 00 19  
(Silvia Schubert, Sprecherin)

**HANS-JOACHIM LINDECKE**

Conférencier und Spielmeister;  
auch Solo-Programm (60 min)  
Aphorismen-Bonmots und Couplets  
Prager Str. 63, Schönebeck, 3300,  
Tel.: 6 61 61

**KLAUS LOHSE & SYLVIA**

Gewagte Stuhl- und Tischbalancen  
Mendelssohn-Bartholdy-Str. 1,  
Taucha/Leipzig, 7127  
Tel.: Taucha 84 56

**GERALD LÖBLING**

Tierstimmenimitator  
Tierstimmen mit Humor serviert  
R.-Wagner-Str. 28, Frankenberg, 9262

**WEISHEITS-LUFTPILOTEN**

Spitzenensemble der Hochseilartistik  
Lt. Wilfried Weisheit,  
E.-Thälmann-Str. 44,  
Harzgerode, 4306

## DIE MABORAS

Die Illusionsschau mit Riesenschlangen

## Clown Charly & Susi

ein Programm für Kinder im Alter von 5 bis 12 Jahren (45 bis 60 min)  
ANDREAS BLESSMANN – Sprecher  
A. Blessmann, Hoehenerlebnere  
Str. 61, Staßfurt 2, 3250

## MANFRED + ASS.

Extravaganzen am Standtrapez  
variable Höhe, mind. 2,50 m, es  
wird nichts eingeschraubt!  
Überall arbeitsmöglich  
Komarowstr. 110, Zwickau, 9560,  
Tel.: 7 44 36

## 2 MARKO

Lustige Braunbärenressur

## MARCEL UND KORNELIA

Fakirshow mit Riesenschlangen  
K. u. D. Meisel, Straußstr. 2,  
Zepernick, 1297

## MARY AND JOLLY

Exentrik-Kaskadeure  
Kastanienallee 86, Berlin, 1058,  
Tel.: 4 49 49 34

## DIE MATLEI'S

### TANZTEAM HALLE

Gesellschaftstänze · Folkloretänze ·  
Tanzparodien · Altberliner Tänze ·  
Die Sonntagsangler.  
Uwe Matz, Schkopauer Weg 14,  
Halle, 4070, Tel.: 4 59 51 oder 64 48 76

## OTMAR MEINOKAT

(Tenor) Oper, Operette und Lied  
E.-Kuttner-Str. 5, Berlin, 1156,  
Tel.: 5 59 91 04

## MARIANNE MEISTER

Die Komponistin am Flügel,  
Solo und Begleitung  
Std. Adr.: Teichstr. 6, 1, Altenburg, 7400

## DIE MELARIS

Stirn- und Schleuderperchedarbietung

## DUO LOTOS

asiat. Melangeakt. Am Stadtwald 10,  
Wittenberg, 4600, Tel.: 42 61

## DUO MERRIS

Vertikalseildarbietung

## ISOLDE & ASS.

Drahtseildarbietung.  
DDR-Redlin, 7901,  
Tel.: Herzberg/E. 35 11

## MIMOSEN

Skolion-Tautologen  
W. Seher, Wichertstr. 70, Berlin, 1071,  
Tel.: 4 49 84 22

## DUO MIRÉ

Akrobatik am rotierenden Knieperche  
M. Renner, W.-Nicolai-Str. 11,  
Wittenberg, 4600, Tel.: 8 32 41 oder  
über Fuchs 8 19 77

## LES MONTANAS

Hebeakrobatik  
M. Richter, K.-Gottwald-Str. 7,  
Eisenhüttenstadt, 1220, Tel.: 4 43 20

## TRIO MONTARY

Instrumental-Parodisten mit ihren  
Mundharmonikas.  
E. Bachmann, Goldschmidtstr. 21,  
Leipzig, 7010, Tel.: 28 14 75

## LADY M. & CO.

Illusionsschau

## ZAUBERCLOWN PIPO

Spaß für groß und klein

## PIPOLINA

Kinderzauberschau  
A. Mörke, Hessestr. 6, Potsdam,  
1560, Tel.: 2 50 27

## NORINAS MUSIKALISCHES DESSERT

Ein Unterhaltungsprogramm, beliebt  
bei jung und alt, bietet Norina Suhle  
mit ihrem E-Piano und Rhythmusgerät  
Petershagener Weg 32, Berlin, 1166,  
Tel.: 6 48 00 86

## DUO PERAY

Illusionsshow & heitere  
Close-up-magic „Die Zaubermühle“;  
eine Spielshow für Kinder von  
5–10 Jahren, 60 min  
Regina u. Peter Schreiber,  
Potschkastr. 38, Leipzig,  
7060, Tel.: 4 11 06 60

## PETER & ASS.

Perchekombinationen  
Tzschimmerstr. 22, Dresden, 8019,  
Tel.: 3 55 59

## PETER & Co.

Die Diskothek, die sich anpassen kann  
Spiel und Spaß mit Peter & Co.  
(Kinderprogramm)  
P. Ebert, K.-Kresse-Str. 5,  
Leipzig, 7031

## DIE YOGANGAS

Indische-Yoga-Konzentrations-  
Darbietung mit 2 Nagelbrettern/Yoga-  
Demonstration u. Talk  
G.-M. Ebert, K.-Kresse-Str. 5,  
Leipzig, 7031

## PETER & LONNY

Magische Spielereien

## STRUWEL & PETER

Bauchreden

## RÄTSEL – JUX – ZAUBEREI

mit Peter, Lonny und César  
für Kinder – Zauberei und viel Spaß  
Breitscheidstr. 31, PSF 53,  
DDR-Wittenberg, 4600, Tel.: 42 38

## HANS-HOLGER PETERMANN

Sprecher, Spielmeister und Regisseur  
Tauchaer Str. 264, Leipzig, 7045,  
Tel.: Taucha 80 98

## JOSCHI POSNA UND KORNELIA

Jonglieren auf dem Stangenrad

## POSNAS-PUDELPARADE

Kantstr. 32, Berlin, 1147,  
Tel.: 6 45 86 08

## QUICK

Musical-Humorist  
auch 2. Darbietung möglich  
Schleizer Str. 4/171, Gera, 6502,  
Tel.: 3 34 36

## 2 RADONAS

Einrad-Äquilibristik · Tempo · Eleganz  
Ronald & Tatjana Schletter,  
Swinemünder Str. 12, Berlin, 1058,  
Tel.: 2 81 24 03

## RASANTOS

Leipzig, Tel.: 31 26 54

## UWE RATH

Schlager, Stimmungs- und Volkslieder  
Teil- u. Kleinstprogramme  
(einschl. Frauentag u. Weihnachten)  
Friedeburger Str. 6, Freiberg, 9200,  
Tel.: 4 83 94

## PETER REMMLER

Sänger mit modernen  
Tasteninstrumenten; Gestaltung von  
unterhaltsamen Kleinstprogrammen  
im Duo mit Monika, Tanzmusik möglich  
K.-Günther-Str. 24, Leipzig, 7050,  
Tel.: 6 29 44

## DIE REMOS

Humor am Blumenstand

## 2 MAGENOS

Antipodenspiele im Duett  
Margitt u. Günter Lipinski,  
Schulstr. 9, DDR-Zörnigall, 4601,  
Tel.: Mühlanger 3 95

## REGIE & GESTALTUNG

Beratung – Konzeption – Dramaturgie  
Für Einzeldarbietungen ·  
Kinderprogramme · Szenen · Lied- und  
Sprecherdarbietungen  
J. Andrees, Gundelfinger Str. 29,  
Berlin, 1157, Tel.: 5 08 34 92

## LUNIT RIEBEL

internationale Folklore/Chanson/  
Lied/Kunstlied/Renaissancemusik/  
Barockmusik.  
Matternstr. 3, Berlin, 1034,  
Tel.: 4 37 03 15

## RICO & KERSTIN

Handäquilibristik  
A.-Köhler-Str. 19,  
Karl-Marx-Stadt, 9043, Tel.: 22 48 03

## ROCCO u. LINDA

Balance mit Kristall auf Stahlleiter  
Hermannstr. 8, Wittenberg, 4600,  
Tel.: 8 22 70

## CHARLI ROLFS

und Partnerin, der Manipulator  
H.-Driesch-Str. 44, Leipzig, 7033,  
Tel.: 4 51 10 82

## hardy lossau-romano & zwetana

grünberger str. 41, berlin, 1034,  
tel.: 5 88 41 27

## DIE ROSINIS

Magic-Entertainer  
R. Rosenberg-Rosini, Günthritzer  
Weg 1, Leipzig, 7021, Tel.: 5 31 27

## les-ro-tas

Spiel mit routierenden Seilen

## DIE ROBALOS

gewagte Rollenbalancen  
M. Menzel, Am Neumarkt 2,  
Merseburg, 4200, Tel.: 21 04 13

## LUDOLF RÜHM

Gentlemanjongleur  
B.-Göring-Str. 61, Leipzig, 7010,  
Tel.: 31 32 57

**ORIGINAL SAALETALER**

Gesangs- & Instrumentalensemble  
· lustiges volkstümliches  
Musikshowprogramm · gestaltete  
Veranstaltung mit Zusatzprogramm  
· musikalischer Frühschoppen, Konzert  
· präsent bei Funk und Fernsehen  
Geschäftsleitung: G. Schmidt,  
J.-P.-Krieger-Str. 6, Weißenfels,  
4850, Tel.: 8 15 68

**MADMOISELLE SANDY**

exzellente artistische  
Kautschukdarbietung  
U. Henning, B.-Lichtenberg-Str. 11,  
1. Aufg., Berlin, 1055,  
Tel.: 4 39 95 26

**DOS SANTOS**

Original-Limbo-Show  
E.-Thälmann-Str. 79,  
DDR – Potsdam-Babelsberg, 1502  
Tel.: 7 52 57

**GESCHWISTER SCHMIDT**

Gesangs- und Instrumentaltrio  
Stimmung und gute Laune durch  
Volksmusik zum Mitmachen;  
Programmdauer bis 45 min  
Schützenhausweg 2, PF 60/26,  
Neuhausen, 9336

**JÜRGEN W. SCHMIDT**

Conférencier  
Fischer-von-Erlach-Str. 18,  
Halle, 4020, Tel.: 3 04 41

**MIKE SCHNELLE**

Conférencier + Gentlemanjongleur

**MIKE SCHNELLE TRIO**

– Blitzzongleure –  
Querstr. 9, Markkleeberg-Zöbiger,  
7113, Tel.: Leipzig 32 32 41

**DUO SCHOBERTO**

Hundedressur/Katzen-Tauben-Revue  
Bernauer Str. 39, Zepernick, 1297,  
Tel.: Berlin 3 49 20 05

**GESANGSDUO MONIKA  
UND WOLFGANG SCHRÖTER**

Volkslieder, Schlager und  
Stimmungsgesang zu Gitarre  
Straße der Waggonbauer 14,  
Halle, 4073, Tel.: 4 85 21

**ROLF SCHUMANN**

Tauchaer Str. 103, Leipzig, 7042,  
Tel.: 2 41 28 14

**CHRISTINA SCHWARZ** (Schauspielerin)

stellt eigene Programme  
unterhaltsamer Art mit viel Musik vor  
(auch für Kinder)  
Ständige Adresse: Ch. Schwarz,  
Weidenweg 39, Berlin, 1034,  
Tel.: 4 37 54 52 oder 2 75 25 05

**GESCHWISTER SCHWENK**

Zahnkraft-Schleuderakt am  
Hängeperche und Standgerät  
K.-Marx-Str. 34, Magdeburg, 3010,  
Tel.: 5 30 62

**DIETER SCIPIO**

Conférencier

**DUO SCIPIO**

Vertikalseil (für Freilicht-  
Veranstaltungen mit Standapparat)  
Thälmannplatz 9, Wulfen, 4371,  
-Tel.: 2 76

**SERENO**

modern magic show  
Dr.-Hans-Wolf-Str. 85, Schwerin, 2758,  
Tel.: 86 19 10 und 32 36 04

**SONJA UND DIETER**

Handvoltigeure

**DUO SOLAR**

Akrobatik an der Knieleiter  
D. Hoffmann, O.-Nagel-Str. 30,  
Bautzen, 8600, Tel.: 2 21 49

**SONJA SOLO**

Akrobatik am Perche  
S. Richter, Lenzstr. 12d, Woltersdorf,  
1255, Tel.: Erkner 52 38

**„DIE LUSTIGEN SPREEFAHRER“ BERLIN**

Berliner Herz und Schnauze in einem  
musikalisch-kabarettistischen  
Unterhaltungsprogramm.  
Auch mit anschl. Diskothek möglich.  
Leitung: P. Obenaus-Bergen,  
Auerstr. 24, Berlin, 1034,

**MANFRED STOCK**

Humor, Kabarett, Gesang.  
PSF 449, Dresden, 8060, Tel.: 57 47 62

**straps + struth**

ein lustiges drunter und drüber,  
tel.: 58 49 57, c.-v.-ossietzky-str. 20,  
karl-marx-stadt, 9000

**SYLKE**

Moderne Kautschuk-Elastik  
S. Frevert, O.-Buchwitz-Str. 46,  
Schneeberg, 9412, Tel.: 55 18

**DIE TABORKAS**

Akrobatik an Schulter- und  
Schleuderperche. Hosemannstr. 11,  
Berlin, 1144, Tel.: 5 27 64 09

**TANZQUARTETT HALLE**

Gesellschaftstänze

**DIE OLDYS**

Heitere Tanzparodien  
H.-Bluschke, W.-Pieck-Ring 11,  
Halle, 4020, Tel.: 72 15 55

**TANZ- UND SCHAUORCHESTER DESSAU**

Geschäftsleitung: Günter Hoppert  
Kloßstr. 15, Leipzig, 7034,  
Tel.: 4 01 16 53

**DIETER TEUBER & ASS.**

Kraftakrobatik.  
Hohetorstr. 20, Eisleben, 4250,  
Tel.: 42 24

**TINO, DER FLOTTE OBER**

Einradäquilibristik  
Am Lärchehain 3, Beiersdorf, 8701

**THOMALLA**

Eine 60 min Zauberschau

**SPASS MIT TOMY**

Ein lustiges Zauberprogramm  
für Kinder von 4 bis 10 Jahren  
Leutenberger Str. 20, Wurzbach,  
6860, Tel.: 2 01

**TRIO CHARMANT**

mit ihren fliegenden Keulen  
Kontaktadresse: G. Groicher,  
W.-Pieck-Str. 6, Zwickau, 9540,  
Tel.: 4 35 12

**2 TROLLYS / DUO VINTOS**

Kaskadeure / Äquilibristik  
H. J. Gründer, Obstmustergarten 76,  
Dessau, 4500, Tel.: 88 13 18

**DIE ARINIS**

mit Kendo, Kata, Akrobatik  
rasant dargeboten in einer  
Japanischen Sport-Spiel-Show  
A. Schmidt, Gdanske Str. 8,  
Rostock 22, 2520

**HASSO VEIT**

Konzertorganist, Radio-Television  
Hirschsprung 70a, Leipzig, 7043,  
Tel.: 4 78 34 93

**KARIN VEIT**

Sprecherin, Hahnemannstr. 8,  
Leipzig, 7033, Tel.: 47 10 74

**VELONS**

Exquisite Rad-Artistik

**REWOS**

Moderne Hebeakrobatik  
W. Ebert, Triniusstr. 29,  
Schkeuditz/Leipzig, 7144,  
Tel.: Schkeuditz 28 94

**2 WAGIS**

Tempokaskadeure  
Sammelweißstr. 25, Magdeburg, 3014,  
Tel.: 61 52 36

**HORST WALTER**

Conférencier – Modesprecher  
Cranachstr. 5, Dresden, 8019,  
Tel.: 4 59 13 38

**DIE WALTHERS**

lustige Pudeldressur  
Wiesengrund 5, Plauen-Possig, 9900,  
Tel.: Plauen 3 33 44

**WASCHBÄR FAMILY**

original Waschbär-Revue

**FLYING BIRD**

Greifvogel Show  
A. Becker, Nr. 60/10, Grethen, 7241,  
Tel.: Grimma 35 45 oder  
Leipzig 87 19 89/87 39 74

überall,  
wo spass in's programm gehört . . .

**GERD WEIDNER**

solo, moderation und konzeption,  
buch, regie.  
k.-marx-allee 2, gera, 6500, tel.: 2 34 73

**HOCHSEILTRUPPE**

**GESCHWISTER WEISHEIT, GOTHA**  
Die größte Hochseilshow der DDR  
Leitung: R. Weisheit, Oberstr. 1,  
PS 218–30, Gotha, 5800, Tel.: 5 10 96

**WERNER WELLACH & ASS.**

Internationale Showartisten  
Weimarsche Str. 4, Dresden, 8023,  
Tel.: 0051/57 54 26

**GERT WENDEL U. BARBARA**

Spitzenleistung auf freistehender Leiter

**MADMOISELLE ROLLÉ UND JOHANN**

Florastr. 14, Berlin, 1123,  
Tel.: 3 49 69 48

Eine Stunde  
**GITARREN SOLO IM KONZERT**  
(Folk Picking Guitar) und kühne  
Gesänge gespielt von Uwe Schreiber  
Block 620/3, Halle-Neustadt, 4090,  
Tel.: 65 87 32

**WILHARDY & ANETT**

Jonglerie u. Balancen mit  
Marken-Porzellan  
Kontakt: Am Horn 15, Weimar, 5300,  
Tel.: 55 90

**XELA**

Showtanzpaar vom Metropol-Theater  
P. Wichmann, Andreasstr. 34,  
Berlin, 1017, Tel.: 279 22 19

**MARTIN ZEHNER**

serviert WIENER BONBONS  
90 min Heurigen-Stimmung/  
Humor-Gesang-Schrammeln  
Th.-Müntzer-Str. 43, Weimar, 5300,  
Tel.: 6 11 14

**DUO ZIMKO**

Zauberschau mit verschiedenen  
Tierarten für Erwachsene  
und Kinderprogramm –  
Tiere aus dem Zauberhut  
PF 26–12, Schöneiche, 1254,  
Tel.: Rüdersdorf 20 34

# ALLEZ **HOPP** DURCH DIE WELT

## AUS DEM LEBEN BERÜHMTER AKROBATEN

Herausgegeben von Gisela und Dietmar Winkler  
192 Seiten · 36 Abbildungen · Pappband 5,70 M  
ISBN 3-362-00127-0 Bestellangabe: 625 768 8  
(Winkler, Allezhopp)

Der Sammelband läßt die Erinnerungen von elf Akrobaten verschiedener Zeiten, Länder und Genres Revue passieren, schildert ihre Arbeit an neuen Darbietungen und die Erlebnisse auf den Gastspielreisen rund um die Erde. Das Besondere an dem Buch ist, daß berühmte Artisten selbst zu Wort kommen.

*Liberal-Demokratische Zeitung, Halle*

**H E N S C H E L V E R L A G K U N S T U N D G E S E L L S C H A F T • B E R L I N**

## ACHTUNG! DIE HANKES

### NEUE KONTAKTADRESSE:

**D. Dittrich, Brühler Hohlweg 23  
Erfurt, 5023, Tel.: 2 97 67**

Unsere Einrichtung benötigt dringend aus dem Bestand ungenutzter Grundmittel

- **Bandmaschinen 19/38 Stereo/Mono**  
(Laufwerke, Schränke u. Einschübe, auch einzeln)
- **Kleinstudiomischpult**  
(KSG, auch einzelne Einschübe)
- **Studioabhörboxen**  
(nur als Satz und mit Verstärker)
- **diverse Effektgeräte, Equalizer, Hall- und Echo-  
geräte**
- **semiprofessionelle Tonbandgeräte (19/38)**
- **Mikrofone**

Angebote bitte an:

**Stadtkabinett für Kulturarbeit Halle, Gr. Ulrichstr. 6–8  
Halle, 4020, Tel.: 2 43 46**

Redaktionsschluß: 17. 1. 1989

Verlagsort Berlin  
Jahrgang 1 (34)  
Herausgeber: Henschelverlag  
Kunst und Gesellschaft, Oranienburger  
Straße 67/68, Postfach 114,  
Telefon 2 78 90.  
Berlin, DDR–1040  
Telex Berlin 112302.

Redaktion: Dr. U. Hofmann  
(amt. Chefredakteur) Tel.: 2 87 93 31;  
H. Fensch, J. Baltzki, Tel.: 2 87 93 13;  
Sekretariat Tel.: 2 87 93 14; 2 87 93 31  
Layout und grafische Gestaltung:  
Wolfgang Gebhardt  
Veröffentlicht unter der Lizenznummer 1044  
des Presseamtes beim Vorsitzenden des Mini-  
sterrates der Regierung der Deutschen Demo-  
kratischen Republik.  
Anzeigenannahme: Für Bevölkerungszei-  
gen alle Anzeigen-Annahmestellen der DDR,  
für Wirtschaftsanzeigen der VEB Verlag Tech-  
nik, Oranienburger Str. 13–14, PSF 201,  
Berlin DDR – 1020.

Einzelheft 2,- M, Westberliner und ausländi-  
sche Leser erhalten die Zeitschrift über Bu-  
chexport, Volkseigener Außenhandelsbetrieb  
der DDR, Leninstr. 16  
Leipzig DDR–7010  
Satz und Druck  
Druckerei Schweriner Volkszeitung  
II-16-8 AN (EDV) 713 13

**Choreograph**

stellt Ihre Darbietung!  
 Genres, Modenschauen,  
 Artistik, Tanzdarbietungen.  
 Zeitschriften an:  
**Uk 312 VEB Verlag Technik,**  
 PSF 201  
**Berlin, 1020**

**Anzeigenannahme:**

- **Bevölkerungsanzeigen**  
 alle Anzeigenannahme-  
 stellen in der DDR
- **Wirtschaftsanzeigen**  
 der VEB Verlag Technik,  
 PSF 201, Berlin, 1020

**Der Sender Leipzig** sucht dringend einen  
**Musikredakteur**

Bedingung: Umfassende Kenntnis aller musikalischen  
 Genres – besonders TM/UM; Fremdspra-  
 chenkenntnisse erwünscht.  
 Bewerbungen an: **Sender Leipzig,** Springer Str. 24  
**Leipzig, 7022,**  
 Tel./ 5 11 51/App. 204 oder 351

**Junge Frau,**

1,60 m, 51 kg, sucht dringend Tätigkeit bei  
 künstl. Darbietung (Varieté o. ä.), evtl. auch  
 auf organisat. Gebiet.

**Müller, Tel.: Merseburg 21 19 22**

**Achtung, Geschäftsadressenänderung!**

**„Die Heios“ und „TV 1880“**

**Eberhard Riede,** Mohnweg 13, PSF 1399  
**Halle/S., 4016, Tel.: 3 61 90**

**WIR GRATULIEREN!**

Unseren Eltern  
 Manfred & Margarete

**HANKE**

zum **20**-jährigen

**BÜHNENJUBILÄUM**  
 1968–1988

In Dankbarkeit EURE KINDER  
 DIE HANKES

**Wir arrangieren und komponieren für Sie!**

- Anfertigung von
- Halbplaybacks
  - Erkennungsmelodien (Diskotheken,  
 Jugendklubs, Betriebe, (Kulturhäuser)
  - Kompositionen für jeden Bereich  
 (Artistik, Magier, zirkensische Darb.)
  - Moderne Keyboards (Sampler) garantieren  
 Zugriff auf sämtliche Sounds!

**Telefon: Berlin 4 49 93 18.**

**MASCHENHITS**

auch 1989

**Die Show in Sachen Mode**

Leiter: Heiner Szceny, Tel.: Erkner 37 73  
 Eichelgarten 11 in 1250 Erkner bei Berlin  
 Kontakte über Uta Sapletal,  
 Berlin: 3 65 12 76

**JEDERZEIT ÜBER  
 ANRUFBEANTWORTER ERREICHBAR!**

**SPASS MIT ZAUBER**

**WERNER UND CLOWN NONI**

Kinderprogramm 60 min.

Zauberei, Clownerie, Musik und Quizz



**ZAUBERN MÜSSTE MAN KÖNNEN**

Show, Gags und Magie mit

W. S. Bergfeld, Margitt und Butler James



**DUO BERGFELD –  
 MENTALDARBIETUNG**

(mit Telefonbuchexperiment)

**Werner S. Bergfeld,**  
 Windeberger Straße 90  
**Mühlhausen, 5700 Tel.: 39 60**

**Nanaische**

**Spiele**

**mit**

**Phonomimik**

**neu und  
 einmalig**



**JO & JOSEPHINE**

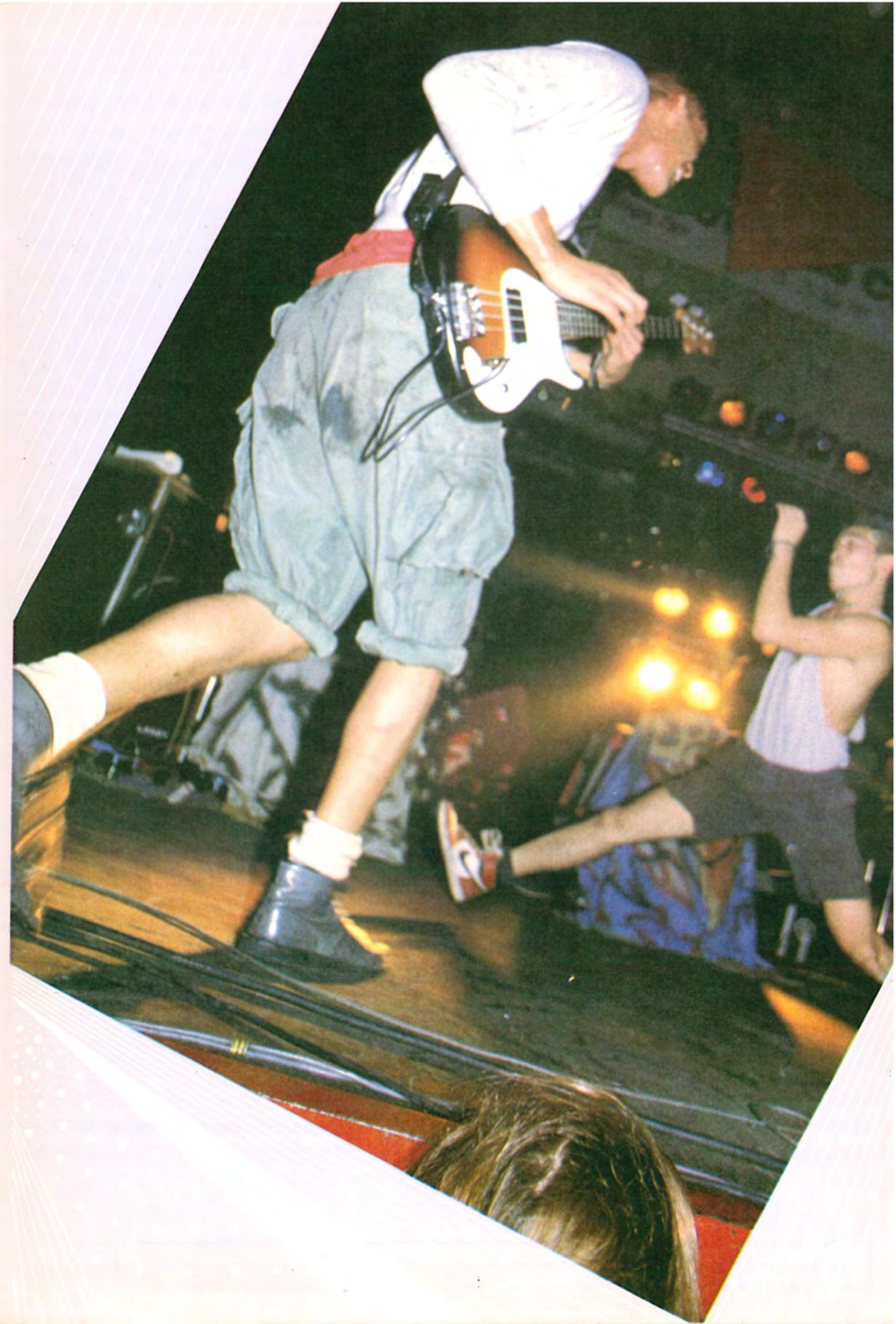
WENDEL 1123 Berlin-Karow Florastraße 14 ☎ 34 96 948

## 52 SPOT SPOT SPOT THE BEATNIGS

Ein ansehnliches Häuflein des ausverkauften Westberliner Metropols sang (hypnotisiert die einen, andere bewußt) den per Band endlos aus den Boxen dringenden Rausschmeißer – »Die Internationale«. Finale des wohl wesentlichsten Konzertes der 88er Saison. Die Beat-Battle, von einem Schreiber als todsicherer Tip zuungunsten Billy Braggs abgegeben (»der kann eigentlich nur schlapp aussehen« – Zitty 25/88) hatte im freundschaftlichen Einvernehmen und zum gegenseitigen Vorteil stattgefunden. Bragg und die Beatnigs vereinten sich am Schluß zu einer phänomenalen Session, spielten The Clash und mutierten des Prinzen »Purple Rain« zum satirischen Umweltständchen »Acid Rain«! Bragg verdanken die Beatnigs ihre erfolgreiche Europapremiere. Niemand sonst hätte ihnen wohl dazu verhelfen können, abgesehen vielleicht von Jello Biafra höchstselbst. Doch der erste unter Dead-Kennedys-Gleichen hatte schon San Franciscos Beatnigs auf dem eben dort ansässigen Indie-Label Anternative Tentacles herausgebracht. Noise, Punk, Hip Hop, Industrial, Free Jazz, Minimal – The Beatnigs. 1. Ohne weiteres lassen sich Querverbindungen zu den legendären Beatniks und deren oppositionell-radikalen Wortmeldungen ziehen. 2. Beat – keine Frage! Doch 3. »Nig wird von den Beatnigs als positive Umdeutung des Wortes Nigger benutzt. Nig dient als ständige Mahnung, daß die Dinge sich so lange nicht ändern, bis wir sie selbst verändern.« Der Geist von Malcolm X. Eine auf billigem Papier gedruckte 16seitige Beilage zur Debüt-LP enthält dieses Statement. Fast könnte man die Beatnigs, da sie ihre Hörer in einem kuriosen Chor zu Beginn ihrer Platte auffordern, dieses Heftchen gefälligst vorher zu lesen, für ängstliche Perfektionisten halten. Die sind sie nicht. Sie versuchen lediglich, das Medium Schallplatte in den Kontext ihres normalen künstlerischen Daseins zu rücken. Michael Franti: »Als wir zusammenkamen, hatten wir nur ein paar grundsätzliche Ideen, welche Perspektiven junge Schwarze in den USA haben und was überhaupt politisch so lief. Und wir versuchten, unsere Gedanken auf Underground-Parties umzusetzen . . . Wir begannen zu filmen, Dias anzufertigen. Erst dann dachten wir über Musik nach. Ich begann Baß zu spielen, Andre Flores Keyboards. So geschah die Bandgründung. Das war keine Entscheidung, sondern ein Prozeß.« Für ihre Performance fanden die Beatnigs den Begriff Live-Video – eine paradoxe, aber auch plausible Charakterisierung dessen, was selbst unter den auf der Europa-Tour reduzierten außermusikalischen Zutaten auf der Bühne passierte. Die fünf Kalifornier – vier Schwarze und ein USA-Japaner – fegen (soweit sie nicht an Key-

board oder Schlagzeug gebunden sind) über die Bühne, Protagonisten eines zeitgenössischen Living Theatres, allen voran der kleine quirrlige Rono Tse. Er hüpf herum, schlägt Rad, bearbeitet riesige Metallteile mit gewaltigen Hämmern und sprüht (rhythmisch korrekt!) Silberregen-Feuerwerk. Dieses militante Perkussions- und Geräuschfest erinnert gleichermaßen an Hip-Hop-Tracks wie an Test Department oder Einstürzende Neubauten. Michael, der, wie er sagt, keine Note kennt, und aus seinem Baß explodierende Nitroglyzerintropfen quetscht, durchmißt blitzschnell die Bühne und steht ansonsten, hochaufgeschossen, am Mikro, bringt die textlich gebundene Message rüber. Er spricht mehr als er singt. Wortschwalliger Rap ist das nicht, eher kompakte Information im sympathisch-aufklärerischen Gestus – geniale Agitation. Er erzählt auch Geschichten, zum Beispiel die des Brian Wilson. Nein! Nicht die des Beach Boys! Die des Vietnamheimkehrers, der seine Verdienstmedaillen auf die Stufen des Weißen Hauses warf und bei der Blockade eines Waffendepots, in dem Züge nach Nikaragua beladen wurden, beide Beine verlor. Auf Geheiß von Army und CIA, wie sich bei einem Prozeß herausstellte. Doch der Angeklagte war Wilson – wegen Psychoterrors gegen das Zugpersonal. Davon erzählt der Song »Suffering«. Die fast zappaesk zu nennende künstlerische Methode der Beatnigs (Michael: »Ich verehere Zappa, habe aber noch nie etwas von ihm gehört.«) weist das Quintett durch dessen Durchdringung modernster Spielauffassungen und moralisch-politischen Rigorismus als die wirkliche Entdeckung des Jahres '88 aus. Damit findet es, wie u. a. das Produktionsinteresse Adrian Sherwoods und Mark Stewarts für das Stück »Television« zeigte, in Westeuropa größere Resonanz als zuhause. Michael: »In Amerika unterstützt die Musikindustrie nur, was angeblich von Weißen oder Schwarzen erwartet wird. Und wir passen nicht in das Marktschema von Black Music. Wir machen alternative Musik, spielen in alternativen Klubs. Das Gros des dortigen Publikums ist weiß. Wir wollen dieses Diktat abschaffen. Die Beeinflussung verläuft sowieso gegenseitig.« Michael Franti hat Philosophie studiert. Beim Festival des politischen Liedes oder Liedersommers brauchen wir solche Dozenten. Billy Bragg wollte sich darum kümmern. Helfen wir ihm!

JÜRGEN BALITZKI



WISSENSCHAFTEN ODER AUS DER ZU BE  
GINN DER SIEBZIGER JAHRE ALS PHIL  
OSOPHISCHE DISZIPLIN SICH SPEZIA  
LISIERENDEN KULTURWISSENSCHAFT,  
BEGANNEN WISSENSCHAFTLER KONSEQU  
ENTER ALS ZUVOR, NACH DEN ALLTÄGL  
ICHEN MASSENKÜNSTLERISCHEN ERSCH  
EINUNGEN, DEREN VERHÄLTNIS ZU DEN  
TRADITIONELLEN KÜNSTEN UND DEREN  
BEZIEHUNG ZUM LEBEN DER WERKTÄTIG  
EN MASSEN ZU FRAGEN. DIE LEGITIMA  
TION DER POPULÄREN LEISTUNGEN VER  
SCHIEDENER GENRES IST NICHT ZUGLE  
ICH IHR VERSTÄNDNIS. INWIEWEIT DA  
S VERSTÄNDNIS IN WISSENSCHAFT UND  
PRAKTIZIERTER KUNSTPOLITIK DEN R  
EALEN ENTWICKLUNGSTENDENZEN POPU  
LÄRER KÜNSTE IM SOZIALISMUS ADÄQU  
AT IST, SOLLEN ANALYSEN IN- UND AU  
SLÄNDISCHER KUNSTLEISTUNGEN, DIE  
IM ALLTAG DER WERKTÄTIGEN MASSEN,  
IN ERHEBLICHEM UMFANG, EINE ROLLE  
SPIELEN, AUF DEM ZWEITEN NATIONAL  
EN KOLLOQUIUM ZUR THEORIE DER POP  
ULÄREN KÜNSTE VERDEUTLICHEN. DER  
THEMENSTELLUNG LIEGT EIN PRAGMAT  
ISCHES, DURCH PRAKTISCHE ERFAHRU  
NGEN UND TATSACHEN IM ALLTAGSBEWU  
SSTSEIN DURCHGESETZTES SUMMARISC  
HES VERSTÄNDNIS VON UNTERHALTUNG  
SKUNST ZUGRUNDE. DIESES BEZIEHT,  
ZUM GROSSEN TEIL, SICH AUF GENRES,  
DEREN ENTWICKLUNG VORRANGIG NICH  
T IN DEN TRADITIONELLEN KÜNSTLERV  
ERBÄNDEN ZUR DISKUSSION STEHEN UN  
D IN DER DDR DEM INTERESSENBEREIC  
H DES KOMITEES FÜR UNTERHALTUNGSK

SEITE > 20

