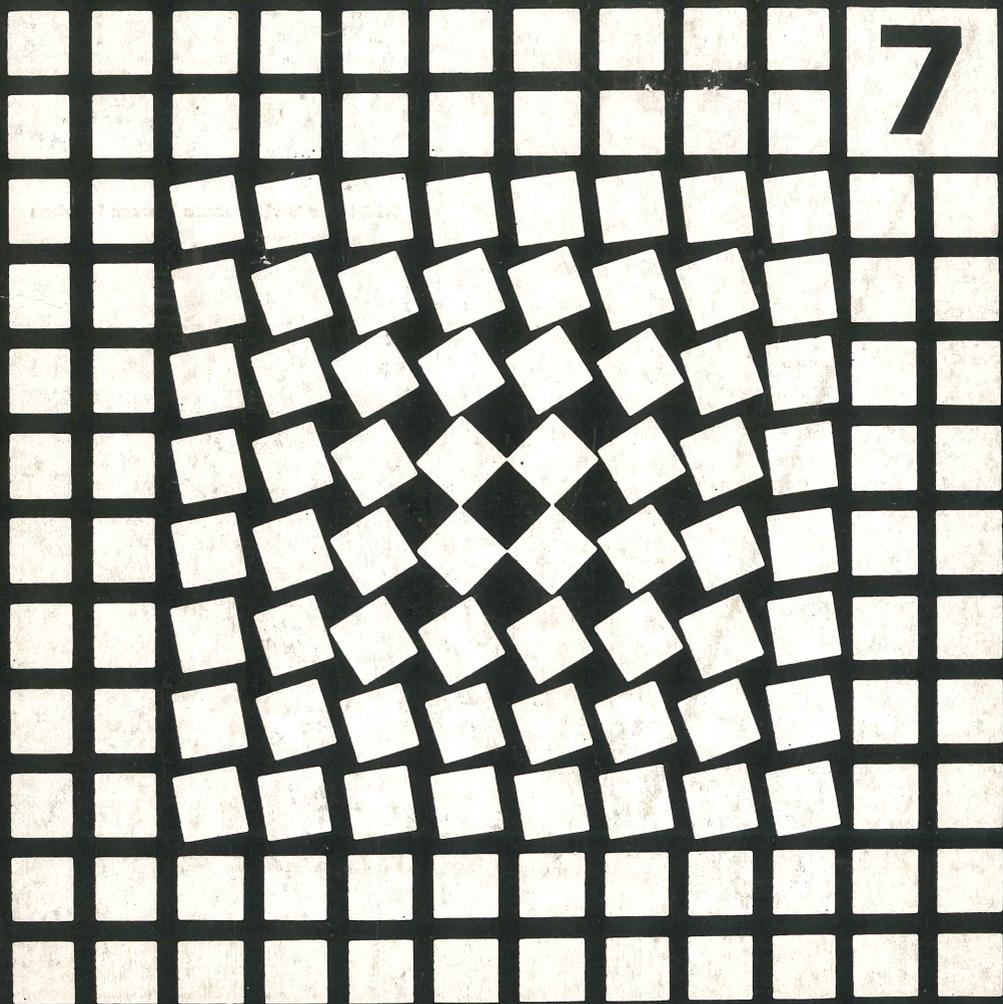


PROFI

METHODIK ZUR TANZMUSIK

7



K

311



**Achtung, Puhdys! Achtung, Rockhaus!
Auch wir haben noch Sprungreserven!**



Nicht nur Elvis konnte Herzen brechen



... ohne Kids wäre Amor wohl ???

Das Erste



AMOR UND DIE KIDS – so nennen sich fünf Typen einer sächsischen Amateurband, die im letzten Jahr die Leipziger Rockküche mit chaotisch-spitzfindigem Humor und urwüchsigem Rock'n'Roll zum Brodeln brachten. Sie wehren sich mit voller Kraft gegen die Bierernsthaftigkeit von Rockmusik. Daß gerade die Sektion Rock des Komitees für Unterhaltungskunst ihnen zur 12. Zentralen Leistungsschau der Amateurtanzmusiker einen Förderpreis bescherte, ermunterte sie, noch mehr dafür zu tun, damit unsere Rockerrentner zeitiger als geplant ihren wohlverdienten Lebensabend genießen können.

PROFIL unternahm kurz vor einem der vielen Auftritte den Versuch eines Garderobengesprächs.

PROFIL: Amor – wie fandest Du Deine Kids?

Amor: Ich fand sie nicht besonders gut. Die sind doch so unheimlich dünn und klein.

(Amor packt sein Stullenpaket aus und jeder der Kids muß – ob er will oder nicht – eine wurstlastige Bemme verdrücken.)

Mario: Wir suchten einen besonders schlichten Sänger, denn wir hatten das Singen zu gut gelernt. Naja, in unserer Rocklandschaft gibt es einfach zu viele Kunstrocker. Das Leben macht doch auch Spaß, und in unserem Alter will man noch allerhand Berge besteigen. Über unseren Kontrast, den vollschlanke und seltenschönen Amor, fielen wir im Mai '85 in Dresden bei einem Konzert mit mehreren Bands. Bei ihm kam die Kinderliebe durch, und er stieg ein in unsere durch die Sympathie zu den Rolling Stones getragene Musik. Der ausgesprochenen Diskomusik sind wir jedoch abhold.

(Tobias bekommt einen roten Kopf, denn er mag schlagerhafte Popmusik.)

PROFIL: Damit Euch die Leser besser kennenlernen – in welcher Besetzung spielt Ihr?

Falk: Also, das übernehme ich jetzt mal. Ich bin der „Posni“ Posner und übe neben Baß und Gesang die Funktion des Vertrauensmannes aus. Mario „Drahte“ Rostenbeck sorgt als sogenannter Leader neben Gitarre und Gesang für die Pausengestaltung. Der Tobias „Popper“ Künzel kann neben Drums und Singen auch Zwischenrufe. Falk „Kinsky“ Kinnermann ersetzt gern von seinem Saxophon den Buchstaben a durch e. „Amor“, alias Frank Schüller, beherrscht Stimme und die Keyboards so perfekt wie seine Modderation.

PROFIL: Eure Pfeile sind ziemlich treffsicher. Euch ist es innerhalb kurzer Zeit gelungen, sowohl Publikum als auch Berater von der Stimmigkeit Eures Konzepts zu überzeugen...

Dirk: Wer dachte wohl daran. Hätte uns einer im November '85 gesagt, daß wir im darauffolgenden April neben dem ehrfurchterregenden Titel „Hervorragendes Amateurtanzorchester der DDR“ noch einen Sonderpreis der GD sowie im Oktober einen Förderpreis des Zentralrates der FDJ holen würden, wir hätten ihm eine besonders schöne Kosmetik verpaßt.

(Einwurf von Mario: „Action“ gibt es ja in Leipzig immer noch nicht komplett auf dem Ladentisch.)

Amor: Besonders lehrreich für uns war, daß die Beratergruppe uns zum Bezirksleistungvergleich in Leipzig empfahl, keinen Mentor zu nehmen. Jetzt wißt Ihr, warum wir mit unserer PA so einen duften Sound fahren können.

Tobias: Die Fanpost reißt mich jedesmal um. Am tollsten fand ich folgende Bemerkung: „Ihr gefällt mir, denn Ihr steht nicht so angewurzelt auf der Bühne.“ Wie denn, wir haben doch Beine. Natürlich können wir nicht jeden Wunsch erfüllen, also keine Quartiere in Leipzig besorgen, mit jedem Mädels in die Disko gehen oder es vielleicht sogar verführen. Wir stehen unter Amors Jugendschutzgesetz. Deshalb schicken wir ihn bei solchen Dingen vor. Da passiert sowieso nichts, denn der ist ernsthaft verheiratet.

(Sagt's und fällt drei autogrammwtigen Mädchen, die gerade die Garderobe betreten, um den Hals.)

PROFIL: Ich sehe, Ihr habt Euch für die Zukunft viel vorgenommen . . .

Mario: Ich zum Beispiel will Kaufhausdetektiv im „TOPAS“ werden.

Dirk: Einer der Beatles — das müßte noch drin sein.

Falk: Ich möchte, ich möchte, ich möchte mal . . .

Tobias: Klarer Fall, Oberbürgermeister von Wasungen. Da komme ich wenigstens an exquisite Schminke ran.
(Und läßt aus Versehen den dickflüssigen roten Nagellack auf Amors Schuhe fließen.)

Amor: Das ist doch klar. Strandwärter am FKK.

PROFIL: Ihr sagtet mir, daß ich unbedingt erwähnen soll, daß Ihr auf Sekt, Drops und Rosenkohl steht . . .

Mario: . . . und daß wir — das musikan-tenfreundliche PROFIL bitten wir zum letzten Mal um Verzeihung — uns dem „Neuen Leben“ sehr verpflichtet fühlen. Eines unserer Lieder haben wir Professor Borrmann gewidmet: „Wir machen es im Wald“. Auch wir möchten einen Teil zu unserer Aufklärung und der der gesamten Jugend beitragen.

Amor (gähnt): Wir danken für die Fragen.

Zentralhaus-Publikation, Leipzig 1986

ISSN 0863-0410

ISBN 3-7444-00-425

Betriebsnummer: 9391023 4

Bestellnummer: 8024394

Lektor/Führung der Gespräche:

Christine Wagner

Graphische Gestaltung:

Florian Morgenstern

Fotos: Herbert Schulze (10), Wolfgang

Muth (5), Josef Feest (2), M. Zielinski-

Nauenburg (1), Joachim Lück (1), Tho-

mas Schulz (1)

Redaktionsschluß: 31. 9. 1986

Gesamtherstellung: Druckerei „Freund-

schaft“, Halberstadt

Ag 503/65/87

00320

	Seite
Das Erste	1
WERKSTATT: Mein Freund Herbert — der Drumcomputer	4
SPITZENAMATEURE: Blick in den Spiegel —	
Titelträger über sich und ihr musikalisches Konzept	8
Wanderer	8
Dessert	10
Petty Cats / Freedolin	12
Amor und die Kids	15
Ohrwurm	17
anGenehm	19
Lama	20
„Hervorragendes Amateurtanzorchester der DDR“ — ein begehrter Titel!	22
ENTWICKLUNG: Rocknachwuchs (?) in Sicht	24
Logo: Das erste Video	24
Konform: Dufte Kumpels im Betrieb	28
WK 13: Musikantenfamilie	31
Corpus: Gibt's leider nicht mehr	35
INTERMIX / Fragmente eines Porträts: Peter Maffay Live	37
GoGo Music — Musik aus dem schwarzen Washington	49
Britische Rockmusik zwischen Kreativität und Kommerzialisierung	52
PROFIL-Besuch: Forschungszentrum Populäre Musik	58
TM-GESCHICHTE: Swing und Blues hinter Stacheldraht —	
Musiker im Widerstand gegen den Faschismus	64
TM-ELEKTRONIK / Teil III 3.2.:	
Für jeden Ton das geeignete Mikrofon und die richtige Aufstellung	71

INHALT

Werkstatt

Mein Freund Herbert – der Drumcomputer

In einer kleinen Serie möchte ich Bands und Interessenten, die schon oder künftig – sowohl „life“ als auch im Studio – mit Drumcomputern arbeiten, einige grundlegende Tips geben. Vorausgesetzt sei: Entscheidend ist nicht das Modell, mit dem man es zu tun hat, denn sie funktionieren alle ähnlich.

Damit wir uns richtig verständigen können, will ich zuerst die wichtigsten Begriffe erläutern:

- **REAL TIME** (engl., wörtlich „tatsächliche Zeit“, Echtzeitprogramm): Programmierung während eines laufenden Metrums, das mit dem eingebauten Clock-Metronom (Klick) verfolgt wird.
- **STEP BY STEP** (engl., wörtlich „Schritt für Schritt“, Schrittzeitprogrammierung): Programmierung in Schritten – z. B. in $\frac{1}{4}$ -Noten bis maximal $\frac{1}{192}$ -Noten.
- **PATTERN** (engl., wörtlich „Muster, Schablone“): ein- oder mehrtaktige rhythmische Figuren, die wiederholt werden.
- **BAR** (engl., wörtlich „Riegel, Gitter“): Takt – z. B. $\frac{4}{4}$ -, $\frac{3}{8}$ - oder $\frac{1}{32}$ -Takt.
- **SONG** (engl., wörtlich „Lied“): Zusammenstellung mehrerer Pattern.
- **CHAIN** (engl., wörtlich „Kette“): Verkettung von Songs oder Pattern.
- **QUANTISIERUNG (Auflösung)**: Ein Takt kann in unterschiedliche kleine Teile zerlegt werden – ein $\frac{4}{4}$ -Takt z. B. in $4 \frac{1}{4}$ -Noten oder in $192 \frac{1}{192}$ -Noten. Die Notierung erfolgt wie beim Naturschlagzeug – siehe nachstehendes Beispiel:

Labels for drum sounds:

- Bassdrum (B.D)
- Kleine Trommel (SD)
- High-Hat (HH)
- offene High-Hat (ÖHH)
- Ride Becken (Ride)
- Crash Becken (Crash)

Die Toms ordnet man am günstigsten wie folgt an, da sie meist diesen Tonhöhenverhältnissen entsprechen:

Natürlich können noch viele Rhythmusinstrumente (wie Cowbell, Clap, Timbales, Rimshot, Shaker etc.) Einsatz finden. Sie notieren wir extra.

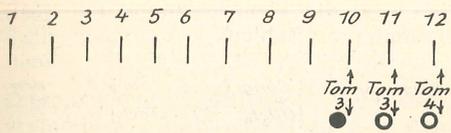
Akzente werden mit > gekennzeichnet. Das möchte ich an einem kurzen Beispiel demonstrieren:

Dieser Song besteht aus sechs Takten und setzt sich aus den Pattern 1 bis 6 zusammen.

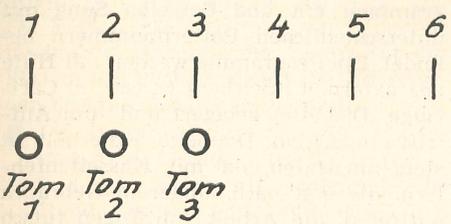
1 2 3 4 5 6

Die kleinste Auflösung wäre $\frac{1}{4}$ (siehe Takt 1 – Ride Becken).

Die größte Auflösung ist im Takt 5 (Toms 3 und 4) — $\frac{1}{12}$ — ersichtlich.



In diesem Takt (5) können wir für die Vierteltriole eine Auflösung von $\frac{1}{6}$ wählen.

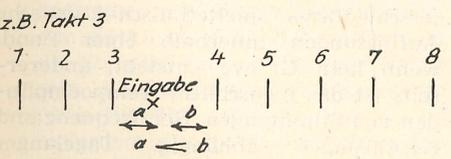


Dies würde bei einer $\frac{1}{12}$ -Auflösung den Schritten 1, 3 und 5 entsprechen.

Analog verfahren wir in den anderen Takten mit den übrigen Instrumenten (z. B. Bass drum Takt 1, 3 und 4 — Auflösung $\frac{1}{8}$, sonst $\frac{1}{4}$).

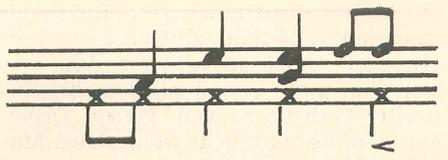
Versierte „Blattspieler“ können die Pattern in real time eingeben. Hierbei ist selbstverständlich die größte Auflösung zu wählen (Pattern 1 $\frac{1}{8}$, Pattern 2 $\frac{1}{4}$, Pattern 3 und 4 $\frac{1}{8}$, Pattern 5 $\frac{1}{12}$, Pattern 6 $\frac{1}{4}$).

Sollte ein Instrument rhythmisch unexakt eingegeben werden, wird der Computer das Instrument immer an die Stelle setzen, wo der Abstand zum nächsten Schritt am kleinsten ist.



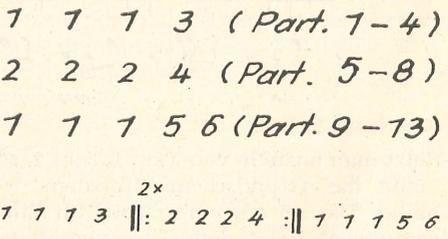
Die Bass drum wird fälschlicherweise näher an Schritt 3 herangerückt — statt

die 4 zu erreichen. Der Takt würde dann so aussehen:



Die Bass drum müßte also gelöscht und neu eingegeben werden. Das Tempo des Metronoms ist bei rhythmisch schweren Passagen niedriger zu wählen.

Sind alle Pattern programmiert, können wir den Song zusammenstellen. Im angenommenen Fall besteht er aus 6 Teilen (Parts). Er könnte natürlich viel länger sein. Wiederholungen können ebenfalls eingebracht werden. Zum Beispiel:



Der komplette Song würde jetzt aus 21 Takten bestehen.

Nun möchte ich auf Dinge zu sprechen kommen, die die Arbeit mit dem Drumcomputer nicht immer zum reinen Spaß werden lassen.

Ziel einer jeden Programmierung ist es, den menschlichen Schlagzeuger als ersetzbar zu erklären (entschuldigt bitte, Drummer!!). Doch selbst für Trommler ist es hin und wieder recht nützlich, mit „Herbert“ zu üben, denn er ist wirklich unbestechlich — besonders hinsichtlich Tempostabilität und bei schwierigen Passagen. Aber auch Komponisten, Arrangeure und Instrumentalisten ver-

mögen ihre Vorstellungen mit einem Drumcomputer besser zu verwirklichen (zu Hause im „stillen“ Kämmerlein). Ein dufter programmierter Rhythmus kann ganz schön anmachen...

„Herbert“ frißt jedoch nur das, was man ihm gibt — und nicht mehr. Das sterile Poch-Poch, von vielen Diskomusiken bekannt, geht wohl vielen Musikanten auf den Nerv. Das muß nicht sein! Probleme bereitet uns „Herbert“ allerdings leider mit seinem nicht unerschöpflichen Speicherinhalt. Deshalb bin ich beim Life-Betrieb viele Kompromisse eingegangen. Jedoch: Beim Konzert auf der Bühne ist bei jedem Titel, der mit Computer „gefahren“ wird, die Grundrhythmusstruktur zu beachten. Und die muß stehen. Dagegen ist zu überlegen, ob einige, nicht so immens wichtige Takte eingespart werden können.



Setzt man anstelle von Takt 1 Takt 2, so bleibt das Grundschema trotzdem erhalten. Das sei nur ein Beispiel für Einsparungen! Bei jedem Titel verhält es sich anders. Häufig vorkommende Takte, z. B.



können zugleich für mehrere Songs verwendet werden. Das gilt auch für Standardbreaks.

Es ist notwendig, Buch über alle Programme zu führen, da es sonst zu einem heillosen Durcheinander kommt. Möglich ist u. a. die Kennzeichnung der Programme mit Zahlen.

Programm 7	Song 1 (Titel, ...)	Song 2 (Titel, ...)	usw.
------------	------------------------	------------------------	------

Darüber hinaus sind die Songs einzeln, zumindest mit den Patternnummern, zu notieren, da es ja durchaus passieren kann, daß sich in verschiedenen Programmen ein und derselbe Song mit unterschiedlichen Patternnummern befindet. Die Programme werden mit Hilfe des externen Speichers (Kassette, Cartidge, Diskette) gelagert und zum Auftritt eingeladen. Doppelte Sicherheit ist stets anzuraten, da mit Kassettenehlern, die erst nach längerem Gebrauch auftreten, die Arbeit von Tagen futsch ist. Die Programmnummern werden daher bei Kassettenspeicherung mit Mikrofon aufgesprochen. Sollte man innerhalb eines Songs Veränderungen vornehmen, muß das alte Programm gelöscht werden, um Verwechslungen zu vermeiden.

Von Bedeutung ist es ebenso, das Tempo eines Titels exakt festzulegen, denn nicht bei allen Computern ist es programmierbar. Existiert keine LED- oder LCD-Anzeige für das Tempo, hilft eine feingestaffelte selbstangefertigte Skala, die um das Tempopotentiometer geklebt wird. Spielen wir einen Titel nach, vergleichen wir das Tempo zunächst mit dem Original und notieren es. Man sollte sich davor hüten, dieses Tempo zu erhöhen, nur „damit es besser losgeht“! Einerseits gibt es natürlich unterschiedliche spieltechnisch-stilistische Auffassungen innerhalb einer Band, wenn kein Groove entsteht, andererseits ist das menschliche Tempoempfinden von Stimmungen, Herzfrequenz und Gefühlslagen abhängig. Tagelanger Streß läßt einen Titel scheinbar langsamer werden. Ausgeschlafen, mit innerer Ruhe, empfindet man einen Titel

als schneller. Ganz wichtig ist ein gewisses Vertrauen zum Computer, zu dem von ihm vorgegebenen Tempo. Stellt Euch einfach vor: Da sitzt ein Schlagzeuger, und der ist für mich bindend.

Diese trockenen Tips haben mit der Programmierung nicht direkt zu tun, sind

aber notwendig für Gruppen, die längere Zeit auf den Drummer verzichten und mit Computer arbeiten wollen. Nur so läuft der Life-Betrieb, nur so funktioniert eine Mugge ohne Schlagzeuger.

Bis zum nächsten Mal
und viel Spaß mit „Herbert“!
Euer Max von MEX

SUHL '88 RUFT

Schon steht sie fast vor der Tür: Die IX. FDJ-Werkstattwoche der Jugendtanzmusik. Wie uns der Zentralrat der FDJ mitteilte, hält sie einige Neuerungen bereit. Doch der Reihe nach:

- Die Bezirksleitungen der FDJ delegieren wie bisher ihre Vertreter — und das muß nicht unbedingt eine Band, sondern kann auch ein Solist, ein Duo oder ein Trio sein (im Interesse der Förderung aktueller Popmusik und unter Berücksichtigung der Gegebenheiten im Veranstaltungsallday). Diese stellen sich in den Wertungsprogrammen mit ihren besten vier, fünf eigenen oder bearbeiteten Titeln vor (nicht wie bisher in einem einstündigen Programm).
- Aufgerufen sind alle Musiker — Profis und Amateure — sich am Wettbewerb Top-Hit '88 zu beteiligen. Gefragt ist poppige tanzbare Musik, um das Angebot vor allem für die Diskotheken zu bereichern. Die besten Titel werden produziert, auf eine Scheibe gepreßt und sind in Suhl zur Eröffnungsveranstaltung zu erleben. Übrigens, auch Autoren können mit einem fertigen Produkt (Demokassette) am Wettbewerb teilnehmen. Am glücklichsten dürft ihr im Oktober die Solisten, Duos, Trios oder Bands sein, die den Sprung ins Finale vom „Top-Hit '88“ geschafft haben und außerdem die Hoffnungen ihres Bezirkes in den Vorspielen tragen.
- Die Werkstätten wollen mehr denn je aktuelle Trends berücksichtigen.

Unter anderem stehen neben der Arbeit an den Instrumenten die mit dem Computer sowie die mit Aufnahmetechniken auf dem Plan. Versierte Berufsmusiker werden ihre Erfahrungen an den Nachwuchs weiterreichen.

Natürlich fehlen altbewährte Veranstaltungen auch diesmal nicht — also Musikantenclub, Angebotsveranstaltungen mit nationalen Amateur- und Profibands und das Konzert international. Neben den Werkstätten für die Tanzmusiker gibt es wie zur VII. und VIII. FDJ-Werkstattwoche die der Diskotheker.

Wie immer werden die besten Bands mit Fördervereinbarungen und -preisen des Zentralrates der FDJ ausgezeichnet. Wiederum vergibt PROFIL einen Förderpreis — eine Studioproduktion.

**ACHTUNG, MUSIKANTEN !!!
GESUCHT WIRD DER
SUPER-„TOP-HIT 88“ !!
GUT DRAUF**

... sind alle, die ihre eigenen Lieder, ob mit oder ohne Band, zum Tanz, in Klubs oder auf Bühnen für die Leute spielen!

BESSER DRAUF
... sind alle, die ihre besten drei Songs auf eine Kassette schmieden, den Text beilegen und beides bis spätestens 1. März 1988 an uns,

Zentralrat der FDJ
„Top-Hit 88“
PSF
Berlin
1086,

einsenden!

AM BESTEN DRAUF

... sind alle, deren Lieder wir produzieren, um die „Top-Hits“ zur IX. FDJ-Werkstattwoche Jugendtanzmusik in Suhl im Oktober 1988 vorzustellen!

HEISS DRAUF

... sind Jugendradio DT 64, Jugendfernsehen und Amiga, die auf Eure Hits warten!

Spitzen Amateure

BLICK IN DEN SPIEGEL
- Titelträger über sich und
ihr musikalisches Konzept -

WANDERER

● **Besetzung:**

Reinhard Greim (lead; voc, g, v, mand, acc)
Michael Barth (voc, g, p, acc, mand)
Martin Ruppert (voc, bg)
Christoph Rotthoff (voc, g, harm, fl)
Uwe Schäf (dr)
Frank Glänzel (Technik)
Frank Foscher (Technik)

— Lehrausbilder
— Maschinenbauer
— Forstarbeiter
— Lehrer
— Maurer
— E-Monteur
— Kfz-Schlosser

- **Kontaktadresse:** Reinhard Greim, Stollberger Straße 32, Thalheim, 9166,
Tel.: Heinersdorf 8 51 05

Wir WANDERER bestehen seit Dezember 1977. Sogenannte Höhepunkte können wir nur einige aufweisen — die Teilnahme an Jugendfestivals in Berlin und Karl-Marx-Stadt, 1983 die „S“ und natürlich 1986 den Titel sowie die Delegation zur 12. Zentralen Leistungsschau der Amateurtanzmusiker nach Erfurt (zur völligen Überraschung — toll, die Vielfalt der Spitze der Amateurszene) wären jedoch zu erwähnen. Sicher liegt das mit daran, daß wir als Oma- und Opa-Band verschrien sind. Uns stört keinesfalls das Fehlen unserer Lieder in den Medien. Im Gegenteil. Diesem Artikel im PROFIL haben wir nur zu-

gestimmt, weil dieses Blatt keinerlei kommerzielle Dinge beabsichtigt. Musik ist uns Hobby und gesellschaftliche Tätigkeit — nicht mehr und nicht weniger. Wir möchten uns nicht den Beruf nach der Musik aussuchen. Und auf jeden Fall muß für die Familie genügend Zeit bleiben. Die, die Muggen lediglich unter finanziellen Aspekten und Karriereabsichten sehen, werden kaum begreifen, daß Musik bei Proben und vier Auftritten im Monat (an den Wochenenden) viel, viel Spaß bereiten kann — uns und dem Publikum.

Drei von der festen Stammbesetzung sind seit Beginn dabei. Uns kommt es

auf Kollektivität und nicht auf individuelle Spitzenleistungen an. Was ist schon dabei, wenn mal einige schiefe Töne das Licht der Welt erblicken? Da wird halt fleißiger geübt. Sicher, ohne musikalische Kompromisse geht es auch bei uns nicht. Die nimmt jeder gern in Kauf. Wie gesagt, die Freude an der Musik, und diese wiederum als Freizeitvergnügen, bestimmt das Zusammengehörigkeitsgefühl in unserer Truppe.



Wie ein roter Faden zieht sich die Volksmusik im wahrsten Sinne des Wortes durch unser aus über hundert Titeln gebasteltes Repertoire — deutsche, irische und südamerikanische Folklore, Country, aber ebenso Lieder von Lift, Karussell, Reinhard May, Hannes Wader u. a. Mancher weiß nicht, in welchen Schubkasten er uns stecken soll. Mag er wie er will. Wir lieben einfache, volksliedhafte Melodien für alle Publikumschichten zu verständlichen Texten — Songs, die anspruchsvoll, jedoch nicht intellektuell „hochgeschraubt“, die ehrlich und tanzbar sind. Diesem Anspruch stellen sich auch unsere eigenen Lieder — den Mammutanteil an Komposition und Text trägt übrigens Michael Barth. Sie sollen bestimmte inhaltliche Passagen im Programm — sei es zum Thema Frieden, Umweltschutz, zu zwischen-

menschlichen Beziehungen im engsten und weitesten Sinne — mit optimistischen, kraftvollen Aussagen unterstreichen. Wir bemühen uns um Freundlichkeit und um das Verständnis bei den Leuten in Saal.

Da wir diesen hautengen Kontakt, das Anpacken der Gefühle und Ansichten, der Freuden und Probleme des Publikums, hauptsächlich durch akustisch wahrnehmbare Texte erreichen können, hat ausschließlich die deutsche Sprache in unserem Programm das Sagen. Bei internationalen Titeln arbeiten wir mit Übersetzungen. Der Text gehört für uns wie jedes andere Instrument zur Musik. WANDERER ist keine reine Folkloreband, auch wenn folkloristische Lieder im Repertoire dominieren. Wir halten uns nicht zu eng an ursprüngliche Stilikonzepte und originale Instrumentierungen — ohne sie aus dem Blickfeld zu verlieren. In unserer Musik verschmelzen stilistische Mittel der heutigen Tanzmusik mit Elementen der Folklore. Sicht- und hörbar wird das vor allem im rhythmischen Bereich. Neben Drums gelangen Schüttelrohr, Rumbakugeln, Cencerro, Kastagnetten u. a. zum Einsatz. Am Funky z. B. schleichen wir uns keinesfalls vorbei. Nur verstehen wir ihn anders als die Popbands, greifen seine ursprünglichen folkloristischen Charakteristika auf. E-Gitarre und Synthesizer ersetzen wir durch Akustikgitarre, Piano, Mundharmonika und anderes handwerkliches Instrumentarium. Electronics befinden sich nur wenige bei den WANDERERN.

Unsere Band spielt fünf, sechs Stunden zum Tanz — und nur ungern im größten Ausnahmefall zum Konzert. Bei letztgenanntem fehlt der Dialog mit den Leuten im Saal, ist die Zeit zu kurz, ihn herzustellen. Bei einer Tanzveranstaltung besteht viel eher die Möglichkeit, das Publikum kennenzulernen und den Verlauf des Abends durch eine praktikable Programmgestaltung entsprechend der anwesenden Besucher zu steuern.

Außerdem vermögen wir nicht einzuschätzen, welcher Teil unseres Repertoires sich als konzertwürdig erweist... Viel lieber nutzen wir die Pausen — andere Gruppen füllen sie mit Disko-musik — zum Konzertteil. Was immer das ist, legt der Veranstalter fest. Meist jedoch bestimmt das Publikum, wann es tanzen und wann es mitsingen (tatsächlich!) will.

Wir WANDERER betrachten uns als eine Alternative zur Disko. Volle Häuser, gefüllt mit Publikum ab Diskoalter bis Mitte 30, bestätigen die Richtigkeit unserer Konzeption. Leider gelangen zu uns ab und zu Typen, die uns durch ihr Verhalten die Abende — und nicht zuletzt den Namen — vermiesen. Wir di-

stanzieren uns von ihnen. Leute, die denken und empfinden wie wir, sind stets willkommen.

Sind es diese Aussteiger oder das unseren Ansichten widerstrebende „Klingeln“, daß wir unsere gesellschaftliche Tätigkeit als Amateurtanzmusiker manchmal als nicht genügend geachtet empfinden? Wir sind nicht sicher, ob unser Trägerbetrieb registriert hat, daß wir den Titel verliehen bekamen. Sollte die BGL nicht den Weg zu uns finden? Vielleicht käme dann auch mal für unsere Band ein Probenlager zustande... Ein Problem, das der Diskussion im PROFIL lohnt.

Reinhard Greim

DESSERT

● Besetzung:

Ferenc „Ferry“ Gondi (keyb)

Andreas „Sense“ Schnabl (dr)

Markus „Marc“ Eberstein (g)

Manfred „Locke“ Haucke (lead; bg)

Martina „Stoffhund“ Schmidt (voc)

Jörg „Blümel“ Blumenstein (Technik)

● Kontaktadresse: Manfred Haucke, Röhrstraße 32, Weimar, 5300

- Absolvent eines Musikstudiums in Ungarn, jetzt Lehrbeauftragter an der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar
- von Beruf Tischler und „Hans Dampf in allen Gassen“, Ausbildung an der Musikschule „Ottmar Gerster“ Weimar
- Student an der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar
- Absolvent der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar
- Facharbeiter für Schreibtechnik, Ausbildung an der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar
- Theatermitarbeiter

Wer eine Einladung zum DESSERT erhält, muß nicht gleich an Kalorien denken. Wie wär's mit lockerer und sahniger Musik? Denn: Seit Januar 1986 gibt es in Weimar eine Dame und vier Herren, die cremig-fruchtigen Funk-Jazz-Rock mixen.

Die Musikanten kommen aus den verschiedensten musikalischen Richtungen.

Ferenc jazzte in Ungarn, pflegte in Dänemark und Schweden Bartanzmusik sowie im Orchester von Lothar Stuckart Schlager- und Popsound. Manfred zog bis zu dessen Auflösung mit dem Chansontrio von Manfred Schmitz durch die Lande und trommelte Blues bei Frachthof. Von letztgenannter Band kann auch Andreas eine Menge berichten, er war außerdem in verschiedenen Besetzungen

unterschiedlichster Stilistik zu Hause. Martina mußte aus gesundheitlichen Gründen das Musikstudium unterbrechen und liebt Soul und Funk über alles. Markus, unser „Anfänger“, steht auf Reggae und Police.

Drei von der heutigen Mannschaft riefen im Frühjahr DHINGS-BUMS — Charakteristikum: Reggae — ins Leben. Durch eine Session fanden sie Martina, und mit Ferenc' Zustoß im letzten Januar (1986) DESSERT als Markenzeichen.

Musikalische Vorbilder? Ja, die existieren — z. B. Mother's Finest.

Jazzig klingt DESSERT. Wir möchten in keine Schublade. Unsere Musik ist stilistisch vielgestaltig und alles in allem eine Synthese aus Stilelementen des Soul, Funk-Rock, Rhythm & Blues und Reggae.

Das Repertoire besteht — von Anfang an — zu 50 Prozent aus eigenen Titeln. Die musikalischen Ideen hierfür stammen hauptsächlich aus der Feder des Keyboarders und des Bassisten und werden dann in harter Probenarbeit bandintern gestaltet. Unser Drummer ist es meist, der den musikalischen Mix

mit leicht verdaulichen Texten paart, die — ohne verbissen ernst zu sein — Denkanstöße statt Weltschmerz verbreiten wollen. Sie erzählen also alltägliche Geschichten.

Künftig soll es noch funkiger als bisher zugehen. Vielleicht gibt es früher oder später auch mal eine Zusammenarbeit mit Bläsern, zur Zeit ist jedoch die Alternative Synthesizer, der ganz phantastisch auf Bläser programmiert ist, vorhanden. Nach einer nach der 12. Zentralen Leistungsschau eingelegten Pause sowie einem mehrmonatigen Ausflug in fremde tanzmusikalische Gefilde wird seit November wieder fleißig geübt, zudem das Instrumentarium und die PA aufgemöbelt.

Die ersten Rundfunkproduktionen zeigen die Richtung an, in die wir marschieren wollen.

Lädt also der Veranstalter zum DESSERT ein, sollte man sich Zeit nehmen zum Verkosten: Das musikalische Rezept oder Konzept der Gruppe ist nicht schon nach dem zweiten Titel herauszuschmecken.

DESSERT



PETTY CATS & FREEDOLIN

— Doppelmoppel mit Rock'n'Roll und Jazz —

● **Besetzung:**

Sybille Strauß — Friseurin

PETTY CATS: voc; Text und Komposition

Andreas Wiczorek — medizinisch-technischer Assistent

PETTY CATS: as, voc

FREEDOLIN: as, ts, fl

Hans-Peter Lange — Gebrauchswerber

PETTY CATS: g, voc; Komposition

FREEDOLIN: mus.-lead; g, fretl-g

Thomas Jarmatz — Diplom-Mathematiker

PETTY CATS: lead; dr

FREEDOLIN: org.-lead; dr, perc

Michael Herrmann — ehemaliger Architekturstudent, nun Postfahrer

PETTY CATS: bg, voc

FREEDOLIN: b, bg

- außerdem: Norbert Schwarz — Tontechnik
Wilfried Werner — Lichttechnik, Transport

- **Kontaktadresse:** Thomas Jarmatz, Sophienstraße 26, Berlin, 1020

Die Geschichte der PETTY CATS beginnt mit der Gründung von DANN UND WANN im November 1983. Die damalige Musik war geprägt vom Nachspielen der Rock'n'Roll-Klassiker, einiger Schlager und Titeln der Ace Cats und Stray Cats. Menschliche Probleme machten im Sommer 1984 eine Umbesetzung notwendig: Die Sängerin Sybille Strauß trat an die Stelle von Manfred Mayer.

Wir nannten uns nun PETTY CATS — vier Wochen Proben, und es ging weiter. Nach und nach kamen eigene Nummern ins Programm. Titel wie „Liebesland“, „Katrin“ oder „Regenbogenfee“, „Spiel ein Lied“, „Badewannen-Rock'n'Roll“ nahmen das Publikum sehr schnell an. Sie halfen uns auf dem Weg zu einer eigenständigen Musik.

Im Oktober 1985 erhielten wir beim Bezirksleistungsvergleich das Prädikat „ausgezeichnet“. Die Freude darüber dauerte jedoch nicht sehr lange. Der Bassist Carl-Peter Görs und der Saxo-

phonist Thorsten Tack traten ihren anderthalbjährigen Armeedienst an, und Sybille ging zur Gruppe Juckreiz. Ersatz für die Instrumentalisten fand sich mit Michael Herrmann und Andreas „Andy“ Wiczorek schnell. Doch den so typischen Gesang von Sybille zu ersetzen, wurde zum Problem. Nach einigem Suchen und Probieren entschieden wir uns im Februar 1986 für den Sänger Ulf Riedel, der unser Konzept gut über die „Rampe“ brachte, so daß wir uns eine längere Zusammenarbeit mit ihm vorstellen konnten. Doch plötzlich die überraschende Nachricht — Sybille kehrt zurück! Noch während sie mit Juckreiz die letzten Konzerte absolvierte, gelang es uns mit ihr, die zentrale Beratergruppe so zu überzeugen, daß uns der Titel „Hervorragendes Amateurtanzorchester der DDR“ verliehen wurde — nach zwei kurzen Proben...

Während Sybilles Abstecher hatten wir weitere eigene Titel erarbeitet. Dabei entfernten wir uns immer mehr bewußt



ganz oder teilweise vom typischen Rock'n'Roll. Titel wie „Rollschuhkönig“ und „Patricius“ verdeutlichen, wie wenig wir vom musikalischen Schubkastendenken halten. Wir freuen uns über die gewachsene Toleranz gegenüber verschiedenen Musikstilen, was auch in der internationalen Szene zu Tage tritt. Unser Konzept: Wir lehnen eine bloße Übernahme der Rock'n'Roll-Klassiker ab, sondern nutzen einen Teil der Substanz der 50er, 60er bis 80er Jahre — Cliff Richard, Bill Haley, Ted Herold oder Huey Lewis —, um die Frische und Ursprünglichkeit handgemachter Musik zu bewahren. Unser Prinzip: Musik, die bei aller Intensität angenehm hörbar ist, die Lebensfreude, Natürlichkeit und Feeling besitzt und sich deutlich vom Rockklischee unterscheidet — die dabei nicht aufhört, Rockmusik zu sein. Entscheidender Faktor für Qualität und Aussagekraft: die persönliche Einstellung zur Musik und das entsprechende Engagement dafür.

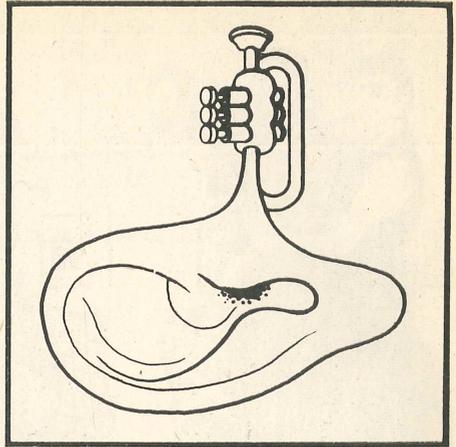
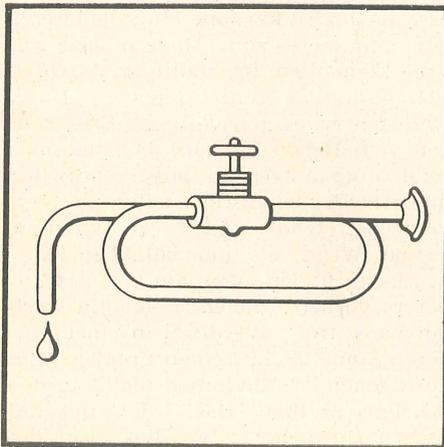
Indiz für die vorangegangenen Bemerkungen ist unser zweites musikalisches Unternehmen. Es wurde auf meine Initiative gemeinsam mit Thomas Jarmatz und Michael Herrmann gegründet. Erfahrungen hatte ich bereits als jazzender Gitarrist in unterschiedlichen Besetzungen gesammelt. Ab März 1984 zuerst als Jazzrockgruppe aktiv, tendieren wir nun mehr zum Modern Jazz mit Free-Elementen. Ich stellte im Jazzblatt 12/1985 unsere Konzeption vor: „Unser Anliegen ist es, musikalische Erfahrungen vom Bebop bis zum Jazzrock nutzend, eine aufregend pulsierende und harmonisch-melodische, teilweise Neuland betretende Musik zu schaffen, eigene Wege des musikalischen Ausdrucks zu finden, ohne am Ohr des Zuhörers vorbeizuspielen. Freedolin spielt durchaus ‚frei‘; allerdings in einem anderen Sinne als im reinen Freejazz: Ein durchgehender Rhythmus bleibt in den meisten Stücken Basis des musikalischen Geschehens. Wo dies nicht der

Fall ist, werden Harmonik oder Melodik zur Basis. Kraftvolles Zusammenspiel und ausdrucksstarkes Solospiel bei hoher Dynamik sind für mich bei Freedolin die wichtigsten Kriterien.“

Als FREEDOLIN verfügen wir über 90 Prozent Eigenkompositionen verschiedenster Art und Entstehungsweise. Notierte Themen mit anschließenden Improvisationen, komplett festgelegte Stücke, das Spielen nach Grafksymbolen und freie Stücke sind in einem bis zu zwei Stunden langen Konzert zu hören. Dabei nutzen wir ebenso die Möglichkeiten von Solo-, Duo- und Triopassagen. Besondere Höhepunkte waren die Konzerte im Jazzclub „Tonne“ Dresden und zu den Freiburger Jazztagen 1986.

Seit Ende 1984 ist die FREEDOLIN- mit der PETTY CATS-Instrumentalbesetzung identisch. Einige Leute, insbesondere aus der Jazzszene, betrachten diese Verbindung skeptisch. Wir wollen im Folgenden versuchen, ihnen den Wind aus den Segeln zu nehmen:

Priorität hat für uns der Spaß an der Musik und am Musikmachen — wir bemühen uns, so wenig wie möglich das Schubkastendenken zu unterstützen. Durch die Rock'n'Roll-Konzerte sind wir — nicht zuletzt ökonomisch — in der Lage, auf Konzessionen an den



Zeichnungen: Hans-Peter Lange

Durchschnittsgeschmack im Jazzbereich zu verzichten. Und wer im Jazz, wie in jeder Musik, etwas zur Entwicklung beitragen will, der muß auch und vor allem Neues, Ungewohntes bieten und ständig daran weiterarbeiten. Und nicht zuletzt wird durch die Pflege des Jazz unser Rock'n'Roll professioneller. Würden wir ihn absolut nur als „Muß“ sehen, wären wohl längst die Ideen für neue Lieder auf der Strecke geblieben.

Da die Mehrheit des Publikums kaum bereit ist, an einem Abend beide Stilrichtungen anzunehmen, treten wir nur in den seltensten Fällen als Doppelmoppel auf, höchstens ein-, zweimal im Jahr im Rahmen von Großveranstaltungen. Doch wir haben schon versucht, unsere recht unterschiedlichen Konzeptionen in einer Veranstaltung vorzustellen, auch um Toleranz und Aufgeschlossenheit zu fördern — nicht immer mit Mißerfolg.

Demnächst werden wir einige unserer Titel im Rundfunk und in anderen Studios produzieren. Wir wünschen Euch viel Spaß beim Anhören unserer Musik und hoffen, Euch bei einem unserer Konzerte, sei es Rock'n'Roll oder Jazz, begrüßen zu können.

Hans-Peter Lange

AMOR UND DIE KIDS

— Amor kontra Amor: Niederschrift eines inneren Monologs —

Wie gelangtest Du eigentlich auf die glorreiche Idee, einem Ensemble wie AMOR UND DIE KIDS auf die Beine zu helfen?

Tja, so genau weiß ich das auch nicht. Irgendwie kamen drei Typen der ehemaligen Kapelle Südrock (siehe PROFIL Nr. 2 — die Redaktion) während einer Dresdner Faschingsveranstaltung im Februar 1985 zu mir. Ihnen war der Sänger davongelaufen — wohl nicht ohne Grund... Nachdem sie mich mit dem das klassische Erbe der 60er Jahre pflegenden Tanz- und Schauorchester hatten musizieren (!) sehen, erschien ihnen der absonderliche Einfall, mich als künftigen Frontmann zu engagieren. Ein musikanten(un)mäßiger Umtrunk brachte das Glück auf ihre Seite. Schließlich wurde aus der auf den ersten Blick merkwürdigen Schnapsidee einige Wochen später pure Realität.

So richtig durchschaut hattest Du wohl damals das Konzept der drei jungen Musikanten nicht...

Oh je — klar war, daß zunächst alles total unklar war. Sie wollten ebenfalls Klassiker ins Programm aufnehmen — nur sollten sie nicht als solche klingen. Der Vorteil: Die KIDS hatten die 60er als Kleinkinder erlebt und kannten deren Musik bestenfalls von irgendwelchen Tonbändern. Dadurch konnten sie völlig unverzagt an die Interpretation der Stücke dieser Zeit herangehen und sie mit einem 80er Sound bereichern. Hieraus ergaben sich verschiedene interessante Spannungseffekte.

... doch beim „Nachspielen“ sollte es keinesfalls bleiben...

Natürlich. Wir stellten fest, daß wir einen Rest verschütteten Talents be-

saßen und meinten, die Öffentlichkeit unbedingt mit einigen Werken bekannt machen zu müssen. Der kreative Drang in uns war eines Tages nicht mehr zu unterdrücken. Es entstanden Lieder wie „Amor und die Kids“, „Wunderkind“, „Ich bin so wunderschön“, „Tango“, „Faul“, „Blauer Würger“ u. a. — Titel, die wir dem Publikum selbst in normalen Tanzveranstaltungen anzubieten wagen. Erstaunlich, daß die Leute bisher positiv auf das zu 80 Prozent aus eigenen Stücken zusammengesetzte Programm reagierten. In vielen Gesprächen mit dem Publikum erfuhren wir, daß die vor allem jugendlichen Besucher sich von Text und Musik gleichermaßen berührt fühlen. Kann das einer Rockband nicht Mut geben?

Sicherlich sprechen nicht allein Musik und Text die Leute im Saal an...

Mit Sicherheit nicht. Die bühnenmäßige Umsetzung darf selbstverständlich nicht unterschätzt werden. Beim Rezipienten — ah, wie ich diesen wissenschaftlichen Ausdruck mag — erwächst neben dem akustischen Eindruck stets zugleich ein optischer. Das muß im Zeitalter der Videoclips und ähnlicher das Publikum bezirzender Mittel beachtet werden. Bei uns stehen nun mal vier blutjunge Musiker einem Typ des Mittelalters — einer der KIDS könnte, rein theoretisch, mein Sohn sein — gegenüber. Jugendliche Ausgelassenheit, ja stellenweises Herumtoben an und mit den Instrumenten, paart sich mit stoischer Ruhe und Gelassenheit (olé, Amor flippt manchmal aus). Dem Betrachter des „Gesamtwertes“ bietet sich also immer etwas Sehenswertes an.

Einen ähnlichen Effekt streben auch andere Gruppen an – er wird trotzdem nicht in jedem Fall honoriert. Was wird noch in das „Geheimnisrezept“ gemixt?

Wir versuchen, uns bei vorhandenem Frust nicht unterkriegen zu lassen. Wir haben festgestellt, daß allein das unbedingte Durchsetzen des Konzepts in einer Veranstaltung – wenn manchmal erst nach einer Stunde – am ehesten zum Erfolg führt. „Egal“-Stimmung oder „Abmuggen“ lehnen wir ab.

Ein wesentlicher Punkt ist die sogenannte Conference! Das gesprochene Wort, der Dialog mit dem manchmal – man verzeihe mir – denkmüden und müden Publikum ist für AMOR UND DIE KIDS unentbehrlich, auch wenn so einige Kollegen vom „Quatschen“ gar nichts halten und ihre Musik unter heroischer Selbstaufgabe – à la „Perlen vor die Säue“ – unter die Leute schleudern und erwarten, von den Jungs und Mädels von der Bühne gestoßen zu werden. So wirkt eine Band kaum ver-

trauenerweckend. Klar, nicht selten gilt es, den inneren Schweinehund zu überwinden und sich bei jeder Mugge bis aufs letzte zu verausgaben – was keinesfalls heißen will, daß uns alles schon so gelingt, wie wir gern möchten!

Bei Euren Auftritten liegen wohl deshalb auf der Bühne immer 'ne Menge Handtücher rum?

Vier bis fünf Liter Wasser fallen bei einer ordentlichen Mugge pro Nase an. Kein Wunder, bei dem Licht...

Hi, hi, hi...

Pst. Jeder von uns ist ein kleines Licht – doch zusammen sind wir stockfinster.

Ist es nicht vorteilhaft, wenigstens einmal über sich nachzudenken?

Tatsächlich, erstaunlich, was einem da für Lichter aufgehen.

Frank Schüller

Kontaktadresse: Mario Rostenbeck, Fritz-Austel-Straße 85, Leipzig, 7030

OHRWURM

● Besetzung:

Gerald Mantey (lead; voc, g)

Klaus „Else“ Brieger (dr, voc)

Frank „Erich“ Aurich (g)

Hans-Peter „Dino“ Göppert (keyb, p)

Andreas „Antek“ Eckbert (bg, voc)

— kulturpolitisch-künstlerischer Mitarbeiter

— Kellner

— Maler

— Agrotechniker

— Elektriker

- **Kontaktadresse:** Gerald Mantey, Delbrückstraße 41, Heringsdorf, 2255.
Tel. 29 72 (Anschluß unter dieser Nummer hauptsächlich in den Wintermonaten)

Es waren einmal fünf Rockmusikanten, die suchten auf der Insel Usedom nach Muggen. Da sie keiner kannte, mußten sie recht lange Wege zurücklegen, bis sich ein Veranstalter erbarmte: „Ich nehme euch für 'nen Frühschoppen, denn mich hat eine anständige Kapelle im Stich gelassen. Unter zwei Bedingungen: Ihr bringt die Leute zum Lachen und spielt nicht laut. Wie heißt ihr eigentlich?“ Da keiner den rockverdächtigen Namen nennen wollte — immerhin war die Mugge in Gefahr — rief der Chef: „Na, OHRWURM! Wir können alles und für jede Altersgruppe etwas bieten.“

So etwa begann die Geschichte unserer Band. Mit der Zeit verließen wir die engen Gleise der Geradeaus-Rockmusik, denn urplötzlich konnten wir uns nicht mehr vor Angeboten retten. Das will heutzutage schon etwas heißen, denn kaum ein Klub- oder Kulturhausleiter rennt noch einem Musiker hinterher... Ganz so überzeugt waren wir dennoch nicht. Im September '85 jedenfalls führen wir nur zum Bezirksleistungsvergleich nach Rostock, um uns eine „S“ zu erbeuten. Wer hätte gedacht, daß die Beratergruppe unsere Art von Humor so hoch bewertet! Das bestärkte uns, weiter daran zu arbeiten, was alle Leute mögen, aber so schwer zu machen ist. Inzwischen konnten wir unser Erfolgskonto erweitern — neben dem Titel stehen vier Auslandskonzerte in der VR Polen und einige mehr im Rahmen des

Winterlagers der Landjugend im Bezirk Suhl, die FDJ-Sommertour '86, Rundfunkproduktionen im Sender Rostock sowie ein „KLIK“-Auftritt zu Buche. Wir sind optimistisch und wünschen uns wie bisher verdauliche Lorbeeren, damit es kontinuierlich noch ein Stück vorwärtsgeht.

Was machen die nun für 'ne Musik? — wird mancher wissen wollen, der uns noch nie gehört hat. Das sollte er übrigens nachholen und im kommenden Sommer nach Usedom reisen, um sich beim Streß auf der Insel vom Streß zu Hause zu erholen. Wir sind schließlich stolze Küstenbewohner, die sich nicht nach dem Landesinneren sehnen.

Das Publikum, das zu den OHRWÜRMERN findet, soll spüren, wo wir geboren sind und glücklich leben. Deshalb zieht sich das Maritim wie ein roter Faden durch unser Konzept. Nein, nicht wie bei „Klock achtern Strom“. Wir mischen kräftig Rock, Pop und Humor drunter, so, daß das Mixtum compositum sowohl Oma und Opa als auch Mutti und Vati und ihre Zöglinge verdauen.

Klar, in Seemanns Mottenkiste liegen allerlei verstaubte Lieder, die eine Aufmöbelung vertragen. Da uns meist die Musik, aber überhaupt nicht der Text zusagt, dichten wir die Shanties neuzeitlich mit Bezug auf die Insel Usedom, ihre ständige und vorübergehende Bevölkerung, um. Ihr solltet die Ohren spitzen, wenn OHRWURMs „Nordseeküste“ Ostseewasser anschwemmt. Ent-



schuldigung, für Eigenkompositionen reichte es bisher noch nicht. Ehrenwort, gagbehaftete Moritaten über Urlaub, Sonne, Strand und Wellen folgen demnächst.

OHRWURM hat eines seiner Ziele erreicht, wenn die spazierendehenden oder die Geschäfte suchenden Urlauber (und Einheimischen) beim Konzert im Kurpavillon länger verweilen, als ihnen lieb ist. Das gelingt uns öfters. Da Freilichtveranstaltungen eine gute Wiedergabe der Musik, sprich PA, erfordern — schließlich muß jeder die Band wenigstens akustisch wahrnehmen — arbeiten wir trotz der Warnung unseres ersten Veranstalters an diesem Problem. Leider haben in der letzten Woche wieder alle fünf Musiker im Lotto versagt... Trotz alledem spielen wir in erster Linie zum Tanz — ebenfalls für eine gemischte Besucherschaft. Hier erklingt neben Maritimem im Rock- und Pop-sound ein Querschnitt durch alles Tanz-

bare, den zu oft beleidigten Tagesschläger eingeschlossen. In den Erfrischungspausen unterhalten wir die Leute mit — für unsere Begriffe — besonders lustigen Programmteilen.

Noch unbedingt erwähnen möchten wir, daß uns mit dem Klubhaus der Peenerwerft Wolgast eine Trägervereinbarung verbindet. Als Mitglied des ansässigen

Ensembles begleiten wir Break dancer, Gesangssolisten, Artisten sowie Showtänzer und bestreiten einen Extrablock. Gemeinsam mit der Leitung des Klubhauses feilen wir an der Programmgestaltung, denn als Begleitband fühlen wir uns für ein rundes Produkt verantwortlich.

Gerald Mantey

anGENEHM

● Besetzung: ja

Thomas Zimmer

Peter Neidel

Robert John

— lead; voc, keyb, harm, kamm; Musikstudent TUM, Gesang

— g, back-voc, face; Physikus

— bg, back-voc, ball

● musikalische Qualifizierung:

PREISFRAGE:

Die Mitglieder der Gruppe anGENEHM sind zusammen 72 Jahre alt und haben sich 27 Jahre lang musikalisch qualifiziert. Welche Instrumente bearbeiten sie und wie heißen ihre Eltern?

(Antwort: Klavier, Christine; Blockflöte, Werner; Akkordeon, Eve-Marie; Konzertgitarre, Konrad; Baß,

Gudrun; Schlaggitarre, Hardy; der menschliche Körper unter besonderer Berücksichtigung der Stimmbänder als solche)

● Repertoire / Stilistik:

„Ernster Ulk und lahme Songs für Ein- und Aufgeweckte“.

Stilistisch nicht festgelegt.

Sparsame Arrangements.

Angenehme Lautstärke.

Text hat das Primat.

„Ein Programm Prokilo Intellekt (Unt) Erhaltung“ — KABAROCK

● Vorbilder:

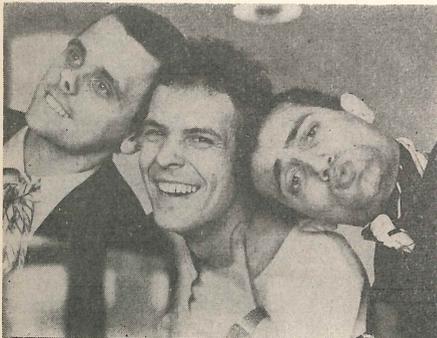
Thomas: Pankow, Die CONTIS, Stevie Wonder

Robert: Steffen Reuter, Bärbel Wachholz, Sting

Peter: Sex Pistols, AC/DC, Puhdys

● Erfolgstitel:

Erfolg ja. Titel auch. Verbindung noch nicht!!



● **Entwicklung:**

Im Frühjahr 1984 von obengenannten Studenten gegründet. Nach einer konstruktiven Phase des Suchens, Findens, Verlierens, Zu-Spät-Kommens und des Wiederfindens fand Ende 1984 der erste Auftritt statt. In der Folgezeit sammelten wir Erfahrungen (wertvolle) und verbesserten dies und jenes. Eine große Unterstützung erhielten wir von unseren gesellschaftlichen Trägern und Förderern.

Seit Oktober 1985 sind wir eine Sonderstufenkapelle. Besonders freuten wir uns über den bei der 12. Leistungsschau in Erfurt überreichten Titel „Hervorragendes Amateurtanzorchester der DDR“ und den Sonderpreis des Zentralrates der FDJ.

● **Standpunkt**

Mit diesem (unserem) Programm können wir am besten unsere lebensbejahende Haltung ausdrücken.

anGENEHM

- **Kontaktadresse:** Thomas Zimmer, Friedrichstraße 26, Dresden, 8010

LAMA

- **Motto:** Lieber mit 'nem LAMA rocken, als mit 'nem Rocker lahmen!

● **Besetzung:**

Harald Bölk (lead; keyb, voc)
André Gensicke (keyb, voc)
Bert Hoffmann (g, voc)
Steffen Haß (dr)
Jens Brüssow (bg, voc)
Ronald Hänsch (tp)
Christian Raake (sax)
Detlef Röthe (voc)

— Musikpädagoge
— Redakteur beim Rundfunk der DDR
— Student, Musikhochschule „Hanns Eisler“
— dito
— dito
— dito
— Berufsmusiker / Musikpädagoge

- **Kontaktadresse:** Dirk Müller, Prenzlauer Allee 34, Berlin, 1055

Es war vor drei Jahren. An einem Sonntagvormittag trafen wir uns im jungen, schon grünen Stadtbezirk Berlin-Marzahn. Wir hatten einen günstig gelegenen Probenraum gefunden. Jeder steckte voller Ideen. Wir improvisierten und probierten alles Mögliche. Die PA — klein, aber robust — brummte und zischte. Der LötKolben herrschte über jene Absonderlichkeiten, die symmetrisch oder asymmetrisch den Klang der neuen Songs penetrant stören konnten. Wahrscheinlich entstand damals der

erste gemeinsame Entschluß: Ein gestandener Techniker, der gleichzeitig unseren Ton optimal mixt, muß her! Über den Gruppennamen gab es weit-aus größere Debatten. Wer wie Andrés Idee tatsächlich auslöste — das würde hier zu weit führen. Sicher ist, daß bei einem dürftigen Mittagessen der Name — LAMA — allen auf Anhieb gefiel. Am gleichen Tag noch hoben wir den Titel „Marzahnalama“ aus der Taufe. Wir probten, konzeptionierten, organisierten, verwarfen — da gelang uns

plötzlich der erste gewaltige Hieb. Wir standen in einem kleinen Klub vor Publikum. Harald und André hatten die Kompositionen geliefert, Detlev die Texte. Bei der Einstufung erhielt LAMA auf Anhieb die Sonderstufe.



So entwickelte sich im Laufe der Zeit eine rhythmusbetonte, tanzbare LAMA-Musik. Sie vereint Einflüsse aus Rhythm and Blues, Soul und Pop sowie des Funk — ein echter Nährboden für die in die Gegenwart hinübergetragenen traditionellen Stilistiken. Der letzte Schliff verlangte natürlich nach Bläsern. Wir spielen diese Funky-Musik, weil sie die neue Tanzmusik für Körper und Geist und Geist und Körper sein kann. Daß wir den Zeitgeist mit solidem Handwerk treffen, beweist nicht nur das Gefühl, daß wir mit den Leuten im Saal während unserer Veranstaltungen teilen. Wir arbeiten flexibel mit verschiedenen Texterinnen und Textern zusammen. Ihre Produkte besitzen eine scheinbar untergeordnete Rolle. Funky-Musik mit deutschen Texten — das ist schwer realisierbar. Wo es notwendig ist, erscheint Englischsprachiges. Dennoch bemühen wir uns um Texte mit Alltagsthemen — vom Inhalt her schnell erfassbar, in moderner, unserer Sprache und stimmig zur Musik umgesetzt. Sie entstehen in langen Arbeitsphasen. Um-

arbeiten, Verwerfen sind die Regel. LAMA-Titel in englisch werden vom Publikum nicht selten als nachgespielte internationale Musik empfunden. Es ist angenehm, wenn jemand fragt: „Der kommt mir bekannt vor. Von welcher Band stammt er?“

Die Mentoren Uwe Leo und Thomas Schmidt aktivierten unsere Probenarbeit — mit Demobändern, wichtigen Hinweisen für die ersten Produktionen mit Blick auf Sound, Arrangement und Stilistik, aber auch mit Anregungen hinsichtlich bestimmter dramaturgischer Abläufe On Stage.

Den ersten Höhepunkt erlebte diese LAMA-Besetzung im Musikantenclub zu „Rock für den Frieden '86“. Ein Fördervertrag mit der FDJ-Kreisleitung Marzahn schaffte uns die Möglichkeit, mit „Einmal eine Nacht lang leben“ (Musik: Bölk, Text: Keil/LAMA) Studiopremiere zu feiern. Anfang Juni produzierte Alexander Jereczinsky mit uns im Rundfunk „Manchmal“ (Musik: Bölk, Text: Keil/Röthe) und „Hip und Hop“ (Musik: Bölk, Text: Daute). Erlebnisse gab es weitere: Die 12. Zentrale Leistungsschau der Amateurtanzmusiker und der begehrte Titel, Arbeiterfestspiele in Magdeburg und Goldmedaille, Kultursommer der FDJ in Bulgarien, VIII. FDJ-Werkstattwoche.

Man sieht also, daß wir im Moment über Langeweile nicht klagen. Jeder ist eingeladen, sich selbst ein Bild über uns LAMAs zu machen. Kommt doch einfach ins Konzert oder zum Tanz! Oder: Nehmt uns doch auf einer Quartett-Single gepreßt mit nach Hause!

Detlev Röthe

Hervorragendes Amateurtanz- orchester der DDR- ein begehrter Titel!

Trotz der etwas steifen, leicht antiquierten Formulierung besitzt der Titel eine große Attraktivität für alle Sonderstufenbands. Im Vordergrund steht dabei — Gespräche mit den „Betroffenen“ bestätigen es immer wieder — der ideelle Wert, die staatliche Anerkennung, zu den Besten zu gehören. Das stärkt das eigene Image, ist meist eine gute Werbung bei der Beschaffung von Auftritten. Erst in zweiter Linie zählt der materielle Anreiz von einem Vergütungssatz von bis zu 10,— M pro Stunde, den die Titelträger abrechnen können — aber welcher Veranstalter greift schon derzeit so tief in die Tasche!

Vergeben wird der Titel anlässlich der Zentralen Leistungsschau der Amateurtanzmusiker der DDR vom Minister für Kultur auf Vorschlag einer vom Zentralhaus für Kulturarbeit berufenen zentralen Beratergruppe. Letztere bereist alle Bezirke und schätzt die vom jeweiligen Bezirkskabinett für Kulturarbeit vorgestellten Kapellen ein. Grundlage der Beurteilung bildet ein einstündiger Auftritt jedes Anwärters, meist im Rahmen eines öffentlichen Tanzabends. Anliegen ist es, den Gruppen möglichst eine ihrer Stilistik gemäße Veranstaltungsform zu bieten.

Der Titel ist ein **Leistungsprädikat**, d. h., entscheidend ist die beim Vorspiel gebotene musikalisch-handwerkliche und kreative Leistung und die Publikumsresonanz. Voraussetzungen sind zudem sehr gute gesellschaftliche Aktivitäten der Musiker (vom BKK einzuschätzen). Eine Titelvergabe kann ande-

rerseits nicht — ohne entsprechendes Leistungsangebot — nur auf Grund „langjähriger Dienste“ erfolgen: Dieses höchste Prädikat für Amateurmusiker in unserem Lande muß alle zwei Jahre erneut verteidigt werden. Es besteht also kein Grund zum Ausruhen oder gar Stagnieren — oder bei der nächsten Bewerbung folgt ein böses Erwachen.

Kriterien für die Titelvergabe sind

- ein in sich stimmiges, musikalisch-stilistisch möglichst eigenständiges Konzept (Profil), das sich in der Repertoire- und Programmgestaltung und im Bühnenverhalten widerspiegelt,
- ein ausgezeichnetes musikalisch-handwerkliches Können (instrumental und vokal),
- gute schöpferische Ergebnisse (Eigenkompositionen, Arrangements),
- ein dramaturgisch durchdachtes, auf das jeweilige Publikum abgestimmtes Programm,
- eine gelungene bühnenwirksame Umsetzung (Show, Licht, Moderation usw.),
- eine dem inhaltlichen Anliegen entsprechende klangliche Realisierung.

Ergänzt sei, daß bei der Zuerkennung des Titels oft einige der aufgezählten Punkte dominieren. Anders gesagt: Eine Gruppe kann den Titel für besonders gelungene Eigenkompositionen erhalten, eine weitere für eine attraktive Bühnenshow mit ansprechender Programm dramaturgie usw. Natürlich entscheidet immer der Gesamteindruck. Gefragt ist folglich Beispielgebendes,

das andere Gruppen zum Nachvollziehen und zu neuen Ideen inspiriert. Die Zuerkennung des Titels geschieht unabhängig von der gewählten stilistischen Richtung, jedoch sollte sich das Musizieren am aktuellen internationalen Geschehen des jeweiligen Bereichs orientieren (z. B. in den Rhythmusstrukturen, Klangfarben u. ä.). Einen wichtigen Aspekt stellt die Publikumsresonanz dar — deshalb die Öffentlichkeit der Vorspiele und keine sterilen Juryprogramme. In der Vergangenheit gab es immer wieder Formationen, die im Stundenprogramm ihre ganze Vielseitigkeit zeigen wollten, dabei jedoch einen stilistischen „Mischmasch“ boten und am Publikum vorbei musizierten. Das kann nicht Ziel dieses Wettbewerbs sein.

Abschließend noch eine Anmerkung zum sozialen Status der Musiker (Berufsmusiker — „Halbprofis“ — Amateure). Die seit vielen Jahren laufenden Qualifizierungssysteme — Musikschule, Spezialschule, Hochschule u. a. — führen zunehmend zu einem hohen Leistungsniveau im Amateurbereich. Ein Teil der Musikanten bleibt im Amateurstatus, ein anderer bewirbt sich als Berufsmusiker oder hat die notwendige Prüfung bereits bestanden. Dieser Prozeß führt vor allem in den Spitzengruppen zu einem Miteinander von Amateuren und „Profis“ — das ist normal und der Entwicklung dienlich. Andererseits sind diese „gemischten“ Gruppen, besonders hinsichtlich des Zeitfonds, im Vorteil gegenüber den im Produktionsprozeß stehenden Kollegen. Die zentrale Beratergruppe versucht, bei ihren Entscheidungen in Absprache mit den Bezirksvertretern bis zu einem gewissen Grade Kompromisse zu schließen — im Sinne unseres gemeinsamen Anliegens!

Wieland Ziegenrucker

ENTWICKLUNG

ROCKNACHWUCHS (?) IN SICHT...

Unter diesem Titel erschienen in Heft 4 fünf Porträts von Bands, die uns zur VII. FDJ-Werkstattwoche der Jugendtanzmusik im Oktober 1984 aufgefallen waren. PROFIL hatte sich vorgenommen, ihre Entwicklung über zwei Jahre – bis zur nächsten Zentralen Werkstatt in Suhl – zu verfolgen.

Wir sind am Ball geblieben und haben die wichtigsten Stationen von LOGO, CORPUS, WK 13, KONFORM und JESSICA registriert. Wir freuen uns, daß LOGO und KONFORM den Sprung an die Spitze der Amateurszene – sprich Titel „Hervorragendes Amateurtanzorchester der DDR“ – schafften. Von „Nachwuchs“ kann also 1986 nicht mehr die Rede sein. Die Gruppe CORPUS gibt es leider nicht mehr.

Da wir unseren Lesern keine blanken Informationen servieren wollten, baten wir die Amateurbands, selbst zur Feder zu greifen und einen Fakt näher zu beleuchten, der in ihrer Geschichte eine nicht unwichtige Rolle spielte. Wissenswertes für alle Musiker und journalistische Meisterleistungen sind entstanden – und das sei keinesfalls ironisch gemeint. CORPUS allerdings konnten wir nur noch nach Gründen der Auflösung fragen. Und da sich JESSICA zum Zeitpunkt der Entstehung dieses Heftes auf großer DDR-Tournee befand, blieb erst nach Redaktionsschluß Zeit für ein Gespräch. Das ist in der nächsten Nummer zu lesen.

DAS ERSTE VIDEO

– Berlin-Adlershof – 21 Uhr. LOGO steht vor dem Tor des Fernsehfunks der DDR, um von 0 bis 2 Uhr das Video für einen unserer Titel – „Komm“ – aufzunehmen, der sich bereits in einigen Wertungssendungen erfolgreich halten konnte.

Am Eingang staunt die aufkleberumrahmte Empfangsdame, denn wir kommen so ganz ohne großes Gepäck, ohne LKW. Geduldig erklären wir ihr, daß wir etwas anderes machen möchten, als uns musizierend von drei Kameras abfilmen zu lassen. Schon in Leipzig trafen wir uns deshalb mit dem Regisseur, um Inhalt und Details unseres Videos zu besprechen, übrigens eine hervorragende Zusammenarbeit. Wir forderten für unser Video einen hohen Aufwand, der über das normale Maß hinausging. Sowohl der Regisseur als auch die Redaktion akzeptierten unsere Wünsche.

Nach Erledigung der Formalitäten platzieren wir unseren Aufkleber, kämpfen uns durch den Gebäudedschungel des Fernsengeländes und gelangen schließlich ins Grüne Studio, unseren Aufnahmeort.

Der Garderobenraum empfängt uns recht nüchtern. Wir hatten Wände, Spiegel voller Werbematerialien erwartet — das Flair der meisten Umkleieräume, wo Künstler verkehren. Aber hier nur ein Fernseher in der Ecke — sozusagen Zentrum der Entspannung vor dem entscheidenden Auftritt.

Hungrig schauen wir uns erst einmal nach jener Kantine um, die wir aus zahllosen Filmen über das Theatermilieu kennen. Es gibt sie tatsächlich! Wir mampfen Berliner Currywürste, trinken Tee und treffen dabei Karussell, die jedoch nach wenigen Minuten verschwinden, um hinter einer Tür, die dem Eingang zu einem riesigen Tresorraum gleicht, ihr Video zu produzieren. Unablässig rotierende Rundumleuchten links über der Tür weisen die neugierigen LOGOmannen in die Schranken.

Der Aufruf zur Maske! Ein kleines Zimmer mit Friseursesseln, in denen man vor großen Spiegeln Platz nimmt und zuschauen kann, wie das eigene Ich in die Haut eines anderen schlüpft. Wir treten ein und grüßen freundlich die beiden Maskenbildnerinnen, die wie normale Friseurinnen aussehen und deren Strickzeug aus einer auf dem Tisch liegenden Handtasche quillt...

Neben uns sitzt bereits unsere angeforderte Kleindarstellerin. Wir betrachten sie und sind zufrieden über den Geschmack des Regieassistenten, dem die Auswahl aus einem Kleindarstellerkatalog mit Hunderten von Gesichtern, Ganzkörperfotos, mit (und vielleicht auch ohne) Sachen oblag. Von dieser Lady kann sich unser Sänger, ihr Partner, wieder einmal nicht ohne weiteres losreißen. Kein Wunder, sollen doch beide in unserem Video die Sehnsucht in einer ach so alten Geschichte zwischen Mann und Frau verkörpern, an der wir — wie so viele vor uns — nicht vorbei kamen. Der LOGO-typische Text ist schnell erzählt: Einer, der monatelang im Frust gelebt hat, lernt im hoffnungbringenden Frühling (fast wie im Traum) ein hübsches Mädels kennen.

Beide schwören sich Treue auf Lebenszeit, wollen nie mehr Einsamkeit spüren — ein Titel also mit Happyend, nach dem sich Musiker öfters mal sehnen...

Aus der jungen Frau entsteht durch die Hände der Maskenbildnerin Stück für Stück eine zierliche Göttin mit langen Ondulierstablocken, gebürsteten Wimpern, Puder und Schminke. Wir werden von derartigen Dingen ebenfalls nicht verschont. Aus bläßlichen Musikern, denen das stetige Nachtleben anzusehen ist, erwachen feurige arabische „Hengste“, deren einheitliche Gesichtsbraune für ein Sommerurlaubsplakat, das Erholung am Schwarzen Meer verspricht, ohne Bedenken geeignet ist. Nur beim Schlagzeuger geht das nicht so einfach. Sein markantes Gesicht verwandelt sich nur widerwillig. Aber nach zäher Kleinarbeit schafft es die Fernsehkosmetik dennoch, ihn kamerafähig herzurichten.

Noch eine Stunde bis zum Beginn. Wir sind neugierig, beschließen, die Rundumleuchten über der Tresortür zu ignorieren und Karussell bei der Arbeit über die Schultern zu schauen. Der erste Schritt in das Aufnahmeobjekt — überwältigend! Der Raum ist etwa halb so groß wie die Leipziger Messehalle, in der bekanntlich die großen Rockspektakel stattfinden. Von der Decke müssen wohl Millionen von Scheinwerfern und Spots herunterhängen, die bei Betätigung des passenden Knöpfchens erbarmslos jeden Winkel mit gleißendem Licht überfluten...

Das Video von Karussell liegt in den letzten Zügen: abschließende Einstellung der Kameras, nachdem der Regisseur zwei atemberaubend langbeinige Damen tanzend in die Aufzeichnung einmontiert hat, unterstützt von einem pausenlos Paraffinnebel verbreitenden Assistenten. Auf Knopfdruck Musik vom Band — die Musiker setzen Münder und Arme in Bewegung, und manchmal hallt ein echter Beckenschlag durch die „Play-

backstille“, wenn der Schlagzeuger seinen Trommelstock nicht mehr zeitig genug abbremst...

24.00 Uhr — das Fernseheteam richtet für LOGO ein. 1. Bild: Gefühl der Einsamkeit, mutlose Stimmung. Vor schwarzem Hintergrund hängt ein Fenster, welches von einer Gardine drapiert wird, die ohne schlechtes Gewissen bei Krönungsfeierlichkeiten als Brautschleier Verwendung finden könnte. Eine Tür kommt hinzu, Scheinwerferleuchten bewegen sich tiefer und verstreuen blaues Licht — der perfekte Eindruck einer kalten Zimmeratmosphäre. Nun soll ein ungemütlicher Wind durchs halboffene Fenster wehen. Das wird zum Problem, weil die Windmaschine im wahrsten Sinne des Wortes nur Sturm produziert, der dem Sänger buchstäblich das Haar aufbrausen läßt und den Fensterrahmen konstant in der Schräge hält. Aber hier weiß sich das Team Rat. Durch die „Schalter ein / Schalter aus“-Methode überredet es die Windmaschine zum sanftern Fächeln. Das alles dauert eine Stunde, bevor die erste Strophe des Titels aufgezeichnet werden kann. Das heißt, unser Sänger sitzt mit hängenden Schultern in dem Kälte ausstrahlenden Zimmer auf dem nackten Fußboden, denkt an seine enttäuschende, mit namenlosen Affären angereicherte Vergangenheit, steht auf und wandert zögernd durch eine Kollektion farbloser Torso-Schaufensterpuppen, die nur durch ihren reichlich mit Schmuck behängten Hals zu glänzen vermögen. Beginnende Nervosität in der Band und im Fernseheteam. Es deutet sich an, daß es knapp wird, denn 2.00 Uhr ist beim Fernsehen Arbeitsschluß, da geschehe, was wolle...

Momentan läuft es wie geschmiert. Scheinwerfer werden hoch- und runtergezogen, der Frühling hält Einzug im Zimmer, blaues Licht wird durch gelbes ersetzt, ein Tisch mit Rotweingläsern und einer Kerze verändern das stilisierte kalte Zimmer in ein warmes, freund-

liches. Fast ohne Schwierigkeiten ist die zweite Szene im „Kasten“. Wir fühlen uns schon wie die Profis.

Nun muß folgende Situation gemeistert werden: Unser Sänger schaut zur Tür. In diesem Moment erscheint unsere reizvolle Partnerin im Türrahmen, eingehüllt in grellend weißem Licht. Beide gehen aufeinander zu — immer wieder. Das ganze Geschehen rauscht jetzt an uns vorüber, ohne daß wir größere Eindrücke sammeln können, denn uns sitzt immer noch die Zeit im Nacken. Trotzdem spielt LOGO gut mit, nur wenig muß geprobt werden, bis es aufzeichnungswürdig ist. Das Schreiten vor der Kamera erweist sich für unseren Sänger als kompliziert. Wer hatte schon in Leipzig daran gedacht, auf wieviel unterschiedliche Arten sich ein Schauspieler gehend fortbewegen muß, damit es später nicht wie ein Latschen aussieht. Doch auch das packen wir. Plötzlich hält die Technik nicht mehr zur Stange. Der Ton fällt ab und zu aus, der Monitor ist zu laut, die Akteure verstehen nicht, was der Regisseur im einzelnen will, die Kamera muß neu justiert werden. Es dauert und dauert... Dann das „Aus“ — Ende des Fernseh-Arbeitstages. Die Band und das Aufnahmeteam sind enttäuscht. Einhellige Meinung aller im Studio: Schade, das war das Beste, was wir heute produziert haben. Wir hätten mehr Zeit einplanen sollen, dieses Vorhaben war in zwei Stunden einfach nicht zu bewältigen. Wir machen lange Gesichter, denn damit ist unser Start in STOP! ROCK für Februar geplatzt.

Der Umkleideraum empfängt uns wieder mit seiner nüchternen Kühle. Wir ziehen uns um und lösen mit viel Wasser und Seife unsere zweite Haut vom Gesicht, die als braunes Wasser im Abfluß des Waschbeckens verschwindet. Am Eingangstor warten wir nur kurz auf die zwei bestellten Berliner Funktaxis, die uns nach schier endloser Fahrt zu einer gemieteten Wohnung bringen,

die uns eiskalte Übernachtung bietet. Es wird 4.00 Uhr, ehe wir halbwegs innerliche Ruhe finden...

Wieder in Leipzig, gelingt uns nach einigen Tagen der Kontakt zur Berliner Redaktion STOP! ROCK. Sie versprechen uns einen zweiten Termin, um das Video doch noch fertigzustellen — sendereif für die Juni-Ausgabe.

Obwohl das Fernsehen unser Produkt um einiges eher vorstellte, als dieses PROFIL-Heft das Licht der Welt erblickte, verraten wir den Lesern, die vielleicht aus Urlaubsgründen die Sendung verpaßten, gern den Rest des Inhalts unseres ersten LOGO-Videos: Das junge Paar sitzt am Tisch und stößt mit Rotwein an. Beim letzten Refrain wird das Bild unscharf — beide finden sich als Rentner vor dem Filzlatzchenkino wieder. Das Programm zeigt: LOGO.

Konstantin Loßner



Alt-LOGO zur 12. Zentralen Leistungsschau der Amateurtanzmusiker in Erfurt

Was ist bei LOGO — seit PROFIL Nr. 4 — passiert?

- LOGO nahm an den wichtigsten Höhepunkten teil: Kultursommer der FDJ 1986, Rock für den Frieden 1985 und 1986, 12. Zentrale Leistungsschau der Amateurtanzmusiker der DDR, VIII. FDJ-Werkstattwoche der Jugendtanzmusik in Suhl.
- LOGO ist Träger des Titels „Hervorragendes Amateurtanzorchester der DDR“.
- Das „Stop! Rock“-Video, Preis der VII. FDJ-Werkstattwoche der Jugendtanzmusik, ist produziert — siehe Artikel. Darüber hinaus wurde der Titel „Zauberreich“ bei „Klik“ aufgezeichnet.
- Neue Produktion: „Schorschels Nachtlokal“.
- Vesta Heyn ging im September '85 an die Dresdner Musikhochschule „Carl Maria von Weber“, mußte jedoch aus gesundheitlichen Gründen das Studium abbrechen.
- Wechsel bei LOGO: Keyboarder Hans-Jürgen Hesse wollte nicht mehr auf den Wellen der LOGO-Musik mitschwimmen und ist jetzt bei GIPSY. Ende '85 stieg Elmar-Peter Schwenke als Keyboarder ein, von Beruf Musiklehrer. Er bewährte sich zudem als urkomischer Typ. Anstelle von Bodo Jähmert kam Jörg Buchholz in die Band.
- Ende von Alt-LOGO: VIII. Werkstattwoche. Ursache des Niedergangs: LOGO geriet in eine musikalische Sackgasse — die Musik entsprach nicht mehr den Interessen aller. Die Musikanten verstanden sich nicht mehr, reagierten durch die Belastungen im Berufs-, Muggen- und Probenalltag extrem aggressiv und fanden keinen Draht zueinander. Wie sollte da noch ein musikalischer Faden gesponnen werden?
- LOGO existiert dennoch weiter — mit Keyboarder, Gitarristen und organisatorischem Leiter. Im I. Quartal '87 will Neu-LOGO wieder auf dem ursprünglichen Niveau arbeiten.
- Außerdem rot im Kalender angestrichen: jeden Sonnabend kollektives Schwimmen.
- Neue Kontaktadresse: Konstantin Loßner, Viertelsweg 37, Leipzig, 7022
- Daraus ersichtlich: Konstantin Loßner ist zu LOGO 1985 gestoßen, betraut nicht nur mit der Funktion des organisatorischen Leiters. Lassen wir ihn kurz zu Wort kommen: „Ich habe bei der Leipziger Gruppe Limit selbst Musik gemacht. Da es dort absolut keinen Schritt vorwärts ging und die Band nach dem Weggang

von Elmar Schwenke zu LOGO fast schon auseinandergefallen war, brauchte es im November '85 keiner großen Überredungskünste, als Eps vor meiner Tür stand und um Hilfe bat. LOGO benötigte unbedingt einen starken Mann, der für Ordnung in der Band – Organisation, Probenmethodik, Bühnen- und Lichtshow sowie Programmdramaturgie betreffend – sorgte. Ich bin jedoch nicht eingestiegen, um allein den Menschen am Telefon zu spielen. Ich wollte auch Einfluß auf die künstlerische Entwicklung nehmen und mußte mich am Anfang ganz schön durchboxen.“ Seine Erfahrungen wird er in einem späteren PROFIL-Heft darlegen.

Und in puncto Förderung?

- Der Fördervertrag zwischen dem Zentralrat der FDJ, der Bezirksleitung der FDJ Leipzig und Alt-LOGO wurde erfüllt. Standpunkt der alten Band: Ein Fördervertrag ist das, was eine Gruppe – in dem Fall LOGO – daraus macht. Neu-LOGO wird es bestätigen müssen.

KONFORM:

Duften Kumpels im Betrieb

Zwei Jahre ist es her, daß wir per Zufall zur FDJ-Werkstattwoche nach Suhl führen. Damals kannte uns kaum einer, auch nicht in unserem Heimatbezirk – obwohl wir längst so einige Jahre auf dem Buckel hatten und nicht unbedingt mehr zum Rocknachwuchs zählten. Inzwischen konnten wir eine Menge im Republikmaßstab erreichen und mit dem Rockspektakel „Heißer Stern“ neue KONFORM-Fans gewinnen. Und: Das Informationsnetz im Bezirk Rostock ist nun maschenfest. Durch das fällt keine Band mehr mit Qualitätssprung.

Daß wir vor zwei Jahren – und natürlich ebenso danach – nie den Mut beim Ringen um gutes Niveau verloren und Stimmungstiefs überwandnen, verdanken wir in großem Maße unserem Förderbetrieb. dem Kernkraftwerk „Bruno

Leuschner“ Greifswald. Jeder Amateurband wünsche ich so einen Trägerpartner. Es sollen aber noch genügend Betriebe und Institutionen existieren, die Amateurmusikern die Patenschaft verwehren. Sind's nicht zu oft lediglich Vorbehalte gegenüber unserem „lauten“ Genre? Beruf, Familie, Musikschule und mehrere Projekte als Rockband – persönliches Engagement ist das eine. Was aber, wenn die Betriebe das Spielen in einer Band ihren Kollegen nicht als gesellschaftliche Tätigkeit – und das ist es wohl – anerkennen? Wir haben Glück. Unser Betrieb steht zu uns.

Ich rutschte in meiner Lehrzeit in eine verrückte Lehrlingskapelle. Die benötigte einen Basser. Besser Basser als nichts, dachte ich mir. Autodidaktisch erlernte ich Baßgitarre. Wir probten einmal in der Woche und fast jedes Wochenende. Nach einem Jahr der erste Auftritt: Wir gaben uns ziemlich verrückt – riesiger Erfolg – und meinten, bereits die Band zu sein. Die zweite Mugge brachte uns auf den Boden der Realität zurück. Dann ging ich zur NVA. – Diese Erlebnisse sind nun schon rund zehn Jahre alt. Doch bereits damals bestand an der Betriebsberufsschule die Tradition, einer Band zum Leben zu verhelfen.

Nach dem Ehrendienst kehrte ich in den alten Betrieb zurück und suchte gleich am ersten Tag krampfhaft nach einer Gruppe. Meiner Brigade tat ich leid, und sie vermittelte mich an das KKW-Ensemble. Dort sollte eine Kapelle gegründet werden. Ich war ziemlich skeptisch – heute weiß ich: Besser konnte es gar nicht kommen. Manch schlimme Erfahrung blieb uns – KONFORM – durch Unterstützung und Anerkennung erspart.

Anfangs unterstand das KKW-Ensemble der staatlichen Leitung. Doch es rollte nicht so recht. Die Gewerkschaft nahm sich des Ensembles und somit unserer sich formierenden Band an. Der Betrieb

stellte an uns keinerlei Forderungen hinsichtlich Auftritten zu Betriebsvergügen und ähnlichen Veranstaltungen. Wir erhielten Gelegenheit, uns entsprechend den eigenen Vorstellungen zu entfalten. Wir sollten unser Profil entwickeln und uns zu den jährlichen Betriebsfestspielen mit dem Rest des Ensembles der Belegschaft vorstellen. Die Kritik der Kollegen ist die härteste und helfendste...

In Vorbereitung auf die 19. Arbeiterfestspiele — sie fanden in unserem Bezirk statt — wurde ein Probenlager organisiert. Hier erwies sich das handwerkliche Können der einzelnen Mannen von KONFORM mehr als mangelhaft. Eine Qualifizierung mußte her. Aber wo — wenn die Musikschule keine Ausbildungskapazitäten besitzt?! Das Bedürfnis nach musiktheoretischem Wissen existierte bereits lange genug in unseren Köpfen. Wir bemühten uns um eine Delegation von drei Mitgliedern an die Spezialschule für Leiter im künstlerischen Volksschaffen nach Rostock. Das bedeutete für drei Kollegen innerhalb zweier Jahre zehn Arbeitswochen Freistellung! Die Gewerkschaft prüfte das Anliegen und befürwortete es. Die Genehmigung mußten jedoch die staatlichen Leiter erteilen. Da hieß es Farbe bekennen: Wie setzt sich der Kollege Musiker für die betrieblichen Belange ein? Wie holt er die liegegebliebene Arbeit auf — oder welche Achtung genießt er in der Brigade, die für ihn die betrieblichen Aufgaben übernehmen muß? Persönliche Kontakte spielen dabei eine große Rolle. Jedenfalls erhielten die drei damals den Segen ihrer Kollektive. Aus dieser Chance galt es etwas zu machen, zumal die Arbeitskollegen ein feines Gespür dafür besitzen, ob und wann es vorwärts geht. Also: Auf dem Teppich bleiben!

Übrigens sind wir derzeit alle am Rostocker Konservatorium, und unser Sänger sogar an der Musikhochschule „Hanns Eisler“ in Berlin.

Apropos Freistellung. Bei gesellschaftlichen Höhepunkten bestehen keine Probleme. Unsere BGL kümmert sich sogar um die Freistellung der Mitglieder unserer Gruppe, die in anderen Betrieben beschäftigt sind, beantragt sie bei deren Leitern. Mal abgesehen davon, daß die BGLer überbetrieblich miteinander zu tun haben — nach besonderen Ereignissen oder in Vor- bzw. Nachbereitung wichtiger Greifswalder Feste läßt das KKW die Leiter bzw. Kollektivvertreter zur gemütlichen Diskussionsrunde ein.

Schwieriger ist es, den Veranstaltungsalldag abzusichern. Arbeitszeitverlagerung ist nur bedingt möglich, denn sie ist nicht nur an die betriebliche Situation, sondern zugleich an die begrenzte Freizeit — Muggen und Proben verschlingen den größten Teil — gebunden. Teilweise opfern wir den Urlaub. Da wir wissen, daß wir bei den Leitungen des KKW mit unseren Problemen immer auf offene Ohren stoßen, versuchen wir, auch dieses zu klären.

Wir arbeiten mit der Gewerkschaft sehr eng zusammen. Sie ist uns nicht nur in finanzieller — u. a. Rückerstattung der Studiengebühren, Finanzierung eines Mentors, Kauf eines Mixers, Übernahme der Kosten für die Reparatur der PA —, sondern ebenso in politisch-moralischer Hinsicht ein unentbehrlicher Partner. Bei wichtigen Verhandlungen im Territorium ist stets ein Mitglied der BGL dabei. Existieren Schwierigkeiten im Betrieb, setzt sich die BGL über die AGL mit den Leitern auseinander. Einige Verwicklungen und kulturpolitische Fehlinterpretationen konnten mit Hilfe der Gewerkschaft wieder ins rechte Licht gerückt werden. Wir denken z. B. an den zweijährigen Kampf um das Projekt „Heißer Stern“...

KONFORM besitzt auch einen Patenschaftsvertrag mit einer Brigade des KKW. In ihm sind die Reparatur und der Bau von elektronischen Geräten für

die Gruppe — im Rahmen der technischen und betrieblichen Möglichkeiten —, Veranstaltungsbesuche der Brigade mit anschließender Auswertung sowie gemeinsame sportliche und kulturelle Aktivitäten — u. a. regelmäßige Fußballturniere — verankert.

Die Kollegen — vor allem der Brigade — sind die härtesten Kritiker, denn das Verhältnis zu ihnen ist ehrlicher als das zu Außenstehenden. Wir kennen uns genau und sagen uns offen die Meinung. Zudem bieten Beiträge in der Presse über die Band nicht nur für den engeren Kollegenkreis Diskussionsstoff.

Übrigens: Einige Leute aus dem Betrieb, die sich vorher nie für KONFORM interessierten, verhalten sich durch Artikel uns gegenüber jetzt aufgeschlossener.

Natürlich hat KONFORM im Rahmen des Ensembles des KKW besondere Verpflichtungen. Neben uns gehören eine Schauspiel-, eine Tanz- und eine Songgruppe zum Kollektiv. Wir stellen die Technik, verbinden die einzelnen Programmteile und treten mit einem Extrablock zum Schluß auf. Derzeit bereiten wir zur 750-Jahr-Feier Berlins mit allen Ensemblemitgliedern einen Extraknüller vor.

Ich glaube, wir konnten das Vertrauen, das der Betrieb in KONFORM setzte, mit einer Reihe von Erfolgen rechtfertigen, und wir bemerken, daß die Angehörigen des KKW stolz sind, wenn „ihre“ Band in unserem Land Anerkennung findet. Wir möchten die in uns gesetzte Hoffnung nicht enttäuschen und wollen in Zukunft noch ein Stück weiter vorwärts kommen.

So eine Partnerschaft möchte ich jeder Band wünschen. Wenn eine Kapelle die Gipfel unserer Rocklandschaft erstürmen will, schafft sie es kaum ohne Helfer. Sicherlich sind nicht überall so hervorragende Voraussetzungen vorhanden wie im KKW. Doch bietet nicht fast jeder BKV die Chance für die Förderung



einer Amateurband? Rockmusik besitzt vor allem in den Betrieben Nährboden, wo viele Jugendliche konzentriert sind. Spätestens seit dem Beschluß der Hauptaufgabe auf dem VIII. Parteitag müßte jedem staatlichen Leiter der Zusammenhang zwischen ökonomischen Aufgaben und geistig-kulturellem Leben bewußt sein. Allerdings: Auch die Musikanten sollten eine Trägerschaft als gegenseitiges Nehmen und Geben betrachten und nicht nur Vorteile und eigene Interessen sehen.

Erich Cymek

Was ist bei KONFORM – seit PROFIL Nr. 4 – passiert?

- KONFORM nahm an den wichtigsten Höhepunkten teil: Kultursommer der FDJ 1985 und 1986 in Bulgarien bzw. der VR Polen, Rock für den Frieden, 12. Zentrale Leistungsschau der Amateurtanzmusiker der DDR.
- KONFORM ist Träger des Titels „Hervorragendes Amateurtanzorchester der DDR“.
- Zwei Demos sind produziert, die demnächst mit Text fertiggestellt werden.
- Problem Texte: Der Aufruf innerhalb eines Interviews, das Jugendradio DT 64 zur 12. Zentralen Leistungsschau in Erfurt mit der Band führte, hatte Erfolg! Achtzehn Leute meldeten sich, drei gerieten in die engere Wahl. Ein Dankeschön an alle!
- „Heißer Stern“ hatte am 12. Juni 1986 Premiere.
- Neuer Drummer: Antonio Kühn. Er hat sich sofort in das Konzept der Gruppe hineingefunden. Jan Wüstenberg absolviert derzeit seinen Ehrendienst in der NVA.
- Vorhaben: Produktionen von tanzbarer, populärer Musik als Angebot für den Rundfunk.

Und in puncto Förderung?

- **Trägerbetrieb:**
siehe Artikel
- **Bezirksleitung der FDJ Rostock:**
Enger Kontakt zwischen Band und BL – Erich Cymek ist bei einer Reihe von Bezirksleitungssitzungen dabei und berichtet über die Arbeit der Förderband. Die BL nimmt Anteil am Veranstaltungslernen der Band und fährt zu Höhepunkten – wie „Rock für den Frieden“ und 12. Zentrale Leistungsschau – mit. Bei Auftritten in Rostock ist sie fast immer anwesend. Ständige Unterstützung bei Problemen, u. a.: LO, Übernahme der Kosten für „Heißer Stern“ sowie für Plakate und Autogrammkarten und Abstimmung zwischen BL und Wehrkreiskommando – persönlicher Einsatz des 1. Sekretärs – hinsichtlich des Einberufungstermins des Drummers, so daß sich die Band rechtzeitig um Ersatz kümmern konnte. KONFORM wird zu allen wichtigen Ereignissen im Bezirk eingesetzt.
- **Kreisleitung der FDJ Greifswald:**
Zusammenarbeit lief schwer an. Bei Kontrollbesuchen der BL gibt es Gespräche über die Arbeit der gemeinsamen Fördergruppe.

Die Tournee im Heimatkreis durch FDJ-Jugendklubs wurde nach Schwierigkeiten terminlich fixiert.
Peter Kurenz ist als Vertreter von KONFORM Mitglied des Plenums der KL.

WK 13: Musikantenfamilie

Zwischen Proben, Schule, Arbeitengehen und Muggen war es gar nicht so einfach, die Zeit zu finden, um mal darüber zu quatschen, wie die ganze Sache zwischen SANDOW und WK 13 anfing und bis heute ablief.

SANDOW

Nachwuchsband, benannt nach einem Cottbuser Stadtbezirk, blutjung und relativ unerfahren im Rockgeschäft.

WK 13

Band mit einem musikalisch undurchsichtigen Image. Benannt nach einem Cottbuser Wohnkomplex, nicht mehr ganz so blut-, aber noch jung. Etwas erfahrener in bezug auf: „Die Bretter, die für manche nur das Geld bedeuten“. (Zitat: „Es geht weiter“, WK 13.)

Also, Kai, „der Lange“ von SANDOW, Schmidte und Toby von WK 13 wollen Euch berichten, was passierte, als die WK 13-Onkels ihre SANDOW-Babys an die Hand nahmen und mit ihnen ins Land „Rock'n'Roll“ spazierten – und das war manchmal wirklich kein leichter Spaziergang.

Wer fängt an zu erzählen? Kai, schieß los:

Kai (SANDOW):

SANDOW existiert seit 1984 in fast konstanter Besetzung mit Kai-Uwe Kohl-schmidt (lead; g, voc; Text, Komposi-

tion), Baufacharbeiter mit Abitur, Till Fürstenau (bg), Schüler, Chris Hinze (g, voc), Baufacharbeiter, Dirk Patsch (dr), Kfz-Schlosser, und unserem jüngsten Mitglied Janette Petersen (keyb, voc), Schneiderin mit Abitur. Wir machen schnelle Lieder mit deutschen Texten, genauer gesagt, vorwärtsdrängende

Schmidte!“ „Ach so, alles klar.“ schien sicher, daß wir auf der gleichen Welle surften.

Damals hatten wir noch keinen Baßmann. Schmidte versprach, einen aufzutreiben. Zur nächsten Probe brachte er wirklich einen mit. Zwar keinen „Bimbo“ Rasm, aber immerhin befand



Rockmusik mit New-Wave-Elementen. Das zum Stil, nun zum Werdegang.

Es war im Januar 1984, und wir probten im Keller für unsere erste Einstufung. Damals besaßen wir schon über zwanzig eigene Titel und waren uns unserer Sache ganz schön sicher. Aus irgendeinem Grund tauchte plötzlich so eine wilde Frisur im Probenraum auf. („Wie kann man nur so rumlaufen! Daß da die Eltern nichts sagen...“ Zitat: Frau Biedermann). Es war Schmidte, der Chef von WK 13, dieser Band, die dem Volksmund nach eine verschärfte Musik machen soll. Wir beschnupperten uns erst einmal ein bißchen, aber nach einem ausführlichen Gespräch („Bist'n du?“ „Schmidte von WK 13.“ „Wer?“ „Na,

sich eine Baßgitarre mit vier richtig aufgezogenen und gestimmten Saiten bei ihm. Dann spielten wir Schmidte vor, was wir zur Einstufung darboten wollten. Noch ohne Baß. Er hörte sich alles an und bemerkte am Ende: „Wenn ihr so wild drauflos drescht, könnt ihr die Spielerlaubnis vergessen.“ Schock auf unserer Seite.

Wir einigten uns, unter Schmidtes Anleitung ein zwölf Titel umfassendes Programm zu erarbeiten.

Schmidte, jetzt erzähl du mal weiter!

Schmidte (WK 13):

Ja, wie bin ich überhaupt an SANDOW geraten... Über zehn Ecken lernte ich die Eltern von Kai kennen. Sie baten

mich, bei ihren Kindern nachzusehen, ob das Geld, das sie sich nicht ohne Mühe vom Haushaltsetat abgespart hatten, um eine Gitarre und noch so 'n paar Kracher für die „Kleinen“ zu kaufen, auch nicht zum Fenster 'rausgeschmissen wäre.

Wie Kai bereits berichtete, schufen wir in den kommenden Wochen ein Programm, das wenigstens auf einer Hand und einem Fuß stehen konnte. Den Bassist „Kläppi“, den Vorgänger von „Till-Eule“, lernte ich in meinem Betrieb kennen. Er fing an, nach SANDOW-Weisen die Saiten entsprechend meinen Anordnungen zu bearbeiten, und es klang nach einer Weile ganz ordentlich. Allmählich kamen richtige Arrangements zustande. Viel Zeit existierte nicht mehr bis zur Einstufung...

Kai (SANDOW):

Abwechselnd schauten Christian, Tobby und Basti von WK 13 in unsere Proben, um kräftigen Senf dazuzugeben. Sie redeten uns nicht in die Musik rein, sondern empfahlen nur, wie wir alles am besten in die Reihe kriegen könnten. Die WK 13-Leute besitzen im Gegensatz zu uns einen großen Sack voller Erfahrungen, vor allem technischer und musiktheoretischer Natur. Und davon durften wir profitieren — ohne unsere eigenen Ideen wegzustecken. Es machte uns Spaß, da wir merkten, daß aus den Titeln eine Menge rauszuholen war.

DIE GENERALPROBE

Nach hart durchgeprobten Monaten startete die große Generalprobe vor Publikum — SANDOW als Vorgruppe von WK 13 innerhalb einer Konzertveranstaltung im Jugendklub WK XIII.

„Kläppi“, der Baßmann, versuchte, sein Lampenfieber mit Alkohol zu bekämpfen und fiel dabei total ins Glas. Schmidte sprang kurzerhand ein. Er kannte ja die Titel und die Baßfiguren wie sein Wohnzimmer, hatte sie doch mit SANDOW, und vor allem mit Kläppi“, durchgekaut.

Die Mugge lief wie am Schnürchen — bis auf ein paar kleine Hänger von Schlagzeuger „Pitti“ und manchmal einem schrägen Gitarrenkreischer bzw. Gesangeskrächzer von Chris oder Kai. Es war ein gelungener Gig, alles kam total locker und echt überzeugend runter. Wir vermochten mit Zuversicht im Auge der bevorstehenden Einstufung entgegenzusehen.

DIE EINSTUFUNG (Anfang '85)

SANDOW als Live-Einlage im Tonkonserveneintopf einer Diskothek im Jugendklub Südstadt in Cottbus. Viele Freunde waren erschienen, um die Jury durch lautstarke und tanzfeste Sympathiekundgebungen für die Band von deren Qualität zu überzeugen. Diese beeindruckte das kaum. Skeptisch dreinblickend breitete sie ihre wichtigen Akten und Formulare zwischen Schnaps- und Biergläsern aus.

Die SANDOW-Leute begannen ihr Programm musikalisch runterzutoben. Nach den ersten Titeln wurden die Blicke der Juryleute freundlicher. Das ist doch mal was — Spontanität, jugendliche Unbekümmertheit, Spaß und Ernst. Letzterer ohne Zeigefinger, mehr Selbstironie. Es funktionierte, als seien die Jungs von jeher Musikanten. Den WK 13-Lehrern plumpste ein riesiger Stein vom Herzen: Die Arbeit hatte sich gelohnt.

Leider konnte an diesem Abend nur eine Auftrittsgenehmigung in der Grundstufe vergeben werden, denn die Bandmitglieder waren noch nicht volljährig, und das Jugendschutzgesetz trat in Kraft. Trotzdem gab es Grund zum Anstoßen, auf die Pappe und alles, was noch von den Sternen zu holen sein wird.

Kai (SANDOW):

Bis heute können wir uns immer, wenn wir etwas benötigen oder uns Probleme ärgern, an die WK 13-Schürzenzipfel hängen. Schmidte und die anderen helfen uns, wo es geht. Sei es, sie stellen

uns ihre Anlage bzw. Instrumente zur Verfügung, oder sie bauen uns bei einer ihrer Muggen mit ein.

Schmidte (WK 13):

Selbstverständlich sind die SANDOWer nicht mehr auf uns angewiesen. Kai weiß nun, wie man ein Bandunternehmen leitet und im Griff behält. Inzwischen sind sie auch dem Bezirkskabinett für Kulturarbeit und der FDJ-BL keine Unbekannten mehr. Im übrigen ist es für uns sehr wichtig, daß wir die Kontakte zu SANDOW nicht verlieren. Wir werden durch die einfache, unkomplizierte Art und Weise ihrer Musik und überhaupt ihres gesamten Auftretens stets aufs Neue daran erinnert, welche Bedeutung es besitzt, das Publikum spüren zu lassen, daß Musiker auf der Bühne ähnlich denken und fühlen wie die Leute unten — vorausgesetzt, sie sind genau so eng mit der Realität verwurzelt. Ich glaube, das ist der Punkt, wo viele Profibands und eine Reihe gestandener Amateurgruppen von den ganz Kleinen noch was lernen können. Wir beziehen jedenfalls von SANDOW eine Reihe Anregungen für die eigene Arbeit.

Kai (SANDOW):

Mann, nun hör' aber auf zu spinnen! Vielleicht habt ihr es nötig, euch an uns ein Beispiel zu nehmen, eher ist es umgekehrt.

Wenn es die Zeit erlaubt, kommen wir zu den WK 13-Muggen als Zuschauer und Fans. Am besten ist es natürlich, wenn wir zusammen auftreten. Dann brauchen wir nur unsere Gitarren mitbringen und uns bei WK 13 einstöpseln. Zum anderen haben wir nahezu die gleichen Fans. Wenn die als geballte Ladung losgehen, wird es meist ein total oberaffengeiler Abend. Allerdings auch die Auftritte, die wir alleine bestreiten — und das ist der überwiegende Teil —, laufen manchmal absolut actionmäßig. Neulich ließ man uns erst nach der vierten Zugabe von der Bühne —

und Chris verschenkte als Krönung seine Schuhe mit unseren Autogrammen. Na ja, Chris ist unser Schönster.

Schmidte (WK 13):

Ihr seht, unsere SANDOW-Ziehkinder können mittlerweile ganz gut auf beiden Beinen fest stehen. Wir sind froh, daß es mit SANDOW vorwärts geht. Für unsere Begriffe gibt es in der Rockszene des Bezirkes Cottbus keine vergleichbare Nachwuchsband. Uns kräuseln sich vor lauter Stolz die Haare, wenn wir daran denken, daß wir an deren Existenz mitschuldig sind.

Kai (SANDOW):

Schließlich und endlich hat auch WK 13 die Verantwortung mit dafür übernommen, daß unsere Eltern den Kauf eines neuen Autos bzw. Farbfernsehers auf unbestimmte Zeit verschieben mußten, da wir noch so einige Kleinigkeiten — Mischpult, neue Gitarren, Mikros usw. — für die Band benötigen. Mit dem Lehrlingsgehalt und den paar Muggen zur Zeit können wir gerade so die Drinks für die Mädchen bezahlen.

Ob die Eltern von SANDOW das bedachten, als sie Schmidte losschickten, um bei ihren Sprößlingen nach dem Rechten zu schauen? Jedenfalls ein dickes Dankeschön an die musikantenfreundliche ältere Generation von WK 13 und SANDOW.

Kai-Uwe Kohlschmidt,
Tobias Richter

P. S. nach Redaktionsschluß:
Janette ist nicht mehr bei SANDOW.

Was ist bei WK 13

– seit PROFIL Nr. 4 – passiert?

- Teilnahme an Höhepunkten: Eröffnung des Kultursommers der FDJ 1985 in der VR Polen, Rock für den Frieden 1986, 3. Treffen der Freundschaft der Jugend der DDR mit der Jugend der VR Polen, Reise in die CSSR im Oktober 1986, VIII. FDJ-Werkstattwoche der Jugendtanzmusik, Tag der Volkskunst des Bezirkes Cottbus im Palast der Republik.
- 5. Platz 1985 in der Umfrage von Radio DDR II und Junge Welt nach der populärsten Amateurband des Jahres.
- Produktionen: „Wieder nichts gewesen“, „Es geht weiter“, „Jetzt oder nie“, „Liebe ist auch Angst“ – leider wurde dieser Titel bisher nicht gesendet, doch wir stehen auf ihn, zumal er unsere Zielrichtung umreißt.
- Auftritt bei „Klik“.
- Neuer Mann: Lutz Schulz an Saxophon und Keyboards. Nach wie vor spielen die Gitarren bei uns die dominierende Rolle. Englische Gitarrenmusik und nicht mehr New Wave – wenn auch einige Elemente davon noch hörbar sind –, so heißt unsere musikalische Richtung. Durch die Keyboards ist unsere Musik runder, rockiger, softer geworden.
- Neue Kontaktadresse: Frank Schmidt, Schwelastraße 41, Cottbus, 7512.

Und in puncto Förderung?

- Volle Realisierung des Fördervertrages mit der **Kreisleitung der FDJ Cottbus-Stadt** – u. a.:
Ständige Arbeitsbesuche zu Proben mit anschließender Auswertung – auch sonst reißen die Kontakte zwischen FDJ und WK 13 nicht ab, ist die Jugendorganisation gegenüber Problemen der Band stets aufgeschlossen.
Werkstatt mit dialog und WK 13 im Rahmen der Weiterbildung der Cottbuser Musikanten.
Einsatz zu gesellschaftlichen Höhepunkten, wie 1. Mai und 40. Jahrestag der FDJ.
Unterstützung bei notwendiger Freistellung.
Das Kreiskabinett für Kulturarbeit ist stets über den Stand der Realisierung informiert.
Auswertung des Auftritts von WK 13 im Rahmen des Zentralen Leistungsvergleichs gemeinsam durch KKK und FDJ, um die Band noch zielgerichteter auf das nächste Vorspiel um den Titel vorzubereiten.

- **Trägerbetrieb:** VE Tiefbaukombinat Cottbus. Zusammenarbeit war schon immer gut, nun ist sie noch intensiver. Ensembleleitung ist bei allen wichtigen Auftritten, Aussprachen etc. anwesend. Neuer LO wurde durch Betrieb zur Verfügung gestellt, ebenso erfolgte materielle Unterstützung für PA und Probenraum.
- **Bezirksleitung der FDJ Cottbus:**
Seit Oliver Rehn nicht mehr bei der BL ist, existiert keine ständige Kontaktperson – fehlender Ansprechpartner erweist sich als Hauptproblem. Zusammenkünfte erfolgten daher sporadisch. Das Sekretariat besuchte die Band im Probenlager, das von der BL organisiert wurde. Einsatz der Band zu Höhepunkten der FDJ; Urlaub der Landjugend, Freundschaftszug in den tschechischen Partnerbezirk u. a. Insgesamt ist jedoch ein besseres Miteinander als vor der VII. FDJ-Werkstattwoche in Suhl zu verzeichnen.

CORPUS:

Gib't leider nicht mehr

PROFIL befragte René Niederwieser, jétzt bei der PERL-BAND:

Es ist nicht so einfach zu erklären, warum CORPUS auseinanderfiel. Ich will's aus meiner Sicht versuchen.

Ich war Leiter der Band. Nach meinem Weggang existierte zwar ein Nachfolger, doch der bekam die Kapelle wohl nie so recht in den Griff. Bandleader ist nicht unbedingt ein leichter und dankbarer Posten. Wenn ich daran denke, daß ich von dem ganzen Drum und Dran fast alles gemacht habe – Auto reparieren, PA hüten, Absprachen mit Veranstaltern, Kontakt zu gesellschaftlichen Gremien und staatlichen Institutionen und und und. Zudem gehörte mir ein großer

Teil der Anlage. Ich war der Kopf der Band, hatte die neue Besetzung aufgebaut. Ein Neuer hätte viel Kraft gebraucht, um zu bestehen.

Allerdings bin ich ebenso aus musikalischen Gründen von CORPUS weg. Ich wollte hauptamtlicher Gitarrist sein, mich auf das Instrument konzentrieren und nicht, wie bei CORPUS, halb singen und halb die Klampfe bedienen. Wenn bei der Band wenigstens ein, zwei Schritte nach vorn zu verzeichnen gewesen wären! Hauptsächlich nur Musik von anderen nachspielen — eines Tages schwindet da die Begeisterung. Für mehr eigene Nummern fehlte uns die helfende Hand. So schlecht waren die musikalischen Potenzen von CORPUS keinesfalls. Bei PERL dominierte von Anfang an der Spaß am Musizieren. Die Gruppe bestritt in erster Linie mit eigenen Liedern vor allem Konzerte, verfügte über einen Hit und einen Namen. Da tat sich einfach was, erhielt die Band die notwendige Unterstützung. Dabei besaß PERL zum Zeitpunkt meines Einstieges nicht weniger musikalische Schwächen. Vielleicht reizte mich auch Berlin, denn hier ist die Szene zu Hause. Außerdem, wenn man sich in einem gewissen Alter befindet, möchte man schon für die investierte Kraft ideeller und finanzieller Natur Erfolgserlebnisse finden — damit es weiter geht.

Klar, das hört sich egoistisch an. So einfach habe ich es mir dennoch nicht gemacht. Ich stand sehr lange mit mir im Konflikt: Was, wenn du die Gruppe verläßt, die dich braucht... Ich halte es nicht für normal, daß viele Bands schnell wieder auseinanderrennen — selbst, wenn es zur normalen Erscheinung geworden ist. Meines Erachtens ein nachdenkenswertes Problem für staatliche und gesellschaftliche Leitungen. Unsere Musik wird von derartigen Fluktuationen kaum besser. Ja, das Angebot von PERL kam nicht nur einmal. Letztlich sah ich keine Chance für CORPUS.

Obwohl ich lange den Stempel des schwarzen Schafes trug — wir verstehen uns menschlich nach wie vor. Keiner ist auf den anderen böse. Wir haben sogar nach meinem Bandwechsel gemeinsam erfolgreich geprobt. CORPUS war ein duftes Team. Wir paßten alle gut zusammen. Der Bassist ist übrigens zu MARATHON, der Drummer zu KRAKATOA, und der Keyboarder leistet seinen Ehrendienst bei der NVA. Nicht ganz unschuldig am Zerfall von CORPUS ist das Umfeld im Bezirk. Eine Amateurband, die mehr als Durchschnitt sein will, benötigt gesellschaftliche und staatliche Partner. Wir verfügen über eine Musikschule — und dennoch gibt es zu wenig Musikanten mit Profil. Werden sie genügend gefordert und gefördert? Von der FDJ haben wir uns mehr Unterstützung erhofft. Die Rundtischgespräche z. B. fehlten. Doch die wären wichtig zum Aufbau von Vertrauen gewesen. Es tut einer Band unheimlich gut, wenn sie ihr Herz ausschütten kann sowie Beistand und Hilfe für den notwendigen Idealismus erhält. Und dazu zählen wir den versprochenen Mentor und Texter. Vielleicht hätten auch wir uns da intensiver kümmern können. Die nicht intakte Vertrauensbasis hätte das nicht ersetzt. Von dieser Kritik möchten wir die Stadtleitung ausschließen. Ihr Kultursekretär Norbert Möller besaß stets ein offenes Ohr für uns und die Förderung der Jugendtanzmusik im Bezirk.

Inter Mix

Peter Maffay live

Fragmente eines Porträts

(zusammengestellt aus Äußerungen Peter Maffays während seines ersten DDR-Gastspiels im Juni 1986 in Rostock — PROFIL zitiert aus der internationalen Pressekonferenz, Zeitungen und Zeitschriften sowie Rundfunksendungen)

+++ geboren 1949 in Rumänien + 1964 Gründung der ersten Band „The Dukes“ + 1968 mittlere Reife, Beginn einer Lehre als Chemigraph + Entdeckung des Talents ein Jahr später durch Michael Kunze + November '69: Erste Plattenaufnahme: „Du“ — Titel wird ein Jahr später 29 Wochen lang die Nummer 1 in den Charts, im Sommer '70 dafür erste Goldene Schallplatte + 1971 erster Live-Auftritt mit Begleitband + Frühjahr '74 Trennung von Kunze, wenig später Zusammenarbeit mit Joachim Heider, Testkonzerte mit „18 Karat Gold“, Tournee mit „Sahara“ —

Musik wird rockiger + 1977, 1978, 1979, 1981, 1982, 1984 und 1986 Tourneen durch die größten Konzertsäle der BRD — dabei 1981 ein Open Air mit Joan Baez für „Amnesty International“ und „Humanitas“ und 1982 sechs Konzerte mit den Rolling Stones + Juni '83: Maffays Red Rooster-Tonstudio in Tutzing nimmt seine Arbeit auf + einige seiner Erfolgs-LP's: „Für das Mädchen, das ich liebe“ (1970), „Steppenwolf“ (1979 — erste Goldene LP), „Revanche“ (1980 — Platin LP) + einige der Erfolgstitel: „Du“, „Du bist anders“, „Und es war Sommer“, „Ich will leben“, „So bist du“, „Über sieben Brücken“, „Sonne in der Nacht“, „Hunger nach Leben“, „Die Sucht, die Leben heißt“, „Eiszeit“ u. a. + Ziel: Zweite Kinderplatte nach „Tabaluga oder die Reise zur Vernunft“, Drehbuch zu beiden LP's + Tournee im Frühjahr '87 durch die DDR +++



Schlager oder Rock — eine entscheidende Frage?

Verstehst du dich eigentlich mehr als Rock- oder als Schlagersänger?

Mir ist das — mit Verlaub gesagt — wurschtegal. Ich bin Musiker⁽³⁾

Für mich ist spannend zu beobachten, wie du dich vom Schlagersänger zum Rocker gewandelt hast. Wann ist dir eigentlich bewußt geworden, daß dich die Leute, die dich mit solchen Stücken wie „Du“ in die Schlagerbranche reingezogen haben, mit dir selber und mit dem, was du willst, nichts zu tun haben? Ich kann mir vorstellen, daß dieser Abnabelungsprozeß kompliziert war.

Es ist kompliziert gewesen. Aber — nur, damit wir uns da klar verstehen — ich spiele ein Lied wie „Du“ immer noch, weil ich mich ganz bewußt dazu bekenne. Gefühlsverkümmerte Menschen sind eine Tragik. Menschen, die sich zu ihren Gefühlen nicht mehr bekennen, die ignorieren, daß eine einfache Sprache

nicht unbedingt eine schlechte sein muß — die sagen mir nichts.⁽⁶⁾

Bekennst du dich zur Schulze?

Ich ja, aber die Kritiker nicht.⁽³⁾

Würde denn folgendes Marx-Zitat auf dich zutreffen: „Man muß die versteinerten Verhältnisse zum Tanzen zwingen, indem man ihnen ihre eigene Melodie vorspielt“?

Das ist ein phänomenaler Satz, so was müßte mir auch mal einfallen... Okay, wir versuchen, Kommunikation zu erzeugen. Ich spiele nicht für Kritiker, sondern für Publikum. Ich werte die Reaktionen der Leute als ein Gefühls-geschenk. Wenn ich, mit einfachen Worten gesagt, glänzende Augen sehe, dann sehe ich eine Berechtigung für meine Arbeit.⁽⁶⁾

Es gibt Lieder, die erfordern einen hohen physischen Einsatz. Man steht auf der Bühne und läßt seiner Spielwut freien Lauf. Und dann habe ich Songs — z. B. „Die Sucht, die Leben heißt“ oder „Eiszeit“ —, die mich sehr direkt betref-

fen und nachdenklich machen. Wenn ich sie spiele, spüre ich diese Betroffenheit nicht nur bei mir, sondern auch bei den Leuten im Saal... Mit solchen Titeln können sie etwas anfangen. Anders bei Titeln wie „Schatten in die Haut tätowiert“. Deren Aussage ist nicht sehr bedeutungsvoll — zumindest für mich. Doch ich glaube nicht, daß es richtig ist, von einer LP zwölf wichtige Sachen zu erwarten.⁽²⁾

Man geht in ein Konzert, um unterhalten zu werden. Zumindest möchte ich das, wenn ich eins besuche. Wir versuchen unser Programm so zusammenzustellen, daß wir besonders dem Rechnung tragen. Wir wollen den Menschen ein klein wenig die Spielfreude vermitteln, die wir empfinden, ihnen ebenso etwas fürs Auge bieten. Wir nehmen Licht mit, damit es glitzert und flimmert. Ich möchte nicht nur auf die Bühne gehen und immer nachdenken. Täte ich das, bliebe keine Zeit zum Spielen. Ich meine, ein Lied wie „Karneval der Nacht“ kann man als Titel mit Inhalt hernehmen — oder auch nicht. Es ist die Geschichte der Jagd nach dem Glück. Ob das wirklich ein toller Gegenstand ist, über den es sich lohnt, lange zu unterhalten, soll jeder für sich entscheiden. Ich finde schon, denn ich bin manchmal ein Jäger.⁽²⁾

Welche Lieder mir besonders wichtig sind? Zwei Titel möchte ich nennen, die für meine Begriffe sehr eng in Beziehung stehen: „Eiszeit“ — als Ausdruck einer gewissen Angst, mit der wir tagtäglich leben müssen und die in Positionen unterschiedlichster Art zu finden ist — und „Die Sucht, die Leben heißt“ — ein Song, der nichts weiter als den Wunsch wohl jedes Menschen enthält, jener Angst zu entfliehen, um in Frieden leben zu können. Diese beiden Lieder spiele ich bereits vier Jahre, und sie haben für mich immer noch eine große Tragweite. Dagegen gibt es andere Sachen, die rühre ich nicht mehr an, weil ich mir sage, daß man die Leute nicht damit langweilen muß.⁽²⁾

Musikalische Einflüsse

Die 60er Jahre sind für mich wichtig gewesen, weil sie mein musikalisches Empfinden entscheidend geformt haben. Bob Dylan ist deshalb ein großer Einfluß, wegen seiner textlichen Aussagen und auch der Art, wie er musiziert. Ich halte Dylan für einen großartigen Musiker und einen phantastischen Menschen. Der „Tambourine Man“ ist ein kleines Dankeschön an ihn.⁽⁴⁾

Songs dieses großartigen und klugen Menschen spielen wir in unserem Konzert ebenso wie einige von Eric Clapton und den Birds.⁽²⁾

Die Dinge, die ich damals gemacht habe, hören sich anders an als die von heute. Ich führe das zurück auf den wohlthuenden Einfluß von Musikern, die ich im Verlaufe der Zeit kennenlernen konnte. Vor etwa acht, neun Jahren tat ich mich mit dem ersten meiner Band in der jetzigen Konstellation zusammen. Es kam immer einer mehr dazu. Im Grunde genommen ist das eine alte Band, denn nur ganz wenige sind gegangen. Die Arbeit mit ihr weckte in mir Bedürfnisse, anders zu musizieren, als es bisher geschah.

Ich höre mir die Musik von meinen Leuten an. Sie produzieren ja selbst Schallplatten. Ich befasse mich jedoch ebenso mit anderer Musik. Und dabei entdeckte ich manchmal etwas, was mich sehr interessiert, was Anregungen für eigene Dinge vermittelt.⁽²⁾

Ich höre mir die Musik meiner Kollegen aus der BRD an und stehe ihr mit einem gewissen Respekt gegenüber. Zu den besten Musikern zähle ich Klaus Lage, Herbert Grönemeyer, Ulla Meinecke und Wolf Maahn.

Ich besorge mir die Platten — ich kaufe sie mir nicht, weil ich lieber tausche, und in den Schallplattenfirmen habe ich

Leute, die mir sagen, was ich mir unbedingt anhören sollte — studiere, wie pffiffig die anderen sind. Nicht alles würde ich in der vorgestellten Art und Weise produzieren. Es wäre ja schlimm, wenn wir alle die gleichen Sachen machen würden...⁽²⁾

Mir sind einige Namen aus der DDR-Musikszene geläufig. Der Karat-Titel „Über sieben Brücken mußt du gehn“ gehört ja zu meinem Repertoire. Schade, daß er mir nicht eingefallen ist...

Ich muß zugeben, daß an das Plattenmaterial aus der DDR nicht so leicht ranzukommen ist. Ich glaube, daß der Wissensstand und die Handwerklichkeit eine ähnliche ist wie bei uns. Die Gruppen, die ich gesehen habe, musizieren nicht anders als die Bands aus England und den USA, die ich erlebte. Ich bemerke keinen Unterschied — auch, daß die Qualität eine gute ist.⁽²⁾

Ich höre Musik nicht nur, weil sie mein Job ist. Sie hilft mir auch, zu entspannen und in der Stube die Schotten dicht zu machen. Ich setze mich hin, rauche eine Zigarette — das ist herrlich.⁽²⁾

Die meisten kennen Peter Maffay als Rockmusiker, vor Jahren aber spielte er selbst klassische Musik...

Ich stehe z. B. auf Händel, setze mich oft irgendwo in eine Ecke, lese ein bißchen was, und dann höre ich mir halt solche Musik an.⁽³⁾

Die Band

Wir sind eine Truppe, in der ein jeder auf den anderen angewiesen ist. Ohne eine solche gleichberechtigte Stellung liefe vor allem auf Tourneen überhaupt nichts. Ich meine neben den Musikern dabei auch alle anderen unentbehrlichen Helfer... Frank Diez, Steffi Stephan, Jean-Jacques Kravetz und Bertram Engel sind bereits seit Mitte der

70er Jahre in meiner Truppe. Alle elf Musiker spielen jedoch ohne festen Vertrag.⁽⁵⁾

Peter weiß: Ohne seine Jungs wäre die Show nur halb so gut. Diese jahrelange Zusammenarbeit, die Launen und Macken jedes einzelnen, die menschlichen Stärken und das Können als Musiker — das alles macht das Besondere aus. Da steht auf der Bühne kein Sänger mit einigen Mietmusikern, sondern eine gut eingespielte Band. Und dieses Bandfeeling kommt jeden Abend rüber... Obwohl diese Band wie aus einem Guß spielt, hat jeder seinen eigenen Stil und Sound, tendiert jeder in eine andere musikalische Richtung. Aber gerade diese Vielfalt macht jeden Auftritt so interessant. Und wenn die Jungs vor einem Konzert in der Garderobe ihre Instrumente schnappen, sich warmspielen — da kommt wieder diese alte Übungsraum-Atmosphäre auf. Bertram nimmt sich da gelegentlich eine Gitarre oder entpuppt sich als Sänger, Johann bringt einen Blues, als sei er in den Slums von Chicago geboren, und Steffi rockt im Sound der 60er Jahre, als habe er nie die Bühne des inzwischen legendären Star-Clubs in Hamburg verlassen — das alles endet in einer gewaltigen Jam Session, die dann auf der Bühne explodiert.⁽⁷⁾

DIE BAND

zur Peter-Maffay-Tour '86
„Sonne in der Nacht“

Frank Diez: Stieg bei „Und es war Sommer“ ein und gehört damit am längsten zur Band. Sammlung erster Erfahrungen als Profi Ende der 60er Jahre in Westberlin. Aufnahme erster Platten 1970. Stationen: Jazz-Rock-Formation Emergency, Atlantis, Snowball. Zusammenarbeit früher mit Eric Burdon. Gründete gemeinsam mit Engel Average Businessmen. Kümmerst sich als Produzent um neue Talente.

Steffi Stephan: Zusammen mit Udo Lindenberg Gründung des Panik Orchesters. Begann mit 15 Gitarre zu spielen, wechselte ein Jahr später zum Baß und ist heute einer der populärsten Baßgitaristen der BRD. Besitzt Rock-Club Jovel in seiner Heimatstadt Münster. Dort regelmäßiger Auftritt von Bands, Produktion erster Platten von Gruppen im dazugehörigen Studio bzw. Live-Mitschnitt von Konzerten. Verfügt in Dortmund über zweiten Club: Live-Station.

Jean-Jacques Kravetz: Spielt seit 1977 bei Maffay. Gebürtiger Franzose. Kam 1965 nach Hamburg und war bei City Preachers, Frumpy und Atlantis. Stieß 1973 zu Lindenberg.

Bertram Engel: Stephan entdeckte sein Talent als Schlagzeuger. 1976 Einstieg ins Panik Orchester. Trommelt bei Maffay seit 1977. Vielseitigkeit oft bewiesen: Trat gemeinsam mit Bruder Thomas als Gebrüder Engel auf, gründete mit Diez Average Businessmen. Vor kurzem erschien „Touch Me“ von The Raiders-Band, die Engel zusammen mit holländischen Freunden ins Leben rief. Genannt der „Dampfhämmer aus Westfalen“.

Thomas Glanz: Einstieg als Musiker durch Opa, der ersten Baß schenkte. Mitte der 70er Jahre endgültige Entscheidung für Keyboards. Ist heute Professor Keyboard – Tüftler und Bastler, der sich mit sämtlichen Keyboards und Synthesizern wie kaum ein anderer auskennt. Lernte als Studiomusiker Maffay in Berlin kennen und gehört seit 1981 fest zur Band. Spielt noch gelegentlich im Studio für andere Künstler, u. a. für Ulla Meinecke und Krishan von Morgenrot.

Johann Daansen: Allroundtalent: singt, komponiert, spielt Gitarre, Mundharmonika, Keyboards und arbeitet als Solist. Vielbeschäftigter Studiomusiker – jahrelang entstand in Frankfurt/Main und München kaum eine Platte, auf der Daansen nicht mitgespielt hätte. Jedoch stets Sehnsucht nach der Bühne – Mitarbeit u. a. bei Einstein. Kam 1983 zu Maffay, 1984 dort erster Live-Auftritt.

Eddie Taylor: Kam Ende der 60er Jahre aus amerikanischer Heimat nach Europa, lebte vor Seßhaftwerden in München in Frankreich und Italien. Als Saxophonist seit 1974 bei Maffay. Jazz reizt nach wie vor. Spielt gelegentlich in München handfesten Rock'n'Roll in einem der zahlreichen Rock-Clubs.

Nippy Noya: Stammt aus Indonesien. Spielt Percussion. Spezialität: Afro- und Latin-Percussion. Lebt in Amsterdam. Als einer der meistbeschäftigten Musiker jedoch in Europa fast ständig auf Achse. Arbeitet in der BRD u. a. auch in der Big Band des Jazzers Peter Herbolzheimer. Gehört seit Sommer '79 zum Maffay-Team. Erste Plattenaufnahme für die LP „Tame & Maffay“. Pausierte bei der Tournee 1984, da mit eigenen Projekten beschäftigt und mit Eric Burdon auf Welttournee.

Tony Carey: Special Guest auf „Sonne in der Nacht“-Tour '86. In Kalifornien geborener Indianer. Fiel 1976 erstmalig auf, als ihn Hardrock-Gitarrist Ritchie Blackmore nach seinem Ausstieg bei Deep Purple für seine Band Rainbow holte. Spielte bei den ersten beiden Alben „Ritchie Blackmore's Rainbow“ und „Rainbow Rising“ mit. Kam 1978 nach Frankfurt – geplant für zwei Wochen und eine Session. BRD wurde Wahlheimat. Feierte seine größten Erfolge bisher in seiner amerikanischen Heimat. Fährt dort zweigleisig – veröffentlicht Platten als Planet-P und unter seinem richtigen Namen. Größte Hits als Planet-P: „Why Me“, „King For A Day“, „This Perfect Place“. Unter seinem Namen „I Won't Be Home Tonight“, „West Coast Summer Night“, „Fine Fine Day“, „The First Day Of Summer“, „We Wanna Live“. Die letzten LP's: „In The Absence Of The Cat“, „Some Through City“, „Blue Highway“. Lernte Maffay vor mehr als einem Jahr in Frankfurt/Main – wo Carey lebt – durch Maffays Mit-Produzent Peter Hauke kennen. Obwohl derzeit in USA für TV-Auftritt und Interviews gefragt, Mitwirkung in der Maffay-Tour '86 als Bandmitglied und Präsentation eigener Titel in gesondertem Block.

Scarlet Rivera: Gebürtige New-Yorkerin – eine der renommiertesten Musikerinnen der USA. Gewinnt regelmäßig die verschiedenen Kritiker-Polls. Entdeckt durch Bob Dylan. Holte sie für seine Rolling Thunder Tour. Spielte auf dem Album „Desire“ bei neun Titeln mit. Weitere Stationen der Zusammenarbeit mit Dylan: „Hard Rain“ und Film „Renaldo & Clara“. Danach eigene Band Black Rose. Auftritt zum Newport „Jazz-Festival“. Veröffentlichung zweier Alben: „Scarlet Rivera“ und „Scarlet Feuer“. Arbeitet zur Zeit an ihrer dritten LP mit Musikern von Billy Squier. Produzenten: Keyboarder Alan St. John und Drummer Bobby Chouinard.

Wurde von Musikern wie David Johansen („Funky But Chic“), Dee Dee Bridgewater („Just Family“), The Band, Little Feat, Muddy Waters, Roger McGuinn und John Mayall für Plattenaufnahmen ins Studio geholt. Bedeutende Rolle als Solist bei einem der Konzerte von Duke Ellington in der New-Yorker Carnegie Hall. Erste Frau, die Maffay für seine Band engagierte. Lernte ihn im Sommer '85 bei Dreharbeiten zu Titel „Die Sucht, die Leben heißt“ kennen. (8)

Politische und Lebensansichten

Dem Wort Leben fällt in meinen Liedern eine große Rolle zu — „Ich will leben“, „Hunger nach Leben“, „Die Sucht, die Leben heißt“. Ich bin ein lebensfreudiger Mensch. Aber mir bleiben die Probleme der anderen nicht verborgen. Ich versuche, einen bescheidenen, aber konstruktiven Beitrag zu liefern und mir einen kleinen Platz in dieser Gesellschaft zu ergattern, der einigermaßen sinnvoll ist. Ich will meine Gefühle nach außen tragen und denen, die es brauchen, Mut oder Zuspruch geben. Ich bin ein absoluter Optimist, jedoch kein Zweckoptimist. Ich glaube daran, daß das die bessere Lebenseinstellung ist. Natürlich weiß ich, daß nicht jeder Zugang zu ihr hat, weil sich nicht jeder Optimismus leisten kann, wie es z. B. bei mir möglich ist. Hin und wieder bekam ich den Vorwurf zugetragen, daß es für mich leichter ist, optimistisch zu sein. Das trifft sicher zu. Jedoch eine positive Haltung mit ein

wenig Respekt und Einfühlungsvermögen dem anderen gegenüber ist meiner Ansicht nach der gangbarere Weg. (2)

Auf irgendeine Form, davon bin ich überzeugt, glaubt jeder an irgendwas. Jeder baut sich sein Gerüst. Ich betrachte ja den Glauben als die Möglichkeit, sich an einem Ziel zu orientieren, sich auszurichten, sich zu korrigieren, einen Maßstab für die Dinge zu haben. Nur muß ich zugeben, daß meine Art zu glauben ein Mischmasch ist von allem Möglichen, was ich bis jetzt irgendwo aufgenommen habe an Erlebnissen, an gelesenen Stoff, an Erzählungen und weiß der Kuckuck. So sind also hier beispielsweise Elemente drin, die mit Umwelt was zu tun haben, weniger mit Gott. Gott steht für mich als Überbegriff für diese ganzen Sachen. Aber es hat etwas zu tun mit Medien, in die ein Mensch auf Grund seines Vermögens nie vordringen kann, die ihn aber immer mit Sehnsucht erfüllen... Ich wäre ein sehr, sehr weiser Mann, wenn ich jetzt in der Lage wäre, ein Rezept zu geben, das, wenn es vollzogen wird, zielstrebig zu einem Gesamterfolg führen würde. Das ist nicht der Fall, das kann ich nicht. Aber, obwohl mir völlig klar ist, daß das schwer zu realisieren ist, glaube ich, daß das Wichtigste, was man braucht, das Bewußtsein ist um Koexistenz untereinander, ohne Andersdenkende, Andersempfindende, Andersaussehende zu diffamieren, ohne sich auf deren Rücken zu profilieren. (7)

Wir engagieren uns für eine Reihe von Sachen, z. B. für die Friedensbewegung. Seit drei oder vier Jahren sind wir regelmäßig dabei — nicht bei allen Veranstaltungen, das ist nicht machbar. Ich möchte die Aktion „Künstler für den Frieden“ nennen oder die Afrika-Aktion in Form einer produzierten LP und Auftritten der Beteiligten. Ich glaube nicht, daß unser bescheidener Anteil viel bewegt. Aber wenn wir viele Künstler sind, die etwas unternehmen, dann können wir schon bei

Leuten, die sich für unsere Arbeit interessieren, sich aber noch nicht mit diesen Themen näher auseinandergesetzt haben, für eine Bewußtseins-erweiterung sorgen. Auf der anderen Seite ist die Artikulation unseres eigenen Standpunktes von Bedeutung — immer in der Hoffnung, daß er andere anregt, über diesen nachzudenken.⁽²⁾

Du hast Geld für Nicaragua gespendet . . .

Ja, es scheint mir notwendig, wenn so ein kleines Land sich gegen Eingriffe von draußen wehren will. Ich habe das für einen ganz bestimmten Zweck getan: Es ging um eine Druckerei, und in Ländern wie Nicaragua gibt es sehr viele Menschen, denen für lange Zeit die Bildung verwehrt wurde.⁽³⁾

Ich will Leuten, die lesen, eine Chance geben. Es ist sowieso ein Tropfen auf den heißen Stein, außerdem ist es eine von mehreren Unternehmungen, die wir machen. Man kann da nicht allein den Amerikanern den Einfluß lassen.⁽⁶⁾

Kommt sofort der Vorwurf von der politischen Rechten, der Maffay wolle sich damit eine kommerzielle Pfründe sichern.

Ich habe es nicht nötig, mir auf diese Weise irgendwas zu sichern. Ich bin gesund und kann arbeiten. Da ich kein komplizierter Lebemensch bin, werde ich immer mein Auskommen haben.⁽⁶⁾

Ja, es ist halt so, daß leider gewissen Leuten (in der BRD — d. R.) die Urteilskraft oder die Berechtigung abgesprochen wird, beispielsweise bei einer Friedensdemo aufzutreten, Leute, die also Schlager singen, sprich nicht bis drei zählen können . . . Es gibt da so ganz komische idiotische Schlagworte . . .

Das Schlimmste, was mir wirklich sehr wehgetan hat, war in Ulm ein Transparent, auf dem hieß es dann: „Lieber Pershing II als Peter Maffay“. Ich meine, verdammt noch mal, meine Musik muß nun wirklich niemandem, muß nicht jemandem gefallen. Ich bin nicht hingegangen damals, um aufzutreten, um mir dort vielleicht ein Stück-

chen Glanz abzuholen, um nachher irgendwann vorweisen zu können, daß ich selbst das auch gemacht hätte, sondern ich bin hingegangen, weil das meine Überzeugung war und ist. Ich werde auch wieder hingehen, und dann werden mich diese Sachen nicht davon abhalten.⁽⁷⁾

Man kann sich schwer ein Bild von dir machen, obwohl es einfach scheint. Heinz-Rudolf Kunze hat es offensichtlich leichter mit dir. Er läßt ja in der Auseinandersetzung mit Musikern so ziemlich keinen aus. Über dich schreibt er — ich fasse das inhaltlich mal zusammen — die Texte hätten im Wiedererkennungswert die Unverwechselbarkeit eines Teakmöbels, sie paßten auch zu einer Grillparty der „Jungen Union“. Sicher meine es der Peter ehrlich und sei gut, aber Kohl sei auch gut. In diesem Zusammenhang fiel auch noch das böse Wort von der Hausfrauenphilosophie, was hältst du davon?

Ich hab's gelesen und halte es für Schrott. Das sind undifferenzierte Reflexionen von Leuten, die sich noch nie die Mühe gemacht haben, sich wirklich mit der Materie auseinanderzusetzen. Natürlich erhebe ich nicht den Anspruch, die wertvollen Sachen von mir zu geben, dafür bin ich eben nur ein Mensch wie alle anderen auch. Aber es gibt ein paar impertinente Schlaumeier, die mit links ihre Arbeit betreiben, die noch nie in einem Konzert waren und ihre Rezensionen im Café um die Ecke schreiben.⁽⁶⁾

Ich versuche, auf dem Teppich zu bleiben. Ich sehe vieles, was zu erreichen ist, hinter dem Schlüssel der Arbeit und der Kontinuität. Und ganz wichtig ist eine gewisse Form von Wirklichkeit. Ich gehöre zu den Leuten, die, wenn sie etwas anstreben, viel dafür tun müssen. Die Ursache ist mein Talent. Ich bin kein wirklich großartiger Sänger und kein wirklich großartiger Gitarrist. Trotz der Popularität bevorzuge ich einfache Lebensgewohnheiten. Das fällt mir nun nicht mehr schwer. Ich bin 17 Jahre dabei und habe erfahren, wie unsinnig es ist, diese Richtlinien aus den Augen zu verlieren. Auch ich bin irgend-



wann ausgeflippt und ein bißchen geflogen. Ich erinnere mich an eine Tournee mit den Rolling Stones, wo wir die Bühne in einen Gemüseläden verwandelten. Das gefiel den Leuten gar nicht. Ich bin dankbar und halte es für absolut wichtig, daß ich Mißerfolge erlebt habe, denn die stellen Positionen wieder her. Ich konnte mich besinnen, wo ich herkomme und warum ich anfing... Musik zu machen.⁽¹⁾

Bist du ein Star?

Ich möchte keiner sein. So eine Erhöhung schadet der Sache. Wenn ich nicht mehr zum Bäcker laufen kann, um wie jeder andere meine Brötchen zu holen, dann hat sich etwas falsch entwickelt.⁽³⁾

Ich bin jetzt da, wo ich mich hingeträumt habe und merke, daß man diesen Traum auch als Realität sehen kann, so lange er nicht zu luftig und duftig wird. Ich bleibe bei meinen drei Harmonien.⁽¹⁾

Arbeitsweise / Titelerstellung

Wir reihen nicht willkürlich Harmonien aneinander. Wenn du also nur einzelne Musikstücke analysierst, wirst du schnell herausfinden, daß auch dahinter eine Aussage steht. Die muß man nur in Worte fassen. Und dann hockst du dich zusammen mit den Leuten, die sich mit melodischen Sachen auskennen. Es entsteht also zuerst die Melodie und dann der Text.⁽³⁾

Ich habe das Gefühl, daß deine Musik ein bißchen geradliniger, direkter geworden ist.

Spielbarer — es ist so, daß ich mir wirklich versuche vorzustellen, wie bringt man das auf die Bühne, und vor allem, wie bin ich gelagert, was für ein Mensch bin ich — bin ich ein komplizierter Mensch, liege ich richtig, wenn ich komplizierte Musik mache, oder habe ich ein Bedürfnis, ein einfacher Mensch zu sein, also mit ziemlich einfachen Denkformen. Sollte nicht die Musik, die daraus resultiert, auch einfach sein? Diese Überlegungen finden statt, und das meine ich mit Verdichtung. Ich habe mich ja ein paar Mal richtig schön verrannt im Laufe der Zeit. Auf jeder LP war dann immer so ein Versuch dabei, der am Anfang fürchterlich begeistert hat und am Ende nie auf der Bühne gespielt wurde — weil es erstens nicht ging und zweitens auch nicht wirklich angemacht hat, und jetzt habe ich versucht, mir vorzustellen, was können wir auf der Bühne richtig gut spielen. Ich bin bei so ziemlich allen Titeln sicher, daß wir die auf der Bühne mit Freude spielen werden. Das war für mich der Punkt.⁽⁷⁾

Studio

Wir haben ein Studio, und dort können wir arbeiten. Wenn uns die produzierten Bänder nicht gefallen, dann — übertrieben gesagt — schließen wir sie ein

oder schmeißen sie weg. Es ist heute nicht mehr machbar, daß eine Plattenfirma kommt und dies oder jenes von mir fordert.⁽⁴⁾

Du erwähnst bei fast jeder Gelegenheit, daß es dir wichtig ist, unabhängig zu arbeiten und zu produzieren. Geht das überhaupt?

Genau jene Leute, die an unserer Arbeit keinen Gefallen finden, können sich nicht vorstellen, daß es machbar ist. Karl Marx hat gesagt, daß, wer die Produktionsmittel hat, auch die Macht hat. Diese Position beziehen wir eigentlich auch gegenüber der Schallplattenindustrie oder Leuten, die Einfluß nehmen wollen auf unsere Arbeit. Ich bin Musiker, und ich muß es so machen, daß ich mein Gesicht vor einen Spiegel halten kann, ohne daß er bricht.⁽⁶⁾

Mit dem Spatenstich im Januar 1983 beginnt für Peter Maffay das vorerst letzte Kapitel seiner Karriere. Er baut in Tutzing sein eigenes Studio und verwirklicht damit einen langen Traum. Unabhängig von jedem Zeitdruck kann er hier mit seinen Freunden neue Ideen ausfeilen oder einfach nur spielen — eine Werkstatt, in der Tag und Nacht an neuen Liedern gearbeitet werden kann. ...Auch (d. R.) Frank Diez, Johann Daansen und Bertram Engel haben die technischen Möglichkeiten des Studios für eigene Scheiben oder Produktionen inzwischen genutzt. Und genau das wollte Peter. Eine Werkstatt nicht nur für sich, sondern auch für seine Freunde. Hier kann jeder sein Talent entfalten, Ideen verwirklichen, ohne immer auf die Uhr schielen zu müssen. Unter 300 Mark ist ein gutes Studio pro Stunde kaum noch zu haben — dadurch blieben viele Einfälle unrealisiert.⁽⁷⁾

Werden die Playbacks aufgenommen, gleicht das Studio einem Bienenhaus. Dann sind alle da. Wer gerade nicht an seinem Instrument gebraucht wird, geht im Vorraum an einem Videospiegelgerät

auf Entenjagd... Sobald die Playbacks vollständig aufgenommen sind, beginnt Peter zu singen. Der Aufnahmeraum ist dabei völlig abgedunkelt, nur eine schwache Lampe brennt noch — damit Peter den Text lesen kann. Über Kopfhörer zieht er sich die Playbacks rein, immer wieder läßt er das Band ablaufen und spielt dabei Billard. So kommt er in die richtige Stimmung. Wer Peter in dieser Situation stört, kann sein blaues Wunder erleben... Er will nicht ständig aus der Stimmung gerissen werden. Und diese Stimmung ist nun einmal entscheidend beim Singen. Da muß der Kopf frei sein. Volle Konzentration auf das Lied, auf den Inhalt ist notwendig. Technik allein macht es nicht. Wie intensiv eine Zeile, ein Wort gesungen wird, ob rau, aggressiv, sanft oder getragen — das alles ist wichtig. Wenn es nur darum ginge, den Ton richtig zu treffen, wäre die Sache schnell abgehandelt.⁽⁷⁾

Konzerte / Tourneen

...weil ich eine Tournee immer am Ende eines Arbeitszyklus sehe. Der fängt mit Liederschreiben an, geht weiter über die Produktion, Promotion-Arbeit und endet für mich in einer Tournee. Die Tournee ist so der letzte größere Punkt, der bewältigt werden sollte, bei dem sich eigentlich auch am besten und am offensichtlichsten zeigt, wie Leute auf irgendwelche Sachen reagieren. Sie sind ja zusammen mit uns unter einem Dach, und so wie die reagieren, so deutlich kriegt man das nirgendwo mit als bei Konzerten.⁽²⁾

Schon Wochen vor dem ersten Gig beginnt es. Jeder Musiker hat von Peter eine Kassette mit sämtlichen Titeln bekommen, die wahrscheinlich auf dieser Tournee gespielt werden. In den eigenen vier Wänden schafft sich jeder sein Pensum drauf, bis im Studio in Tutzing

alle gemeinsam proben. Hier wird das Tempo der einzelnen Lieder ausgearbeitet, die Arrangements und neue Ideen werden durchdiskutiert. Jeder hat seine eigenen Vorstellungen, macht Vorschläge für ein Solo, bringt neue Sound-Ideen mit. Beim Spielen tauchen immer wieder spontan neue Einfälle auf, die eingearbeitet oder verworfen werden. Hier entscheidet sich auch wesentlich, welche Lieder gespielt werden, in welcher Reihenfolge sie gebracht werden... Vier Tage vor dem ersten Auftritt trifft sich die gesamte Mannschaft zum erstenmal. Die Bühne wird aufgebaut, die Anlage, die Scheinwerfer... Musiker und Techniker arbeiten acht und mehr Stunden am Tag. Mindestens zweimal pro Tag wird das gesamte Programm durchgespielt — die Techniker müssen die Show kennenlernen. Der Soundmixer muß wissen, wann ein Solo kommt, wann er welche Effekte zuschalten muß. Der Lichttechniker bastelt hier an seiner Light-Show — beide machen sich zu jedem einzelnen Song seitenlange Notizen, schreiben sich Verszeilen auf, protokollieren Peters Wünsche, welcher Kanal wie weit aufgezo-gen wird — am Ende gleicht das Ganze einem gewaltigen Drehbuch wie beim Film... Ein Konzert entsteht jeden Abend neu. Das kann man nicht umtauschen wie eine Schallplatte mit einem Kratzer oder wiederholen wie einen Song bei der Aufnahme im Studio... „Wenn wir auf der Bühne wie die Weltmeister spielen, am Mischpult aber ein schlechter Sound produziert wird, heißt es gleich: ‚Maffay war schlecht‘. Niemand kommt auf die Idee, zu sagen: ‚Die Musiker waren unheimlich gut, aber der Sound war daneben.‘ Da unterscheidet keiner. Ich halte für alles den Kopf hin, muß alles ausbaden.“ Und so wie Peter sich selbst gegenüber unerbittlich ist, von sich jeden Abend Höchstleistungen erwartet, so erwartet er sie auch täglich von allen Beteiligten. Das gesamte Unternehmen steht und fällt mit jedem einzelnen.

Darum diese ausführlichen Proben. Jeder muß genau wissen, was er zu tun hat, wo sein Platz ist — während der Proben kann noch korrigiert werden, beim Auftritt nicht mehr. Darum auch nimmt jeder diese Proben ungeheuer ernst. Und obwohl die Show eingeübt ist, steht jeden Tag vor den Auftritten noch einmal ein Soundcheck auf dem Programm. Jede Halle hat ihre eigene Akustik, verlangt neue Einstellungen.⁽⁷⁾

Jede Halle ist erst einmal ein gewaltiger, großer, manchmal ungemütlich kalter Raum, der innerhalb von wenigen Stunden in ein stimmungsvolles Theater verwandelt werden muß. Die Arbeit beginnt morgens um 10 Uhr. Die Roadies und Aufbauhelfer entladen die Trucks — nicht immer gibt es Gabelstapler oder breite Rampen, die die Knochenarbeit erleichtern. Auch hier läuft alles nach einem genauen Organisationsplan ab. Gäbe es ihn nicht, ständen dauernd Kisten im Weg, würde man über Kabel stolpern.

Da muß erst die Bühne aufgebaut werden, dann werden die Einzelteile der Lichttraverse auf die Bühne gelegt, mit Stahlbolzen zusammengeschaubt oder mit Motorwinden in die Höhe gezogen. Um die Scheinwerfer einzuhängen, bleibt das Stahlgerippe auf Bauchhöhe hängen. Hier wird auch jeder einzelne Scheinwerfer noch einmal überprüft... Ist das erledigt, wird der Bühnent Teppich verlegt. Nach der Tournee sieht er aus, als habe man hunderte von Partys gefeiert...

Von den Instrumenten wird als erstes das Schlagzeugpodest aufgebaut. Jeder Musiker hat seinen bestimmten Platz. Die Mikrofone, Verstärker und Keyboards kommen jeden Abend an dieselbe Stelle — und trotzdem wird noch einmal leicht umgebaut, sobald die Musiker zum Soundcheck in die Halle kommen. Jeder hat seine bestimmten Vorstellungen, seinen bestimmten Bewegungsablauf... Wichtig ist auch, daß

die Bühne an den Seiten frei zugänglich ist, daß Verstärker im Notfall schnell repariert werden können — während des Konzertes müssen Roadies schnell Instrumente auswechseln können oder umgekippte Mikrofonständer wieder aufstellen können. Das alles muß schon bei der Planung der Bühne beachtet werden.⁽⁷⁾

Ein Tourneetag beginnt auch für die Musiker meistens um zehn Uhr — mit der Abfahrt vom Hotel zum nächsten Konzert... Ernst wird es dann nach der Ankunft und dem Einchecken im Hotel. Auf dem Plan steht der Soundcheck. Bertram ist als erster dran. Mit dem Frequenz- und Schalldruckmesser wurde die Halle nach problematischen Resonanzen abgesucht und dementsprechend die Anlage eingestellt, jetzt muß das Klangbild genau eingestellt werden. Schläge mit der Fußmaschine, Standtrommel, Tom-Tom, Snare-Drum, Hi-Hat und Becken müssen einzeln eingestellt werden, dann zieht Bertram ein Solo ab, um die Lautstärke der einzelnen Teile aufeinander abstimmen zu können — danach kommt jeder andere Musiker einzeln auf die Bühne. Zum Schluß werden die Gesangsmikrofone eingestellt. Erst jetzt kann die Band ein paar Titel zusammenspielen — solange, bis jeder einzelne zufrieden ist. Wichtig ist aber nicht nur der Sound in der Halle, sondern auch auf der Bühne. Hier stehen die Monitore, aus denen jeder Musiker hören kann, was der andere spielt — sonst würde jedes Konzert in einem Chaos enden. Auch die Bühnenmonitore müssen genau eingestellt werden — dafür gibt es einen eigenen Bühnenmixer... Zu dieser ganzen Arbeit gehört eine ungeheure Erfahrung — denn abends, wenn die Halle voll ist, herrschen völlig andere akustische Verhältnisse als nachmittags beim Soundcheck... Kritisch wird es auch, wenn es Feedbacks gibt — das berühmte Pfeifen. Das verdirbt nicht nur dem Publikum den Hörgenuß, sondern auch den Musikern das Gehör.

Dann kann es passieren, daß sie für Minuten nicht mehr wissen, was sie spielen. Das muß von vornherein ausgeschaltet werden — oft die schwierigste Arbeit für einen Soundmann...⁽⁷⁾

Also wenn ich selber gut drauf bin, macht mir der Streß gar nichts, wenn ich nicht gut drauf bin, das heißt, wenn ich mit meinen Gedanken nicht klar- komme, wenn ich mit meiner Familie nicht klarkomme, wenn mein Hund krank ist oder irgendjemand in der Familie, dann belastet mich das, und dann ist alles, was ich mache, sofort Streß. Aber 18 Stunden Arbeit mit Spaß sind für mich überhaupt kein Streß, das brauch ich, da steh ich drauf.⁽⁷⁾

Zur Mannschaft '86 gehörten:

Saal-Mix (3 Personen), PA Crew Mikros (3 P.), Monitor Mix (2 P.), Gitarren (2 P.), Keyboards (1 P.), Drums, Stagemanager (1 P.), Lichtdesign (1 P.), Produktionsmanager (1 P.), Tourneemanager (2 P.), Bandbus (1 P.), Büro Red Rooster (1 P.), Promotion (1 P.), Presse (1 P.), Merchandising (1 P.), Veranstalter (Lippmann & Rau), Catering (Salz und Pfeffer), Bühnen-Design (2 P., Light Sound Design, Birmingham), Truckfahrer (5 P.), Licht-Techniker (6 P.), Crew-Busfahrer (2 P.).

Technik:

PA: Gewicht etwa 22 Tonnen, 32-Martin-Bass-Bins, 32 Martin-Mid-Bins und 50 JBL-Hochtöner

Leistung: 32 000 Watt

Monitore: Leistung 32 000 Watt

Mischpult: Typ ACE mit 68 Eingangskanälen und zwölf Subgruppen

Audio-Effekte: Lecikon-Hall, Korg-Delay, Lexicon-Delay, Harmonizer, Publison DMU, Yamaha Rev 7, UREI Peak Limiter, Yamaha-Delay

Bühnenset: Silber-Metallic Aluminium Stahlrohrgerüste, Bühnen- und Setboden schwarz, Abschluß des Bühnensets durch starre Jalousien, um die Backline und Monitore zu verdecken. In der Frontkleidung des Bühnensets sind die Jalousien-Lamellen starr nach oben gerichtet, um das im Set eingebaute Licht zu reflektieren.

Lichtanlage: Selbstbeleuchtung mit 822 Lampen und vier Telescans Mark II, insgesamt etwa 464 Kilowatt

Transport: Fünf 38-t-Sattelschlepper, ein Bandbus für Musiker, zwei Crew-Schlafbusse (8)

Quellen der Zitate

- 1 Jugendladio DT 64, „Notenbude“ vom 10. Juni 1986
- 2 Radio DDR, Sender Rostock, vom 7. Juni 1986
- 3 „Junge Welt“ vom 10. Juni 1987
- 4 „Neues Leben“ 9/1986
- 5 „Sächsisches Tageblatt“ Dresden vom 23. Juni 1986
- 6 „Melodie und Rhythmus“ 9/1986
- 7 Journal Peter Maffay; Otto-Verlag GmbH, Bamberg 1984
- 8 Programm der Tour '86 „Sonne in der Nacht“

GoGo Music

Musik aus dem schwarzen Washington

Immer wieder tauchen Erscheinungen in der internationalen Popszene auf, die für viele um die 14 bis 20 absolut „neu“ sind. Befaßt man sich jedoch länger mit der Materie, stellt man fest, daß das Ganze schon mal komplett oder teilweise da war. So geschehen mit der derzeitigen Schwermetall-Welle oder dem Punk-Aufguß à la Sique Sique Sputnik.

Und wie verhält es sich mit der Funk-Mixtur, die seit Mitte 1985 als Go Go Music angepriesen wird? Skepsis ist verständlich, zumal diese Musik aus den USA kommt, wo die Plattenfirmen bekanntermaßen schnell den passenden Aufkleber und eine attraktive Promotion Story zur Hand haben, um der Käufergunst den letzten Kick zu geben, der sie veranlaßt, ihre Dollars gegen 12-Zoll-Vinylscheiben einzutauschen. Davon nicht zu trennen ist die Suggestion mittels eines gewissen „Wellendenkens“, die beim Plattenkäufer den Glauben hervorruft, den alles bestimmenden Trend der nahen Zukunft vor sich zu wissen.

Das trifft auf Go Go Music allerdings auf keinen Fall zu — und wird es wohl auch nie. Soweit vorab, denn eigentlich ist es gut so, besitzt doch eine „wellenfreie“ oder zumindest „-arme“ Popszene den nicht zu unterschätzenden Vorteil der Vielfalt. In dieser Hinsicht sehe ich Go Go Music als Farbtupfer, als Fortentwicklung, als Anregung —

trotz fehlenden Vormarsches auf vorlere Hitparadenplätze. Das, was beim ersten Anhören den Anschein eines etikettierten Funk-Aufgusses erweckt, ist trotz ständig durchblickender bekannter Elemente so überraschend neu, daß es durchaus als Gegenstand einer näheren Betrachtung taugt.

Der Begriff Go Go Music verweist zumindest im europäischen Sprachgebrauch nicht auf die wahren Wurzeln. In Frankreich z. B. werden Diskotheken als Go Go bezeichnet. Und dann existieren Platten wie „Operette a go go“, wo zu erkennen ist, daß Titel aus den verschiedensten musikalischen Herkünften mit brachialer Arrangiergewalt ins (Mittelalter-) Tanzkorsett gepreßt wurden. Davon hat Go Go Music nichts am Hut. Go Go Music ist 100 Prozent Live-Musik, und immerhin 100 Prozent Tanzmusik — wohl der einzige reale Bezug.

Es fällt auf, daß fast jede Innovation der letzten Jahre eine lokal eng begrenzte Keimzelle ihr eigen nennt. Kingston's Stadtviertel Trenchtown brachte den Reggae hervor, in Soho (London) startete der New Jazz, und der Rap kommt aus Harlem/South Bronx in New York.

Auch die Go Go Music verfügt über ihren „Brutkasten“ — Washington. Selbstverständlich ist diese Musik nicht der Schlips-und-Kragen-Bürokratie des

Weißes Hauses entsprungen, sondern vielmehr dem „Schwarzen Haus“ — genau dem Stadtteil South East. In ihm sieht es nicht rosiger aus wie in den anderen schwarzen Ghettos des „gelobten Landes“. Die Arbeitslosigkeit hängt wie ein Damoklesschwert über ihren Bewohnern. So makaber es anmuten mag: Mancher Fürsorgedollar gelangt über Eintrittsgelder aus Go Go-Tanzhallen und den Fiskus zurück ins US-Staatsäckel...

Go Go Music entstammt der Straße. Sie spielte sich über verrauchte Kneipen-Hinterzimmer in jene großen Tanzhallen empor. Die meisten ehemaligen Waren- oder Lagerhäuser nennen sich Black Hole, The Room, Bingo und Colosseum. Dort lebt Go Go Music, allein in diesem Umfeld kann sie funktionieren.

Das Instrumentarium der Go Go-Bands gleicht im wesentlichen dem der „normalen“ Funk-Orchester: Bläasersätze, Schlagzeug, Percussion-Batterien, Gitarre, Baßgitarre, Keyboards — bis auf letztere und die PA wenig Electronics. Ihre Eigenart hat die Go Go Music in Programmablauf und Arrangement. Eine Go Go-Tour geht etwa zwei Stunden non stop, dann wechselt die Band. Das fordert die Rhythmusgruppe ungemein, insbesondere den Drummer und die Percussionisten. Die Arrangements sind quasi im Baukastensystem gefertigt. Go Go existiert vom Wechselspiel zwischen Arrangement und Improvisation. Nicht nur Chorusse, sondern ebenso der Ablauf der „vorgefertigten“ Teile wird improvisiert. Bläserribs sind kaum aus dem Hut spielbar. Sie liegen arrangiert bereit oder werden abgesprochen, wenn die Bläser pausieren. Auch die Abläufe der Gesangsteile sind abgestimmt. Rare Essence: „Viele unserer Lieder entstehen erst bei der eigentlichen Aufführung. Weil ja der Beat nie stoppt, haben wir Zeit, in den Groove zu finden und die nächste Phrase zu entwickeln.“ Little

Benny fügt hinzu: „Unser Endlos-Jam streift übrigens auch Refrains von Top Fourty-Hits oder Kennmelodien von TV-Serien.“

Die vokale Seite des Go Go sichern Sänger und Rapper ab. Es tauchen Gesangsteile im Go Go auf, die dem „normalen Funk“ durchaus ähneln.

Doch das Rapping im Go Go unterscheidet sich von dem bekannter Machart. Während der Rapper aus South Bronx zu Mixes und Scratches seine Sprüche via Publikum klopft, begibt sich der Go Go-Rapper in direkte Kommunikation zu ihm. Hier erstrahlt die schwarze Tradition des Ruf-und-Antwort-Prinzips (call and response) in neuem Glanz, die in der Gospel Music zu Hause und deren eigentlicher Ursprung in Afrika zu finden ist. Der Rapper wirft den Leuten im Saal seine Bälle zu, baut auf deren Resonanz, antwortet, entwickelt spontan neue Sprüche usw. usf. Eine andere Form der Kommunikation zwischen Publikum und Bühne erfolgt, indem die Tänzer Zettel mit Botschaften hinaufreichen, die der Rapper verkündet. Little Benny: „Wie geht es dir? Was hast du in letzter Zeit gemacht? Ich hab' dich schon lang nicht mehr geseh'n', und solche Sachen. Viele Leute wollen auch bloß ihren Namen hören oder die Namen von Leuten, die sie kennen.“ So etwas verbindet Musiker und Tänzer mehr als sonst. Dazu ein Veranstalter: „Das Publikum von D.C. (District of Columbia, US-Bundesstaat, in dem Washington liegt — der Autor) ist fanatisch. Selbst berühmte Gruppen von auswärts haben nur dann ein Publikum, wenn eine lokale Band in der gleichen Show spielt.“ Und Little Benny noch einmal: „Am Ende der Vorstellung gehen die Lichter aus, und die Leute gehen einfach nach Hause. Das Publikum applaudiert nicht. Es versteht sich vielmehr als aktiver Teil der Show.“

Diese absolute Live-Orientierung läßt das Problem der Konserve ahnen. Die

Kommunikation zwischen Bühne und Tanzfläche ist per Platte nicht nachvollziehbar.

Darüber hinaus ist die verfügbare Spieldauer einer LP eng begrenzt. Wenn's live so richtig abfährt, sind die 23 Minuten einer Seite schon vorbei. Zwar wären 31 Minuten noch möglich, doch der Flachschnitt zieht dann bereits Soundverluste nach sich. Die Compact Disc mit einer Maximalspieldauer von 79' 48" abzüglich einiger Minuten für Steuersignale könnte der ideale Speicher für das Go Go-Live-Erlebnis sein. Die Plattengiganten haben sich das bisher verkniffen, wurden doch herkömmliche Vinyl-Analogplatten der Sparte Go Go in den USA mit 20... 30 000 Exemplaren pro Titel umgesetzt. 200 000 sind die Ausnahme. Man sollte zudem nicht vergessen, daß das schwarze Go Go-Publikum Hauptabnehmer für Platten ist. Bei der bekanntermaßen nicht rosigem sozialen Situation dieser Leute reicht es gerade mal zum Plattenspieler — der Markt für CD-Player ist kaum vorhanden.

Rare Essence: „Tatsächlich ist unsere erste Platte ‚Body Moves‘ zur Gänze bei einem Go Go aufgenommen.“ Doch da Nonstop-Mitschnitte aus den erklärten Gründen nicht besonders attraktiv für den Plattenkäufer sind, behelfen sich die Produzenten mit 5- bis 6-Minuten-Stücken, die natürlich nur kleine Ausschnitte bzw. stark komprimierte Eindrücke des Go Go vermitteln können.

Kein Wunder, daß die Stars der Szene weitgehend unbekannt sind.

Experience Unlimited ist rockorientiert. Ihre Percussionisten borgte sich kein Geringerer als Rap-König Kurtis Blow nach New York aus. Chuck Brown, der Altmeister des Go Go, kommt vom Blues, die Jazz-Komponente schaut bei Rare Essence durch, und Trouble Funk gibt dem Synthesizer mehr Raum als andere Bands. Weiterhin wären zu nennen: Little Beats & Reds, Little Benny, Titanin.

Die Zentralfigur der Washingtoner Go Go-Szene stellt Max Kidd dar. Ohne ihn wäre Go Go vielleicht nie aus Washington herausgekommen. Mit seiner Firma „Kidd International“ besitzt er das Plattenmonopol. 80 Prozent aller Go Go-Künstler hat er unter Vertrag. Er ist sich über den kommerziellen Stellenwert von Go Go bewußt: „Ehrlich, ich glaube, die Szene ist nicht so austauschbar wie die New-Yorker. Diese Musik hat ein besonderes Gefühl, nicht nur bestimmte musikalische Zutaten... Ich glaube nicht, daß Massenproduktion hier so einfach ist.“

Ach so, wie wird denn nun Go Go getanzt? Das ist verbal schwer zu definieren. Auf jeden Fall wird weniger Energie als beim Breakdance benötigt. Und: Go Go-Tanzen ist nicht allein Männersache.

„Dog Catcher“, „Graveyard Groove“ oder „Snake“ heißen die Tänze, oft nach ihren Erfindern benannt. Oder: „Happy Feet“, „...eine Art Twist für linke Füße“ wie der österreichische Publizist Hannes Rossacher treffend umschrieb.

Die zu Beginn gezogenen Parallelen zu anderen musikalischen Entwicklungen der letzten Jahre lassen die Frage zu, ob Go Go Music bereits einen filmischen Niederschlag gefunden hat. Hat sie. Was „The Harder They Come“ für Reggae, „Beat Street“ für Rap/Breakdance, „Absolute Beginners“ für New Jazz — das soll „Good To Go“ für die Go Go Music werden. Eine britische Filmfirma drehte den Streifen ab, dessen Hauptrolle Go Go-Star Little Beats übernahm. Vom Erfolg dieses Leinwand-Spektakels dürfte es hauptsächlich abhängen, ob Go Go international stärkere Beachtung findet oder den Status als ungemein interessantes, aber weitgehend unbekanntes Exotikum behält.

Bleibt die unvermeidliche Frage nach dem Nutzen für unsere Szene. Deutlich sollte geworden sein: Diese Musik funktioniert nur im ureigenen Umfeld.

Außerdem: Müssen wir jedem internationalen Produkt ein DDR-Pendant entgegenseetzen? Allerdings halte ich es für möglich, daß das Wissen um das Funktionieren von Go Go Impulse für das Musikmachen hierzulande vermitteln kann. Wer weiß, ob nicht in der Zeit zwischen Redaktionsschluß und Erscheinen dieses Beitrages einer auf die Idee gekommen ist, zur Begleitung einer

funkigen Tanzblasband publikumseigene Sprüche zum besten zu rappen. Abgesehen von den Bläsern — die von unseren Gruppen gestarteten Rap-Versuche (vgl. PROFIL Nr. 4) waren Live-Nummern und somit der Go Go Music in gewissem Maße nahe.

Ulrich Gnoth

Britische Rockmusik zwischen Kreativität und Kommerzialität

Dr. Peter WICKE, Leiter des Forschungszentrums Populäre Musik am Bereich Musikwissenschaft der Berliner Humboldt-Universität, weilte im vergangenen Jahr zu einem dreiwöchigen Studienaufenthalt in Großbritannien, um Einblicke in die Mechanismen des britischen Musikgeschäfts zu gewinnen. Seine Gesprächspartner waren leitende Mitarbeiter von Plattenfirmen und Agenturen, Veranstalter, Produzenten, Journalisten und Musiker. Die Ergebnisse der Erkundungen fließen ein in „Rockmusik – Zur Ästhetik und Soziologie eines Massenmediums“, ein Buch, das beim Reclam-Verlag in Leipzig für 1987 in Vorbereitung ist.

Jürgen BALITZKI unterhielt sich in einer „Trend“-Sendung mit Dr. WICKE. Um die interessanten Eindrücke über die Musikszene Großbritanniens möglichst vielen Musikern zugänglich zu machen, veröffentlichen wir das Gespräch in PROFIL.

J. B.: Am Anfang unseres Dialogs sollte die Darstellung der heutigen Situation der Rockmusik in Großbritannien stehen . . .

P. W.: Natürlich habe ich jeden meiner Gesprächspartner um eine Einschätzung der Lage der britischen Musikszene Mitte der achtziger Jahre gebeten. Doch um deren Ansichten verstehen zu können, muß man wissen, daß unser Bild der britischen Rockmusik himmelweit von dem entfernt ist, was dort an Ort und Stelle zu beobachten ist. Zum einen können wir aus der Distanz selbstverständlich bloß die Produkte kennenlernen, die große kommerzielle Erfolge erzielen. Das ist eine ganze Menge, jedoch nur ein Bruchteil der Musik, die in Großbritannien tagtäglich stattfindet. Und zum zweiten ist das, was sich kommerziell bereits durchgesetzt hat und sich so im Mittelpunkt unserer Aufmerksamkeit befindet, also Gegenstand der Auseinandersetzung bei uns ist, in der britischen Musikszene selbst völlig

uninteressant. Hits haben ja ihren Weg schon hinter sich.

J. B.: Uninteressant nur für die Firmen . . .

P. W.: . . . nein, für die Szene, die Musikanter, die Journalisten, und natürlich die Firmen — also für das Umfeld, das wir genauer betrachten wollen. Die Käufer, die Jugendlichen, sind hiervon auszunehmen, denn sie interessieren sich selbstverständlich für die attraktive Ware auf dem Markt. Die Insider der Szene dagegen suchen nach dem Nächsten. Und möchten selbst der Nächste sein. Insofern ist jenes, was im Zwischenfeld zwischen absolutem Mißerfolg und absolutem Spitzenerfolg liegt — um Extreme zu benennen —, das jeweils Interessante. Da ist noch alles offen für jeden.

J. B.: Genug der Vorbemerkungen. Widmen wir uns der konkreten Situation der achtziger Jahre, verglichen mit der, die 1976/77 herrschte, also mit den Ereignissen, die um den Punk herum einsetzten . . .

P. W.: Ich möchte dazu Chris Bohn zu Wort kommen lassen. Er ist einer der namhaftesten Rock-Journalisten vom „New Musical Express“, der wohl führenden Musikzeitschrift Großbritanniens und zugleich das internationale Rockblatt:

„Vom Punk wird oft gesagt, daß er tot sei, daß diese Musik das Ende einer Ära markiert, daß dies die Todeswehen der Rockmusik wären. Als der Punk kommerzialisiert wurde, sah das auch so aus. Durch die dem Punk eigene ästhetisch-künstlerische Natur war dieser Musik tatsächlich nur ein kurzes Leben beschieden. Dafür aber sind sehr, sehr viele Sachen in dieser Richtung entstanden, die sich mittlerweile in die Popmusik-Gefilde irgendwie eingegliedert haben. Leuten aus der Punkbewegung wurde die Chance gegeben, Platten zu produzieren. Die Musik war auch sehr interessant. Aber in dem Maße, wie der Punk technisch besser und die Leute als Musiker anerkannt wurden, versuchten diese, ihre Musizierweise, ihr handwerkliches Können den Normen des Musikgeschäfts anzupassen. Und so fingen sie an — ebenso, um kommerziellen Erfolg zu haben —, Mainstream-Rock zu spielen. Und erschlossen ein neues Gebiet für sich. Zu nennen wären in diesem Zusammen-

hang etwa Gruppen wie z. B. ABC oder Human League, die sehr bewußt und kalkuliert die Marktmechanismen zur Popularisierung ihrer Musik ausnutzten. Sie machten quasi „Popmusik über Popmusik“. Diese Bands waren bemüht, sich selbst intellektuell zu stimulieren und versuchten, eine andere Ästhetik zu schaffen.

Die Schallplattenindustrie verstand zwar mitnichten, warum diese Gruppen so verfahren, nahm sie aber natürlich mit offenen Armen auf. Nun war nicht mehr die Rede davon, daß es sich bei den neuen, jungen Bands aus der Punkbewegung um häßliche Musik und Unmusik handelte, denn sobald man anfing, große Verkaufsziffern zu erzielen, redete man anders darüber. Selbstverständlich hatte die Industrie alle Gruppen voll im Griff. Das brachte einen völlig anderen Blickwinkel auf die Popmusik hervor. Kritik spielte überhaupt keine Rolle mehr — lediglich die Verkaufszahlen zählten. Es wurden wesentlich mehr Schallplatten verkauft, als es der Bedeutung dieser Musik entsprach. Letztendlich war sie bloß ein weiteres Ergebnis einer direkten Manipulation des Marktes — zwischen den neuen Leuten auf der Szene und den gestandenen. Heute sind die entscheidenden Momente Sound, Auftrittsstil und ein entsprechendes Image, das man um eine Band herum aufbaut. Und das hat dann logischerweise mit dem Erfolg und dem Profit zu tun. Das läuft so ab wie die alten Hollywood-Geschichten, jene alten Unterhaltungsschinken, bei denen eine sehr schöne Musik mit einer süßlichen Geschichte gepaart wird. Dieses Prinzip wurde auf die britische Popmusik übertragen. Gerade angesichts der hohen Arbeitslosenzahlen wird zu Klischees gegriffen, um die Leute von ihrem üblen und miserablen Leben abzulenken, eine Fluchtmöglichkeit, die mit Hilfe dieser Gruppen — wie z. B. Whyman oder Spandau Ballet — angeboten wird.“

Zu denen, die nicht zu dem eben von Chris Bohn beschriebenen Umfeld gehören, möchte ich die Smiths zählen, eine junge und erfolgreiche Band, die nicht in die Richtung von Duran Duran, Human League und Bronski Beat marschiert. Sie steht für einen alternativen Bereich der Musikindustrie, der sich vor allem mit dem Namen des Label „Rough Trade“ verbindet. Und so habe ich auch den Eigentümer und Chef der gleichnamigen Firma, Geoff Travis, die Frage nach der derzeitigen Situation der britischen Rockmusik gestellt.

„Ich glaube, daß es an der Oberfläche der Musik und der Szene ziemlich ruhig geworden ist. Doch darunter existiert eine große Anzahl von Aktivitäten. Heute passiert wesentlich mehr als in der vergangenen Zeit. Es gibt sehr viel neue Musiker, und es wird sehr viel Musik gemacht, die wir noch nie gehört haben. Worauf es ankommt ist, daß man die Medien bewegt, diese neue Musik zu propagieren. Es gilt herauszufinden, was für eine Stimmung unter den Leuten herrscht. Ich war vor kurzem in einem Konzert mit einer Gruppe namens Jesus Mary Chain. Sie sorgte für eine unwahrscheinlich anregende Atmosphäre, wie ich sie seit Jahren nicht mehr erlebt habe. Es arbeitet eine Menge von Leuten bei Adrian Sherwood und anderen unabhängigen Labels, und Adrian selbst verkaufte 35, ja 40 Platten, hergestellt unter eigenem Label. Die Bands versuchen, sich in dieser unabhängigen Szene zu halten. Diese Leute haben ihr handwerkliches Können sehr verbessert. Ich meine, es stimmt einfach nicht, was uns von den Medien nachgesagt wird, also, daß nichts geschieht bei den autarken Labels. Ich wehre mich gegen diese Behauptung.“

Die Meinung von Geoff Travis unterscheidet sich recht deutlich von der des Medienvertreters Chris Bohn.

Zu Geoff Travis wie zu „Rough Trade“ muß ich noch ein paar Bemerkungen machen. „Rough Trade“ ist nach meiner Auffassung die interessanteste Erscheinung innerhalb der britischen Musikindustrie. Der Mann, der hier als Vertreter dieses kleinen, inzwischen erfolgreichen Labels gesprochen hat, ist in Großbritannien eine geradezu legendäre Figur, denn mit ihm verbindet sich die Punkbewegung. „Rough Trade“ war ursprünglich ein kleiner Schallplattenladen, um den herum sich ganz am Anfang, als noch überhaupt keiner von ihnen sprach, die Alternativgruppen scharten. Er begann damit, für jene Bands Möglichkeiten zu schaffen, mal eine Platte zu produzieren, die dann in 50, 100 oder 500 Exemplaren in seinem Geschäft verkauft wurden. Das entwickelte sich dann immer weiter. Heute gehört „Rough Trade“ zu den Großen unter den unabhängigen Labels. Dazu bedarf es vielleicht noch einer Erläuterung: Die britische Musikindustrie teilt sich insgesamt in drei Hauptbereiche:

die Majors — also die großen Firmen wie „EMI“, „Polydor“, „CBS“ —, die großen unabhängigen Firmen und die winzigen Firmen, oftmals Ein-Mann-Unternehmen, die aber in immens hoher Zahl existieren.

J. B.: Eine wichtige Position nehmen die Charts, also die Hitparaden, in Großbritannien ein. Sie werden sicherlich ebenso ängstlich wie optimistisch von Fans, Musikern sowie der Industrie betrachtet. Welche Rolle spielen sie?

P. W.: Um präzise zu sein: Charts sind keine Hitparaden, sondern nichts anderes als Listen, die unter bestimmten Gesichtspunkten zusammengestellt werden und die jeweils meist verkauften Schallplatten eines festgelegten Zeitraums — in der Regel ein oder zwei Wochen — veröffentlichen. Es gibt auch nicht die Charts, sondern es gibt eine **Unmenge** von Charts.

Ja, welche Bedeutung haben sie? Sie besitzen eine wichtige Funktion, denn sie dienen als Orientierungsgröße für die Medien. Das heißt, der Programmaufbau in den Medien richtet sich danach, wie die Position eines Titels in den Charts aussieht — je höher seine Plazierung, desto häufiger wird er gespielt. Die Art und Weise ihrer Erstellung wie das, was sie tatsächlich repräsentieren, machen die Charts aber zu einer recht fragwürdigen Angelegenheit. Sie sind mitnichten ein reales Meßinstrument — auch wenn es so aussieht —, denn sie spiegeln niemals die exakt gemessenen Verkaufszahlen des gesamten Landes wider, sondern lediglich eine Wahrscheinlichkeitsauswahl auf der Basis von Schätzungen. Zudem erfassen die Charts nur die — geschätzten — Verkaufsziffern bestimmter Geschäfte.

Außerdem steht vor allem natürlich die Präsenz auf dem Markt — bevor man überhaupt irgendetwas hört. Da reduziert sich selbstverständlich die Auswahl, die ihrerseits die Charts „objektiv“ zu spiegeln vorgeben, auf das, was wirklich präsent ist — präsent im Sinne

des auffällig Gemachten, in mein Bewußtsein gehend, relevant für die Kaufentscheidung. Und die umfaßt keineswegs alles das, was vorhanden ist, sondern nur einen kleinen Teil dessen. Die Charts sind also entsprechend zu relativieren. Ich habe Chris Bohn nach dem Aufbau der Charts des „New Musical Express“ gefragt:

„Es gibt eine Liste von Schallplattenläden im ganzen Land. Jede Woche meldet man uns von dort die Zahlen, telefonisch. Wir erkunden, wieviel Schallplatten in einer bestimmten Woche verkauft wurden. Dann addieren wir alle Verkaufsziffern, und das sind die Hauptcharts, die wir veröffentlichen. Daneben existieren die unabhängigen Charts. Hier erfassen wir die von den unabhängigen mittleren und kleinen Labels herausgegebenen Schallplatten. Diese haben ja kaum ein eigenes Vertriebssystem. Wir fragen also auch die unabhängigen Plattenläden nach ihren Verkaufszahlen ab. Ein paar dieser Platten gelangen in größere Läden, so z. B. nach London, und die übermitteln dann ebenfalls diese Verkaufsziffern.

Dann gibt es noch andere, spezielle Charts – Charts z. B. für Tanzmusik, für Musik, die in den Diskotheken, in Clubs usw. gespielt wird. Dort erscheinen die Zahlen, die uns von den DJ's angegeben werden.“

Das mutet alles etwas kompliziert und konfus an. Und das ist es auch. Doch ich finde es interessant, zumal bei uns ein recht unkritischer Umgang mit den Charts üblich geworden ist. Sie basieren auf einer Telefonumfrage. Die gemachten Angaben sind hinsichtlich Genauigkeit und Ehrlichkeit überhaupt nicht nachprüfbar. Zum zweiten existieren neben den Main-Charts – also die Charts, die vermeintlich die absolut meist verkauften Platten auflisten – noch eine Reihe von Spezialkategorien, in denen nochmals eine Listung erfolgt. Sie setzen sich nach unterschiedlichen Kriterien zusammen. Dann bestehen welche, die ziemlich gewichtig für die unabhängigen Plattenfirmen sind. Andere Charts richten sich lediglich nach dem persönlichen Geschmack bestimmter Leute, die also zum Beispiel sagen, wir halten es für aufschlußreich, Tanzmusik aufzulisten. Dann werden Disc-

jockeys nach den am häufigsten gespielten Titeln gefragt. Nur – problematisch ist es, das abzugrenzen. Was ist denn eigentlich Tanzmusik? Da fängt das ganze System an, in sich zu schwimmen, weil die Grenzlinien zwischen den einzelnen Bereichen nicht mehr sauber definiert, sondern zum Teil willkürlich festgelegt sind.

J. B.: Hinzu kommt noch folgendes, was wahrscheinlich doch etwas komplizierter ist, als die von Chris Bohn geäußerten relativ verständlichen Sätze. Ich denke an die Machenschaften im Hintergrund, also, wenn ein Label kurzerhand den Vertrieb wechselt. Dann handelt man *Depêche Mode* nicht mehr bei der großen Major-Firma, sondern plötzlich wieder bei einem kleinen unabhängigen Label. Die Band wird folglich automatisch – möglicherweise ist „It's Cold A Heart“ ein Beispiel dafür – Nummer 1 in den unabhängigen Charts, rangiert aber meinetwegen in den Hauptcharts erst auf Platz 15. Popularitätszuwachs läßt sich auf diese Weise durch Manipulierungen der einzelnen Systeme gewinnen . . .

P. W.: Ja, wobei das nicht die Hauptrolle spielt. Die Manipulierungsmöglichkeiten sind auf einer ganz anderen Ebene anzusetzen. Entscheidender ist die Undurchschaubarkeit des ganzen Systems, dessen, was wir hier versuchen, auseinanderzunehmen. Man muß schon sehr präzise fragen, um halbwegs präzise Antworten zu bekommen. Das ist ungemein schwierig und hat die sichtliche Funktion, dieses gesamte Geschäft so undurchschaubar wie möglich zu halten. Vielleicht noch ein Eindruck am Rande. Ich erhielt zu allen mich interessierenden Aspekten Informationen und Auskünfte. Oftmals schien es mir notwendig – das kann sich in unserem Gespräch natürlich nicht niederschlagen – Kontrollinterviews zu führen. Ich bin zur Konkurrenz gegangen und habe mir dieselbe Sache nochmal in deren Version erzählen lassen, um herauszufinden, was wirklich real ist und wo Promotion, wo Imagepflege betrieben wird. Die Mechanismen spiegeln sich in den Verhaltensweisen der Leute wider. Absolut nichts herauszufinden

war über die finanziellen Aspekte des ganzen Geschäfts bzw. gelang es mir nicht, da wirklich hieb- und stichfeste Fakten zum Vorschein zu bringen.

Die manipulative Beeinflussung der Charts sollte man nicht unterschätzen. Überhaupt wird der gesamte manipulative Aspekt, glaube ich, reichlich mißverstanden. Manipulativ ist dieses System in sich selbst, aber nicht nur in dem Sinne, daß da irgendeiner mit einer ganz besonderen Macht ausgestattet säße, der nun an jedem Knöpfchen drehen könnte. Andersherum: Dran zu drehen versucht selbstverständlich jeder. Das „ZTT“-Label unter der Oberherrschaft von Trevor Horn powerte z. B. die BRD-Gruppe Propaganda sowie seinerzeit FGTH — ein sehr schönes Beispiel, wie es gemacht wird. Aber wir dürfen nicht vergessen: Auf diese Weise arbeiten alle. Es wäre falsch, den Eindruck zu erwecken, daß hier nur einer besonders clever war. Die anderen sind es nicht weniger. Inwieweit das funktioniert, hängt vom Grad der Beherrschung ab und natürlich auch von dem, worauf das Publikum wohlwollend reagiert. Das muß man immer im Zusammenhang betrachten.

Die Versuche, auf die Charts Einfluß zu nehmen, tragen in allererster Linie einen schwer faßbaren, aber enorm wichtigen atmosphärischen Charakter. Genauer gesagt, gute Beziehungen zu den entscheidenden Leuten sind notwendig. Und die stellt man auf der Basis menschlicher Möglichkeiten her, ohne die Methode der direkten Bestechung, denn die ist selbstverständlich verboten, anzuwenden... Ja, aber wo liegen da die Grenzen? Etwa dort, wo die Charts des für sie relevanten Plattengeschäfts zu einer LP noch ein paar T-Shirts oder eine Videokassette dazugelegt bekommen, gelegentlich gar mit einem Videorecorder, um die Kassette abspielen zu können? Diese Art von Werbegeschenken ist gang und gäbe. Die Dimensionen, die das annimmt, beschäftigen gelegentlich sogar die Öffentlich-

keit. Chris Bohn berichtete mir von einem Fall, der sich kurz vor meinem Besuch in Großbritannien ereignete. „CBS“ versuchte einer Gruppe, die sich Photo nennt, damit den Weg zu ebnen, daß sie den Einzelhändlern zu den Platten, die sie verkaufen sollten, noch eine japanische Kamera drauflegte. Klar, sie setzten deswegen nicht mehr Platten ab. Doch die Händler erinnern sich sehr positiv bei den Telefonumfragen an die „Gastgeschenke“. So etwas wird logischerweise nur in den sogenannten „Charts Return Shops“ gemacht, in den Geschäften, die Verkaufsziffern melden müssen. Das ist ein ganz wichtiges Moment, was im gesamten Medienbereich stattfindet. Es hebt sich in sich wieder auf, weil es alle praktizieren und es zeigt an — das ist der eigentliche Effekt —, daß nicht einer allein trixt. Da naturgemäß nicht jeder eine japanische Kamera als kleinen Nebeneffekt hinzulegen kann, schränkt sich der Kreis der Leute bzw. der Firmen, die tatsächlich miteinander konkurrieren, erheblich ein.

J. B.: Die Listen schwarz auf weiß sind das eine, die akustisch eingebetteten, sprich die Medien, das andere. Du hattest Gelegenheit, auch mit Johnny Walters von „BBC Radio One“ ein Gespräch zu führen — ein Vertreter des Mediums, das FGTH den ersten großen Erfolg, „Relax“, sperrte. Dazu gibt es etliche Legenden — Spekulationen, die nicht nur durch ihren Inhalt, sondern dadurch, daß sie existieren, interessant sind...

P. W.: Ein hervorragendes Mittel, wenn eine Band es schafft, auf diese Art einer Platte kostenlose Promotion zu geben, zumal das selten vorkommt. Und wenn, dann sind alle Leute neugierig und wollen die Tatsachen erfahren. Man darf's sich jedoch nicht so vorstellen, daß einer einem Discjockey zuflüstert: Kannst du nicht ein bißchen Wirbel veranstalten? Aber provozierbar in den Grenzen des Machbaren bei einer so konservativen Institution wie der „BBC“ ist es durchaus. Und die andere Seite ist wiederum in ähnlicher Weise jene atmosphärische Form, also Versuche, an die bestimmen-

den Leute heranzukommen. Ich fragte Johnny Walters — er ist Produzent der „John Peel Show“ bei „BBC Radio One“, der wichtigsten und zugleich trendsetzenden Musiksending im britischen Rundfunk — nach der Manipulierbarkeit von Charts und Programmstrukturen innerhalb seiner Einrichtung:

„Natürlich sollten wir nicht manipulierbar sein, aber wenn man sich die ökonomischen Bewegungen anschaut, dann ist das gar nicht zu verhindern. Geht ein Manager zu einer Radio- oder Fernsehstation, dann setzt er Mittel ein. Als Ergebnis dessen passiert auch etwas mit den Schallplatten. So läuft das eben. Das gab's schon immer, ist Tradition.“

Wir müssen wissen, daß das so funktioniert, um die Zahlen, Angaben und Platzierungen nicht wie das Evangelium völlig unkritisch hinzunehmen. Die Charts haben schlicht und einfach nicht die Funktion, die man ihnen gern beimißt.

Ich fragte Geoff Travis zu einem weiteren betrachtenswerten Gesichtspunkt: Welche Rolle haben die Charts für ihn als einen, der Platten produziert? Orientiert er sich an ihnen?

„Man kann nicht diskutieren, ob die Charts fair oder unfair sind. Es kommt vielmehr auf die anderen Medien, vor allem Radio und Fernsehen, an, denn hier sitzt die eigentliche Macht. Von Interesse ist z. B., was auf „Radio One“ gespielt, was im Fernsehen gesendet wird. Da passiert die große kulturelle Explosion. Dort wird festgelegt, was z. B. *Mainstream* ist. So geschah es mit den *Sex Pistols*, so geschah es mit *FGTH*. Man kann natürlich auch außerhalb dieses Systems, fern der Medien, versuchen, Gruppen aufzubauen. Aber ein TV-Auftritt ist immer noch 50 000 Pfund wert.“

J. B.: Wenn ich Geoff Travis von „*Rough Trade*“ richtig verstanden habe, kann man soviel für die Werbung investieren, wie man mag bzw. wie man in der Tasche hat — für Außenwerbung, Poster, für Handtaschen und weiß der Teufel was. Jedoch ein Auftritt im Fernsehen oder im Rundfunk besitzt quasi einen wesentlich höheren Stellenwert als alle anderen Möglichkeiten zusammengenommen . . .

P. W.: Wir müssen immer die Funktion von Werbung im Hintergrund beachten.

Sie besteht nicht darin, jemand von etwas zu überzeugen. Das wäre höchst naiv. Dafür würde ich nicht so eine Menge Geld ausgeben. *Publicity* will etwas präsent machen, wie auch immer. Kein Mensch glaubt, was da zu sehen ist oder steht. Das ist sowieso nicht von Bedeutung. Hauptsache, seine Aufmerksamkeit wird angesprochen. Und da es ja noch tausend andere in diesem Bereich konkurrierende Platten gibt, entscheidet allein, welche in das Blickfeld des potentiellen Käufers geraten. Selbstverständlich besitzt das Fernsehen dafür die größten Möglichkeiten. Ein Auftritt dort — Geoff Travis hat es angedeutet — setzt sich recht gewaltig um. Jeder kann ermessen, welche Macht dieses Medium hat, wenn ein einziger Fernsehauftritt Verkäufe von Schallplatten im Werte von 50 000 Pfund bedeutet.

J. B.: Obwohl es schwerfallen mag, bitte ich Dich zum Schluß kurz um eine thesenhafte Zusammenfassung . . .

P. W.: Das ist wirklich kompliziert. Ich glaube, zunächst ist es wichtig, festzustellen, daß die britische Musikszene nicht identisch ist mit dem, was über die Medien zu uns herüberkommt. Sie ist weitaus breiter und bedarf dieses Nährbodens an Vielfalt für die kommerziellen Hits. Wir sollten daher nicht immer nur die kommerzielle Spitze, sondern eben auch die ungeheure Vielfalt und Breite im Auge haben. Zum anderen ist diese Musikszene eingebettet in eine bestimmte Struktur der Industrie, in spezielle Mechanismen, die man kennen muß — genauer und kritischer, als wir uns oft mit ihnen beschäftigen. Das Beispiel der Charts zeigt, daß sich vieles relativiert, wenn wir es näher befragen. All das ist der Rahmen — das scheint mir das Entscheidende zu sein —, in dem sich eine immens hohe Zahl von jungen Musikanten versucht zu behaupten. Kreativität in diesem Sinne heißt nicht zuletzt, ebenso mit den kommerziellen Mechanismen zurechtzukommen, sich mit ihnen auseinander- und sich ihnen gegenüber durchzusetzen.

J. B.: Chris Bohn vom „New Musical Express“ behauptete, die englische Musik sei tot. Geoff Travis, der Chef von „Rough Trade“, meinte, es ist noch eine Menge los – man muß sich nur kümmern. Wir mit unserer Meinung sitzen sicherlich irgendwo in der Mitte.

P. W.: Nein, ich würde Geoff Travis folgen. Es passiert allerhand. Und vielleicht darf ich abschließend anfügen: Es sollte auch unsere Aufgabe sein, die gesamte Szene im Blick zu behalten und nicht darauf zu bauen, was uns serviert

wird, also mal vorher fragen, was Interessantes da ist und uns vielleicht viel näher liegt als das, was man uns vorsetzt.

J. B.: „Trend – Forum populärer Musik“ kümmert sich gerade um diese Bereiche der populären Musik, ob aus Großbritannien, den USA, Skandinavien oder aus anderen westeuropäischen Ländern. Da wir es auch in Zukunft tun werden, lohnt es sich, sonntags gegen 22.00 Uhr bzw. zur Wiederholung mittwochs ab 20.35 Uhr Jugendradio DT 64 einzuschalten.

PROFIL Besuch

Forschungszentrum Populäre Musik

Die Theorie der populären Musik steckt noch in den Kinderschuhen. Sie kann für sich – von einzelnen Ausnahmen abgesehen – noch nicht in Anspruch nehmen, mit ihren Erkenntnissen die Prozesse im kulturellen Alltag aktiv befördert zu haben. Das hat mehrere Ursachen, die hier jedoch nur kurz angedeutet werden können. Die Musikwissenschaft nahm die Erscheinungen der populären Musik bis vor kurzem kaum zur Kenntnis – von einer kultur- und kunsthistorischen Betrachtung ganz zu schweigen –, sondern steckte ihr Forschungspotential hauptsächlich in die ernste Musik. Vorbehalte gegenüber den massenwirksamen Genres und Gattungen seitens einer Reihe von Kulturfunktionären („Das ist doch keine Kunst – zur Bildung völlig ungeeignet.“) sowie die Trennung in E und U taten ihr üb-

riges. Die Rolle der populären Musik innerhalb der alltäglichen Lebensprozesse – Entspannung, Medien, Hobby, beiläufiger Hintergrund zu anderen Tätigkeiten, Geselligkeit, Kommunikation, Tanz, Konzert, Ideologie seien nur als Stichworte genannt – wurde lange Zeit unterschätzt. Die Handvoll Musik- und Kulturwissenschaftler, die sich an die Prozesse der populären Musik heranwagten, betreten Neuland, mußten andere wissenschaftliche Methoden als beispielsweise die zur Erschließung der Werke der E-Musik anwenden. Da stand nicht hauptsächlich das künstlerische Produkt im Mittelpunkt, sondern soziale Funktions- und Wirkungsbedingungen galt es gleichermaßen zu erkunden und zu bewerten. Die Wissenschaft vom Schreibtisch aus besaß hier keine Chance.

Ansätze einer Theorie der populären Musik liegen vor. Dem 1. Theoretischen Seminar 1984 folgte im September 1986 ein zweites. Zu den Mitveranstaltern gehörte das Forschungszentrum Populäre Musik. Sein Leiter Dr. Peter Wicke kann für sich nicht nur in Anspruch nehmen, der erste „Rockdoktor“ der DDR zu sein, sondern wahre Pionierdienste für die populäre Musik geleistet zu haben. Nicht zuletzt ist das Forschungszentrum ein Zeugnis dafür.

PROFIL besuchte den Musikwissenschaftler.

PROFIL: In der Sektion Ästhetik / Kunstwissenschaften an der Humboldt-Universität zu Berlin beschäftigt man sich nicht erst seit kurzem wissenschaftlich mit der populären Musik. 1984 wurde am Bereich Musikwissenschaft das Forschungszentrum Populäre Musik gegründet . . .

Dr. Wicke: Bis zu diesem Zeitpunkt mußte die Arbeit auf diesem Gebiet im wesentlichen von mir bewältigt werden. Die Anforderungen an die Wissenschaft und die gesellschaftliche Notwendigkeit, entsprechend ihren Möglichkeiten in die praktischen Prozesse der populären Musik einzugreifen, stiegen mit den Jahren jedoch derart, daß dieser Einmannbetrieb auf die Dauer nicht mehr tragbar war. Wir brauchten unbedingt eine systematische und kontinuierliche Forschung. Es galt im Rahmen des Realen eine Form zu finden, in der alles bereits im Lande vorhandene Potential an Literatur und Tonmaterialien verschiedenster Art als Basis der wissenschaftlichen Auseinandersetzung — das ist mehr als mancher vielleicht annehmen mag, nur existiert es zum Teil ziemlich weit verstreut — zusammengeführt und leichter zugänglich gemacht werden konnte. Und diese Form war das Forschungszentrum.

PROFIL: Welche Aufgaben stellt sich das Forschungszentrum Populäre Musik?

Dr. Wicke: Sie sind auf drei Ebenen zu finden. Dazu gehört zum einen der grundsätzliche Auftrag, die Entwicklungsprozesse der populären Musik aufzuarbeiten, d. h. die verschiedenen An-

sätze in der theoretischen Auseinandersetzung zusammenzubringen, zu konzentrieren und sie aus ihrer Isolation herauszuführen. Zum anderen möchten wir durch die Kooperation mit einer Vielzahl von Institutionen, insbesondere mit Praxispartnern wie dem Ministerium für Kultur, dem Komitee für Unterhaltungskunst oder auch dem Zentralhaus für Kulturarbeit, ein entsprechendes Forschungspotential etablieren. Dafür sind jedoch materielle Grundlagen nötig. Und schließlich zum dritten müssen die Voraussetzungen geschaffen werden, daß dieses Forschungspotential effektiv arbeiten kann. Sprich also: Die Prozesse innerhalb der populären Musik erschließen, dokumentieren und archivieren, also alles zusammentragen, was als Basis einer kontinuierlichen und systematischen Wissenschaft gebraucht wird. Das verlangt eine andere Herangehensweise als an die E-Musik. Die Theorie der populären Musik vermag nur in der alltäglichen kulturellen Praxis zu entstehen, die wissenschaftliche Aufarbeitung ihrer Entwicklungsprozesse nur dort geschehen. Das entwickelt sich nicht spontan und benötigt einen entsprechenden Rahmen — sowohl auf der generellen als auch prinzipiellen Ebene.

Was versuchen wir nun derzeit entsprechend unseren Möglichkeiten zu realisieren? Da findet zum einen — weil es kulturpolitisch am dringendsten ansteht — die Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen Entwicklungsformen der nationalen und internationalen Rockmusik statt. Zum anderen erkunden wir deren institutionelles Umfeld — also die kapitalistische Musikindustrie sowie die Leitungsmechanismen dieser Prozesse innerhalb der DDR. Der dritte Komplex umfaßt den sozialen Gebrauch dieser Musik, die kulturellen Zusammenhänge, in denen sie steht, die sie prägen. Analog dazu sammeln wir Material, legen Archive an, um es für wissenschaftliche Zwecke zugänglich zu machen. Die laufenden Untersuchungen geschehen übrigens im engen Bezug zu

aktuellen Fragen der Praxis. Ein Beispiel: In den vergangenen Jahren haben wir uns intensiver mit den Arbeits- und Lebensbedingungen der Rockmusiker unseres Landes beschäftigt. Damit vermochten wir nicht nur die Aufmerksamkeit auf spezifische Angelegenheiten zu lenken, sondern schufen zugleich Grundlagen für künftige Leitungsprozesse, die über die bisherigen hinausgehen.

PROFIL: Sie schneiden eine bedeutende Problematik an – die Wirksamkeit wissenschaftlicher Forschung für und in der alltäglichen Realität. Sie sind stellvertretender Vorsitzender des Beirates Wissenschaft des Komitees für Unterhaltungskunst, sind – soweit es Ihre Zeit erlaubt – bei den verschiedensten Festivitäten und Veranstaltungen dabei, unternehmen viele Studienreisen ins Ausland. Welchen Stellenwert nimmt nun das Forschungszentrum Populäre Musik innerhalb unserer Unterhaltungskunst ein? Wie kann es die Leitung und Lenkung von Kulturpolitik positiv beeinflussen?

Dr. Wicke: Welchen Stellenwert es tatsächlich einnimmt, das müßte man die fragen, für die wir versuchen zu arbeiten. Ich hoffe, einen großen und zunehmend größeren. Ob uns das gelingt? Das läßt sich heute noch nicht sagen. Welche Möglichkeiten das Forschungszentrum besitzt, um an den Prozessen innerhalb der Unterhaltungskunst aktiv teilzunehmen – das ist eine Frage, die gar nicht hoch genug angesetzt werden kann. Die Entwicklung der Rock- und Popmusik hat ein Stadium erreicht, wo sie in jedem Fall der einheitlichen Organisation bedarf. In diese müssen eine Vielzahl staatlicher und gesellschaftlicher Organisationen – alle, die in engem und weitem Sinne mit Rock- und Popmusik in Berührung treten – einbezogen werden. Damit so eine Zusammenarbeit funktioniert, bedarf es handhabbarer Konzeptionen, Kriterien der Tätigkeit der einzelnen Partner. Ich glaube, daß hier der Wissenschaft – sofern sie nicht in einem schlecht verstandenen akademischen Sinne begriffen wird – eine enorm große Bedeutung zukommt. Man müßte eigentlich von einer Leitungswissenschaft sprechen –

eine Aufgabe, die sich bei uns durchaus an oberster Stelle befindet. Das hängt wiederum mit meiner prinzipiellen Überzeugung zusammen, daß sich die Theorie dieser Musik nur in der Praxis entfalten kann und sie überhaupt keine Chance besitzt, wenn sie meint, sich von ihr isolieren zu können und sich als rein akademisches Problem versteht. Nicht außer acht zu lassen ist der faktologische Aspekt – das, was Wissenschaft an Informationen in die Auseinandersetzung mit Entwicklungstendenzen einbringen kann. Wir müssen ja eingestehen, daß wir viel zu wenig wissen, was tatsächlich läuft – in den sozialen und kulturellen Gebrauchszusammenhängen, in denen diese Musik in der DDR liegt, aber ebenso über die Hintergründe internationaler Entwicklungszusammenhänge und -prozesse, in denen sich musikalische Trends vollziehen. Adäquates Reagieren darauf und präzises Einschätzen ist nur bei entsprechendem Faktenwissen möglich. Das ist ein zweiter Punkt, wo ich überzeugt bin, daß das Forschungszentrum unmittelbar für die Leitung der Unterhaltungskunst in unserem Land wirksam werden kann. Und nicht zuletzt bilden wir im Forschungszentrum Forschungsstudenten und -aspiranten aus, die später einmal als Leitungsfunktionäre in den Werdegang der Unterhaltungskunst eingreifen sollen. Sie erwerben durch ihre Doktorarbeit eine Spezialqualifikation und werden später auf ihrem Gebiet eingesetzt. Das ist natürlich ein immanenter Wirkungsfaktor, denn mit diesen Leuten werden sich später auch Musiker auseinandersetzen müssen.

PROFIL: In die Arbeit des Forschungszentrums sind zudem die Studenten der Musikwissenschaft – bestimmt ebenfalls ein Teil unserer künftigen Redakteure, Produzenten, Lektoren, Vertreter von Medien, Verlagen und kulturellen Institutionen – einbezogen. Auf welche Weise? Welche Rolle spielt die populäre Musik überhaupt innerhalb des Studiums an der Humboldt-Universität?

Dr. Wicke: Beim Studium muß die Musikkultur natürlich in ihrer Gesamtheit im Auge behalten werden. Es wäre

also unklug, hier Quantitäten zu betrachten. Das schließt nicht aus, daß der Anteil der populären Musik in der Ausbildung durchaus erhöhbar ist — eine Frage der Kader. Aber sie besitzt einen alles andere als unwichtigen Stellenwert — sowohl bei angehenden Musikwissenschaftlern als auch Musiklehrern. Wie gesagt, eingeordnet in das Gesamtprofil des Studiums, denn nicht jeder soll und wird ein Experte auf diesem Gebiet werden. Wir sind bemüht, ein Grundwissen zu vermitteln, um Vorurteile — die noch bestehen — bereits im Studium abzubauen, denn diese basieren auf Nichtwissen bzw. sehr oberflächlichen Kenntnissen.

Darüber hinaus versuchen wir, die natürliche und elementare Neugier der jungen Leute für Jahres- und Diplomarbeiten zu nutzen. Somit beziehen wir sie eng in die Tätigkeit und die Aufgaben des Forschungszentrums ein. Zur Zeit konzentrieren wir uns hier auf Aspekte der Rockmusik. Das hat nichts mit einem engen Verständnis für populäre Musik zu tun, sondern widerspiegelt wohl eher unser Kräftepotential. Sicher wird interessieren, zu welchen Themen Arbeiten entstehen. Eine versucht durch die Analyse von Fanpost verschiedener Gruppen herauszubekommen, wie Jugendliche mit Rockmusik umgehen, eine andere beschäftigt sich mit der Frage: „Was ist ein Hit?“, wiederum eine andere mit Video und visuellen Präsentationsformen von Rockmusik. Die Leitungsprozesse in diesem Bereich sind Gegenstand einer weiteren Diplomarbeit. Der Student geht der Frage nach, die wohl derzeit kaum einer beantworten kann: Wieviele Institutionen sind es denn eigentlich, die — nicht aus der Perspektive der Zentrale, sondern des Musikers betrachtet — an der Entwicklung eines Musikers mittelbar und/oder direkt beteiligt sind. Ich fürchte, eine Unmenge. Und die Kriterien sind bei jeder Institution unterschiedlich. Dann gibt es Arbeiten, die sich analytisch mit der Rockmusik aus-

einandersetzen, um eine genauere Grundlage für die Formulierung von Wertkriterien zu finden. Zur Rockmusik im Rundfunk, zu Kommunikationsmodellen in der Rockmusik, aber auch zur Chansonentwicklung u. a. liegen schon seit einiger Zeit Diplomarbeiten vor. Jeder Studentenjahrgang bringt auf Grund verschiedener Interessen neue Möglichkeiten ein, ebenso andere Kontakte zu bestimmten Dingen, die dazu führen, daß man sich intensiver mit ihnen beschäftigt. Insofern ist das Forschungszentrum flexibel, hakt also nicht stur einen Themenkatalog ab.

Ein Forschungsschwerpunkt für die nächsten Jahre ist auf das Erstellen eines Materials zu Geschichte und Prozessen der populären Musik — besser einer Reihe mit verschiedenen Publikationen — konzentriert, was für die unterschiedlichsten Qualifizierungsmaßnahmen einsetzbar ist — für unsere eigene Ausbildung an den Universitäten und Hochschulen, für Weiterbildungslehrgänge der Pädagogen, aber auch für individuelle Interessenten. Bis 1990 möchten wir zunächst die internationale Musikindustrie mit ideologischen und soziologischen Hintergründen aufarbeiten. Danach wird die Reihe in einem sehr breiten Verständnis populärer Musik weitergeführt, u. a. den Jazz erfassen und bis ins 19. Jahrhundert zurückgehen. Bereits erschienen sind u. a. folgende Publikationen: Peter Wicke: „Populäre Musik in der Literatur: Aspekte — Tendenzen — Probleme. Ein Literaturbericht“; Peter Wicke: „Bibliographie populäre Musik“; Peter Wicke: „Kulturpolitische und theoretische Dimensionen eines sozialistischen Konzepts musikalischer Massenkultur“; Danuta Schmidt: „Die sozialen Bedingungen der Musikrezeption Jugendlicher in der DDR“; Katrin Penzel: „Populäre Musik in der musikwissenschaftlichen Literatur“.

PROFIL: Sie sind Mitglied der 1980 von Wissenschaftlern ins Leben gerufenen International Association for the Study of Popular

Music. Inwieweit ist die internationale Forschung für uns von Nutzen? Wie wird das Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt-Universität international wirksam?

Dr. Wicke: Wir unternehmen natürlich alle Anstrengungen, an die internationalen Prozesse angeschlossen zu sein. Und wir sind sogar mal einen Schritt voraus, denn wir verfügen über das erste und einzige Forschungszentrum Populäre Musik, das es auf der Welt gibt! Darauf sind wir sehr stolz. Das verschafft uns zugleich eine Reihe von Möglichkeiten, politisch wie wissenschaftlich international aktiv zu sein. Die institutionelle Basis ordnet sich nicht nur gut in Organisationsformen wie die International Association for the Study of Popular Music ein, sondern schafft zugleich für den Wissenschaftler ein wesentlich besseres Operationsfeld. Es ist schon etwas anderes, wenn man eine Institution hinter sich weiß und nicht auf sich selbst gestellt forscht. Hinzu kommt, daß die Praxishöhe — die wir nicht nur wollen, sondern die in der DDR einfach notwendig ist — uns ebenfalls viele Vorteile bringt. Die Wissenschaftler aus den kapitalistischen Ländern haben im Gegensatz zu uns mit enormen Spannungen fertig zu werden. In unserem Staat ist der Wissenschaftler sehr gefragt, und es ist allein seine Entscheidung, ob er sich den gesellschaftlichen Anforderungen stellt oder nicht. Die kapitalistische Musikindustrie hat dieses Bedürfnis nicht, im Gegenteil. Sie wird sich aus begreiflichen Gründen nicht in die Karten schauen lassen. Daß sich unsere Arbeit lohnt, zeigt sich auch darin, daß das Forschungszentrum Ausbildungskapazität aus dem Ausland zur Verfügung stellt. 1985 waren beispielsweise zwei schwedische Kollegen zur Ausbildung zu Gast.

Es gibt eine Anzahl internationaler Projekte, in die wir einbezogen sind. Zum Beispiel ein interessantes Unternehmen, was sowohl von der International Association for the Study of Popular Music als auch von der International Association for Mass Communication Research

getragen wird. Dieses Projekt hat einen Kreis von Wissenschaftlern aus vierzig Ländern versammelt, der sich International Communication and Youth Culture Consortium nennt. Es untersucht, welche Auswirkungen der Einfluß der internationalen kapitalistischen Musikindustrie, die mit ihren Produkten die gesamte Welt erreicht, für die nationalen Kulturen mit sich bringt. Diese vergleichende Studie ist für uns — ich gehöre diesem Gremium an — von außerordentlich großer Bedeutung, da hier internationalen Prozessen aus einem Blickwinkel nachgegangen wird, den ich für sehr entscheidend halte. Es reicht keinesfalls aus, zu glorifizieren und sich mit der Haltung zufrieden zu geben, daß die Wirkungen bestimmter Mechanismen schädlich bzw. Ausdruck produktiver Möglichkeiten seien. Viel wichtiger ist es doch, zu erkunden, was sie wirklich Positives und Negatives leisten, wo ihre Grenzen liegen, die Schäden, die sie anrichten. Das Schlagwort „Kulturimperialismus“, die Kolonialisierung ganzer Völker durch den Export von Kultur, also der „kulturelle Neokolonialismus“, standen nicht umsonst im Blickpunkt der Kulturkonferenz in Mexiko. Ein brisantes Thema, wo es nicht ausreicht, mit Konzeptionen zu reagieren, sondern die Dialektik der nationalen und internationalen Entwicklungen im Auge zu behalten ist.

PROFIL: Sowohl der Musikant als auch der Kulturfunktionär wird wissen wollen, wie das Forschungszentrum Populäre Musik bzw. die Materialien zugänglich sind . . .

Dr. Wicke: Sehr zu meinem Leidwesen sind der Benutzung Schranken gesetzt. Auch aus Mangel an Räumen. Wir haben große Mühe, das, was wir zusammentragen, unterzubringen, geschweige Lesesäle einzurichten. Die Materialien unseres Forschungszentrums sind in erster Linie von unseren Praxispartnern nutzbar. Wer die Dringlichkeit nachweist, kann unsere Archive ebenso benutzen. Jeder, der sich wissenschaftlich mit der populären Musik beschäftigt,

wird Unterstützung finden. Der Ausleih jedoch ist nicht möglich.

Was wir nicht können, ist dem sicherlich großen Bedürfnis des einen oder anderen Liebhabers für die eine oder andere Entwicklungserscheinung — die alleamt wichtig sind, das sei unbedingt betont — nachzugehen. Wir möchten uns nicht als eine Art Dienstleistungskombinat zersplittern, sondern uns als wissenschaftliche Einrichtung, die zudem dem Universitätsbetrieb unterliegt, den Hauptaufgaben zuwenden — im Interesse der Praxis. Da haben wir wohl alle das meiste davon. Doch man sollte das

Bibliothekswesen einschließlich Phonotheken ansprechen, wenn nötig Druck ausüben, damit sie den Publikationen zur populären Musik mehr Aufmerksamkeit schenken und einer Vielzahl von Lesern zugänglich machen. Hier sehe ich noch viele Potenzen.

PROFIL: Vielleicht eine kleine Entschädigung für die Leser, die gern Stammgast im Haus der Musikwissenschaftler am Kupfergraben wären. **PROFIL** steht in engem Kontakt mit dem Forschungszentrum und ist bemüht, die interessantesten Arbeiten samt ihrer Autoren zu gewinnen. Wir bleiben also am Ball. Dr. Wicke, vielen Dank für das Gespräch.

TM GESCHICHTE

Die Jahre zwischen 1933 und 1945 gehören zu den dunkelsten Kapiteln deutscher Historie. Das gesamte Kulturschaffen hatte sich der Nazi-Diktatur zu unterwerfen, auch die sich scheinbar harmlos gebende populäre Musik. Die Reichskulturkammer sorgte für eine strenge Organisation und Kontrolle in ihrem Sinne — wer seine arische Abstammung nicht nachweisen konnte oder sich nicht mit der Politik der braunen Machthaber identifizierte, verlor das Recht auf Ausübung seines Berufes. Führende Komponisten und Interpreten der heiteren Muse wurden verboten — u. a. Jacques Offenbach — und des Landes verwiesen — u. a. Jean Gilbert, Hugo Hirsch, Victor und Friedrich Hollaender. Den Jazz beschimpften die Nazis als besonders entartete Musik und nutzten

z. B. die Haltungen konservativer Musikpublizisten, die im Zusammenhang mit der Weltwirtschaftskrise auf der sozialökonomischen Situation der deutschen Unterhaltungsmusiker fußten, für ihre Propaganda und Hetze. Die damals bekannte Musikzeitschrift „Melos“ schrieb 1930: „Die Grundlagen des Jazz sind die Synkopen und rhythmischen Akzente der Neger; ihre Modernisierung und gegenwärtige Form ist das Werk von Juden, zumeist von New-Yorker Tin pan alley-Juden. Jazz ist Negermusik, gesehen durch die Augen dieser Juden.“ Wieviel Mut, wieviel Kraft, wieviel Überzeugung steckte in den Musikern der Widerstandsbewegung, die den Jazz nicht nur leben ließen, sondern weiterentwickelten. Es läuft wohl jedem Leser kalt über den Rücken, wenn er

den Artikel von Wolfgang Muth über die Musikanten der Ghettos und Konzentrationslager liest.

Viel zu wenig wissen wir über die Geschichte der populären Musik — nicht nur in dieser Zeit. Wer mehr über die Rolle der Unterhaltungsmusik im

faschistischen Deutschland erfahren möchte, dem empfehlen wir den Beitrag von Peter Wicke „Zwischen Sentimentalität und Pathos“ (Unterhaltungskunst 11/1983, S. 6–8, 1/1984, S. 14–16).

PROFIL

SWING UND BLUES HINTER STACHELDRAHT

— Musiker im Widerstand gegen den Faschismus —

Ist so etwas überhaupt vorstellbar: Jazzmusik in Konzentrations-, Kriegsgefangenen- und Internierungslagern Nazi-deutschlands? „Hot-Intonation“ hinter elektrisch geladenen Zäunen? Fanden Gefangene die Willenskraft, sich inmitten von Not, Elend und Terror mit Jazz zu befassen? Wußten sie gegenüber ihren Peinigern Mittel und Wege zu nutzen, ihre Musik auszuüben, sie vor Kameraden und Mitgefangenen aufzuführen und damit ein Zeichen des Widerstandes gegen das Naziregime zu setzen?

Was kaum möglich erscheinen mag — es ist belegt durch authentische Berichte von Menschen, die es mitgestalteten und miterlebten, und durch erhaltenegebliebene Dokumente. Das Spektrum der in einer Reihe von Lagern hervorgebrachten Jazzinitiativen war breit und wies in seiner Entwicklung, die sich sowohl völlig isoliert von Lager zu Lager vollzog und zudem sehr unterschiedlichen Bedingungen ausgesetzt war, die verschiedensten Formen, Motivationen und Schicksale auf.

Eine umfassende Darstellung dieses wohl denkwürdigsten Kapitels europäischer Jazzgeschichte ist in der internationalen Jazzliteratur bisher nicht vorhanden. Es existieren jedoch etliche

Erlebnisberichte — verstreut sowohl in Dokumentationen über Massenvernichtungslager als auch in Jazzmagazinen verschiedener Länder. Jazzmonographien, Biographien und Discographien enthalten darüber hinaus hier und da einige Hinweise auf Herkunft und Werdegang einzelner, später in Lagern inhaftierter oder umgekommener Musiker.

Die ersten Anregungen zu einer intensiven Beschäftigung mit dem Thema erhielt ich bei einem Besuch der Gedenkstätte Terezín im Jahre 1973. In einer dort erworbenen Broschüre las ich über das Wirken von Bedřich Weiss und den „Ghetto Swingers“. Seitdem habe ich eine Anzahl von mitunter sehr zeitaufwendigen Recherchen betrieben. Deutsche und tschechische ehemalige KZ-Häftlinge, ausländische Jazzexperten, das Arbeiterliedarchiv der Akademie der Künste zu Berlin und die Nationale Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald unterstützten mich dabei bereitwillig.

Die ersten Jazzgruppen entstanden in den als „Stalags“ bezeichneten Kriegsgefangenenlagern für Unteroffiziere und Mannschaften, in denen Angehörige der Armeen besetzter Länder und der Anti-

hitlerkoalition eine harte Gefangenschaft durchmachten. Um nach außen den Anschein der Einhaltung der Genfer Konvention — einer von 57 Staaten einschließlich Deutschland unterzeichneten Vereinbarung, Kriegsgefangenen menschenwürdige Behandlung zuzusichern — zu erwecken, erhielten vor allem jene aus westeuropäischen Ländern die Erlaubnis zu kultureller Betätigung. Das führte in den Lagern der Belgier, Franzosen und Engländer unter anderem zur Gründung von Jazzformationen. Im Laufe der Zeit entwickelten sich dort Gruppen bis zur Größenordnung einer Big Band, materiell unterstützt durch mehrere karitative Organisationen — aus der Schweiz schickte der Y.M.C.A. (international gebräuchliche Abkürzung für Christliche Vereinigung Junger Männer) Instrumente, und das Internationale Rote Kreuz sammelte Schallplatten und Grammophone zur Verteilung in den Lagern.

Große Verdienste in der Betreuung von Kriegsgefangenen erwarb sich der „Hot

Club de Belgique“ (H.C.B.). Ihm gelang es, bei der deutschen Ortskommandantur in Brüssel die Wiederaufnahme seiner Tätigkeit zu erwirken. Damit eröffneten sich dem Klub offizielle Möglichkeiten der Kontaktaufnahme zu seinen Mitgliedern, die sich unter den Kriegsgefangenen befanden. Es begann eine langfristige Solidaritätsaktion, die die Versorgung der gefangenen Jazzfreunde mit Noten, Druckarrangements und Schallplatten der neuesten belgischen Swing-Titel bezweckte. Diese schuf wesentliche Voraussetzungen für Jazzaktivitäten in Kriegsgefangenenlagern und führte dem Jazzklub außerdem neue Mitglieder zu. Auch der „Hot Club de France“ in Paris ergriff ähnliche Initiativen.

René Flohimont, ein ehemaliger Kriegsgefangener, schrieb darüber 1945 in der belgischen Zeitschrift JAZZ:

„Nach einem Jahr erbitterter Arbeit war ‚Zinneke's Jazz‘ in der Lage, ein Jazzprogramm vorzustellen, dessen Musik aus den zahlreichen Noten, die durch den Hot Club



Belgische Band im „Stalag“ VI J

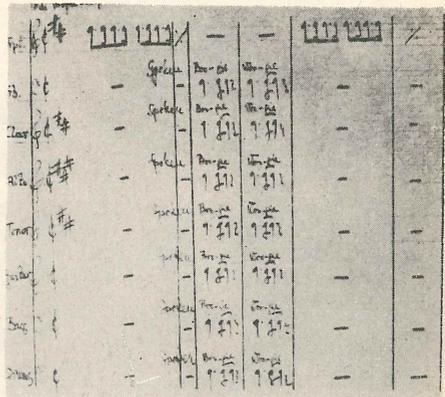
de Belgique geschickt worden waren, dem ich hier im Namen aller meiner Kameraden danke, ausgewählt wurde. Wir spielten ‚Pluie‘, ‚Ils sont zazous‘, ‚Mohican‘, ‚Fading‘, ‚Studio 10‘, ‚Harlem Swing‘, ‚Chatterbox‘ usw. . . . Unser Orchester schloß sich nun dem H.C.B. an, ein Beispiel, das von einigen französischen Musikern befolgt wurde und das sich ebenso wie das gut bekannte Abzeichen über das ganze Lager ausbreitete, trotz des formellen Verbots der Deutschen, das Wort ‚Hot‘ zu gebrauchen. Es war übrigens ebenso mit den Noten englischer und amerikanischer Titel, die wir für die Herren der Zensur sorgfältig umfrisierten und regelmäßig spielten . . . Gegen Ende 1943 nahm der Jazz einen beträchtlichen Aufschwung im Lager.“ (1)

Überlebende aus dem KZ Theresienstadt sprechen von Fritz oder Fricke mit seiner Swingkapelle, wenn sie sich an Musiker erinnern, die in jenem Ghetto lebten und wirkten, das als ein Sammelpunkt der jüdischen Bevölkerung Mittel- und Westeuropas auf dem Territorium der Stadt Terezín errichtet worden war.

Nachdem die SS den Häftlingen zunächst jegliche kulturelle Tätigkeit strikt verboten hatte, änderte sich die Situation schlagartig, als die Nazi-Propaganda ab Ende 1942 gezielt versuchte, die Weltöffentlichkeit mit demagogischen Mitteln über die absolut menschenunwürdigen Verhältnisse in diesem und anderen Konzentrationslagern hinwegzutäuschen. Plötzlich ordnete die SS-Kommandantur außer einer sogenannten „Stadtverschönerung“ Unterhaltung an und erlaubte die Ausübung von Musik, Theater und Kabarett. Unter raffinierter Ausnutzung der Tatsache, daß sich viele zum Teil sehr namhafte Künstler unter den Häftlingen befanden, sollte den zu erwartenden Kommissionen des Internationalen Roten Kreuzes Theresienstadt als „Musterghetto“ präsentiert werden. Instrumente wurden beschafft, und es formierten sich Kapellen und Orchester verschiedenster Genres — darunter ein Jazz-Quintett unter Leitung des Klarinettenisten Bedřich (Fritz) Weiss.

Auf Initiative des Jazzenthusiasten und Amateurtrompeters Erich (später Eric T.) Vogel bildete sich zu dieser Zeit eine

weitere Jazzgruppe unter dem Namen „Ghetto Swingers“ heraus. Wie das „Weiss-Quintett“ erhielt auch dieses Septett den Auftrag, regelmäßig im sogenannten „Kaffeehaus“ am Marktplatz zu spielen, wo es weder Kaffee noch Gebäck gab, sondern lediglich Anspruch auf eine Sitzgelegenheit — pro Besucher bestenfalls einmal monatlich gegen Eintrittskarten, die die sogenannte „Jüdische Selbstverwaltung“ verteilte. Das Repertoire der „Ghetto Swingers“ umfaßte bald 20 bis 30 Titel. Gershwins „I Got Rhythm“ war ihre Erkennungsmelodie. Der hochbegabte Bedřich Weiss, der schon in Prag als Nachwuchstalente einen Ruf genoß, schrieb die Arrangements und steuerte außerdem Eigenkompositionen bei. Als der deutsche Pianist Martin Roman 1944 mit einem Transport aus den Niederlanden nach Theresienstadt kam und von Vogel entdeckt wurde, machten ihn die „Ghetto Swingers“ auf Grund seines großen Könnens zu ihrem musikalischen Leiter. Unter dem Einfluß von Roman modernisierte Weiss seine Spielweise und wurde schließlich ein überragender Solist. Sein Idol war Benny Goodman.



Fragment des Arrangements von „T. D.'s Boogie Woogie“ der „Ghetto Swingers“

In der letzten Phase ihres Bestehens musizierten die „Ghetto Swingers“ als Big Band mit drei Trompeten, Posaune, drei Saxophonen und vier Rhythmusinstrumenten. Für Aufnahmen zu einem durch und durch verlogenen Propagandafilm über die scheinbar „normalen“ Verhältnisse im Ghetto verstärkte man sie im Spätsommer 1944 um eine Streichergruppe und drehte mehrere Szenen mit ihnen. Zur Aufführung gelangte dieses filmische Machwerk, das den hohnsprechenden Titel „Der Führer schenkt den Juden eine Stadt“ trug, nicht mehr. Als eines der wenigen überlebenden Mitglieder der Band schrieb Eric Vogel dazu in einer Artikelserie für das Jazzmagazin DOWN BEAT:

„Wir, die Musiker, fühlten nicht, daß wir nichts als ein Werkzeug in den Händen unserer Unterdrücker waren. Wir waren derart bei der Sache und glücklich darüber, unseren geliebten Jazz spielen zu können, daß wir sorglos geworden waren gegenüber der Traumwelt, die die Deutschen für ihre Propagandazwecke errichtet hatten. Wir fühlten uns sicher und waren darauf vorbereitet, bis zum Kriegsende im Ghetto zu bleiben. Wir machten sogar Pläne, das Orchester nach dem Krieg zusammenzuhalten.“ (2)

Wenige Tage nach Abschluß der Filmaufnahmen begannen die Massentransporte. Sämtliche Musiker der „Ghetto Swingers“ fielen darunter. In einer Erinnerung an die letzten Stunden in Theresienstadt von F. R. Krause aus dem Jahre 1966 heißt es:

„Fritz, unser Jazzdirigent, stand auf einem Plattenwagen, einem Karren, in der Mitte des riesengroßen, windigen Hofes der Sudeten-Kaserne in Terezín. Er stand inmitten seiner ‚Ghetto Swingers‘ – ein schöner, schwächlicher junger Mensch mit Hornbrille – und spielte auf der Klarinette. Es formierte sich eine dicke Schlange zum Transport ‚nach dem Osten‘. Die vor Kälte zitternde, traurige Schar rüstete sich, und Fritz spielte ihnen zum Abschied ‚Rhapsody In Blue‘ von George Gershwin. Dicke Reihen machten sich auf den Weg ins Ungewisse.“ (3)

Ziel war das Todeslager Auschwitz. Kaum dort angekommen, wurde Bedřich Weiss an der Seite seines Vaters von der Rampe in die Gaskammer getrieben. Er war 24 Jahre alt.



Emblem der „Ghetto Swingers“

Fred Wander, der die Schrecken von Auschwitz und Buchenwald erlebte, setzte dem Wirken eines außergewöhnlichen „Jazzmusikers“ ein Denkmal mit seiner Episode „Blues für fünf Finger auf einem Brett“. Sie ereignete sich 1942 in Rivesaltes bei Perpignan in Südfrankreich, einem großen Sammellager, in dem sich etwa 20 000 Menschen aus ganz Frankreich befanden. Von dort gingen die Transporte nach Auschwitz.

„Es gab eine Baracke, wo sich abends junge Leute trafen. Sie erzählten Geschichten, sangen französische, polnische, jiddische Lieder. Meist französische Bürger, die insgeheim hofften, nicht verschickt zu werden, die glaubten, durch Vermittlung einflußreicher Freunde aus dem Lager befreit zu werden. Aber man wußte niemals, wenn einige plötzlich fehlten – waren sie auf Transport oder entlassen? Hier sang Antonio, hier sangen viele, deren Namen ich vergessen habe, hier sang auch Pechmann und machte Jazz... Überall, wo Pechmann hinzukam, beruhigten sich die erschrockenen Menschen. Er spielte und trompetete: Blues für fünf Finger auf einem Brett... Mit fünf Fingern schlug er die Trommel. Mit der anderen Hand hielt er sich die Nase zu und mimte das Saxophon. Er

spielte Blues. Alles wurde still, wenn er spielte. Er zauberte eine ganze Band herbei. Die Mädchen weinten lautlos. Zwei oder drei Paare tanzten. Pechmann glühte, riß sie alle hin, es lag Kraft, Trauer und Poesie in seiner Musik. Bald summten alle andern mit, bewegten sich in seinem Rhythmus, erglühten mit ihm, konnten nicht aufhören, wie in einem Rausch.“ (4)

Pechmann war ein Jude aus Wien. Er starb 1944 im Lager Hirschberg im Riesengebirge.

Zu den kulturellen Aktivitäten von Häftlingen im KZ Sachsenhausen leistete eine tschechische Gesangsgruppe mit Jazzambitionen einen wesentlichen Beitrag. Wie sie zu ihrem originellen Namen kam, erzählte einer der Mitbegründer, Miroslav Pilař:

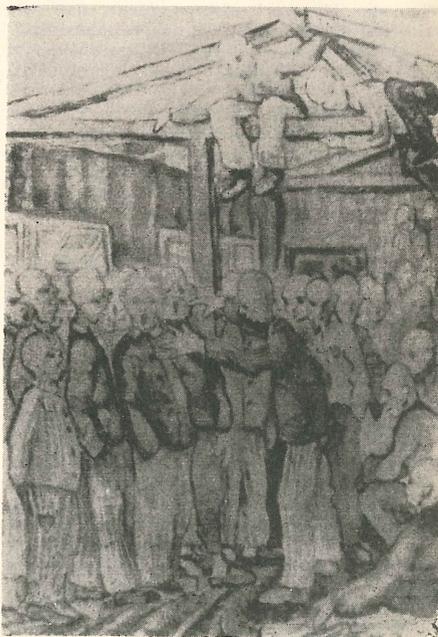
„Die Premiere fand an einem Wintersonntag im Block 52 statt, wo jemand ein Kulturprogramm zusammengestellt hatte... Vojtěch, der den Klang der Trompete nachahmen konnte, trompetete die ‚Karawane‘ von Ellington und als Zugabe die ‚Bujary cabarella‘ von Ježek. Und dann gab der Conferencier bekannt, daß in der Weltpremiere unsere ‚Sängerknaben‘ auftreten, die er nach der damaligen englischen Manier ‚Singing Boys‘ nannte. Kaum hatte er es ausgesprochen, da schrie irgendein Witzbold aus dem Publikum: ‚Ach woher Singing – Sing-Sing!‘ Und so entstanden unter großer Zustimmung die ‚Sing-Sing-Boys‘...“ (5)

Mit viel Fleiß und Ausdauer erreichte die Gruppe sehr schnell ein beachtliches Niveau. Sie arrangierte ihr Repertoire für vier Stimmen, und obwohl sie vom Blatt sang, ließ sie sich genügend Möglichkeiten für Improvisation offen. Neben Volks-, Kampf- und Tanzliedern, Schlagern und Filmmelodien brachte sie verschiedene Swing-Nummern, Blues und Jazz-Medleys — so z. B. „Boo-Hoo“, „Bei mir bist du schoen“ (zwei von der „Reichsmusikkammer“ verbotene Swing-Titel jüdischer Komponisten), „Studentský blues“ und „Červené blues“ —, die sie in der Art der „Mills Brothers“ vortrug, indem sie den Gesang durch die Nachahmung von Instrumenten untermalte.

„Kein einziger von uns hatte beruflich Kunst studiert, aber es verband uns das gemeinsame Schicksal, die gemeinsame Liebe zur Musik und zum Gesang“,

schrrieb Karel Štancl, der den Baß sang und die „Sing-Sing-Boys“ später dirigierte.

„Wir wollten aber auch unsere Verachtung und unseren Widerstand gegen die Bestialität und Stumpfsinnigkeit zum Ausdruck bringen, die uns umgaben. Es verband uns das Bemühen, ‚etwas zu tun‘ gegen die stumpfsinnige Schinderei, die Tristheit und das Elend des Lagerlebens, uns jeden Tag über die Mauer mit dem Stacheldraht zu erheben. Ich sehe uns ständig vor mir, wie wir glatzköpfig, angeschnitten in gestreiften Lumpen, in holzbesohlenen Schuhen mit unseren Nummern auf der Brust und den Hosen Galakonzerte gaben. Es ist fast unglaublich, was für eine Kraft in unserem Gesang war und wie er uns half, die Beziehungen in einem unmenschlichen Milieu und einer unmenschlichen Zeit zu vermenschlichen.“ (5)



Lagerchor der tschechoslowakischen Kameraden in Sachsenhausen

Jazz erklang auch im KZ Buchenwald auf dem Ettersberg bei Weimar. Das Orchester, das auf Initiative junger, hauptsächlich tschechischer Häftlinge entstand, nannte sich „Rhythmus“

(tschech. „Rytmus“). Bestrebungen, ein derartiges Ensemble zu gründen, hatte es schon 1939 gegeben. Die Voraussetzungen dafür waren jedoch erst mit dem im Sommer 1943 gebildeten illegalen Internationalen Lagerkomitee vorhanden, das erreichte, daß wichtige Kommandos im Lager mit politischen Häftlingen besetzt wurden. Prof. em. Dr. Herbert Weidlich weiß darüber zu berichten:

„Als langjähriger Buchenwalder war ich von 1942 bis 1945 in der Arbeitsstatistik beschäftigt. Dieses Kommando leistete einen bedeutsamen Beitrag im antifaschistischen Widerstandskampf, und in ihm waren Vertreter mehrerer nationaler Gruppen tätig. Ich unterstützte den Aufbau der Kapelle ‚Rhythmus‘ insofern, als daß ich den Stamm ihrer Mitglieder unter Umgehung des SS-Arbeitsinsatzführers und des Arbeitsdienstführers in die Kartei der Arbeitsstatistik zum Kommando Schreibstube gehörig eintragen ließ. Nach meinem Erinnerungsvermögen muß die Gründung dieser Kapelle etwa Mitte 1943 erfolgt sein. Sie war im wahren Sinne des Wortes illegal. Damals war Buchenwald bereits zu einem Durchgangslager für viele Außenkommandos bei Rüstungsfürmen geworden. Der Einsatz von Häftlingen in der Rüstungsindustrie stellte eine Zäsur im Lagergeschehen dar. Nur deshalb erhielten die Veranstaltungen in der sogenannten Kinohalle (ein ehemaliger überdimensionaler Lagerschuppen) legalen Charakter und wurden kulturelle Betätigungen auf den Blocks geduldet. Die SS versprach sich davon Aufmunterung zu höherer Arbeitsleistung, die Widerstandsorganisation dagegen die Überwindung der Lethargie als eine Voraussetzung für die Stärkung des Kampfes gegen die SS, zu verstärkter Sabotage... Eines Tages wurde ich zu einer Probe von ‚Rhythmus‘ in die Kinohalle eingeladen. Ich meine, es war Mitte 1944. Einer der Musiker hatte ein Stück komponiert, das er ‚Kakerlaken-Fox‘ nannte. Im Lager waren Kakerlaken eine große Plage. Auf dem Podium saßen etwa zehn Musiker. Ich war der einzige Zuhörer, und sie legten los. Der Kontrabaß übertönte alle anderen Instrumente. Ich glaube, es war das erste Mal, daß ich solcher Musik mit Aufmerksamkeit zuhörte. Sie hatte für mich etwas Aufreizendes.“ (6)

Die Existenz des Orchesters begleiteten zu jeder Zeit beträchtliche Schwierigkeiten und Risiken, deren Überwindung viel Mut und Ausdauer aller direkt und indirekt Beteiligten erforderte. Die Instrumente wurden mit Hilfe von in der Effektenkammer arbeitenden Häftlingen

beschafft, zum Teil auch von der offiziellen Lagerkapelle ausgeborgt. Daß man für Proben und individuelles Üben oft selbst die kurze Mittagspause opferte oder mehrfach ein zeitweiliges Fernbleiben von der Zwangsarbeit unter Einsatz von Lebensgefahr wagte, zeigt den beispiellosen Enthusiasmus der Musiker. Zum tschechischen Stamm stießen Amateure und Berufsmusiker aus Frankreich, Belgien, Dänemark, Holland, der Sowjetunion, den USA und Deutschland. Geschriebene Arrangements wurden unerlässlich. Das dazu benötigte Notenpapier vervielfältigten die Gefangenen in sehr kühner Weise heimlich auf der Kopieranlage eines Rüstungsbetriebes, der dem Lager direkt angeschlossen war. 1944 erreichte „Rhythmus“ mit drei Trompeten, Posaune, vier Saxophonen und Rhythmusgruppe die Stärke einer Big Band. Ihren Zusammenhalt in dem riesigen Lager so zu organisieren, daß die Mitglieder durch geschickt manipulierte Einweisung in bestimmte Arbeitskommandos dem Transport in andere Lager entgingen, war äußerst kompliziert.

Das Repertoire von „Rhythmus“ bestand zunächst weitgehend aus dem Nachspiel von zeitgenössischem tschechischen Swing. Es waren dies vor allem populäre Melodien von Jaroslav Ježek, aber auch solche von Leopold Korbář sowie Titel aus dem Repertoire der Prager Orchester Emil Ludvík und Karel Vlach. Außerdem entstanden Eigenkompositionen und Bearbeitungen für eine mit „Rhythmus“ zusammenwirkende tschechische Gesangsgruppe. Hinzu kamen weltbekannte Kompositionen von Duke Ellington, William Christopher Handy, Irving Berlin und Cole Porter sowie Spitzennummern seinerzeit berühmter Jazzgrößen und Orchester — Louis Armstrong, Fats Waller, Lionel Hampton, Benny Goodman, Artie Shaw und Glenn Miller. Der amerikanische Jazz bildete schließlich einen beträchtlichen Teil des Repertoires, das zum Zeitpunkt der Selbstbefreiung des

Lagers die fast unvorstellbare Zahl von rund hundert Stücken aufwies. Das allermeiste davon ging in den Wirren der Auflösung des Lagers und der Repatriierung der befreiten Buchenwalder verloren.

Trotz völliger Isolierung von der Außenwelt lernten die Musiker neue Titel kennen, die eintreffende Häftlinge aus ihren Heimatländern mitbrachten und frei aus dem Gedächtnis reproduzierten. Auf diese Weise wurden sie sogar über jüngste stilistische Entwicklungstendenzen bis hin zum Bebop informiert. Jiří Zák, ein Hauptinitiator von „Rhythmus“, berichtet:

„... ich spielte Baß; schlecht und recht, auf Zigeunerart, so mehr zur Zierde, also wahrlich kein Wunder. Jaroslav hatte mir etwas beigebracht, und etwas sah ich mir auch von dem amerikanischen Piloten John ab, dessen Namen wir leider alle vergessen haben. Er griff zwar nicht immer ganz fehlerfrei, setzte uns jedoch mit seiner Technik in Erstaunen, da er die Saiten nicht nur mit Daumen und Zeigefinger anriß, sondern auch mit dem Mittel- und Ringfinger. Bei schnellen Läufen half er sich auch mit dem kleinen Finger aus. Mit John ging es schlecht aus. Ebenso mit seinem Freund, auch ein amerikanischer Pilot, dem Marco hin und wieder das Tenor lieh, damit er uns vorspielte. Wir standen um ihn herum und schüttelten die Köpfe. Er spielte einen etwas rohen, jedoch vibratolosen geraden Ton und improvisierte meistens nur in langen meditierenden Bögen. Er erzählte uns, daß er dies in New York gehört hätte und daß dieser Stil zu ihm passe, er ‚höre es so‘. Wir wußten damals noch nichts von Mintons Club, von Gillespies und Parkers ‚Werkstatt‘ in der 52. Straße, auch nichts von Lester Young... Ja, mit John und seinem Freund nahm es ein böses Ende.“ (7)

(Beide wurden mit allergrößter Wahrscheinlichkeit von der SS umgebracht. — W. M.)

Die Mitwirkung von „Rhythmus“ in „Blockkonzerten“ und in Programmen, die unter Einflußnahme des illegalen Internationalen Lagerkomitees von einem internationalen Ausschuß organisiert wurden, erfolgte sporadisch. Eine mehrmalige Aufführung von Jazz in der Kinohalle ist durch erhaltengebliebene handgeschriebene illustrierte Programmzettel erwiesen.

Miroslav Hejtmár, der als Altsaxophonist ein Jahr lang im Orchester mitwirkte, konstatierte:

„So ergab sich eine geradezu paradoxe Situation: Musik, die als ‚rassisch unrein‘ im ‚Dritten Reich‘ streng verboten war, wurde im Konzentrationslager vor einem so internationalen Publikum gespielt, wie es sich sonst nicht zusammenfinden konnte. Und alle diese Zuhörer verstanden, worum es ging... Die Jazzmusik war auch hinter dem Stacheldraht ein Ausdruck der Lebensfreude, befreit von allem Konstruierten, Karikierten, Unnatürlichen. Sie war keine Flucht, sondern diente im Gegenteil höheren Zielen. Und so sollte sie auch heute sein.“ (8)

Wolfgang Muth

Quellen:

- (1) René Flohmont: 1940 – 1945 le Jazz au Stalag. In: JAZZ; Bruxelles 1945, S. 8
- (2) Eric Vogel: Jazz in a Nazi Concentration Camp, Part 2. In: Down Beat, Vol. 28. No. 26; Chicago 1961, S. 17
- (3) Ludmila Vrkočová: HUDBA TEREZÍNSKEHO GHETTA JAZZPETIT; Praha 1981, S. 29
- (4) aus: Fred Wander: Blues für fünf Finger auf einem Brett. In: Der siebente Brunnen; Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar 1976, S. 81 f.
- (5) František Buriánek: Svědectví; Mlada Fronta, Praha 1979, S. 125, 127
- (6) Brief von Prof. em. Dr. Herbert Weidlich an den Autor
- (7) Jiří Zák: Jazz za ostnatým drátem. In: TANEČNÍ HUDBA A JAZZ 1963; Ed. Supraphon, Praha 1963, S. 31.
- (8) Miroslav Hejtmár: Rhythmus hinter Drähten. In: Buchenwald – Mahnung und Verpflichtung; Kongreß-Verlag, Berlin 1961, S. 478 f.

Fotonachweis:

Belgische Band im „Stalag“ VI J, 1943, Archiv Robert Pernet, Bruxelles
Fragment des Arrangements von „T. D.'s Boogie Woogie“ der „Ghetto Swingers“, JAZZPETIT Praha
Emblem der „Ghetto Swingers“, JAZZPETIT Praha
Lagerchor der tschechoslowakischen Kameraden in Sachsenhausen, Zeichnung von Vladimír Matejka, Arbeiterliedarchiv der Akademie der Künste der DDR

TM electronic

Teil III 3.2.:

Für jeden Ton das geeignete Mikrofon und die richtige Aufstellung

Bevor wir unsere Reihe fortsetzen, ein Nachtrag zum Teil III.3.1. — denn:

Bei AKG ist ein neues Baß-Mikrofon erschienen:

Seit Jahren ist der D 12-Würfel von AKG — wie in PROFIL 6 vorgestellt — das Baß-Mikrofon schlechthin, für den Musiker wie für den Techniker unverwechselbar in Form und Klang. Zur 86'er Messe in Leipzig stellte AKG ein neu entwickeltes Baß-Mikrofon vor — das D 112. Es wartet in futuristischem Design mit aktueller Mikrofontechnologie auf und fördert bereits ohne Soundprozessoren und Klangfilter ein optimales Ergebnis zutage. Der diesem Mikrofon eigene 4 kHz Presence Kick schafft ein helles, perkussives Klangverhalten. Diese steilflankige Anhebung im Frequenzgang rückt Baßinstrumente im Musikgemisch transparent in den Vordergrund. Das D 112 vermag extreme Baßsignale und größte Lautstärken einwandfrei zu reproduzieren. Ein enormer Grenzschalldruck (168 dB) garantiert eine verzerrungsfreie Abnahme von Bass Drum und E-Baß, aber auch von Blasinstrumenten.

Die neue Kapsel, der kräftige Stützkorb und das massive Druckgußgehäuse in Ei-Form sind ebenso unverwechselbare Aspekte des D 112 von AKG.

Technische Daten

(sie beziehen sich auf die Werksangaben):

Richtcharakteristik Niere

Übertragungsbereich	30 Hz bis 17000 Hz
Empfindlichkeit	1,8 mV/Pa
Impedanz bei 1 kHz	210 Ohm
Max. Grenzschalldruck	nicht meßbar — theoretisch 168 dB
Wind- u. Popschutz	eingebaut
Anschluß	XLR-Stecker symmetrisch
Abmessung	115 × 75 × 150 mm SA 40 Stativ- anschluß



VOCAL

Die menschliche Stimme ist ein interessanter und vielseitiger Schallerzeuger. Dynamik und Klangfarbe sind sehr breit gefächert. Im Kehlkopf erfolgt mit Hilfe der Stimmbänder die Erzeugung der Stimme. Durch Verändern des Volumens im Mund-, Nasen- und Rachenraum kann das Spektrum der Oberschwingungen in starkem Maße beeinflusst werden.

Für die stimmlosen Zischlaute „f“, „s“, „sch“ und „ch“ sind Strömungsgeräusche charakteristisch. Sie sollten mit ihrem hohen Frequenzanteil mit übertragen werden. Die Explosivlaute „p“, „t“, „k“, „b“, „d“ und „c“ entstehen durch plötzliches Öffnen der verschlossenen Luftwege, was zu dem befürchteten Blubbern im Übertragungssystem führt. Beim Sprechen der Vokale „a“, „e“, „i“, „o“ und „u“ wird jedem Vokal eine ganz bestimmte Mund- und Zungenstellung zugeordnet. Hierbei treten stark betonte Resonanzen auf, die man als Formanten bezeichnet.

Der Frequenzbereich der männlichen Stimme liegt zwischen 80 Hz und 7 kHz. Die weibliche Stimme hat einen Frequenzumfang von etwa 140 Hz bis 9 kHz. Der Grundfrequenzumfang bewegt sich dabei zwischen 80 Hz Baß und 1400 Hz Sopran.

Vocalmikrofone sind zugeschnittene Mikrofone, die diese typischen Merkmale teilweise kompensieren oder betonen.

Die als Nahbesprechungseffekt bekannte Erscheinung bringt bei den tiefen Frequenzen etwa die sechsfache Ausgangsspannung am Mikrofon gegenüber einer Frequenz von 1 kHz.

Für eine gute Sprachverständlichkeit werden zum Teil die Frequenzen um 4 kHz und 8 kHz im Mikrofon angehoben und dadurch stärker übertragen. Auf vielen Solistenmikrofonen findet man Klangstellen, die ein Absenken der

Tiefen und ein Anheben der hohen Frequenzen erlauben.

Ausgesprochene Gesangsmikrofone weisen daher einen zu den Tiefen hin abfallenden Frequenzgang auf. Dadurch tritt der Naheffekt lediglich schwächer auf bzw. setzt erst bei sehr geringer Mikrofontfernung ein. Der Sänger hat durch Abstandsänderung die Möglichkeit, von verstärkter Präsenz — und damit hoher Verständlichkeit und Klangbrillanz — bis zur Betonung der Baßbereiche praktisch stufenlos überzugehen. Bei plötzlich einsetzender Rückkopplung kann diese durch Vergrößern der Mikrofondistanz wieder zum Abklingen gebracht werden. Bei hohen Lautstärken und zu hoher Baßbetonung besteht allerdings die Gefahr, daß der Gesang in absoluter Unverständlichkeit „verschwindet“.

Auf der Bühne werden robuste dynamische Mikrofone verwendet. Sie sollten für Körperschall und Trittschall unempfindlich sein. Sie verlangen vom Solisten eine gewisse Mikrofondisziplin, um zu vermeiden, daß sich der Sound ständig ändert.

Gesangsmikrofone für Pop und Rock

Hier werden Mikrofone mit ausgeprägtem Nahbesprechungseffekt benutzt. Diese Mikrofone müssen unanfällig gegen Übersteuerung und Feedback sein. Die Baßübertragung sollte sich durch „Satttheit“, aber nicht durch Mulm auszeichnen und natürlich „crispe“ Höhen einschließen. Der Frequenzgang muß überhaupt nicht linear verlaufen. Das Mikrofon hat „Sound zu machen“.

Am bekanntesten sind: Shure SM 58, E.V. PL 80, AKG D 330, Sennheiser MD 431 Profipower, nicht ganz so teuer sind die Typen Shure 588 SB, 565 SD, E.V. PL 88, AKG 310 oder MAX-29 und MAX-50.

Alle diese Mikrofone hält der Sänger direkt an den Mund. Haben diese Mikros rückwärtige Schallöffnungen, so dürfen

diese keinesfalls mit der Hand verdeckt werden.

Gesangsmikrofone für „Solisten“

Um Mißverständnissen vorzubeugen: Unter Solisten verstehe ich in diesem Zusammenhang Sänger, die den Nahbesprechungseffekt am Mikrofon brauchen und nutzen.

Mikrofonbenutzung auf Abstand ist nur möglich, wenn auf der Bühne keine großen Lautstärken eingespielt werden, so daß Rückkopplung und Hintergrundgeräusche kein allzu großes Problem darstellen. Das trifft z. B. auf Liedermacher, Sänger der traditionellen Tanz- und Tanzblasmusik sowie Vocalisten von klassischen Werken usw. zu. Die hier verwendeten Mikrofone sollen keinen Sound erzeugen, sie müssen klangneutral sein und frequenzunabhängige Nierencharakteristik haben. Es lassen sich auch Elektret- und Kondensatormikrofone verwenden — z. B. AKG C 535, Shure SM 81, RFT M 94.

Von den dynamischen Mikrofonen eignen sich z. B. das Shure SM 59, das Sennheiser 441 und das Berliner SM 2030.

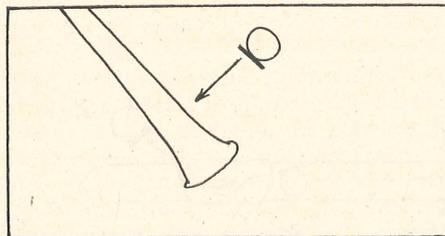
HOLZ- BLASINSTRUMENTE

Holzblasinstrumente sind trotz ihres Namens nicht immer aus Holz gefertigt. So zählen das Saxophon und auch die Flöte, deren Korpus aus Metall besteht, zu dieser Instrumentengruppe. Die Tonentstehung — z. B. mittels Rohrblatt oder einer Lochkante (Querflöte) — zeichnet für die Zuordnung verantwortlich.

Anblasgeräusche sind typisch und gehören einfach dazu. Die Töne werden nicht, wie man meist glaubt, ausschließlich durch den Schallbecher — das ist nur bei hohen Frequenzen der Fall —, sondern über die Grifflöcher abgestrahlt.

Klarinette

Das Frequenzspektrum der Grundtöne liegt zwischen 140 Hz und 1570 Hz. Die obere Grenze des Klangspektrums ist stark von der Dynamik der Spielweise abhängig. Bei fortissimo steigen die Frequenzkomponenten bis über 12 kHz. Die Klarinette strahlt fast Rechteckschwingungen ab, die Oberwellen sind vorwiegend ungeradzahlig. Schwach ausgebildete Formantbereiche befinden sich um 880 Hz und zwischen 3 und 4 kHz. Das Mikrofon für die Klarinettenabnahme sollte von etwa 140 Hz bis 13 kHz möglichst geradlinig verlaufen. Für die Mikrofonaufstellung ist das Abstrahlverhalten der Klarinette zu beachten. Frequenzanteile zwischen 1 kHz und 3 kHz werden ausschließlich über die Klappen abgestrahlt, tiefe Frequenzen am Rohrende. Die Abstrahlung von Frequenzen ab 5 kHz erfolgt nur durch die Stürze. Das Mikrofon wird in der Zone der letzten unteren Klappe aufgestellt.



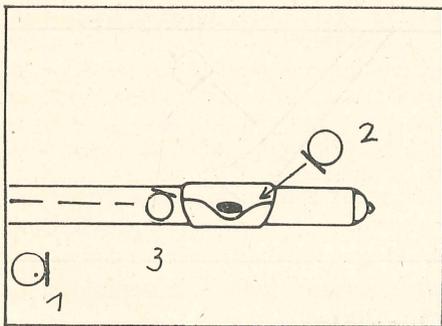
Querflöte

Der Grundtonumfang der Querflöte liegt zwischen 247 Hz bis 2100 Hz. Die oberste Grenze des Klangspektrums befindet sich im Bereich zwischen 3 kHz und 6 kHz. Die Schallenergie wird sowohl vom Anblas- als auch vom ersten offenen Seitenloch abgestrahlt und verläuft fast sinusförmig. Der Tonumfang der Flöte ist obertonarm.

Für ihre Übertragung gilt es in erster Linie, bei der Mikrofonaufstellung und -auswahl die Art der Musikdarbietung

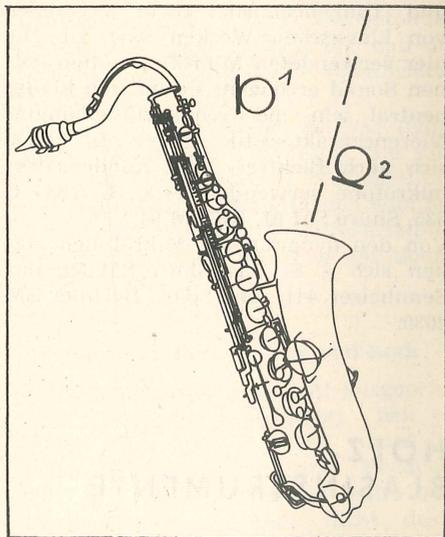
zu berücksichtigen. Klassische Musik erfordert größere Mikrofonabstände. In der Popmusik, bei Livekonzerten auf der Bühne muß das Mikrofon dicht an das Instrument. Für die optimale Übertragung im Nahbereich ist der Abstand und die Position des Mikrofons zu den Lippen entscheidend. Zur Vermeidung starker Windgeräusche muß ein Mikrofonabstand von etwa 15 cm eingehalten werden — wobei der Instrumentalist etwas am Mikrofon vorbei bläst. Bei direktem Mikrofonkontakt bläst er am besten unter das Mikrofon.

Häufig wird die Querflöte mit Hilfe von rückkopplungsarmen Pick ups abgenommen. Diese sind meist an Stelle des Stimmkorks im hinteren Teil der Querflöte eingebaut. Die typischen Anblasgeräusche werden von den Tonabnehmern nicht übertragen — allerdings sehr stark der Körperschall (Klappen-geräusche usw.). Für die Klangfiltereinstellung empfiehlt es sich, die Frequenzen über 2 kHz etwas abzusenken.



einen gewissen Anteil an Obertönen. Die Obertonstruktur beinhaltet Frequenzkomponenten bis 8 kHz, wobei die ersten Obertöne am stärksten ausgebildet sind. Die Anblasgeräusche erreichen jedoch Frequenzen bis 13 kHz.

Der Hauptabstrahlungsbereich des Saxophons erfolgt durch die Schallstürze. Das Mikrofon wird in diesem Bereich aufgestellt und etwa auf die Mitte des Instrumentes ausgerichtet (leicht nach oben angehoben). Zur Klangbildänderung kann man das Mikrofon auch auf den äußeren Rand des Schallbeckers richten — aber nicht hinein, denn die Luftgeräusche würden stören.



Saxophon

Das Saxophon besitzt wie die Klarinette ein einfaches Rohrblatt. Das aus Metall gefertigte Instrument hat einen konischen Korpus. Wir unterscheiden Alt-, Tenor-, Bariton- und Baß-Saxophone.

Die unterste Frequenz ist mit 51 Hz festgelegt. Der höchste Grundton liegt bei 1600 Hz. Das Saxophon verfügt über

BLECH- BLASINSTRUMENTE

Bei den Blechblasinstrumenten sind die Schallabstrahlungsverhältnisse wesentlich unkomplizierter als bei den Holzblasinstrumenten.

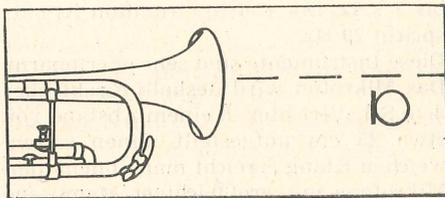
Blechblasinstrumente stellen für die Schallabstrahlung geschlossene Systeme dar. Durch Änderung der Rohrlänge des Instrumentes über Ventile oder Züge und durch die Veränderung der Lippen- und Zugspannung des Musikers wird die Tonhöhe gebildet. Das Klangspektrum ist obertonreich. Die Abstrahlung erfolgt nur durch den Instrumentenkonus. Für den typischen Klang der Blechblasinstrumente sind die Frequenzen um 3 kHz von Bedeutung.

Trompete

Der Grundtonumfang der Trompete reicht von 124 Hz bis 1600 Hz, das Klangspektrum jedoch bis 15 kHz. Es verläuft weitgehend geradlinig. Bis 500 Hz strahlt die Trompete den Schall in alle Richtungen gleichmäßig ab. Ab etwa 1600 Hz wird die Abstrahlung immer stärker gebündelt, ab etwa 5000 Hz beträgt der Abstrahlwinkel nur noch 30°. Die typischen Formantbereiche der Trompete befinden sich zwischen 1000 Hz und 1600 Hz sowie zwischen 2000 Hz und 3000 Hz.

Bei der Auswahl des Mikrofons ist in erster Linie zu beachten, daß der hohe Schalldruckpegel, den die Trompete abstrahlen kann, das Mikrofon nicht zustoßt — „übersteuert“. Schalldruckmessungen im Abstand von 30 cm bei extrem lautstarker Tongebung ergaben Werte, die 10⁶ über der Hörschwelle des Ohres (20 μ Pa) lagen. Hochempfindliche Kondensatormikrofone sind daher nicht geeignet. Es ist zweckmäßig, den Mikrofonabstand zwischen 10 cm und 30 cm zu bemessen und das Mikro seitlich der Abstrahlachse aufzustellen.

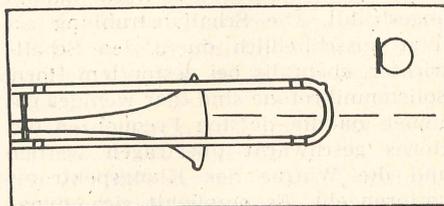
Soweit vorhanden, sollte ein Wind- oder Popschutz für den Mikrofonkorb Anwendung finden. Er mindert die Turbulenzen der Luftströmungen um etwa 20 dB.



Posaune

Die Posaune entspricht zwar den akustischen Bedingungen der Trompete, liegt jedoch eine Oktave tiefer. Sie wird in verschiedenen Stimmungen gebaut. Die Tenorposaune hat einen Grundtonumfang von 60 Hz bis etwa 500 Hz. Das Klangspektrum ist besonders obertonarm und reicht nur bis etwa 5 kHz. Bei starker Tongebung kann sich dieses bis 8 kHz ausweiten. Die typischen Formanten liegen bei 450 Hz bis 600 Hz und bei etwa 1 kHz.

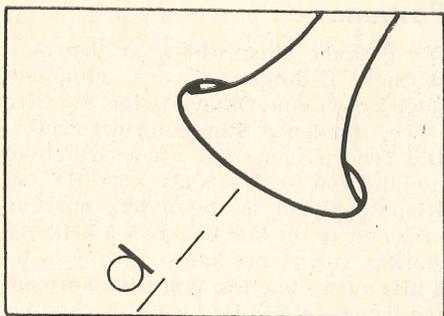
Der Mikrofonabstand wird im Blasorchester oder im klassischen Bereich etwas größer gewählt, um den räumlichen Eindruck mit zu übertragen. In der modernen Musik ordnet man das Mikrofon im Nahbereich an (Abstand etwa 5 cm bis 20 cm) und bläst seitlich vorbei — siehe Trompete.



Tuba

Zu den tiefsten Blechblasinstrumenten gehören die Baßtuba und die Kontraßtuba. Die obere Grenze des Frequenzspektrums ist bei etwa 1,6 kHz bis 2 kHz. Der tiefste Grundton B_2 entspricht 29 Hz.

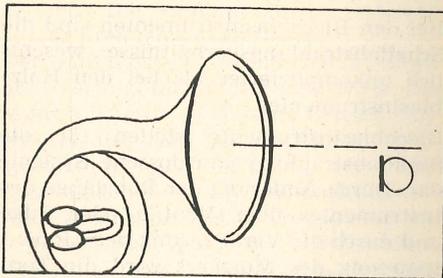
Diese Instrumente sind sehr obertonarm. Das Mikrofon wird deshalb direkt über dem Schalltrichter in einem Abstand von etwa 25 cm aufgestellt. Einen satten, weichen Klang erreicht man, indem man Mikrofone mit großflächiger Membrane verwendet.



Horn

Der Grundtonumfang beim Horn liegt zwischen 60 Hz und 700 Hz. Das Frequenzspektrum erweitert sich bis etwa 4500 Hz. Die typischen Formanten befinden sich zwischen 750 Hz und 2000 Hz sowie bei 3 kHz. Obertöne werden kaum abgestrahlt. Die Schallabstrahlung erfolgt ausschließlich durch den Schalltrichter, ebenfalls bei gestopftem Horn. Solistenmikrofone sind hier weniger geeignet, da die tiefsten Frequenzen des Horns geschwächt übertragen werden und die Wärme des Klangspektrums verlorengeht. Es empfiehlt sich, dynamische Mikrofone mit großflächiger Kapsel unter Verwendung von Wind- oder Popschutz bei geradlinigem Frequenzgang zu verwenden. Auch gering empfindliche Kondensatormikrofone mit

linearer Tiefenübertragung können eingesetzt werden — bei einem Mikrofonabstand um 20 cm.



TASTENINSTRUMENTE

Klavier und Flügel

Klavier und Flügel unterscheiden sich nur durch die senkrechte bzw. waagerechte Anordnung des Resonanzbodens und der kreuzweise gespannten Saiten. Die mittleren und hohen Lagen sind stets drei-, der Tenorbereich zwei- und die Baßsaiten einchörig ausgeführt. Wie bei allen Saiteninstrumenten werden die Schwingungen der Saiten über einen Steg auf den Resonanzboden übertragen.

Flügel

Der Flügel hat sieben oder siebenein-drittel Oktaven. Der Frequenzumfang reicht von 27,5 Hz bis 4200 Hz. Der Obertonanteil hängt stark von der Spieldynamik ab. Bei sehr kräftigem Spiel bilden sich Frequenzkomponenten bis über 10 000 Hz.

Während die mittleren und hohen Frequenzen mehr oder weniger intensiv gerichtet abgestrahlt werden, erfolgt die Abstrahlcharakteristik der tiefen Töne gleichmäßig kugelförmig. Das Abstrahlspektrum, in dem alle Frequenzen nach der 3 dB-Forderung auftreten, wird

durch die Reflexionseigenschaften und den Öffnungswinkel des Deckels bestimmt.

Die Wahl des Mikrofontyps und des Standorts ist vom Musikstil abhängig. Bei der Übertragung oder bei Aufnahmen klassischer Musik stellt man das Mikrofon in den vom Öffnungswinkel des Deckels bedingten 3 dB-Bereich und richtet es auf die mittleren Saiten, etwa C". Gut geeignet sind hierfür Kondensatormikrofone mit hoher Empfindlichkeit und großer Membran — z. B. die Kondensatorkapsel M 71 von Mikrofontechnik Gefell. Für Blues-, Jazz- und Rockmusik im Livekonzert gilt: Auf der Bühne mit kräftigen Beschallungsanlagen müssen kleine Mikrofonabstände — etwa 10 cm bis 30 cm vom Anschlagpunkt der Hämmer — gewählt werden. Bei so geringer Mikrofondistanz reicht für die gesamte Abstrahlfläche jedoch ein Mikro nicht mehr aus. Ein Mikro plazieren wir über den Baßsaiten, etwa C, ein zweites über den Mitten und Höhen. Für den Baßbereich sollten Mikrofone mit geradlinigem Frequenzgang und ohne Nahbesprechungseffekt Verwendung finden. Da durch sie die Dynamik stark eingeengt wird, sind diese Mikros für die Klassik nicht zu empfehlen.

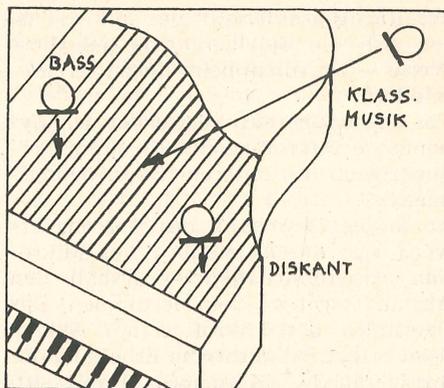
Eine bewährte Methode der Übertragung mit großen Beschallungslautstärken möchte ich erwähnen. Das äußerst kleine Ansteckmikrofon AM 740 vom VEB Mikrofontechnik ist ein Kondensatormikrofon mit kugelförmiger Richtcharakteristik. Mit einem Klebestreifen befestigt man es an der Innenseite des Deckels und läßt es etwa 3 cm herunterhängen, um den Körperschall zu verringern. Der Deckel bleibt geschlossen, das Mikrofon ist im Flügel integriert und wirkt extrem rückkopplungsarm.

Das Klavier

Das Klavier hat vom Tonumfang und der Obertonstruktur ähnliche klangspezifische Eigenschaften wie der Flügel.

Das trifft ebenfalls auf die Mikrofonanordnung zu — d. h. bei von oben geöffnetem Deckel kommen zwei Mikros, für den Baß- und Diskantbereich, zum Einsatz. Da der Schall vom senkrechten Resonanzboden abgestrahlt wird, können die Mikrofone ebenso hinter das Klavier gestellt werden. Allerdings darf das Klavier nicht zu dicht an einer reflektierenden Wand stehen.

Die Mikrofontypen werden eingesetzt, die sich auch für den Flügel eignen.



Akkordeon

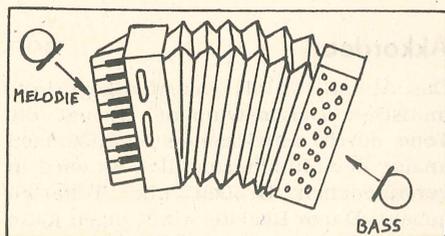
Das Akkordeon als gleichtöniges, chromatisches Balginstrument erzeugt die Töne durch schwingende Metallzungen analog der Mundharmonika. Es wird in verschiedenen Größen und Tonarten gebaut. Durch Registerschaltungen kann im Diskantteil mehrchörig gespielt werden. Im Baßteil reicht die Knopfgriffanordnung von 2 bis 6 Reihen mit 8, 12, 24, 32, 48, 72, 96, 120 und 140 Bässen. Sie sind in mehreren unveränderbaren Verkopplungen ausgelegt.

Für die Übertragung und Beschallung des Akkordeons kommt man mit einem Mikrofon nicht aus — es sei denn, der Mikrofonabstand wird sehr groß gewählt. Dies ist jedoch für die Livebeschallung wegen der hohen Lautstärke nicht möglich.

Für das Melodiespiel ist der Baßteil — im Gegensatz zum Diskantenteil — beweglich. Das wirkt sich nachteilig auf die Mikrofonübertragung aus. Wir sollten daher auf jeden Fall Mikrofone nehmen, die in einer gewissen Entfernung zum Instrument eine volle Klangfarbe liefern und eine gute Richtcharakteristik besitzen. Für den Melodieteil eignen sich phantomespeiste Kondensatormikrofone, die aus Richtung des Spielarmes auf das Diskantenteil gerichtet werden. Bei einem hohen Bündlungsgrad der Richtcharakteristik des Mikros lassen sich die Spielgeräusche auf diese Weise — vor allem beim Registrieren — mindern.

Für den Baßbereich verwenden wir dynamische Mikrofone mit linearem Frequenzgang im unteren Übertragungsbereich.

Durch die Bewegung des Baßteils erweist sich die Aufstellung des Mikrofons als problematisch — deshalb den Abstand nicht zu klein bestimmen! Das Befestigen des Mikrofons am Akkordeon bringt lediglich eine Erhöhung der Spielgeräusche (Körperschall) mit sich und ist nicht zu empfehlen.



STREICHINSTRUMENTE

Streichinstrumente zählen zu der Gruppe von Saiteninstrumenten, deren Saiten mittels eines Bogens gestrichen und daher in Schwingungen versetzt werden. Sie reichen von einsaitigen Instrumenten bis zur Streichinstrumentenfamilie (Violinfamilie).

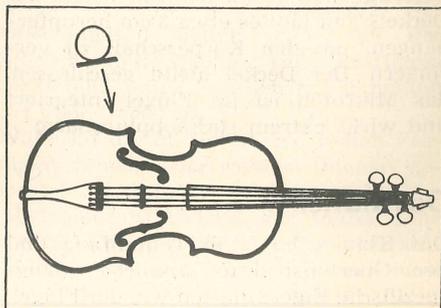
Die Schallabstrahlung bei Streichinstrumenten erfolgt asymmetrisch, da ihr hölzerner Aufbau ebenfalls unsymmetrisch ist. Tiefe Frequenzen werden ringsum gleichmäßig abgestrahlt, höhere Frequenzen in bestimmte Richtungen.

Violine

Der Grundtonumfang der Violine erstreckt sich von 200 Hz bis 1500 Hz. Der Frequenzumfang reicht jedoch bis 10 kHz. Unter 500 Hz ist die Abstrahlcharakteristik der Violine kugelförmig, mit ansteigender Frequenz konzentriert zur Geigendecke. Das Mikrofon sollte in einem Abstand von etwa 80 cm von der Geigendecke auf die Schalllöcher gerichtet sein. Der gesamte Frequenzbereich wird auf diese Weise erfaßt. Bei klassischer Musik ist der räumliche Klanganteil maßgebend für das Klangbild.

Muß man auf Grund großer Verstärkerschalleistungen mit dem Mikrofon dichter an die Violine, so kann der Geigenklang durch Veränderung der Aufnahmeorientierung des Mikrofons weitgehend beeinflußt werden. Parallel zu den Saiten ergibt sich ein höhenbetontes Klangbild. Rechtwinklig zu den Saiten wird der Klang weicher.

Geigenmikrofone sollten einen geradlinigen Frequenzgang von 200 Hz bis 10 000 Hz aufweisen. Die für den Geigenklang charakteristischen Formantbereiche liegen um 300 Hz, also etwa zwischen 1000 Hz und 1300 Hz.

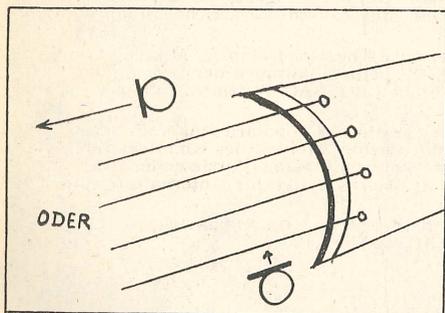


Kontrabaß

Der tiefste Grundton bei einem vier-saitigen Instrument schwingt mit 40 Hz, bei einem fünfsaitigen mit 33 Hz. Die obere Grenze des Grundtonumfangs wird mit etwa 250 Hz erzielt. Das Klangspektrum der Obertöne reicht bis etwa 7 kHz. Streicht man die Saiten mit dem Bogen, so entstehen Frequenzkomponenten bis 10 kHz. Für den typischen Klangcharakter des Kontrabaß sind die Frequenzen unter 60 Hz unbedeutend. Die dunkle, volle Klangfarbe wird von den Frequenzen 60 Hz bis 200 Hz gebildet.

In der Pop- und Jazzmusik wird der Kontrabaß mit den Fingern gezupft, der abgegebene Schallpegel ist kleiner und etwas obertonärmer.

Für die Mikrofonübertragung wählt man kleine Abstände, etwa 8 cm bis 20 cm auf die Schalllöcher gerichtet. Der Frequenzgang der Mikros sollte in den für den Kontrabaß wichtigen tiefen Frequenzen geradlinig verlaufen. Da es beim Musizieren schwer ist, den Mikrofonabstand konstant zu halten, können wir auch körperschallunempfindliche Mikrofone unter dem Steg festklemmen.



HARMONIKA- INSTRUMENTE

Mundharmonika

Die Tonerzeugung erfolgt durch schwingende, an einem Ende fest eingespannte Metallzungen. Durch Anblasen werden sie in ihrer Eigenfrequenz zum Schwingen gebracht. Die Tonhöhe wird durch die Länge, Breite und Dicke dieser Zungen bestimmt.

Bei kleineren Mundharmonikas läßt sich mit Hilfe der Hände hinter dem Instrument ein Resonanzraum bilden. Durch Verändern des Resonanzvolumens können ähnliche Dämpfungstechniken wie bei der Trompete erreicht werden.

Die Mundharmonika wird direkt am Mikrofon gespielt. Die Hände umfassen dabei sowohl das Instrument als auch das Mikrofon. Durch den extrem dichten Mikrofonkontakt wirken Popgeräusche, Wind- und Körperschall sehr störend auf die Übertragung. Bei Verwendung von Gesangsmikrofonen werden diese Faktoren weitgehend kompensiert.

AUTOREN des Heftes

- Günter **BÖRNER** — Leiter der Studiotechnik
im Zentralhaus für Kulturarbeit der DDR
- Erich **CYMEK** — Elektroniker, Leiter von KONFORM Rostock,
ehrenamtliches Mitglied der Leitung des KKW-Ensembles
Greifswald, Vorsitzender der BAG Tanzmusik Rostock
- Ulrich **GNOTH** — Diplom-Gartenbauingenieur, Mitglied der ZAG Diskothek
- Reinhard **GREIM** — Lehrausbilder, Leiter der WANDERER Thalheim
- Kai-Uwe **KOHLSCHEIDT** — Baufacharbeiter, Leiter von SANDOW Cottbus,
Mitglied der KAG Tanzmusik Cottbus-Stadt
- Hans-Peter **LANGE** — Gebrauchswerber, Mitglied von PETTY CATS /
musikalischer Leiter von FREEDOLIN Berlin
- Konstantin **LOSSNER** — Dipolm-Agraringenieur,
organisatorischer Leiter von LOGO Leipzig
- Gerald **MANTEY** — kulturpolitisch-künstlerischer Mitarbeiter im Kreiskabinett
für Kulturarbeit Wolgast, Leiter von OHRWURM Wolgast,
Mitglied der KAG'en Tanzmusik und Diskothek Wolgast
- Wolfgang **MUTH** — Anglist, Jazzpublizist, Mitglied des Kulturbundes der DDR,
seit 1972 Zusammenarbeit mit dem Jazzklub Slany (CSSR)
und der Tschechoslowakischen Akademie der Wissenschaften,
Abt. Musikwissenschaft (Prag), wurde vom Jazzklub Slany
mit verschiedenen Dokumentationen betraut,
Spezialist der deutschen Jazzgeschichte vor 1945
- Gerhard **RDUCH** — Diplom-Kybernetiker, Mitglied von MEX
- Tobias **RICHTER** — Werbemittelhersteller, Mitglied von WK 13 Cottbus,
Mitglied der BAG Tanzmusik Cottbus
- Detlev **RÖTHE** — Berufsmusiker, Mitglied von LAMA Berlin, spielt darüber
hinaus im Duo Country blues und Lieder, wirkt in einem
Jugend- und in einem Arbeiterweiheprogramm mit und
erarbeitet zur Zeit ein musikalisch-literarisches Soloprogramm
- Frank **SCHÜLLER** — Leiter des Klubs der Deutschen Post Leipzig, Mitglied von
AMOR UND DIE KIDS Leipzig, Mitglied der Leitung der
JG Rock Leipzig, Mitglied der BAG Tanzmusik Leipzig
- Dr. Peter **WICKE** — Leiter des Forschungszentrums Populäre Musik an der
Humboldt-Universität Berlin, Mitglied des Komitees für
Unterhaltungskunst, stellvertretender Vorsitzender des
Beirates Wissenschaft beim Komitee für Unterhaltungskunst
- Wieland **ZIEGENRÜCKER** — Lektor im VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig,
Vorsitzender der ZAG Tanzmusik



Amors Chicorée-Salat

profil

BLASMUSIK

SCHLAGER

Evergreen

JAZZ

ROCKMUSIK

Stimmungslied

Sehr geehrter Abonnent!

Das vorliegende Heft 7 der Reihe Profil gehört als letztes Heft zum Jahresabonnement 1986. Die Hefte 8 - 10 des Abonnements 1987 werden aufgrund der technischen Verzögerungen voraussichtlich im 1. Halbjahr 1988 ausgeliefert.

Hinweis zur Rechnungslegung: alle Abonnenten, die den Jahrespreis für 1987 eingezahlt haben, erhalten Heft 7 gegen Rechnung, ab Heft 8 erfolgt Auslieferung ohne Rechnungslegung. Abonnenten, die den Jahrespreis erst ab 1988 eingezahlt haben, erhalten die Hefte 7 - 10 gegen Rechnung, ab Heft 11 erfolgt Auslieferung ohne Rechnungslegung. Wir bitten um Ihr Verständnis für die Verzögerung der Auslieferung.

Mit freundlichen Grüßen

Zentralhaus-Publikation