

PopScriptum

Schriftenreihe herausgegeben vom
[Forschungszentrum Populäre Musik](#)
der Humboldt-Universität zu Berlin

aus: [PopScriptum 2 - Musikindustrie](#), 82 - 93

Das Elementare – Einige Aspekte der Erforschung der Populären Musik

Rosemarie Stelowa, Bulgarien

Gedanken in Klammern

Dieser Text ist ein Fragment einer umfangreicheren Arbeit, die sich mit den theoretischen Begründungen eines positiven Paradigmas der Erforschung der populären Musik beschäftigt. Es muß betont werden, daß es sich bei dieser Arbeit erstens um einen Versuch und zweitens um einen persönlichen Standpunkt handelt, der von vielen Forschern möglicherweise nicht ohne weiteres akzeptiert werden wird. Als empirische Basis der Überlegungen dient vor allem die Tanzmusik in ihrer Entwicklung im 20. Jahrhundert, ihre massenhafte Verbreitung wie auch der Umgang mit ihr.

Das Zündholz meiner methodologischen Idee ist eigentlich die Auseinandersetzung mit der ästhetischen Unterschätzung dieser Musik, z.B. im Sinne Adornos. Nur ist es so, daß das, was vom Mainstream der Forschungen über populäre Musik als schon überholt betrachtet wird - z.B. die Gegenüberstellung von U- und E- Musik - mich aus einer anderen Perspektive stark interessiert: Es handelt sich um die Umkehrung der Negation, um die meiner Meinung nach als nicht genügend positiv erkannten Werte des «Alltäglichen», «Gewöhnlichen», «Allgemeinen», «Einfachen», «Niederen», «Unteren», «Elementaren», «gattungsmäßig nicht Objektivierten» usw. Dabei geht es nicht darum, das Allgemeine, Banale oder Untere als «nicht so banal» oder «schon etwas nach oben gehoben» umzudeuten. Wir streben also nicht nach einer verspäteten Legitimierung der populären bzw. der Tanzmusik. Angestrebt wird das Gegenteil: die (vielleicht nur für mich) ungeahnten Werte des «Kunstlosen» nochmals ans Licht zu bringen im Zusammenhang mit der einmaligen Gegebenheit, daß diese Art von Musik prinzipiell von allen und von jedem akzeptiert wird.

Mit anderen Worten: in meiner Arbeit wird versucht, das bürgerliche vertikale Wertesystem sozusagen umzudrehen in der Annahme, daß die wertvollsten Prozesse in der populären Musik - welche ihr die eigentliche Kraft verleihen - notwendig auf unterster Ebene als elementare Prozesse menschlicher Aktivität verlaufen.

Und noch etwas: die o. g. theoretische Arbeit (betitelt «Neue Wege bei der Erforschung der populären Musik») strebt, wie gesagt, den Aufbau eines positiven Paradigmas von Kenntnissen und Beziehungen im Hinblick auf die populäre Musik an. Zugleich aber wächst die darin geführte Diskussion als ständige Auseinandersetzung mit einem sogenannten negativen Paradigma von Kenntnissen und Beziehungen im Hinblick auf die populäre Musik. Letzteres wird so benannt, weil es sich hauptsächlich mit Fragen beschäftigt, die besagen, was die populäre Musik nicht ist (keine Kunst usw.) anstatt aufzudecken, was sie ist.

Das Erlangen des Elementaren

In diesem Abschnitt möchten wir die Werte der populären Musik mit Hilfe der Kategorien «elementar» («primitiv», «den Wurzeln nahe») und «körperlich» («energetisch», «rhythmisch-bewegt») aufdecken. Unsere Analyse ordnet sie mittels einer Logik, die in diesen Werten die Kategorien eines historischen und ästhetischen Vorteils erkennt. Im Entwicklungsprozeß der europäischen Musik ist dieser Vorteil jedoch in sein Gegenteil umgewertet worden. Letzteres geschah aufgrund der Gesetzmäßigkeit dieser Entwicklung, bei welcher jedes Folgende das Vorausgegangene aufhebt (negiert).

Die Ziele unserer Analyse machen es notwendig, daß wir das Forschungsobjekt «populäre Musik» auf seinen quantitativen und qualitativen Hauptvertreter reduzieren, nämlich auf die Tanzmusik. Ihr quantitatives Übergewicht ist evident und verlangt kaum empirisches Beweismaterial. Die qualitative Dominanz der Tanzmusik in dem Bereich der populären Formen der Musikkultur wird durch jenes Spezifikum bedingt, das wir jetzt als «das rein Primäre» thematisieren werden. Die empirischen Eindrücke von der regen Veränderungsdynamik der Tanzmusik sollten uns nicht irreführen. Ja, jedes Jahrzehnt wechselt seine Gesellschaftstänze, die Musikindustrie möchte in jeder Saison eine neue musikalisch-tänzerische Struktur auf den Markt bringen. Die Schritte die man beim Tanzen tut, sind verschieden beim Twist, beim Lambada oder dem Hip-Hop-Dancing, auch die Intonationen ändern sich. Das Ganze ist in seiner Veränderlichkeit durchaus reizend, spielt sich aber gleichsam nur an der Oberfläche ab. Die Veränderlichkeiten gehören zu den dekorativen Merkmalen der Tätigkeit. Pierre Boulez hat vor ein paar Jahren in einem Interview mit der bulgarischen IASPM-Journalistin Elena Dragostinova gesagt:

«Diese Musik ist eine primäre Form ... Sie bedient sich scheinbar neuer Formen, aber sobald einer richtig hinhört, stellt sich heraus, daß es sich um geschmückte Klischees handelt, die ununterbrochen reproduziert werden. Wenn man sie oberflächlich hört, gewinnt man den Eindruck, daß sie vollkommen neu ist. Sobald man aber die Verzierungen fortläßt, entdeckt man, daß sie vieles übernommen hat, was die ernste Musik schon längst als minderwertig abgeworfen hat.» [\[1\]](#)

Dies ist die Aussage eines, wenn auch gutgesinnten Vertreters des negativen Paradigmas von Kenntnissen und Beziehungen im Hinblick auf die populäre Musik. Sie wurde angeführt, da sie - wie auf Bestellung - genau das aussagt, was uns als Prinzip der populären Musik interessiert: ihre Treue zu Klischees und zu Elementen, die aus der sogenannten «höheren Musik» eliminiert wurden. Ihre Bewertung als minderwertig bestätigt das oben Gesagte: jede Stufe des rationellen Entwicklungsprozesses der europäischen professionellen Kunstmusik verneint die vorhergehende, um ihrerseits von der nächsten aufgehoben zu werden. Betrachtet man aber diese Entwicklung in größerem Maßstab, dann sieht man auch eine periodisch eintretende Umkehrbewegung zurück zu den alten, vergessenen Praktiken.

Aus heutiger Sicht betrachtet, verdankt die populäre Musik als globale Erscheinung ihre außerordentliche Anziehungskraft dem Tänzerischen. Dies ist natürlich nicht nur eine Eigenschaft der populären Musik allein. Bekanntlich zählt das Tänzerische wie auch das Lied und der Marsch zu den drei «Walen» der Musikpraxis überhaupt (Kabalewski). Die Musikgeschichte wird nicht müde, die Bedeutung der tänzerischen volksnahen oder populären (also der «unteren», alltäglichen) Musik zu betonen. Es wird immer wieder hervorgehoben, daß die Tanzmusik der Tonkunst als Entwicklungsquelle gedient hat in verschiedenen Aspekten, Epochen, Perioden und auf verschiedenen Ebenen. Hier müßte man aber hinzufügen: in ihrer Bedeutung als Erneuerungsfaktor der Kunstmusik dem die Tanzmusik wie auch das Tänzerische (auf Alltagsniveau betrachtet) meistens als Rohstoff, der dann in den verschiedenen Genres in einen Prozeß der künstlerischen Synthese eingeschmolzen wird. Kommt es vor, daß die Tanzmusik innerhalb eines «ernsten Opus» in natura (in ihrer ursprünglichen Form) verwendet wird, erscheint das Tänzerische aber als Collage, als Zitat und als Mittel zur Erzeugung von «Frische» oder von «Festatmosphäre». Die populäre Musik aber bewahrt das Tänzerische in seinem primären Zustand und reproduziert ohne Distanz seine Klischees. Sie tut dies nicht um der Klischees willen, sondern um wieder und wieder hundertmal, tausend- und millionenfach - die Möglichkeit für die Reproduktion des *tanzenden Menschen* zu schaffen und um die uralte Verbindung von Rhythmus, Klang und Körper im Tanz wieder herzustellen. Unter diesem Aspekt betrachtet, nimmt die Tanzmusik eine einmalige Stellung ein. Ihre resolute Absage, das Körperhafte in der Musik aufzugeben, bedeutet zugleich die Absage an die künstlerische gattungsmäßige Synthese dieses Körperhaften, was seine Bewahrung auf primärem Niveau sichert. Es ist dasselbe Niveau (nur erscheint es in anderem Kontext), von dem die bulgarische Ethnomusikwissenschaftlerin Iskra Ratscheva in ihrer Forschung über die Entstehung der musischen Tätigkeiten berichtet und das sie als «*die uralte Art des kulturellen Modellierens*» bezeichnet [2]. Das ist der im ekstatischen Tanz hüpfende Mensch, welcher nichts ausdrückt und nichts darstellt, sondern statt etwas auszudrücken und darzustellen, selber dieses Etwas ist, selber gleichzeitig Ausdrucksmaterial, Inhaltsgebilde, Aufnahme und Erlebnis der modellierenden Substanz ist - dank seiner Energetik und seines eigentlich Rhythmischen. Seit dem Totemismus bis heute - immer dasselbe: Rhythmus und Hüpfen! Und dies soll - gemäß der Intention von Boulez - aufgehoben werde? Soll als minderwertig abgeworfen werden? Wie sehr muß man John Blacking Recht geben, wenn er - auf der Suche nach einer Antwort auf die Frage «How musical is man» - erklärt:

«Die Menschen sind bemerkenswertere und begabtere Wesen als die meisten Gesellschaften ihnen zu sein erlauben. Das ist nicht die Schuld der Kultur, sondern des Menschen, der den Sinn der Kultur mit deren Beendigung verwechselt und so FÜR die Kultur anstatt JENSEITS der Kultur lebt.» [3]

Jenseits des Massivs der jahrhundertealten, tabuisierenden und filtrierenden Kultur, befinden sich - verschüttet von der Zivilisation - uralte Arten des «kulturellen Modellierens» (Schaffens), die die menschlichen Kräfte andersartig ordnen. Dieses «Andersartige» erlaubt allen menschlichen Wesen, etwas Wichtiges zu erleben, ohne dabei Verstand, Geist und Wissen allzu hoch beanspruchen zu müssen. Und diese Urform soll verschüttet werden?

Kommen wir zurück zu einigen Worten von Boulez, die auf die Wahrnehmungsbasis seiner Schlußfolgerungen hinweisen: «... wenn man sie (die Tanzmusik - R. St.) oberflächlich hört, gewinnt man sobald man aber die Verzerrungen beseitigt, entdeckt man ...» usw. Sehen wir uns die verwendeten Verben an - «hören», «beseitigen», «entdecken»: es sind ausschließlich rationale Gedankenoperationen. Da sieht man wieder den inadäquaten Umgang mit der Tanzmusik, die keine Musik zum analysierenden Hören ist, sondern eine Musik zum sich Bewegen, Zusammenkommen. Das negative Paradigma von Kenntnissen und Beziehungen im Hinblick auf die populäre Musik ist deswegen unhaltbar, weil es immer wieder die Frage nach ihrem Wesen, ihren Funktionen und ihrer Anwendbarkeit zu ersetzen sucht. Seine Vertreter verallgemeinern eine historisch späte Annäherungsweise an diese Musik - die kontemplative Betrachtung im Zustand körperlicher Passivität. Es handelt sich dabei nicht

nur um ein Verwandeln von Weiß in Schwarz, sondern um eine ergebnislose Prozedur des Zürnens über das eigentlich Gattungsmäßige bei der Tanzmusik - ihre «Aufforderung zum Tanz». Diese Prozedur ist häufig typisch für «hypermoralische» Kulturen wie z.B. die sich jetzt im Abbau befindende sowjetisch-russische, deren Normen bei weitem noch nicht überholt sind, zumindest nicht im Osten Europas. In der Mitte der 80er Jahre wurde die sich damals in einem Boom befindliche jugendliche Rockmusik von ihren Gegnern als «absolut tänzerische Musik» bezeichnet, in der Annahme, daß man sie auf diese Art ästhetisch endgültig diskreditiert [4]. Der einst bekannte Ritter der 'gehobenen Estrade' Muslim Magomaew z.B. verdammt seinerseits die Popmusik, erzeugt von den damaligen sogenannten vokal-instrumentalen Gruppen, da sie ihre Hörer nötige, «*sich beim Tanzen zu verrenken*» [5]. Stellen wir kurz eine Analogie auf mit fast denselben Worten, die wir Kurt Blaukopf verdanken, als er auf der Suche nach den Gründen für die Entkörperung der westlichen Musik auf frühchristliche orthodoxe Schriften gestoßen ist. Da wird unter anderem gewarnt vor «... *Singen mit Begleitung seelenloser Instrumente und Tanzen und Stampfen ...*». (Das Manuskript ist wahrscheinlich vom Ende des 4. Jahrhunderts.) Die Tat wird als kindisch negiert. [6]

Nun aber, um auch ein Beispiel für eine ganz andere Denkweise anzuführen, sei hier eine aktuelle Aussage genannt, die einem anderen Diskurs entspringt und daher auch eine völlig andere Atmosphäre atmet:

«Die kraftvollste, körperlichste Art von Popmusik ist der Rock. Wahrscheinlich ist der Rock deshalb so erfolgreich, weil diese Musik nur durch wenige zivilisatorische Filter gedämpft ist. Ein guter Rocksong ist so elementar wie Essen, Trinken oder Sexualität.» [7]

Was für eine Gedankentradition macht solch eine Zeitungsaussage erst möglich?

Weitere Gedanken In Klammern

Vom osteuropäischen bzw. bulgarischen Standpunkt aus gesehen, ist die eben gestellte Frage nicht leicht, geschweige denn ausführlich zu beantworten. Da aber noch zu Anfang gesagt wurde, daß es sich bei unseren Erörterungen über die im Niederen verborgenen «Schätze» der populären Musik um eine persönliche These handelt, die auf Allgemeingültigkeit sicher verzichten muß, dürfte es wohl genügen, den eigenen Weg zu dem positiven Paradigma schematisch darzustellen. Der Blickwinkel über die populäre Musik (reduziert auf die moderne Tanzmusik), den man in einem Balkanland gewinnen kann, ist notwendig immer als ein kultureller OstWestVergleich zu verstehen. Dieser vergleichende Forschungswinkel ist natürlich begrenzt. Seine Koordinaten werden von den objektiv geringen Kontaktmöglichkeiten bestimmt. Das «Balkansubjekt» aber, nie durch Überfluß verwöhnt, weiß sich auch mit dem Begrenzten zu helfen. Nicht umsonst kennt man in Bulgarien den Spruch von «2 gleicht 200» - die kleinere Menge ist auch eine Menge. Diese «2» war für uns bulgarische Forscher der Massenformen der Kultur die russisch-sowjetische einerseits und die west- und ostdeutsche Gedankentradition andererseits. Was davon genommen wurde, war eine Frage der Wahl.

So ergab sich das russisch-sowjetische Gedankengut (gemeint ist immer nur das auf die kulturellen Massenformen bezogene) als das, was das große negative Paradigma begründet - natürlich mit allen möglichen Ausnahmen, wie z.B. der Gruppe, die sich einst um Sochors soziologische Schule gesammelt hat oder jetzt um Jewgeni Dukow gebildet ist ... Das deutsche Gedankengut - uns weit weniger als systematisches Ganzes bekannt - könnte man schwerlich auf einen gemeinsamen Nenner bringen. In der Gefahr, die Problemkreise zu vereinfachen, möchten wir es doch wagen mit der Gegenüberstellung von solchen Theoretikern wie Theodor Adorno und Carl Dahlhaus einerseits, und Musikwissenschaftlern wie Heinrich Bessler und Peter Wicke andererseits. Natürlich liegen die beiden Letztgenannten

kaum auf ein und derselben Linie. Die Rezeption aber auf dem Balkan hat sie in diesem Sinn verstanden. Dabei soll die willkürliche Verschleierung der Unterschiede einzig und allein uns zugeschrieben werden. Warum ist es aber zu dieser Verschmelzung von Ideen aus Besseler und Wickes Schaffen gekommen?

Zwischen den möglichen Antworten würden wir folgende auswählen: bei Besseler und Wicke handelt es sich um die Rolle des Wegweisers, der neue Horizonte eröffnet. Sie hängt von der Qualität des persönlichen Denkens, wie auch von dem objektiv gegebenen Moment des «Überganges» von einer Epoche in die nächste ab. Bei Besseler waren es die 20er Jahre, bei Wicke sind es die 80er (des 20. Jahrhunderts). Selten gelingt es den Musikwissenschaftlern, die epochalen Übergänge nicht nur mitzerleben, sondern sie auch - wie aus Distanz - zu problematisieren. Das tat Besseler in seiner Zeit, das tut jetzt Wicke jeder auf seine Art, mit seinen Möglichkeiten und Methoden, auf seinem Gebiet. Und das, was Besseler durch die Gebrauchs- und Umgangsmusiktheorie methodologisch für das europäische Denken geschaffen hat, wurde in den 80er und jetzt zu Beginn der 90er Jahre von Wicke auf dem Gebiet der Theorie über die populäre Musik weiter ausgearbeitet. So wie Besseler's Denken nicht mehr für das Verständnis der Tanzmusik verzichtbar ist, so gewinnen heute die Ideen der Wickeschen Schule zunehmend an Einfluß auf die osteuropäische Auseinandersetzung mit der populären bzw. Rockmusik. Denn Wickes Werk ist nicht nur als literarisches Schaffen zu verstehen - es funktioniert auch als aktiver Vermittler der britischen und amerikanischen Ansätze als auch anderer Gedankenkomplexe.

Nun können wir die zweite Klammer in unserem Text schließen: der Hinweis darauf, daß die Gedanken über das positive Denken über die populäre (bzw. Tanz-) Musik von Besseler zu Wicke führen, ist gegeben. So kommt es, daß die Paragraphen über die Tanzmusik in unserer Arbeit «neue Wege bei der Erforschung der populären Musik» sich ausführlich mit den Thesen von Besseler beschäftigen [8], während das Kapitel über die Rockmusik fast ausschließlich als Auseinandersetzung mit Wickes Buch «Rockmusik» [9] aufgebaut ist. Es soll noch gesagt werden, daß die v.g. Thesen auf überraschende Weise mit Ideen mancher führender bulgarischer Ethnomusikologen (z.B. Ratscheva und Sachariewa) über uralte musische Praktiken übereinstimmen.

Der Tanz ohne Weihe

In der Mitte der 20er Jahre, getragen von den mächtigen Wogen des vielfältigen Antiromanismus - und selber dazu beitragend -, schrieb der junge Heinrich Besseler seinen Habilitationvortrag über «Grundfragen des musikalischen Hörens». Das Neue, das er thematisierte und problematisierte, war, das «Hören der Musik» durch den «Umgang mit Musik» zu ersetzen und so die Theoriebildung des Forschungsgegenstandes «Gebrauchsmusik» zu begründen. In neuem Licht gesehen, stand die Tanzmusik - «zweifelloso die lebendigste Form einer Gebrauchsmusik» [10] - plötzlich da als eine sich mächtig erhebende Brücke, die zu ursprünglichen, primitiven Strukturen der menschlichen Vitalität zurückführt. Selbst eine solche Struktur verkörpernd, führt die Tanzmusik die einsame Existenz eines sich stets erneuernden Überbleibsel's eines versunkenen Kulturverständnisses.

Auf der Suche nach den Prinzipien, die die vorkünstlerischen Praktiken des Menschen einst formten, gelangten bulgarische Ethnomusikwissenschaftler zu Sphären, in denen die gewöhnlich schon fehlenden primitiven Strukturen immer noch lebendig sind. Das Elementare und das Ursprüngliche existieren hier in der unzertrennlichen Verbindung von Musik und Tanz, Musik und Spiel. Es handelt sich um archaische Phänomene der bulgarischen Folklorekultur - gemeint ist z.B. der Bereich der Maskenriten.

«Hier entsteht eine Kunst» - schreibt Svetlana Sacharjeva in ihrem Buch «Der Instrumentenspieler»

«die einem demiurgischen Akt gleicht ... In dem periodisch eintretenden Miterleben (des Kureri-Ritus z.B., der sich als ein mehrtägiges Hüpfen und Stampfen von maskierten, mit Glocken behängten Männern vollzieht, durchorganisiert von einem sakralen 'Libretto', - R. St.), findet der Mensch die Fülle seines Ichs - als Einzelner, als dem Kollektiv Gehörender, als Träger kreativer Aktivität.» [11]

Da sehen wir wieder die Merkmale jener «frei ausschwingenden Vitalität», erlebt in unmittelbarem zwischenmenschlichen Austausch und in Verbundenheit, mit denen Besseler die Tanzmusik spezifizierte, um sie als «eine umgangsmäßige tätig ausstrahlende Weise» menschlichen Daseins verstehen zu können [12], also als eine primäre Kreativität in Aktion. Durch solche Formen der Gebrauchsmusik verbindet sich die Kunst wieder mit dem Alltäglichen. Hier bietet die neuere Ethnomusikwissenschaft hilfsbereit manche Ideen an, die die Erforschung der populären Musik in einem neuen Kontext verwenden könnte. Die Urgründe des Musischen (Musik und Tanz) in der Folklore suchend, kommt z.B. Iskra Ratscheva zurück zu den sogenannten «Psychotechniken der Rhythmusaktion, die ekstatische Zustände hervorruft.» [13]

Der Gedanke liegt nahe, daß es sich um die gleiche rhythmische Aktion handelt, die wir in der heutigen Jugendtanzkultur finden - eine Aktion, die als ein Mittel zum Erreichen psychodelischer Erfahrung wirkt. «Laßt uns abheben heute Nacht in eine andere Galaxis!» - lautet eine Radiobotschaft, über die in einem Artikel in «Der Spiegel» berichtet wird [14]. Es handelt sich um eine sogenannte Tekkno-Praxis - die «1991er Rhythmusentdeckung der Berliner Nachtschwärmer» [15]. Ein längeres Zitat aus dem genannten Artikel soll uns einen Vergleich mit den folkloristischen Maskenspielen ermöglichen die bei dröhnendem Glockengelöse stattfinden:

«Diesmal kommen fast 800 Menschen aus der Nacht. Männer mit roten Haaren und zotteligen Felljacken, Mädchen mit engen Lackkleidern und Turmfrisuren, junge Menschen, aufgeputzt mit Requisiten, die sie einem alten SciencefictionFilm entliehen haben könnten. 20 Mark sind der Eintrittspreis - nicht viel für einen Ausflug in eine andere Galaxie. Die bunten Horden werden in gecharterte(n) Busse(n) ... ans Ziel gekarrt: zu einem alten Bunker irgendwo ... Im Bunker, einem ehemaligen Munitionslager der Nationalen Volksarmee, blitzen Stroboskope, flackern bunte Lichter, der Rhythmus knallt den Ankommenden mit der Wucht einer Planierdrape in den Bauch, und der Kopf wird von Tönen bearbeitet, die nach Katastrophenalarm klingen. Die meisten beginnen zuckend herumzuspringen ... Dazwischen Rufe, Gebrüll und Geschrei, immer wieder, immer lauter, schließlich als ein Wort verstehbar: 'Techno!'. Techno, das ist mehr als dieser Laut den Menschen von sich geben, wenn ihr Verstand gegen den Lärm keine Chance mehr hat. Techno ist zur Zeit die schnellste und erfolgreichste Tanzmusik ... Zudem ist Techno eine Aufforderung zum Exzeß, die neue Partyformen entstehen läßt. Und die harte Variante von Techno, die sie 'Tekkno' nennen, bezeichnet einen Taumel, in den das Berliner Nachtleben geraten ist.» [16]

Was uns bei der Tekkno-Praxis interessiert, wird besser verständlich, wenn man wieder auf Ratschevas Überlegungen zurückgreift. Die Ethnomusikwissenschaftlerin verfolgt im Rückgang die Evolution, die zu den heutigen musiktänzerischen Ritusformen geführt hat. So kommt sie zu der Initiationspraxis als der ursprünglichen Kulturinstitution, bei der «die klangrhythmische und rhythmischbewegte Urkraft zielstrebig verwendet wird mit dem Ziel, ein bestimmtes Sozialprogramm in das menschliche Kollektiv einzuführen.» [17] Ratscheva bezieht sich in ihrer Analyse insbesondere auf zwei separate semiotische Aspekte der Initiationsaktion: den «sujetierenden» Aspekt (Objektivierung der Initiationsidee) und den energetischen Aspekt (die rhythmische Beweglichkeit, die das Subjekt in Einklang mit dem sakralen Wert bringt). In der Praxis sind die beiden Aspekte ungetrennt: jeder besteht durch den anderen. Nun wollen wir sie nochmals voneinander isolieren und unsere Aufmerksamkeit einem von ihnen - dem energetischen Aspekt - widmen. Ratscheva bezeichnet ihn als «eine in Jahrtausenden erarbeitete Psychotechnik: ihr wichtigster Kulminationsmoment ist eben die Rhythmusaktion, die zu ekstatischen Zuständen führt.» [18]

Fassen wir wieder das Bunkergeschehen ins Auge: das, was dort passiert (betrachtet natürlich nur als ein Beispiel für viele andere, in ihrer Menge unübersehbare journalistische Reportagen über die heutige Jugendtanzkultur), erlaubt es uns, erneut die Feststellung zu machen, daß sich die elementare Psychotechnik unverändert durch die Jahrhunderte erhalten hat. Diese uralte Art des «Kulturmodellierens» [19] ist immer wieder organisierbar zum Zweck von verschiedenen Programmen, die einen Trip «zu anderen Galaxen» betreiben. Es ist kaum nötig zu sagen, daß der Ausdruck «andere Galaxis» nur eine Metapher für den Übergang in ein anderes Realitätserlebnis ist.

Sacharieva beschäftigt sich auch mit der Analyse der Überschreitung der Grenzen des Bewußtseins, die durch den Tanz als Mittel zum Erlangen der Ekstase zu ermöglichen ist. In diesem Zusammenhang läßt Sacharieva den bekannten Forscher Michail Arnaudov zu Wort kommen: *«Das Ziel der Ritustänze ist häufig die Beseitigung der Grenze zwischen dieser und jener Welt durch ekstatische Erregung.»* [20] Nun stellt sich uns das folgende Problem: ist es möglich und gerechtfertigt, nicht nur in der Analyse, sondern auch in der Praxis, den einen Aspekt (daß durch den Rhythmus die Beweglichkeit modelliert und so das Subjekt energetisch zur Resonanz mit der sakralen Idee organisiert wird), von dem anderen, sujetierenden und eigentlich sakralen zu isolieren? Die genannten Folkloristen beschäftigen sich ausschließlich mit rituellen ekstatischen Tänzen. Laut Ratscheva dient die Einweihungspsychotechnik der Transformation der Jugendlichen von einem Natur- in einen Kulturzustand. Die Transaktion verläuft hier in Richtung Kultur. In dem Berliner Tekkno-Bunker aber (wir nehmen ihn nur als Beispiel für eine Massenpraxis) sehen wir eher das Gegenteil: eine Transaktion vom «Kultur-» zum «Naturzustand». *«Den meisten geht es wie Birgit»* - schreibt der Spiegelautor in dem genannten Artikel, - *«die ihre halblangen blonden Haare um sich wirft und schreit, während die Soundgewitter sich entladen: 'Für mich ist die Entspannung pur, wie Sex machen oder am Strand liegen.'»* («Der Spiegel» 1991 No. 44, 336) Das Gesagte braucht man kaum zu kommentieren. Es wiederholt wörtlich Martensteins Ausdruck, daß *«ein guter Rocksong so elementar ist wie Essen, Trinken oder Sexualität»*. Nun fragt es sich - in was für einem Wertesystem könnte man dieses Elementare deuten?

Laut John Blacking bestehen Strukturen aus menschlich organisiertem Klang und Rhythmus aufgrund des Bioenergetismus, die ihre Bedeutung durch bestimmte Bräuche und Gewohnheiten in der Anwendung bekommen. [21] Diese Bräuche und Gewohnheiten können sehr verschiedenartig sein. Das heißt, daß die Psychotechniken der Transaktion nicht unbedingt mit Ritustraditionen verbunden sein müssen. Außerdem beruht die innere Logik der Analyse bei Ratscheva auf der Gesetzmäßigkeit des allmählichen Zerfalls des einheitlichen Urgebildes der schöpferischen Kreativität, wobei die relativ selbständigen musischen Tätigkeiten zustande gekommen sind. Nun aber wird das von uns erforschte Phänomen durch das Gegenteil charakterisiert: es hat auf irgendeine Weise seinen ursprünglichen «Monolithzustand» bewahrt, was auch seinen besonderen Wert ausmacht. Wenn die Leute «wie wild» tanzen, so sind sie Teil einer Aktion, die, laut Besseler, in keinem ihrer Elemente irgendeine künstlerische Selbständigkeit anstrebt. Das ganze Geschehnis bleibt in einem - wie auch immer definierten - Synkretismus befangen. Handelt es sich hier einzig und allein um den Synkretismus des Befriedigungstriebes? Was könnte heute die Gebrauchstradition oder der Kontext sein, der dem Phänomen erst den Sinn gibt? Gehen «die Berliner Nachtschwärmer» ohne jeglichen Sinn in den Bunker, um beim Tekkno zu stampfen?

Curt Sachs zufolge ist die Ekstase an und für sich ein kultureller Wert, der es nicht nötig hat, ein Ziel außerhalb seiner selbst anzustreben. *«Jeder Tanz ist und erzeugt Ekstase»*, - schreibt er.

«Der junge Mann, der im Tanzsaal seine Partnerin umfaßt hält oder das Kind auf der Straße, das im Reigentanz herumphüpft: alle verfallen in Selbstvergessenheit. Sie überwinden die Erdanziehungskraft und die Starre des alltäglichen Daseins.» [22]

Eigentlich wird hier als Ziel die Ekstase genannt, obwohl sie nicht aus einem Ritus hervorgeht, sondern von allgemeinerem, amorphem Charakter ist: die Befreiung aus der Starre der Alltäglichkeit. Diese Ansicht ist uns gut bekannt. Im Kontext der modernen populären Kultur ist sie mehrmals negativ betont worden in der Formulierung des sogenannten eskapistischen Charakters dieser Kultur, die die Jugend zur Flucht vor der Realität verführt. Von solch grober Ideologisierung befreit, könnte diese Ansicht jedoch zum Verständnis des Sachverhalts beitragen. In der Folklorekultur werden die uralten psychophysischen Techniken der Transaktion rituell sujetiert, und diese feste Verbundenheit bewirkt, daß die Transaktion als Ziel immer wieder den Ritus (als ob) impliziert. Was kann aber das Ziel des Ritus selbst sein? Bei Ratscheva wird es wie folgt konkretisiert: die angesammelte Stammeserfahrung auf einmal zu bekommen. Das sollte man nicht nur rein pragmatisch verstehen. Die Erfahrung schließt nicht nur Sachkenntnis, sondern auch Wertvorstellungen mit ein, wobei als wichtigster Wert unbedingt der Einklang zwischen Mensch – und Kosmos, Mensch und Natur zu nennen ist.

Eigentlich realisiert sich ununterbrochen dieser Einklang ausgerechnet in der «starren Alltäglichkeit», als Sphäre der menschlichen Reproduktion. Nun ist es aber so, daß rein pragmatisch gesehen die Tätigkeiten, die die Verbindung mit der Natur verkörpern - Essen, Trinken, Geschlechtsverkehr - derartig privatisiert, atomisiert und psychologisch mit dem Überdruß der materiellen Sicherung verkoppelt sind, daß die Wahrnehmung dieser Verbindung als «naturgemäß» abgestumpft ist. Man erlebt sie alles andere als sakral. Das Ziel hat sich in tausendfache kleine Mittel zersplittert, die es verschlungen haben. Einzig und allein Fest und Spiel als Knotenpunkte der Alltäglichkeit können die Frische der Wahrnehmung der Vereinigung mit der Natur als wertvoll wieder hervorrufen. Nur gibt es da eine Bedingung: die Tätigkeiten der Vereinigung müssen stark dosiert sein. Das Besagte ist evident, nur möchten wir es oft nicht wahrhaben: das festliche Essen wird genauso gegessen wie das alltägliche, die Sexualbeziehung «außerhaus» vollzieht sich, was die Mittel betrifft, genauso wie in der Ehe, die Beweglichkeit bleibt grundsätzlich dieselbe, ob man etwas «Vernünftiges» erledigt oder spielt und tanzt.

Die täglichen Produktionsmittel verwandeln sich in Werte eben durch die Exklusivität der Anwendung beim Fest, wo die pragmatische Bindung fehlt. Die nötige Bedingung ist die *Übertreibung*. Wir sehen sie, plastisch geschildert von Rabelais in seinem Roman «Gargantua e Pantagruel» und dann eindringlich erläutert von Michail Bachtin in seinem großen theoretischen Werk über Rabelais Schaffen und die Kultur des Karnevals. [23] Unter dieser Bedingung gelangt die rhythmische Aktion in der populären Kultur direkt ans Ziel, während die ekstatische Tanzaktion in der folkloristischen Kultur immer in eine sakrale Handlung eingebunden ist. So kommt es, daß C. Sachs, wie auch der «Spiegel»-Autor eigentlich von ein- und demselben berichten, wenn der letztere dann schreibt:

«Hegemann und Kohlberger (zwei West-Berliner-Szene-Veteranen - R. St.) halten die TekknoSzene mit ihren psychedelischen Installationen nur für einen weiteren Versuch, den Alltag aus den Fugen zu sprengen und eine Revolution der Betrachtungsweisen herbeizuführen.»

Befreit von der Ritus-Ideologie, weit entfernt von eigentlicher Transzendenz, ist dieses «20 DM Sprengen des Alltags aus seinen Fugen» nur scheinbar nichtalltäglich. Der «Tekkno-wahn» ist mit der Struktur der Alltäglichkeit verflochten, weil die Alltäglichkeit die Formen der Übertreibung des Sich-in-Einklang-mit-der-Natur-Setzens, die als wertvoll erlebt werden, nicht nur voraussetzt, sondern sie sogar selbst organisiert.

Zum Schluß eine kurze Bemerkung zu der Frage, warum in der populären Jugendkultur eine ritualisierte Ideologie der Transaktionen fehlt. Hier muß daran erinnert werden, daß die Formen der populären Großstadtkultur eigentlich als Reaktion gegen jegliche der offiziellen Ideologien und Programme zur «Kulturniveauerhöhung des Volkes» entstanden sind (jedenfalls, was ihre Motivation betrifft). Sobald eine Tätigkeit einer Ideologisierung unterliegt, führt dies zur Bildung eines normativen Systems, dem zu folgen ist. Das heißt, es entstehen Verpflichtungen: jeder Ritus verpflichtet! In der Jugendkultur aber haben wir es vor allem mit dem Motiv des Weglaufens vor jeglicher Verpflichtung zu tun. Auch wenn dieses Motiv als ein spielerisches verstanden werden soll.

Das Gesagte darf man nicht einseitig verstehen. Die Massenformen der ekstatischen rhythmischen Bewegung, die den Alltag aus den Fugen zu sprengen versuchen und die Vereinigung mit dem Naturhaften suggerieren, werden unausweichlich doch ideologisiert. Man könnte diese Ideologien des Hedonismus als naiv bezeichnen: minimale Verpflichtungen, maximale Freiheiten. Vergleichbar der bulgarischen Praxis im Bereich der populären musikalisch-tänzerischen Jugendkultur haben sich gleichzeitig mit der Rock- oder Hip-Hop-Welle informelle Gruppen mit Ideologieansatz gebildet. Die ideologischen Normen waren für die Gruppenmitglieder verpflichtend. Die Miniideologien des Hedonismus sujetieren in irgendeiner Weise die energetischen Spiele des «Einladens Ausladens». Ein immer wiederkehrendes Merkmal ist dabei das angeschlagene Bestreben zur Freiheit. Dies könnte man als Freiheit von Reproduktionsverpflichtungen (im breiten Sinne) oder/und von Hemmungen interpretieren. So hat auch z.B. die Tekknowelle eine naive Ideologie entwickelt, die von ihren Organisatoren vertreten wird. Mit ihren Worten gesagt, sollte man «das Ganze» einfach als «Befreiungstanz» deuten, durch den Zivilisationsängste verarbeitet wurden und ein neues Bewußtsein geboren werde. [24]

Wie wir sehen nichts Neues unter dem Himmel der Ideologien. Die erneute Form einer uralten Tätigkeit geht zusammen mit ihrer mythologisierten Aura.

Endnoten

1. Boulez, Pierre. *Kürzung der Abstände*. In: Narodna kultura. 28. August 1987. (Boulez Pierre, Skasjavane na razstojanjata, Narodna kultura, 28 avgust 1987.).
2. Ratscheva, Iskra. *Musikfolklore und Geschichte*. in: Bulgarische Musikwissenschaft. 1985. No. 1 (Raceva, Iskra. Musikalen folklor i istoria. V: Balgarsko muzikoznanie, 1985, No. 1), S. 103.
3. Blacking, John. *How musical is man?*. University of Washington Press. Seattle: London. 1974, S. 7.
4. Rumjanzew, S. *Platz in der Kultur Platz in der Praxis*. In: Musikalische Horizonte. 1985. No. 6. S. 5-22 (Rumjancev, S., Mjasto v kulturata - mjasto v praktikata. B: Musikalni horisonti, 1985, No. 6.), S. 19f.
5. Ebd.
6. Blaukopf, Kurt. *Neue musikalische Verhaltensweisen der Jugend*. In: Forschung und Lehre. Bd. 5 Schott Mainz. 1974, S. 56.
7. Martenstein, Harald. *Immer wenn das Licht ausgeht*. In: Der Tagesspiegel. 18. Juli 1991. S. 15.
8. Bessler, Heinrich. *Grundfragen des musikalischen Hörens*. In: Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte. Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig. 1978.
9. Wicke, Peter. *Rockmusik. Zur Ästhetik und Soziologie eines Massenmediums*. Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig. 1987.

10. Bessler, Heinrich. *Grundfragen des musikalischen Hörens*. In: Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte. Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig. 1978, S. 34.
11. Sachariewa, Svetlana. *Der Instrumentenspieler in der Folklorekultur. Semantische- und Funktionsanalyse*. Verlag der Bulgarischen Akademie der Wissenschaften. Sofia. 1987 (Zahariewa Svetlana, Sviracat vav folklornata kultura. Semantice i funkcionalen analiz. Uzdatelstvo na Balgarskata akademija na naukite, Sofia.), S. 21.
12. Bessler, Heinrich. *Grundfragen des musikalischen Hörens*. In: Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte. Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig. 1978, S. 34, 45.
13. Ratscheva, Iskra. *Musikfolklore und Geschichte*. in: Bulgarische Musikwissenschaft. 1985. No. 1 (Raceva, Iskra. Musikalen folklor i istoria. V: Balgarsko muzikoznanie, 1985, No. 1), S. 103.
14. Ohne Verfasser. *Fiese Töne*. In: Der Spiegel. No. 44. 28. Oktober 1991. S. 330-336.
15. Ebd.
16. Ebd., S. 331ff.
17. Ratscheva, Iskra. *Musikfolklore und Geschichte*. in: Bulgarische Musikwissenschaft. 1985. No. 1 (Raceva, Iskra. Musikalen folklor i istoria. V: Balgarsko muzikoznanie, 1985, No. 1), S. 104.
18. Ebd.
19. Ebd.
20. Arnaudov, Michail. *Studien über die bulgarischen Riten und Legenden*. Bd. 2. Verlag der Bulgarischen Akademie der Wissenschaften. Sofia. 1972 (Arnaudov, Mihail. Studii varhu balgarskite obredi i legendi, Izdatelstvo na Balgarskata akademija na naukite, Sofia, 1972), S. 178.
21. Blacking, John. *How musical is man?*. University of Washington Press. Seattle: London. 1974, S. 32.
22. Sachs, Curt. *World History of the Dance*. New York. 1937, S. 49.
23. Bachtin, Michail. *Das Schaffen Francois Rabelais und die Volkskultur im Mittelalter und während der Renaissance*. Verlag Wissenschaft und Kunst. Sofia. 1978 (Bachtin Michail: Tvorcestvoto na Fransoa Rable i narodnata kultura na Srednovekovieto i Renesansa, izdatelstvo Nauka i izkustvo, Sofia, 1978).
24. Ohne Verfasser. *Fiese Töne*. In: Der Spiegel. No. 44. 28. Oktober 1991. S. 336.

Literatur

Ratscheva, Iskra. *Musikfolklore und Geschichte*. in: Bulgarische Musikwissenschaft. 1985. No. 1 (Raceva, Iskra. Musikalen folklor i istoria. V: Balgarsko muzikoznanie, 1985, No. 1)

Sachariewa, Svetlana. *Der Instrumentenspieler in der Folklorekultur. Semantische- und Funktionsanalyse*. Verlag der Bulgarischen Akademie der Wissenschaften. Sofia. 1987 (Zahariewa Svetlana, Sviracat vav folklornata kultura. Semantice i funkcionalen analiz. Uzdatelstvo na Balgarskata akademija na naukite, Sofia.)

Stelowa, Rosemarie. *Versuch einer Überwindung des negativen Paradigmas*. In Bulgarische Musikwissenschaft. 1992, No. 2 (Stelowa, Rozmari. Opit za preodoljavane na otricatelnata paradigma. V: Balgarsko muzikosnanie, 1992, No. 2.)