

Erfahrungen mit der akademischen Porträtierung einer Musikszene in Zürich

Autor(en): **Blumer, Edwin**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires**

Band (Jahr): **83 (1987)**

Heft 3-4

PDF erstellt am: **21.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-117605>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Erfahrungen mit der akademischen Porträtierung einer Musikszene in Zürich

Von *Edwin Blumer*

The truth is the sound we make.
Iggy Pop

Popmusik als das auffallende sozio-kulturelle Phänomen und Erbe innerhalb der Generationen von Jugendlichen seit den 1950er Jahren und ihre aktuelle kulturelle Bedeutung am Beispiel Zürichs zu betrachten und zu verstehen versuchen, so könnte ich mein Interesse und die daraus entstandene Arbeit rückblickend zusammenfassen¹. Vorauszuschicken ist, dass der Begriff Popmusik anfänglich nicht eingrenzend definiert gemeint ist, sondern als ein die Gesamtheit dieses Phänomens umfassender, operationalisierbarer Begriff. Die Rock- und Popmusik ist ein Bereich, wo jugendliches Denken, Fühlen und Verhalten unmittelbaren Ausdruck findet und an die gesellschaftliche Oberfläche drängt. Eine methodische Hilfe zur Annäherung an das Thema fand ich in der ethnopschoanalytischen Theorie von Georges Devereux² und meinem Lehrer Mario Erdheim³. Ich suchte die subjektiven Sinngebungen über Gespräche mit Protagonisten der Zürcher Musikszene, in der Hoffnung, derart die kulturelle Bedeutung dieses Phänomens zu erfassen. Zugleich arbeitete ich die Geschichte der Rock- und Popmusik auf.

Nach der Fertigstellung der Arbeit wurden mir Unredlichkeit und Lieblosigkeit im Umgang mit dem Material und Akademismus vorgeworfen. Tatsächlich war mein Dilemma, dass der Anspruch, die gesellschaftliche Essenz der Rockmusik funktional in ihrer historischen und soziologischen Bedeutung zu erfassen, zu hoch gesteckt war. Ein Blick auf die Geschichte der Rockmusik zeigt, dass es «die» Rockmusik, d. h. eine eindeutige Funktion oder einen uniformen Sinn, nicht gibt und ein umfassender Erklärungsanspruch der Rock- und Jugendbewegung der vergangenen dreissig Jahre in einem unzulässigen pseudowissenschaftlichen Kraftakt enden muss.

In den 1950er Jahren war der Rock and Roll Ausdruck eines erwachenden Jugendkults, Symbol gegen Konformitätsdruck und Disziplinierung, wie es der deutsche Soziologe Helmut Schelsky formulierte⁴. Das teils dramatisch-aggressive Moment des Rock and Roll, verkörpert durch die sogenannte «Halbstarke»-Bewegung, feierte den Rausch des Augenblicks und trotzte am radikalsten dem gesellschaftlichen Anpassungszwang und der bürgerlichen Moral der Entsagung. Doch wie es der britische Rock'n Roller Ian Dury zusammenfasste:

«Rock'n Roll didn't aim higher than pink Cadillac and Swimming pool. It fulfilled the basic human need to dress up and dance about. Rebelliousness was just a side-issue»⁵.

Revolte war nur ein Teilaspekt des Rock and Roll; grundsätzlich ging es um Anerkennung der eigenen Souveränität, um Statuswünsche und um das Bedürfnis nach Unterhaltung.

Mit der Beatles-Euphorie in den 1960er Jahren wurde der Rock and Roll Symbol einer weltweiten Jugendbewegung. In Zürich z.B. fand 1964 das erste Yé-Yé-Festival im Casino Zürichhorn statt, wozu die lokale Beatjugend zusammenströmte. 1967 und 1968 kam es in Zürich nach Rockkonzerten zu ersten grösseren Jugendkrawallen. Innerhalb der bürgerlich-kapitalistischen Welt entbrannten simultan in mehreren Ländern Jugenddemonstrationen, die sich zu einem ausgeprägten gesellschaftlichen Konflikt zwischen den Generationen und ihren Weltbildern entfalteten. Innerhalb der Rockmusik entstand im Zuge der jugendlichen Politisierung zur oppositionellen Gegenkultur eine kritisch-emanzipatorische Form. Selbst die Beatles warnten vor allzu hysterischem Starkult und der verbreiteten Illusion, von der Musik Rettung und Lösungen für eine bessere Welt zu erwarten. Der revolutionäre Kampf hatte nach Ansicht der Poprevolutionäre und Neuen Linken sowohl auf der gesellschaftlichen als auch auf der persönlichen Ebene stattzufinden.

Revolutionär war damals nicht so sehr allein der Kampf um eine sozialistische Welt, sondern auch langes Männerhaar, Blue jeans, Minirock, Haschisch und LSD, Kommunenleben, freie Liebe usw., all das, was Marcuse unter dem Begriff der modernen Kulturrevolution zusammenfasste⁶, eine Rebellion, der es nicht um Parteidoktrinen ging, sondern um die Liberalisierung der Lebensweise an sich.

Letztlich herrschte allerdings Uneinigkeit um Sinn und Zweck der Rockmusik und eine fundamentale Widersprüchlichkeit in ihrer Existenzbedingung. Einerseits wurde die totale Verweigerung gegenüber der bürgerlich-kommerziellen Vermarktung gefordert – der Wert der Rockmusik wurde in der revolutionären Inspiration zu neuen zwischenmenschlichen und gesellschaftlichen Beziehungen und zur radikalen persönlichen Entwicklung gesehen –, andererseits gründete die magnetische Kraft des Rock in der weltweiten Popularität und damit in den industriellen Vermarktungsmechanismen. Die epochale Problematik lag für die sogenannte Gegenkultur nicht nur in der ökonomischen Abhängigkeit, sondern ebenso in den überbordenden Ansprüchen. Der Aufstieg der Rockkultur hat dabei eine wesentliche Rolle gespielt.

Trotz der weitgehenden industriellen Vereinnahmung der Rockmusik in den 1970er Jahren und des Aufstiegs der Pop- und Rockprominenz ins

Jet-set-Establishment blieb ihr der Mythos und die Attraktion der Jugend. Sie war weiterhin der Ort von Provokation und unkonformer Selbstdarstellung. Mitte der 1970er Jahre kam es in Form des grellen, vulgären Punk und des New Wave zu einem Generationswechsel innerhalb der Rockmusikkultur. In meiner Lizentiatsarbeit habe ich versucht, Charakter und Entwicklung der hiesigen Musikszene seit dieser Zeit zu analysieren.

Bevor ich die Resultate dieser Arbeit referiere, möchte ich nochmals auf die Kritik zurückkommen, die meine Arbeit betraf und meines Erachtens Ausdruck einer methodischen Schwierigkeit ist. Ich ging, wie erwähnt, mit dem Ehrgeiz, eine soziale Theorie der gesamten Rockmusik aufzustellen, fälschlicherweise von einer Linearität und Homogenität der Rockgeschichte aus, was letztlich ungewollt in Klischertheit und Akademismus endete. Die wissenschaftliche Institution trägt hier insofern ihren Anteil, als der Druck besteht, eine sogenannt objektiv gültige Analyse und Interpretation vorzulegen, die die mannigfachen realen Erfahrungen auf wenige Zusammenhänge zu reduzieren sucht. Um diesem Forderungsdruck zu genügen, wird die Wirklichkeit oftmals in ein quasi logisches Kleid gepresst, wie es mir in meiner Arbeit unterlief. Die Ablehnung, die ich erfuhr, war insofern heilsam, als ich begriff, dass weniger mehr ist. Mein historischer Rundschlag hätte mehr Arbeit in bezug auf die einzelnen Episoden benötigt.

Die Konzentration auf die aktuelle lokale Szene zu Beginn weg wäre weit sinnvoller gewesen. Eine zusätzliche Problematik entstand dadurch, dass ich an den Subjekten meiner Forschung ethnopsychologische Tiefenforschung betreiben wollte. Ich übergang die Tatsache, dass es dazu mehr Zeit und Geduld braucht, ich hob mich stattdessen in den Status eines Supervisors. Ich kritisierte oder bewunderte die musikalischen Formen und Äusserungen meiner Informanten zu sehr nach meinem Geschmack, nahm dagegen die sozialen und ökonomischen Hintergründe zu wenig wahr. Die Aufgabe des Kultur- und Sozialforschers sollte aber nicht Kulturkritik sein, sondern die Bewusstmachung gesellschaftlicher Bedingungen.

Es gibt ein weiteres strukturelles Moment, das eine objektive Rockkulturanalyse erschwert, nämlich die mediale und kommerzielle Grösse und Flut der Rock- und Popmusik. Diese ist kein sozial und territorial geschlossenes Gebilde, sondern weitläufig und plurikulturell. Diese Problematik kennen sicher auch die Volkskundler, die angesichts der heutigen Kulturformen, wie sie Arnold Niederer betitelt⁷, vom traditionellen Volkskultur-Modell abrücken mussten. Verfügbarkeit, Standardisierung, Identifizierung, Widerstand gegen Normierung, Sublimierung oder Pro-

fessionalisierung müssen von Fall zu Fall erkundet werden. Es ist in der Rockmusik wie bei «volkstümlichen» Gütern: Die Frage der Herkunft allein ist nicht entscheidend für Echtheit, denn als technisch und medial reproduzierbare Ware ist sie allgemein verwendbar. Authentizität ist nicht vom kulturellen Standpunkt, d.h. von Kategorien wie U- oder E-Musik, wie Kommerz oder Subkultur, abhängig. Intention, Produktionsverhältnisse und Vermittlungsformen sind in jedem Fall erst zu eruieren.

Neben dem Ablenkungs- und Verwirrungscharakter der modernen Kulturformen spielt die allgegenwärtige Meinungsbildung im Massenkulturbereich eine zusätzlich erschwerende Rolle für die objektive Betrachtung. Medien, Musikpresse und Publikum kommentieren und kategorisieren fortlaufend die Erzeugnisse und Macher. Auch die intellektuelle Arbeit wird dadurch von Vorurteilen und Kategorisierungsschemen belastet. Devereux' Ansatz, der die Subjektivität des Forschers und die Forschungssituation einbezieht², sieht die Selbstanalyse deshalb als Königsweg zur wissenschaftlichen Objektivität. Wissenschaft ist auf die Empathie und Mitarbeit der Subjekte, die das Thema erschliessen helfen, angewiesen und hat im Handkehrum unelitär zu sein, sowohl während der Wissensgewinnung als im Prozess des Rückflusses, wenn die Ergebnisse fruchtbar gemacht werden sollen³. Ziel der Wissenschaft ist es, um den Ethnologen Paul Parin zu zitieren, Unwahrheiten zu vermindern⁸. Meine Schwäche war, um damit diese Methodenreflexion zu einem Ende zu bringen, dass ich mir der subjektiven Störungen im wissenschaftlichen Arbeiten bewusst war, sie jedoch auf die Objekte der Untersuchung projizierte. Die Projektionen, die in die Musikerporträts einfließen, fand ich teilweise in der «öffentlichen Meinung» bzw. dem lokalen Klatsch bestätigt. In der Überarbeitung des Stoffes habe ich diese Schwäche auszuräumen versucht, indem ich die Musiker weitgehend selbst zu Wort kommen liess.

Ich möchte nun im folgenden auf einige Ergebnisse der Untersuchung eingehen. Es ist selbstverständlich, dass keinem Anspruch auf Vollständigkeit Genüge getan werden kann. Die Geschichte beginnt 1976/77. Der Punk machte gerade in Zürich Schlagzeilen. Zürich wurde eines der kontinentalen Zentren dieser neuen Bewegung. Nicht nur junge Punks belebten plötzlich die Stadt, auch Künstler und Musiker nutzten den Puls der Zeit. Der Punk kritisierte durch seinen radikalen Aktionismus die herrschende gesellschaftliche Konformität und Enge, insbesondere aber die sogenannte Kopflastigkeit und Apathie der linksalternativen Szene und den etablierten Rockmusikgeschmack.

Der Bassist Voco Fauxpas meint zum neuen Lebensgefühl:

«Anfangs der 70er Jahre waren die musikalischen Standards dermassen hochgeschossen, dass wir uns als Band nicht mehr an die Öffentlichkeit wagten. Es herrschte eine eher defensive Stimmung der Verunsicherung, die Plattenindustrie bestimmte die Regeln, und für die war die Schweizer Rockszene von keinem Interesse. Mit dem Punk war plötzlich wieder Unverfrorenheit da. Die Musik wurde direkter, angriffslustiger und auch experimenteller. Die Respektlosigkeit des Punk hat wieder kreative Kräfte mobilisiert. Eine neue Generation drängte nach vorn, ohne sich den vorgegebenen Standards und dem Status quo zu beugen.»

Eine andere Stimme, die von Rudolph Dietrich, Gründungsmitglied der Punkband *The Nasal Boys*, zeigt neben der musikalischen Intention das ideologische Kraftfeld, in dem der Punk schwebte:

«Wir schockierten, denn unsere Musik war laut, unsere Texte aggressiv, wir waren daneben und geschmacklos. Punk war lustvoll, spontan, innovativ. Die Tragikomödie ist, dass man scharfe, totalitäre Mittel braucht, um den Status quo zu zerstören. Wir provozierten u.a. die Freaks und die 68er, um ihre ideologische Voreingenommenheit blosszulegen.»

Die *Nasal Boys* waren wie manche englische Punkband aus der Generation der Früh- und Mitzwanzigjährigen. Ihre Aggressivität war geprägt vom Gefühl der Lähmung und der Eingeschlossenheit. Zu den Vorbildern der *Nasal Boys* zählten die *Droogies*, eine furchterregende Gang aus Anthony Burgess' Buch *Clockwork Orange*. Der Sound der *Nasal Boys* war schrill, das Tempo horrend. Sie schnitten die Haare kurz, kleideten sich in Schwarz und polemisierten mit Parolen wie «Weg mit den heiligen Kühen von 1968» oder «Befreit den Vatti», einen Sektenführer aus dem Berner Oberland, der wegen Unzucht im Gefängnis sass. Trotz ihrer heilsamen Entideologisierungskampagne und der Verkündigung von Anarchie und Chaos schlossen sie mit dem Plattenmulti CBS einen 5-Jahres-Vertrag, was andeutet, dass die Punks gewillt waren, durch die ihnen verhassten Institutionen zu gehen, wenn auch im Geist der Anarchie. Bald klaffte aber ein Graben zwischen Anspruch und Wirklichkeit. Die *Nasal Boys* änderten auf Rat der CBS den Namen und wandten sich vom allzu chaotischen Punk ab. Der Erfolg blieb aus, und die Band löste sich im Streit auf. Rudi Dietrich gründete danach ein Trio mit dem Namen *Kraft durch Freude* und verfolgte weiterhin einen kontroversen, sehr selbstbezogenen Kurs.

«Ich habe mich damals als Punk begriffen. Punk nicht im Sinne eines Modetrends oder eines lärmigen, bierseligen Trachtengrüpplens, wie viele Punk-Kliquen es dachten, sondern als rebellische Kreativität. Punk sein bedeutet, ein Aussenseiter, ein Chaos, ein radikaler Individualist sein, stets in Fehde mit festgefahrenen Formen und Dogmen liegen. Da spielt es keine Rolle, ob du ein Punk, Ted oder Freak bist, solange du im Herzen dich selbst bist. Die äusserliche Form ist bloss Hülse.»

Ein Mitstreiter aus diesen Zeiten war Heinrich «Wüste» Zwahlen:

Anfangs der 70er Jahre war ich ein Sympathisant der Hippieszene, doch das alternative Klima ging mir schliesslich auf die Nerven, weil die Ansprüche der Linken

letztlich Theorien und schöne Worte blieben. Mit den *Nasal Boys* dagegen liessen wir unserer Wut freien Lauf. Ich arbeitete damals als Töff-Kurier und die zeit- und energiemässige Auslastung führte zu einer bodenständigen Aggressivität. Wir waren letztlich aber harmlos. Die Leute reagierten nur aus Unsicherheit so übermässig gegen uns. Das schweisste uns zusammen. Im Grunde waren aber die Differenzen innerhalb der Gruppe zu gross. Rudis demagogische Verherrlichung des Germanischen fand ich entgleist. Unsere Geschichte ist der Abriss einer typischen Schweizer Krankheit in der Rockszene, fehlende Einigkeit und kein Durchsetzungswillen. Nach der Erfahrung mit den *Nasal Boys* wollte ich nicht mehr von einer Band abhängig sein und begann, mit elektronischen Instrumenten in meinem Studio zu experimentieren.»

In der Zeit der *Nasal Boys* gab es noch andere Zürcher Musiker, die mit neuen Stilen und Klängen ihren Weg suchten, z.B. *Hertz*, wozu Nikki Grandjean und Ronnie Amsler gehörten.

«Die New-Wave-Bewegung war musikalisch wie inhaltlich etwas Neues, als Liebe und Beziehungen plötzlich nicht mehr die ausschliesslichen Themen von Popsongs waren. Eine neue Generation und neue Schichten versuchten sich das Medium anzueignen. Die Punks sangen aus einer nihilistischen Stimmung heraus, wir suchten mehr die Subtilität. Die Beatles hatten schon gezeigt, dass Popmusik geistreich sein kann.

Wir konstruierten Musik wie eine Kunstform, als Medium persönlichen Ausdrucks und Originalität. Unserem Lebensgefühl entsprach nicht das ungezähmte, trotzig Lebensgefühl des Rock oder Punk, denn unser Hintergrund ist ein bürgerlicher. Wir folgten daher nicht dem rocktypischen Image von Sinnlichkeit, Rebellion und Styling. Wir verstanden uns als *Advocatus Diaboli*, wir stellten uns nicht gegen die Gesellschaft, suchten die Dinge nicht zu bemängeln, sondern wollten ihnen Poesie einverleiben. Ambivalenz war Ausdruck unserer Musik, sowohl in bezug auf die gesellschaftliche Realität als auch auf die Popkultur. Unsere Identität sollte nicht die einer elitären Avantgarde sein, sondern die von Popmusikern. Wir wollten eine besondere Qualität einbringen, die Unterhaltsamkeit des Ungewohnten. Was uns interessierte, war das mythische, intensive Erlebnis Musik. Musik ist etwas enorm Verbindendes und Klares.

Das Problem heute ist die enorme Konkurrenz und die rasche Übersättigung. Jeder Musiker will dem Trend voraus sein. Eine umfassende atmosphärische Bewegung gibt es nicht mehr. Doch trotz allen Heraufbeschwörens des Niedergangs der Rockmusik durch die Kommerzialisierung hat sie aber nichts von ihrem ungeheuren Potential eingebüsst. Musik ist der Freiraum geblieben, wo emotionale Bedürfnisse, Humor, Phantasie und Sinnlichkeit ausgelebt oder zumindest hineinprojiziert werden können. Der New-Wave war ein Versuch der Stilisierung und Differenzierung; er endete als ephemere Variante unter anderen.»

Eine weitere Persönlichkeit der Zürcher Musikszene ist Kurt Maloo, ehemaliger Leader der Pop-Rockgruppe *Troppe*, *MalooLaLa* und *Ping Pong* und neuerdings auf Welterfolgskurs unter dem Namen *Double*. Maloo suchte von Anfang an die «Grosse Welt» zu präsentieren. Seine Musik bezog sich auf die Popmusikrends der 70er Jahre, dies im Unterschied zu den Punk und New-Wave-Bands. *Troppe*-Konzerte waren happeningartige Shows. Maloo selbst war schon anfangs Pragmatiker und suchte effiziente Geschäftskontakte. Im Laufe seiner Entwicklung rückte die musikalische Perfektion mehr ins Zentrum und die Variété-

Atmosphäre verschwand. Seine erste Langspielplatte mit *Ping Pong* wurde zwar ein Flop, doch brachte sie ihm in Sachen Beziehungen und Marketing wichtige Erfahrungen.

«From Exile heisst die Platte, weil die Schweiz musikalisch gesehen am Ende der Welt liegt. Wir leben hier in einem goldenen Käfig, bekommen von aussen zwar alle Informationen, doch wir selbst sind lahmgelegt. Über die Schweiz herrscht noch das Klischeebild vom Schokolade- und Kuhhirtenland. Musikalisch gelten wir nichts. Wir wollten eine Musik schaffen, die unbelastet ist von Ideologien. Ich wollte nicht Anti-Computer-Songs schreiben, noch we-shall-over-come- oder no-future-Botschaften vermitteln. Wohlstand und Technik haben durchaus positive Seiten. Gewisse Leute haben mit uns Schwierigkeiten, weil sie noch dem alten Klischee «Rock ist Revolte» aufsitzen. Zur Zeit läuft alles sehr schnell, da entstehen wieder Bedürfnisse nach Konstanz und Substanz. Hier sehen wir unsere Chance. Wir wollen aktuell sein, doch nicht modisch.»

Nach der politischen Beruhigung der 1980er Bewegung und der rasanten Vermarktung des New-Wave drängten in der Popmusikkultur neue Strömungen nach vorn, vor allem Disco- und Techno-Musik. Musiker wie Voco, Rudi, Wüste und Maloo beschäftigten sich stärker mit neuen Technologien, um den Anschluss an die internationalen Standards nicht zu verpassen.

Voco: «Ich habe mich entschieden, fortan als Tontechniker zu arbeiten, zumal sich mir in Zürich ein Studio anbietet. Es ist primär ein ökonomisch bedingter Entschluss, aber nicht nur. Ich war es leid, an Bandproblemen hängenzubleiben. Zudem ist technisches Know-how in der musikalischen Produktion nicht mehr wegzudenken. Der Studiotechniker ist zuweilen die dominierende Figur. Der experimentelle Reiz kommt ebenfalls nicht zu kurz, und ich kann im Studio allein oder in einem kleinen Team effizient arbeiten.»

Wüste: «Wir leben im Zeitalter der universellen Kommunikation. Die Musik ist universell, schon allein die Technologie auf der sie produziert wird, kann japanisch, amerikanisch oder europäisch sein. Auch der Vertrieb ist universell. Die traditionelle Musik Afrikas ist nicht echter als unsere. Die modernen Trommeln sind Computer und Synthesizer. Typisch zürcherisch mögen gewisse Privilegien sein, es lässt sich schneller Geld verdienen als anderswo, und es existieren eine Menge Informationen und Möglichkeiten. Andererseits ist die Infrastruktur für Verdienstmöglichkeiten für Musiker sehr beschränkt. Daher muss ein Musiker geschäftstüchtig sein und funktionell denken. Die Studioarbeit kostet mich weniger als die Arbeit mit einer Live-Gruppe. Auch die Video-Technologie ist billiger als eine Konzert-Tournee. Um mein Studio zu amortisieren, mache ich Auftragsarbeit. Dank dieser Einnahmequellen bin ich auch nicht dem Erfolgsdruck ausgeliefert, allerdings brauche ich mehr Energie. Ich sehe meine Tätigkeit heute eher in der Musikproduktion, nicht in der Bühnenkunst. Ich möchte auch mehr Musik zu Filmen und Videos machen.»

Rudi: «Hier in Zürich ist eine professionelle Live-Band nicht funktionsfähig. Die neue Musik-Technologie und auch die jetzigen Produktionsverhältnisse in der Plattenindustrie ermöglichen eine effizientere Arbeitsweise. Die aktuelle Popmusik ist nicht Ausdruck einer sozialen Oppositionsbewegung, wie es in den 60er Jahren der Fall war, sie ist auch nicht mehr jugend- und generationspezifisch. Das gesellschaftliche System erfordert heute nicht mehr in dem Masse Veränderung wie dazumal, denn es hat sich weitgehend liberalisiert, so dass es dem einzelnen eher möglich ist, sich zu realisieren.»

Maloo: «Wir machen urbane Musik, insofern wir neueste Technologie einsetzen und auch den Medien- und Discomarkt nutzen. Diese Strukturen sind mittlerweile universell. Die Disco ist der moderne Tempel der Musik geworden. Wir nutzen durchaus vorhandene exotische oder historische Musikstile, im Dienste einer universellen Musikalität. Die Pflege sogenannt nationaler Identität ist heutzutage anachronistisch.»

Trotz des Trends zur Studiomusik lebt die Livemusik weiter.

Nikki Grandjean meint: «Ich wünschte mir, wieder mit Hertz spielen und produzieren zu können. Eine Band ist wie eine Familie, sie verkörpert eben mehr als die bürgerliche Idee der Kunst, die das Schöpferische als das Werk eines individuellen Genus betrachtet.»

Seit einiger Zeit hat ein Mitglied von *Hertz* die Gruppe *The Walders* gegründet, die ausgeprägt wieder zur Livetradition gefunden hat. Stilistisch kann man sie nicht als Rockband bezeichnen, da sie aus dem reichen musikalischen Fundus von Volksmusikstilen schöpfen, doch in der Art der Interpretation und Intensität stehen sie in der Rocktradition.

Was lässt sich nun Grundsätzliches zur Rockkultur und im besonderen zur lokalen Entwicklung sagen? Die Beschäftigung mit der Rockkultur zeigt, dass diese Musik eine populäre Musikform geworden und geblieben ist, weil sie bestimmte Bedürfnisse ausdrückt, die die alltäglichen Erfahrungen transzendieren helfen. Stilistisch hat sich die Rockmusik laufend verändert, gemäss den sich ändernden Bedingungen und Bedürfnissen. «Die» Rockkultur als homogene Kultur gibt es nicht. Der soziale und ideologische Aspekt der Rockmusik äussert sich zum einen im Sinn, den die Subjekte in dieser Kulturform sehen, zum andern in der gesellschaftlichen Funktion. Die Sinngebungen können stilistisch und ideologisch viele Formen annehmen. Musik kann ein klassenübergreifendes Medium sein, doch auch eines der Abgrenzung. Die Verhältnisse in Zürich zeigen, dass langfristig gemeinsame Interessen und Aktivitäten kaum bestehen, dass vielmehr Rivalisierung und Ablehnung typisch sind. Zwar wird der Reiz der Rockmusik allgemein in der Freiheit zur Selbstdarstellung und in der kreativen Ausdrucksmöglichkeit eines unkonformen oder ambivalenten Lebensgefühls gesehen, doch ideologisch bestehen grosse Differenzen, die von der Propagierung eines radikalen Individualismus und von Anarchie über den Wunsch nach kollektivem «Power» oder persönlicher Sublimierung bis zum Ehrgeiz, international erfolgreich zu sein, reichen. So wie für den Erfolgssüchtigen das Prestige des Popstars als Antrieb wirken kann, kann sich der Aussen-seiter auf den Mythos «Rock ist Revolte» berufen.

Die Frage nach der gesellschaftlichen Funktion der Rockmusik ist nicht leicht zu beantworten. Ich vermute, dass der Prestige- als auch der Mythoscharakter Funktionen verbergen, die die Verhältnisse zementie-

ren, andererseits manifestieren sich in dieser Musikkultur grosse schöpferische und dynamische Potenzen. Die Musik ist dabei der Katalysator, nicht eine soziale Bewegung, die beginnt erst in der sozialen Ausformung eine entscheidende Rolle zu spielen und zuweilen die Musik zu dominieren und zu instrumentalisieren. Problematisch bleiben nach wie vor die ökonomischen Bedingungen. Es sind bestimmte Kräfte wirksam, die die Produktion von Musik beeinflussen. In Zürich können Musiker nur existieren, wenn sie Erfolg im Ausland haben oder in der schweizerischen Medienlandschaft reüssieren. Mittlerweile hat sich aber die lokale Infrastruktur der Musikproduktion verbessert und bietet Musikern ausserhalb der grossen Plattenfirmen Produktions- und Vertriebsmöglichkeiten. Es hat eine Veränderung eingesetzt, insofern ein internationales Netzwerk von kleinen, unabhängigen Plattenproduzenten entstanden ist. Da die Investitionen für eine Produktion nach internationalem Standard hoch sind, sind diese unabhängigen Labels auf die Kooperation der Musiker angewiesen. Eine ausschliessliche Orientierung hin zu grossen Plattenkompanien führt zu Konzentrations- und Nivellierungstendenzen. Das heisst nicht, dass gegenüber den etablierten Medien und Industrieapparaten unbedingt eine Verweigerung stattfinden soll. Nötig ist eine Verbesserung der Realisationsbedingungen zu einer kulturellen Demokratisierung. Das Dilemma dabei ist, dass selbst innerhalb der Musikszene kein Konsens besteht, sondern die Macht der kommerziell-industriellen Konzerne den existentiellen Überlebenskampf bestimmen und eine gemeinsame Strategie der Musiker blockieren.

Literatur

¹ E. Blumer: Zum Kulturwandel eines modernen Protests. Lizentiatsarbeit Zürich 1986.

² G. Devereux: Angst und Methode in den Verhaltenswissenschaften. Frankfurt/Main 1976.

³ M. Erdheim: Plädoyer für die Selbstaufklärung der Ethnologie. In: Berliner Hefte 12 (1979).

⁴ H. Schelsky: Die skeptische Generation. Düsseldorf 1957.

⁵ T. Stewart: Cool Cats. London 1981, 23.

⁶ H. Marcuse: Versuche über Befreiung. Frankfurt/Main 1969.

⁷ A. Niederer: Kulturtypen und ihre wechselseitigen Beziehungen. In: Ethnologie im Dialog. Fribourg 1980, 37.

⁸ P. Parin u.a.: Fürchte deinen Nächsten wie dich selbst. Frankfurt/Main 1971, 10.