

Florian Tennstedt

Rockmusik und Gruppenprozesse

Aufstieg und Abstieg der Petards

Mit musikalischen Analysen von
GÜNTER KLEINEN

1979

Wilhelm Fink Verlag München

ISBN 3-7705-1603-6

© 1979 Wilhelm Fink Verlag, München
Satz und Druck: Brönnner & Daentler KG, Eichstätt
Buchbindearbeiten: Schöningh, Paderborn

INHALT

1. Kapitel: <i>Chronik</i>	7
2. Kapitel: <i>Die Gruppe als ein System interpersonaler Beziehungen</i>	
2.1. Vorbemerkung	39
2.2. Umwelt, äußeres System und Außenbeziehungen der Petards	40
2.2.1. Die Schule	40
2.2.2. Die Familie	42
2.2.3. Die regionale Umwelt: Schrecksbach, die Schwalm und Hessen	49
2.2.4. Die Auftritte der Petards und ihr Publikum	54
2.2.5. Die Fans	61
2.2.5.1. Der Einzelfan	63
2.2.5.2. Die Fan-Clubs	72
2.2.6. Die Pop-Festivals	87
2.2.7. Die Massenmedien Rundfunk und Fernsehen	98
2.2.8. Die Schallplattenfirmen und Verlage	103
3. Kapitel: <i>Musikalische Analysen</i>	
3.1. Die Absicht	111
3.2. Die Vorbilder	112
3.3. Der Entstehungsprozeß	115
3.4. Bühnenfassung und Platteneinspielung	117
3.5. Die Auswahlkriterien zur Analyse	118
3.6. Das Analyseschema	119
3.7. Die Einzelanalysen	121
3.7.1. Baby run, run, run	121
3.7.2. Golden Glass	123
3.7.3. Tiger Rider	125
3.7.4. Pretty Liza	126
3.7.5. On the Road with my Bag	127
3.7.6. The Fountain	129
3.7.7. Blue Fire Light	131
3.7.8. The Dream	133
3.7.9. Don't You Feel Like Me?	134

3.7.10.	Big Boom	136
3.7.11.	Flame Missing Light	138
3.7.12.	Free	139
3.8.	Zur musikalischen Entwicklung der Gruppe	141
4.	<i>Kapitel: Gruppenprozesse: Inneres System und Innen- beziehungen der Petards</i>	
4.1.	Interaktionssystem und Aktivitätsverteilung	142
4.2.	Individuelle Gefühle und Gruppenemotion	148
4.3.	Verhaltensnormen und normative Kontrolle	157
4.4.	Gruppenziele und Prozesse der Gruppenleitung	164
5.	<i>Kapitel: Wie die sozialwissenschaftlichen Kapitel dieses Berichtes entstanden sind</i>	173
	Anmerkungen	180

1. KAPITEL: CHRONIK

Im Jahre 1966 wurden drei Studenten wegen ruhestörenden Lärms zu einer Geldbuße verurteilt. Die Gründe dieses Amtsgerichtsbeschlusses aus Treysa, heute Schwalmstadt, beschreiben folgenden Sachverhalt:

“Die drei Betroffenen sind nebst dem Schlagzeuger Schreiber Mitglieder einer modernen Unterhaltungskapelle, gemeinhin heute ‘Beatband’ genannt. Sie haben ihrem Klangkörper den programmatischen und anspruchsvollen Namen ‘The Petards’ (auf deutsch: Die Knallfrösche) gegeben. Sie haben mit diesem Orchester auch am 9. September 1965 in der Zeit von 20 bis 24 Uhr in Oberaula in der in der Dorfmitte gelegenen Gastwirtschaft ‘Zur Aue’ gespielt. Hierbei ging es sehr geräuschvoll zu. . . . Nach den glaubwürdigen, überzeugenden Aussagen der bejahrten Zeugen Davin, Budig und Söllner steht zur Überzeugung des Gerichts fest, daß der Lärm das gebotene Maß weit überschritten hat. Die Zeugen waren zum Teil dem Wunsch der Betroffenen und auch der Jugendlichen der Ortschaft Oberaula, sich durch geräuschvolle Musik etwas Freude zu machen, durchaus wohlwollend gegenüber eingestellt. Indessen war der Lärm so unerträglich, daß ein etwa 70 bis 80 m entfernt wohnender Zeuge trotz sonst gesunden Schlafes in jener Nacht erst spät zur Ruhe kam, zumal die Fenster der Gastwirtschaft offen waren. Er fühlte sich erheblich gestört. Der zweite Zeuge fand den Lärm unerhört und übertrieben und konnte überhaupt nicht einschlafen. Ähnlich erging es auch dem dritten Zeugen, der erst gegen Morgen eingeschlafen ist. Das brauchten sich diese Zeugen in bewohnter Ortslage nicht bieten zu lassen. . . . Auf Anweisung des Gerichts haben die Betroffenen und der mitbeteiligte Schreiber in dem mittelgroßen Gerichtssaal eine Probe ihres Könnens und auch des weit reichenden Radius ihrer Darbietungen abgelegt. Es war ein unerträgliches Gedröhne, so daß die Schilderung eines Zeugen, man habe auf der Straße sein eigenes Wort nicht verstehen können, durchaus nicht übertrieben erscheint. Die Betroffenen können auch nicht dagegen geltend machen, daß dieser Lärm unvermeidbar sei, weil das unverstärkt gespielte Schlagzeug eine solch erhebliche Eigenlautstärke habe, daß die anderen Gitarren dieser Lautstärke angepaßt werden müssen. . . . Es gibt Mittel und Wege, diese lautstarke Musik zu dämpfen. Allein bei dem Augenscheintermin vor Gericht erschien der Schlagzeuger mit mindestens drei trommelartigen Geräten, die zum Teil in einem Wirbel zugleich

bedient wurden. Es ist durchaus möglich, den Schlagzeuger in seiner Variationsbreite etwas einzuschränken, ohne daß dadurch der Klangkörper Schaden leidet. Entsprechend können oder müssen auch die Lautverstärker der Gitarren gedämpft werden. Wenn das Schwierigkeiten bereitet, so sind die Betroffenen auf jeden Fall gehalten, dafür zu sorgen, daß die Fenster der Gastwirtschaft geschlossen sind. Dies gilt umso mehr, als sie an jenem Abend Veranstalter gewesen sind und nach den Bekundungen des Zeugen Schnell den Eintrittsbeitrag von je 2,- DM pro Person selbst eingezogen haben. Die Betroffenen wußten, welch schrecklichen Lärm sie erzeugten. Gleichwohl haben sie weitergespielt, obwohl sie durch die Töchter des Wirts aufgefordert worden waren, etwas leiser zu spielen. Sie haben also um des Spielens willen erhebliche Störungen der Nachbarschaft bewußt in Kauf genommen. Hierfür sind alle verantwortlich. In diesem Zusammenhang spielt es keine Rolle, daß der Schlagzeuger der größte Lärmer war und daß die Gitarren nur durch Lautverstärker sich erst neben dem Schlagzeuger behaupten konnten. Auch spielt es keine Rolle, ob Horst sich als den leisesten Spieler bezeichnet. Dies Spiel ist funktionell bedingt. Alle vier Spieler gingen aber auf den größtmöglichen Effekt hinaus, sie waren Angehörige eines Klangkörpers und waren denn für den eigenen Beitrag wie auch für den der anderen Beteiligten und Betroffenen mitverantwortlich, zumal sie den Gesamteffekt alle gewollt haben”.¹

Die Anfänge des “Klangkörpers” gehen auf das Jahr 1960 zurück. Vom Amtsgericht Treysa müssen wir deshalb in Richtung Neukirchen fahren, und dann liegt links von der Landstraße zwischen Trutzhain und Riebelsdorf Steinatal. Hier befindet sich am Waldesrand die Melanchthon-Schule, Gymnasium der ev. Landeskirche Kurhessen-Waldeck mit Internat. Die Schule entstand aus einer staatlichen Kasseler Schule, die infolge des Krieges in Baracken bei Neukirchen »ausquartiert« worden war. Durch sie hatten die Schüler der ländlichen Schwalm Gelegenheit, ein Gymnasium zu besuchen, auch im Internat wurde “sonst” Benachteiligten geholfen: einmal den durch den Krieg heimatlos Gewordenen, und zum anderen wurde Schülern aus der DDR kostenlose Möglichkeit geboten, die in der Bundesrepublik Deutschland üblichen Fremdsprachen Englisch, Latein gegenüber Russisch und anderes zu lernen. Mit dem Bau der Berliner Mauer 1961 ging diese Phase zu Ende. Wie der Direktor einmal sagte, sollte es das schlichte Ziel der Schüler sein: “1. arbeiten zu lernen, 2. denken zu lernen. Neben diesen rein unterrichtlichen Bemühungen versuchen wir, im Steinatal zu erziehen, und zwar unter der höchsten Autorität, die es in dieser Welt gibt, der des Wortes Gottes”.²

Abgesehen von den üblichen Schulaktivitäten förderte die Schulleitung ins-

besondere sportliche und musikalische Aktivitäten der Schüler und Schülerinnen, nicht zuletzt dadurch, daß Räume ("Musikzellen") zur Verfügung gestellt wurden. Hierdurch ergab sich erst der "traditionsreiche Hintergrund" der Petards, den einer der populärsten Mitwirkenden der Steinataler Musikszene 1961 folgendermaßen beschrieb:

Irgendjemand, der es wissen muß, da er zu den sogenannten 'JAZZ-EXPERTEN' unserer Zeit gehört, hat einmal den Jazz als 'die moderne Form der Hausmusik' bezeichnet, und es hat den Anschein, als sollte er mit dieser Behauptung recht behalten, denn es gibt heute allein in Westdeutschland tausende junger Menschen, die sich zu sogenannten 'Bands' zusammenschließen und einen großen Teil ihrer Freizeit opfern, miteinander zu 'jazzen'. Daß dabei von jedem einzelnen Opfer verlangt werden, besonders finanzieller Art, ist einleuchtend, denn es müssen ja erst einmal Instrumente beschafft werden, und nicht immer ist ein geeigneter Raum vorhanden, denn der Jazz ist nicht jedermanns Sache und wird besonders von Teilen der älteren Generation mitunter als äußerst störend empfunden. Aber 'was dem einen ein Ul, ist dem anderen ein Nachtigall', sagte schon Goethe (oder war es Schiller?), und was die einen als Urwaldmusik und 'nichts als Radau und Lärm' bezeichnen, ist für die anderen Musik, und wird mit mindestens ebenso viel Begeisterung gehört und gespielt, wie weiland Großvater im Kreise der Familie bei Kerzenschimmer die Werke der alten Meister 'für den Hausgebrauch' zu neuem Leben erweckte. Aber was für Großvater Etüden von Kuhnau waren, ist den jüngeren 'Jazzern' heute 'Melroses', 'Tin Roof Blues' oder Charlie Parker's 'Relaxin at Camarillo'. Das soll nun aber nicht heißen, daß alle jungen Jazzler jeglicher sogenannten 'alter Musik' abhold sind; denn mancher von ihnen hat, so unwahrscheinlich das auch klingt, besonders über Bach den Weg zum modernen Jazz gefunden, und umgekehrt sind viele über den Jazz zum Verständnis der alten Musik gekommen. Diese Entwicklung in der Musik ist auch an unserer Schule hier im 'schönen, stillen Steinatal' nicht ganz spurlos vorübergegangen. Es sind schon einige Jahre her, als Herr Döhl, seines Zeichens Assessor in Englisch und Deutsch 'unserem Herrn Direktor klarmachte', daß er, dem Zuge der modernen Zeit folgend, beabsichtige, mit einigen Schülern zusammen 'eine Band aufzuziehen', wie man die Gründung einer Kapelle in Jazzkreisen nennt. Da er das Glück hatte, seinen Chef gerade in besonders günstiger Laune anzutreffen, faßte er sich ein Herz und sein eigentliches Anliegen in den Worten zusammen: 'Herr Direktor, dazu benötigen wir aber auch ein Schlagzeug!' Und das Ergebnis dieser für die Steinataler Jazzszene so wichtigen historischen Unterredung war, daß schon kurze Zeit darauf aus kirchlichen Mitteln ein Schlagzeug angeschafft wurde, bestehend aus einer heute noch in

Gebrauch befindlichen mächtigen Pauke (sinnigerweise 'His Master's Voice' genannt, obwohl sie so sehr eigentlich nie polterte und donnerte!), sowie einer kleinen Trommel und einem kleinen Becken, dazu natürlich das zum Bearbeiten notwendige Handwerkszeug. Nun stand einer regen musikalischen Tätigkeit der Jazzjünger eigentlich nichts mehr im Wege, denn ein Raum nebst Klavier war auch vorhanden, ein Umstand, der so manchen anderen Jazzler vor Neid hätte erbllassen lassen können, denn nicht jedem wurde wohl so viel Verständnis und finanzielle Unterstützung von Seiten der älteren Generation beschieden wie den Steinatalern. Allerdings beschränkten sich die 'Leisetreter' oder späteren 'Feetwarmers' zunächst darauf, Tanzmusik zu machen, da sie noch nicht über das nötige jazzgerechte Instrumentenmaterial verfügten, sondern sich größtenteils der in der Jazzmusik nicht so sehr üblichen Geigen bedienten. Indes, die 'Feetwarmers' erfreuten sich auch als Tanzkapelle einer großen Beliebtheit, und sie verhalfen so manchem Tanzfest im Steinatal zur nötigen Stimmung. Den Älteren werden noch die Namen derer in Erinnerung sein, die sich große Verdienste um die erste Steinataler Kapelle gemacht haben, Namen wie die der Gebrüder Böhm, Cannawoof, Voigt, Startrompeter Lothar Kreuz, Pletsch, Raabe, oder wer könnte sich nicht des 'schööönen Schieiedt' entsinnen, oder solcher Namen wie Gerber, Thiele, Vogelsang, H.P. Müller, Benno Köhler? Als ein großer Teil von ihnen 1956 Abitur machte, schien mit ihnen auch die große Zeit der Steinataler Tanzkapelle zu Ende zu gehen, denn auch Herr Döhl hatte uns inzwischen verlassen und die Kapelle ihrem ungewissen Schicksal vollkommen schutzlos preisgegeben, aber schon hatte sich eine neue musikbegeisterte Generation zusammen gefunden, um die ruhmreiche Tradition weiterzuführen. Doch diese neue Generation brach mit vielen der althergebrachten Gepflogenheiten, wie das seit jeher das Vorrecht einer jungen Generation ist, und steckte sich höhere Ziele. Sie gaben sich nicht mehr damit zufrieden, Tanzmusik zu machen, nein, sie wollten viel mehr 'Jazz' machen, und damit war die erste Amtshandlung der neuen Machthaber, nur jazzgerechte Instrumente zu verwenden und alle Geigen 'des Jazzes zu verweisen'.

Benno Köhler, neben Walbaum noch einer von der alten Garde, bekam also statt seiner Geige zuerst ein Alt-, später ein Sopransaxophon in die Hand gedrückt, und so spielte die neue Band (die sich natürlich auch einen klangvollen Namen zugelegt hatte, sie nannte sich schlicht und doch so markant 'Magic Stompers', was einige böse Lästerzungen zu der Verdeutschung 'magische Stümper' veranlaßte) in der klassischen Dixielandbesetzung Trompete (Trepte), Sopransaxophon bzw. Klarinette (die Benno Köhler bald zur großer Freude aller meisterhaft beherrschte), Posaune (auf

der es der eben erst entdeckte Fritz Wolf zu perfektionierter Meisterschaft brachte), Klavier (behämmert, um nicht zu sagen 'bekloppt', von Walbaum), Gitarre ('geschrubbt' von Kümmel), Baß (dem Instrument, das den meisten Männerverschleiß aufwies, und an dessen Bearbeitung sich nacheinander Vogelsang, Diebel, Wernicke und später Moering und Hofmann versuchten, es aber immer bald wieder aufgaben) und Schlagzeug (durch eine Charlestonmaschine sowie von Becken, zwei Tom-toms und eine Fußmaschine für die Pauke, sowie einer kleinen Trommel und einem kleinen Becken vervollständigt), bearbeitet durch 'Stardrummer' Schiecke. Somit begann die eigentliche 'große Zeit' des Steinataler Jazzes. Wie ihre großen Vorbilder des New-Orleans-Jazz waren die meisten 'Magic Stompers' Autodidakten, sie hatten sich also ohne Anleitung ihre Fähigkeiten angeeignet. Trotzdem, oder gerade weil sie alle Autodidakten waren, entstand bald so etwas wie ein Zusammenspiel, was von einigen jedoch auf das Entschiedenste bestritten und angezweifelt wurde; besonders ein großer Teil der Lehrer gedachte mit Wehmut der ach so anheimelnd süßlich-schmalzigen, so herrlich leisen Zeit der 'Feetwarmers', denn bei dem Radau, mit dem die 'Magic Stompers' von nun an versuchten, auf Tanzfesten 'Leben in die Bude zu bringen', was bei der Jugend auch mit einigem Erfolg gelang, war es so gut wie unmöglich, sich während des Tanzes zu unterhalten, und nur Menschen mit außergewöhnlich guten Stimmorganen vermochten sich mitunter Gehör zu verschaffen. Doch das alles tat der Begeisterung der 'Magic Stompers' wenig Abbruch, sie lärmten fröhlich von Übungsstunde zu Übungsstunde, von Tanzfest zu Tanzfest. Der Ruf ihrer unübertrefflichen Lautstärke eilte ihnen voraus, wohin sie kamen, sei es als Gäste in Laubach, Treysa, Hüfeld oder Bad Hersfeld.

Es gab auch einige Höhepunkte in dieser unvergleichlichen Karriere, so z.B. das von uns veranstaltete 'Große Steinataler Jazzfestival nord- und oberhessischer Schulen', mit sechs Kapellen aus Kassel, Marburg, Melsungen und Hersfeld, an dem sich die 'Stompers' einen 2. Platz erspielten, wobei Wernicke erstmals das Schlagzeug und Moering den Baß bediente, was ihre Aufnahme in die Band zur Folge hatte, sowie die Einweihung des Hersfelder Jazzclubs, zu dem sie als einzige auswärtige Kapelle geladen waren und vor einem kritischen Publikum, unter anderen zwei Jazzpräsidenten, dem deutschen und dem polnischen, spielen mußten (mit nicht geringem Erfolg übrigens und ausgezeichneten Kritikern in den führenden Zeitungen Hessens). Und wie in jedem Jahr, so riß auch das Abitur 1958 zwei schmerzliche Lücken in die Reihen der 'Stomper', Benno Köhler und Schiecke gingen, und mit ihnen das Sopransax. Von nun an spielten sie Dixieland ohne Klarinette, mit Moering am Klavier und Walbaum an der

Posaune, während Fritz Wolf dem Dixieland adé sagte und ein Quartett gründete, bestehend aus Posaune (von ihm selbst geblasen), Klavier (Walbaum), Baß (Moering) und Schlagzeug (Wernicke), das begann, modernen oder 'Cool-Jazz' zu spielen und in dieser Besetzung auch beim 'Großen Jazzfestival' im Juni 1958 in der Hersfelder Kulturhalle einen vielumjubelten 1. Preis errang. Beim Abitur 1959 spielte dann erstmalig in der Geschichte der hessischen Schulen eine Jazzband zur mündlichen Reifeprüfung in Musik Dixieland, und dann verlassen uns Trepte und Wernicke, und Scheffler übernimmt das Schlagzeug, Hofmann den Baß und Walbaum die Trompete.

Im nun folgenden Jahr wird nur 'cool' gespielt, einige Male sogar mit einem berühmten amerikanischen Berufsmusiker, der mit eigenem Schlagzeug kommt und alle Kenner des modernen Jazz begeistert, und als dann 1960 Fritz Wolf Abitur macht und Moering nach Kassel zurückgeht, sieht es traurig aus mit den 'Magic Stompers', und zu dem Tanzfest müssen die Ehemaligen bemüht werden, um zusammen mit den drei verbliebenen Mitgliedern für Musik zu sorgen, da sich im Steinatal anscheinend niemand bereit findet, die ruhmreiche Tradition weiterzuführen. Wirklich niemand? Sollte unser Herr Direktor recht behalten mit seiner resignierenden Frage: 'Ist denn kein Nachwuchs da?' Jedoch: 'Horch mal! – Nun jazzen sie wieder!' Ein befreites Aufatmen geht durch die ganze Schule, allzu lange war es still, ruhig und leer in den Musikzellen, doch nun schallt es wieder, das muntere Getön der Wackeren, die sich wieder dem Jazz verschrieben haben, es schallt durch die stille Waldeinsamkeit, weckt den müden Primaner aus dem Mittagsschlaf und sorgt für Leben und Aufregung. Eine Reihe von Obertertianern hat sich unter Herrn Barths Leitung zusammengefunden und sorgt dafür, daß es auch in Zukunft wieder eine schuleigene 'Jazzband' geben wird. Und wenn man nachmittags mal zufällig einen Blick durch das Fenster des Musikraumes wirft, so kann man dort die junge Garde der 'Magic Stompers' sehen, die sich zweimal in der Woche zu fröhlichem Tun trifft. Da ist zuerst einmal am Flügel Herr Barth, die Trompete bläst recht wacker Hans-Jürgen Schreiber, Klarinette und Tenorsaxophon Klaus, Altsaxophon Matusch, zwei Banjos sind da, recht munter bearbeitet von Mathias Walter und Ingo Teckenburg. Auch die Alten von den 'Stompers' sind dabei. Scheffler am Schlagzeug, der von Massow in die hohe Kunst einweist, wie man am wirkungsvollsten das Trommelfell des Instruments, sowie das der Lehrer bearbeitet und strapaziert, an der Posaune Walbaum, noch genauso laut wie früher, und 'last not least' Hofmann am Baß, die ihre wertvollen Kenntnisse der heranwachsenden Generation übermitteln, bevor auch sie im Februar nach hoffentlich bestandenem Abitur der Schule

und den 'Magic Stompers' adé sagen. Und wieder erschallen die alten, bekannten Weisen, noch genauso laut und schön wie früher, es hat sich nichts geändert, wenn es auch andere 'Stompers' sind, die den 'Basin-Street-Blues' intonieren, und so wird es auch in Zukunft sein, und Lehrer, Hausmeister und Schüler werden immer wieder Gelegenheit finden, mehr oder weniger begeistert zu sagen: 'Horch – sie jazzen schon wieder' ”³

Der Bericht stammt von Dietrich "Glenn" Walbaum, der in und nach seinem Studium bekannter Mittelpunkt studentischer Freizeitaktivitäten der sechziger und siebziger Jahre in Göttingen wurde.

Fortan soll uns aber nur noch die "junge Garde" interessieren: Hans-Jürgen Schreiber, Ingo Teckenburg, Fritz von Massow und Hans Erich Hofmann waren "Heimser" der Rest "Externe", 1960 waren fast alle Klassenkameraden Untertertiarier. Klaus war von den Eltern schon früh gefördert worden. Er verfügte bereits über Klavier, Klarinette und Saxophon. Klaus konnte schon eher pfeifen als sprechen, hatte seit seinem 10. Lebensjahr Klavier- und Klarinettenunterricht gehabt. Auch ohne Unterricht konnte er auf der Kinderhandharmonika spielen und brachte sich "über Nacht" das Gitarrenspiel bei auf einer Gitarre, die sein Vater eigentlich für sich selbst gekauft hatte. Horst, sein Bruder, hatte hingegen nur 2 Jahre Klavierunterricht gehabt.

Möglichkeiten des Auftretens boten sich für die "Jungen" zunächst nur auf Schulfesten; da sie aber ihren Dixieland-Jazz in der von Glenn nur ange deuteten Lautstärke intonierten, die den als Gäste geladenen Eltern nicht immer angenehm war, war dies nur eine sehr begrenzte Plattform. Bald wurde es vermutlich auch dem Musiklehrer zu laut, jedenfalls zog er sich zurück, so daß die "Magic Stompers" allein übten.

Sehen wir von dem ansonsten recht stillen Steinatal mit "Strebertempel", "Liebesbank", Schraten und den Füchsen, die sich dort "Gut' Nacht" sagten, auf die allgemeine Musikszene,⁴ dann ist 1960 das Jahr, in dem neuartige Schlager wie "Itsy Bitsy, Teeny Weeny, Yellow Polka Dot Bikini", "Only the Lonely", "Save the Last Dance for Me", "Are You Lonesome Tonight?" und "It's Now or Never" auch in Deutschland populär wurden. Im übrigen kündigte sich schon in diesem Jahr an, was im folgenden Jahr "herrschend" werden sollte: das Twisten. 1961 hatten Chubby Checker mit "Let's Twist Again" und Joey Dee mit "Peppermint Twist" ihre großen Erfolge, unsere Schülergruppe jazzte aber weiter, inzwischen war noch Horst, der ältere Bruder von Klaus dazugekommen. Ende des Jahres spielte sie in folgender Besetzung: Horst: Schlagzeug, Klaus: Klarinette/Tenorsaxophon, Hans-Jürgen: Trompete, Mathias: Gitarre, Henning: Kontrabaß und Gesang.

Im Jahr 1962, in dem einerseits "Hully Gully", "Locomotion" und "Bossa Nova" aufkamen, andererseits balladenhafte "folk songs" wie "Blowin' in the

Wind", "Cast Your Fate to the Wind", "Cotton Fields", "Greenback Dollar" sowie "Turn, Turn, Turn" gern gehört wurden, spielten die Magic Stompers immer noch Dixie: "I found a New Baby", "Whispering", "In Chicago", "That's a Plenty", "Black o'Town Blues", "It Ain't Necessarily so", "Mama Don't Allow". Außerdem veranstalteten sie das "2. Große Steinataler Jazzfestival nord- und oberhessischer Schulen", über das Horst und Klaus in der Schülerzeitung folgendes berichteten:

"Festivals sind große Mode. Daß sich unsere Schule dieser Bewegung anschließen mußte, darüber waren wir uns schon lange einig. Wir wußten nur noch nicht, auf welche Weise. Nach langen Überlegungen entschlossen wir uns zu einem Jazzfestival. Etwas ähnliches hatte doch schon vor fünf Jahren bei uns großen Anklang gefunden. Die Ehre der Schule sollten unsere 'Magic Stompers' verteidigen. Weil sie sich nicht stark genug fühlten, holten sie sich 'Glenn' Walbaum, Piano und Fritz Wolf, Posaune, als Verstärkung. Außerdem luden wir noch sieben Bands ein.

Wir dachten, wenn die Musiker zwei Stunden vor der Veranstaltung erscheinen, dann hätten sie Zeit genug, sich einzuspielen. Aber die 'Tepid River Jazzmen' aus Laubach waren da wohl anderer Meinung: Sie kamen fast einen Tag früher. Vielleicht freuten sie sich auch so sehr auf das Festival, daß sie es gar nicht erwarten konnten.

Wir konnten es dann allerdings auch nicht mehr erwarten, bis die übrigen Bands eintrafen, denn diese wußten wahrscheinlich, daß wir uns auf ihr Kommen freuten und richteten sich dann nach dem Motto: 'Vorfreude ist die schönste Freude'. Die 'Owl Town Dixies' aus Kassel bereiteten uns die größte Vorfreude: Sie kamen genau um 16 Uhr, gerade zu Beginn der Veranstaltung.

Obwohl sie als letzte eintrafen, zogen sie das Los mit der Nummer 1 und durften als erste spielen.

Aber erst nachdem unser Staransager, Hans-Erich Hofmann – der mit dem weißen Jackett und der unverständlichen Stimme –, uns die Bands vorgestellt hatte und das Publikum gebeten hatte, während der Vorstellung nicht zu rauchen.

Dann begannen die 'Owl Town Dixies' wirklich. Ihr bestes Stück war 'Mad Dog'.

Es folgten die 'Lionhouse Jazzmen' aus Marburg. Wahrscheinlich zählten sie sich zur Avantgarde und versuchten also die Zuhörer mit einer ausgefeilten Interpretation des 'Tiger Rag' zu begeistern. In einer ungewöhnlichen Besetzung (Banjo, Gitarre, Schlagzeug) spielte eine namenlose Band aus Oberurff. Aber nicht nur die Besetzung war ungewöhnlich: Vor allem durch ihre Lautstärke stachen sie kraß von den übrigen Bands ab.

Etwas lauter wurde es wieder, als die 'Magic Stompers' das Gehör des Publikums strapazierten! Und womit? Natürlich mit 'That's a Plenty'. Bei 'Bei mir bist du schön' waren sie sich dann nicht so ganz über den Durchgang im klaren, aber das tat der Lautstärke keinen Abbruch. Die Phonzahl sank, als die 'Tepid River Jazzmen' sich mit ihren Instrumenten beschäftigten. Sie bemühten sich, auch den jazzunkundigen Zuhörern etwas zu bieten, indem sie die Themen auch in ihren Improvisationen wenig abänderten.

Weniger publikumswirksam, aber dafür musikalisch umso delikater war der 'Modern Swing', den uns die 'Rythm Sellers' aus Kassel boten. Da im 'Modern Jazz' ja fast alles erlaubt ist, ließen sie auch in der Rechtschreibung ihres Bandnames eine gewisse dichterische Freiheit walten.

Die 'College Five' der Steinmühle, Marburg, überraschten als zweite das Publikum mit einer ausgefeilten Interpretation des 'Tiger Rag'. 'Aller guten Dinge sind drei', dachten die 'Jubilee Ramblers' aus Kassel und spielten den so selten gehörten 'Tiger Rag'.

Nachdem nun die Musiker ihr Bestes gegeben hatten, versuchte die Jury das absolut Beste zu ermitteln.

Währenddessen hörten wir zur Abwechslung 'Cool Jazz' von den 'Enfants Terribles' aus Kassel, die wir zwar nicht eingeladen hatten, aber die sich von einer so nebensächlichen Kleinigkeit nicht abhalten lassen hatten zu kommen. Sie spielten sich so gut ein, daß man sie gar nicht mehr zum Aufhören bewegen konnte. Wahrscheinlich wurden deshalb auch nicht mehr die Sieger des Festivals bekannt gegeben. Später erfuhr man dann, daß die 'College Five' den ersten, die 'Jubilee Ramblers' den zweiten und die 'Magic Stompers' den dritten Platz errungen hatten.

Abends wurden noch die besten Solisten ermittelt. Aber das war zuviel für Musiker wie für Zuhörer.

Ich will aber nicht denselben Fehler begehen und meine Leser mit einer Schilderung dieses Abends langweilen.

Trotzdem: Mir hat das 'Zweite Jazzfestival der Melanchthonschule' gefallen, und ich wüßte nicht, was ich daran aussetzen könnte".⁵

Gegen Ende des Jahres 1962 vollzogen dann auch die "Magic Stompers" die Schwenkung vom Jazz zum Rock und Twist. Auf Neujahrs-, Faschingsfesten und anderen Tanzveranstaltungen spielten sie jetzt weniger Dixieland als Twist. Im übrigen waren neuerdings die Shadows, die Begleitband von Cliff Richard, ihr Vorbild. Seit Ostern 1962 hatte Klaus einen kleinen Verstärker, den sie nun immer häufiger einsetzten. Außerdem wirkte seit dieser Zeit noch ein weiterer "Heimser" in der Gruppe mit: Rüdiger, den seine Freunde Roger nannten. Früher war er Pfadfinder gewesen, hier hatte er auch das Gitarrespielen erlernt. Wenn er in der Gruppe mitspielte, spielte er Baßgitarre. An-

stelle von Mathias spielte – mit Zunahme der Tanzmusik – Ingo wieder mehr mit: Gitarre, einen Verstärker hatte er aus Kassel mitgebracht. Schließlich ist noch der Beat zu erwähnen! Im Oktober 1962 kam die erste Single der Beatles “Love Do” auf den Markt – seinem Sog konnten sich die “Magic Stompers” im Laufe des Jahres 1963 nicht mehr entziehen, vor allem nicht dem durch ihn bedingten Einzug der Technik auf die Musikbühne, vorerst benutzten sie aber nur kleine Elektrogitarren. Die Gruppe trat jetzt schon monatlich auf, der vom Steinatal am weitesten entfernteste Aufführungsort war Marburg. Außerdem trennte sich die Gruppe von ihrem alten Namen, sie nannte sich jetzt “Lemon Drops” oder “Blizzards”. Ende 1963 hatte sich die Zahl der Mitwirkenden reduziert, es war ein “Stamm” geworden: Horst: Schlagzeug, Ingo: Gitarre, Hans-Jürgen: Trompete, Klaus: Klavier, Gitarre, Klarinette oder Saxophon und Gesang, Roger: Baßgitarre. 1964 machte Horst das Abitur und mußte anschließend für ein Jahr zur Bundeswehr. Kurz zuvor hatte die Gruppe von ihm noch ihren Dauernamen bekommen: The Petards – Horst hatte ihn bei suchendem Blättern im Dictionary gefunden. Sie spielte im Schwalmkreis und in Oberhessen bis hin nach Marburg auf Schulbällen, Pepsi-bällen und ähnlichen Gelegenheitsveranstaltungen. Die Gruppe musizierte in folgender Besetzung: Sologitarre und Gesang: Klaus, Rhythmusgitarre und Gesang: Ingo, Baßgitarre und Gesang: Roger, Schlagzeug (und Gesang): Hans-Jürgen. Man spielte immer noch ausschließlich fremde Kompositionen. Klaus war der musikalischste, er übernahm es auch, die meist für andere Besetzungen komponierten Titel so “umzuschreiben” und zu arrangieren, daß sie für “The Petards” spielbar waren. Dementsprechend koordinierte er auch bei den Proben. Infolge der Abiturvorbereitungen ließ die Aktivität der Gruppe in diesem Jahr aber ziemlich stark nach.

1965 brachte dann für alle Gruppenmitglieder das Abitur, und alle begannen zu studieren: in Gießen oder in Marburg. Horst wurde bei der Bundeswehr entlassen, infolge des ursprünglich angegebenen Berufszieles Medizin war die Wehrzeit für ihn verkürzt gewesen, studierte nun aber nicht Medizin, sondern Photographie an der Folkwang-Schule in Essen. Theoretisch wäre das Ende der Schulzeit das Ende der Petards gewesen, zumal ein trauriges Ereignis eintrat: Ingo erkrankte schwer und mußte für mehrere Monate ins Krankenhaus. Da erhielten Klaus und Hans-Jürgen in den Sommersemesterferien auf einmal ein Angebot aus Neustadt, wo sie im Januar schon drei Auftritte gehabt hatten. Pro Abend und Mann wurden ihnen 50,- DM angeboten. Dieses relativ gute Honorar war Anlaß genug, daß man wieder zusammen auftrat. Da Hans-Jürgen nun Schlagzeug spielte, war für Horst eigentlich kein “Platz” mehr. Gegen ein Spielen zu dritt sprach aber das personenbezogene Honorar. Also lehrte Klaus seinen Bruder Horst “2 Griffe” auf der Rhythmusgitarre, der

somit wieder auf der Bühne stand: manchmal schüttelte er auch das Tambourin. In dieser Besetzung brachten es "The Petards" im Sommersemester 1965 anstelle der üblichen studentischen Ferienarbeiten auf 27 Veranstaltungen. Quasi aus Langeweile hatte man auch in Schrecksbach, dem Heimatort von Horst und Klaus, eigene Veranstaltungen arrangiert, Roger und Hans-Jürgen wohnten mit im Elternhaus von Horst und Klaus, mit geborgtem Volkswagen und eigener Vespa fuhr man von Auftritt zu Auftritt. Man fuhr und spielte und verdiente "ganz gut", die Sache machte allen Freude, und Klaus und Horst kamen auf den Gedanken, eigene Sachen zu texten und zu komponieren. Das Wintersemester trennte die Gruppe wieder: Horst war in Essen, Hans-Jürgen in Erlangen, Klaus in Frankfurt, Roger in Marburg. Doch der Plan zu einer Eigenkomposition war nicht aufgegeben, im Februar 1966 hatten die beiden Brüder den ersten Titel fertig: Baby, run, run, run.

In den Wintersemesterferien lebte und spielte man wieder zusammen, stellte Eigenkompositionen vor.

Allein im März 1966 hatte man in der kleinen Schwalmgemeinde Niedergrenzbach 11 Auftritte, im April trat man erstmalig in Kassel, der "nordhessischen Metropole" auf. In dieser Zeit entdeckte Klaus auch eine Kleinanzeige in der "Musikparade", in der Beat-Bands gesucht wurden, die eigene Schallplatten machen wollten. Eine eigene Schallplatte paßte recht gut ins "Programm", und Horst nahm "Verbindung" auf. Hierdurch kamen "The Petards" erstmals mit einem Mann zusammen, der schon etwas Erfahrung im Showgeschäft hatte: mit dem "Talentsucher" Hans Werner Kuntze aus Osnabrück. Doch zunächst kam wieder das "trennende" Sommersemester dazwischen, in dem man jedoch zu acht Konzerten im Schwalmkreis aufspielte und außerdem versucht wurde, sich im Gerichtssaal von dreimal 50,- DM Bußgeld "herunterzubeaten" – wie bereits erwähnt. Hierdurch erhielten "The Petards" erstmals einen ausführlichen Bericht in der Regionalpresse ("Aus dem Gerichtssaal tönte heiße Beat-Musik", Schwalm-Bote).

Am 4. August 1966 kam es nun zur ersten Schallplattenaufnahme in Osnabrück bei der Ein-Mann-Firma CCA (ein Phantasiename, der in Anlehnung an die große US-Firma RCA gewählt wurde): Baby run, run, run/Pretty Miss, also die ersten Eigenkompositionen, die man bereits auf anderen Veranstaltungen vorgestellt hatte. Die Aufnahme fand unter vergleichsweise primitiven Verhältnissen statt: ein gewöhnlicher Saal, 2 Tonbandgeräte und 2 Echemixer, an einem Tag war alles beendet. "Baby run, run, run" war durch rhythmische Verschiebungen gekennzeichnet.

Die Schallplatte wurde zu folgenden Bedingungen produziert: H.W. Kuntze trug alle Unkosten, verkaufte an die Gruppe 500 Schallplatten für 1.500,- DM und vertrieb die restlichen (1312 Stück) durch "metronome".

H.W. Kuntze sorgte dann auch dafür, daß in der einschlägigen Musikpresse einige Notizen über den "Trick-Beat", so bezeichnete er die rhythmischen Verschiebungen, erschienen. Für "The Petards" beginnt mit dieser Schallplattenaufnahme die Zeit systematisch-organisierter Aktivität.

Von H. W. Kuntze hatten sie einen "Plan für Werbung bei Neuerscheinungen" erhalten, der folgende Arbeitsanweisungen erhielt:

- Fan-Clubs gründen (sofort und ständig);
- gegründete Fan-Clubs laufend mit Rundschreiben und neuen Meldungen versehen und ihnen möglichst oft neue Fotokarten (gedruckt) zuschicken;
- bei Fan-Clubs ermitteln, wer für den Star Werbung betreiben will und in welcher Weise;
- Fan-Clubs mit Handzetteln versorgen, die diese mittags bei Schulschluß an Schüler verteilen (am Tage des Erscheinens der Platte und möglichst oft, wenigstens aber alle vier Wochen, wiederholen, etwa drei bis vier Monate lang);
- Fan-Clubs mit Plakaten und Handzetteln versorgen, die diese an Händler, Großhändler und Musikboxen-Aussteller geben;
- Fan-Clubs mögen an die Sender in ihrem Sendegebiet schreiben und um Sendung der Platte des Stars bitten (am Tag des Erscheinens der Platte und unbedingt alle vierzehn Tage wiederholen, solange die betreffende Platte läuft);
- Fan-Clubs sollen möglichst oft an die Musikzeitungen schreiben und um Meldungen über ihren Star bitten (ständig, auch nach Ablauf der Platte);
- Fan-Clubs sollen bei Erscheinen der Platte in einer Hitparade für diese Platte stimmen;
- Besuch bei Radio Luxemburg anmelden, zu bestimmten Sendungen einladen lassen, möglichst alle Sprecher aufsuchen (am Tage des Erscheinens der Probepressung);
- erneuter Besuch bei Radio Luxemburg, vorher anmelden und jeden Sprecher, der noch keine Platte hat, eine überlassen (kleine Aufmerksamkeiten wirken oft Wunder!!), Platte für Archiv! (am offiziellen Erscheinungstermin der Platte);
- alle anderen Sender besuchen, vorher anmelden, und allen Sprechern eine Platte überlassen. Beim Schallarchiv bitten, das Band anzukaufen. Fotos dalassen, möglichst viele (!!);
- alle wichtigen Musik-, Automaten- und illustrierte Zeitungen aufsuchen, vorher anmelden und Fotos geben, kleine Stories erzählen und ferner immer neue Fotos und neue Stories hinschicken;
- Rundschreiben an alle Großhändler schicken (Drucksache mit Foto);

- möglichst viele Großhändler selbst besuchen, evtl. Platte geben;
- neue Handzettel bei Veranstaltungen selbst verteilen;
- die Platte beim Musikboxen-Aufsteller selbst verkaufen;
- möglichst viele Einzelhändler aufsuchen und um Verkauf der Platte bitten. (Der Verkäuferin eine Platte schenken!!!);
- Plakate machen und an Einzelhandel geben, um Aushang bitten. Foto muß auf Plakaten sein. Evtl. wichtige Neuigkeiten auf einem neuen Plakat melden;
- der Schallplattenfirma, der Produktion und den Managern alle Neuigkeiten unverzüglich und ständig melden;
- evtl. Anzeigen aufgeben. Unbedingt mit Foto. Kleine Anzeigen, dafür aber in mehreren Zeitungen, haben mehr Wirkung als eine große;
- dem Fernsehen Platten schicken, nach vorheriger Anmeldung besuchen, Rundschreiben, Werbezettel, vor allem alle Neuigkeiten melden, und möglichst viele und verschiedene Fotos abgeben und zuschicken;
- bei allen öffentlichen Veranstaltungen die Titel, die der Star auf Platte aufgenommen hat, vorher ansagen, und darauf hinweisen, daß die Platte im betreffenden Ort im Handel zu haben ist;
- in allen Orten, in denen die Künstler auftreten, bereits am Tage alle Einzelhandlungen und Großhandlungen aufsuchen und um sofortige Bestellung der Platten, evtl. schon eine Woche vorher schriftlich (Rundschreiben), bitten;
- evtl. auch einige Platten selbst dort verkaufen, wenn die Platte nicht am Lager ist. Möglichst einige Großfotos dort abgeben. Anschriften der Händler vor der Veranstaltung ermitteln (Clubs);
- sofern die Geschäfte ablehnen, die Platten zu verkaufen, bei der Veranstaltung selbst verkaufen. (An der Kasse lagern, ausstellen.) Handzettel öffentlich auslegen. Evtl. einige Platten verlosen (Eintrittskarten);
- die Plattentitel am Abend mehrmals spielen bzw. singen;
- neue Stories erfinden oder erlebte, interessante Geschichten niederschreiben. Alle Stories vervielfältigen und an alle Sender, Fernsehanstalten, Zeitungen, Zeitschriften und Star-Clubs verschicken (am Tage des Erscheinens der Platte, ständig auch nach Ablauf der Platte).

Diesen Arbeitsanweisungen waren beigefügt die Adressen von 17 Agenturen, 15 wichtigen Sendern und Programmgestaltern und 23 Zeitschriftenmusikredaktionen.

Damit begann die "systematische Phase" bei den "Petards". Zunächst hatte man eine gewisse Sensation im ländlichen Raum der Schwalm: eine einheimische Band hatte eine eigene Schallplatte mit eigenen Texten und eigener

Komposition. Für die 100.000. verkaufte Platte wurde von H.W. Kuntze das "Goldene Hackebeilchen" versprochen (wegen "Zerhacker").

"Von nun an ging's bergauf": Im August hatte man 14 Auftritte, im September 17 und ein Interview in der "Funkkantine" von Radio Luxemburg, im Oktober 24 Auftritte. Außerdem waren die ersten Fanclubs gegründet worden. Den ersten Fanclub hatte die Freundin von Hans-Jürgen eröffnet, die außerdem bei den Eigenveranstaltungen der "Petards" als Kassiererin tätig war. Als erste Autogrammkarte verteilten "The Petards" echte Photos, die Horst aufgenommen hatte.

Übersicht: Die Spieler der einzelnen Instrumente in den Jahren 1962 bis 1968/70

	1962	1963	1964	1965/66	1967	1968
Klavier/Orgel	Klaus	Klaus	Klaus	Klaus	Klaus	Klaus
Saxophon	Klaus	Klaus	Klaus	-	-	-
Sologitarre	-	Klaus	Klaus	Klaus	Klaus	Klaus
Gesang (1)	-	Klaus	Klaus	Klaus	Klaus	Klaus
Baßgitarre	Roger	Roger	Roger	Roger	Roger	Roger
Gesang (2)	-	Roger	Roger	Roger	Roger	Roger
Trompete	Hans-Jürgen	Hans-Jürgen	Hans-Jürgen	-	-	-
Schlagzeug	Fritz	Horst	Hans-Jürgen	Hans-Jürgen	Franzl/ Arno	Arno
Gesang (3)	-	-	Hans-Jürgen	Hans-Jürgen	Horst	Horst
Rhythmusgitarre	Ingo	Ingo	Ingo	Horst	Horst	Horst

Dann begann wieder das trennende Studiensemester, von November 1966 bis Februar 1967 kam es zu nur 14 Auftritten. Am 20. Dezember hatte man allerdings bei "CCA" eine 2. Schallplatte aufgenommen: "Right Time" und "She didn't". Auf der Rückseite der Plattenhülle machte man mit dem Bericht aus dem Schwalm-Boten: "Aus dem Gerichtssaal tönte heiße Beat-Musik" für sich Reklame. Im Januar "überschritt" man erstmals den ländlichen Raum um Schrecksbach: Auftritt in der Stadthalle Kassel.

1967 und 1968 sind die beiden Jahre, in denen die internationale Beat- bzw. Rock-Welle einen gewissen Höhepunkt erreichte, z.T. war diese Entwicklung begleitet durch Ausbreitung von Drogen, Haschisch und LSD. Hinzu kam ein verstärkter Einsatz technischer, insbesondere elektronischer Mittel bei der neuen Musik. Typisch für diese Zeit war wohl die erfolgreiche Beatles-LP: "Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band". Die Musik beschreibt eine Reise in ein Phantasieland von "pot and acid". Das Cover des Albums zeigt, zu einer

großen Gruppe zusammengestellt, so verschiedene Personen wie Marilyn Monroe, Karl Marx, Edgar Allan Poe, Albert Einstein, Lawrence "von Arabien", Mae West, Jonny Liston, vier Wachfiguren der "guten alten" Beatles von 1964 und vier farbenfreudige, lebendige Beatles aus dem Jahre 1967. Die Gruppe steht um ein Grab, um das herum Marihuanapflanzen (indischer Hanf) sprossen. Ähnliche "Botschaften" vermittelten die "Rolling Stones" und Procul Harum (lat.: "Jenseits der Dinge"), letztere berichteten in ihrem 3-Millionen Erfolg "A Whiter Shade of Pale":

"We skipped the light fandango
And turned cartwheels 'cross the floor
The room was humming harder
As the ceiling flew away"

Abseits von der "Drogenszene" entstand in diesen Jahren eine Popmusikszene, deren Hauptthemen Liebe, Frieden, Freiheit, Sex oder einfach Rebellion waren, die bürgerlich-moderne Welt wurde in diesen Songs meist verächtlich gemacht, es wurde protestiert, so Jimi Hendrix:

"They're hoping soon my kind will drop and die
But I'm gonna wave my freak flag high, high".

Die Jimi-Hendrix-Experience-Band vermischte elektronische Musik mit Soul- und Blues-Elementen. Sie war erfolgreich im Hinblick auf elektronische Neuerungen, sie entdeckte das "wa-wa-pedal" und den "fuzztone". Die erfolgreichsten Alben waren: "Are You Experienced", "Axis: Bold as Love" und "Electric Lady Land". In ähnlicher Weise verband "The Cream" Elemente des Neger Blues mit Rock-Elementen: "Sunshine of Your Love", "Disraeli Gears", "Wheels of Fire" und "Fresh Cream".

In anderer Weise verbanden Country Joe and The Fish Rock-, Country-Musik und Protest, so im Hinblick auf Vietnam.

"And it's 1, 2, 3, what are we fighting for?"

Schließlich sind die "Doors" zu erwähnen:

"What have they done to the earth?
What have they done to our fair sister?
Revaged and plundered
And ripped her and bit her
Stuck her with knives
In the side of the dawn
And tied her with fences

And dragged her down.
I hear a very gentle sound,
With your ear down to the ground –
We want the world and we want it NOW!”

Auf diesem Hintergrund einer vielfältigen Beat-Rock-Pop-Musik (es werden hier nur die Bands betrachtet, nicht etwa Folk-Musik, wie Joan Baez, Judie Collins, Bob Dylan, Joni Mitchell etc.), einem nebeneinander existierenden “Soul-Sound”, “California Surfin’ Sound”, “Folk-Rock”, “Love Rock”, “Raga-Rock”, “Psychedelic Rock”, “Shock Rock” usw. ist der weitere Erfolg der Petards zu betrachten.

Am 7. März 1967 traten “The Petards” in der Drehscheibe” des ZDF auf. Der “Schwalmbote” kündigte auf einem Viertel Zeitungsseite mit Bild großartig an: “The Petards aus Schrecksbach heute um 18.20 Uhr in der Drehscheibe’ ”. Dieser Fernsehauftritt vergrößerte die Popularität der “Petards” im Schwalmgebiet ungemein, die Schrecksbacher sagten: “Ihr macht unser Dorf noch berühmt”. Hierin zeigt sich etwas von dem, was den Aufstieg der “Petards” begünstigte, eine gewisse Form von “Schwälmern Regionalismus”. Die Schwalm und die Schwälmer, die nur wenig überregionales Bekanntheit genießen, abgesehen von Seiten der als “typisch hessisch” genommenen Schwälmer Tracht und dem durch landschaftlichen Reichtum ausgezeichneten Knüll, wurden durch “The Petards” in gewisser Weise berühmt. Es waren schon “tolle Jungen, die Petards aus Schrecksbach”, die nun sogar den Sprung ins Fernsehen geschafft hatten, im April 1967 hatten sie sogar schon 58 Fan-Clubs. Die Angebote für Auftritte häuften sich ebenfalls, die Band-Arbeit konnte nicht mehr nur in Auftritten bestehen.

Hier ist nun zurückzugehen auf die Studiensituation von Horst und Klaus. Klaus hatte bisher in Frankfurt Biologie und Psychologie studiert, hoffend, daß er noch zum Medizin-Studium zugelassen werden würde, woran ihn der “numerus clausus” hinderte. Diese Hoffnung trog jedoch, und so verbrachte er das 4. Semester (Wintersemester 1966/67) in Göttingen als Psychologiestudent; mit ihm war sein Bruder Horst, der mit seinem Photographiestudium nicht mehr zufrieden war, ebenfalls Psychologiestudent geworden. Hier hatten die beiden aber zusammen schon mehr Pläne geschmiedet und Popmusik komponiert als ernsthaft Psychologie studiert. Der sich anbahnende Erfolg brachte nun Möglichkeiten, diese Pläne zu verwirklichen und stellte zugleich das Studium überhaupt in Frage.

Das nächste große Ereignis war die “Wald-Beat-Show” in Schrecksbach. Dieses war mit Hilfe von Fan-Club-Rundschreiben vororganisiert worden. Es war eine Tanzveranstaltung im Freien. Ort: Der alte Tanzplatz “Unter den

drei Buchen” am Rande des Schrecksbacher Gemeindewaldes. Die Veranstaltung dauerte von 13.00 bis 22.00 Uhr, außer Beatmusik und Tanz gab es noch einen vollständigen Rummelplatz.

Außer den Petards spielten als Beatgruppen aus der näheren Umgebung: “Percy and the Fellow”, Neukirchen und “The Rocks”, Loshausen. In 9 Stunden hatten 1.500 Besucher ausreichend Möglichkeit, Eigenkompositionen der Petards und eigene Versionen von Jimi-Hendrix-Titeln anzuhören. Mit dem legendären 1963er “Newport-Festival” läßt es sich zwar schlecht vergleichen, immerhin kamen schon Fans aus Freiburg und Hamburg. Fan-Club-Mitglieder hatten freien Eintritt. Im übrigen war die “Wald-Beat-Show” der letzte Auftritt mit Hans-Jürgen, neuer Drummer wurde Franzl, “in jeder Beziehung ein voller Ersatz für Hans-Jürgen. In folgenden Gruppen hatte er bis jetzt mitgespielt: The Ducks, The Thirteen to two, The Stuarts und bei Dean, Paul and Danny” (Petards-Fan-Club-Rundschreiben vom 2.5.1967). Hans-Jürgen hörte bei den Petards auf, weil er keine Möglichkeit sah, das ziemlich stark reglementierte Medizinstudium “neben” der Musik fortzusetzen. Horst und Klaus nahm die Arbeit mit den “Petards” so in Anspruch, daß sie nur noch formell Studenten waren: 21 Auftritte gab es allein im Mai. Roger war noch schwankend, ob er sein Studium fortsetzen sollte und konnte. Da ging der neue Drummer Franzl zu den “Kettels”, die ihm eine bessere Zukunftsperspektive und größere finanzielle Vorteile zu bieten schienen. Sein Nachfolger wurde Arno, den Franzl empfohlen hatte. Für Arno hatte die “Musiklaufbahn” ebenfalls 1960 begonnen. Als sechzehnjähriger Schüler spielte er in der Dixielandjazzband seiner Klasse in Hannover das “Waschbrett” (“Skiffle”). Als er das ein Jahr gemacht hatte, sah er in einer Zeitung, daß ein Schlagzeuger gesucht wurde. Für 300.–DM kaufte er sich ein solches und stellte sich damit vor, sein erstes Spiel auf einem echten Schlagzeug wurde gleich so gut, daß er engagiert wurde. Der Jazz machte ihm aber bald weniger Spaß als die Shadows – also wechselte er zu “Cliff Kenneth and the Lights”, die eine Urlaubsvertretung suchten. Dies war eine “halbe” Profiband, sie trat freitags, samstags und sonntags, manchmal auch mittwochs auf. Ihre Auftritte fanden nicht nur in Hannover, sondern auch im Ruhrgebiet und in Kassel statt. So kam es, daß Arno die Schule “vernachlässigte”: Montags fehlte er oder schlief während des Unterrichts ein. Als ihm nahegelegt wurde, Musik oder Schule sein zu lassen, ließ er die Schule sein und begann eine kaufmännische Lehre. Hier trat nun aber folgendes Ereignis ein: In Hannover gastierte eine Original-englische Beat-Band. Das Schlagzeug faszinierte ihn so, daß er es dem Schlagzeuger abkaufte. Der Eigentümer fuhr damit aber nach Abschluß des Kaufvertrages und vor Übereignung wieder nach Liverpool zurück. Arno erfuhr im Übernachtungshotel dessen Heimatadresse und trampelte gen England. In Liverpool traf

er nur die Mutter an, da die Band in Schottland spielte. Er wartete eine Woche in Liverpool, bis sein Vertragspartner kam, dieser, ein "kleiner Kerl" kam gleich "angewinselt", als er den kräftigen, 1,87 m großen Arno sah. Dieser nahm das Schlagzeug und fuhr per Bahn und Schiff nach Hannover. Diese Selbsthilfeaktion kostete Arno die Lehrstelle: 14 Tage hatte er unentschuldig gefehlt. Da er inzwischen "allergisch gegen Büroarbeit" geworden war, war er über den Abbruch der Lehre ganz froh. Die anderen Bandmitglieder waren Arbeiter und konnten kündigen – als nun Arno auch nicht mehr durch den Lehrvertrag gebunden war, wurden sie als Monatsband Profis. Arno trat 1965 mit "Cliff Kenneth and the Lights" in Köln, Essen, Kiel und Rendsburg auf. Im November 1965 verließ Cliff die Band, er hatte ein Angebot als Solosänger von einer Schallplattenfirma erhalten. So wurde Arno Bandleader von "The Lights", trat mit ihnen in US-Garnison-Clubs in Emden, Kaiserslautern, Landstuhl und Hohenecken auf. Im Mai 1966 ging er aber von dort zu den "Ducks", weil die "Frauen" von zwei Bandmitgliedern glaubten, ihre "Männer" würden bei der Abrechnung des Telefongeldes und anderer Kleinigkeiten "über's Ohr gehauen". Diese Verdächtigungen "stanken" Arno, so daß er froh war, bei einer Band zu spielen, die einen Manager hatte. "The Ducks" waren aber keine Profiband, die Einnahmen waren entsprechend gering. So ging er gern zu den Petards, die Franzl ihm vermittelt hatte.

Am 16. Juni 1967 traten "The Petards" erstmals mit Arno auf. Das viertelstündige Schlagzeugsolo empfanden die Zuhörer als Sensation. Roger hatte sich nun auch entschlossen, das Studium aufzugeben: "The Petards" waren reine Profis geworden. Für Roger wurde es folgenreich, daß er eigentlich ein relativ gestörtes Verhältnis zur Musik hatte: 1. hatte er im Grunde noch die anerzogene Vorstellung, daß Beat-Musik gegenüber klassischer Musik billig und schlecht sei, 2. waren seine musikalischen Grundlagenkenntnisse (Noten, Improvisationsschemen) nicht befriedigend. Im "Petards-Fan-Club-Rundschreiben" vom 27. Juni 1967 wurde die erstgenannte Entscheidung übergangen:

"Liebe Petards Fans!

Große Sensationsmeldung: The Petards haben einen neuen Schlagzeuger! Mit Franzl sind wir in keiner Hinsicht so richtig zurechtgekommen, nun ja, er ist freiwillig gegangen und spielt jetzt bei den "Kettels", einer Kasseler Beatgruppe, die sich etwas auf Tanzmusik umgestellt hat. Unser neuer Mann heißt Arno Dittrich und ist am 12.2.1945 geboren. Er hat mitgespielt bei 'Cliff Kenneth and the Lights' und bei 'The Ducks'. Und ganz sicher ist er einer der besten Schlagzeuger Deutschlands – wenn nicht sogar der beste. In

14 Tagen bekommt ihr neue Autogrammkarten, auf denen Arno schon mit drauf ist . . .”

Schon im Frühjahr 1967 hatten die Petards begonnen, auf der Bühne mehr als Musik, nämlich eine Show zu bieten. Hierfür war wesentlich die originelle Kostümierung, am Anfang mit Schlafanzugjacken – mit den steigenden Einnahmen waren sie dann imstande, sich aus besonderen Dekorationsstoffen exklusive Kleidung schneidern zu lassen (Flower-Power-Zeit!). Diese Kostümierung war damals neu in Deutschland. Sie wurde ein wesentlicher Teil der nichtverbalen Selbstdarstellung der Petards und zeigte durch ihre relative Extravaganz ihren besonderen sozialen Status als Mitglied einer Popgruppe, von der Kleidung aus ist die äußere Erscheinung auch eher beeinflussbar als vom sichtbaren Körper, wo höchstens die Haartracht eine besondere Funktion haben kann. Außerdem hatten sie sich inzwischen eigene Autos angeschafft und einen Kleinbus für die Anlage. Bei Auf- und Abbau der Anlage halfen zunächst die Fans, ab September tat sich ein Fan besonders hervor, der an sich als “Schlägertyp” in Nordhessen einschlägig bekannt war. Damit ist er aber äußerst unzureichend charakterisiert. Man muß sehen, daß sein abweichendes Verhalten dadurch bedingt war, daß er seit seinem 4. Lebensjahr ununterbrochen in Heimen war und sich permanent durchboxen mußte.⁶ Die Anerkennung, die die Petards ihm für seine Aktivitäten zollten, bestätigten erstmals sein Selbstwertgefühl, dafür überschlug er sich vor Eifer. Dieser Dieter wurde, nachdem die Petards ihm den Führerschein bezahlt hatten, am 1. April 1968 der erste festangestellte Roadmanager der Petards, d.h. er hatte den Auf- und Abbau der Anlage zu besorgen und sich um die Saalbeleuchtung zu kümmern, außerdem besorgte er die Plakatwerbung, Wege zu Post und Bank und dergleichen. Da die Saalbeleuchtung meist nur aus einer Glühbirne in einem großen Wirtshaussaal bestand, entstand die Idee, auch für eigene Beleuchtung zu sorgen. Daraus wiederum entwickelte sich, nach einer Idee und nach Plänen von Horst, eine durch mannigfache Lichteffekte gekennzeichnete Lightshow während des Spiels. Auch dieses war damals einmalig in Deutschland und half mit, ein prägnantes “Image” der Petards zu entwickeln.

Im übrigen brachte dieses Jahr noch einen weiteren Fernsehauftritt in der Drehscheibe beim ZDF (9. November) und einen im regionalen Programm des Südwestfunks (“Talentschuppen”, 24. November). Dem Auftritt im “Talentschuppen” war der Sieg in einer Vorentscheidung vorausgegangen, der den Petards die Möglichkeit bot, bei einer größeren Firma Schallplatten herauszubringen, in Maschen bei Hamburg produzierten sie an 2 Tagen in einem richtigen Studio eine 5-DM-LP (“A deeper blue”), die am 4. November 1967 erschien, und 2 Single-Platten (“Shoot me up to the moon” und – später – “Golden Glass”). Von der LP wurden rd. 75.000 Stück verkauft – die

“Promotion”-Wirkung war größer als der finanzielle Gewinn. Der Auftritt im “Talentschuppen” war außerdem der Beginn einer zweiten regionalen Popularität, nämlich im südwestdeutschen Raum.

Am 17. Dezember wurden “The Petards” in der damals einzigen über-regionalen Hitparade Deutschlands, der Hitparade von Radio Luxemburg durch Camillo Felgen vorgestellt. Sie waren außerdem Gegenstand der Schlagerfrage: “Sind ‘The Petards’ eine englische, deutsche oder amerikanische Beatgruppe?”

Das Jahr 1967 hatte den Petards insgesamt 194 Auftritte gebracht, darunter vier Fernsehauftritte und ein Rundfunkinterview bei “Hallo Twen” im Saarländischen Rundfunk mit Manfred Sexauer, außerdem war im Dezember 1967 der 100. Fanclub gegründet worden. Die Einnahmen im ersten Halbjahr betragen – nach einem Steuerprüfungsbericht – 37.511,50 DM, im zweiten Halbjahr 73.684,00 DM. Dem gegenüber standen die Kosten für Veranstaltungen (bei Eigenveranstaltungen: Saalmiete, sonst Übernachtungskosten), Werbematerial, Kosten für Fanclubs, Telefon, Benzin, Autoreparaturen – dies machte im ersten Halbjahr 30.224,40 DM, im zweiten Halbjahr 41.820,00 DM aus. Die persönlichen Einkünfte hielten sich durchaus “in Grenzen”.

Der sich anbahnende Erfolg der Petards hatte schon Anfang September 1967 zu einer neuen Arbeitsteilung innerhalb der Gruppe geführt: Klaus war weiterhin für die Musik zuständig, Horst weiterhin für Management und Werbung für die Petards, die Arbeit mit den Fanclubs und Fans hatte er aber auf Roger übertragen. Arno hatte keine besonderen Aufgaben, er hatte sich gut eingelebt, auf Anregung von Horst (“Mutter, lade Arno ein, sonst sitzt er in Kassel in der Kneipe”) war Arno auch zu Weihnachten in Schrecksbach – einer der wenigen Tage, wo er seinen festlichen blauen Anzug trug. Roger konnte zu seiner Mutter nach Ludwigshafen fahren.

Das neue Jahr 1968 brachte zunächst einen negativen Erfolg der Fanclubarbeit: man “flog” aus der Hitparade bei Radio Luxemburg, im Rundschreiben vom 15. Januar 1968 heißt es darüber:

Liebe Petards Fans!

Sicherlich habt Ihr am vergangenen Sonntag vergebens am Radio gesessen und auf ‘Shoot me up to the Moon’ in der Luxemburger Hitparade gewartet. Wir haben in Luxemburg angerufen, und man hat uns daraufhin gesagt, daß aus manchen Gegenden Ballungen von Postkarten angekommen wären. Wir hatten weitaus mehr Stimmen als die Beatles auf dem 1. Platz. Unsere Platte wird aber noch weiter im Radio Luxemburg gespielt, nur nicht mehr in der Hitparade. Man hat uns außerdem zugesichert, bei unserem nächsten Interview in Luxemburg diese ‘Hitparadengelegenheit’ noch einmal zur

Sprache zu bringen. Dies wird wahrscheinlich Ende Februar sein, da wir heute nach Hamburg fahren und morgen eine neue Single aufnehmen”.

Im nächsten Rundschreiben (vom 22. Januar 1968) war dagegen Erfreulicherer zu vernehmen:

“Lieber Petards-Fan!

Die vergangene Woche brachte uns zwei sensationelle Erfolge: ‘Shoot me up to the Moon’ erreichte in der Schlagerbörse des Hessischen Rundfunks den

1. Platz.

In der Hitparade des Südwestfunks erreichten wir ebenfalls den

1. Platz.

Ist das nicht toll? Wer hätte das wohl gedacht. – An dieser Stelle möchten wir uns ganz herzlich für Eure Arbeit bedanken, die zu diesen Erfolgen beigetragen hat. Gleichzeitig möchten wir Euch bitten zu versuchen, diese Plätze zu halten. Noch eine erfreuliche Nachricht: Unsere neue Single heißt: ‘Golden Glass’ und ‘Tiger Rider’ und wird sehr wahrscheinlich schon in den nächsten 14 Tagen erscheinen. Achtung Umfrage – Achtung Preisfrage – Achtung Umfrage:

Bitte schreibt uns auf einer Postkarte, welche drei Titel Euch von unserer Langspielplatte am besten gefallen!

Der 1. Preis ist ein alter Gitarrenkoffer von Horst. Ferner werden zehn von unseren neuen Singles verlost. Bitte macht alle mit! Einsendeschluß ist der 31. Januar 1968”.

Der erste Platz in der “Schlagerbörse” in Frankfurt blieb den Petards 3 Wochen, daraufhin wurden die Petards von Hans Verres, dem Sprecher der “Schlagerbörse” für den 2. Mai zu einem Interview eingeladen. Das bewirkte mit, daß auch “Golden Glass” bald auf den 1. Platz kam und dort 4 Wochen verblieb.

Inzwischen (Januar bis Mai) hatten die Petards 80 Auftritte hinter sich gebracht, am 1. Mai sollte dann wieder ein allgemeines Petards-Fan-Treffen im Rahmen einer “Burg-Beat-Show” auf Burg Herzberg bei Niederaula stattfinden, das aber leider “ins Wasser” fiel, “aber im Saal, wo sie dann stattfand, war es sehr gemütlich, denn auf kleinstem Raum waren etwa 1.300 Menschen zusammengepfercht”. Die “Burg-Beat-Show” wurde dann am 7. Juli nachgeholt.

Im Mai 1968 haben die Petards insgesamt 33 Auftritte, insoweit der erfolgreichste Monat ihrer Laufbahn. Horst entschließt sich, zusätzlich Presseinformationen herauszugeben, hierin heißt es u.a.:

“ ‘Petard’ heißt soviel wie ‘Knallkörper’, ‘Knallfrosch’ oder auch aufsehen-erregende Nachricht. Es ist ein französisches Fremdwort in der englischen Sprache und wird deshalb auch auf der zweiten Silbe betont (Pitárd), eine Tatsache, deren sich nur die wenigsten bewußt sind. Sogar Rundfunksprecher kämpfen mit der Aussprache dieses Wortes! ... Der Stil der Petards ist es, keinen Stil zu haben! Sie machen die Musik, die ihnen Spaß macht, ohne sich festzulegen. Und das Publikum ist dankbar dafür, daß die Petards immer ein abwechslungsreiches Programm bieten. Trotz ihrer Vielseitigkeit dürfen sich die Petards als eine der wirklich ‘harten’ Beatgruppen bezeichnen. ‘Hart’, das ist nicht ‘laut’, sondern vielmehr: kräftig, ursprünglich und mitreißend. Ihre Musik ist präzise und wird mit einer gekonnten Nachlässigkeit vorgetragen. Auf der Bühne sind die Petards nahezu unschlagbar. Sie überzeugen nicht nur durch gute Musik, sondern auch durch verrückte Kleidung, einen engen Kontakt zum Publikum und vor allem durch eine wilde, originelle Bühnenshow.

Eine besondere Eigenart der Petards ist es, alles selbst machen zu wollen: Sie schreiben nicht nur ihre Lieder selbst, sondern sie managen sich auch selbst und führen viele Veranstaltungen in eigener Regie durch. Die Entwürfe für das Petards-Emblem und die Plakate stammen aus eigener Produktion, ebenso wie die Schallplattenumschläge und sämtliche Fotos der Petards. Mit viel List und Tücke und einem Fernauslöser bannen sie sich selbst auf den Film.

Über ihren Erfolg sagen die Petards: ‘Hauptsache, das Publikum hat Spaß! Die Kohlen stimmen dann von ganz alleine. Wir kennen unsere Fans und wissen, daß sie unser bestes Kapital sind. Jeder Petards-Fan soll selbst ein kleiner Petard sein – kein Unterschied zwischen uns und unseren Fans! Das ist unser Motto. Und damit sind wir gut gefahren!’

Auf gedruckten Bogen bot “H.I.T. AGENCY – Horst ... The Petards Management für Deutschland, 3579 Schrecksbach, Postfach 1000” den Veranstalter die Petards folgendermaßen an:

“Sehr geehrter Veranstalter!

Wir sind in der Lage, Ihnen eine sensationell gute Beatgruppe zu einem extrem niedrigen Preis anzubieten: The Petards haben uns beauftragt, eine Deutschland-Tournee für sie zu organisieren, die dem Zweck dienen soll, die Petards in ganz Deutschland populär zu machen.

- Die Petards werden von Fachleuten allgemein als die derzeitige beste Beatgruppe Deutschlands bezeichnet.
- Die Petards bieten neben ihrer hervorragenden Musik eine eindrucksvolle Bühnenshow.

volle, wilde Bühnenshow, deren Wirkung durch technische Effekte noch gesteigert wird.

- Die Schallplatten der Petards waren und sind in den meisten Hitparaden Deutschlands vertreten.
- Fernsehauftritte der Petards:
 - 3. 7.1967 Saarländisches Fernsehen
 - 7. 7.1967 ZDF 'Drehscheibe'
 - 10.11.1967 ZDF 'Drehscheibe'
 - 24.11.1967 SWF 'Talentschuppen'

Sie können die Petards engagieren. Die Gagenforderung liegt bei 800,- DM für Samstage, Sonn- und Feiertage, bei 400,- DM für Wochentage. Dafür spielen die Petards 2 x 45 Minuten an einem Ort. Bei Doppelveranstaltungen, auf denen die Petards an zwei verschiedenen Orten jeweils 2 x 45 Minuten spielen, erhöht sich die Gage um 50 % (1.200,- DM bzw. 600,- DM). Einbegriffen in den Preis sind pro Veranstaltung 100 eindrucksvolle Plakate und 200 Handzettel in Postkartengröße mit Foto der Petards, sowie Pressefotos und Presseinformationen.

An Nebenkosten entstehen dem Veranstalter lediglich die Kosten für Übernachtung und Verpflegung von 5 Personen. Fahrtkosten und Lohnsteuer sind in der Gage enthalten".

Vom 8. - 19. Juli 1968 machten die Petards Urlaub, am 20. Juli nahmen sie bei der neu gegründeten Plattenfirma "Equality" ihren nächsten Hit "Pretty Liza" auf, der im September erschien und im November schon in der Frankfurter "Schlagerbörse" auf Nr. 1 war. Am 14. Oktober hatten sie Aufnahmen für ihre erste "Equality LP". Vom 28. Oktober bis 1. November unternahmen die Petards eine CSSR-Tournee (Prag, Pilsen, Karlsbad und Brünn), am 12. Dezember 1968 gehörten sie zu den prominenten Gästen, die Hans Verres zur 555. Sendung der "Schlagerbörse" eingeladen hatte.

Die Bilanz des Jahres 1968 sieht folgendermaßen aus: 270 Auftritte bei Veranstaltungen, 4 Fernsehauftritte, etwa 10 Rundfunkinterviews und etwa 150 kürzere und längere Zeitungs- und Zeitschriftenberichte in ganz Deutschland mit Überschriften wie: "Hauch eines Happenings - Barockstadt - Beatniks tobten sich in der Viehhalle aus", "Uns hat es hier 'urzucker' gefallen", "Fünf Jahre Rockenberger 'Beat Kirmes'. Dieses Jahr mit Deutschlands Beatband Nr. 1: 'The Petards'", "Beat mit Lichtorgelgeblitz", "Toller Beat für Biafra" - etc.; 360 Fanclubs waren tätig. Die Einnahmen betragen 169.919,- DM, die "Betriebskosten" betragen 130.291,97 DM (allein 3.679,10 DM Telefongebühren), für 45.800,- DM waren 4 Autos angeschafft und die Gesangsanlage erneuert und verbessert worden. Das Finanzamt Kassel stellte nüchtern fest:

“Die Beat-Gruppe hat eigene Schallplatten, komponiert und getextet von Horst und Klaus, herausgebracht, die im Handel käuflich zu erwerben sind. Es werden Eigen- und Fremdveranstaltungen durchgeführt. Die Beat-Gruppe ist in Hessen sehr bekannt. Sie erfreut sich bei ihren Fans eines guten Rufs und ist bemüht, überregional den Durchbruch zu schaffen. An der Schlagerbörse des Hessischen Rundfunks konnte sie sich wiederholt gut placieren”.

Zum Schluß des Berichtes über das Jahr 1968 soll noch der Bericht des ehemaligen Fan-Club-Leiters Wolfgang Renicke einiges über die Petards und ihre Fans verdeutlichen:

“In dem riesigen Saal erlischt das Licht, der schwere Bühnenvorhang trennt sich langsam und öffnet sich. Ein langgezogener, schriller und durchdringender Ton erklingt, und gleichzeitig werfen zwei Magnesiumlampen grellweiße Lichtblitze in den Raum. Ein baumlanger Kerl setzt sich hinter das Schlagzeug und hämmert den Anfangsakkord auf die Felle. Jetzt huschen drei Gestalten auf die Bühne, greifen zu den Gitarren und beginnen die so vielgerühmte Petardshow. Arno sitzt an der Schießbude, links mit der Baßgitarre steht Roger, in der Mitte Klaus, der die Sologitarre spielt, und ganz rechts Horst, den Rhythmus bedienend. Das Anfangsstück, eine Eigenkomposition der Petards, heißt ‘Flittermouse’, und nichts kann sich besser bedingen, als das farbig blitzende Spiel der riesigen Lichtanlage, die buntes Licht gestaffelt in den Bühnenraum schickt, und der knallharte, rockangehauchte Sound der Petards. Nun sind alle Lampen der Beleuchtungsanlage hell aufgeblendet, und man kann deutlich die farbige, jedoch geschmackvolle Bühnenkleidung sehen: Arno hat ein schwarzes Hemd und eine schwarze Hose an; Roger ist mit einem zartgelben, blütenstaubfarbigen Hemd und roter Jerseyhose bekleidet; Klaus trägt wie Arno ein schwarzes, leicht halbgeöffnetes Hemd und eine goldgetönte Hose, während Horst in eine unten sehr weit ausgeschnittene dunkle Hose, mit weißem Rüschenhemd und roter Strickweste, gekleidet ist. Die wildledernen Stiefel stehen allen ausgezeichnet. Der Song wird heiß interpretiert: Klaus schreit, wimmert, stöhnt und seufzt; seine Stimme peitscht einmal hart, metallisch, unerbittlich und streng über die tanzende, schwankende Menge, zum anderen paßt er sich dem ruhigeren Part des Stückes an. Hier klingt seine Stimme nachgiebig, einschmeichelnd, ja fast zärtlich und sanft. Konzentriert spielt er auf der Sologitarre, und jeder Ton stimmt. Horst, der mit Roger die zweite Stimme singt, steht fast mephistophelisch-grimmig hinter seinem Mikro; schwarzes Haar umrahmt sein Gesicht. Er schüttelt seine Gitarre, reckt die Arme, spreizt die Hände so hin und her, als wolle er

etwas nicht Greifbares an sicher heranziehen. Roger tritt jeweils drei Schritte vor und zurück, spielt ruhig, fast ein bißchen abgeklärt sein Instrument, lächelt und bewegt seinen Körper in leicht wiegendem Rhythmus, der ein bißchen tigerhaft, jedoch auch beruhigend wirkt. Er bildet dadurch einen sehr guten Kontrast zu seinen, die Show wild interpretierenden, Freunden. Arno schließlich 'bearbeitet' geradezu 'furienhaft' seine Schlagzeuganlage, seine Arme wirbeln, sein Körper zuckt im Takt mit. Arno baut sich eine eigene Welt um sich herum auf; er steigert sich in das Stück hinein, geht gänzlich darin auf und sucht scheinbar, das Absolute zu erreichen. Vier Arme scheint er zu haben, solch ein Feuerwerk läßt er los, und bestätigt uns sein Prädikat, daß er der beste Schlagzeuger in Deutschland ist. Den vierten steht der Schweiß in dicken Tropfen auf der Stirn, sie geben ihr letztes für das Publikum, wollen und können es geben. – Ein Teil der Zuhörer steht vorne an der Bühne und schaut fasziniert, gebannt und atemlos den Petards zu. Manche mit leicht geöffnetem Mund und glänzenden Augen, die anderen etwas vorgebeugt, als hätten sie Angst, einen Ton sich nicht einprägen zu können. Flüchtig hört man vereinzelte bewundernde Wortfetzen aus der Menge: 'So etwas habe ich weder bisher gesehen noch gehört' oder 'Dies sind also die Petards, knallhart!' und 'Brutal, die spielen ja wie Jimi Hendrix, das ist neu!' Als die Petards ihren Erfolgshit 'Pretty Liza' spielen, heißt es nicht 'oh, Pretty Liza', sondern 'oh, bitte leiser', da die Leistung der Anlage mit 500 Watt enorm ist. –

Nach einer dreiviertel Stunde voller Spannung und dynamischen Erlebnis gibt es eine Pause. Wir setzen uns auf die Plätze. Man scheint förmlich aus dem Banne der Show zu erwachen und kommt sich paradoxerweise fremd in der gewohnten Atmosphäre vor, die Umwelt scheint sich verändert zu haben. Es wird heftig debattiert, viele laufen mit den neuen Autogrammkarten zu den Petards, um sich deren Unterschriften zu holen". (In einem anderen Bericht des gleichen Autors heißt es: "Viele stürmen zur Bühne, um ein Autogramm zu holen, was sie sofort und ohne jegliche Starallüren bekommen. Denn obwohl sie ganz, ganz oben stehen, sind sie das geblieben, was sie vor ihrer Karriere waren: nette, zuvorkommende und vor allen Dingen bescheidene Jungs, die sich durch Können zu dem emporgearbeitet haben, was sie jetzt sind, zu den 'Petards'"). "So unterschiedlich das Publikum auch ist, jung oder alt, berufstätig oder noch zur Schule gehend, Fans oder nicht Fans, arm oder reich, alle sind von den Petards, ihrer Show, ihrer Bühnenkleidung und ihrer Ausstrahlung überhaupt hellauf begeistert. Es gibt wohl keinen, der sich nicht auf den nächsten Spielpart freut, wo sich Minute für Minute, nein, Sekunde für Sekunde, diese schon fast legendär gewordene Show der Petards wiederholen wird.

Das Jahr 1969 brachte keine besonderen Höhepunkte mehr für die Gruppe, man "hielt" in etwa den Stand von 1968: 223 Veranstaltungs- und 6 Fernsehauftritte, wobei der ländlich-hessische Raum verlassen wurde: Die Petards spielten mehr in größeren Städten. Mit der Plattenfirma "Equality" hatten sie einen sicheren 3-Jahres-Vertrag, während bis dahin bloß Titelverträge abgeschlossen werden konnten. Ihre Single "Misty Island" hatte in den Hitparaden ähnliche Erfolge wie "Pretty Liza". Die Rückseite "Tartarex" lief unter der Marke "Underground mit Streichern". Musikalisch waren sie schwer einzuordnen, im November teilt Horst in seinen Presseinformationen über die neue Single "Pictures"/"My World" mit: "Beide Titel sind wieder Kompositionen der Petards. Sie wenden sich ab vom Underground und hin zur Melodie ... Popmusik, Psychedelic, Blues, Folklore und Soulmusik werden hier zu einer Einheit zusammengefaßt". Ein Musikjournalist schrieb im Auftrag von "Equality" über sie: "Soundsammler, Stilmusiker, Songsucher. Sie probieren Blues, mischen ihn mit Pop und Rock, Zappa als Zutat, 'something soul'. Sie sind eben ausgeschlafene Allround-Artisten mit Antenne für's Letzte". Der "Stil, keinen Stil zu haben" war inzwischen einem gewissen Hang zum Synkretismus aktueller Richtungen gewichen. Unter Pseudonymen brachte man sogar eine Single und eine LP mit Creedence Clearwater Revival-Hits heraus. Außerdem erschienen 2 eigene Langspielplatten der Petards. Auf ihnen ist der Song "On the Road" enthalten, auf dem Horst die eigenen Erfahrungen der Petards "auf der Straße" etwas verklärt andeutete und der vom Hessischen Rundfunk zum Abschluß einer halbstündigen Sendung über "The Petards" ("Beat auf dem Lande: zum Beispiel Schrecksbach", 2. Juli 1970, 20.30 Uhr) ausgewählt wurde:

"I've got everything
Got a song to sing
Got the sun above
Got the moon at night
And the stars so bright
And I've got your love.
I'm on the road with my bag in my hand.
I'm on the road, write my songs in the sand."

Besondere Ereignisse dieses Jahres waren: Große Tourneen in Süddeutschland (Saarbrücken, Baden-Baden, München, Stuttgart, Freiburg, Wiesbaden, Augsburg), die 2. CSSR-Tournee vom 23. – 28. November, Anwesenheit in der 1000. Sendung von "Teens, Twens, Top-Time" ("T hoch 4") des Hessischen Rundfunks und Wechsel des Roadies: Hansi, ein Koch aus Ottrau, wurde im September der Nachfolger von Dieter. Außerdem hatte das traditionelle

Petards-Fan-Treffen am 1. Mai stattgefunden – die “Burg-Beat-Show” rollte allerdings in der Alsfelder Festhalle ab. Außer den Petards traten hier noch die “Rattles” auf, eine der wenigen damals außer den Petards überregional bekannten Bands (Wonderland, Lords). Rechtzeitig fertig geworden war eine kleine Broschüre “The Petards – schwarz auf weiß”, die ein Fanclub-Leiter, dessen Vater eine Buchdruckerei hatte, herausgegeben hatte. Sie enthielt Berichte von und über die Petards nebst vielen Photos. Hier erhielten die Petards folgende Charakteristiken, die ziemlich unzutreffend sind:

Klaus: Eigentlich ein Gemütsmensch. Ist er doch stets zu jeglichem Blödsinn bereit. Mit ihm kann man sich nur selten unterhalten, ohne daß ihm plötzlich etwas Witziges einfällt. Im Auto singt oder pfeift er meist vor sich hin. Mozart wird bevorzugt. Klappt aber etwas bei einem Auftritt oder beim Aufbau nicht, dann ist er auch der erste, der ungemütlich wird und zu meutern anfängt. Er kümmert sich dann aber auch um alles.

Horst: Gerade das Gegenteil von Klaus. Er ist sehr ruhig, weshalb ihn vielleicht auch niemand in Aufregung bringen kann. Er nimmt alles gelassen hin und schickt erst einmal die anderen vor, bis er sich aufgerappelt hat. Trotz allem aber jederzeit zu Blödsinn bereit.

Roger: Könnte ein Zwillingsbruder von Klaus sein. Unsinn mit Sinn und ohne Sinn wird auch bei ihm groß geschrieben. Kann er doch viele drollige Geschichten erzählen. Besonders von Auftritten, Tourneen und Plattenaufnahmen weiß er viel zu berichten. Sehr gerne nimmt er die Leute auf den Arm. Auf der anderen Seite kann man sich mit ihm wie mit den anderen auch alleine prima unterhalten. Roger und Klaus sind das Team, egal auf welchem Gebiet.

Arno: Er ist ohne Zweifel der ruhigste Frosch. Er macht wieder Horst Konkurrenz. Nun ja, Arno ist ja auch fast immer müde, außer wenn er seine Soli hindonnert. Stören kann ihn fast gar nichts. Blödsinn ist auch sein Metier. Bestimmt sieht er viel wilder aus als er ist. Er ist auch der einzige, der etwas Alkohol trinkt. Bei Streitigkeiten hält sich Arno heraus”.

Als Wunschtraum geben die Petards gemeinsam an: “Die Petards sollen weltberühmt werden!” Sie wollten dies mit folgenden Instrumenten: ‘Marshall’ Verstärkeranlage 500 Watt, Ludwig Schlagzeug, Fender Gitarren, Rickenbacker Baß, Hohner Mundharmonika und Pianett, Vox Orgel, Mollenhauer Flöte und Zildjian Becken.

Für die Situation der Petards in den Jahren ab 1970 ist zunächst an die Ausbreitung der Diskotheken in Deutschland zu erinnern. Die erste Diskothek in den USA war 1962 in New York eröffnet worden (“Le Club”). Vorbild war der Club “Wiskey a Go-Go” in Paris, dessen Mitglieder zu Schallplattenauf-

nahmen tanzten und Whisky tranken. 1965 existierten bereits rund fünftausend Diskotheken mit schnellsprechenden Disc-Jockeys in den USA. Diese Diskothekwelle war inzwischen auch in der Bundesrepublik angekommen, und für sehr viele Lokalbesitzer und Tanzveranstalter war es nur eine kalkulatorische Frage, nach der sie die Umstellung ihres Tanzschuppens oder ihres Tanzsaales entscheiden mußten: Die Einrichtung einer Diskothek kostete so viel wie eine bessere Band in einem Monat, der Disc-Jockey oft weniger als 10 v. H. einer Band, nach Wegfall der Bühne wurde die bewirtschaftbare Fläche größer, der Umsatz war bei dem "seriösen" Diskothek-Publikum besser.

Der sogenannte "Aufbruch der Jugend", an Protestaktionen der Studenten gegen Ungerechtigkeiten und Unzulänglichkeiten der kapitalistischen Erwerbsgesellschaft und gegen imperialistische Politik anschließend, blieb auch nicht ohne Einfluß auf die Pop-Musik.⁷ Es kam die "Progressive Musik" auf, die von vielen Amateurbands betrieben wurde. Häufig aus Kommunen hervorgehend, versuchten diese, politische Aktion oder fern-östliche Botschaften durch improvisierte Musik zu verdeutlichen. Hier seien genannt: "Limbus", "Amon Düül II", "Xhol", "Guru Guru", "Tangerime dreams", "floh de cologne", "ton steine scherben", "donge-de" und "Brömann". Diese Gruppen wendeten sich gegen Konsumterror und Ausbeutung, gegen Leistungsdruck, gegen gutbürgerliche und schieß-liberale Anpassung ans kapitalistische Establishment, wollten statt subtiler Anpassung echte Kommunikation im Rahmen einer neuen Gegenkultur, wollten kreativ und produktiv und vor allem: nicht kommerziell sein. Ein Mitglied der Gruppe donge-de, Manfred G. Bleffet, schrieb an "The Petards":

"euch, liebe Petards, sage ich: werft eure Anlagen weg oder verschenkt sie irgendwelchen Leuten. hört eine zeit lang auf zu spielen. wandert herum in der natur und in lehrlingswerkstätten, in großstädten, oder redet mit der landbevölkerung. fangt an, das zu essen, was ihr wirklich braucht und nicht das, was euch über fernsehen und radio eingetricimt wird. löst euch von profitgeiern und organisiert euch dagegen, schafft langsam und in aller ruhe und einfachheit zentren wirklichen zusammentreffens und zusammenlebens. und öffnet eure tore und eure sinne und euren geist . . . verschwendet nicht in allen dingen und führt eure bedürfnisse auf das einfache aber gute zurück. wir wollen, daß in diesem Jahr ganz viele den kriegsdienst verweigern, um den kapitalisten und dem pack, was mit ihm zusammenhängt, zu zeigen, daß wir sie, ihr kapital und ihre unmenschlichkeiten verwerfen und uns dagegen wehren. helft alle mit, zusammen sind wir stark . . . in diesem sinne . . . gute grüße . . ."

Die Gruppe "Odysseus Artner", die mit "love and limbus" grüßte und wechselnd folgendes Instrumentarium einsetzte: Piano, Baß, Cello, Bratsche, Violine, Quer-, Block- und orientalische Flöte, Plastikflöte, Totalphon, Valika Faray, Trikadraha, Tablas Tambourin, gab folgende Selbstcharakteristik:

"freies wuchern, organische formbildung, konsequentes folgen jeder musikalischen idee, auslotung aller möglichkeiten: über die initiale reine spiel Freude zu dichtesten klangbauten . . . musik-unendliche formen und klangbereiche. unendlich viele entstehungs- und wirkungsweisen. musik kann anregen wie abregen, aufreizen und betäuben, zerstreuen oder konzentrativ wirken, manipulieren, sie kann über verschiedene sinnesorgane wahrnehmbar werden, das denken verändern, wie monotone melodienfolgen in trance versetzen können, erzeugen rhythmischen autistischen bewegungszwänge, ton-schwingungen vibrationen. es gibt musizierformen, die atmosphärische räume schaffen, die kollektiv fühlbar werden. akustische webmuster, deren entstehungsweise keine rolle mehr spielt. es geht nicht um virtuose beherrschung eines ausgeprägten instrumentes, sondern um geistige polyphonie. das ist eine arbeitsmethode. mandalas, katalysatoren der meditation, feingewobene teppiche, auf denen man sich unendlich weit tragen lassen kann" (Gerd Kraus).

Als extremes Beispiel dieser progressiv-improvisierenden Experimental- und Living-Musik mit konzertantem "Hinhör-Anspruch" und ideologischem Hintergrund sei das Schreiben der "Kommune Jesus" an die Petards zum Herzberg Festival 1970 zitiert:

"Kommune Jesus hat Lust, auf dem von euch veranstalteten Free-Konzert mitzumachen. Bekannt sind wir zwar nicht – daran liegt uns auch nicht viel – doch wir haben den Auftrag bekommen, euch und den anderen unsere Musik anzubieten. Unsere Musik beinhaltet insbesondere Free-Jazz improvisierte Improvisationen. Die Besetzung variiert ständig, deshalb können wir vorerst nichts näheres schreiben. Schreibt uns noch rechtzeitig!"

Diese allgemeine Situation war dem Fortkommen der Petards nicht günstig: die "Diskotheken" verringerten die Möglichkeiten ihres Auftretens und damit ihre materielle Basis entscheidend; auf Grund des ausgebliebenen internationalen "Durchbruchs" waren zudem ihren Gagenforderungen Grenzen gesetzt, schließlich war eine Musik "im Kommen", die dem Können und Wollen der Petards und dem, was ihre "Stammfans" von ihnen erwarteten, nahezu entgegengesetzt war und die sich bislang noch dem Zugriff der Kulturindustrie entzog, der die Petards verpflichtet waren. Der musikalischen Fähigkeiten

der Petards dürften zu guter Untergrundmusik – freies Spielen ohne Figuren – nicht ausgereicht haben, diese war letztlich schwieriger als die Petardsmusik, obwohl Roger meinte: “Ich kann das auch”. Im Hinblick auf ihre berühmte Bühnenshow, wo sie in Kostümierung und Light-Show einst die ersten und einzigen in Deutschland waren, hatten andere sie nahezu oder ganz eingeholt, Steigerungen waren nicht möglich. Schließlich waren sie insgesamt keine sensationelle Neuheit mehr – den jugendlichen “Börsenjobbern” nach Neuem waren sie schon zu “gewöhnlich”.

Diese Faktoren führten dazu, daß 1970 nur wenig mehr als die Hälfte der Auftritte von 1968 durchgeführt werden konnte: 154 Veranstaltungsauftritte und 4 Fernsehauftritte. Immerhin hatte dieses Jahr noch einige Besonderheiten, die aber die typischen “Stammfans” möglicherweise nicht aktivierten: Mitwirkung bei der deutschen Erstaufführung des Musicals “Your Own Thing” von Hesters und Apollinaire, frei nach Shakespeare: Tut, was ihr wollt. Sämtliche Arrangements waren von den Petards, einige Titel hatten sie neu geschrieben. Bei dem Theater der Freien Hansestadt Bremen hatten sich etwa 70 Beatgruppen beworben. Im Musical stellten die Petards eine Beatgruppe dar, die auf der Suche nach einem Sänger ist. Die Petards waren dabei die Clowns und Narren des Stücks. Von April bis Juni 1970 erhielt das Musical etwa 25 Zeitungsberichte, bei denen die Petards erwähnt wurden – ein Popularitätsaufschwung im norddeutschen Raum blieb aber aus.

In der Zwischenzeit – vom 1. – 3. Mai 1970 – veranstalteten die Petards noch das “1. Festival der progressiven deutschen Popgruppen, Herzberg Festival ‘Electric Rock’ ” auf Schloß Herzberg zwischen Alsfeld und Bad Hersfeld. Hierfür gingen 279 Anmeldungen ein, davon wurden berücksichtigt:

Amon Düül II, Petards, Jeronimo, Xhol Caravan, Nine Days Wonder, Tangerine Dream, Guru Guru, Floh de Cologne, Ihre Kinder, Missus Beastly, Limbus 3, Gila Fuck, Akfal Elektro, Sixty Nine, Blues Society, Kon Sameti, Eternal Light, Checkpoint Charlie, Can, Frumpy, The Misfits.

In insgesamt 44 Zeitungen und Zeitschriften war das Festival angekündigt worden.

Das Festival wurde ein großer Erfolg – die Petards setzten allerdings als Veranstalter rund 7.000,- DM “zu”, schlechtes Wetter verhinderte “kurzfristiges” Publikum aus den umliegenden Gemeinden, bei schlechten Wetterzeiten wurde zudem das Spiel vom Burghof in die abbruchreife Alsfelder “Festhalle” gelegt. Außerdem hatten Fernsehen und Rundfunk sich für das Festival nicht interessiert. Kosten waren entstanden für Miete der Burg und der Festhalle, GEMA, Kassierer, Ansager, Plakate und den Hauptposten: Gage für 20 Kapellen, die – je nach Berühmtheit der Band – zwischen 320,- DM und 1.250,- DM schwankte. Hinzu kam, daß, wie der Burghauptmann der Frei-

herr von Dörnberg'schen Stiftung Burg Herzberg, Alexander Freiherr von Dörnberg schrieb, daß der Zustand der Burg und der Ringanlagen nach Beendigung des Festivals unbeschreiblich war: "Die Oberburg war buchstäblich mit Papier, zerbrochenen Flaschen, Dosen, Medikamenten! u.a. übersät . . . In dem Holzstall der Freifrau Mirjam von Dörnberg ist eingebrochen und 3/4 rm Holz entwendet worden. Dabei sind die Latten herausgerissen und zerstört worden. Die von den Besuchern entfernten Parkverbotschilder mußten erneut wieder aufgestellt werden . . ."

Vom 24. – 29. Mai kam es dann zu einer recht erfolgreichen Paris-Tournee der Petards, die von der Schallplattenfirma organisiert worden war. Hier erfolgten Auftritte im französischen Fernsehen und im berühmten "Olympia". Im Anschluß daran wurde ihre Platte "Blue-Fire-Light" ein Top-Ten-Hit in Frankreich und Belgien.

An Platten wurden in diesem Jahr produziert: die Singles "My World", "Baby Man", "Don't you Feel Like Me" und die Langspielplatte "Hit-Shock".

Im September folgte noch eine kleine Tournee durch 25 süddeutsche Städte, am 10. November und 20. Dezember kamen dann die letzten gemeinsamen Schallplattenaufnahmen (für eine Doppel-LP) mit Klaus, der mit dem damaligen Chef für Deutschland der "Equality-Firma" als Label-Manager zu einer Schallplattenfirma ging. Entscheidend für diesen Schritt waren: Heiratswünsche und der fehlende "Durchbruch". Auf eine Pressenotiz hin hatten fast 60 Bewerber bei den Petards "vorgesungen" – den "Ersatz" fanden die Petards dann aber beim Gespräch mit einer anderen Band in einer Autobahnraststätte. Uwe stammte aus Darmstadt, war seit seinem 16. Lebensjahr als "Profimusiker" tätig gewesen, vorwiegend in "Ami-Clubs" und spielte so ziemlich alle Instrumente – wie er sagte: "ein wenig" –: vom Klavier über Flöte und Saxophon bis zu Schlagzeug und Mundharmonika. In erster Linie spielte er aber Gitarre und sang. Mit dem Ausscheiden von Klaus war ein Wegzug aus Schrecksbach verbunden. Horst war schon 1970 "der Liebe wegen" nach Kassel gezogen, und allein für fremde Jungen wollte die Mutter von Horst und Klaus nicht den Haushalt führen. So zogen Roger, Uwe, Arno und Roadi Hansi in ein gemietetes Haus nach Bergheim bei Melsungen.

In ihrer selbstverfaßten "Life Story" für Veranstalter vom Februar 1971 schrieben die Petards über sich u.a.:

"Die stilistische Konzeption der Gruppe ist nicht auf volkstümlicher Anmut, sondern auf kompromißloser Fortschrittlichkeit aufgebaut. Man will nicht an althergebrachten Thesen genesen. Man versucht mit Intellekt und Idealismus, neue aufzustellen. Dazu gehört natürlich auch ein gerütteltes

Maß außermusikalischer Regsamkeit . . . Auf der Bühne erfüllen die Petards nicht nur, was sie auf ihren Platten versprechen. Sie bieten weit mehr: das ist nicht nur simples Reproduzieren dessen, was ihnen im Studio einmal gelungen ist. Das ist vielmehr eine riesige Show, die das meiste, was man überhaupt jemals auf der Beat-Bühne sehen konnte, weit übertrifft: Das ist Licht, Bewegung, Lautstärke, Raum und eine Musik, die über allem steht, als komme sie überhaupt nicht von den 4 Musikern, die von ihren Instrumenten, Geräten, Lautsprechern und Verstärkern fast erdrückt werden”.

In Wahrheit sah die Situation der Petards nicht so rosig aus: mit Uwe kam man nicht zurecht, am 14. August war der letzte Auftritt mit ihm, sein Nachfolger wurde Ray, ein Engländer, der in England bei den Springfields (Dusty Springfield), Screaming Lord Sutch und Chris Farlowe gespielt hatte. Bis September hatten die Petards nur 91 Auftritte, darunter allerdings einen in der UFA-Wochenschau. Das Haus in Bergheim war nicht länger zu halten, finanzielle Schwierigkeiten führten auch zur Kündigung von Roadie Hansi. Die Band hätte sich schon aufgelöst, hätte man nicht eine sichere Einnahme durch eine Wiederaufführung des Musicals “Tut was ihr wollt” in Darmstadt und einen gewissen Gewinn beim diesjährigen “2. Festival der progressiven deutschen Herzberg Festival ‘Elektric Rock’ ” gehabt.

Das “Petards-Jahr” 1972 währte nur bis September 1972; hatte es 1971 noch 124 Auftritte gegeben, so waren es 1972 nur noch 61 Auftritte. Die Petards wohnten getrennt, außerdem hatte man Ray entlassen und Uwe wieder eingestellt (April 1972). Horst brachte eine eigene, mehr songartige “Johannes-LP” in Eigenproduktion heraus – die letzte Petards-LP dagegen wollte keine Plattenfirma mehr herausbringen, obwohl diese fertig produziert war und allgemein für die beste Platte der Petards gehalten wurde.

Horst studierte daraufhin “weiter” – nun Mathematik, Roger ging als Producer zu einer Schallplattenfirma, die die letzte Aufnahme der Petards ebenfalls abgelehnt hatte. Uwe ging zu “Randy Pie”, einem Rattles-Ableger, und Arno spielt bei einer Monatsband⁸ Unterhaltungsmusik, nachdem ihm die Mitwirkung bei einer anderen Beatband auch kein Auskommen mehr sicherte.

2. KAPITEL: DIE GRUPPE ALS EIN SYSTEM INTERPERSONALER BEZIEHUNGEN

2.1. V o r b e m e r k u n g

Ein ungarisches Forscherteam hat rund 1300 Beatbands in Budapest untersucht. Dabei kam es zu einer Typologie mit insgesamt sechs Gruppentypen:

1. Beatgruppen, die zu ihrem eigenen Vergnügen spielen, niemals aufzutreten sind und dies auch nicht beabsichtigen;
2. Amateurbeatbands, bei denen Freundschaft in der Schule oder am Arbeitsplatz die primär verbindende Kraft ist;
3. Beatgruppen, die zunächst noch zum eigenen Vergnügen spielen, aber auf einen öffentlichen Auftritt hinarbeiten. Für sie ist Musikmachen die reguläre Freizeitbeschäftigung, ihre Ersparnisse legen sie in Instrumenten an;
4. bedeutende Beatbands, die schon einige hundert Fans haben und eine Karriere als Beatmusiker anstreben, ihre gesamte Freizeit wird auf Proben und Veranstaltungen verwendet;
5. Beatbands mit überdurchschnittlichem Niveau, die eine erstklassige Ausrüstung und eine Heerschar von Fans haben. Der Hauptanteil ihres Einkommens resultiert aus Aufführungen; sie haben ein Mitglied, dessen einzige Beschäftigung im Management der Band besteht;
6. Berufsmusiker ("Profis"), die die Möglichkeit versinnbildlichen, "Karriere zu machen". Sie haben nicht immer die musikalischen Kenntnisse, die ihrem Niveau in der "Bandhierarchie" eigentlich angemessen wären.⁹

Sieht man diese Typologie an und vergleicht sie mit der Chronik der Petards, dann fällt auf, daß diese eigentlich alle Stadien "durchlaufen" haben. Aufgabe der folgenden Ausführungen soll es sein, die damit verbundenen Prozesse, vorwiegend unter gruppensoziologischen und interaktionstheoretischen Aspekten, darzustellen und zu analysieren. Hierbei geben die gruppentheoretischen Darlegungen von George C. Homans den Bezugsrahmen ab.¹⁰

George C. Homans definiert Gruppe als "eine Reihe von Personen, die in einer bestimmten Zeitspanne häufig miteinander Umgang haben und deren Anzahl so gering ist, daß jede Person mit allen anderen Personen in Verbindung treten kann, und zwar nicht nur mittelbar über andere Menschen, sondern von Angesicht zu Angesicht".¹¹ Das soziale System¹² der Gruppe wird durch die Aktivitäten, Interaktionen und Gefühle – zusammen mit den

wechselseitigen Beziehungen dieser Faktoren – konstituiert.¹³ Für die Analyse dieses sozialen Systems der Gruppe unterscheidet Homans zwischen dem “inneren System”, dem “äußeren System” und der Umwelt.

Jede Gruppe hat eine Grenze, jenseits dieser Grenze beginnt ihre Umwelt. “Alles, was nicht Teil des sozialen Systems ist, ist Teil der Umwelt, in der das System besteht”.¹⁴ Was innerhalb des sozialen Systems der Gruppe nicht direkt von der Umwelt bedingt ist, ist das “innere System der Gruppe”. Die gegenseitigen, voneinander abhängigen Verhaltenselemente der Gruppe, die durch die Umwelt direkt bedingt sind, nennt Homans das “äußere System”.

Nach George C. Homans fragt man bei der Standardanalyse sozialen Verhaltens zunächst: “Wie ist die Gruppenumwelt beschaffen?” und als zweites: “Welche Einschränkungen werden den Interaktionen, Gefühlen und Aktivitäten einer Gruppe durch die Bedingung auferlegt, sich in der Umwelt am Leben zu erhalten?”¹⁵

Mit diesen Fragestellungen und Begriffen von George C. Homans sollen nun äußeres System, Umwelt und Außenbeziehungen der Petards einerseits, inneres System und Innenbeziehungen andererseits dargestellt werden.¹⁶ Da diese Begriffe aber schon außerordentlich abstrakte Bestimmungen sind, “die sich in Wirklichkeit nicht unmittelbar aus den zugrundeliegenden Konkretheiten ergeben, sondern aus einer Fülle von theoretischen Vermittlungen”,¹⁷ werden im Verlauf der detaillierten, systematischen Analyse weitere Begriffe und Konzepte eingeführt.

2.2. Umwelt, äußeres System und Außenbeziehungen der Petards

2.2.1. Die Schule

Jede Rockband braucht eine Anfangsphase, einen “Freiraum”, innerhalb dessen sie ohne großes Risiko proben und sich die notwendigen technischen Mittel zum “Start” verschaffen kann, sofern sie keinen spendierfreudigen Mäzen hat.

Für die Petards war diese Umwelt die Schule: Sie war die Institution, die ihnen das Kennenlernen ermöglichte und von der die äußere, erste Initiative ausging, die Räume zum Proben zur Verfügung stellte etc..

Man muß zwar einräumen, daß die Petards bzw. die Magic Stompers sich bald von der offiziellen Initiative emanzipierten und ihre Musik nicht die

offizielle Schulmusik repräsentierte. Diese wurde primär durch Orchester und Schulchor vertreten (Aufführungen von "größeren Werken" wie Bach- und Buxtehude-Kantaten, das Händel-Te Deum, Mozart-Messen, Schütz-Weihnachtshistorie u.a.). Aber die Musik der Petards gehörte auch zur Schulmusik, die Jazzmusik hatte eine wohlwollend-tolerierende Förderung seitens der Schulleitung erfahren und hatte eine beachtliche Tradition hinter sich gebracht, war sozusagen "heimlicher Stolz" von Schülern und Schulleitung.

Für Klaus, Roger, Horst und die anderen wurde die Beschäftigung mit der Musik informell positiv sanktioniert, sie brachte Anerkennung. Die bereits bestehende Jazzkapelle mit den "Großen" – Hilmar und Glenn vor allem – bot Vorbilder mit Identifizierungsmöglichkeiten. Sie boten ein nachahmenswertes und erreichbares Vorbild, das sich bei den Schülern allgemein großer Popularität erfreute.¹⁸ Die Mitwirkung hierbei war ein Anderes dem Chor gegenüber, dessen Mitgliederkreis durch den stillen Zwang des Lehrerkalenders und der Musiknote rekrutiert wurde, dessen Teilnehmerzahl demgemäß proportional zum Nahen der Zeugnisse stieg ("Man muß sich mal wieder sehen lassen"). "Danach erneutes Absinken der Teilnehmerzahl. Wo sind jetzt die 'eingeschriebenen Mitglieder'? Sie kommen, doch zu spät. Ich kann es nicht anders als rücksichtslos bezeichnen, wenn sich kurz vor den ... Schulfesten eine enorme Zahl von Schülern ihrer musikalischen Fähigkeiten und moralischen Verpflichtungen erinnert und den Chor dann jeweils zum Mammutchor anwachsen läßt. Dieses 'ungewachsene' Gebilde mit so vielen ungeübten Kehlen bringt den übereifrigen und sensiblen Dirigenten in kaum zu lösende Disziplinschwierigkeiten und die (alten) Sänger, die ihre Stimme beherrschen, an den Rand der Verzweigung – und das alles mit 'geistlichen' Texten 'klassischer' Komponisten ... Herr Direktor setzte sich oft als 'Angstgegner' gegen den Chor ein, um dem Dirigenten die Arbeit zu erleichtern ...".¹⁹

Aus dieser Schilderung wird deutlich, daß die Jazzkapelle eine Sonderstellung innerhalb des sozialen Systems der Schule hatte: weder galten die üblichen Normen noch die hierarchische Kontrolle.²⁰ Möglicherweise sind den Petards die institutionellen Voraussetzungen, die die Schule bot, und die Tatsache, daß ihr anfängliches Spiel ein Reflex des offiziellen Musikbetriebes der Schule war, gar nicht genügend bewußt geworden. So war es sicher auch kein Zufall, daß bei Interviews, die die Petards im Zuge ihrer Karriere gaben, die Schule kaum erwähnt wurde. Das entspricht nicht nur den Worten von Andreas Gryphius: "Verlangt ein Lehrer jetzt, verdienten Dank zu haben, der suche schwarzen Schnee und fange weiße Raben".

Der Popularitätseffekt der Gruppe verstärkt sich, als – nach dem Rückzug des Musiklehrers – "Glenn" die Gruppe anleitete, das war sozusagen ein Fall "kanonischer Sukzession" gegenüber den alten "Magic Stompers". So

konnten die “Kleinen” bald selbst unangefochten den Status der “Großen” einnehmen – vor allem die “Heimser” wurden nun die Bezugsgruppe, die Anerkennung brachte. Bezugsgruppe meint in der soziologischen Theorie die Gruppe (Personenmehrheit), mit der sich eine oder mehrere Personen normen- und wertmäßig positiv orientieren, an deren Meinungen sie ihr eigenes Verhalten ausrichtet bzw. ausrichten.²¹ Diese Anerkennung muß im Zusammenhang damit gesehen werden, daß die offizielle Schulkarriere bei drei der “Magic Stompers” durch erzwungenes oder freiwilliges Wiederholen einer Klasse gekennzeichnet war.²²

Gegenüber diesen insgesamt positiv-fördernden Faktoren der Umwelt Schule ist es nicht entscheidend, daß die Heimordnung die Aktivitäten formal einschränkte: Ausgänge und Auftritte nach auswärts waren genehmigungspflichtig.

Zum Abschluß sei noch der Musiklehrer, Hans-Joachim Barth zitiert, der dem Jazz und den Petards insgesamt ein Drittel seines Artikels über “Musik im Steinatal” zukommen ließ: “Wie in jeder Heimschule so spielt auch bei uns die Musik eine große Rolle. Jedem Besucher tönt ein Getute, Geklampfe, Gesinge, Geklopfe usw. entgegen. Das ist Musik als Hobby, wie es von sehr vielen Kindern in ihrer Freizeit betrieben wird. Daneben kann sich jeder im Chor, im Orchester, im Posaunenchor, in der Tanzkapelle und an der Orgel betätigen. Nicht wenige Schüler verstehen es, fast alles miteinander zu verbinden . . . Es fällt uns immerhin der Ruhm zu, einige ‘The Petards’ teilweise erzogen zu haben. Vielleicht gehen wir dereinst in die Beatgeschichte ein, etwa so: ‘Schon im zarten Jünglingsalter . . .’ oder so ähnlich, wie man so Biographien schreibt. Übrigens haben sich die eben genannten Knaben auch im geistlichen Chorgesang bewährt; ich sehe auch deutlich den blonden Klaus bei der Auf-führung der ‘Spatzen-Messe’ von Mozart in Hessisch-Lichtenau vor mir”.²³

2.2.2. *Die Familie*

Für die familiären Beziehungen der Petards ist es wichtig zu wissen, daß sie aus unvollständigen Familien stammten, bei den ehemaligen “Heimsern” war das ein Grund für ihren Internatsbesuch. Die relevanten Interaktionsbeziehungen reduzieren sich hierdurch fast durchgängig auf der Verhältnis zu den Müttern, der Mutter von Klaus und Horst kommt eine entscheidende Funktion zu.²⁴

Als die Petards die Schule verlassen hatten, wohnten sie bei der Mutter von Klaus und Horst. In ihrem Haus hatten sie zunächst wieder die Räumlichkeiten zur Verfügung, die – bei ihrer anfänglichen finanziellen Studentensituation – ein Zusammenbleiben und Weitermachen erst ermöglichten. Der

Vater von Horst und Klaus hatte seine Praxis dort aufgegeben – so hatten die Petards, wenn sie in Schrecksbach waren, jeder ein Zimmer für sich und ein gemeinsames Büro. Im übrigen hatten die Eltern von Horst und Klaus von Anfang an oder besser: vor allem zu Anfang die musikalischen Fähigkeiten ihrer Söhne, insbesondere die von Klaus, nach Kräften unterstützt. Diese äußeren, durch die Umwelt Familie bedingten Faktoren bildeten eine Chance für den Aufstieg der Petards, die ihre Aktivitäten mehr förderte als einschränkte.

Schwierig zu entscheiden ist die Frage, inwieweit die Mutter von Horst und Klaus aus soziologischer Perspektive zur Gruppe der Petards oder zur "Umwelt" zu rechnen ist – die Abgrenzung innerhalb des "häuslichen Lebens" in relativ beständiger Weise durchzuführen, ist schwer. Auf jeden Fall war sie ein wirksamer Integrationsfaktor. Integration betrifft hier das Problem, wie relativ selbständige Personen mit je eigener biographischer Identität durch Aktivität, Interaktion und Gefühl prozeßhaft ein einheitliches Sozialsystem "Gruppe" bilden, in dessen Verlauf sie sich aufeinander "einstellen" und ihre Eigenständigkeit relativieren müssen. Die Mutter von Horst und Klaus schlichtete vor allem Streitereien, hinter denen sie desintegrative Tendenzen vermuten mochte. Ihrer Unentbehrlichkeit waren sich alle bewußt, sie wirkte als Respektperson: "Ich kann das nicht haben, wenn ihr Euch zankt, verbragt Euch!" war eine ihrer energisch vorgetragenen Beschwichtigungsformeln. Im übrigen war sie zwangsläufig in den Tagesablauf eingespannt: sie versorgte die Petards, gab, wenn die Petards auf Tournee waren, am Telefon rund um die Uhr Auskünfte und nahm sie nach außen in Schutz: "Sie arbeiten hart, wirklich hart" und schrieb fleißig mit an die Hitparaden. Sie erlebte auch mit, wie stundenlang verbissen geübt wurde. Sie paßte sich weitgehend dem unsteten Lebensrhythmus an und zog Grenzen nur im Hinblick auf die festen Essenstermine und auf Mädchenbesuche, die bestenfalls zum Kaffeetrinken erlaubt waren. Sie förderte somit jedenfalls innerhalb ihres unmittelbaren "Herrschaftsbereiches" ihr Image des "eisernen Besens", und die Petards "spielten" mit – an deren Beziehungen zu den weiblichen Fans, die sie nicht billigte, änderte sich durch dieses nach außen gern betonte Verbot kaum etwas. Die Mutter von Klaus und Horst hatte sich aber auf diese Weise vor ihrer eigenen Einstellung nach außen "abgesichert". Ihre innere Einstellung entsprach nicht immer ihren hilfreichen Aktivitäten. Sie träumte – ebenso wie die Mutter von Roger, mit der sie korrespondierte – von einer bürgerlich-soliden Berufskarriere ihrer Söhne, hatte Sorge um die Gruppe wegen der Strapazen und den möglichen Unfällen, die mit den Fahrten zu und von den Auftritten selbst verbunden waren, sah das vorzeitige Altern im Gesichtsausdruck, das für alle Beatmitglieder typisch ist und bedachte mehr das von ihr pessimistisch eingeschätzte Ende als die erfolgsbringende Gegenwart. So drängte sie verbal auf das

Ende: "Wie lange noch?", "Ihr habt doch genug erreicht!" Sie war sich aber bewußt, daß sie auf das außerhäusliche Verhalten der Gruppe und deren Zielverfolgung relativ wenig Einfluß nehmen konnte – sie hätte das Weitermachen nur dadurch gefährden können, daß sie der Gruppe die Räumlichkeiten des Hauses und die tagtägliche Verpflegung entzogen hätte! Hier sah sie aber die Gefahr, daß die "Jungs" überhaupt "abrutschten" – demgegenüber bot ihr karrierenotwendiges Verbleiben im Haus zumindest im Ansatz bessere Möglichkeiten sozialen Einflusses und informeller Kontrolle. An den "ganz großen Durchbruch" glaubte sie nie.

Rogers Mutter hieß die musikalischen Aktivitäten in gleicher Weise nicht gut und drängte ständig auf ein "Aussteigen" von Roger. Ihr mißfielen der Lebensstil, der Umgang mit den weiblichen Fans und die Risiken ihres Sohnes als Bandmitglied. In ihren Briefen sandte sie Roger Stellenangebote zu, z. B. für Programmierer. Sie war zudem informellen Pressionen seitens der übrigen Verwandtschaft ausgesetzt, die überwiegend Beamtenpositionen der oberen Mittelschicht und Oberschicht innehatte.²⁵ Hier war Roger mit dem unsteten Lebenswandel und den langen Haaren, der sein Studium abgebrochen hatte, das diskriminierte schwarze Schaf, das noch nicht einmal zur Hochzeit seiner Schwester durfte. Daraus resultierte dann wieder eine Scheu Rogers vor der Familie, und er suchte sich andere Bezugspersonen.

Am spärlichsten waren die Kontakte von Arno zu seiner Familie, sie fanden nur bei "besonderen Anlässen" statt; an "guten Ratschlägen" fehlte es auch hier nicht, sie wurden als nichts bringende "kluge Sprüche" abgetan. Häufig wurden auch hier Fragen nach dem Ende einer Beschäftigung, die "nichts sicheres" war, angebracht.

Die Väter spielten einer geringere Rolle. Arnos Vater nahm am musikalischen Treiben der Gruppe kaum Anteil, als Studienrat a.D. war er durch sein geschäftsmäßig betriebenes "Hobby" der Sippenforschung vollauf beansprucht.

Die meisten Kontakte bestanden noch zum Vater von Klaus und Horst, dessen interessierte Sachlichkeit anerkannt war. Von Beruf war er Landarzt. Für ihn hatte die Beatmusik objektiv den allerdings letztlich nur scheinbaren Vorteil, daß er das Studium seiner Söhne nicht zu finanzieren brauchte; er hatte keine prinzipiellen Einwände. Die neuen Schallplattenproduktionen wurden ihm vorgestellt, und der "bibo" (ein Petardkürzel für "big boss") kommentierte sparsam mit "ganz gut" oder "das gefällt mir". Am eigenen Violinespiel dürfte er aber mehr Gefallen gefunden haben.

Dennoch hat er eine tiefgehende geistige Auseinandersetzung mit der Beatmusik geleistet, wie aus einem Essay hervorgeht, den er nach einem Beatkonzert im Staatstheater Kassel, das am 21. April 1970 stattfand, am 26. April

niederschrieb. Ursprünglich nur zum "Gedankenaustausch" mit einem befreundeten Kollegen bestimmt, wurde er 1975 etwas umgearbeitet und informiert nun gleichermaßen über die Beatmusik wie über die Gedanken des Vaters von Horst und Klaus und damit über ihn selbst.

"Gedanken über eine Ausdrucksform unserer Zeit:

Die Beatmusik

Im Jazz gewinnt die erste Hälfte dieses 20. Jahrhunderts seine adäquate musikalische Ausdrucksform, der Beat aber gehört der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts an. Wir alle wissen um den furchtbaren Schock, den der Fortschrittsglaube im Ersten Weltkrieg erlitt, um die Geburtswehen dieses technischen Zeitalters. Die Festen bebten und die Metaphysik wurde entthront. Psychoanalyse und Existenzphilosophie ermöglichten neue Bewußtseinsstufen. Es sind die Stunden des Expressionismus, Döblin schreibt seinen 'Alexanderplatz', auf dem Kurfürstendamm spielt man Brechts 'Dreigroschenoper' und Georg Kaiser's 'Gas', der Kubismus beherrscht die Malerei, die 12-Ton-Musik wird geboren. Man findet zurück zu primitiven Riten und Ausdrucksformen, afrikanischer Kunst, Josefine Baker und Charleston. Vieles ist 'Lost Generation', vieles Aufbruch zu neuen Regionen und Entdeckungen – da kommt der Faschismus, bricht der menschenmordende Zweite Weltkrieg aus.

Was nach diesem Krieg kommt, artikuliert sich anders als im Jazz, findet seinen Ausdruck in der Beatmusik, die keine Weiterentwicklung des Jazz ist, eher ein Rückschritt zu primitiveren, simpleren Formen, zum Folkloristischen, ein Novum. Das ist das Zeitgefühl: Nichts ist verbindlich, nichts lohnt ein Engagement, nichts kann man noch glauben. Becket's 'Endzeit' und 'Warten auf Godot' geht an die Grenze des Sagbaren, Kafka wird entdeckt und erschreckt mit seiner Rätselhaftigkeit, Enzensberger provoziert mit Zynismus und Celan zerstört Sprachgitter. Ungegenständliche Kunst mit zunehmender Auflösung der Formen, Mikrophysik und Atomangst beherrschen die spannungsgeladene Szene. Auf Ätherwellen, durch Schallplatten und Tonbänder, also unter Bedingungen weltweiter Kommunikationsmöglichkeiten verbreitet sich der Beat in kürzester Zeit über die ganze Welt, lebt vom Imago eines Menschen mit verändertem Lebensgefühl. Da bricht aus jugendlichen Kehlen der Protestschrei über dieses verworrene und komplizierte Dasein:

'I put spell von you' singen Creadens Clearwater, sexuelle Tabus fallen, man will nicht mehr der sein, der man ist: Der Lehrling in der Werkstatt, der Arbeiter am Fließband, der Angestellte im Büro, man will animalisch nur Mensch sein. Und so gibt man sich mit langen Haaren, mit dichten

Bärten, mit großen Mänteln und abgerissener, verschlissener Kleidung. Man will dieses Anderssein demonstrieren in Gemeinschaft, Liebe und Vergnügung. Freiheit wird mit Ungebundenheit, Freude mit Ekstase verwechselt. Man ist zugleich erlöst und neu gebannt.

Und dann ein Beatkonzert im Staatstheater in Kassel – schon das ist Teil einer charakteristischen Entwicklung, daß sich diese Musik als Konzert versteht, als etwas, das mehr ist, als das, nach dem man nur tanzt, sondern dem hingerissen gelauscht wird. Denn die Beatmusik kommt ursprünglich aus verräucherten Kellern, aus dem Slums der Großstädte, aus überfüllten Lokalen, aus riesigen Beatschuppen mit wogenden, tanzenden Menschenmassen. Sie lebt vom Urschrei der Entzückung, der Ekstase, der trunkenen Hingabe an ein Idol. Doch das Paradoxe geschieht: In einem Staatstheater Beatkapellen, Musik einer Generation. Sie zeugt von Können, Routine, Erfindungskraft und auch von der Fähigkeit, neue Formen und Symbole zu prägen. Aus der Musik wie aus der Art des Vortrags spricht das Streben, die Zuhörer suggestiv in den Bann zu schlagen und alles kritische Denken zu erschweren. Das gelingt durch bizarre Gitarrensoli und Kantilen wie auch durch eine Lautstärke, die an die Grenze des Erträglichen geht, es gelingt durch Dissonanzen und Verfremdungen, durch blendende rhythmisch aufleuchtende Lichteffekte und durch Farbwirkungen, die den Eindruck des Makabren und Infernalischen erwecken.

Hier finden verdrängte Aggressionen einer frustrierten Jugend ihren Ausdruck, hier ertönt der zügellose Schrei nach Auflösung der bestehenden Normen und Gesetze, nach Freiheit, die gar keine Freiheit mehr ist, weil sie nicht ohne Ordnung verwirklicht werden kann. Um aber dieser Anarchie selbst nicht zu verfallen, wird alles gehalten, abgesichert durch den Terror harter Rhythmen, martialischer Trommelwirbel, unentrinnbarer Takte. Das erreicht seinen Kulminationspunkt in einem Schlagzeugsolo, das für das Publikum nicht lang genug dauern kann. Uns wird wieder klar, daß am Anfang der Musik der Rhythmus steht und daß das rhythmische Erleben wie kein anderes sonst den Menschen von seiner Individuation zum Dionysischen hin befreit. Auch schwingt im Rhythmus des Schlagzeugs und der Musik der Rhythmus der Maschinen mit und wird hier abregiert. In der Strenge des rhythmischen Gefüges beweist sich wieder einmal, daß sich auch das Unkonventionellste nicht ohne Gesetzmäßigkeit ausdrücken läßt, daß aber Anarchie im Terror endet. So ist auch das Bestreben, alle Normen und Tabus zu zerstören, naiv, weil es ohne Kenntnis und Berücksichtigung elementarer Lebensregeln und Kunstgesetzmäßigkeit keine schöpferische Leistung gibt.

Die Menge der Zuhörer aber, mit ihrer Sehnsucht nach einem Idol, saß

während dieses Konzerts erstaunlich ruhig und besonnen in den Theatersesseln und überließ es denen oben auf der Bühne, sich für sie abzureagieren, und zwar als *pars pro toto*.

Sehr viel deutlicher aber wird, was sich dort artikuliert, wenn man die nach Beatmusik Tanzenden selbst beobachtet. Die Motorik eines Menschen sagt mehr über ihn aus als seine Worte. Sie ist in der Tiefe seines ererbten Wesens verankert und der willensmäßigen Beeinflussung nur in bedingtem Maße zugänglich. Wenn wir also den Bewegungsablauf der Tanzenden und ihre Gestik interpretieren und zum Maßstab dessen machen, was von der Musik inspiriert wird, offenbart sich das Anderssein dieser Generation und was sich am Tanz selbst verändert hat. Uns fällt die Distanz auf, in der sich die Tendenzen zueinander bewegen, die zuweilen nahezu trancehafte Ent-rückung, in der sie sich befinden, das eindeutig orgiastische im Ablauf der Bewegungsrhythmen. Was an Aggressionen, an Sehnsucht, an angestauten Empfindungen, an losgelöster Sexualität dort oben auf der Bühne eines Beatschuppens im Spiel der Gitarren und des Schlagzeuges zu Ton und Rhythmus wird, hier unten auf der Tanzfläche findet es seinen adäquaten, tänzerischen Ausdruck. Dabei ist wie schon gesagt auffallend, in welchem Abstand die Tanzenden sich zueinander sehr häufig befinden, so daß man den Eindruck hat, daß jeder für sich allein tanzt und sich im Bewegungsturm austobt und daß es dennoch eine Übereinstimmung zwischen den Partnern gibt. Der Mangel des Kommunikationsbedürfnisses geht deutlich aus der Tatsache hervor, daß die Lautstärke der Musik eine Verständigung in Worten, die *uns* beim Tanz noch so wichtig war, unmöglich macht. Das Erleben wird hier mit erstaunlicher Intensität und Radikalität auf das rein Tänzerische reduziert und in seiner Eigentlichkeit begriffen, viel stärker als in den Tanzformen, die nur ein Mittel der Annäherung sind. Das ist heute nicht mehr nötig, der Tanzende kann sich ganz dem Tanz als Ausdruck seines Innern, als Ausleben seines Unterbewußten hingeben. Die Kommunikation wird nicht durch das Wort sondern durch die Musik, durch den Rhythmus und durch den Tanz hergestellt. Das erscheint mir etwas Neues und Bejahenswertes, eine Folge der Zerstörung überflüssiger sexueller Tabus. Die Veränderung der sexuellen und der erotischen Beziehungen der Geschlechter wird jedoch nicht nur sichtbar in der Art, wie man miteinander umgeht, sondern auch in dem eigenartigen Phänomen des Transvestitentums, dem wir auf Schritt und Tritt begegnen, und das es uns oft unmöglich macht, zwischen dem männlichen und dem weiblichen Geschlecht zu unterscheiden. Da begegnen wir dem Bedürfnis nach Verkleidung, nach Schmuck, und zwar billigem, nach absonderlichen Gewändern, die der allgemeinen Art sich zu kleiden ins Gesicht schlagen, dazu gehören auch die befremd-

lichen, die schockierenden Frisuren, die langen Haare und Bärte, die lässige Art sich zu bewegen, eine Protesthaltung gegen die Normierung durch die Zivilisation, gegen die Nivellierung des Individuums durch die Mechanisierung, gegen die Beeinträchtigung der Unabhängigkeit durch die bestehende Ordnung. Hier vollzieht sich eine Gegenregulation der Zivilisation gegen sich selbst, die man wohl als einen Akt der Selbstbefreiung und der Selbstbestätigung wie in den Büchern Henry Millers verstehen muß. (Ein Zug zur Anarchie, zur Zerstörung und Selbstzerstörung ist die Kehrseite der Medaille in unserer Arbeitswelt.) Sie tendiert zum Müßiggang, zum Hang nach Rauschgift und Betäubungsmitteln. Wir selbst können nicht ganz unbeteteiligt daran teilnehmen, wenn wir uns auch dagegen wehren. Auch wir erleben, was sich dort abspielt: gestaute Aggressionen, Protest gegen die bestehende Ordnung, die als morsch erkannt wird, tiefgreifende Veränderungen in der Beziehung der Geschlechter, die wir dumpf ahnten und ersehnten, enthemmte Leidenschaften und Süchte, die nach Auflösung der Anarchie drängen und die Einsamkeit des Einzelnen in der Masse. Hier drängen sich Parallelen und Erklärungsmöglichkeiten mit der Adorno'schen Philosophie auf. Da heißt es bei Adorno, daß sich in der Freisetzung von unwillkürlicher Spontaneität unter den Bedingungen der Herrschaft Archaisches, also Vorgeschichtliches meldet. Die Vernunft geht gegen sich selbst vor, um sich von der Fesselung durch das Gesetz der Identität zu befreien. Es handelt sich hier also um eine Dissoziation, die ihren Ausdruck findet in einem Kernsatz der Adorno'schen negativen Dialektik über den geschichtlichen Stand von Subjektivität. Er lautet: Schizophrenie sei die einzige Wahrheit, deren das Subjekt unter dem Druck totaler Herrschaft allein noch fähig ist. Daraus folgt für Adorno der Schluß, daß Glück nur dort ist, wo das Selbst aufhört es selbst zu sein, wo es sein Selbstsein preisgibt und es verliert. Parallelen zum dionysischen Rausch, den Nietzsche in seiner 'Geburt der Tragödie' als die eine Form der Erlösung vom Leiden aufzeigt, lassen sich hier nicht übersehen.

Wir nehmen teil an der Rehabilitierung des Anarchismus, wie er sich ja in der modernen Kunst und nicht zuletzt auch in der Beatmusik artikuliert. Der Deutung der Phänomene kommt aber die Vorstellung Adorno's entgegen, daß die Musik das Medium ist, in dem die Unausdrücklichkeit des Unausdrückbaren einzig ausgedrückt werden kann. Denn so wie für viele vergangene Generationen die Dichtung zum vorherrschenden Ausdrucksmittel wurde, ist es für diese Jugend in einem überraschend großen Ausmaß die Musik, das Musikantische in der Form des Jazz oder Beat, und zwar in Veranstaltungen, auf Tanzböden, auf Schallplatten, im Radio und durch Tonbänder. Es ist erstaunlich und geradezu ein zeittypisches Phänomen,

wieviele Kapellen plötzlich aus dem Boden geschossen sind, wieviele junge Menschen ein Instrument, insbesondere Gitarre spielen und spielen können und wieviel an schöpferischer Musikalität sich in einer Unzahl von Kompositionen freisetzt. Das läßt uns hoffen und uns bewußt werden, daß ein neues menschliches Bewußtsein zu sich selbst findet und Glück darin erlebt, sich in der Musik frei auszuleben.“

2.2.3. *Die regionale Umwelt: Schrecksbach, die Schwalm und Hessen*

Für manche Popmusikergruppe ist es typisch, daß sie und ihre Musik sehr stark mit ihrem Heimatgebiet oder einer anderen Region identifiziert werden.²⁶ Bekanntestes Beispiel dafür ist der Liverpool-Sound oder Mersey-Beat, den die Beatles weltbekannt machten:

“Liverpool hat in seinen Eigentümlichkeiten und Traditionen vieles gemeinsam mit dem New Orleans der Jahrhundertwende. Der Wohlstand des Hafens, emporgewachsen mit den Profiten aus Baumwolle und Sklaverei, spielt als kosmopolitische Tradition für das Leben dieser Stadt die gleiche beherrschende Rolle wie damals für die Geburtsstätte des Jazz. Liverpool gleicht keinem anderen Teil der Grafschaft Lancashire; Sprache und Temperament, ohne nennenswerte Beziehung zu den Ausdrucksformen der Nachbarstädte, stellen eine Mischung aus englischen, irischen und walisischen Elementen dar . . . Weitere Übereinstimmung mit New Orleans: eine ‘geborgte’ Musik wurde übernommen (in diesem Fall der amerikanische Rock’n’ Roll der mittelfünfziger Jahre) und nach und nach umgewandelt in einen unverkennbaren Lokalstil. Die Gruppe aus drei Gitarren plus Schlagzeug (typisch für die Beatles und die Musiker aus der Zeit ihres Anfangs), schuf ein Modell, das die britische Pop-music-scene verwandelte”.²⁷

Der Popmusiker Mike Evans teilt außerdem noch mit, daß “die Vorstellung einer gewissen Einzigartigkeit” bei dem Liverpools von Kindheit an genährt wird, “sie gedeiht schließlich zur Loyalität gegen die Stadt, die diejenige gegen Königin und Land weit hinter sich läßt”.²⁸

Sehen wir daraufhin in eine “Hessische Volkskunde”, dann können wir dort folgendes lesen:

“Wenn man mit der Main-Weser-Bahn von Frankfurt nach Kassel fährt und nähert sich dem Bahnhofs Treysa, so erblickt das Auge rechts durch das Wagenfenster ein weites, gesegnetes Gefilde. Im Vordergrund liegt die ehemalige Feste Ziegenhain. Wie ein Silberband schlängelt sich ein Fließ-

chen zwischen saftigen Wiesen und üppigen Feldern, zwischen Dörfern und schattigen Baumgruppen hindurch, im Hintergrund ragen bewaldete Höhen massig empor: das ist *'die Schwalm'*, der Sitz des *'Schwälmers'* ... Die Schwälmer weisen so manche Eigentümlichkeit auf, daß man gemeint hat, sie seien keine Hessen oder überhaupt keine Germanen. Und so sind denn über ihre *'geschichtliche'* Herkunft schon die verschiedensten Ansichten ausgesprochen worden ... Der Leser kennt sie vielleicht schon ein wenig, die Schwälmer, diese Gestalten, wie aus Erz gegossen, die Frauen mit den bunten Käppchen und den kurzen Beiderwandröcken, die kaum die Knie bedecken; die Männer im dunkelblauen Leinenkittel, reichend bis auf die Mitte der Unterschenkel, mit weißleinenen Hosen, auf dem Kopfe die Ottermütze. Und in diesen Hünen wohnt eine kindliche, trotzige, verschlossene, geschwätzige, schlaue, rauhe, fröhliche Seele, in welcher die Gegensätze eng beieinander liegen, eine Seele, oftmals derb bis zur Grobheit, der aber auch Sparsamkeit, Stolz und zähes Festhalten am Althergebrachten eigen sind".²⁹

Diese Schilderung aus dem Jahre 1904 dürfte in vielem überzeichnet, heute nicht mehr gültig sein, sie gibt aber einige wichtige Hinweise auf das möglicherweise heute noch vorherrschende Eigenbewußtsein der Bewohner und ihre Abstandnahme gegenüber den "übrigen Hessen". Alfred Höck hat nun jüngst darauf hingewiesen, "daß das Eigengefühl der Schwälmer wesentlich unterstützt wurde durch *'Außenstehende'*, die eine Art Mythos geschaffen haben, jedenfalls die Bewohner dieser Landschaft draußen weithin bekannt gemacht haben".³⁰

Die Petards haben nun sicher keinen "Schwalm-Sound" kreiert, aber für die, wie Lästere schimpften, "Bauernband" war der "Beat auf dem Lande", eben mit dem Zentrum Schrecksbach und der Schwalm ein wesentliches Konstitutiv. Im großen und ganzen gesehen scheint eine abgrenzbare Region (diese ?) unentbehrlich für ihre Karriere gewesen zu sein, und sie waren dort auch mehr oder weniger beliebt. Diese keineswegs selbstverständliche Tatsache gilt es zu erklären. "An sich" paßten ja weder ihre Musik noch ihr eigenartig kostümiert-langhaariges Auftreten zum "Schwälmer", wo auch heute noch überdurchschnittlich viel Trachten zu sehen sind.

Hier ist zunächst auf schichtungssoziologische Forschungsergebnisse zurückzugreifen, in denen darauf hingewiesen wird, daß Bezugspositionen einer Wertschätzung unterliegen, die als Sozialprestige (soziales Ansehen) bezeichnet wird und aus der sich u.a. unterschiedliche Handlungsspielräume in der "Gesellschaft" ableiten lassen. Gemäß gemeindesoziologischen Befunden werden die Berufe Arzt/Ärztin mit rund 60 v.H. und Krankenschwester mit rund 39 v.H. in dieser Hinsicht am höchsten bewertet, mit Abstand folgen der

Beruf des Pfarrers (32 v.H.) und des Lehrers (30 v.H.), im Rahmen der Autoritätsstruktur einer Dorfgemeinde stehen die Ärzte an dritter Stelle hinter Pfarrer und Bürgermeister. Die Ärzte sind häufig in keiner öffentlichen Funktion vertreten. "Sie leben sogar in einer gewissen Isolation zur Gemeinde, was ihnen aber erstaunlicherweise kaum verübelt wird".³¹

Horst und Klaus waren die Söhne des Dorfarztes. Von daher war ihr Status, also ihre relativ hohe Position innerhalb des unterschiedlich verteilten Sozialprestiges im Dorf von vornherein einigermaßen "abgesichert". Kritik stand daher weitgehend zurück. In der Volksschule gab es zwar einige Schwierigkeiten: weil der blonde Klaus ("Schimmel") besser war als die anderen, wurde er "gemeinsamer Sache" mit der Lehrerin beschuldigt: "Der Schimmel und die Krammsche korrigieren nachmittags Hefte" –, das hatte die üblichen Balgereien mit der Dorfjugend zur Folge. Mit dem Besuch der Melanchthonschule entfiel jedoch dieses Konkurrenzverhältnis, sie waren allgemein "angesehen", abweichendes Verhalten tolerierte man. "Die Vornehmen" zeigten sich mangels Interesse nicht auf der Kirmes und spielten auch nie auf dem Sportplatz Fußball.

Als die Petards nach und nach berühmter wurden, was ja durch den "Schwalm-Boten" und die "Hessische Allgemeine" in schöner Regelmäßigkeit und Größe registriert wurde, war damit eine unreflektierte Fortsetzung des "Schwalm-Mythos" gegeben. Die besonderen Gewohnheiten und Trachten wurden, wie Alfred Höck hervorgehoben hat, ja wesentlich im 19. Jahrhundert durch berühmte Fremde, meist Maler und Schriftsteller, "festgeschrieben", wenn nicht gar provoziert – das stolze Gefühl, "draußen" bekannt zu werden durch Künstler, war dem Schwälmer also nicht unbekannt, sondern hatte Tradition, war ihm recht.³²

Diese beiden Gesichtspunkte ("Schwälmer Ethnozentrismus" bzw. "Regionalismus", Sozialprestige) erklären sicher zu einem wesentlichen Teil mit, warum die Petards so beliebt waren, zu Beginn der Karriere Tausende von Zuschriften an die Hitparaden allein aus der Schwalm kamen, was bei Radio Luxemburg zum Rauswurf führte.

Fragte man die alten Schwälmer nach ihrer Meinung über Petards-Musik, dann hörte man: "Schön ist es net, aber laut", freundlich fügte man hinzu: "Da müß' mer lache". An den langen Haaren hatte man auch nichts auszusetzen, es war eben so "wie die alten Dichter und Maler". So fand man alles in Ordnung: "Das muß ja sein", gern hörte man, daß die Jungs zwei Liter Milch am Tag tranken. Sie waren die Sensation, und die Schrecksbacher meinten: "Ihr macht unser Dorf noch mal berühmt". Demgegenüber hatte ein Schwälmer, der zur Melanchthonschule ging, z.B. zu hören: "Dä well woß beßres wänn!" "Dä well noochhäär nex mih met ins se du honn!" usw.³³

Sieht man auf die in anderem Zusammenhang ermittelten Beurteilungskriterien dörflicher Autorität, so fügen sich die Petards auch hier gut ein: Leistung und Hilfsbereitschaft, ergänzt durch "Freundlichkeit", "Ehrlichkeit", "Offenheit", "Charakterfestigkeit", "Anpassungsfähigkeit" ("kein Stolz") und "Aufgeschlossenheit" sowie eine gewisse bescheidene Zurückhaltung.³⁴

Direkter Kontakt mit der Bevölkerung, etwa Freundschaften mit ehemaligen Schulkameraden, bestand nicht, von seiten der Petards herrschte eine freundliche Distanz, die gut zu ihrem Image paßte. Kritik übten die Einwohner von Schrecksbach nur, wenn bei Rundfunk- und Fernsehinterviews ihr Ort nicht genügend gewürdigt wurde: "Ihr müßt den Namen des Ortes deutlicher aussprechen". "Zufällig" hatte ein Heimatforscher dann noch herausgefunden, daß Schrecksbach in der geographischen Mitte von Deutschland liegt.³⁵ Dem wurde ein günstiger Einfluß auf die Auftrittsverpflichtungen der Petards zugeschrieben.

Sieht man nun wieder auf die Musik, dann ist es für diesen "Beat auf dem Lande" entscheidend gewesen, daß die Petards jahrelang in einem quasi konkurrenzfreien Raum groß werden konnten – hier waren sie die einzige Sensation – allein schon durch ihre technische Ausrüstung. Möglicherweise hätten sie in einer Großstadt, in der 1. es überhaupt mehr Beatgruppen gab und 2. auch mancherlei ausländische Beatbands aufspielten, das Publikum dementsprechend verwöhnt war, keine gleichgute Karriere möglich gehabt. Dies kann man aus folgenden Tabellen sehen: entscheidend waren Orte mit geringerer Einwohnerzahl in Hessen, die den Start ins Showgeschäft möglich machten.³⁶

Tabelle 1: Auftritte der Petards pro Jahr und Größenklassen der Gemeinden*

Jahr Einwohner		1965/66	1967	1968	1969	1970	1971	1972
1 bis	199	4	2	2	1	1	–	–
200 bis	499	–	12	4	6	2	2	1
500 bis	999	13	15	32	5	7	6	4
1000 bis	1499	45	15	29	17	10	3	4
1500 bis	1999	9	6	19	5	4	6	2
2000 bis	2999	1	15	31	14	10	7	3
3000 bis	4999	3	13	34	23	12	10	7
5000 bis	9999	21	30	27	30	19	15	4
10000 bis	19000	25	45	26	29	16	17	6
20000 bis	49000	4	24	32	34	21	20	3
50000 bis	99999	–	8	7	17	14	11	2
100000 und mehr		3	9	27	42	38	18	23
Summe		128	194	270	223	154	115	59

*Einwohnerzahl ermittelt nach "Müllers Großes Deutsches Ortsbuch", 16. Aufl. Wuppertal-Barmen 1968

Tabelle 2: Auftritte der Petards pro Jahr und Größenklassen der Gemeinden (in v.H.)*

Jahr Einwohner	1965/66	1967	1968	1969	1970	1971
1 bis 999	13,27	14,94	14,03	5,37	6,47	6,04
1 000 bis 9 999	60,80	40,71	51,84	39,89	35,69	38,58
10 000 bis 99 000	23,39	39,68	24,06	35,86	33,17	40,73
100 000 und mehr	2,54	4,67	10,07	18,88	24,67	14,65
Summe	100,00	100,00	100,00	100,00	100,00	100,00

*Das Jahr 1972 wurde weggelassen, weil sich hier aufgrund der Auftritte in Darmstadt zu starke Verzerrungen ergeben.

Die Tabellen zeigen: Ab 1967 eine kontinuierliche Abnahme der Auftritte in Gemeinden unter 1 000 Einwohnern und ab 1965/66 eine kontinuierliche Steigerung des Anteils der Auftritte in Städten über 100 000 Einwohnern.

Die Berühmtheit der Petards führte dann tatsächlich zu einem gewissen "Schwalm-Sound": die kleineren Bands zwischen Frankfurt und Kassel orientierten sich an den Petards, hatten eine ähnliche Verstärkeranlage, meist von der gleichen Firma, und auch eine ähnliche Lichtenanlage, und sie spielten Petards-Stücke und ahmten die Arrangements nach: "Ich habe meinen Kumpels gesagt, die Petards machen das so, wir müssen es auch so machen." Das daran gewöhnte Publikum fand es gut.

Die Petards waren in der Schwalmregion keiner musikalischen Kontrolle ausgesetzt, sie waren einerseits die anerkannt-konkurrenzlos "Größten", die sich bestätigt wußten ("Lokalmatadore"), und sie wollten den "internationalen Durchbruch". Andererseits hatten sie – außer durch Schallplatten – keine Kontakte mit ihnen ebenbürtigen oder überlegenen Bands, mit denen man Erfahrungen hätte austauschen oder bei denen internationale Tendenzen hätten festgestellt werden können. Großstädtische Konkurrenz hätte sie stärker herausfordern und durch bessere Vergleichsmöglichkeiten fördern können. So zeigte sich bald eine Grenze – z.B. erreichten sie keinen "Durchbruch" im norddeutschen Raum, eine weitere Grenze dürfte in ihren musikalischen Fähigkeiten gelegen haben, was vermutlich nur Klaus deutlich genug sah, und so stagnierte ab 1970 die Entwicklung: ihre Heimatregion war mit dem Petards-Sound gesättigt, durch größere Tourneen in den süddeutschen Raum hatten sie die "Pflege der Heimatkontakte" vernachlässigt – der Lokalpatriotismus verlief sich zu ihren Ungunsten.³⁷ Schließlich waren sie zur Existenzsicherung auf viele Auftritte mit – im Verhältnis zu Veranstaltungen in Großstädten – relativ bescheidenen Einnahmen angewiesen, die – nebst der umfangreichen "Fanarbeit" – so viel Zeit in Anspruch nahmen, daß kaum

Muße zur Reflexion blieb, die den Anschluß an andere, neue, musikalisch anspruchsvollere Stilrichtungen gestattet hätte. Man kann auch sagen, daß die Petards sich zu wenig an das Schwälmer Sprichwort hielten: "Wer im Winter will Hasen fangen, muß im Sommer die Hunde füttern".³⁸

2.2.4. *Die Auftritte der Petards und ihr Publikum*

Im Hinblick auf das allgemeine Verhalten des Publikums bei Rockveranstaltungen liegen schon einige Darstellungen vor, so daß hier nicht näher darauf eingegangen wird.

Zu Beginn ihrer Karriere waren die Petards ihre eigenen Veranstalter. Aus eigener Kenntnis und durch Fantips kundschafteten sie geeignete Veranstaltungsorte, meist Gaststätten und Festveranstaltungen (Kirmes) aus, wo sie auftreten konnten. Hier spielten sie dann den ganzen Abend bis Mitternacht, überwiegend fremde Kompositionen. Die mangelhafte Lichtausstattung der meisten Räume führte, wie schon erwähnt, zum Erfinden der Lightshow.³⁹

Mit steigendem Erfolg beschränkten sie ihre Spielzeit auf zweimal 45 Minuten. Vor ihnen trat dann in der Regel eine lokale Beatgruppe als Rahmen- oder Vorausband auf. Eigenveranstaltungen nahmen ab, statt dessen wurden – vor allem zu Tourneen – Veranstalter systematisch angeschrieben, je nach Lage der Dinge wurden Sonderangebote unterbreitet. Im übrigen wurden die Petards um Veranstaltungen gebeten: von Schülern zu Schulfesten, von Kirmesburschen zu Kirmesveranstaltungen, von Gesangsvereinen zu Jubiläen, von Stadtjugendpflegern, Gastwirten, Gastspieldirektoren und "Schwarzvermittlern" sowie nicht zuletzt eben von jenen kleinen lokalen Bands oder Fancubleitern, die sich damit das große Geschäft und Popularitätszuwachs versprachen.

Als Beispiel seien folgende Anschreiben zitiert:

Der Gesangsverein "Heiterkeit-Sängerkranz" aus G.B.:

"Wir feiern unser 75-jähriges Jubiläum vom 1. – 3. Juli 1972 in einem großen Festzelt auf dem Sportplatz in G.B.. Der Jugendvertreter in unserem Vorstand schlägt vor, am Freitagabend, dem 30. Juni 1972, einen Tanzabend im Festzelt zu veranstalten, da die Jugend von einem Festkommers nicht so sehr begeistert sei ...".

Der stellvertretende Schulsprecher einer Schule fragte:

"Ich komme vielleicht mit einer recht dummen Frage. Im Rundfunk, hörte ich, daß Sie ein Konzert in einer Schule gaben. Meine Fragen, die ich gerne

an Sie richten möchte, sind diese: 1. War das nur eine Ausnahme, oder treten Sie öfters in Schulen auf? 2. Würden Sie evtl. in unserer Schule (Kreisrealschule und Kreisgymnasium mit zusammen etwa 2000 Schülern) ein kleines Konzert geben, wenn Sie einmal in der Nähe gastieren? 3. Wie hoch würde der Preis dafür ungefähr liegen? Bitte fassen Sie dies nicht als eine Frechheit auf . . .”

Die “Turn- und Sportgemeinde A.B. 1901 e.V.” schrieb:

“Am 26./27.7.1970 ist die TSG A.B. Ausrichterin der diesjährigen Kirmes in A.B.. Zum Auftakt der Kirmes ist eine Beat-Veranstaltung geplant . . .”

Ein Förstersohn aus O. schrieb:

“Ich leite eine Beatgruppe in Freudenstadt. Wir gewannen vor ½ Jahr ein großes Beatfestival und stecken nun in einer großen Finanzmisere. Wir benötigen eine neue Anlage und müssen uns etwas einfallen lassen. Da wir Schüler sind, verdienen wir kein Geld, wollen die Musik aber nicht beenden, weil wir uns musikalisch stark engagiert haben. In Baiersbronn bei Freudenstadt steht eine sehr gut für Beatshows geeignete Halle . . . Die Rolle der Begleitgruppe würden wir übernehmen. Ich hoffe, daß es für uns finanziell der rettende Anker wird . . .”.

Ein Festhallengastwirt aus dem Rheinland:

“Einige Punkte aus meinem Veranstaltungskalender der Jahre 1969 – 1971 sind Konzerte mit: Shocking Blue, Golden Earring, Middle of the Road, Jeronimo u.v.a.m.. Da der Trend bzw. die Zuschauerzahl aber kontinuierlich zurückgehen, werde ich in Zukunft nur noch Veranstaltungen durchführen, bei denen das Risiko für mich gleich Null ist . . . Da wir hier ein sehr progressives Publikum haben, würde ich Ihnen raten, nicht mehr als 4,- DM Eintritt zu nehmen, da man sich selbst bei so populären Gruppen wie z.B. Golden Earring, Shoking Blue oder Middle of the Road darüber opponierte, daß 5,- DM Eintritt genommen wurden . . .”.

Es lassen sich also zwei Gruppen von Veranstaltern unterscheiden: einmal mehr “materiell” orientierte, die sich einen großen Gewinn versprechen, und zum anderen mehr “ideell” orientierte, die mit ihren eigenen Vorhaben (Politik, traditionelle Gesangs- und Kulturpflege, Wohltätigkeit) bei der Jugend nicht ankamen oder unbekannt blieben und nun die Petards als “Aufhänger” benutzten.

Fand eine Veranstaltung statt, dann waren die Petards meist schon drei Stunden vor Beginn ihres Auftritts “am Ort”. Sie hatten die umfangreiche Anlage aufzubauen; wenn dies der vorausgefahrene Roadmanager gemacht hatte,

beschränkten sie sich auf letzte Feinheiten. Danach "hingen sie rum", meist in Cafes oder Gaststätten, in einzelnen Fällen unterhielten sie sich mit Fanclubleitern. Im Veranstaltungsraum ließen sie sich nicht sehen, solange die Begleitband, deren Namen auf den Plakaten kleiner gedruckt war als der der Petards und die häufig nur für ein Viertel der Petards-Honorare auftrat, noch musizierte, meist ein bis zwei Stunden.

Eine halbe Stunde vor ihrem Auftritt begaben sich die Petards dann in die Garderobe, um sich zu kostümieren und zu schminken.

Die Spannung zwischen Publikum und Band vermochten sie nicht durch ein "ermunternd-witziges" Gespräch bzw. Ansage zu lockern, wie es andere Bands taten. Hierzu hatten sie keinen geeigneten Mann. Am Anfang war dies auch nicht nötig, hätte nicht "gepaßt": Das Licht im Saal wurde gelöscht. Der Roadmanager stellte die Anlage an. Darauf ertönten in dem dunklen Raum die Rückkopplungsgeräusche der vollaufgedrehten Gitarren, die direkt vor dem Lautsprecher standen. Im flackernden Stroboskoplicht kamen die Petards dann auf die Bühne und fingen sofort mit dem Spiel an. Zeitweilig hatten sie in der Dunkelheit noch eine Sirene laufen, die immer höhere, durchdringendere Töne erzeugte. Nach dem Weggang von Klaus war Uwe gegen diese Art von Show, so daß dies seltener durchgeführt wurde. Als Hansi, der letzte Roadie, die Gruppe verließ, war auch keiner mehr da, der dies hätte durchführen können. So gab dann nur noch Horst ein "Hallo" von sich, verkündete, daß die Petards sich freuen, hier spielen zu können, und sagte den ersten Titel an.

Dann ging die Show los – die Lichtreflexe bediente der "ehrenamtliche" Roadmanager. Musikalisch wurde kaum improvisiert, Soli waren – abgesehen von Arnos Schlagzeugsolo knapp bemessen. Die Musiker verständigten sich während des Spielens weniger durch Hören als durch Blicke und Bewegungen, führend war jeweils der Sologitarrist und Sänger, also zunächst Klaus, dann Uwe und Ray.

Die Petards mochten am liebsten ein Publikum, das ihrer Musik aufmerksam zuhörte – die "Tanzveranstaltung" überließen sie gern der Begleitband! Ihre Titel waren auch vielfach ungeeignet zum Tanzen.

Sie hatten folgende Faustregel: Je höher der Anteil der männlichen Beatfans, desto besser ist die Musik. Beifallsstürme erlebten sie gern, hier trat allerdings im Laufe der Jahre ein Wandel ein. In den späten 60er-Jahren – vor allem zu Zeiten der "gutgekleideten Halbstarke" (Mods), also 1967/68 – waren gemeinsames Kreischen und Pfeifen und andere kollektive Formen der Beifallskundgebungen an der Tagesordnung. Das wilde und laute Auftreten der Petards kam beim Publikum gut an: je wilder und lauter, erregender die Stücke wurden, um so mehr ging das Publikum mit, z.B. bei "Inside Looking Out". Meist wurde das Publikum auch schon durch die wilde Bühnenshow "außer

Rand und Band“ gebracht, signalisiert doch Körperbewegung – unabhängig davon, ob sie gespielt ist oder “echt”, eine starke emotionale Erregung.⁴⁰ Typisch war auch das Vordrängen eines Zuschauerblocks an den Bühnenrand, als wolle er gleichsam in die Verstärker hineinkriechen, wobei die dort vorherrschende Lautstärke in der Regel die Schmerzgrenze überschritten haben dürfte, die Phonzahl ließ die Körperteile vibrieren, der Baß “schlug auf den Magen” – die akustischen Schwingungen wirken auch in der Gegend des Plexus solaris.⁴¹

Bringfried Schröder kommt in seiner außerordentlich sorgfältigen Analyse über die psychische Wirkung der Popmusik auf Jugendliche⁴² unter Verwendung amerikanischer und eigener Untersuchungen zu folgendem Schluß, den er anhand der Popfansdevise “Drop out, turn on, tune in!” entwickelt: “‘Drop out’ heißt in diesem Zusammenhang Ausschaltung des Rationalen zugunsten eines intensiven, ‘dionysischen’ Erlebens. Die kortikalen Instanzen sollen gehemmt werden, alle störenden, ablenkenden Wahrnehmungen sollen ausgeschaltet werden, nur so ist das ‘totale Erlebnis’ möglich. Aus diesem Grund läßt sich der Popfan zunächst von einer ‘Lärmflut’ überspülen, die eine Konzentration auf die Musik nicht nur erleichtert, sondern sogar erzwingt. Das Knistern von Bonbontüten oder der niesende Nachbar – Geräusche, die das Musikerlebnis des Konzertbesuchers empfindlich stören – diese akustischen Phänomene gehen in einem ‘Klangbombardement’ unter, in dem selbst ein Pistolenschuß kaum eine Chance hätte, gehört zu werden. Die rhythmischen Impulse – vor allem die tiefen Frequenzen des Elektrobasses – dringen mit einer derartigen Intensität auf den Zuhörer ein (besser gesagt: dringen in den Zuhörer ein), daß der Vorgang des ‘turn on’ des ‘Anschaltens’ des eigenen Rhythmuserlebens gewissermaßen automatisch erfolgt. Schon an dieser Stelle lassen sich auch die erstaunlich divergierenden Erlebnisschilderungen der Popfans und der im Hinblick auf Popmusik unbedarften Laien erklären. Für den Laien, der nicht bereit ist, sich diesen gewaltigen Rhythmusimpulsen hinzugeben, sich von ihnen tragen zu lassen, kann diese Musik nur als ein ‘Klanginferno’ und durch die enormen Schallenergien als ein fast körperlicher Angriff erlebt werden. Hier bietet sich der Vergleich zu einem Schwimmer an, der der Strömung Widerstand entgegensetzt, anstatt sich von ihr tragen zu lassen.

Der dritte Akt, das ‘tune in’ schließlich, besteht in der sensitiven Einstimmung in den swingenden Rhythmus. Die physiologischen Mechanismen, die diesen Vorgang unterstützen, sind ausführlich diskutiert worden. Um diese Einstimmung zu intensivieren, sind viele Popbands schon vor einiger Zeit dazu übergegangen, sogenannte Light Shows zu produzieren. Dabei handelt es sich um Lichteffekte, die durch eine Verbindung von stroboskop-

schen Anlagen und elektronischen Musikinstrumenten mit dem akustischen Rhythmus in einer raffinierten Weise gekoppelt sind. Der Raum ist abgedunkelt und wird im jeweiligen Rhythmus der Musik blitzartig erhellt. Durch diese gleichzeitige Stimulierung mehrerer sensorischer Gebiete wird die Auslösung affektiver bzw. ekstatischer Reaktionen begünstigt . . .

Derartige Erlebnisse lassen kaum noch eine Verwandtschaft mit dem Musikerlebnis im Konzertsaal erkennen. Hier läßt sich die Wirkung des 'dionysischen' Elements der Musik gewissermaßen in Reinkultur beobachten. Dies ist die extreme Form einer vom Logos losgelösten Musik, vor der Platon gewarnt hat, da sie der Vernunftlosigkeit und Irrationalität diene. Gerade diese Vernunftfeindlichkeit der Popmusik stellt nach Ansicht vieler Soziologen und Pädagogen ihren besonderen Reiz für die Jugendlichen dar . . .

Diese Abkehr vom Rationalen und die Hinwendung zu 'echten' Gefühlen scheint aus einer gewissen Müdigkeit zu resultieren. Für diese Müdigkeit gibt es eine Vielzahl von Gründen, die auch in den Gesprächen mit den Jugendlichen immer wieder anklängen. Im Mittelpunkt steht eine resignierte Enttäuschung über die gesellschaftlichen Verhältnisse, die als ungerecht, unlogisch, verlogen und bedrückend erlebt werden. Die Erwachsenen, vor allem die eigenen Eltern, sprechen doppelzünftig – kurz: Die Jugendlichen fühlen sich im Stich gelassen. So entsteht der Wunsch nach 'Abschalten', Entspannung, echtem Erleben, nach 'Erholungsregression'. Der regressive Charakter des Popmusikerlebnisses wird auch durch den vorübergehenden Verlust von Orientierungsfunktionen in Analogie zu den Depersonalisations- und Derealisationsphänomenen der Schizophrenie deutlich. Eine Passage aus dem Protokoll eines 16-jährigen vermittelt ein eindrucksvolles Bild einer solchen Regression: ' . . . – und kam die nächste Platte, und die war sehr gut, und da kam ich immer weiter . . . tatsächlich in einen Rausch rein, und da hab' ich k a u m n o c h w a h r g e n o m m e n um mich herum, nur noch die Musik, und dann haben die, glaube ich, den Plattenspieler abgeschaltet, und dann, ich glaub', sie haben mich hingelegt und so, und dann haben sie mich wachgerüttelt und mich dann in ein anderes Zimmer getragen, und ich hatte so ein Gefühl, als würde ich ziemlich besoffen sein . . . dabei habe ich kaum getrunken . . . ja, und dann haben sie mich aufgeweckt . . .'. Nach unseren Beobachtungen läßt sich die oft geäußerte Meinung, die Popmusik sei eine Musik des Protests, kaum aufrecht erhalten. Das Untertauchen in der 'Lärmflut' stellt eher den von Revers beschriebenen 'Rückgriff des Erlebens' auf die ursprüngliche Ebene des kindlichen Ichs dar. Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß diese Musik in den USA 'Rock' heißt, was soviel wie 'wiegen, einlullen' bedeutet und sich auf den gleichmäßigen, wiegenden Rhythmus bezieht.

Das Popmusikerlebnis hat für die Jugendlichen einen *e n t l a s t e n d e n* Charakter, so viel läßt sich aus allen Protokollen entnehmen. Es ließ sich allerdings nicht endgültig klären, ob dadurch tatsächlich eine Regeneration, also eine Erholung, stattfindet. Einiges spricht jedenfalls für die These Kohuts, wonach unter besonderem Streß – hier: Schulsorgen, Leistungsdruck, verständnislose Eltern – kontrollierte und vorübergehende Regression eine verjüngende Wirkung auf die sogenannten ‘höheren Funktionen’ haben”.

In den 70er Jahren hörte die “blinde Begeisterung” auf, das Publikum hörte konzentrierter und kritischer zu, Klatschen wurde seltener. Als Erfolg wurde hier schon angesehen, wenn alle ruhig blieben und bis zum Ende zuhörten.

“Nervend” für die Petards war der Wunsch des Publikums, immer wieder die Hitparadenerfolge hören zu wollen, sie selbst mochten ihre alten Erfolge nicht mehr hören; aus diesem Grunde verzichteten sie dann meist auf Zugaben.

Kritik aus dem Publikum unterblieb meist, jedenfalls wurde sie nicht artikuliert, sie zeigte sich bestenfalls negativ: im Wegbleiben. Die Petards unternahmen auch keinen Versuch, besondere Wünsche des Publikums – nach einem eventuell neuen Stil – festzustellen, sie vertrauten auf die prägende Wirkung ihrer eigenen Musik.

Der direkte Kontakt zum Publikum setzte nach der Aufführung – teils gewollt, teils geduldet – ein.

Mit dem Veranstalter war meist ein “Garderobenraum” (Schulzimmer oder dergl.) vereinbart, der für Fans gesperrt war. Unmittelbar nach dem Auftritt waren die Petards erschöpft und verschwitzt, boten einen unansehnlichen Anblick. Hatte man sich gewaschen und gekämmt, waren die Zuhörer, die Autogramme haben wollten, grundsätzlich willkommen.

Die Petards hatten dann demütig-begeisterte Fans vor sich, die vor Ehrfurcht und Aufregung zitterten, “billige” Fragen stellten und Autogramme wollten: auf Autogrammkarten, Schallplatten, Hände, Schuhe, Arm und Bauch. Hier mußten sie aufpassen, daß sie sich nicht arrogant verhielten, wenn Kommentare kamen wie “Ihr seid vielleicht gut” oder man sich als “echter Fan” präsentierte: “Eure neue Platte ist vielleicht dufte”.

Hier müssen noch die Mädchen erwähnt werden, die nach dem Petards-Refrain “It’s alright, I’ll be with you tonight” vorgingen. Diese stellten sich meist so lange hin, bis sie auf ihr expressiv-eindeutig nichtverbales Verhalten hin “angequatscht” wurden, etwa: “Wie alt seid Ihr denn?”, “Dürft Ihr denn schon?”, “Na, wie heißt Du denn?” – das “Gespräch” war da, das sich dann entweder im Rahmen der “charmanten Tour” oder im ordinär-obszönen Tonfall bewegte. Manchmal hatten sie auch schon vorher angerufen “Wollt ihr nicht mal dort und dort hinkommen”. Hier handelte es sich meist um “ein-

fache Mädchen”, die weniger an der Musik als an den Stars interessiert waren – sie können auch nicht zu den Fans gerechnet werden, eine dauernde Beziehung zu den Petards war nicht angestrebt, meist waren es Schülerinnen, Verkäuferinnen oder Serviererinnen.⁴³

Im Hinblick auf Selbstdarstellung dieser Mädchen seien folgende Briefpassagen zitiert, die zugleich die Extreme andeuten:

“Ich freue mich schon auf den 2. März. Ich hoffe, daß ich wieder ein Küßchen von Dir bekomme. Deswegen habe ich ja damals auch geweint. Ich fand es zu süß, als Renate Dich fragte, was Du mit mir gemacht hast und Du darauf geantwortet hast, Du hättest nichts mit mir gemacht. Das war es ja gerade. Wenn Du wüßtest, was ich alles von Dir träume. Ich darf gar nicht daran denken”.

“Eure Show in Hamburg war alles super. Ihr seid wirklich die einzige Supergroup, die es gibt. Ich finde Dich einmalig. Zum Glück siehst Du nicht so aus, als wenn Du Dich in Deine Gitarre verlieben könntest. Ich kann nichts dafür, ich bin einfach verrückt nach Dir. Ich würde alles tun, was Du willst. Ich gäbe alles dafür, Dich einmal zu treffen”.

“Ich liege auf meiner Bude, Dein Plakat auf meine Wand geklatscht, Du schaust gut drauf aus. Doch noch besser wäre es, wenn Du neben mir (oder auf mir) liegen würdest. Ich kann keinen anderen mehr lieben als wie nur noch Dich. Ich fühle, wie Du meinen Busen massierst. Du denkst: die ist ‘high’. Oh ich habe keine Trip geworfen, aber was fange ich ohne Dich an. Schlupf! . . .”

“Geliebtes Wesen, da mich meine Mutter heute morgen in einer eindeutigen Situation mit meinem Hund i.B. erwischt hat, konnte ich leider heute abend nicht kommen. v. d. z. b.. Falls Du es glaubst, daß Du es besser bringst als der Hund, erfreue mich nach dem Auftritt mit Deinem Besuch. In freudiger Erwartung . . .”.

“Ihr süßen Schnuckelchen . . . Ihr gemeinen Kerle, Schweine! Wenn Ihr es immer so treibt, ist es bald aus mit Euch. Anstatt, daß Ihr Euch eine feste Freundin suchen würdet, hurt Ihr mit jedem Mädchen rum, das Euch über den Weg läuft. Ihr habt kein bißchen Scham in Eurem vollgefressenen Bauch. Ihr seid sehr eingenommen von Euch, Ihr Spinner. Aber trotzdem ein Kompliment. Im Bett (!) seid Ihr eine Wucht. Das ist auch alles. Zum Kotzen, Hurensöhne. Geile Vögel. Alberne Platten bringt Ihr immer raus: ‘Shoot me up to the moon!’ Wenn man das schon hört. Kann doch nur von den Petards stammen. Hoffentlich schießen sie Euch bald zum Mond. Daß wir Euch ja nicht wieder sehen. Ob Ihr dort oben auch solche Chancen habt wie hier? Hi, hi, daß ich nicht lache. Guckt Euch doch einmal im Spiegel an.

Ich würde mich aufhängen, wenn ich so eine Fresse hätte. So richtig grau und alt, mit vollgefressenem Hängebauch. Ihr seid doch keine Männer mit Euren Schwabbel-Muskeln. Und trotz allem lieben wir Euch, mehr als alles in der Welt. Wir brauchen Euch verkommene Stücker. Liebe, Liebe, wo bringt sie einen hin. Kommt zu uns, sonst gibt es bald wieder zwei Selbstmörder. Zieht wenigstens saubere Unterwäsche an. Wir können ohne Euch nicht leben”.

Daraufhin befragt, meinte ein Petard im Interview:

“Es gibt Mädchen, die kommen, und da weiß man schon, was los ist. Da ist ja auch nichts dabei. Das ist nur menschlich; wir essen ja auch. Man spricht nicht von Spaß. Essen hat z.B. auch nichts mit Gefühlen zu tun, sondern ist ein körperliches Bedürfnis. Und es gibt körperliche Bedürfnisse, und es gibt Liebe. Das ist zweierlei, und wenn man liebt, dann befriedigt man auch die körperlichen Bedürfnisse. So schlägt man zwei Fliegen mit einer Klappe.”

Schließlich müssen als eine besondere Kategorie vom Publikum die Schausteller und ihre Arbeiter genannt werden, die sich mit dem “fahrenden Volk” der Petards gern identifizierten – vor allem auf Kirmesveranstaltungen trafen sie zusammen und übernahmen dann – neben dem Roadmanager – die Beschützerrolle. Immerhin fehlte es nicht an tätlichen Angriffen auf die Petards, vor allem in der Umgebung von Fulda, wo die Petards zeitweilig eine “Hochburg” hatten. Hier stürmten einmal die Rocker die Bühne und begannen eine handfeste Schlägerei, bei der die Instrumente nur mühsam gerettet werden konnten. Der Fuß eines zerbrochenen Bierglases knalle mit solcher Wucht an den Kopf von Horst, daß er bewußtlos wurde und eine Gehirnerschütterung davontrug.

2.2.5. *Die Fans*

Die Fans sind der “treue Kern” des Publikums. Doch wer ist Fan? Sicher sind es nicht alle 200.000 bis 300.000 Personen, die Petards-Veranstaltungen besucht haben. Sind es aber nur jene etwa 400 Personen, die einmal einen Fanclub hatten oder jene etwa 2000 bis 3000 Personen, die einmal Mitglied eines Petards-Fanclubs waren? Sind es etwa die 75.000, die “A deeper blue” kauften, sind es 100.000, die die Petards bei einer Hitparade ein- oder mehrmals wählten oder sind es jene 200.000 “Teens und Twens”, die Autogrammkarten von den Petards bekamen?

Folgender Definitionsversuch von Dieter Baacke macht deutlich, daß eine eindeutige Abgrenzung und damit quantitative Bestimmung nicht möglich ist:

- “1. Der Fan muß an einer Gruppe ‘einen Narren gefressen’ haben.
2. Der Fan setzt sich mit einer möglichst großen Zahl Gleichgesinnter für diese Gruppe ein.
3. Der Fan wird dadurch zu einem freiwilligen ‘Manager’ der Gruppe, die nur durch ihn erfolgreich ist.
4. Der Fan folgt den Spuren seiner Gruppe, interessiert sich für alles, was mit ihr zusammenhängt.
5. Der Fan darf auf den Dank der von ihm verehrten Gruppe rechnen.

Wie beim Beat-Konzert Ekstase der Band und des Publikums miteinander korrespondierten – das eine ist nicht möglich ohne das andere –, so besteht auch hier ein gegenseitiges Abhängigkeitsverhältnis: Die Fans bedürfen der Gruppe, um ihre Freizeitrolle zu spielen; die Band bedarf der Fans, um eine begeisterte Show produzieren zu können”.⁴⁴

Die Petards wußten, daß die Fans “ihr bestes Kapital” waren, was sie ideologisch überzogen: “Jeder Petards-Fan soll selbst ein kleiner Petard sein – kein Unterschied zwischen uns und unseren Fans”.

Letzteres war die Außendarstellung – nach innen bezeichneten sie sich spaßeshalber als “Götter” und ihren Roadmanager, mit dessen Hilfe sich mancher Fan Zutritt zu den Petards verschaffen wollte, als “Halbgott” – dem gegenüber empfanden sie die Fans, die durchaus nicht nur beim Verstauen der Instrumente zuschauten, “geduldig” im Weg standen, “in der Hoffnung, einem von ihnen aufzufallen” und ein Lächeln zu erhaschen, häufig als lästig, wenn sie zu “aufdringlich” wurden – es kursierte mitunter das Wort vom “Arsch von Fan”, der nur “nervte”.

Im Hinblick auf qualitative Bestimmung lassen sich folgende Typen unterscheiden:

1. Fast ausschließlich Mädchen, die sich – in der Regel bei einer Veranstaltung – in einen der Petards verlieben (“verknallen”) und für die die Gruppe von dort her – negativ⁴⁵ oder positiv – interessant wird.⁴⁶ Hier läßt sich wieder differenzieren zwischen
 - a) Fans, die ständig betonen, daß sie nicht in den berühmten Star, das Gruppenmitglied, verliebt sind, sondern in den Menschen “an sich” und
 - b) solchen, die ihre individuelle Zuneigung dadurch zu rationalisieren und zu sublimieren versuchen, daß – von der geliebten Einzelperson ausgehend – die Gruppe insgesamt unterstützt wird. Gegenüber dem unter a) beschriebenen Fantyp stammt dieser Fantyp meist aus der Mittelschicht und ist ihm an Schulbildung überlegen. In manchen Fällen gründet dieser Fan einen Fanclub: im Rahmen von dessen Aktivitäten hat man dann einen ständigen legitimen Grund, mit der geliebten Person quasi-offiziellen Kontakt zu pflegen. Sie begeistern sich dann auch für die Musik der Gruppe. Im Sinne

einer psychoanalytisch orientierten Hypothese könnte man von Fanclubgründung durch "Rationalisierung" sprechen: an die Stelle uneingestander Motive (erotische Bindungen) treten vom "Zensor" Über-Ich tolerierte Scheinbegründungen mit entsprechenden Handlungen.

2. Mädchen und Jungen, die "echt" von der Musik der Gruppe begeistert sind, sie insgesamt unterstützen wollen. Mit der Gründung eines Fanclubs und dessen Aktivitäten stabilisieren oder erhöhen sie häufig ihren Status in einem gesellschaftlichen Subsystem (Schule, Dorfjugend, Internat) oder bauen ihn auf, in einigen Fällen versuchen sie damit einen Ausgleich zu schaffen gegenüber einer bewußten oder unbewußten Minderwertigkeit oder Unsicherheit gegenüber relevanten sozialen Idealen (Deprivationen, soziale Stigmatisierungen – z.B. Behinderte). Die letztgenannten Fanclubleiter sind in der Regel nicht nur für *eine* Gruppe tätig, ein einheitlicher Stil der von ihnen "betreuten" Stars (von Peter Alexander bis Petards) liegt nicht vor.

2.2.5.1. *Der Einzelfan*

Die Fanrolle "ist keine offizielle Position, sondern eine frei und vorübergehend eingenommene, ist an die Interaktion von Gruppen gebunden und gilt nur 'innerhalb von Situationen': hier innerhalb des beatbezogenen Raumes".⁴⁷ Sie beginnt demgemäß meist bei einer Veranstaltung. Hier besteht kein Unterschied zwischen den Quasi-Fans, die ihre Aktivität nur auf einen richten, und denen, die ihre Freizeit dann der ganzen Gruppe widmen und, indem sie die Gruppe unterstützen, dem einen, den sie in Herz und Sinn vor allem: im Auge haben, auch helfen. Diese sind dann zu den echten Fans zu rechnen, insbesondere, wenn sie einen aktiven Fanclub gründen und leiten. Hier ist zu beachten, daß diese Fans selten von der Musik ausgehen, sondern vom Aussehen der einzelnen Gruppenmitglieder, d.h. der interne Status der Gruppenmitglieder aufgrund musikalischer Leistungen steht in keiner eindeutigen Wechselbeziehung mit der Beliebtheit bei Einzelfans. Hinzuweisen ist auch darauf, daß häufig Freundinnen eine Veranstaltung besuchen und sich die beiden dann "zusammen" verlieben – entweder in einen, meist aber in zwei verschiedene Bandmitglieder, ihre Aktivitäten dann gemeinsam vornehmen (vor allem: Schreiben und Telefonieren) und sich dabei manchmal zu übertrumpfen trachten; teilweise bekommen sie durch dieses gemeinsame Vorgehen auch erst den "Mut", sich an einen Star zu wenden. Im weiteren Verlauf kommt es dann aber zu Eifersüchteleien, falls derselbe Star angehimmelt wird.

Im Hinblick auf die affirmativen Interaktionssequenzen, vor allem den Beginn des "Verliebtseins" während der Veranstaltung,⁴⁸ liegen zahlreiche Selbstdarstellungen vor:

“Du hast mir einmal so süß von der Bühne heruntergelacht, und ich habe mich Hals über Kopf in Dich verknallt (verliebt). Bitte, bitte, ich möchte Dich so gern wiedersehen. Du denkst vielleicht, ich spinne, aber es ist voller Ernst. Meiner Freundin ist es genauso gegangen; sie hat sich in . . . verknallt”.

“Seit ich Dich am Samstag gesehen habe, bin ich rettungslos verloren, mir gegenüber sitzt meine Freundin. Sie hat dieselben Sorgen wie ich, sie schreibt gerade an . . . Es ist wirklich nicht einfach, sich in einen Star zu verschießen (seufz). Ausgerechnet mir mußte das passieren. Ich habe Dich immer angeschaut. Ich dachte, Du müßtest es eigentlich merken, aber das wäre unmöglich gewesen, wo Du doch von so vielen Mädchen angehimmelt wirst. Es gab mir jedoch jedesmal einen Stich, wenn ich neben mir hörte: ‘Der Bassist ist ja sooo süß!’”

“Seit ich das erste Bild von den Petards sah, war ich sofort ein Fan von Euch. Du gefielst mir auf Anhieb, und ich war sofort in Dich verknallt. Am Samstag habe ich Euch in Kulmbach im Wirtshaus gesehen. Als Du auf die Bühne kamst, dachte ich, ich wer’ wahnsinnig. Ich mußte Dich in einem fort anstarren. Die Tränen liefen mir nur so herunter. Als Du dann die Bühne verlassen hast, dachte ich, daß alles nur ein Spuk war. Mir ist nicht einmal ein Autogramm von Euch geblieben”.

“Liebe Petards, insbesondere lieber . . . !

Seit ich Euch in Hessisch-Lichtenau gesehen habe, bin ich ein begeisterter Petards-Fan. Wenn es mein Geldbeutel wieder zuläßt, dann kaufe ich mir Eure LP ‘The Petards’, auf der mir besonders ‘Tonight’ gefällt . . . P.S. Die Anrede habe ich so verfaßt, weil ich mich bei Eurem Auftritt in Euren . . . verknallt habe”.

Im Hinblick auf das Problem, wie der Star sich an das ihn anhimmelnde Mädchen erinnern soll, geben letztere Hinweise:

“Eure Band ist sagenhaft, am liebsten höre ich ‘Golden Glass’. Es ist ja immer gerammelt voll, wenn Ihr auftrittet. Leider finde ich nie einen guten Platz im Saal, deshalb stelle ich mich immer zu Euch auf die Bühne. Du müßtest mich eigentlich schon einmal bemerkt haben, denn ich wollte mich schon so oft einmal mit Dir unterhalten, doch dann bin ich immer zu feige, wenn einmal Gelegenheit wäre, und lasse mir ein Autogramm geben. Vielleicht bin ich auch bloß zu schüchtern, weil ich nicht weiß, wie Du darauf reagierst”.

“Zuerst möchte ich Euch noch einmal sagen, wie gut Ihr gespielt habt. Ihr wart einfach großartig, und ich bin wirklich traurig, daß ich Euch jetzt nicht

mehr sehen kann, aber ich höre jeden Tag Eure Platten. Falls Du Dich nicht mehr an mich erinnern solltest, habe ich Dir ein Bild von mir mitgeschickt”.

“Ich habe die Haare von Julie Driscoll, was mir sehr gut steht, wie meine Freunde behaupten. Ich hatte eine weiße Spitzenbluse und einen blauen Kleiderrock an und Du hast einmal heruntergeschaut, was mich sehr glücklich machte. Monika hatte Wut und bündelte nach dem Auftritt mit Eurem ... an”.

Ziemlich bald nach dem “Kennenlernen” beim Auftritt scheint es sich zu ergeben, daß die affektive Bindung ausschließlich zu einem einzelnen erfolgt, wobei entweder die Mitgliedschaft in der berühmten Band als unwichtig dargestellt wird, oder dem einen Bandmitglied zuliebe wird die gesamte Gruppe unterstützt.

“Lieber ...! Erst wollte ich das ‘lieber’ in Anführungsstriche setzen, weil ich ja nicht weiß, ob Du lieb bist. Aber dann fiel mir ein, daß ich Dich, obwohl ich Dich gar nicht kenne, gleich vom ersten Blick an, lieb fand. Das heißt: Dein Gesichtsausdruck beim Singen drückte soviel Liebes aus. Und nachdem Du das erste Wort zu mir gesagt hattest, wußte ich, daß Du lieb bist. Wahrscheinlich hast Du mich nur veralbern wollen (vielleicht). Jedenfalls gefiel mir Deine ganze Erscheinung von Anfang an, oder besser gesagt: sie fiel mir auf. Und so blöd ich nun mal bin, habe ich Dir dies auf eine ganz dumme Art zu spüren gegeben. Wahrscheinlich liegt es daran, daß Du mir einfach so gut gefallen hast. Und das ist seit fast einem Jahr mal wieder etwas Neues für mich. Die Sache ist nämlich so: Ich war zweieinhalb Jahre mit einem befreundet. (Ein Verhältnis gehabt, wie ich mir kein besseres vorstellen kann.) Jedenfalls haben wir jetzt seit fast einem Jahr Schluß. Nicht, daß ich ihm noch nachtrauerte (ich hatte Schluß gemacht), es war nur so, daß mir einfach kein anderer mehr gefiel. Bekanntschaften habe ich eine ganze Menge gemacht, aber es war alles nichts Genaues. Und dann sah ich Dich auf einmal, und Du gefielst mir gleich. Ich hätte Dich zu gerne näher kennengelernt. Aber es geht nun mal nicht. Das heißt, es ginge schon, aber ich kann mir vorstellen, daß Du kein Interesse daran hast. Und darum erwarte ich auch keine Antwort und nichts von Dir. Ich wollte Dir eben nur mal geschrieben haben. Das Bild kannst Du gleich wegwerfen, es sollte nur zur Erinnerung dienen. Ich meine, damit Du (vielleicht) weißt, wer Dir geschrieben hat”.

“Ich bin kein Fan. Ich finde Eure Musik gut, und ich wünsche, daß Ihr Euch immer weiter verbessert, aber ich habe mich nicht in einen von den Petards verliebt, sondern in Dich ...”.

“Ich mag Dich als Mensch und nicht als irgendeinen Showman auf der

Bühne. Vielleicht denkst Du, ich spinne, da ich Dich ja nicht kenne, ich glaube jedoch, ich würde mich auch gut mit Dir verstehen; schade, daß Du so weit weg wohnst”.

“Was mir an Dir gefällt, ist Dein ganzes Wesen. Wohl, es mag eine Rolle spielen, daß Du zu den Petards gehörst, aber ich glaube, Du würdest mir als Rüdiger (ich denke, daß Du in Wirklichkeit so heißt) noch besser gefallen. Auf jeden Fall wäre die ganze Sache einfacher”.

Auffallend ist bei diesen Äußerungen die verbalisierte, meist negativ-prophylaktische Einschätzung dessen, was das eigene Verhalten für den Star bedeutet. Die Frage ist, ob das tatsächlich eine feststehende Erwartungssicherheit ist oder ob in gerade ihrem Fall auf eine glückbringende Abweichung gehofft wird. Die resignativ formulierte Erwartung kann zudem die häufig weitgehende – in sexuelle Bereiche hineinspielende – verbale Exponierung und Festlegung a priori relativieren. Zaghafthoffende Äußerungen sind demgegenüber selten, sie klammern sich an Indikatoren, die man sich selbst konstituiert⁴⁹ oder überschätzt hat:

“Vor allem habe ich mich darüber gefreut, daß Du meine Adresse selbst geschrieben hast. Nur ist mir, trotz allem, nicht klar, warum gerade bei mir? Ich stelle mir das Ganze so vor: Das Plakat und das andere waren so etwas ähnliches wie Neujahrs Geschenke von den Petards an ihre Fans. Und das werden bestimmt sehr viele sein. Da ist es ganz klar, daß Ihr nicht alle Adressen selber schreiben könnt, sondern es Euch von einer oder mehreren Sekretärinnen machen laßt. Aber warum hast Du ausgerechnet meine (sage und schreibe) meine Adresse geschrieben?? Erklärst Du mir das mal?”

Von dieser Gruppe der unechten Quasi-Fans, die kaum etwas zur Promotion der Gruppe in direkter Art und Weise beitragen, heben sich nun die Mädchen ab, die für die ganze Gruppe etwas tun wollen.

“Falls ich Dir nicht mehr schreiben darf, möchte ich aber gleich erwähnen, daß ich trotzdem für Euch tätig sein werde. Denn Stimmen sammeln, an verschiedene Fernsehsendungen und Musikzeitungen zu schreiben, macht mir sehr viel Freude und Spaß. Und außerdem tue ich es für Euch bestimmt gern, denn Ihr seid alle wirklich lieb”.

Der Fan unterscheidet sich von “den anderen” zunächst dadurch, daß er mehr Information über die Band hat als andere und fühlt sich bestätigt, wenn ihm seine Fragen “aus erster Hand” beantwortet werden: 1. Seit wann spielt Ihr? 2. Wie seid Ihr dazu gekommen? 3. Wann war das? 4. Arbeitet Ihr nebenbei noch? 5. Wohnt Ihr alle zusammen? 6. Wann kommt die neue Platte auf den

Markt? 7. Wie heißt sie? 8. Wie heißt Ihr richtig? 9. Trinkt Ihr gern was außer Bier? 10. Nehmt Ihr alle 1000,- DM zusammen oder jeder? 11. Eure Lieblingsband bzw. -sänger? 12. Was eßt Ihr am liebsten? 13. Was trinkt Ihr am liebsten? 14. Versteht Ihr Euch gut oder nicht? 15. Wo tretet Ihr demnächst auf?"

Diese Art von Fragen wurden von fast allen Fans immer und immer wieder an die Petards gerichtet und "nervten" sie; höchst selten kamen Fragen zu musikalischen Einzelheiten, wie etwa an Arno, der als Schlagzeuger die "Schießbude" bediente:

„Da ich in einer Mädchenband, die es im vorigen Jahr noch gab, aber dann leider wegen der üblichen Mädchenzankerei in die Brüche ging, an der Schießbude saß, interessieren mich alle Schlagzeuger in erster Linie. Ich selber bin eine Flasche an dem Instrument, denn bis zum Doppeltakt habe ich es bis heute noch nicht gebracht. Dich halte ich für den besten Schlagzeuger Deutschlands. Wie lange spielst Du schon Schlagzeug? Aus wie vielen Teilen besteht Deine Schießbude? Pauken? Tom Toms? Becken? Hi Hat? Wieviel Paar Trommelstöcke brauchst Du für einen Abend? In Förste habe ich übrigens einen an den Kopf gekriegt, als Du sie nach dem Solo wegwarfst.“

Häufig sieht der Fan eine Diskrepanz zwischen seinen Fan-Starpromotion-Aktivitäten und seinen eigentlichen Wünschen als verliebtes Mädchen!

“Ich freue mich sehr, daß Ihr in letzter Zeit so viel Erfolg hattet. Doch wenn ich darüber nachdenke, fällt mir 1. ein, daß ich Euch dann immer seltener hören kann, 2. könnte es sein, daß Du mir bei so viel Erfolg nicht mehr schreibst, weil man das als Star nicht mehr tut“.

In diesem Fall wurde der Konflikt zugunsten der Gruppe entschieden, es wird über die Mühsal des Stimmensammelns berichtet und dann: “Ich hoffe, daß Du mit mir zufrieden bist. Die Zukunft heißt sicherlich ‘The Petards’”.

Die enttäuschten, in eine einzelne Person verliebten Quasi-Fans reagieren anders: traurig, wütend, eifersüchtig und mit Vorwürfen, die sicher manchmal nicht ganz unberechtigt sind, wenn ihre Erwartungen enttäuscht wurden:

“Ich habe erfahren, daß Du eine ‘feste Braut’ hast. Ich weiß nicht, wem ich glauben soll: Dir? Du sagtest: ‘Nein ich habe keine Freundin’. Andere sagten: ‘Der . . . ist dick und fett verlobt’. Nun mußt Du mir weiterhelfen . . . Du hast gesagt, daß Du mich gern hast, aber ich glaube, wenn nicht gerade ich, hättest Du es auch einem anderen Mädchen gesagt. Oder??“

“Weißt Du, das Mädchen, nach dem ich Dich gefragt habe, erzählt über-

all, sie wäre mit Arno verlobt. Neulich kam sie mit einem schwarzen Kleid, Blumen und mit einem Geschenk. Ich fragte sie: 'Willst Du zu einer Party!' Christa, meine Freundin, sagte: 'Wer ist denn diesmal der Glückliche?' Sie meinte: 'Arnos Mutter hat Geburtstag, und er hat mich eingeladen. Und jetzt warte ich, bis er mich abholt'. Leider mußte ich dann zum Bus. Und ich konnte nicht sehen, ob er noch kam".

"Hoffentlich findest Du unter Deinen Massen von Briefen meinen heraus. Ich habe mir immer eingebildet, über etwas Menschenkenntnis zu verfügen, aber bei Dir ist alles zu schwer. Du meinst, Du wärest etwas Besonderes, schön und gut: Du bist eben bekannt unter Deinen Fans. Aber muß es deshalb sein, daß ich immer hinter Dir herlaufen muß? Ich muß anrufen, ich komme zu Dir, ich bleibe meistens zu Hause, ich soll Dich respektieren. Du aber tust gar nichts. Ich liebe Dich wirklich sehr und würde mir wünschen, wir würden zusammenbleiben".

"Die R. leistet sich Sachen, die gibt es sonst gar nicht mehr. Wenn sie abends mal zu mir kommt oder ich geh' rüber und frage, na, was ist denn heute los? Holt sie ein Notizbuch hervor und sagt: heute bin ich mit dem und dem da und da verabredet, tue mir einen Gefallen, geh' da hin und sag', ich kann nicht kommen. Heute geh' ich lieber nicht aus. Aber das Schönste sind die Typen selber, nur noch Dressmen. Bandmitglieder gar nicht mehr so viel wie früher. Sie sagt immer: 'Diese Himbeer-Bubis fallen mir manchmal auf den Wecker'. Sag mal, über was hat sich die R. denn am Telefon so künstlich aufgeregt? Wir sind doch ziemlich unsanft unterbrochen worden, das war die R. Die hat mich angeschrien: 'Unterhalt Dich nicht mehr mit dem Pubertätsidioten', und hat auf die Gabel gehauen. Aber mach' Dir nichts draus, die kriegt manchmal ihre Anwandlungen. Sag' es ihr aber nicht, ich sterbe sonst einen Heldentod in der Bratpfanne".

Für den größten Teil Fans ist aber nicht die sozial nicht durchhaltbare und darum sublimierte Zuneigung zu einem Gruppenmitglied Ausgangspunkt der Aktivität, sondern die Begeisterung für die Musik.

"Ich besitze seit einigen Monaten Eure LP 'A deeper blue' und habe sie mir schon häufig gemeinsam mit verschiedenen Bekannten angehört. Wir sind uns gemeinsam mit meinem 13-jährigen Bruder einig: Klasse! Und das gefällt mir an Eurer LP so gut: Sie ist so differenziert. Mal hart, mal mitreißend temperamentvoll, mal ein wenig weicher, gefühlvoller. Und trotzdem fällt Ihr nicht einmal in dieses Schnulzige, wo der Schmalz die 'Wände' runterläuft".

"Heute, als ich auf dem Weg zur Berufsschule war, da sah ich schon von weitem Euren Namen groß- und schwarzgedruckt mir entgegenleuchten.

Meine Mutter findet mich verrückt, weil ich sofort aufhorche, wenn nur Euer Name fällt. Also, es ist wirklich wahr, das ist schon fast eine Sucht nach Euch und Eurer duften Musik. Erst standet Ihr bei mir noch hinter den Bee Gees, aber nun bin ich zu Eurem Sound übergewechselt. Jetzt steht es felsenfest: Ihr seid die Größten!!! Vielleicht schmunzelt Ihr jetzt, sicher habt Ihr es schon sehr, sehr oft gehört, aber ich kann es sogar schwören, für mich sind Eure Songs die tollsten. Sei es rhythmisch oder gesangsmäßig. Es ist wirklich alles dufte. Es haut hin, jeder Song”.

“Soeben habe ich Euch im Talentschuppen gesehen. Es ist wirklich in Deutschland traurig bestellt um solche Bands wie ihr. Leute wie Roy Black und Heintje werden hochgeschrien, doch von Euch hört man relativ wenig. Vielleicht solltet Ihr mehr progressiv spielen oder irgendetwas anderes Weltbewegendes anstellen, um mehr anerkannt zu werden”.

“So eine Band wie Euch habe ich noch nicht gehört. Die Lords vor 14 Tagen waren nicht ein Viertel so gut wie Ihr”.

“Ihr wart viel besser als die Lords. Arno kann fabelhaft Schlagzeug spielen. Du hast eine Klassestimme. Ihr seid überhaupt einsame Klasse und die Größten überhaupt. Ihr seid noch besser als Jimi Hendrix oder The Rolling Stones”.

Die Begeisterung äußert sich einmal im regelmäßigen Schreiben an die Hitparaden sowie Identifikationen mit dem dortigen Erfolg und/oder einer allgemeinen Kauflust für Petards-Platten.

“Heute habe ich an die Adressen, die Du mir geschickt hast, mit Erfolg geschrieben. Marianne und ich haben Samstag und Sonntag voller Ungeduld vor dem Radio gesessen. Dieses Mal mit Erfolg, denn Ihr habt Euch in beiden Hitparaden um viele Plätze verbessert. Wir sind vor Freude bis an die Decke gesprungen. Ihr auch????? Du kannst es Dir ungefähr so vorstellen wie der HB-Mann im Werbefernsehen. Du kannst Dir ja vorstellen, daß uns das Stimmesammeln jetzt noch mehr Spaß macht ...”.

“Ich schreibe jetzt praktisch im Auftrag von 160 Mitschülerinnen. Recht herzlichen Glückwunsch zum 1. Platz bei Stars und Hits. Ich saß eben in meinem Zimmer (Internat) und vergoß schon ‘heiße’ Tränen, da ich nicht mehr an Euer Vorhandensein in der Hitparade glaubte. Doch dann kam plötzlich die große Überraschung. Ein Schrei durch den ganzen Stock und 20 neugeworbene Petards-Fans wollten mir, jede zuerst, das große Ereignis kundgeben. Das ganze Haus stand Kopf”.

“Habe grade Eure Platte auf Lautstärke laufen (keine Zimmerlautstärke). Zum Thema Schallplatten: Wo bekommt man Eure neuen und Eure vorherigen Single-Platten? Ich habe schon ganz Düren, Euskirchen und Aachen abgeklappert, aber nirgends bekam ich Eure Platte”.

“Jetzt würde mich doch brennend interessieren, wo ich ‘Good, good donna’ kaufen kann. Als sie neu war, bin ich in sämtlichen Plattengeschäften, die ich kenne, rumgerast und habe die Platte gesucht, aber keiner hat sie gekannt, und sonst haben sie allen Scheiß. Da ich jetzt die Bestellnummern habe, habe ich’s nochmal probiert. Aber Pfeifendeckel. Jetzt ist sie schon zu alt. Könnt Ihr mir nicht ein Geschäft in der Nähe sagen, wo ich sie kriegen kann? Ich muß die Platte haben, denn sie ist einmalig. Wenn’s nach mir gegangen wäre, wäre sie auf allen Hitparaden Platz 1 gewesen. Das ist nicht gelogen”.

“Eure neue LP mußte ich selbstverständlich haben: Die Scheibe läuft von morgens bis abends. Nur ganz selten höre ich Radio. Und wie der Zufall es wollte, kam da gerade etwas von Euch in ‘T hoch 4’”.

Die Begeisterung der Fans erledigt sich nicht mit “Musikbeschaffung” und Musikhören – häufig wird die Akustik optisch unterstützt durch eine entsprechende Zimmerausstattung, meist Posters und Schallplattenhüllen:

“Ich sitze gerade in meinem Zimmer und habe die ‘Petards-Wand’ gegenüber. Auf den Schlagzeugstock, den Du mir in Gießen schenkest, bin ich besonders stolz. Das war das erste Mal, daß ich Euch spielen hörte. Ich war wie aufgedreht. An diesem Abend hörte ich das ausgezeichnete Schlagzeug-solo von Dir. Ich stand neben Roger. Er sagte mir, daß es 12 Minuten dauere”.

“Wenn man den ganzen Tag von den ‘Petards’ angeschaut wird und sich dann automatisch auf einen festlegt, kommt einem der Gedanke, diesem einen mal zu schreiben. Ich muß dazu sagen, daß ich sehr viele Fotos von Euch an der Wand hängen habe”.

Das expressive Spielen der Fanrolle und die Kontakte mit den Petards ergeben für den Fan Konflikte mit älteren Personen in Familie und Beruf, die an ihn andere Rollenerwartungen richten und sein Verhalten nachhaltig sanktionieren können. (Andererseits muß gesehen werden, daß das Popmusikerlebnis von vielen Jugendlichen als Gegengewicht bzw. als Ausgleich bezeichnet wird, so daß das aus starken Rollenanforderungen in Schule, Familie und Beruf die Disposition zum Spielen einer Fanrolle gegeben sein kann.⁵⁰ Dabei stellt ein direktes Verbot des Umgangs mit den Petards ebenso ein Extrem dar wie die Mutter, die erst auf ein Eingreifen der Schule als Instanz sozialer Kontrolle ihre Tochter bei einem Petard vermutete. Die Sanktionen werden umso gravierender, je mehr durch die Fanrolle, die primär Freizeitrolle ist, die reguläre Ausübung anderer Rollen gefährdet wird.

“Meine Eltern nennen mich ein verrücktes Petards-Huhn, aber sie verweigern mir ihre Unterschrift trotzdem nicht”.

“Inwischen hat meine Mutter Euer Plakat gesehen. Du müßtest sie mal hören, ich habe mich oft halb totgelacht, wenn sie losgackert wie eine Henne. Sie kann sich so herrlich über Arno aufregen (Haar)”.

“Ich habe eben meine Matheaufgaben unterbrochen, um zu einem Poster und noch viel wichtiger, zu einem Autogramm von Euch zu kommen. In der Starparade habe ich die Adresse gehört. Au weia! Eben war Opa hier. Hat schon wieder gemeckert ‘Mit so lauter Musik kann man doch nicht arbeiten!’ Der hat ‘ne Ahnung, was ich kann. Ist ja egal”.

“Es tut mir leid, daß ich Dich schon wieder belästigen muß. Aber Dein Brief ist in falsche Hände geraten. Ich arbeite bei uns zu Hause in der Drogerie. Mein Vater ist energisch gegen Beat. Da ich das einzige Kind in der Familie bin, setzt mein Vater alle Hoffnung auf mich. Aber da hat er leider falsch gesetzt. Ich habe lange Haare, die sind ihm auch nicht recht. Ihm ist gar nichts recht. Den Brief hat er, wie er sagt, versehentlich zerissen. Das schöne Autogramm von den Petards, alles futsch”.

“Ich konnte Dich nicht anrufen, denn ich werde seit heute strengstens überwacht. Heute morgen kam eine Frau aus L. und sagte, sie hätte mich und die T. in einem silbernen Sportwagen gesehen. Meine Mutter fiel bald vom Stuhl, sie wollte es nicht glauben, aber die Frau hatte 5 Zeugen: Ihr Mann, ihre 2 Kinder und 2 Nachbarn. Die einen waren am Fenster, die anderen am Gartenzaun. So ein Wagen erregt eben Aufsehen. Da sie sich die Nummer merkten, konnte ich nicht leugnen, daß Du es warst. Die Adresse habe ich nicht gesagt, aber ich habe doch überall auf den Heften und Büchern Deinen Namen und die Nummer stehen. Pech. Eigentlich haben wir alle 3 Schuld. 1. T., weil sie mich mitgelockt hat; 2. ich, weil ich mitgegangen bin, 3. Du, weil Du gekommen bist, uns ins Auto geholt hast und mit uns spazieren gefahren bist. Ich hab schon ganz geschwollene Augen vom Weinen.”

“Ich erlaube mir, Ihnen ein paar Zeilen zu schreiben. Es handelt sich um meine Tochter K.. Sie vernachlässigt in letzter Zeit die Schule, ich habe daher viel Unannehmlichkeiten. Es wurde mir in letzter Zeit Strafe angedroht. Seit vorigen Donnerstag ist K. wieder verschwunden und schwänzt wieder die Schule. Ich bitte Sie, wenn K. bei Ihnen ist, sie pünktlich wieder nach Haus zu schicken. Ich habe nichts dagegen, wenn sie bei Ihnen ist, aber es geht auf keinen Fall, die Schule zu vernachlässigen.”

Die Fans ihrerseits verstanden es, die Geschenke der Eltern in ihre Petards-Begeisterung einzubeziehen. So erhielt ein Reitpferd den Namen “Pretty Liza” (nach dem Petards-Hitparadenerfolg) und zwei Goldhamster, die erst als “Scott + Whisky” bezeichnet werden sollten, wurden “The Petards” genannt.

Schließlich sei zum Abschluß der Ausführungen über Einzelfan und Familie noch der Brief von "Ringo" an Roger zitiert:

"Ich habe eine Bitte an Dich. 1) Kannst Du mir ein Poster, ein paar Autogrammkarten und anderes Werbematerial von Euch schicken? 2) Ich kann Euch noch nicht mal das Porto schicken, weil ich total abgebrannt bin. Aber ich bitte Dich trotzdem, mir zu helfen, da meine Bude trostlos leer ist. Du wirst fragen, wer ist R.? I: R "Ringo, Ex-Schlagzeuger der Moondogs-Schl. und II: Ich bin der Gammler, welcher Euch vor Eurem letzten Gastspiel hier in München um 1,- DM angeschmiert hat. Ich habe nun vor, solide zu werden. Ich habe letzte Woche geheiratet und habe 'nen Job gefunden und was noch besser ist: 'ne total leere Bude. Wir haben noch nicht mal ein Bett. Wir pennen immer noch im Schlafsack. Aber das kann mich nicht erschüttern. – Tschau Ringo.

P.S. Gruß von meiner Ollen. Sie kennt Euch zwar nicht (Bildungslücke), und wir haben zwar 'nen Plattenspieler, aber keine Kohlen für 'ne Platte von The Petards. Vielleicht kommt das noch".

2.2.5.2. Die Fan-Clubs

Die Fanclubs wurden bereits mehrfach erwähnt. Die Höchstzahl der gleichzeitig bestehenden Fanclubs der Petards war 380. Für die Betreuung war seit September 1967 Roger schwerpunktmäßig zuständig.

Der systematischen Darstellung seien zunächst kurz Berichte über drei der am eifrigsten wirkenden Clubleiter und Clubs vorangestellt.

Als in Marburg 1967 "The Petards" schon im Gespräch waren, war *Elke* "instinktiv" ein Gegner dieser Gruppe, ohne sie zu kennen. Sie war damals Bürolehrling, 15 Jahre alt. In einem Lokal hörte sie in der Mittagspause "Right time" aus er Musikbox. Die Platte gefiel ihr. Ein junger Mann – es war Roger – stand neben ihr und sagte: "Die ist von uns". Es ist möglich, daß Roger ihr noch besser gefiel als die Platte! Elke wurde Fan. Sie wurde zunächst Mitglied in einem schon bestehenden Fanclub. Als dieser zu existieren aufhörte, gründete sie einen eigenen.

Sie hatte relativ wenig Mitglieder in der kleinen Heimatgemeinde, ihre Hauptaktivität richtete sie daher auf "Fanmitglieder", mit denen sie, ebenso wie mit den Petards, vor allem mit Roger, eifrig korrespondierte und die sie mit Informationen, Autogrammen etc. "versorgte". Von 1968 bis 1971 hatte sie insgesamt 79 Fanclubmitglieder, zwei Drittel davon waren zwischen 16 und 18 Jahre alt. Ihre Adresse ließ sie im Rundfunk und in Musik- und Jugendzeitschriften veröffentlichen, im übrigen wurde sie auch indirekt verbreitet: "Ihre

Adresse fand ich in Marburg, in der Berufsschule, Georg-Vogt-Straße. Im Zimmer 315 der besagten Schule stand ihre Anschrift auf einer Bank. Da ich ein ausgesprochener Petards-Fan bin, habe ich mich entschlossen, Ihnen zu schreiben.“ Elke war unermüdlich im Stimmensammeln für die Petards – möglich ist, daß sie einige Stimmen und Petards-Fans warb, die mehr an ihr als an den Petards interessiert waren: “Am Donnerstag habe ich aber Glück gehabt, daß ich Dich am Telefon angetroffen habe. Umso schöner war es dann für mich, Deine zarte Stimme zu hören. Während ich mit Dir sprach, schaute ich mir Dein Bild an. Diese wundervolle Stimme paßt richtig zu Deinem schönen Gesicht. Es war wirklich schade, daß ich so schnell auflegen mußte, aber mein Chef war vom Amtsgericht in T. früher zurückgekommen als ich erwartet hatte”.

Ihrerseits hatte Elke aufgrund ihrer Petards-Begeisterung einige Schwierigkeiten mit Freunden, die sich zurückgesetzt fühlten: “Als ich am Freitag zurück zum Tisch ging, war was gefällig. Der Junge, der mich eingeladen hatte, war schwer sauer. Er fühlte sich hintergangen. Er hat recht, ich hätte ihn nicht so lange warten lassen dürfen. Ich sagte ihm aber schon vorher, daß ich oft mit Euch sprechen wolle. Ich mußte ganz schön betteln, bis er etwas blieb. Ich brauchte nur zu Euch hinzuschauen, schon fing er an, die Augen zu verdrehen. Ich habe ihm klarmachen müssen, daß ich in Sachen Petards meine eigenen Entscheidungen treffen werde und mir in keiner Weise etwas von ihm sagen lasse”.

Wolfgang hatte schon öfters Beatveranstaltungen in der Gegend von Fulda besucht. Er war Untersekundaner, als er eine Veranstaltung der katholischen Jugend in Propsteihaus, bei der die Petards auftraten, besuchte. Die Musik fand er interessant, besonders imponierte ihm aber “das gewaltige Instrumentarium” (Verstärkeranlage) der Petards und die Lightshow. Die nächste Petardsveranstaltung besuchte er dann schon “gezielt”, in der Pause unterhielt er sich mit dort anwesenden Petards-Fanclubleitern. Hier kam ihm der Gedanke, einen eigenen Fanclub zu gründen. Wolfgang hatte bis dahin “nebenamtlich” schon für eine Fuldaer Lokalzeitung und eine Schülerzeitschrift gearbeitet. Nun interessierte ihn der Gedanke, wie weit er die dabei erworbenen Erfahrungen bei der Fanclubarbeit einsetzen könnte. So sprach er auf der nächsten Veranstaltung Roger auf die organisatorische und Public-relations-Arbeit der Petards an. Ihm imponierte dabei, daß Roger seinen Plänen gegenüber “aufgeschlossen” war. Er hatte nicht erwartet, daß man zu einem Star so ohne weiteres hingehen könnte. Danach gründete er einen Fanclub, wobei er folgende Hauptaktivitäten ergriff:

1. Seine Adresse ließ er in allen Musikzeitschriften erscheinen;
2. in die Schule, die er besuchte, kamen aus umliegenden Gemeinden viele

“Externe”. Unter den 14- bis 15jährigen, die damals überwiegend Petards-begeistert waren, ernannte er pro Gemeinde einen ihm unterstellten “Häuptling”. Die Häuptlinge waren für Schlager-Börsen-Stimmen-Sammeln, Plakatekleben etc. verantwortlich. Dafür erhielten sie dann von ihm billige Platten, Aufkleber der Petards etc.. Seine eifrigste Helferin – für Hilders zuständig – war seine Schwester;

3. Bekannte, die direkt oder indirekt mit Musik und Musikvertriebung zu tun hatten, schrieb er persönlich an;
4. er organisierte zweimal eigene Petards-Veranstaltungen.

Für die Organisation seiner Petards-Aktivitäten benötigte er täglich eine Stunde. Daneben beschäftigte er sich noch mit Billardspielen, las gern germanistische Literatur und dichtete kleinere Sachen. Seine Freundin war an der Clubarbeit nicht beteiligt. Sie schickte sich darein, daß bei Petardsveranstaltungen Wolfgang mehr auf der Bühne als bei ihr war und auch sonst die Clubarbeit für die Petards ihr ihren Wolfgang “wegnahm”.

Dieter hörte in der Frankfurter Schlagerbörse “Shoot me up to the moon”, was ihm “ganz toll” gefiel, und die Adresse der Petards. Mit einem Freund rief er sie spaßeshalber an und war überrascht, “unbekannterweise” so viel Auskunft über private Dinge zu bekommen. Als seinem Freund Rolf und ihm dann auch noch “Misty Island” sehr gut gefiel, gründet er am 13. Juli 1969 einen Fanclub. Am 18. Februar 1970 sah er dann erstmals die Gruppe in Kirchhain. Horst lud ihn im Café Noll zum Kaffeetrinken ein – das fand er unheimlich “dufte”, er hatte das nicht erwartet.

In dieser Zeit absolvierte Dieter eine Buchhändlerlehre. Seine Fanclubmitglieder waren Freunde aus früherer Zeit. Besonders aktive Mitglieder bekamen “Reiter” auf ihre Karteikarten. Wenn Veranstaltungen der Petards im erreichbaren Umkreis waren, dann belohnte er die Aktiven dadurch, daß er sie mit zu den Veranstaltungen nahm und sie im Anschluß den Petards vorstellte, außerdem warb er bei dieser Gelegenheit neue Fanclubmitglieder, so Achim aus Gießen. Sein Sinnen und Trachten war auf “Promotion” (Werbung für den Erfolg von ‘The Petards’) gerichtet. Er ließ Briefpapier, Umschläge und Stempel anfertigen, richtete ein Bankkonto ein.

Sobald die Petards in einer Hitparade waren, verteilte er “seine Leute” bei verschiedenen Schulen. Beim jeweiligen Rektor holte er Genehmigungen für Unterschriftensammlungen. Nach den Fragen “Kennt Ihr die Petards?” und “Sollen sie in die Hitparade?” wurden die Schüler kurzerhand um ihre Unterschrift gebeten.

Außerdem reiste er zu Gastwirten und sonstigen Veranstaltern und empfahl die Petards. Einige Zeit später ließ er dann seine Clubmitglieder “unabhängig nachhaken”. Bei Zeitschriften suchte er teils privat, teils offiziell Berichte über

die Petards unterzubringen. Auf eigene Faust unternahm er eine Hollandpromotionstournee für die Petards. Hier verbreitete er in Diskotheken Platten und Autogramme, war Gastdiscjockey bei Radio "Veronica" und "Nordsee" und Radio "Hilversum" und gab dort Interviews. In seinem Heimatort arbeitete er als Discjockey – auch hier spielte er bevorzugt Petards-Platten und veranstaltete "interne" Hitparaden. Per "Kurz-Mitteilungen" informierte er laufend die Petards, etwa: "32. Freundin durchgebrannt. Hand of Fortune 5. Woche Platz 1 (Leute warten, daß Ihr kommt – könnte das klappen?), Fortunate Son von 6. auf 8. Platz. Am Dienstag Mittag plötzlich verstorben unser Freund und Mitarbeiter W.L. aus W. Viele Grüße Dieter". Vor seinen Freunden imitierte er – beim Spiel von Petards-Platten – einzelne Petards, vor allem Arno.⁵¹

1972 konnte Dieter folgende Bilanz ziehen: Am 31. Juli 1971: 62 Mitglieder. Davon waren acht ausgetreten, und 21 bezeichnete er als "passiv gemeldet". *Im ersten Vierteljahr waren vier neue Mitglieder dazugekommen, er rechnete also mit einer Mitgliederzahl von 37.* Zum dreijährigen Jubiläum wurden einige Mitglieder für langjährige Mitarbeit ausgezeichnet.

Ständig bemühte er sich also, seinem "Ruf als stärkster Club gerecht zu werden". Seit September half er auch beim Auf- und Abbau der Anlage der Petards mit. Horst "ernannte" ihn zum "Ehrenroadmanager" der Petards. Daraufhin rechnete er sich selbst endgültig als zu den Petards gehörend, Begeisterung und Aktivität verstärkten sich – gegenüber den Klassenkameraden, die ihn früher wegen seiner Clubaktivitäten manchmal ausgelacht und geärgert hatten, hatte er nun einen Triumph.

Mit Dieters Eltern herrschen in der Zeit wegen der seine Freizeit voll ausfüllenden Petardsaktivitäten viele Spannungen. Sein Vater glaubt, daß sein Sohn der Fanarbeit wegen ein Lehrjahr wiederholen mußte, außerdem ärgert ihn der finanzielle Aufwand, aber er toleriert alles, verbietet nichts.

Mit der Auflösung der Petards wird Dieter nun "Ex-Ehren-Roadie" und "Petards-Nachlaßverwalter", der noch mit den einzelnen Petards korrespondiert – an den Verfasser schreibt er: "Altes Haus, wie geht es Dir? Hoffentlich besser als mir, denn seit wir uns aufgelöst haben, ist nichts mehr los. Ich bin einsam und verlassen, habe meine Arbeit und keine Zeit".

Sieht man von diesen teils typischen, teils singulären Fanclubs von Elke, Wolfgang und Dieter auf alle, dann lassen sich folgende Feststellungen treffen:

In sozialwissenschaftlicher Perspektive sind die Fanclubs in ihrem "Kern" als Spezialfall der Gleichaltrigengruppe (Peergroup) zu betrachten.⁵² Diese übernehmen in der sozial relativ unbestimmten Zwischenphase (gekennzeichnet durch Verhaltensunsicherheit, soziale Frustration, Unselbständigkeit) "Jugend" die Aufgabe, die Diskrepanz zwischen erreichbar physischer

Reife und dem Ende der sozialen Entwicklung zu verkleinern, indem sie gleichzeitig zur (vor allem: emotionalen) Ablösung des Jugendlichen von der Familie beitragen und die Findung eines positiven, inneren Sich-Selbst-Gleichseins des Jugendlichen (Ich-Identität) ermöglichen.⁵³ Diese Identitätsfindung ist erschwert, weil einmal einige der in der Kindheit gelernten Verhaltensweisen "umgekehrt" werden müssen:⁵⁴ einmal vom gehorsamen Verhalten gegenüber Normen zu teilweise eigener Normsetzung als Erwachsener, von asexuellem Verhalten zu positiver Identifikation mit der eigenen Geschlechtsrolle und Reproduktionsfunktion usw. und zum anderen, weil die Erwachsenen aufgrund ihrer Autoritätseinbuße nur noch begrenzte Vorbildfunktion haben.⁵⁵ So stabilisiert die Peergroup die Persönlichkeit der Jugendlichen emotional vor allem durch Anerkennung oder Nicht-Anerkennung von "kleinen" Taten bzw. erledigten Aufgaben, bewirkt so den Aufbau einer positiven Selbstdefinition⁵⁶ und verlangt Konformität gegenüber den von ihr entwickelten Normen bis hin zu dem durch die Erwachsenen evtl. noch tabuisierten sexuellen Bereich. Ihre soziale Funktion ergibt sich durch die damit verbundene Integration der Jugendlichen in das Wert- und Normengefüge der Gesamtkultur: gelernt werden Leistungsnormen, Autoritätsaufbau, Loyalitätsverhalten, soziale Kontrolle und emotionale Solidarität, Übernahme von Verantwortung.⁵⁷

Für die Gründung eines Fanclubs sind zwei Faktoren ausschlaggebend:

1. sublimierte Verliebtheit in einen Petard und/oder 2. Begeisterung für die Musik der Petards und ihre Show. Der letztgenannte Fall ist der Regelfall, er wird nachstehend schwerpunktmäßig dargestellt.

"Heute schreibe ich Euch an, um um eine Clubgenehmigung zu bitten. Seit ich bei meinem Freund Eure Platten 'Right Time' und 'Pretty Liza' hörte, bin ich Euer Fan. Im Radio habe ich dann neulich einige Ausschnitte aus Eurer neuen LP 'The Petards' gehört. Meine Zukunftspareole heißt deshalb: 'Hebt zwei Finger in die Höh', zeig ein 'V', sagt 'Victory'. Victory = Sieg der Petards. Ich hoffe, daß auch andere Fans so denken und ebenfalls wie ich ein 'V' bilden und den Petards den Sieg wünschen".

"Ich habe ein paar Platten von Euch, und ich habe sie vor ungefähr einer Woche meinen Freunden vorgespielt. Sie fanden die Platten super, genauso wie ich. Ich habe ihnen dann den Vorschlag gemacht, einen Fan-Club von Euch zu gründen. Sie waren alle einverstanden. Sie, das heißt, wir sind sechs, und ich hoffe, wir werden noch mehr. Wir haben versucht, noch etwas ältere Platten von Euch ins Geschäft zu bringen. Wir haben wirklich noch die Platte mit den Titeln "Right time" und "She didn't" bekommen. Wir fanden Euch wirklich 'dufte'".

“Ich bin auf Euch erst aufmerksam geworden, als Ihr in Warburg (14 km von uns weg) gespielt habt. Da habt Ihr wirklich gut gespielt. Auch in der Zeitung standen gute Kritiken über Euch. So bin ich dann dazu gekommen, Euch zu unterstützen, und es macht mir auch sehr viel Spaß”.

“Der Ausschlag zur Clubgründung war ein Auftritt im Fernsehen (4-3-2-1) Hot and Sweet, als die Petards ‘Pretty Liza’ spielten. Wir waren von jenem Sound so begeistert, daß wir nachts nicht mehr schlafen konnten”.

Volker Sch. aus M. berichtete den Petards:

“Am 1. Januar gründeten wir den ‘Beatclub 1970’. Bald darauf gefiel uns die ewige England-Musik nicht mehr sonderlich. Wir suchten nach deutscher. Ein Freund von mir hörte von den Petards und sagte, er fände sie ganz gut. Das klang nicht gerade begeistert, aber immerhin . . . anhören konnte man ja mal eine Platte. So gingen wir durch die Plattenläden der Umgebung, doch ohne Erfolg. Keiner kannte die Band, geschweige einer hatte eine Platte von Euch. In Worms fanden wir endlich in der untersten Ecke eines Plattenladens das, was wir suchten. Eine Petards-Platte (‘Pretty Liza’). Ich war begeistert und empört! Begeistert von Eurer Musik, empört über die allgemeine Unkenntnis der Petards-Platten. Mein Freund und ich beschloßen, Euch zu treffen. Zusammen mit mehreren Freunden und Freundinnen gründeten wir am 7. Juni 1971 durch Eure Clubgenehmigung den ‘Petards-Fanclub 256’ offiziell. Doch schon ab dem 27. März 1971 bekamen wir Eure Rundschreiben und Nachrichten. Die allererste Nachricht von Euch bekamen wir am 12. November 1970, deshalb existiert für mich der Club schon seit diesem Tag. Ich war damals 14 Jahre alt, meine Freunde zwischen 13 und 15”.

Das Gefühl, eine “Gruppe auf dem Weg nach ‘oben’ zu begleiten” bzw. “für etwas kämpfen zu müssen”, dürfte ein wichtiges sekundäres Motiv bei vielen Fanclubgründungen gewesen sein. Man hatte hier eine deutsche Gruppe, die versuchte, sich international zu “verkaufen”, man glaubte, durch Förderung im Rahmen der Clubarbeit etwas dabei “erreichen” zu können. Christhild P. aus F. meinte:

“Ich besuchte zwei Eurer Veranstaltungen, bevor ich den Club gründete, und mir gefiel Eure Show. Außerdem fand ich Eure Platten duftete. Deswegen wunderte ich mich, daß Ihr so wenig im Rundfunk zu hören wart, und ich wollte so gerne wenigstens etwas dazu tun, daß sich das änderte und Ihr bekannter wurdet. Ich tat mich zunächst mit meiner Freundin zusammen. Wir suchten gemeinsam Mitglieder, und als wir genügend beisammen hatten, fand unser erstes Clubtreffen statt. Ich war damals 14 Jahre alt.”

Schließlich ist der Wunsch zu erwähnen, mit den Stars "in Kontakt" treten zu können; die hierbei teilweise zugrundeliegenden heteroerotischen Motive wurden schon ausführlich erwähnt, in einzelnen Fällen dürften auch homoerotische Zuneigungen mitentscheidend gewesen sein. Insgesamt ist zu fragen, ob hier eine spezielle Variante der von Robert K. Merton beschriebenen "antizipatorischen Sozialisation" vorliegt.⁵⁸

Die Petards stellten im Hinblick auf die Eröffnung eines Fanclubs keine besonderen Anforderungen. Wer Interesse an der Gründung eines Fanclubs zeigte, wurde mit etwas Informationsmaterial und einem Schreiben über "Sinn und Aufgaben eines Petards-Fan-Clubs" versehen. Darin wurde u.a. ausgeführt: "Ziel eines Petards-Fan-Clubs ist es, die Petards nach besten Kräften zu unterstützen und ihnen zu helfen, eine bekannte und beliebte Beatgruppe zu werden. Das ist etwas, was man von niemand verlangen kann und was man nicht bezahlen, sondern nur anerkennen kann. Wenn Du diese Aufgabe auf Dich nimmst, dann nur, weil Du glaubst, daß die Petards diese Hilfe verdient haben, und weil Du selbst Freude an dieser Arbeit hast. Das einzige, was Dir die Petards als Gegenleistung zu bieten haben, ist der direkte und persönliche Kontakt mit jedem einzelnen von den Petards". Es wurden dann Vorschläge zur Clubarbeit unterbreitet, die zum größten Teil der Liste von Hans W. Kuntze entnommen waren. Der zukünftige Fanclubleiter hatte sodann einen Personalfragebogen auszufüllen und zurückzuschicken. Danach erhielt er: Clubgenehmigungen, Ausweise, kleine und große Abziehbilder, Autogrammkarten, eine Schallplatte und einiges sonstiges Informationsmaterial. Die Petards achteten darauf, daß in einer kleinen Gemeinde möglichst nur ein Club existierte. Als Roger bei einem 2400-Einwohner-Dorf sich nicht daran hielt, gab es "schlechte Nachrichten" für ihn:

"Ich möchte Dich bitten, einen der beiden Fan-Clubs aufzulösen. Der zweite Club provoziert uns jetzt sogar schon in der Wirtschaft vor anderen Jungen. Wir sind angeblich unproduktiv.

Ich habe sie gewarnt, das nicht noch einmal zu behaupten. Der 1. Vorsitzende natürlich behauptete es noch einmal. Daraufhin schüttete ich ihm ein halbes Glas Bier ins Gesicht, da war der Krach natürlich da. Ja, wir haben nur Spaß gemacht usw., gaben sie dann an".

Die Hälfte der Fanclubleiter war bei Clubgründung 15 Jahre alt. Ein Viertel der Fanclubleiter war 16 oder 18 Jahre alt, der Rest verteilt sich auf die übrigen Lebensalter zwischen 12 und 25. Drei Viertel der Fanclubleiter waren Jungen, ein Viertel Mädchen. Die Hälfte der Fanclubleiter war Schüler, dann folgten Lehrlinge in handwerklichen und kaufmännischen Berufen. Insgesamt ein Zehntel machten aus: Industriearbeiter, "Zuarbeiter" bei freien Berufen

(Arzthelferin etc.) und einfache Beamte bei Post (Postjungbote) und Polizei.⁵⁹ Im Hinblick auf die Verteilung der Fanclubs auf Gemeinden verschiedener Größe ergibt sich folgendes Bild:

Tabelle 3: Verteilung der Fanclubs der Petards auf verschiedene Größenklassen der Gemeinden

Einwohnerzahl	Fanclubs
1 bis 999	53
1 000 bis 4 999	103
5 000 bis 19 000	69
20 000 bis 99 999	41
100 000 und mehr	51

Als weitere Hobbies neben der Clubarbeit wurden angegeben: Musikhören, Tanzen, Gitarrespielen, Singen, Sport (insbesondere Fußballspielen), Sammeln von Briefmarken, Ansichtskarten und Schallplatten. Eine geringe Rolle spielen: Lesen, Zeichnen und Schreiben.

Ihre ersten Mitglieder erhielten die Fanclubleiter in der Regel aus den Freundes- und Klassenkameradenkreisen. Meist auswärtige Mitglieder hatten die Fanclubs, deren Adresse in einer Pop- oder Jugendzeitschrift veröffentlicht (dazu war die Clubgenehmigung erforderlich) oder in einer Rundfunksendung bekanntgegeben wurde.

Im Hinblick auf die Aktivitäten eines Fanclubs ist an erster Stelle die Beteiligung an den Hitparaden, vor allem bei der Frankfurter Schlagerbörse des Hessischen Rundfunks, im Südwestfunk und des Saarländischen Rundfunks zu denken. Obwohl die Petards in zwei Jahren ansehnliche Erfolge erzielten, besteht hier schon der erste Anlaß, an der "Aktivität" der meisten Clubs zu zweifeln; vermutlich dürften nicht mehr als 30 Clubs wirklich aktiv gewesen sein. Hierfür sprechen u.a. folgende Briefe:

"Lieber Roger, lieber Rest! Wir sind wütend! Habt Ihr am Samstag 'Stars und Hits' gehört, und seid Ihr mit Euren Fanclubs zufrieden? Wenn nicht, so ist das nicht verwunderlich. Erst wart Ihr auf dem 17. Platz mit 304 Stimmen, davon 249 von uns, also rund 60 Stimmen von anderen Clubs. Dann 11. Platz mit 673 Stimmen, davon waren 613 von uns, folglich 60 Stimmen von anderen. Also, versteht uns nicht falsch, dies soll keine Selbstverherrlichung sein, aber ehrlich, ohne unsere Stimmen wärd Ihr gar nicht in der Hitparade drin. Findet Ihr das nicht auch unmöglich?! Die Clubs bekommen Anfangsmaterial, Autogramme und Rundschreiben von Euch umsonst; aber um auch nur eine einzige Stimme wegzuschicken, sind sie anscheinend zu faul. Wir schaffen es auch nicht, jede Woche 600 Stimmen wegzuz-

schicken. Also, unsere Wut ist nicht gegen Euch gerichtet, sondern gegen die angeblichen Fanclubs. Natürlich verstehen wir, daß nicht alle Clubs aktiv sein können. Es sind doch aber immerhin 362!”

Eine Clubleiterin hatte die Idee, die Fanclubarbeit in der Weise zu organisieren, daß alle Clubs von Zeit zu Zeit an eine Rundfunk- oder Fernsehanstalt schreiben sollten. Von 120 angeschriebenen Clubleitern reagierten nur drei.

Ein Fan schrieb: “Ich würde gerne einen Petard-Fan-Club gründen, da der momentane Petards-Fan-Club in Schlitz schon lange eingeschlafen ist. Dieser besteht nur noch dazu, um den Leiter kostenlos in Petards-Veranstaltungen gelangen zu lassen”.

Eine strukturelle Schwäche der Fanclubarbeit lag darin, daß aufgrund der vielen Auftrittsverpflichtungen der Petards ein gewisser persönlicher Kontakt zu den Fanclubs nur in seltenen Fällen hergestellt werden konnte (entgegen der Ankündigung bei der Fanclubgenehmigung!). Viele Fanclubleiter standen bei Clubgründung kurz vor Abschluß der Volks- oder Mittelschule. Mit dem Schulabschluß verlief sich die anfangs so begeisterte Clique; Berufsarbeit und Bundeswehr brachten neue Bezugsgruppen, Bekanntschaften und Interessen, nicht selten folgte bald darauf Verlobung usw. Die leichten Möglichkeiten zum Stimmensammeln, die die Schulklasse bot, gingen mit der Arbeitsaufnahme ebenfalls regelmäßig verloren.

Sofern die Clubs aktiv waren und einheimische Mitglieder hatten, veranstalteten die Clubleiter gern sogenannte Clubtreffen. Die meisten aktiven Fanclubs waren in kleinen Gemeinden, die wenig Abwechslung boten: “R. hat nur 700 Einwohner. Ab und zu ist mal Tanz. Aber kein Beat, sondern: Rumms tata, links zwei drei. Das macht ‘Spaß’!” Die Clubtreffen – es nahmen zwischen vier und achtzehn Personen daran teil – waren entweder mehr Parties (ein Clubleiter teilt zum Verlauf mit: “Meist endeten sie in einer wilden Orgie”) oder Arbeitssitzungen. In den Arbeitssitzungen wurden Pläne zur Unterstützung geschmiedet und konkrete Aktionen geplant. Hier kamen in Betracht (neben Stimmensammeln für Hitparaden):

- Mundpropaganda bei allen Bekannten
- Verteilen von Autogrammkarten u.a. an Freunde und Bekannte, Jugendclubs, Jugendturnvereine, kirchliche und politische Jugendorganisationen. “Also Arno, es war furchtbar lieb von Dir, uns so viele Autogramme zu schicken. Sie sind auch ganz duftig, aber sie haben einen Fehler: sie reichen nicht aus. Wir haben sie unseren Freundinnen, Freunden, Verwandten, Bekannten gezeigt und bis das fertig war, stellte sich heraus, daß wir noch mindestens 50 gebrauchen können”.

- "Wenn wir in einem Lokal mit Musikbox tagten, wurde diese Box andauernd mit Münzen gefüttert, damit 'Pretty Liza', 'Good, Good Donna' und 'Baby Man' möglichst lange Zeit im Kasten blieben. Erfolg: 'Good, Good Donna' blieb mehrere Wochen lang in der Musikbox."
- In Bars und Diskotheken wurden ständig Petards-Platten gewünscht, auf Parties wurden sie mitgebracht: "Bei Parties wurden immer wieder Petards-songs gespielt, was zur Folge hatte, daß die Gäste fragten, wer denn diese duften Songs spiele".
- In Schallplattengeschäften und Kaufhäusern wurde ständig nach Petards-schallplatten gefragt, teilweise ohne echte Kaufabsicht,
- Berichte und Leserbriefe an Lokalpresse, Musikzeitschriften und Rundfunk wurden geschrieben: "Bitte Petards spielen".
- Sofern die Petards in der entsprechenden Gegend auftraten, beteiligten sie sich an der Plakatwerbung; in einigen Fällen traten sie auch als Veranstalter auf oder machten Veranstalter (Stadtverwaltungen für Jugendbälle, Kirmes-, Feuerwehr- und Gesangsvereine) auf die Petards aufmerksam.

Im übrigen wurde bei den Clubtreffen diskutiert, z.B. über Rauschgift oder: "Warum sind die Petards nicht noch berühmter, obwohl sie sehr viel dafür tun?" Sodann spielte man Petards-Platten vor, stimmte über den oder die besten Titel ab und teilte das Ergebnis den Petards mit. Sofern vorhanden, wurden auch Rundschreiben der Petards oder Berichte über sie vorgelesen und herumgezeigt.

Schließlich ist zu erwähnen, daß einige Fanclubs, allerdings meist solche, die nicht nur die Petards "vertraten", sich darauf spezialisiert hatten, eigene Zeitungen herauszugeben. Als solche – hektographiert – sollen erwähnt werden: Starship (Schweiz), Top-News, Hipeg news, Top time, Teenager-Party, Foland's News, News Express, Star-Programm, Jet-Generation. Diese Zeitschriften veröffentlichten Hitparaden, Life-Stories von Bands und einzelnen Stars, Hittexte, Fanclubadressen und Witzmeldungen, z.B.:

"Runtergrundband Schätro Schnull hat sich vorgestern aufgelöst. Papst Paul hat sich bereiterklärt, zukünftig für Triumph-Strumpfhosen und Unterwäsche Reklame zu machen. Abteilung Büstenhalter mußte er allerdings schweren Herzens Manuela überlassen. Heintje ist am 7. Oktober auf der Toilette ertrunken (schön wär's). Chicago haben sich auf 23 Mann vergrößert. Roy Black hat sich vor kurzem den Unterkiefer wegen eines zu großen Kotelettes verstaucht. Die Fairweather haben schon wieder Erfolg (muß das sein?)" (Starship 12/1970).

In Kleinoffset erschienen: Die Blattpost, Teenager Cocktail, Pop Sound, Revolver und Starpost.

Die Gratifikationen der Petards für diese Aktivitäten waren relativ gering. Sie verschickten zwar Autogrammkarten, Posters, Abziehbilder und Aufkleber in erheblichen Stückzahlen, aber finanzielle Zuschüsse leisteten sie nicht (manche Schlagerstars beteiligten sich an der Miete für ein Clubzimmer und verschickten umsonst Postkarten – letzteres – 12 Postkarten pro Fanclub – machten auch die Petards gegenüber ihren ersten 60 Fanclubs 2 Monate lang, dann nicht mehr), Schallplatten gaben sie zum Selbstkostenpreis ab. Das Hauptkommunikationsmittel waren ihre hektographierten Rundbriefe. Sie verschickten davon: 1967: 24, 1968: 30, 1969: 18, 1970: 11, 1971: 10. Diese sicherten den Fanclubleitern einen gewissen Informationsvorsprung.

Die "Petards-Fan-Club-Rundschreiben" enthielten meistens Hitparadenmeldungen betr. Petards und entsprechende "Arbeitsanweisungen"; hierzu folgende Auszüge:

"'Right Time' liegt also jetzt wieder auf dem 6. Platz. Wahrscheinlich wird diese Platte aber jetzt allmählich herausrutschen aus der Hitparade ... Etwas sehr Gutes könnt Ihr auf alle Fälle tun: Unterschriftensammlungen an 'Stars und Hits' schicken. Ihr sammelt auf einem großen Blatt Papier viele Unterschriften, und schreibt dazu, daß alle diese Leute 'Right Time' in der Hitparade sehen möchten. Jede Unterschrift gilt so viel wie eine Postkarte. Das ist aber erst seit letzter Woche so. Sonst hätten wir das schon eher angeregt. Wir haben Euch ein paar Adressensammlungen beigelegt. Es wäre ganz schön, wenn Ihr noch einmal dorthin schreiben würdet. Wichtig ist nämlich, daß die Fernseh- und Zeitschriftenredaktionen immer wieder den Namen 'Petards' lesen. Irgendwann werden sie dann schon aufmerksam und kümmern sich um die 'Petards'" (17.4.1967).

"Die meisten von Euch werden es wohl schon selbst gehört haben, daß unsere neue Platte 'Pretty Liza' in der Frankfurter Schlagerbörse bereits den 2. Platz erreicht hat. Wir freuen uns sehr darüber. In der Hitparade des Südwestfunks kamen wir auf den 16. Platz. Wie ihr wißt, kann man an den Südwestfunk Unterschriftensammlungen in unbegrenzter Menge schicken. Bitte denkt daran" (19.10.1968).

"Um Mißverständnisse aus der Welt zu schaffen: Wenn wir Euch bitten, an Rundfunkhitparaden zu schreiben, dann wollen wir nicht nur durch Eure Stimmen dort vertreten sein – durch diese Stimmen soll erst einmal eine Nachfrage entstehen, damit die Platte überhaupt erst einmal gespielt wird. Wenn die Platte wirklich gut ist, werden auch schon andere Hörer hinschreiben" (23.1.1970).

"MY WORLD/PICTURES scheint es tatsächlich zu schaffen! Diesmal haben wir offensichtlich einen richtigen doppelseitigen 'Hit':

Hessischer Rundfunk, Schlagerbörse: 4. Platz für My World. Südwestfunk, Pop Shop: 3., 1. Platz für Pictures. Luxemburg, Hitparade: Sonntag wurde My World vorgestellt. Süddeutscher Rundfunk, Schlagerscala: Montag, 2.2.1970 wird Pictures vorgestellt werden. Wichtig ist jetzt, daß noch ein paar Zuschriften an Hallo Twen gehen, daß Ihr am Sonntag die Hitparade von Radio Luxemburg (14.00) hört und hinschreibt, und daß Ihr am Montag die Schlagerscala des SDR (19.30, rechts neben Frankfurt 574 m) hört und hinschreibt.

Aber eine ganz große Bitte haben wir: Wenn Ihr nach Luxemburg Postkarten schickt, dann bitte nur eine Karte pro Person!!! Nur 'echte' Stimmen!!! Es ist uns wichtiger, dort überhaupt in der Hitparade zu sein als wegen zu vieler Stimmen disqualifiziert zu werden" (27.1.1970).

Dementsprechende Nachrichten füllten etwa die Hälfte der Rundschreiben, im übrigen wurde eingeladen und berichtet über Wald-Beat-Shows und Herzberg-Festivals, man informierte über Auftritte (Tourneepäne), von Veränderungen in der Gruppe, Schallplattenaufnahmen, Rundfunkinterviews und Fernsehauftritte, bat um Mitteilung von Musikboxaufsteller- und Veranstalteradressen und um Mithilfe bei der Plakatwerbung. Schließlich verbreitete man anzeigenartig "wichtige Nachrichten" aus einzelnen Fanclubs oder daß es "Petards-Pullis" zu kaufen gäbe etc..

Im übrigen forderten die Petards die Fanclubleiter auf, sich bei Auftritten bei ihnen in der Garderobe zu melden, was als großes Glück empfunden wurde:

"Ihr habt geschrieben, daß ich mich bei Euch melden soll, wenn Ihr mal wieder in dieser Nähe seid. War das wirklich ernst gemeint? Das war ja fast zu schön, um wahr zu sein . . . Das wäre mein größter Wunsch, mit Euch einmal zusammen zu sein. Wenn's nur endlich so weit wäre".

"Ich fand es prima von Euch, daß Ihr Euch mit uns unterhalten habt, als wir in Eure Garderobe kamen. Wir, das sind Gabi, Hans Peter und ich – Sunny. Du hast uns, also Gabi und mir, später noch ein Autogramm auf die Hand gegeben, und wir haben die Hand bis jetzt nicht gewaschen. Trotzdem verblaßt die Schrift langsam (schnief!)"

In Ausnahmefällen konnten Fanclubleiter oder besonders eifrige Einzelfans die Petards besuchen oder wurden von ihnen besucht (Geburtstage, Jubiläen etc.):

"Einen Tag nach meinem Geburtstag möchte ich Euch kurz schreiben. Danke, daß Ihr gekommen seid. Ihr wart in, inner geht's nicht mehr. Haha. Ehrlich dufte, Ihr habt Euch benommen, wie wir Euch gerne wollen. –

Frisch, fromm, fröhlich, frei. Dufte, daß Ihr alles mitgespielt habt. Ihr seid wirklich duftige Kumpels und macht jeden Scheiß mit, besser könnt Ihr gar nicht sein.”

“Wir hätten es bestimmt noch lange mit Euch ausgehalten. Ihr seid richtige nette Kumpel . . . Ihr müßt unbedingt so schnell wie möglich wiederkommen und unsere Kleinstadt ein wenig anheizen.”

“Schon immer versuchte ich mir vorzustellen, wie Ihr zu Hause lebt, und wie es da aussehen mag. Ich stellte ganz befriedigt fest, Ihr seid auch Menschen mit Problemen und müßt versuchen, mit Kummer fertig zu werden. Ich schätze meine Umgebung immer viel höher als notwendig, dadurch erniedrige ich mich. Das macht mir das Leben schwer – ich sehe mich immer ganz tief unten – als ein Nichts. Ich erkenne das Falsche an meinem Tun – aber es gelingt mir nicht, selbstbewußter zu werden. Ich bin froh, daß Ihr alle miteinander so natürliche Menschen seid, denen man offen begegnen kann und von denen Offenheit und Wahrheit zurückstrahlt. Ich weiß nicht: wie soll ich für all die zufriedenstellenden Eindrücke danken?”

“Nicht, daß Ihr wie die Größten nur an das Geld gedacht habt, nein, auch ein Mensch gilt noch was bei Euch, und das finde ich am größten. Ich hoffe, daß wir vielleicht noch manchmal recht nette und frohe Stunden miteinander erleben können und wünsche Euch allen, auch Deiner Mutter, Horst, alles erdenklich Gute . . . Bleibt so wie Ihr seid, und denkt manchmal, wenn Euer Stern noch größer geworden ist, daran, daß alles vergänglich ist, und der Ruhm oder wie man das sonst noch nennen kann . . . Vielen, vielen Dank nochmals dafür, das werde ich Euch nie vergessen.”

Demgegenüber waren Telefonate und Im-Auto-nach-Hause-Bringen fast Kleinigkeiten:

“Ich sagte zu meiner Freundin, wir könnten ja einmal anrufen. Sie sagte, sie habe schon eine so hohe Telefonrechnung. Sie fragte mich: ‘Meinst Du, daß sie zurückrufen, wenn Du die Nummer sagst?’ Ich antwortete: ‘Bestimmt!’ Hoffentlich ist nun Eurerseits die Rechnung nicht zu hoch, denn schließlich haben wir fast 1/2 Stunde zusammen gesprochen.”

“Ich hätte Dich nie um eine Heimfahrt bitten dürfen. Ich vergesse immer, daß Du ein Star bis und alle Stars viel Ruhe haben müssen. Daß Dir nicht schon oft die Geduld geplatzt ist, wundert mich sehr”.

Sieht man alles etwas nüchtern, dann zeigt sich, daß die Petards für ihre Fanclubs letztlich relativ wenig “Substantielles” zu bieten hatten im Hinblick auf den mit der Clubtätigkeit verbundenen Zeitaufwand bei den aktiven Fanclubs. In diesem Zusammenhang ist es interessant, daß die Fanclubleiter rück-

blickend – nachdem ihnen die Mitteilung von der Auflösung der Petards zugegangen war – ihre Tätigkeit überwiegend positiv beurteilen.

“Für uns hat sich die Arbeit auf jeden Fall gelohnt. Durch unsere Arbeit haben wir einer Band zur regionalen Popularität verholfen, und dies ist schon Grund genug, die Arbeit als ‘ertragreich’ zu bezeichnen. Es ist ein schönes Gefühl, wenn man sagen kann: ‘Diese Band ist durch unsere Mithilfe in unserem Kreis bekannt geworden, man kennt ihre Platten durch Hitparaden, in die wir sie gewählt haben. Wir haben den Leuten auf Parties den Anstoß gegeben, Platten von Euch zu kaufen, wir haben Euch ihnen nähergebracht durch Eure Musik, und Euer Name ist bekannt. Die Arbeit hat mir und meinen Clubfreunden Freude gemacht und, dies ist schließlich auch wichtig, wir haben einen Einblick in die deutsche Beat-Musik durch Euch bekommen. Wir haben miterlebt, wie schwer es eine deutsche Gruppe hat ... und wir mußten nun miterleben, wie solch eine Gruppe langsam zerfällt ... Gelohnt hat sich unsere Clubarbeit trotzdem, denn durch sie haben wir ein großes Zusammengehörigkeitsgefühl bekommen, was gerade die heutige Jugend meines Erachtens nach braucht. Der Club hat uns aber nicht nur den Stars nähergebracht, sondern auch uns selber. Am Rande bemerkt: meine Freunde hatten natürlich durch und über den Club die Möglichkeit, Platten billiger zu beziehen als vom Laden ...”.

“Wir alle sind jetzt natürlich etwas ratlos, denn von heute auf morgen haben wir unsere Stars verloren, und es wird uns schwer fallen, einen ebenbürtigen Ersatz zu finden! Noch dazu in der deutschen Popszene ... Hier die Meinung einiger Clubmitglieder: ‘Ich bin sprachlos!’ ... ‘Das kann einfach nicht wahr sein!’ ... ‘Erst wochenlanges Schweigen und jetzt *das!*’ ... ‘Wenn die vier merken, daß es alleine nicht weitergeht, werden sie sich sowieso wieder zusammenschließen!’ ... ‘... und wenn sie einen neuen Stil in ihrer Musik eingeschlagen hätten???’”.

“Es hat schon Spaß gemacht, bestimmt! Es ist wohl richtig, daß Ihr das ‘gelohnt’ in Eurer Frage in Anführungszeichen gesetzt habt, denn materiell hat es sich ganz bestimmt *nicht* gelohnt. Aber ich mochte Eure Musik und mag sie heute noch. Ihr wart originell, brachtet Euren eigenen Stil und wart für mich einfach die beste Gruppe, die es in Deutschland gab. Und wenn ich etwas mag, muß ich mich dafür einsetzen, das ist mir so eigen ... Schade! Aber verständlich ist es wirklich. Denn welche deutsche Pop-Gruppe hat es schon zum großen Erfolg gebracht? Ich glaube, da seid Ihr noch am besten davon gekommen, oder? In einem Land, in dem ausschließlich der Schlager gefördert wird und Zuhörer und Zuschauer verkannt werden, ist wirklich nicht mehr zu erwarten. Ihr könnt bestimmt stolz auf Euch sein. Irgendwann ist es dann eben vorbei mit einer Band”.

“Ja, die Arbeit hat sich ‘gelohnt’. Wir haben es sehr gerne gemacht. Es ist doch ein tolles Gefühl zu wissen, die Petards und sämtliche ihrer Fanclubs gehören zusammen. Ich hatte jedenfalls das Gefühl. Wenn dann ein Petards-Hit auf dem 1. Platz der Hitparade ertönte, konnte man sagen: ‘Wir haben es geschafft!’ Wir freuten uns mit Euch. Wir machten die Petards praktisch zu unserem Hobby; und es hat sich schon immer gelohnt, ein Hobby zu haben und dafür etwas tun zu können. Und ich bin unwahrscheinlich traurig, daß Ihr nun auseinandergezogen seid. Für Euch war es aber dennoch sicherlich das beste, denn in letzter Zeit war doch meiner Meinung nach *fast* kein Petards-Fan-Club mehr für Euch aktiv tätig”.

“Wir hatten eine Aufgabe. Wir waren für eine Gruppe tätig, bei der wir nicht nur von der Musik begeistert waren, sondern auch die Menschen, damit meinen wir Euch, waren und sind uns sympathisch. Durch unsere Arbeit gelang es uns, Euch dem Publikum etwas näher zu bringen. Die Petards haben an ihrer Popularität sehr stark verloren, seit Klaus die Gruppe verließ. Wenn ein solcher unersetzbarer Sologitarrist, dazu noch Sänger, eine Gruppe verläßt, sieht es für die anderen immer schlecht aus. Zwar bekam Ihr durch Uwe einen guten Gitarristen, doch er strahlt keine solche Persönlichkeit aus wie Klaus. Eines stellten wir fest: Ray hat die Gruppe zum Ruin geführt. Ein weiterer Versuch, an die Spitze zu kommen, wäre nur noch härtere Arbeit und würde sich als sinnlos erweisen”.

Im Hinblick auf die Einschätzung dieser Stellungnahme muß man berücksichtigen, daß 1. eine stochastische Beziehung zwischen Rückantwort auf die Umfrage und positiver Beurteilung der eigenen Arbeit vorgelegen haben kann, und 2. aufgrund der von Leon Festinger aufgestellten Theorie der kognitiven Dissonanz und Dissonanzreduktion von vornherein wenig negative Antworten zu erwarten waren.⁶⁰ Die Grundkonzeption dieser Theorie besagt – stark vereinfacht –, daß sich eine Dissonanz (störender Widerspruch) dann einstellt, wenn eine Person gleichzeitig an zwei einander ausschließenden Kognitionen (Vorstellungen, Überzeugungen, Absichten, Erkenntnissen etc.) festhält. Die Dissonanz führt zu psychischen Spannungen (ähnliche wie Hungerzustand, ein sexuelles Bedürfnis, eine Statusbedrohung), die als unangenehm (“Bestrafung”) empfunden werden. Infolgedessen wird die betroffene Person versuchen, sie abzubauen, indem sie Dissonanz vermindert. Das kann erreicht werden, wenn eine der beiden “Kognitionen” verändert wird, und zwar derart, daß die Distanz zwischen den beiden sich verringert und die Chance, beide in Konsonanz (Einklang) zu bringen, wächst. So könnte hier eine Dissonanz vorhanden sein zwischen dem zeitlichen und finanziellen Aufwand, den die Leitung eines “echten” Fanclubs mit sich bringt und den ausgebliebenen Er-

folgen (für die Stars, für eine Statusstabilisierung des Fanclubleiters etc.) dieser Arbeit. Da der Zeitaufwand etc. nicht reduzierbar sind, bleibt nur der Weg, die zweite Kognition so zu interpretieren, daß die Fanclubarbeit doch "irgendwie" erfolgreich-konsonant wird.

Die mitgeteilten Stellungnahmen zur Fanclubarbeit, die alle mehr oder weniger typisch sind, geben zu mancherlei gruppensoziologischen und gruppendynamischen Betrachtungen Anlaß, die hier nur angedeutet werden können: Die mannigfachen Motivationen zur Aufnahme der Fanclubarbeit und zur Mitarbeit, die größtenteils durch die sonstige "soziale Situation" bedingt ist, die weitgehend fehlende kritische Distanz zur Gruppe, stattdessen vorherrschend Identifikationsleistungen, Einbeziehung der Petards in die "Wir-Gruppe"⁶¹ – also die eigene Gruppe, gegenüber der man ein verbindendes Bewußtsein und Solidaritätsgefühl entwickelt hat –, wobei wirksam sind: der "gemeinsame Gegner" (Schlager und ausländische Gruppen), die "gemeinsame Freude" und der "gemeinsame Vorteil": Hitparadenerfolge, Veranstaltungen und schließlich die Formen des Miteinander, die wechselseitige Beeinflussung im Hinblick auf das "Gutfinden" der Gruppe und ihrer Platten: In einer an sich sehr unbestimmten Situation, für die im Sozialisationsprozeß kaum angeeignete Normen und Beurteilungskriterien zur Verfügung stehen, gibt man sich bei der Fanclubarbeit gegenseitig Anhaltspunkte, die unbeschadet ihrer möglichen Falschheit eine gewisse Verbindlichkeit besitzen können. "Die Gruppe trägt, wie man auch sagen könnte, eine neue Ordnungstatsache in das Bild ihrer Welt".⁶²

2.2.6. *Die Pop-Festivals*

"Nach den Riesen-Pop-Festivals Woodstock und Isle of Wight, die allein zusammen fast eine Million junger Leute anzogen, schwappte die Welle der Popbegeisterung bei den Jugendlichen und die Hoffnung auf Profite bei den findigen Managern auf die Bundesrepublik über".⁶³

Da die Hallen dem Ansturm nicht gewachsen waren, wurden Open-Air-Festivals veranstaltet. Von April 1970 bis Februar 1971 fanden neun Pop-Festivals statt: in Köln, Düsseldorf, München, Konstanz, Essen, Frankfurt und auf Fehmarn. Veranstalter waren keine Gruppen, sondern u.a.: Hauke Management, Konzertdirektion Bodo Albes, Beate Uhse, Oetker-Konzern, BRAVO, Coca-Cola, Alois Brummer und Sigi Lang, der Promoter der "Lords". Hier kamen zwischen 13.000 und 20.000 Zuschauer, um die Stars zu hören und zu sehen: Jimi Hendrix, Pink Floyd, MC 5, Edgar Broughton Band, Blood Sweat & Tears.

“Die Organisation eines Popfestivals klappt vornehmlich auf dem Werbe-sektor und in den Vorbereitungen zur Absperrung und Belagerung des Ge-ländes. Für die großen Festivals (Fehmarn, Konstanz) wurde beispielsweise nicht nur in der gesamten Bundesrepublik, sondern auch in Skandinavien, Österreich, Schweiz und Frankreich geworben.

Auf der Insel Fehmarn wurden 80.000,- DM für die Stacheldrahtzäune, Absperrungen ausgegeben. Insgesamt 300.000,- DM für die Organisation. Angemeldet waren in Fehmarn fast 50 Gruppen, in Konstanz 25. Jimi Hen-drix bekam für seinen Auftritt 55.000,- DM, Pink Floyd 25.000,- DM”.⁶⁴

Gegenüber diesen üblichen Pop-Festivals nahmen sich die Open-Air-Veran-staltungen der Petards bescheiden aus – sie unterschieden sich auch sonst davon.

In der Chronik wurde bereits auf die beiden Jazzkonzerte bzw. -wettbe- werbe im Steinatal hingewiesen, die die Schüler selbst organisiert haben, am letzten waren die Petards beteiligt. Hier lag schon eine “Tradition” vor, an die sie 1967 erstmals mit ihrer “Wald-Beat-Show” im Gemeindegewald von Schrecks- bach anknüpften. 1970 veranstalteten die Petards dann das “1. Festival der progressiven deutschen Popgruppen, Herzberg-Festival”, bei dem nicht sie selbst im Mittelpunkt standen, sondern sie sich bemüht hatten, “die repräsen- tativen progressiven Popgruppen Deutschlands auszuwählen. Irrtum vorbe- halten!!!!!!”

Die folgenden Ausführungen beziehen sich ausschließlich auf das 2. Deutsche Rock-Fest, Herzberg-Festival 1971, das am 3. und 4. Juli 1971 statt- fand und weitgehend von Horst organisiert wurde.

In verschiedenen Musikzeitschriften wurden Gruppen gebeten, sich bei Horst zu melden, denn es war “sehr schwierig, überhaupt einen Überblick über die augenblickliche Szene zu bekommen!” Horst schwebte vor, die Ent- wicklung einiger der 1970 gezeigten Gruppen – Can, Floh de Cologne, Frumpy, Amon Duül etc. – zu zeigen und noch ein paar neue Gruppen vorzu- stellen.

Daraufhin meldeten sich rund 60 Gruppen, die von sich meinten, dabei sein zu müssen. Unter diesen wurde zunächst eine Umfrage veranstaltet, wobei auch gefragt wurde, welche deutschen Gruppen auf dem Herzberg-Festival 1971 dabeisein sollten. Mehrfachnennungen waren erwünscht. Hierauf gingen 29 Antworten ein, bei denen insgesamt 63 verschiedene Bands genannt wurden. Folgende Gruppen erhielten Mehrfachnennungen: Missus Beastly (3), Jeromino (4), Tangerine Dream (6), Amon Duül (6), Floh de Cologne (7), Kraftwerk (7), Rattles (7), Embryo (9), Ihre Kinder (9), Petards (10), Can (12), Guru Guru (14), Amon Duül II (14), Frumpy (16) und Xhol (16).

Davon traten dann auf: Embryo (München), Petards (Bergheim), Can

(Köln), Guru Guru (Langenthal), Frumpy (Hamburg) und Xhol (Wiesbaden); außerdem Scarlet Pearman (Gelsenkirchen), For Example (Tübingen), Blackwater Park (Berlin), Hoity Toity (Marburg), Hanu Man (Berlin), Shatters (Stuttgart), Franz K. (Witten) und Improved Sound Ltd. (Nürnberg) sowie Wind (Erlangen). Je nach Berühmtheit und Anreiseweg wurden Honorare zwischen 150,- DM und 1.300,- DM gezahlt, die durchschnittliche Gage betrug rd. 560,- DM.

Sieht man vom eigentlichen Sinn des Festivals ab, dann muß man seine Funktion für die Petards darin sehen, daß hier eine Chance bestand, die deutsche musikalische "Popumwelt" kennenzulernen, mit den Gruppen zu diskutieren und Erfahrungen auszutauschen. Faktisch fand das allerdings nicht statt – nur Uwe nutzte die Chance, Horst hatte vollauf mit der Organisation – nicht zuletzt der Verpflegung – zu tun, vielleicht war auch die Atmosphäre nicht dementsprechend.

Immerhin scheint es sinnvoll, einige Selbstbeschreibungen von Gruppen, die sich angemeldet hatten, zu zitieren, aus denen die musikalische Umwelt der Petards und ihre relative Isolierung deutlich wird. Die Gruppe "E 605" (Neckarbischofsheim) schrieb:

"Wir spielen eine Mischung aus Rock, Blues mit Jazzelementen und vor allem mit experimenteller Musik mittels eines elektronischen Tongenerators. Unser Repertoire umfaßt ausschließlich selbst komponierte Lieder mit *deutschen* Texten und politischem Hintergrund. Unsere Stücke sind jeweils 20 – 30 Minuten lang, da wir sehr viel improvisieren. Wir glauben, unseren eigenen Stil gefunden zu haben und haben ein bei weitem ausreichendes Programm. Wir versuchen, Musik mit herkömmlichen Instrumenten wie z.B. Gitarre, Schlagzeug usw. mit experimentellen, elektronischen Klangstudien zu verbinden und dadurch einen tiefen Eindruck beim Zuhörer zu hinterlassen. Wir betätigen uns außerhalb der Musik politisch".

Die "progressive Blues- und Rockgroup 'Bazarwiki'" aus Schwäbisch-Gmünd schrieb:

"Bazarwiki = Wozu wir geboren werden? In diesem Sinne gestaltete sich unsere Musik seit Anfang dieses Jahres".

"D.R.P." aus Bremen beschrieb ihren Musikstil als "Progressiver Rock, hauptsächlich Eigenkompositionen, stark rhythmisch, mehrstimmiger Gesang, durchkomponierte Stücke, aber auch spontane Improvisationen. Besonderen Wert legen wir auf musikalische Differenziertheit und abgestufte Dynamik. Hinzu kommt die Einbeziehung afro-amerikanischer Elemente und elektronischer Klangmöglichkeiten".

“Sandosa” aus Bad Soden gab folgende Beschreibung ihrer “akustischen Musik”:

“Wir spielen ohne den ziemlich abgefuckten Boxen- und Verstärkeraufwand, durch den das Publikum zum reinen Konsum gezwungen wurde. Wir waren selbst zu lange Publikum, um nicht zu wissen, was dem Publikum fehlt. Für uns ist Musik eine Kommunikationsform, durch die wir versuchen, *mit* dem Publikum zusammen zu spielen. Instrumentarien: Gitarren, Bongos, Flöten, Geige, die menschliche Stimme, Glocken usw.”.

Die in der Chronik bereits erwähnte Gruppe “Dongede” aus Altenahr schrieb u.a.:

“Unsere musik geht nicht den weg der meisten pop-gruppen. es fällt mir auch schwer, unsere musik als pop zu bezeichnen. es sei denn: pop = populär = volk: daß die musik vieler untergrund leute die musik des volkes würde. das würde bedeuten, daß sich das volk ändert, oder ein teil der gesellschaft, oder daß ein neues volk heranwächst: ein volk, das musik nicht mehr als ware konsumiert: diese musik dient der unterhaltung und bringt den leuten ‘einen schönen ausgleich’ zum angepaßten leben. die leute wollen sich mit hilfe der musik erholen, wollen abschalten und vergessen. und sie merken nicht, daß sie immer weiter in den anpassungsprozeß geworfen werden, diese musik verschleiert und macht alles ‘schön’. nein, diese art der musik, die noch oft mit autoritären und hierarchischen strukturen durchsetzt ist, noch sehr klischee- und zwanghaft ist, wollen wir nicht machen. Unsere musik ist integraler bestandteil unseres lebens, ja ist teil unseres lebens: als kreatives und produktives spiel, als mitteilen und erfahren persönlichen oder kollektiven verhaltens und lebens, als kommunikation über töne, geräusche. töne und geräusche als menschliche botschaften, als erfahrung im weitesten sinne: wie wir sind, wo, was und wie wir so reagieren, agieren, leben. so wie wir leben, so lebt auch unsere musik: ständig neue erfahrungen und erlebnisse vermittelnd, spontan oder aber auch komponiert (mit einem ziel), oder als befreiendes rockspiel . . . wie könnten wir da sagen, was und wie wir zu einem bestimmten zeitpunkt und vor einem anderen publikum spielen und verhalten, leben? wir versuchen in sensibilisierter wahrnehmung all das aufzunehmen, was um uns schweigt und darauf in unserer weise zu reagieren”.

“Ash a tempel” aus Berlin beschrieb ihr musikalisches Konzept als

“Verbindung von konventionellem Blues-Rock und sensiblen elektronischen Klangkollagen. Beide Elemente sollen nicht mehr zu trennen sein,

und in ihrer komplexen Einheit finden die unterschiedlichen Musikauffassungen der einzelnen Musiker ihren gemeinsamen Punkt. Unsere Musik ist ein permanent impulsives Erlebnis, welches von einem fixierten Anfangselement an sich selbst überlassen ist. Hier beginnt die Schwierigkeit der Musik; denn hier kann und darf kein routiniertes Rezeptieren von musikalischen Essenzen produziert werden. Nur die ständige Reaktion innerhalb der Gruppe bestimmt das musikalische Ergebnis. In der Praxis bedeutet dies ein ständiges konzentriertes Zuhören der Urheber. Die Idee eines einzelnen wird, sofern sie flexibel genug ist, von den anderen aufgenommen, auf ihr eigenes Instrument transponiert und dann als individueller Beitrag in die Musik reflektiert. Diese Wechselwirkung innerhalb der produzierenden Gruppe überträgt sich dann auf das Publikum”.

Schließlich seien die “Checkpoint Charlie” aus Karlsruhe zitiert, die eine ganze group-story einschickten. Sie begannen mit an den Beatles und den Rolling Stones orientierten kommerziellen Beat-Stücken. Da sie das musikalisch nicht mehr befriedigte (“abgedroschen”, “leer”, “rekommerzialisiert”), improvisierten sie stundenlang “free beat”. 1967 und 1968 trugen sie “Lyrik und Beat” vor: die Gruppe improvisierte über einfache Harmonien, dazu trug ein ehemaliger Schauspieler mit differenzierter Sprechstimme Texte von Borchert, Fried und Kupferberg vor.

“Die Gruppe war jedoch mit diesem Erfolg nicht zufrieden und glaubte, daß ‘Lyrik und Beat’ vom Zuhörer ebenso konsumiert wird wie Beatmusik. Ihren Protest gegen das System, ihren Haß gegen alte Nazis, Generäle und Kulturpäpste wollten sie anders artikulieren. Vor allem sollten die Zuhörer aktiv einbezogen werden in einer angestrebten neuen Funktion der Musik. Die Zuhörer sollten zunächst mit politischen und sozialen Problemen konfrontiert werden. Hierdurch war nach Ansicht der checkpoint charlie eine reale Möglichkeit gegeben, den Zuhörer aufzuklären über gesellschaftliche Repressionen, von denen er sich freimachen sollte. Die Gruppe wollte nicht berieseln, sondern aufrütteln. Hierbei bediente sie sich gezielter Provokationen . . . Die Gruppe schaffte es, ihren provokativen Stil bis Anfang 1970 aufrechtzuerhalten. In dieser Zeit lag eine große Zahl von Auftritten, hauptsächlich an Universitäten, die nicht selten von den Veranstaltern oder der Polizei vorzeitig abgebrochen wurden. Großen Erfolg hatten die Checkpoints bei ihrem Auftritt beim Waldeck-Festival 1969. Zuletzt produzierte die Gruppe eine LP auf eigene Kosten, die jedoch aus verständlichen Gründen beim breiten Publikum auf Ablehnung stieß. Die dauernden Frustrationen bei den Auftritten und die bedrückende finanzielle Misere führten zu Spannungen in der Gruppe”.

Nach einem Auftritt in Berlin, bei dem der Veranstalter die Gage schuldig blieb, löste sich die Gruppe auf, doch "die Trennung dauerte nicht lange – in ausführlichen, harten Diskussionen fanden sich die Leute wieder zusammen (Juni 1970)". Im Hinblick auf ihr neues Konzept schrieb "Checkpoint Charlie":

"Die Gruppe hat aus ihren Erfahrungen gelernt und ihre Konzeption umgestaltet. Das heißt keineswegs, daß die Checkpoints politisch abstinent geworden sind, das heißt aber, daß die Gruppe auf die bewußte Provokation der Zuhörer verzichtet, weil diese in der Vergangenheit zu oft eine feindselige Atmosphäre zwischen Gruppe und Zuhörer geschaffen hat und es dann nicht mehr möglich war, die politische Aussage an das Publikum heranzubringen . . . Mit ihren Texten will die checkpoint charlie den Ausdruck der Musik fortführen und verdeutlichen, sie will erreichen, daß vielleicht einige Leute ihre Aggressionen, die verdrängt sind und oft gegen sich selbst richten, gegen ihre Ursache, nämlich das System richten. Die checkpoint charlie will Denkvorgänge anstoßen und manchen durch Identifikation wieder zur Aktion bringen; wenn das bei einigen läuft, sind wir schon froh.

In der Akademiestraße 20 in Karlsruhe hat die checkpoint charlie einen Keller gemietet, in dem sie jeden Montag dem Publikum in öffentlichen Proben Gelegenheit geben will, am Prozeß der Produktion von Musik teilzuhaben. Die LP hat den Titel 'Grüß Gott mit hellem Klang', wurde bei CPM in Erlangen produziert und ist bei Siegfried Pabst, 75 Karlsruhe, Welfenstraße 30 zu bestellen. Am 1. Mai in Karlsruhe Premiere der Rock-Operette: "Scheiße". Text und Musik: Checkpoint charlie".

Sieht man nun diese Selbstdefinitionen als Hintergrund zu den Petards, dann zeigen sich Außenseiterprobleme der Petards an folgenden Punkten:

- es fehlte eine Reflexion der eigenen musikalischen Aktivitäten
- ihr Image wurde mit steigendem Erfolg immer stärker fixiert; stilistisch wurde die Gruppe zunehmend unbeweglich (Image soll hier die Gesamtheit der "festen" Vorstellungen sein, die die Fans und die Petards selbst mit der Musik der Petards und deren Auftritten verknüpften)
- die musikalischen Fähigkeiten der Gruppe – z.B. an der Zahl der "beherrschten" Instrumente ablesbar – waren, insbesondere nach dem Weggang von Klaus, begrenzt. So fehlten einerseits ausgedehnte Improvisationen, andererseits hielten sie eine qualitative Weiterentwicklung nur noch im Rahmen der technischen Ausstattung für erreichbar – dafür fehlten ihnen nicht zuletzt die finanziellen Mittel
- ihre Musik war weder gesellschaftskritisch noch politisch motiviert, ihren

Songs fehlten entsprechende Aussagen (Dabei sei dahingestellt, ob die Petards beim – sei's konsumorientierten – Publikum nicht doch noch besser "ankamen" als die zitierten Gruppen, die den "allgemeinen Trend" deutlich machen sollten.)

Die am Popfestival teilnehmenden Gruppen verpflichteten sich, zwischen 5 und 20 Plakate in ihrem Heimatort anzubringen, eine Marburger Band schrieb: "An Werbung könnten wir hier in Marburg ca. 100 Plakate unterbringen in Geschäften und wilde Plakatierung. Im Landkreis haben wir leider nur die Möglichkeit, wild zu plakatieren". "Wilde Plakatierung" war auch eine Spezialität der Fanclubs – die Petards bekamen die Folgen zu spüren, unter anderem mußten die "Städtischen Werke Aktiengesellschaft Kassel Strom-, Gas-, Wasser- und Fernwärmeversorgung, Bäderbetriebe" "feststellen, daß in Kassel mit Plakaten für das 'II. Deutsche Rock-Fest' geworben wird. Diese Werbeplakate wurden in großer Zahl auf Einrichtungen unserer Stromversorgung aufgeklebt, insbesondere auf Kabelverteilerschränke und auf Masten unserer Straßenbeleuchtung". Für die Beseitigung forderten sie von den Petards 500,- DM.

Horst hatte bei der Gesamtkostenkalkulation des Festivals – er rechnete mit 14.500,- DM, derartige Posten nicht einkalkuliert – es kamen noch weitere hinzu. Glücklicherweise hatte der Hessische Kultusminister das durchgeführte Pop-Festival "als künstlerisch hochstehend im Sinne des Hessischen Gesetzes über die Vergnügungssteuer in der Fassung vom 31.3.1964 (GVBl. S. 53) anerkannt".

Fernsehen und Rundfunk waren weitgehend ferngeblieben – nur der Hessische Rundfunk schickte seinen renommierten "Popreporter" Reginald Rudolf. Besser vertreten waren die Zeitungen (redaktionelle Vorankündigungen: in 35), sogar die "Süddeutsche Zeitung" hatte eine "mitmachende" Journalistin mit 'Garbo-Hut' geschickt, die berufliche mit privaten Interessen verband. Insgesamt kamen 12 Zeitungsberichte über das Festival zustande.

Reginald Rudolf nun berichtete am 7. Juli 1971 in "Das Prisma – aus dem kulturellen Leben in Hessen":

"Der Vorsänger stöhnt und stampft . . . 'Jetzt müßt Ihr handeln, jetzt müßt Ihr was tun!' Aber die Hör-Gemeinde auf dem Boden der schönen Ruine überschlummerte die beschwörenden Slogans. Handdampf wehte leicht durch die Zinnen, in den Winkeln der Wehrgänge gab's 'Stoff' in Mini-Mengen, Räucherkerzchen dufteten, fliegende Händler boten Ringe und Kettchen – eine gespenstige Szenerie: Sechstausend hatten sich zum zweiten Thing der Pop-Germanen auf dem Herzberg unweit des Städtchens Alsfeld im Oberhessischen aufgemacht. Die Sonne segnete das Treffen mit Juli-

wärme, und die zwanzig gigantischen Boxen donnerten die Botschaft der Modemusik bis zu den Behausungen der Dörfler rings um das einstige Schloß. Zum Sonntag wanderten denn auch ganze Familien den beschwerlichen Weg zur Ruine hinauf, um die Hippies zu bestaunen und über die Explosionen der sinnlos verstärkten Gitarren den Kopf zu schütteln.

Von den geschätzten fünfhundert Pop-Vereinen im Lande hatten sich ganze achtzehn auf den Weg gemacht – unter ihnen die Delegierten des popmusikalischen Establishments, die Hamburger ‘Rattles’, wie sich’s gehört mit Mercedes 280 und Spezialtransporter für die Verstärkerapparaturen. Darunter aber auch die Bluffer von Xhol Caravan oder ‘Frank K’ – letztere mit agitatorischen Ladenhütern, die keiner mehr hören wollte.

Hören wollte das offenbar anspruchsvoller gewordene Auditorium artikulierte Rock-Musik. Und diesem Bedürfnis trugen vor allem zwei Gruppen Rechnung: einmal die Petards, Gastgeber und Financiers des Treffs, sowie die Kölner Gruppe ‘Can’.

Auch ‘Wind’ gefiel, selbst ‘Embryo’ mit sogenannten ‘freien’ Pop-Interpretationen. Nicht, daß die deutschen Glissando-Gitarristen und Dauertrommler im Namen des Pop einen neuen Stil erfunden hätten – beileibe nicht. Aber sie sind so etwas auf die mittlere Linie der Londoner Vormacher geraten. Und das ist ebenso erstaunlich wie die bemerkenswerte Selbstdisziplin der bärtigen Wanderer auf dem Herzberg. Ein rüstiger Beamter lehnte beschäftigungslos am Streifenwagen”.

Man muß nun fragen, was diese “Massenpilgerfahrt” bedingte. Hier kann man zunächst auf die Anomietheorie von Robert K. Merton zurückgreifen.⁶⁵ Hiernach sind in einer sozialen Situation sowohl bestimmte kulturelle Zielsetzungen als auch institutionalisierte Normen gegeben, die das zielorientierte Verhalten regulieren. Ist die Diskrepanz zwischen den akzeptierten Zielen und ihrer möglichen Erreichbarkeit zu groß, kommt es zu einem Zusammenbruch der normativen Struktur, zu einer anomischen Situation, die durch unterschiedliche Arten von “abweichendem” Verhalten bewältigt wird. Ein derartiger Verhaltenstyp ist der Eskapismus, bei dem nicht nur die Ziele, sondern auch die gesellschaftlich angebotenen Wege verworfen werden; “es handelt sich um einen vollständigen Rückzug aus der Gesellschaft”. Robert K. Merton nennt als Beispiele die Alkoholiker und Rauschgiftsüchtigen, Tramps, Beatniks und Gammler. Jürgen Seuss, Gerold Dommermuth und Hans Maier interpretieren den gesamten Beat als Form eines jugendlichen “Eskapismus, der sich vor den Ansprüchen einer auf Zweck-Mittel-Rationalität ausgerichteten, glück- und lustfeindlichen Arbeitswelt durch die Flucht vor der Wirklichkeit” zurückzieht.⁶⁶

In diesen Kontext fügen sich Pop-Festivals besonders gut ein. Auf dem Herzberg-Festival wurde vom Verfasser eine Fragebogenaktion gestartet, die zwar aufgrund der niedrigen Rücklaufquote (10 v. H.) (primär bedingt durch die "Atmosphäre", wo eine richtige Interviewaktion – die aus zeitlichen und personellen Gründen nicht möglich war – das "Feld" zerstört hätte) nicht näher quantitativ (vor allem: korrelationsstatistisch) ausgewertet werden kann, die aber einige wichtige "Illustrationen" liefert. Eine Oberschülerin notierte auf der Rückseite eines Fragebogens folgende Gedanken: "Sonne! Musik! Hunderte junger Leute. Schlafend, kniffend, tanzend. – Glückliche Leute? Ja, heute. Nur heute. Morgen? Nein, morgen nicht. – Büro, Schule, zu Hause. Das ist 'morgen'. Ihr morgen, dem sie immer nur für kurze Zeit entfliehen können. Niemals allein. Immer zu mehreren. Zu zweien – vielleicht?! Zu Hunderten sicher. So wie heute. Also nicht – 'Hunderte glücklicher junger Leute', sondern – Hunderte von Flüchtlingen?"

Auf die Frage nach dem Grund des Kommens wurden neben "um Musik zu hören", "um neue Gruppen kennenzulernen", "um was zu erleben", "um Leute kennenzulernen" geantwortet: "um das inzwischen leider etwas spärlich gewordene Gemeinschaftsgefühl zu genießen und daraus Kraft zu schöpfen", "um unter dieser Generation zu sein und Typen zu studieren", "um mal aus der engen Bude zu Hause wegzukommen", "um meine Eltern zu ärgern", "weil ich nichts Besseres vorhatte", "unter Gleichgesinnten sein", "alles zu vergessen".

Auf die Frage, was der größte Wunsch sei, erschienen – neben dem dominierenden Wunsch nach Frieden – die Forderungen der Französischen Revolution (Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit) im neuen Gewand: "einigermaßen frei sein", "ein freies Leben zu führen", "leben wie ich will", "völlige Emanzipation", "unabhängig von der Gesellschaft leben zu können", "mal kein Spießier werden", "daß alle Menschen so tolerant sind wie ich", "nie müde zu werden bei dem Versuch, Mensch zu sein", "einen ganzen Monat lang Festival", "raus aus der Scheiße", "den Durchblick zu haben", "auf alle Schulden will ich scheißen, dann nur noch fressen, kiffen, ficken, saufen" und – ein "Beamter auf Widerruf" aus Frankfurt: "mit 1.000,- DM-Schein auf der Stirn und zerfransten Hosen in den 'Frankfurter Hof' gehen".

Für die Eskapismus-These spricht auch, daß in einem Viertel der Fragebögen auf Haschisch und Rauschgift eingegangen wurde. Manche waren schon zum Festival gekommen, um "mal wieder ordentlich zu kiffen" bzw. um sich "mal wieder ein bißchen Hasch zu besorgen". Als größter Wunsch wurde z.B. bezeichnet: "eine Wohnung und Junk für 10 Jahre" sowie "viel Shit und viele, viele Frauen", aber auch: "heil heimzukommen, weil Fahrer auf Dauertrip ist".

Ein Fan schrieb an einen Petard: "Schade, ich wollte mich am Herzberg sooo gerne mit Dir unterhalten, aber bei mir lief ein großer Horrormann, und ich war nicht in der Lage, mit jemandem zu reden! Noch während Ihr gespielt habt, habe ich meinen Schlafsack gepackt und wollte nach Hause *laufen!!!* Irgendwo hat mich so ein Autofahrer aufgegriffen und heimgefahren. Da (zu Hause) hat der Horror erst richtig angefangen. Aber irgendwann bin ich doch wieder runtergekommen".

Schließlich fehlen aber auch nicht kritische Stimmen: "Da liegt man stundenlang in der Hitze und läßt sich berieseln, um dann 'vollgepumpt' mit Musik wieder heimzugehen. Manche rauchen vielleicht ihren Joint oder schlucken einen Trip und liegen dann 'stoned' vor der Bühne und finden den Sologitarristen oder den Drummer 'irre'. Wir sind z.Zt. von dem Publikum frustriert. Die Langhaarigen und Progressiven sind doch im Grunde genauso spießig wie die ältere Generation, gegen die sie sich 'auflehnen'. Genauso unkritisch und unpolitisch". In ähnlicher Weise kritisierte eine Schülerin "das Publikum, das zum größten Teil aus entweder betrunkenen, ausgeflippten oder niveauarmen Schwachköpfen bestand. Ich habe nichts gegen das Kiffen, zuweilen kiffe ich auch selber, aber ich habe etwas gegen stärkere Rauschgifte, da sie den Menschen psychisch und physisch zu seinem Nachteil entstellen. Rauschgiftsüchtige verändern die Welt *nicht!!!!*"

In einem Drittel der zurückgekommenen Fragebögen spielen sexuelle Momente eine besondere Rolle. Das geht von den Freizeitbeschäftigungen ("Männer verführen") über Lob am Festival ("Weiber ohne BH") und Kritik am Festival ("man konnte nicht bumsen in dem Gewühl") bis zum größten Wunsch: "mit 'ner duften Frau ein Leben lang auf einer einsamen Insel", "heute mit einem Mädchen zu schlafen", "mit hübschen Frauen zu schlafen" – auch konkrete Wünsche wurden genannt: von Filmschauspielerinnen bis zu "Mick Jagers Frau".

Schließlich ist noch auf das Bedürfnis nach Kommunikation einzugehen und die gesamte Atmosphäre.

Von ungefähr der Hälfte der Leute wurden Atmosphäre ("speziell der Sonnenaufgang"), Wetter und Musik eindeutig gelobt – der Sonnenschein als "höhere Gewalt" und der romantische, grasbewachsene Burghof ("die Burg ist Klasse") und die "Aussicht ins Hessenland" von den Mauern der Burg auf dem Herzberg (508 m) trugen wohl wesentlich zum "Erfolg" bei, der Eskapisten anziehen konnte: "Manager, Presseleute und die um einen reibungslosen Auf- und Abbau bemühten Roadies traten sich gegenseitig auf die Füße. Dazwischen buhlten Haupt- und Nebenzähne der Musiker und sonstiger Anhang (Groupies) um einen festen Standplatz. Weiter hinten wurde es dann paradiesisch. Eine unendlich bunte, in sich verschachtelte Lagerstatt. Auf

jedem Quadratmeter ein Gewirr von Gliedmaßen, undefinierbar, was jeweils zu wem gehört. Köpfe in des anderen Schoß oder an die Brust gekuschelt. Dazu der magische Klangrausch aus wattgewaltigen Verstärkern und Lautsprechern und der Dunst von Nikotin und sonstigen Rauchgenüssen. Wohlbehagen, süßer Friede, kleine eigene Welt”.

So bezeichnete ein von der Musik enttäuschter Festivalbesucher als das Positive an dem Festival “das Gefühl der Geborgenheit und Freundschaft, das mich dort umfing. Überall nur freundliche und hilfsbereite Typen, Typen, die mich akzeptierten und mit denen man über alles reden konnte. Das Gefühl, dort dabei gewesen zu sein, möchte ich nicht mehr missen”. Das “zwanglose Beisammensein (keine Bullen)” wurde allgemein gelobt. Immerhin war es mit den Kommunikations- und Interaktionsmöglichkeiten nicht weit her: einmal ließen die Verstärker kaum verbale Kommunikation zu, zum anderen war der Burghof so voll, daß man am besten sitzen oder liegen blieb, wo man war, und außerdem waren viele Besucher in kleinen Gruppen gekommen, die “für sich blieben”. Das zeigt sich auch in folgenden kritischen Stellungnahmen: “Abkapselung der einzelnen Besuchergrüppchen”, “Man kann keine Leute kennenlernen”, “Kommunikation ist ja nicht möglich” sowie “schlechter Kontakt Musiker und Publikum sowie Publikum untereinander”. Am Publikum übten nur ein Engländer (“too many false/straight people came to the festival”) und ein Student aus Berlin Kritik (“gute Zusammensetzung der Typen – Zuschauer – mit Ausnahme einiger Dörfler”).

Gegenüber den positiven Eindrücken verliert die Kritik nicht an Gewicht: zu lange Pausen zwischen dem Auftreten der einzelnen Gruppen, fehlende bzw. schlechte Toiletten, fehlende Waschgelegenheit, zu teure Verpflegung (Horrorpreise von Coca Cola, Apfelsaft usw.), fehlende Sicherheitsvorkehrungen und eine schlecht funktionierende Anlage am ersten Tag.

Die Kehrseite des Paradieses bekam die “Freiherr von Dörnberg’sche Stiftung Burg Herzberg” zu spüren: “Burg Herzberg (war) nach Beendigung des Pop-Festivals in einem grauenhaften Zustand. Wir haben große Mühe gehabt, die Bühne wieder in einen anständigen Zustand zu bringen. Ganz besondere Schwierigkeiten bereiteten uns die sinnlos zerschlagenen Flaschen, die es notwendig machten, die einzelnen Glasteile Stück für Stück aufzusammeln”.

Sieht man das Herzberg-Festival im Gesamtzusammenhang der Petards-Karriere, dann ist festzustellen, daß es eine Sonderstellung im Rahmen der Petards-Aktivitäten einnimmt:

- sie standen – wie schon erwähnt – nicht im Mittelpunkt der Aktivitäten;
- sie hatten ein anderes Publikum als sonst: ihre Fans und Fanclubs spielten nur eine untergeordnete Rolle. Vorherrschend war ein Publikum “mit Wunsch nach Freiräumen für Love and Peace” und “romantischen Vor-

stellungen von Freiheit, Unabhängigkeit und Bewußtseinserweiterung”,⁶⁷ das nie eine anvisierte Zielgruppe ihrer eigenen Aufführungen war;

- sie stellten sich dem direkten Vergleich mit anderen, mutmaßlich “anerkanntesten” deutschen Gruppen;
- die Petards wurden dadurch in ganz Deutschland bekannt – in gewisser Weise hatte also ihre organisatorische Aktivität größeren Erfolg als ihre musikalische.

Festzustellen ist außerdem, daß die Petards keinen “Riesenreibach” machten, sondern gerade die Verluste vom Vorjahr ausgleichen konnten und ihr Popfestival ohne Stacheldraht und Gummiknüppel abrollte. Schließlich waren die Petards insoweit “ehrlich”, als sie ihrer Musik keine politischen Absichten unterschoben: “Die Trostlosigkeit der Untergrundszene zeigt deutlich, daß mit einer Massenidentifikation keine Gesellschaft sich nur kritisieren läßt . . . Der Wunsch nach Freiräumen für Love and Peace entpuppt sich als kleinbürgerliche Ideologie”,⁶⁷ die – wie man dieser Stellungnahme konkret hinzufügen möchte – auf dem Rücken der Arbeitnehmer ausgetragen wird: 163 Stunden waren Forstkulturfrauen mit Reinigungsarbeiten der Burg Herzberg beschäftigt, denn, wie ein Besucher schrieb: “Wiese sah aus wie ein Schweinestall!” Nur zwei weitere Besucher bemerkten ähnliches – dagegen klagten fast die Hälfte der Befragten über die “Ausbeuterpreise” für Getränke an der Burgschänke, denen sie sich aber nicht widersetzen! Was sich andernorts deutlich gezeigt hat, zeigt sich hier ganz konkret: Die Besucher von Popfestivals können keine Hoffnung auf eine Gegenkultur sein, “die der bürgerlichen Gesellschaft mit ihren Konsumzwängen die Möglichkeit von Freiheit entgegenhält”⁶⁸

Die Petards waren praktischer: den Verkauf von Schmalzbrotten, Milch und Kakao hatten sie sich vorbehalten – die Transporte zogen sie der Kommunikation mit anderen Gruppen und dem ständigen Zuhören vor.

2.2.7. *Die Massenmedien Rundfunk und Fernsehen*

Die deutschen Sender senden täglich 10 bis 12 Stunden Popmusik. Demnach dürften alle ARD-Sender zusammen pro Jahr zwischen 40.000 und 45.000 Stunden Popmusik senden.⁶⁹ Hieran waren die Petards nur in relativ bescheidenem Umfang beteiligt. Im deutschen Tonrundfunk wurden in den Jahren 1967 bis 1971 folgende Sendezeiten mit Petards-Titeln “beschickt” (1 Single zu 2,5 min. Laufzeit gerechnet):

1967: 4 Std. 18 min., also rund 105 mal eine Single

1968: 12 Std. 32 min., also rund 300 mal eine Single

1969: 18 Std. 40 min., also rund 450 mal eine Single

1970: 33 Std. 20 min., also rund 800 mal eine Single

1971: 17 Std. 47 min., also rund 425 mal eine Single

Die Rundfunksendungen der Platten sind zunächst schlicht als Werbeträger für die Platten anzusehen, insbesondere die Hitparaden. Unter psychologischem Aspekt hat Werbung den doppelten Aspekt Information und Motivation.

Der Hauptaspekt der Rundfunksendungen dürfte im Bereich der Information liegen – im Unterhaltungsprogramm der Rundfunk- und Fernsehanstalten dürfte in der Regel die erste Information über die Existenz eines Angebotes erfolgen. Im Hinblick auf das Motivieren des Umworbenen bieten sich nach Bernt Spiegel drei – mindestens begrifflich – formal voneinander trennbare Möglichkeiten an, es geschieht “a) durch Erhöhung des Aufforderungscharakters des betreffenden Angebots (z.B. durch Maximierung des Realitätsgrades), b) durch Anpassung des Image an den Umworbenen, c) durch Anpassung des Umworbenen an das Image, vorwiegend durch Veränderung seiner Einstellungen.”⁷⁰

Hier zeigt sich, daß die Motivationsmöglichkeiten in einer “regulären” Unterhaltungssendung nicht überschätzt werden dürfen. Die wichtigste Möglichkeit besteht in der Erhöhung des Aufforderungscharakters – also in der Veränderung der Eigenschaft eines Zieles (Schallplatte), in Richtung einer Handlungsauslösung (Kauf) wirksam zu werden – durch häufiges Abspielen einer Platte, vor allem auf den ersten Hitparadenplätzen. Hier muß auch darauf hingewiesen werden, daß in fast über der Hälfte der Fanclubrundschreiben der Petards auf Hitparaden hingewiesen wurde, ein Fünftel der Schreiber befaßte sich allein mit Hitparadenplätzen der Petards. Man muß außerdem bedenken, daß für die Beurteilung einer Popmusikschallplatte keine festen Bezugssysteme existieren.

Hier wird das von Georg Jellinek⁷¹ entwickelte Theorem der “normativen Kraft des Faktischen” relevant:

“Der Ursprung der Überzeugung von dem Dasein normaler Verhältnisse liegt in einem bestimmten psychologisch bedingten Verhalten des Menschen zu den faktischen Vorgängen. Der Mensch sieht das ihn stets Umgebende, das von ihm fortwährend wahrgenommene, das ununterbrochen von ihm Geübte nicht nur als Tatsache, sondern auch als Beurteilungsnorm an, an der er Abweichendes prüft, mit der er Fremdes richtet. Man muß dabei nicht sofort an das Ethische und Juristische denken; bereits in den tausendfältigen Normen, die das tägliche Leben bildet, in den Werten, die in Verkehr und Sitte herrschen, kommt das zum Ausdruck . . . Welche normative Kraft der Mode, der gesellschaftlichen Sitte, den Anstandsvorschriften zukommt, braucht nicht

näher ausgeführt zu werden . . . Den Grund der normativen Kraft des Faktischen in seiner bewußten oder unbewußten Vernünftigkeit zu suchen, wäre verkehrt. Das Tatsächliche kann später rationalisiert werden, seine normative Bedeutung liegt aber in der weiter nicht ableitbaren Eigenschaft unserer Natur, kraft welcher das bereits Geübte physiologisch und psychologisch leichter reproduzierbar ist als das Neue.”⁷²

Gleichsam als “engerer”, aber experimentell bestätigter “Ausschnitt” aus diesem Theorem werden hier die Experimente von Muzafer Sherif mit dem sog. autokinetischen Phänomen relevant, die bereits bei den Fanclubs erwähnt wurden. Peter R. Hofstätter faßt das Ergebnis folgendermaßen zusammen: “Die Versuchspersonen diskutieren ihre Aufgabe zwar nicht miteinander, sie beeinflussen sich aber gegenseitig durch die ausgerufenen Schätzungen. Auf diese Weise geben sie einander gegenseitig Anhaltspunkte in einer an sich sehr unbestimmten Situation. Im Endeffekt einigen sie sich – ohne direkte Verabredung – bezüglich eines Sachverhaltes (der Bewegungsweite des Lichtpunktes), der als objektive Gegebenheit gar nicht besteht. Der Punkt bleibt unbeweglich”.⁷³ Man darf wohl annehmen, daß eine solche lernmäßige Konvergenz des Verhaltens und Urteilens im Hinblick auf den Kaufentscheid für eine Platte und dafür für ihren Aufforderungscharakter (“dufte”, “Klasse”) auch durch das häufige Spielen einer Platte, besonders in Hitparaden, stattfindet. Die Grenzen dieser sozialen Suggestion für einen Hit ergeben sich 1. aus der allgemeinen Konkurrenzsituation der Popmusik (im Beispiel der Petards insbesondere durch die “übermächtigen” angloamerikanischen Bands) und 2. daraus, daß für die meisten Hitparadenhörer auch noch andere Bezugsgruppen existieren als die anderen “Wähler”. Die letztgenannte Einschränkung gilt vermutlich für echte Fans und Fanclubmitglieder in geringerem Maße; nicht zuletzt deshalb, weil bei letzteren Mitgliedschafts- und Bezugsgruppe identisch sind, so daß die Mitglieder trotz “Hitparaden-Enttäuschung” am Ball bleiben, weil sie sich selbst wechselseitig stabilisieren.

Im Hinblick auf die Imagepflege, also die Schaffung und Veränderung eines “Vorstellungsbildes”, das als Komplexqualität “die Gesamtheit der Einstellungen, Werthaltungen, Kenntnisse, Erwartungen, Vorstellungen, Vorurteile und Anmutungen, die mit Meinungsgegenständen des sozialen Feldes verbunden werden”, umfaßt,⁷⁴ dürften die Rundfunkanstalten einen geringen Anteil haben. Zunächst hat ein einzelner Plattentitel selten für sich, vielmehr hat die Popgruppe insgesamt ein Image; in einer Aufstellung über das Image einer Popgruppe: “a) optische Merkmale (Kleidung, Haare etc.), b) die Darstellung der Person selbst, ihre individuellen Eigenschaften, ihr Auftreten, ihr zum Teil exzentrisches Verhalten etc., c) die Umwelt und Lebensweise der Popmusiker”⁷⁵ fehlt – typischerweise? – der Rückgriff auf den Faktor Musik.

Sieht man diese Faktoren, dann zeigt sich, daß die "Imagepflege" nicht primär beim Rundfunk liegen kann, abgesehen vom Faktor "Berühmtheit". Die Ausnahmen sind dort zu finden, wo der Rundfunk den Gruppen eine Gelegenheit der Selbstdarstellung bietet. Bei den Petards spielte hier der Hessische Rundfunk mit seiner "Schlagerbörse" und ihrem Moderator Hans Verres eine besondere Rolle. Die "Schlagerbörse" hatte zu "ihrer" Zeit keine Konkurrenz – weder im eigenen Hause noch bei anderen Sendern wurden in einer Stunde deutsche und internationale Schlager "notiert". Der Moderator emotionalisierte seine Zuhörer durch gezieltes "Miesmachen" populärer Interpreten und Titel (allerdings nicht der "Petards"!); Effekt: erhöhte Teilnahme, wütende oder unfreiwillig-komische Briefe, die dadurch, daß sie vorgelesen wurden, die Sendung bereicherten und ihr ein zusätzliches Publikum schafften, das allein als "Schlagerkonsument" nie diese Sendung gehört hätte. Die "Schlagerbörse" hatte in ihren Glanzzeiten über 2 Mio. Hörer und als Spitze 85.000 Zuschriften zu einer Sendung. Hier wurden die Petards deutlich "herausgestellt": sie waren mehrmals zu Gast, nicht zuletzt bei "Jubiläumsveranstaltungen"; Hans Verres betonte, wie fleißig die Fans der Petards geschrieben hatten, "erstaunte" bei Abnahme der Zuschriften usw., so daß also eine gewisse "Koordination" vorlag.

Schließlich wurde auch daran angeknüpft, daß die Petards aus der Schwalm und damit aus Hessen kamen, zeitweise lud der Sender alle hessischen Beatgruppen, die eine Platte produziert hatten, nacheinander zur "Schlagerbörse" ein. Da das nur wenige waren, bedeutete das primär eine Bestätigung der Petardsanhänger. Der "Regionalismus" der Petardsfans wurde also durch den Rundfunk "im Rahmen des Möglichen" unterstützt. Nach der (rückblickenden) Einschätzung seiner Rolle im Hinblick auf die Petards 1973 befragt, äußerte Hans Verres – unter dem Vorbehalt, daß diese Frage nach der klinge, ob in der Silvesternacht 1968 um halb Zwei der Schuß gehört worden sei, der allerdings wie ein Feuerwerkskörper geklungen habe!: "Offen gestanden Sympathien den Petards gegenüber. Erst einmal waren sie aus Hessen, und ein bißchen Lokalpatriotismus (in einer solchen Sendung) war immer gut. Das spielte eine Rolle, zudem hielt ich die Petards und teilweise auch ihre Musik für intelligent, was man ebenfalls nicht von jeder Gruppe sagen kann. Keinesfalls kann ich mich erinnern, die Fans der Petards gelobt zu haben dafür, daß sie schreiben – wir hatten nämlich auch einige Fälle von Manipulation, die wir durch Hinauswurf erledigten. Und da war auch mit den Petards irgendwas, daran entsinne ich mich. Aber was, weiß ich nicht mehr, ich habe die Schlagerbörse eigentlich nie so wichtig genommen. Die Sendung sollte Spaß machen, das versuchte ich auch immer wieder zu vermitteln, sie sollte nicht so tierisch ernst genommen werden. Ich zweifle nicht daran, daß die Petards dem Hessischen

Rundfunk eine Reihe von Engagements verdanken – sie waren ‘oben’, das wurde in der Schlagerbörse vermerkt, und so bildete sich von selbst ein höherer Marktwert”.

In ähnlicher Weise “warben” Walter Krause in “Stars + Hits” im Südwestfunk und Manfred Sexauer in “Hallo Twen” im Saarländischen Rundfunk für die Petards. Man kann leider nicht feststellen, welchen Einfluß die gütig-patriarchalische Fachsimpelei der Discjockeys⁷⁶ des Rundfunks auf die Aktivitäten der Fans und Fanclubs genommen hat, mindestens dürfte eine “Verstärkerwirkung” zu konstatieren sein. Dafür spricht, daß nach Rundfunkinterviews der tägliche Posteingang der Petards sich verzehnfachte bis verfünffzigfachte. Weiter spricht dafür, daß das “Hauptauftrittsgebiet” der Petards mit dem Sendegebiet des Hessischen Rundfunks und des Südwestfunks weitgehend parallel läuft:

Tabelle 4: Verteilung der Auftritte und Fanclubs der Petards auf Bundesländer

Bundesland	Auftritte		Fanclubs	
	N	v. H.	N	v. H.
Hessen	826	72,26	157	50,00
Baden Württemberg	93	8,13	25	7,96
Bayern	78	6,82	18	5,73
Nordrhein Westfalen	54	4,77	52	16,56
Rheinland Pfalz	39	3,41	30	9,58
Niedersachsen	20	1,74	23	7,32
Bremen	19	1,66	–	–
Saarland	9	0,78	4	1,27
Berlin	3	0,26	1	0,31
Hamburg	2	0,17	–	–
Schleswig Holstein	–	–	4	1,27
	1 143	100,00	314	100,00

Selbst im Jahre 1972 noch erhielten sie nach einem Interview in der Starparade bei Radio Luxemburg 720 Zuschriften (520 Mädchen, 200 Jungen). Sie hatten allerdings ausdrücklich den Versand von Postern und Autogrammkarten angeboten. So schrieb denn auch ein Hörer aus Urft auf einem winzigen Zettel: “Sergeärte Petards, schiecken Sie mir bitte ein Autogrammbild. Ich bedanke mich im foraus”.

Die “Beziehungen” zwischen Rundfunk und Werbung ergeben sich schließlich aus einem Vergleich der Gesamtsendezeit einiger Petardsplatten (1967 bis 1971) und ihrer Gesamtverkaufszahl in Deutschland:⁷⁷

Platte	Sendezeit	Verkaufszahl
Shoot me up / Lazy Moon	457 min.	8 447 Stück
Golden Glass / Tiger Rider	692 min.	13 017 Stück
Pretty Liza / Rainbows	745 min.	11 257 Stück
Misty Island / Tartarex	652 min.	12 474 Stück

Schließlich ist im Hinblick auf die Petards noch die Funktion des Fernsehens zu erwähnen: Hier hatten sie keine besonderen Beziehungen – zwar erschien im 3. Programm des Hessischen Fernsehfunks ein Film über das Leben der Petards in Schrecksbach, außerdem traten sie mehrmals, in Sendungen wie "Drehscheibe" usw., auf – an richtigen Popsendungen des Fernsehens waren sie jedoch nicht beteiligt. Was über die Nürnberger Rock Band "Improved Sound Ltd." berichtet wird: "Regisseure geben Soundtracks in Auftrag, für Kinderstunden und medizinische Magazine, für Vorschulsendungen und Trickfilme, für ein Feature über Ezra Pound oder für einen Spielfilm" ("Die Zeit") galt für die Petards nicht.

So waren die Petards und ihre Fans vom Fernsehen weitgehend enttäuscht – als all ihre Bittschreiben nichts geholfen hatten, schlitzten ein paar fanatische Fans einem ZDF-Redakteur die Autoreifen auf – auch dadurch kam es nicht zu einer Popsendung der Petards im Fernsehen!

2.2.8. *Die Schallplattenfirmen und Verlage*

"Zweifellost stellt die Schallplatte aufgrund ihrer technischen Reproduzierbarkeit (Vervielfältigung in beliebig hoher Auflage) das geeignetste Medium für den Massenkonsum von Musik dar. Insofern kommt der Schallplattenproduktion (nicht nur wegen ihrer kommerziellen Verwertung) eine Schlüsselstellung im Kommunikationsprozeß von Musik zu. Deshalb auch hängen die Erfolgchancen einer Popgruppe in erster Linie von der massenhaften Verbreitung ihrer Musik auf Schallplatten ab".^{78A}

Die Petards fanden den Einstieg ins "Plattengeschäft" durch Hans W. Kuntze, der bereits mehrfach erwähnt wurde. Unter höchst primitiven Umständen nahmen sie ihre erste Platte auf. Sie wußten damals noch nicht, wie und wo Platten gemacht werden – Hans W. Kuntze wußte es. Die Petards mußten ihm 500 Platten abnehmen, damit hatte er sein Risiko abgedeckt. Er hatte außerdem einen Vertriebsvertrag mit "metronome"; über diese Firma vertrieb er weitere Platten.

Am 21. August 1967 teilten sie ihren Fans mit, daß ihre weiteren Platten

nicht mehr bei CCA erscheinen werden: "Wir haben nämlich die Plattenfirma gewechselt, weil wir bei CCA nur unter sehr ungünstigen Umständen Platten herausbringen konnten. Und weil CCA sehr wenig dazu beigetragen hat, unsere Platten und uns bekannt zu machen".

Inzwischen waren sie nämlich im Juni in der Vorentscheidung zum "Talent-schuppen" des SWF dem Produzenten Bert Varell von "Peasant International Schallplatten GmbH" (geänderter Name) aufgefallen, der später darüber schrieb:

"Es war ein heißer Donnerstag im Juni dieses Jahres. Beim Südwestfunk in Baden-Baden schwitzte eine Jury von Presse, Platte und Prominenz Urteile über Nachwuchstalente aus, die abwechselnd wie Tom Jones, Roy Black, Manuela und Sandie Shaw sangen. Oder sich wenigstens bemühten. Selbst gelegentliche Einladungen von Humoristen und Zauberkünstlern ließen die Hoffnung der Kenner und Könner in der Hitze schmelzen.

An ich-weiß-nicht-mehr-wievieletter Stelle wurde eine Gruppe aufgerufen, über deren Name erst einmal debattiert wurde. Sie nannte sich 'The Petards'. Heute weiß ich, daß 'Petard' auf der zweiten Silbe betont wird und 'Knallfrosch' heißt. Und ihr Auftritt wurde ein Knaller! Zunächst erregte ein langer Kerl höflich unterdrückte Heiterkeit, als er ein Schlagzeug aufbaute, auf dem normalerweise mindestens drei Drummer ausreichend Beschäftigung gefunden hätten. Das war Arno. Später, als er sein Feuerwerk abbrannte, wandelte sich unsere Heiterkeit in enorme Begeisterung. Nicht nur wir Juroren, auch die konkurrierenden Künstler waren hingerissen von der Vitalität, dem Tempo, dem knallharten Sound dieser vier Burschen".

Am 15. August 1967 kam es zu einem Vertrag mit "Peasant International" und in "zwei Nächten und einem Tag" wurden 14 Lieder aufgenommen. 12 Lieder erschienen auf der 5,- DM-Billig-LP unter dem "Europa"-Label ("A deeper blue"), die beiden restlichen Titel ("Shoot me up to the moon" und "Lazy moon") erschienen unter dem "Somerset"-Label der gleichen Firma als Single.

Produzent der Platten war Bert Varell. Der Produzent ist der Mann, der bei der Schallplattenaufnahme im Kontrollraum beim Toningenieur sitzt und diesem Anweisungen gibt, wie er die einzelnen Instrumente aufnehmen und mischen soll.^{78B} Er entscheidet, wann eine Aufnahme fertig ("gestorben") ist. Die übrigen "üblichen" Aufgaben der Produzenten-Zusammenstellung der Künstler, Besorgen von Aufnahmematerial und Arrangement und Finanzierung der Aufnahme – entfielen, einmal, weil dies die Petards als Beatgruppe selbst machten und zum anderen, weil sie schon einen Plattenvertrag hatten.

Für die Langspielplatte erhielten die Petards als Musiker zunächst 2.600,- DM und Horst und Klaus als Texter und Komponist 2.400,- DM

pauschal. Aufgrund des Verkaufserfolges der Platte erhielten Horst und Klaus 1970 nach entsprechenden Bemühungen ihrerseits und der GEMA noch weitere 10.000,-DM von "Peasant International". Im Rahmen einer regulären Abrechnung über GEMA, der sie aber bei Aufnahme der Platte noch nicht angehörten, hätten sie vermutlich 70.000,- DM bekommen müssen, aber bei Aufnahme der Platte waren sie "Neulinge im Showgeschäft". Von der Single erhielt die Gruppe 4 v. H. auf 2,50 DM (Großhandelspreis) an Lizenzgebühr pro verkauftes Exemplar, in diesem Fall 679,30 DM.

Am 15. Dezember 1967 übertrugen die Petards der "Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte" (GEMA) im Rahmen eines üblichen "Berechtigungsvertrages" dieser als Treuhänderin für alle Länder alle den Petards "gegenwärtig zustehenden und während der Vertragsdauer noch zuwachsenden, zufallenden, wieder zufallenden oder sonst erworbenen Urheberrechte" zur Wahrnehmung. Konkret bedeutet das: Die GEMA hat für Komponisten, Texte und Verlage das Inkasso: Für jede gepresste Schallplatte muß die Plattenfirma, für jede Minute gesendete Musik muß Rundfunk- und Fernsehanstalt, für jede öffentliche Musikveranstaltung muß der Veranstalter Geld an die GEMA abführen. Dieses Geld verteilt die GEMA dann entsprechend auf die angeschlossenen Mitglieder, die die Platte komponiert und getextet haben sowie an den Verleger der Platte.

Am 21. März 1968 schlossen die Petards einen weiteren Vertrag mit "Peasant International" ab. Hierdurch erhielt die Gesellschaft das Recht "Shoot me up to the moon" und "Golden Glass" in "unbegrenzter Auflagenhöhe auf Tonträgern zu vervielfältigen oder vervielfältigen zu lassen und zu vertreiben oder vertreiben zu lassen". Sie erhielten hierfür die bereits erwähnte Beteiligung von 4 v. H. vom Großhandelspreis.

Im gleichen Jahr wollte eigentlich die Frankfurter Managementfirma Lippmann & Rau eine Platte mit den Petards produzieren. Doch daraus wurde nichts – die Agentur empfahl die Petards aber bei der gerade neu gegründeten deutschen Filiale der US-Firma "Equality Discs" bzw. ihrem Geschäftsführer Siegfried E. Loch. Nach einigen Telefongesprächen, die Horst und Klaus führten, schlossen sie am 25. Juni 1968 den ersten 1-Jahres-Vertrag ab, den Equality zweimal um 1 Jahr verlängern konnte. Dieses war ein wesentlicher Vorteil gegenüber den reinen Titelverkäufen bei "Peasant", zudem erhielten sie bei Lieferung der Platten in die Bundesrepublik Deutschland und nach West-Berlin 6 v. H. des Netto-Großhandelspreises. Gegenstand dieses Vertrages war "das Recht, Schallaufnahmen mit Darbietungen des Künstlers auszuwerten. Zu diesem Zweck verpflichtet sich der Künstler, während der Vertragsdauer Titel zur Herstellung von Schallaufnahmen vorzutragen". Die aufzunehmenden Titel sollten im beiderseitigen Einvernehmen ausgewählt wer-

den; kam eine Einigung nicht zustande, traf Equality die Auswahl. Vorgehen pro Jahr waren 2 Singles und eine Langspielplatte.

Für die Popularität einer Gruppe beim Publikum ist es nicht nur wichtig, eine Platte gemacht zu haben, sondern auch der Name einer renommierten Plattenfirma trägt zum Image bei. So teilten die Petards in Rundschreiben vom 3. und 22. Juli 1968 den Fanclubs mit, daß sie "vor kurzem einen langfristigen Vertrag" mit der Firma Equality abgeschlossen hätten, die "zu den größten amerikanischen Schallplattenfirmen" gehöre, bei der auch P.J. Proby, Eddie Cochran, Fifth Dimension, Brenton Wood sowie Canned Heat unter Vertrag seien. Außerdem hätten sie ihre neue Single "im größten Studio" Deutschlands aufgenommen. Diese Sammlung von Superlativen dürfte die Wirkung auf die Fans nicht verfehlt haben. Andererseits waren sie für Siegfried E. Loch, der früher schon eine ganze Menge Beatproduktionen in Hamburg gemacht hatte, eine der wichtigsten deutschen Bands im eben von ihm aufgebauten Equality (USA)-"Ableger".

Equality war mit den Petards zufrieden und machte zweimal von ihren Optionsrechten Gebrauch. Am 3. Juni 1969 schrieb Siegfried E. Loch u.a.: "Wir sind davon überzeugt, daß die bisher positive Zusammenarbeit noch wesentlich verbessert werden kann", am 19. Juni 1970 bemerkte er: "Es ist sehr schön, feststellen zu können, daß sich die Zusammenarbeit zwischen Ihnen und unserem Hause so gut entwickelt hat". Siegfried E. Loch produzierte mit den Petards die LP's "The Petards" und "Hitshock" und die Singles "Pretty Liza/Rainbows and Butterflies", "Misty Island/Tartarex" usw. bis "Don't you feel like me".

Die Firma Equality "bewog" die Petards auch noch, mit einer "Schwesterfirma", die gleichfalls ein deutscher Ableger der US-Plattenfirma war, einen Verlagsvertrag abzuschließen. Dies brachte für die Petards aber keinen Vorteil. Der Verlag ist "an sich" eine Institution, die versucht, die Lieder von Komponisten, die mit dem betreffenden Verlag zusammenarbeiten, unterzubringen. Konkret: Er bietet die Lieder Produzenten und Künstlern an, damit diese die Lieder öffentlich spielen bzw. auf Schallplatte herausbringen. Eine Rockband, die in erster Linie für sich selbst komponiert, benötigt an sich keinen Verlag – da aber fast jede Plattenfirma einen eigenen Verlag hat und darauf besteht, daß die neuen – also noch verlagsfreien – Kompositionen von den Künstlern dieser Firma in diesem Verlag verlegt werden, bleibt den Künstlern nichts anderes übrig, als sich entweder diesem Wunsch zu beugen oder auf eine Schallplattenaufnahme zu verzichten. Mit gutem Grund besteht die Plattenfirma auf dieser Bedingung: Ein Verlag kassiert die Hälfte der GEMA-Tantiemen! Bei GEMA-Tantiemen aus dem Ausland war es für die Petards noch ungünstiger: Der Verlag "US-Mutterfirma" erhielt 50 v. H. der Tantie-

men, vom Rest kassierte der deutsche Verlag wieder 50 v. H., so daß für die Komponisten und Texter nur 25 v. H. übrig bleiben.

Im Juli 1970 verließ Siegfried E. Loch die Firma "Equality", um in Hamburg für die US-Firma "Kinney" eine deutsche Tochtergesellschaft aufzubauen. Ihm folgte dann – am 1. Januar 1971 – Klaus, der damit bei den Petards "ausstieg".

Seit dieser Zeit klappte die Zusammenarbeit zwischen den Petards und der Firma "Equality" nicht mehr so recht. Den Nachfolger von Siegfried E. Loch, einen Mr. X., bekamen die Petards weder zu Gesicht noch "ans Telefon". Der neue Produktionsleiter Karl Hosenflicker hatte bereits früher – als Siegfried E. Loch noch Geschäftsführer war – mit den Petards produziert und zwar "Baby Man/On the road, drinking wine", saß dabei allerdings die meiste Zeit nur im Kontrollraum und sagte immer nur: "Wenn Du meinst, Klaus." Diese Erfahrung bewog die Petards, nur noch allein zu produzieren.

So schloß Horst mit "Equality" einen Produzentenvertrag ab, der Künstlervertrag lief in der bisherigen Form weiter. Die Doppel-LP "Pet Arts" war ihr erstes selbst produziertes Werk und gleichzeitig das letzte, bei dem Klaus als Musiker mitwirkte. Im Hinblick auf diese Platte und das "Aussteigen" von Klaus schrieb Horst am 20. November 1970 an Karl Hosenflicker: "Gleichzeitig mit der Übersetzung . . . wollen wir unser leicht angestaubtes Image etwas aufpolieren. Unseren Namen Petards = Knallfrösche (die Übersetzung war immer etwas peinlich) wollen wir umwandeln in Pet Arts = Lieblingskünste, was etwas zeitgemäßer ist, aber nichts von der Popularität unseres Namens verschenkt". Im gleichen Brief fragte Horst noch an, ob es möglich sei, seine eigenen Sachen unter dem Namen "Johannes" zu veröffentlichen: "Ich bin davon überzeugt, daß solche Musik und das Image eines 'modernen Troubadour' im Kommen sind". Zumindest mit dieser Äußerung zeigte Horst, daß er das Musikgeschehen bewußt miterlebte und exakt prognostizieren konnte.

Danach gab es fast nur noch Schwierigkeiten zwischen den Petards und Equality wie auch bei den Petards selbst. Karl Hosenflicker, mittlerweile Produktionschef bei Equality geworden, mochte einiges Mißtrauen in das Weiterbestehen der Gruppe ohne Klaus haben – andererseits war das Vertrauen der Petards zu Karl Hosenflicker auch nicht sehr groß. Als die Petards sich mit Uwe gut eingespielt hatten, fuhren Arno und Horst nach München, um mit Equality einen neuen Vertrag zu machen. In diesen "Frühsommerverhandlungen" erhielten sie von einem Herrn M., der ziemlich neu bei Equality war, viele Zusagen – aber nichts davon wurde realisiert. Herr M. verließ bald darauf "Equality" und Uwe die Petards. Da die Petards nun mit Ray eine Platte machen wollten, schrieb Horst am 7. September 1971 an Karl Hosenflicker:

“Wir wollen gerne unseren Vertrag mit Equality erneuern, können aber durchaus verstehen, wenn Equality dazu nicht ohne weiteres bereit ist. Nach dem zweimaligen Wechsel des Sängers/Sologitarristen ist für Equality ein großer Unsicherheitsfaktor mit einem Vertrag verbunden. Ich persönlich meine, daß wir noch nie so gut waren wie jetzt. Unser neuer Sologitarrist ist Engländer, Ray King, seit 8 Jahren Profimusiker, seit 5 Jahren in Deutschland als Bandleader der Gruppe ‘The Sonic’ und der perfekteste Gitarrist, den ich kennengelernt habe und dazu ein guter Sänger und Komponist. Seine Stimme ist der von Klaus ähnlich . . .”. Horst machte dann Karl Hosenflicker den Vorschlag, die Kosten der nächsten Plattenproduktion abzudecken und damit ein Optionsrecht auf einen Vertrag mit den Petards zu erwerben: Sofern Equality die produzierte Platte veröffentlichen wollte, sollte sie dann mit den Petards einen Künstlervertrag und einen Produzervertrag abschließen zu von den Petards festgesetzten Bedingungen, die aber nicht unverschämt waren. Daraufhin erhielten sie eine mündliche Zusage, und Equality veröffentlichte “Hand of Fortune/Free”. Aber die schriftlichen Verträge kamen nicht.

Anfang März 1972 trennten sich die Petards von Ray und spielten wieder mit Uwe zusammen. Ihre finanzielle Lage war nicht gerade rosig: wechselseitig und bei der Kreissparkasse Ziegenhain hatten sie rund 15.000,- DM Schulden, Arno und Roger nährten sich überwiegend von Marmelade- und Margarinebrot, womit auch gleichzeitig die Frage eines Finanzbeamten an Arno: “Wovon leben Sie eigentlich?” beantwortet ist. Zu den wenigen Veranstaltungen fuhr man aus Kostengründen nur noch gemeinsam im Bus. Uwe erkrankte auch noch, er schlief in Rogers Apartment auf Matratzen. Für Außenstehende mochte das ganz bohemhaft-romantisch wirken. In dieser Zeit konzentrierte sich die ganze Hoffnung der Gruppe auf die Vorbereitungen zur neuen LP: Text und Musik stammten von Uwe, Horst, Klaus und Roger – geprobt wurde in einem leergeräumten Keller des Hauses, das den Eltern von Birgit, der Freundin von Horst, gehörte. Doch nun gab es wieder Schwierigkeiten mit “Equality”. Am 6. März 1972 bat Karl Hosenflicker die Petards “mit der LP-Produktion noch etwas Geduld zu haben, da wir die Reaktion auf die bereits veröffentlichte Single abwarten wollen. Eine LP würde erst im Herbst dieses Jahres veröffentlicht werden . . .”. Daraufhin schrieb Horst am 7. März 1972 an Equality:

“Wir verstehen nicht ganz, wieso eine LP von uns erst im Herbst erscheinen soll! Auch ist es uns nicht klar, inwiefern wir erst eine Reaktion auf unsere Single ‘Hand of Fortune’ abwarten müssen!

Wir haben im Herbst 70 Equality das Angebot gemacht, die Produktion der Single zu finanzieren und damit eine Option auf einen Vertrag mit uns zu er-

werben. Equality hat das Angebot angenommen und von der Option Gebrauch gemacht. Wir fänden es nicht fair, wenn Equality jetzt erst abwarten wollte, wie die Single läuft, um dann unter Umständen zu sagen, daß ein Vertrag mit uns doch nicht so interessant ist! Den Vertrag mit Equality haben wir gemacht unter der Voraussetzung, daß wir eine LP pro Jahr produzieren und veröffentlichen können; wir wollen den Vertrag von unserer Seite aus einhalten und erwarten, daß Equality ihn auch einhält. Das erste Vertragsjahr ist am 24. Juni 1972 beendet, und bis zu diesem Zeitpunkt möchten wir eine LP veröffentlichen. Ich bin überzeugt davon, daß solche Aktivitäten für uns eine Existenzfrage sind, und finde es unverantwortlich, die Hände in den Schoß zu legen und nichts zu tun!”

Immerhin machten die Petards im März 1972 eine “Promotion Tournee” für “Hand of Fortune/Free” zu Radio Luxemburg, “Hallo Twen” des Saarländischen Rundfunks und “Pop Shop” des Südwestfunks auf Veranlassung von Equality – die dabei entstandenen Kosten in Höhe von 500,- DM wurden aber nicht erstattet. Außerdem sei bemerkt: die “Gesamtpromotion” von Equality für die Petards war für diese enttäuschend gering – die Plattenfirmen scheinen erst dann mit intensiver Promotion für Beatgruppen zu beginnen, wenn die Platten “sowieso” laufen, also nicht in Anfangs- und Notzeiten.⁷⁹

Am 24. März 1972 sagte Karl Hosenflicker dann telefonisch zu, daß Equality die LP-Produktion finanzieren wolle, zumal Horst versicherte, daß die Gruppe durch Klaus verstärkt werde. Am 27./28. März nahmen die Petards dann in Stommeln bei Köln die 13 Titel für die neue LP auf – alle waren der Meinung, daß dies die beste der bisher produzierten Petardsplatten sei.

Das Band mit der Aufnahme und die Rechnung über 8.602,50 DM (im Verhältnis zum gegenwärtig Üblichen relativ niedrige Kosten) sandte Horst erst im Mai an Equality, nachdem er die Verträge dafür bekommen hatte. Inzwischen hatten der Chef der Firma, Mr. X. und der Produktionschef, Karl Hosenflicker, Equality verlassen. Nachfolger von Karl Hosenflicker wurde Rolf Benedikt. Dieser war auf dem 2. Herzberg-Festival Ansager gewesen – hierbei hatte er aber mehr ver- als angesagt, so daß ihm Birgit kurzerhand das Honorar um 100,- DM gekürzt hatte. Nun saß er am “längeren Hebel”.

Am 31. Mai 1972 hatte Horst am Telefon von Rolf Benedikt zu hören, daß diesem die Produktion gar nicht gefalle, und die Petards sollten noch einmal auf Kosten von Equality ins Studio gehen – das empfanden die Petards als unzumutbar.

Zwei Monate später rief Horst wieder bei Equality an und erfuhr vom Produktionschef Rolf Benedikt, daß Equality die Produktion keinesfalls veröffentlichen wolle, dazu sei Equality vertraglich nicht verpflichtet. Equality

fände die Produktion nicht gut und suche einen Weg, um aus den Vertrag mit den Petards rauszukommen. Er machte den Petards das Angebot, die "8.000 Mark"-Produktionskosten zu übernehmen, die Petards sollten versuchen, die Produktion bei einer anderen Firma unterzubringen. Damit sollte dann auch der Vertrag zwischen Equality und den Petards aufgelöst werden. Aufgrund der Prozeßerfahrung (in Sachen Honorarforderung gegenüber Veranstaltern) von Horst nahmen die Petards diesen Vorschlag an. Equality schickte ein entsprechendes Papier, Horst unterschrieb es, und nach der Rücksendung dieses Papiers erhielten sie 8.000,- DM von Equality. Dieser Betrag deckte die Produktionskosten nicht, auch hatten die Petards noch eine zurückliegende Forderung aus Werbefahrten usw. in Höhe von 2.000,- DM an Equality.

Horst übergab die ganze Sache seinem Rechtsanwalt: da auch andere Schallplattenfirmen die Produktion nicht ankaufen wollten ("Wir sehen derzeit keine ausreichenden Absatzchancen, welche die aufzuwendenden Kosten voll amortisieren könnten"), hatten die Petards schon resigniert: "Ob die Platte nun veröffentlicht wird, ist uns im Grunde gleichgültig."

"Liebe Freunde!

Wir müssen Euch leider eine recht betrübliche Mitteilung machen. Am 3. 9. 1972 hatten wir in Wiesbaden unseren letzten Auftritt als The Petards. Wir haben jetzt über fünf Jahre zusammen Musik gemacht, ohne den ersehnten 'ganz großen' Durchbruch zu schaffen. Und unsere Hoffnung, dieser könnte in den nächsten Jahren kommen, ist ziemlich gering geworden. Deshalb – und auch aus einem Teil Unzufriedenheit mit der augenblicklichen Situation auf dem deutschen Pop-Markt heraus – haben wir uns getrennt:

Uwe wird eine neue Gruppe gründen, Arno wird wahrscheinlich auch in eine andere Gruppe einsteigen, Roger wird seine Zukunft als Plattenproduzent gestalten, und Horst wird Mathematik studieren.

Schallplatten wird es keine neuen geben, die schon fertig produzierte neue LP wird u. U. auch nicht mehr erscheinen, und Rundschreiben und so werden wir nach diesem hier auch keine mehr verschicken.

Wir wollen uns bei Euch bedanken für die Arbeit, die Ihr in Euren Fanclub investiert habt, und wir würden uns freuen, auch weiterhin mit Euch in Verbindung zu bleiben.

Alles Gute
Eure Petards"

3. KAPITEL: MUSIKALISCHE ANALYSEN

3.1. Die Absicht

“Populäre Musik wird gerade für diejenigen gemacht, die keine musiktheoretischen Kenntnisse erwerben konnten. Das heißt: Sie wird so gemacht, daß zu ihrem Genuß solche Kenntnisse nicht notwendig sind. Die oft wiederholte Feststellung kunstbeflissener Kritiker, populäre Musik sei künstlerisch wertlos, bestätigt nichts als die Tatsache, daß die ästhetischen Kategorien der Kunstmusik auf populäre Musik nicht anwendbar sind. Ihr liegt ein Trugschluß zugrunde, der in seinem Kern lediglich sagt: Populäre Musik ist keine Kunstmusik, also ist sie keine Kunstmusik.”⁸⁰

Musikalische Analyse kann sich im Fall einer Popgruppe keiner vorgeblich musikimmanenten, absoluten Kriterien bedienen. Das Ergebnis stünde im vorhinein fest. Vielmehr sollen die musikalischen Merkmale daraufhin untersucht werden, wieweit die erwünschte sozialpsychologische und kommunikative Funktion der Musik durch sie gefördert wird.

Eine derartige musikalisch-funktionale Analyse wird hier zwar am Einzelfall einer im Hinblick auf die gesamte Musikszene zum Ende der Sechziger Jahre noch nicht einmal besonders bedeutsamen Gruppe durchgeführt. Dennoch dürften die Resultate auch für eine große Zahl vergleichbarer Musiziergruppen zutreffen.

“Viele Jugendliche wollen eine Gruppe auf der Bühne sehen. Sie wollen eine Platte hören, die unheimlich losgeht, zu der sie tanzen können . . . Da müssen sie wenig Gegenleistungen erbringen. Sie wollen es so präsentiert haben, daß es sie sofort greift. Die wenigsten sind bereit, der Musik etwas entgegenzubringen.”⁸¹ Musiktheoretische Kenntnisse können bei den jugendlichen Fans nicht vorausgesetzt werden. Aber in dieser Beziehung sind auch die Voraussetzungen bei den Petards selbst außerordentlich beschränkt. Ein einziges Gruppenmitglied war in der Lage, ihre Musik zu notieren. Daß die wenigen gedruckten Titel satztechnisch sehr unzureichend sind, weist darauf hin, daß derlei “Künste” (Vermeidung von Quint- und Oktavparallelen etwa) überhaupt nicht gefragt sind. Was in diesem Genre wesentlich ist, kann gefühlsmäßig erfaßt oder nach dem Prinzip von Vorspielen und Nachmachen eingeübt werden. Einerseits ist die Tatsache, daß Notenkenntnis nicht erforderlich war, Voraussetzung dafür, daß die Gruppe überhaupt beginnen konnte. Andererseits bedeuteten die fehlenden musiktheoretischen Grundkenntnisse ein entscheidendes Handicap, das letzten Endes den großen Durchbruch mit

verhinderte. Zudem wären der Gruppe bei etwas ausgeglicheneren musikalischen Fähigkeiten gruppeninterne Spannungen und Konflikte erspart geblieben.

Eine rein musiktheoretische Betrachtungsweise wäre, so scheint es, sowohl den Petards selbst als auch den Fans gegenüber unangemessen. Die folgenden Analysen suchen daher Antworten auf Fragen wie: Was läßt eine Musik "unheimlich losgehen"? Was sind die Voraussetzungen dafür, daß man zu ihr tanzen kann? Was gehört dazu, daß die Bühnenshow auch musikalisch hinreißend wird? Was macht die Musik "cool", was "hot"? Nach welchem Stiefel muß die Musik geschnitten sein, damit die Fans "drauf stehen" können?

Grundlegend dürften Mechanismen der psychischen Identifikation sein, die an konkreten Merkmalen der Musik festzumachen sind.⁸²

3.2. Die Vorbilder

Wie die Petards Idole für ihre Fans sind, so kann ihre Entwicklung nur erklärt werden durch einen Blick auf ihre musikalischen Vorbilder.⁸³

Klaus der die Musik der Gruppe entscheidend bestimmt hat, äußert sich zu seinen frühen musikalischen Erfahrungen im Interview: "Als ich fünfzehn war, fing ich an, Klarinette zu spielen. Und da haben wir sehr bald mit unserem Musiklehrer eine Band aufgemacht, die so mehr schlecht und recht Dixieland spielte. Glenn Walbaum hat die Gruppe sehr stark beeinflusst. Die Band wuchs auf acht Leute. Zwei Saxophone, Posaune, Trompete, Piano, Schlagzeug. Glenn hat uns an die frühen Stile des Jazz herangeführt und arrangierte Modern Jazz-Stücke. Dann haben wir Festivals organisiert . . . In den ersten Jahren hatte ich eigentlich nur mit Jazz Kontakt, war Lionel Hampton-Fan und Gerry Mulligan-Fan. Vor allem deren Musik habe ich gehört, bis die Beatles aufkamen. Und da habe ich mir vom Erlös einer elektrischen Eisenbahn eine Gitarre gekauft und habe mir Gitarre beigebracht. Gitarre habe ich ohne Anleitung gelernt, ich hatte Klarinettenunterricht und Klavierstunde."⁸¹

Ohne Zweifel dominiert der Einfluß der Beatles über den der anderen Popgruppen am Ende der Sechziger Jahre wie Bee Gees, Rolling Stones oder der zahlreichen Formationen, die die Petards über Schallplatten, Rundfunksendungen und bei Festivals kennenlernten. Darüber hinaus orientierte sich Klaus an einer Figur der internationalen Szene: "Für mich war Jimi Hendrix Vorbild, sonst keiner. Es hatte natürlich Gruppen gegeben, an denen man sich orientierte . . . Aber was ich permanent gut fand und wo ich mich, was mein Gitarrenspiel betraf, ständig orientiert habe, das war Jimi Hendrix. Von ihm hatte ich Platten. Das habe ich versucht nachzuspielen. Ich versuchte mir sein

Gefühl für das Spiel anzueignen. Das lag mir. Wir haben Titel von ihm nachgespielt. Das hat sich nachher in meiner Art, Soli zu machen, niedergeschlagen. Ohne daß ich das bewußt gemacht hätte. Ohne zu kopieren. Das paßte mir und das war für mich gut.“⁸¹ Charakteristisch, wie in diesem Bereich musikalische Unterweisung stattfindet: über das Medium Schallplatte.⁸⁴

Horst hatte für seine Texte ebenfalls ein besonderes Vorbild: Bob Dylan. Horst “kannte sämtliche Texte von ihm. Er hat von ihm gelernt, und das war ein Vorteil.“⁸¹

Hendrix und Dylan werden allerdings erst im Rückblick als die angestrebten Zielpunkte gesehen. “Ganz zu Anfang haben wir die Hitparade rauf und runter gespielt. Später wurden wir etwas selektiver. Wir haben sehr viel von den Beatles gespielt. Das war sehr gut, weil man da viel lernen kann sowohl vom Gesang her als auch vom ganzen Harmonieaufbau, von den technischen Möglichkeiten. Da hat man wirklich viel lernen können bei den Beatles. – Das wurde dann immer weniger. Später haben wir einiges von Jimi Hendrix gespielt und dann sehr viel eigenes. Und in den letzten zwei, drei Jahren nur eigenes bis auf wenige Sachen, die standardmäßig zu unserem Repertoire gehörten (von Jimi Hendrix und Eric Burdon). Und dann haben wir ab und zu einen wirklich guten Titel, der gerade populär war, mit ins Repertoire aufgenommen. Honky Tonk Women (von den Rolling Stones) wollten die Leute einfach hören. Oder wenn so etwas wie Penny Lane kam, haben wir es eben gespielt, aber nicht gern. Das war eine echte Konzession ans Publikum.” Die Fremdtitel wurden nach Gehör einstudiert: “Wenn man eine solche Platte zwanzigmal hört, dann kennt man jeden Ton . . . Die Fremdtitel habe ich angehört, und die einzelnen Stimmen habe ich dann den Jungens beigebracht.“⁸¹

Nachdem sich Musikwissenschaft und Musikpädagogik mit der Popmusik zuerst etwas schwer getan hatten, liegen inzwischen mehrere Darstellungen der musikstilistischen Entwicklung in diesem Sektor vor. Definitionen werden allgemein als zu abstrakt und zu stark vereinfachend empfunden. Dennoch ist man in mehreren Punkten einig: Diese Musik – ob nun Rock- oder Popmusik genannt – geht auf Blues, Skiffle und Rock’n’ Roll zurück, und zu ihrem Wesen gehört die elektrische Verstärkung des Gitarrenklangs. “Rock ist eine ekstatische Musik, die über einem regelmäßig durchgeschlagenen Achtelrhythmus in der zwölftaktigen Blues- oder der 32taktigen Songform häufig in alternierenden Gruppen aufgespaltene Vokalsätze baut, die Bluestonalität, eine modale oder hemi-pentatonische Harmonik bevorzugt und vornehmlich zu elektrisch verstärkter Gitarrenbegleitung in extremen Stimmlagen mit gleitender Intonation vorgetragen wird.“⁸⁵

Die genannten Autoren beschränken ihre Definition natürlich keineswegs auf mehr oder weniger musikspezifische Merkmale, wie durch diese sprach-

liche Metapher angedeutet wird: "Liverpool wurde zum Dampfkessel, in dem Jugendliche Blues, Rock'n' Roll und Skiffle unter starkem sozialen und psychologischen Druck sowie mit äußerstem Engagement zur Beatmusik verkochten."⁸⁶ Jedoch sollen in diesem Kapitel gerade die musikalischen Merkmale herausgearbeitet werden. Daß diese nicht zu isolieren sind, ist auch aus der folgenden Definition abzulesen: "Sie (die jugendliche Konsumentenschaft, d.V.) versteht darunter (unter Popmusik, d.V) eine überwiegend stark motorisch stimulierende 'progressive' Musik – am reinsten wohl in den Kreationen des Jimi Hendrix verwirklicht –, bei der sich der Akzent der schöpferischen Kräfte von den musikalischen Primärkomponenten, wie Melodik, Rhythmik, Harmonik, Form, hinweg zu den Sekundärkomponenten der klanglichen Aufbereitung und Wiedergabe verlagert hat. Diese Musik steht geschichtlich in der Nachfolge des Rhythm & Blues, der – von den Weißen als Rock übernommen – in England mit Elementen des Skiffle zum Beat verschmolzen wurde. Klangliche und aufnahmetechnische Experimente der Beatles und ihres Aufnahmeleiters George Martin erweiterten dann das bis zum Jahre 1964 konventionelle Klanggewand, das über die verstärkten Gitarren, das Schlagzeug und fallweise Mundharmonika oder Klavier nicht hinausgegangen war, um Hall-Effekte, Veränderungen der Distanz zum aufnehmenden Mikrofon, Kanalwechsel, getrennte Anhebung einzelner Kanäle, Multi-playback-Verfahren. Hammondorgel, Pauken und Bongos bereichern die konventionellen Klangfarben zunächst zögernd... (Die erfolgende Erweiterung der einbezogenen Instrumente und Verfahrensweisen zielt) in Richtung auf die letzten Endes nicht mehr allein mit Mitteln der ausübenden Musiker auf der Bühne zu realisierenden Klangeffekte..., die ab diesem Zeitpunkt konstituierender Bestandteil von Pop-Musik sind. Heute sehen wir uns einer vielfältig gegliederten Pop-Landschaft gegenüber, die von 'hard' bis 'soft', von 'polit' bis 'raga' reicht."⁸⁷ Die Erweiterung all der genannten technischen und musikalischen Ausdrucksmittel war 1970 nahezu abgeschlossen. Der umfassende musikalische Stilbegriff lauter Rockmusik. Er hebt den historischen Zusammenhang mit der musikalischen Tradition hervor und impliziert Beziehungen zu Blues und Rhythm & Blues, zu Folksong und Country Music, zur Soulmusik sowie zum Rock'n' Roll. Von der ersten Rock-Monographie, die Carl Belz 1969 vorlegte, bis zum Rock-Lexikon von Siegfried Schmidt-Joos und Barry Graves (1973) steht der Begriff der Rockmusik im Mittelpunkt der Darstellung.

Demgegenüber grenzt die Bezeichnung Beat oder Beatmusik ein auf die von Liverpool ausgehende englische Musikszene zwischen etwa 1963 und 1968.

Der Begriff der Popmusik wiederum verwässert das Phänomen und bezieht alles ein, was von der Musikindustrie unter dem Namen Pop verkauft wird.

Innerhalb der Rockmusik sind zahlreiche Stilrichtungen zu unterscheiden: Raga Rock, Psychedelic Rock, Electronic Rock, Hard Rock, Theatrical Rock, Baroque Rock, Jazz Rock und Soft Rock.^{87A} Die Promotionabteilungen der Schallplattenindustrie haben sich gegenseitig darin überboten, neue Stilrichtungen zu erfinden. Hier sei nur an Ausdrücke wie Underground, Afro-Rock, Punk-Rock, New-Rock oder Green Rock erinnert. Sie verwirren das Bild eher, als daß sie ein Verständnis der Szene erleichtern.

Die Stilbezeichnungen erhalten erst dann die wünschenswerte Prägnanz, wenn sie an der Musik einzelner Gruppen verifiziert werden.

Die Petards lehnen sich an die Rockmusik-Szene zum Ende der Sechziger Jahre an und übernehmen, was ihnen künstlerisch und technisch möglich ist. Hierbei tendieren sie seltener zu ausgefallenen Synkretismen als zu den Produktionen, die in der Nähe der Normalität der Hitparaden anzusiedeln sind. England und USA sind tonangebend für die Szenerie, entsprechend stehen auch die Petards unter dem stilistischen Einfluß der herausragenden Gruppen. Der Spielraum für eigenständige Leistungen ist eng begrenzt.

3.3. D E R E N T S T E H U N G S P R O Z E ß

Auf die Frage, wie man wohl die Musik der Petards adäquat beschreiben könnte, wies Klaus auf die Bedeutung des Entstehungsprozesses und die Motivation beim Entwurf eines Titels hin. "Man muß einmal einfach fragen, wie diese Musik entsteht, warum man sie gemacht hat und aus welchem Gefühl heraus. Diese Musik ist doch stark gefühlsbetont. Sie ist nicht cool, sie wird aus Stimmungen heraus gemacht . . . Wir wollten eine Musik machen, wo die Leute drauf stehen. Sonst nichts. Sie sollten darauf stehen, und auf der anderen Seite versucht man natürlich, seine persönliche Note hineinzubringen. Und das ist im Grunde genommen alles, und das machen die Gruppen heute immer noch . . . Ein Titel soll die Leute ansprechen, soll Stimmung haben, zum Tanzen sein. Die Musik soll ja nur Freude machen."⁸¹

Bei der Entstehung hatte eindeutig Klaus die Federführung. "In der Regel habe ich mich ein bißchen zurückgezogen, und die Titel sind durch Improvisation entstanden." Ausgangspunkt war keineswegs ein Text. "Der Text lag meistens nicht vor. Wir sind immer von der Musik ausgegangen. Man hat ein kurzes Thema, ein paar Takte nur. Das kann man entwickeln, man probiert das so und so und konstruiert im Grunde genommen. Es sind natürlich Nummern dabei, die wirklich so aus einem Fluß entstehen. Das sind dann auch die

besten. Die Eingabe hat man nicht immer. Manchmal sagt man sich auch ganz kalt, welcher Rhythmus ist gut? Wie baue ich das jetzt auf? Ich mache ein Vorspiel, eine Strophe, einen Mittelteil, eine zweite Strophe, einen zweiten Mittelteil usw. So baue ich das auf. Dann wird das ausprobiert . . .”⁸¹

Die Musik wurde generell nicht notiert. Eine Ausnahme bilden hier nur die wenigen Druckfassungen, wie sie nachträglich für Musikverlage angefertigt wurden. Im Hinblick auf die musikalische Produktion der Gruppe waren schriftliche Fixierungen weitgehend überflüssig. “Ich habe das auf Tonband gespielt und meinem Bruder zum Texten gegeben.” Horst seinerseits hatte beim Texten freie Hand. Klaus bemerkt dazu: “Die Texte stammen alle von meinem Bruder. Ich habe mich um die Texte kaum gekümmert. Mir ging es nur darum: Die Wortwahl mußte gut klingen. Sie mußte gut singbar sein. Ich bin der Meinung, es nützt nichts, wenn man einen guten Inhalt hat. Die Wortwahl muß so sein, daß sie in der Melodie klingt. Denn die Wörter klingen auch . . .” Wie stark sich die Petards an ihre Vorbildgruppen anlehnten, zeigt sich auch daran, daß sie es mit deutschen Texten nie versucht haben. “Wenn man sich auf diesem Markt bewegt, dann hat es wenig Sinn, einen deutschen Text zu nehmen. Es ist aber auch wirklich schwer, wenn man da adäquat dasselbe ausdrücken will wie im Englischen. Das wird dann sehr kompliziert.”⁸¹ Freilich fallen Englischkenntnisse auch einem Gymnasiasten nicht in den Schoß. So distanziert sich Horst im nachhinein vom sprachlichen Niveau vieler Titel. “Der Text ist völliger Blödsinn; Hauptsache, er reimt sich.” – “Im Englischen hört man nicht, wie schlecht der Text ist.”^{87B} Sein Englisch verbesserte Horst beim Abschreiben von Hitparaden-Titeln. Später nahm er ein Reimlexikon zu Hilfe. Als besten Text nennt er wegen der Wortspiele “Flittermouse”:

Flittermouse came running to my baby
Sitting at her ear it whispered: ‘Maybe
Loneliness ain’t made for you and maybe
I can bring you companie, my baby.’
Flittermouse was taking my hand, baby
Leading me to your house it said: ‘Maybe
You’ll be welcome in there and it maybe
That you find yourself tonight a baby.’

Einen gewissen poetischen Reiz wird man diesem und ähnlichen anderen Texten nicht absprechen können. Vor allem finden sich stets einige wenige Schlüsselwörter, die vom jugendlichen Fan aufgefaßt werden können und so der musikalischen Kommunikation wenigstens eine vage inhaltliche Richtung geben.

Waren melodisches Thema und Text soweit fertig, wurde arrangiert. Nacheinander wurden Instrumente, Baßläufe und ähnliches ausprobiert. Zugleich mit der Vervollständigung des Arrangements prägte sich den einzelnen auch ihr Part ein. Eine Notation war daher auch in dieser Beziehung nicht erforderlich.

Nicht selten bildete eine Arrangement-Idee den Ansatzpunkt für einen Titel. "Sehr häufig bin ich bei den Titeln vom Arrangement hergekommen. Ich habe mich durch eine Arrangement-Idee inspirieren lassen und die Titel von daher aufgebaut. Man hatte eine Vorstellung, wie das klingen könnte und machte von daher den Titel."⁸¹

3.4. Bühnenfassung und Platteneinspielung

Seit den Plattenalben, die die Beatles in den Jahren 1966 und 1967 herausbrachten ("Revolver", "Sergeant Pepper's Lonely Heart Club Band"), setzen die technischen Möglichkeiten der Plattenstudios den Standard auch für die Live-Aufführungen. Das bedeutete eine Fülle neuer klanglicher Effekte, aber auch die Schwierigkeit, eingespielte Titel auf der Bühne im annähernd gleichen Sound wiederzugeben.

Die Petards unterscheiden deutlich zwischen Bühnenfassung und Studioaufführung eines Titels. "Im Studio haben wir natürlich Effekte benutzt, die das Studio uns angeboten hat. Auf der Bühne haben wir das nicht in Anspruch genommen: Hallgeräte, diese Art künstlichen Leslie und Verdopplungseffekte . . . Auf der Bühne haben wir ganz trocken gespielt, und auf der Bühne waren wir im Gegensatz zur Schallplatte viel härter, wesentlich härter, auch rhythmischer. Viele Leute sagen, auf der Bühne waren wir viel besser als auf der Platte. Wir haben zum Teil ganz anders gespielt. Die Improvisationen kommen besser heraus. Wenn wir hier einen Titel auf der Platte haben, dann ist da irgendeine Improvisation drin. Auf der Bühne ist das ausgedehnt. Da wird aus dem Moment heraus gespielt, und das ist viel eindrucksvoller."⁸¹

Demgegenüber weist Horst darauf hin, daß durch die Playback-Technik bei Platteneinspielungen die Möglichkeit bestand, Korrekturen und Ergänzungen anzubringen. Insbesondere konnte Klaus Partien der anderen Gruppenmitglieder, mit denen er nicht zufrieden war, selbst nachträglich aufs Band bringen. Zwar fanden "die Leute" die Gruppe auf der Bühne besser, "in Wirklichkeit war aber die Platteneinspielung musikalisch besser." (Klaus)⁸¹ Zudem hat Klaus die Texte auf der Bühne oft überhaupt nicht gesungen. Auf der Platte bringt er sie richtig zu Gehör.

Technische Voraussetzung für die Bühnenaufführungen war die damals noch ungewohnt starke elektrische Verstärkung. "Auf der Bühne haben wir durch Lautheit überzeugt." Nur anfangs nutzten sie für die Singstimme auf der Bühne Echo (Elvis-Presley-Masche). Im übrigen begnügten sie sich mit der enormen Lautstärke. "Wir haben ganz trocken gespielt. Das war ja Trend damals . . . Es war verpönt, auf der Bühne Hall zu nehmen, weil das ein Hilfsmittel gewesen wäre, das die Musik schöner gemacht hätte, und es war nicht der Sinn der Sache, die Musik schön zu machen. Musik sollte aggressiv gemacht werden, und Aggressivität erzielt man eben nicht, wenn man Hall nimmt." (Klaus) Im Studio war immer etwas Hall dabei. Auch die Art zu singen wechselt. "Auf der Bühne versucht man sich durchzusetzen . . . Das ist eine anstrengende, sehr expressive Art zu singen . . . mit der Zeit hätte ich am Abend fünf Stunden schreien können . . . Im Studio weiß man, das kommt sowieso hin. Man hält sich immer irgendwie zurück, man geht nicht so aus sich heraus."

Die folgenden Analysen halten sich notgedrungen an die Platteneinspielungen, Live-Aufnahmen von Bühnenaufführungen stehen nicht zur Verfügung. Auf die Differenz zwischen Platte und Bühne kann also nur prinzipiell hingewiesen werden. Wenn es allerdings zutrifft, daß "auf der Platte richtig gespielt und gesungen" (Horst) wurde, so dürfte dieser Ausgangspunkt für musikalische Analysen durchaus angemessen sein.

3.5. Die Auswahlkriterien zur Analyse

Unter den rund fünfzig auf Schallplatte eingespielten Titeln der Petards muß zum Zweck der Analyse ausgewählt werden. Hierfür waren folgende Gesichtspunkte maßgebend:

- aus der Reihenfolge nach ihrer Entstehung soll die musikalische Entwicklung der Gruppe ablesbar sein
- die größten Erfolge sollen vertreten sein
- das Spektrum der musikalischen Stilmittel, die zur Verfügung standen, soll sichtbar werden
- um eine positive Auswahl zu gewährleisten, werden die Lieblingstitel der einzelnen Gruppenmitglieder berücksichtigt.

Diese Überlegungen führten zu den folgenden, in chronologischer Reihenfolge aufgeführten Titeln:

1. Baby, run, run, run (Single)

2. Golden Glass (Single)
3. Tiger Rider (Single)
4. Pretty Liza (Single)
5. On the Road with my Bag (auf der LP "The Petards")
6. The Fountain (auf der LP "The Petards")
7. Blue Fire Light (auf der LP "Hitshock")
8. The Dream (auf der LP "Hitshock")
9. Don't You Feel Like Me? (Single)
10. Big Boom (auf der LP "Pet Arts")
11. Flame Missing Light (auf der LP "Pet Arts")
12. Free (Single)

Nr. 1 wurde hinzugenommen, weil die Petards mit dieser Nummer erstmals auf Schallplatte aufgenommen wurden und von der Promotion wegen der rhythmischen Finesse dieses Titels mit dem Etikett "Trickbeat" versehen wurden. Nr. 4 und 9 waren ähnlich wie 2 und 3 große wirtschaftliche Erfolge. Nr. 12 schließlich steht für die Situation nach dem Ausscheiden von Klaus aus der Gruppe als Beispiel.

3.6. \ D a s A n a l y s e s c h e m a

Jeder Titel wird nach dem gleichen Schema analysiert. Zu Beginn werden neben Entstehungsjahr, Plattenverkaufszahl und Anzahl der Rundfunkauf-führungen (jeweils 1968 bis 1974) Taktart, Tempo (gemessen mit einem Metronom) und Tonart genannt. Dann erscheinen die musikalischen Elemente, auf denen der Titel basiert: melodische Themen mit den durch Akkord-symbole angedeuteten Harmonien, markante Baßfiguren. Die musikalischen Elemente werden in ihren Eigenarten kurz beschrieben. Dann ist aus dem Formablauf (zumeist nach Taktzahlen, einmal nach Sekunden) die zeitliche Anordnung der Elemente ersichtlich. Textanordnung und Textaussage werden beschrieben. Besonderheiten des Arrangements werden benannt. Sodann werden die Merkmale der Musik und des Textes aufgeführt, die besonders auf die Identifikation des jugendlichen Hörers mit dieser Musik angelegt sind. Schließlich werden im Gesamteindruck eine Einordnung und vorsichtige Bewertung versucht.

Es ist ungewöhnlich, in der musikalischen Analyse psychologische Faktoren wie den des Identifikationsangebotes in Rechnung zu stellen. Dies wird durch die zu Beginn dieses Kapitels angestellten Erörterungen gerechtfertigt: Da

psychische Identifikation durch Stereotype und Klischees, durch allseits bekannte und geläufige Stilmittel, durch verhältnismäßig simple Mittel (etwa Lautstärke, verzerrte Instrumentenklänge, schreiendes Singen usw.) herbeigeführt wird, muß eine allein unter musikimmanenten Kriterien durchgeführte Analyse notwendig eine gewisse Dürftigkeit der Stilmittel zutage fördern. Genau dies ist aber kein Mangel, sondern die grundlegende Voraussetzung für die Wirkung dieser Musik, für ihre Resonanz bei den Fans. Die Identifikationsangebote beschreiben daher positiv, was an dieser Musik "dran" ist, was die Fans an ihr schätzen und wieso sie zum nichtverbalen Kommunikationsmittel geeignet ist.

Generell werden Identifikationsanreize gegeben beim Text, der Melodie, der Harmonik, dem Rhythmus, dem Arrangement, der technischen Aufbereitung und mit den visuellen Werbemitteln (Covers, Zeitschriften, Posters):

1. Text: Wieweit spricht die Aussage, die durch den Text angerissen wird, dem Hörer aus der Seele? Wieweit wird ein Anliegen, wenn auch mit sehr einfachen Worten, artikuliert? Es kann gut sein, daß bei fremdsprachigen Texten das Verständnis gar nicht exakt und einwandfrei sein muß; vielmehr muß durch einige Schlüsselbegriffe die Bedürfnislage des Hörers getroffen werden. Hierbei kann durchaus ein sprachliches Mißverständnis zugrunde liegen. Beispiel: run, run, run, wo das englische run mit dem deutschen ran, ran, ran = ran an das Mädchen verstanden werden könnte. Im wesentlichen geht es um einige wenige verbale Schlüsselreize, die die emotionalen Bedürfnisse der Jugendlichen treffen bzw. im Regelkreis auch mithelfen, die Bedürfnislage zu schaffen. Sämtliche Texte der Petards sind englisch. Das dürfte mit den Vorbildgruppen, allen voran den Beatles zusammenhängen. Aber auch mit dem Gefühlswert, der dem Sprachklang der Texte anhaftet.
2. Melodie: sie muß den "Schein des Bekannten" tragen. Die Melodie muß sehr einfach und eingängig sein. Sie basiert daher auf einigen wenigen Tonstufen.
3. Harmonik: die stereotype Folge der vollständigen Kadenz I-IV-V-I wird gern verwendet, die ja seit Thekla Badarcewskas "Gebet einer Jungfrau" alle U-Produktion durchzieht. Die Kadenz begegnet aber häufig auch in der Variante der Blues-Kadenz. Auch andere Harmoniefolgen werden verwendet, dann aber nur wenige Akkorde, die sich durch ständige Wiederholung einschleifen und so Identifikation ermöglichen.
4. Rhythmus: Vierertakt ist die Regel. Was der Hörer als besonders rhythmisch beurteilt, leitet sich überwiegend von der Lautstärke, mit der der Vierertakt vorgetragen wird, her. Rhythmische Verschiebungen, Vorwegnahmen, Überbindungen, Synkopen sind nur insoweit "erlaubt", wie sie das Vierer-

stereotyp bestätigen. Ein ausgesprochener Erfindungsreichtum der Rhythmusfolgen ist allenfalls in einigen Stilrichtungen des Jazz und dessen Verbindungen zum Rock zu beobachten.

5. Arrangement: der Background-Chor ist die auditierte Hörergemeinde. Beat ist außerdem Gruppenmusik, insofern findet sich hier eine Parallele zu den Gesellungsformen des Jugendalters. Die Peergruppe wird musikalisch symbolisiert. Die Sangweise hat kaum noch etwas mit dem italienischen Belcanto zu tun, der in der "Kunstmusik" vorherrscht. Vielmehr entspricht sie den Artikulationsmöglichkeiten der Jugendlichen selbst – ohne Stimmbildung und Gesangsschulung herkömmlicher Art.
6. Technische Aufbereitung: sie macht den modischen Appeal der Musik aus. Die Anfälligkeit gegenüber Moden ist für die Jugend typisch. Der modische Appeal der Musik ist spontanes Erkennungsmittel. Musikalisch spricht man vom Sound.
7. Werbung für die Popmusik: sie wählt sich Formen, die bei Jugendlichen "ankommen". Das betrifft sowohl die Gestaltung der Plattenhüllen, die Ankündigungen und das Ritual von Konzerttourneen, sowie die Presseverlautbarungen über die Stars und ihr "Privatleben". Identifikation geht hier über die Life-Stories und die optische Subkultur der Jugendlichen (Zeitschriften, Poster).

Bei sämtlichen genannten Identifikationsanreizen wird die leichteste Art des Lernens angewandt: ein Lernen durch ständige Wiederholungen.

3.7. Die Einzelanalysen

3.7.1. *Baby, run, run, run* 2'06

Entstehung: 1966. Plattenverkauf: 1312, Rundfunkaufführungen: 10.

Taktart: $\frac{4}{4}$. Tempo: = 200. Tonart: A-dur.

Musikalische Elemente: A bis E.

The image shows a musical score for the song "Baby, run, run, run". It consists of three staves labeled A, B, and C. Staff A is the bass line, Staff B is the melody, and Staff C is the guitar accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Chords are indicated above the notes: A, Em, A, Em, A, Em, A, Em, A, Em, A, Em, A, Em, A, D.

Charakteristisch für Element A ist der gegen das Taktmetrum gesetzte Dreier-Rhythmus. Nach viermal drei Viertelnoten ist man wieder auf der Eins eines Taktes angelangt. Dieser "Trick" ist auch für B und C bestimmend. Erst auf den letzten drei Takten von C tritt das Taktmetrum hörbar in Erscheinung; es beherrscht auch D und E. Hier ist wieder alles "im Lot". Element A durchzieht in der Begleitung die Abschnitte A, B und C. Chorisch gesungen werden B, D (erste Hälfte) und E, solistisch C und die zweite Hälfte von D.

Formablauf nach Taktzahlen:

A	B	C	A	C	D	D	D	D	D	D	D	D	D	D	E	A	B	C	A	C	D	D	D	D	D	D	D	D	E	A
3	4	10	3	10	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	6	3	4	10	3	10	4	4	4	4	4	4	4	4	6	3

Textanordnung und Textaussage:

In B wird der Titel des Liedes chorisch gesungen. C dient zum solistischen Vortrag der beiden Textstrophen.

Inhaltlich ist davon die Rede, daß jemand sein Mädchen ("baby", "girl") aus Sorge davor, daß er ihm wehe tun könnte, loswerden möchte.

Ich mag mein kleines Mädchen zwar sehr gerne, aber es gibt auch Trennung und Verlust.

Deutsche Teenager können den Text leicht mißverstanden haben. Das englische "run" (= weglaufen) gibt dem Text einen doppelten Sinn, wenn es als deutsches "ran!" aufgefaßt wird. Dann lautet die Textaussage: Das "little girl" soll nicht so zugeknöpft sein, sondern lieber etwas mehr ran gehen.

Arrangement:

Übliche Beatbesetzung, Wechsel zwischen chorischem und solistischem Gesangsvortrag.

Identifikationsangebote:

- Die wilde, auch musikalisch nicht kontrollierte Bewegtheit gibt die Möglichkeit der nicht verbalen Kommunikation: Genau diese innere Erregtheit ist bei den Jugendlichen zumal in der Situation des Beatschuppens vorhanden. Die Musik macht die Stimmung zu einem allen gemeinsamen Erlebnis.

- Nach der rhythmisch unübersichtlichen ersten Hälfte der Strophen schließt sich eine klar in halben Notenwerten gegliederte zweite Hälfte an. Hier gewinnt der Hörer wieder Halt. Das macht die Hektik zuvor umso schöner.
- Zum Ausgleich der rhythmischen Unsicherheit sind die musikalischen Elemente A, B und C sowohl in der Melodik als auch in der Harmonik äußerst stereotyp.
- Die Artikulationsweise der Solostimme liegt zwischen Sprechen und Schreien. Genauso könnte sich auch ein Jugendlicher betätigen.

Gesamteindruck:

Die Rock'n Roll-Nummer ist durchaus trickreich erdacht, wenn ihr Aufbau auch etwas konstruiert erscheint. Der "Trickbeat" wäre noch eindrucksvoller geworden, wenn bereits der Solovortrag in C über der durchlaufenden Baßfigur (Element A) das Vierer-Taktmetrum etwas deutlicher erkennen ließe. So bemerkt man erst hinterher (vom Ende des Elements C und in D und E), wie der Anfang gemeint ist. Für eine eigene Stilrichtung innerhalb der Rockmusik reicht die Anwendung variabler Metren freilich nicht aus. In den verschiedensten Richtungen der U- wie der E-Musik ist sie nachweisbar.

3.7.2. *Golden Glass* 2'59

Entstehung: 1968, Plattenverkauf: 13.017, Rundfunkaufführungen: 291. Die Noten wurden in der Ralf Arnie Musikedition Hamburg 1968 gedruckt.

Taktart: $\frac{4}{4}$. Tempo: ♩ = 104. Tonart: G-dur.

Musikalische Elemente: A bis D.

The image shows a musical score for the song "Golden Glass". It consists of four staves, labeled A, B, C, and D. Staff A is the melody, starting with a square box containing the number 2. Above the notes are chord symbols: G, F, C, G. Staff B has chord symbols: G, C, D, G, C, D, G, Am, D, Am, D, G. Staff C has chord symbols: Am, Bm, C, G, Am, Bm, C, G, D. Staff D has chord symbols: D, G, C, G, D, G, C, G, D. The music is in 4/4 time and G major.

Element A ist Grundlage des Vorspiels. Es weckt durch (ungewollte?) Terz-, Quint- und Oktavparallelen zwischen sämtlichen Akkordfortschreitungen Assoziationen zu Drehorgelklängen und der musikalischen Szenerie eines Kirmesplatzes.

Grundlage für B ist die vollständige Kadenz (G-C-D-G), in die die Subdominantparallele (Am) einbezogen wird. Harmonisch abwechslungsreich erscheint die zweite Hälfte der Gesangsmelodie (Element C). Element D ist die musikalische Basis für den Refrain. Er bewegt sich harmonisch ebenfalls in den Funktionen der vollständigen Kadenz.

Verbindendes Moment zwischen B, C und D ist das Hin- und Herpendeln der Melodie.

Formablauf nach Takten:

A A B A B C D A B C D A D	ausblenden
2 2 8 2 8 8 8 2 8 8 8 2 8	

Textverteilung und Textinhalt:

Nur Element A ist rein instrumental. B und C gehören direkt hintereinander und dienen dem Vortrag der Textstrophen. C ist der Refrain.

Ich spazierte am Meeresstrand und fand im Sand ein goldenes Glas (eine goldene Glaskugel?). Die ganze Zeit lachte ich und sprang so hoch wie der Himmel, und ich sang ein Lied des Glücks . . . Niemand wird jemals wissen, daß ich seinen Zauber gebrochen habe.

Arrangement:

Übliche Beatbesetzung mit Orgel. Der Refrain wird mehrstimmig mit Imitationen gesungen. Erinnerungen an Echos, auch an optische Reflexe werden hervorgerufen.

Identifikationsangebote:

- Die periodische Gliederung nach 2, 4 bzw. 8 Takten.
- Die harmonische Grundlage der Kadenz.
- Die Leierkasten-Assoziation. Erinnerung an Märchen (Rumpelstilzchen!).
- Der rhythmisch stets gleichartige Verlauf der Gesangsmelodie (Elemente B, C und D).
- Die Imitationen im Refrain, das chorische Singen.
- Alliteration des Textes im Refrain, der mit zwei Wörtern auskommt.

Gesamteindruck:

Eingängiges Stück mit der Tendenz zum angenehmen "Ohrwurm". Die Singweise ist eher lyrisch und zurückhaltend. Der Textinhalt wird durch die Musik gut dargestellt. Besonders das golden schimmernde, durchsichtige Glas, von dem im Refrain die Rede ist, scheint treffend vertont.

3.7.3. Tiger Rider 2'44

Entstehung: 1968, Plattenverkauf: 13.017, Rundfunkaufführungen: 21.

Taktart: $\frac{4}{4}$. Tonart: d-moll. Tempo: $\text{♩} = 104$.

Musikalische Elemente: A bis C.

The musical score consists of three staves. The first staff, labeled 'A', shows a melodic line with chords D, F, G, F, D, F, G, F above it. The second staff, labeled 'B', shows a more complex melodic line with various intervals and dynamics. The third staff, labeled 'C', shows a melodic line with chords G, F, B above it, followed by a final cadence.

Element A ist durch einen einprägsamen Rhythmus und eine farbige Harmonienfolge gekennzeichnet. Element B schwankt zwischen Dur und Moll. Es ist rhythmisch ebenfalls abwechslungsreich. Element C besteht in einem harmonisch unterschiedlich beleuchteten Rezitationston.

Formablauf nach Takten:

A	A	B	C	A	B	C	A'	B	A'	B
4	4	10	6	2	10	17	2	10	2	4

Textanordnung und Textaussage:

B und C dienen dem Textvortrag.

Der Text greift eine indische Erzählung auf. Der Mann, der "den Tiger ritt", geht zurück, wo er hingehört. Und er lebt nun ohne dich. Fürs Vergnügen mußt du dich anderswo umsehen. Der Mann steckte dich nicht in einen Käfig, du kannst frei herumlaufen.

Arrangement:

Zur üblichen Beatbesetzung tritt Orgel. Der Text wird solistisch gesungen.

Element A wird zweimal mit Tigergebrüll versehen (A').

Identifikationsangebote:

- Ständige Wiederholungen in den musikalischen Elementen A, B und C.
- Das an der ungewissen Terz von Element B ablesbare, in der stimmlichen Artikulation hörbare emotionale Engagement des Sängers.
- Das Tigergebrüll.
- Reizwörter wie Tiger, Revolution, "free" und "fun".

Gesamteindruck:

Der Titel ist musikalisch sehr geschlossen. Vom Rhythmus her packt er den Hörer, er läßt sich gut tanzen. Zumal in den Passagen mit Element C erreicht die Bewegung eine Art Hektik, die das Publikum aufzuheizen vermag. Schwächen des Textes kann der Hörer sowieso nicht wahrnehmen.

3.7.4. *Pretty Liza* 2'31

Entstehung: 1968, Plattenverkauf 11.257, Rundfunkaufführungen: 247. Die LP "The Petards", auf der "Pretty Liza" auch aufgenommen war, wurde 6089 mal verkauft.

Taktart: 4/4. Tempo: ♩ = 126. Tonart: F-dur.

Musikalische Elemente: A bis C.

The musical score consists of three staves. Staff A is in bass clef and shows a 4-measure phrase followed by a 4-measure rest. Staff B is in treble clef and shows a melodic line with chords F, Fm, B, and F. Staff C is in treble clef and shows a harmonic line with chords F, C, Dm, F, C, and F.

Element A ist durch den eigenwilligen Rhythmus charakterisiert. Bei Element B fällt der ständige Wechsel zwischen Dur und Moll auf. C schließt sich unmittelbar an B an und in diesem Element hat sich das Dur-Tongeschlecht durchgesetzt.

Während B harmonisch durch eine plagale Kadenz (Tonika – Subdominante – Tonika) gekennzeichnet ist, prägt sich C durch den Wechsel in die Mollparallele der Tonika besonders ins Gedächtnis ein. In C wird die Tonika durch die Dominante bekräftigt. Melodisch sind B und C eng verwandt. Beide Elemente basieren auf einem aufsteigenden gebrochenen Dreiklang.

Formablauf nach Takten:

A B B B C C A B B B C C A B B B C C A C C B
 2 4 4 4 4 4 2 4 4 4 4 4 2 4 4 4 4 4 2 4 4 4

Textverteilung und Textaussage:

B dient zum Vortrag der beiden Strophen, C ist der Refrain, eine dritte Strophe wird über dem harmonischen Gerüst auf der Melodiegitarre improvisiert. Auch der Schluß besteht in einer Improvisation auf Gitarre und Schlagzeug.

Pretty Liza ist die große Liebe, die stets bei mir ist und mich lächeln macht. Sie geht neben mir und blickt mich mit warmen Augen an. Jederzeit denkt sie an mich.

Arrangement:

Übliche Beatbesetzung. Strophen werden solistisch, der Refrain im Chor gesungen.

Identifikationsangebote:

- Der harmonisch farbige, chorischesungene, viermal wiederholte Refrain.
- Die regelmäßige, periodische Gliederung nach 2, 4, 8 bzw. 12 Takten macht die formale Anordnung überschaubar.
- Das melodische Material ist aus einem Dreiklang abgeleitet. Strophe und Refrain sind melodisch miteinander verwandt.
- Die einfache Kadenzharmonik, die ein hohes Maß an Selbstverständlichkeit besitzt.
- Der Wechsel zwischen synkopierter Rhythmik im Refrain läßt den Hörer beim Refrain besonders leicht in das Geschehen einrasten.

Gesamteindruck:

Der Titel ist musikalisch in sich sehr geschlossen, wie aus einem Guß. Das Schwanken zwischen Dur und Moll gibt ihm eine reizvolle, emotionsgeladene Stimmung. Der hohe Bekanntheitsgrad nach Melodik, formalem Aufbau und Harmonik prägt die Musik rasch ein.

3.7.5. *On the Road with my Bag* 3'59

Entstehung 1969, Plattenverkauf (LP "The Petards") 6089, Rundfunkauf-
führungen: 6.

Taktart: 4/4. Tempo: ♩ = 108. Tonart: a-moll.

Musikalische Elemente: A, B, C, D.

The image shows a musical score for the piece "On the Road with my Bag". It consists of four staves, labeled A, B, C, and D. Staff A is the first staff, starting with a square box containing the number 5. Above the staff are four measures of music with chords Am, Dm, Am, and E. Staff B is the second staff, starting with a square box containing the letter B. Above the staff are four measures of music with chords F, G, C, B', F, G, F, and E. Staff C is the third staff, starting with a square box containing the letter C. Above the staff are four measures of music with chords E, Am, Dm, and Am. Staff D is the fourth staff, starting with a square box containing the letter D and a circled D. Above the staff are four measures of music with chords Am, F, and G.

Element A beruht melodisch auf Dreiklangsbrechungen der zugrundeliegenden harmonischen Kadenzfolge Am, Dm, Am, E. Element B führt melodisch zu einem Höhepunkt. Harmonisch kennzeichnend ist der Wechsel in den Bereich der Durparallele: F, G, C, Am, F, G, F7, E. Im letzten Akkord ist aber die Weiche für eine Rückkehr in die Tonika gestellt. Auch rhythmisch ist dieser Abschnitt am interessantesten von allen vier. Element C verharrt auf dem melodischen Höhepunkt und entspricht harmonisch dem Element A: E, Am, Dm, Am. Element D kehrt melodisch zur Ausgangshöhe zurück, auch harmonisch bleibt es in der Tonika, spielt aber noch einmal auf das Ausweichen in die Tonikaparallele in Element B an: Am, F7, G, Am.

Formablauf nach Takten:

A	A	B	B'	A	A	B	B'	C	D	D	D	D	A	A	B	B'	D	D	D
4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4

ausblenden

Textverteilung und Textaussage:

Element A bringt die drei Strophen des Textes, Element B stellt den Refrain dar. Element C steht alleine und in der Mitte da, es enthält auch die zentrale Textaussage: Wo du lebst, ist es viel kälter als hier "on the road", wo alles schön ist, wo man Liebe erfährt, wo Sonne, Mond und Sterne leuchten, wo man dem Traum eines schöneren Lebens näher ist. D wird ohne Text gesungen.

Arrangement:

Die Besetzung besteht in drei Singstimmen, Melodie-, Rhythmus- und Baßgitarre, Schlagzeug. Die Textstrophen werden einstimmig von allen gesungen, der Refrain im mehrstimmigen Chorsatz. Die zentrale Aussage in Element C wird mehrstimmig vorgetragen. Auch die textlosen Passagen (D) werden mehrstimmig gesungen. Die Melodiegitarre setzt in den Abschnitten A und D eine eigene Stimme über den Satz. Das Schlagzeug tritt zwischen Formabschnitten in Erscheinung und bringt die Abschnitte eindringlich in Zusammenhang.

Identifikationsangebote:

- Der elektrische Sound
- Der gleichmäßige Vierer-Rhythmus
- Der übersichtlich nach Viertaktperioden gegliederte Formablauf
- Die einfache Melodieführung
- Der einleuchtende harmonische Hintergrund
- Der mehrstimmig gesungene Refrain
- Die textlosen Passagen

– Die textlos kommentierende Stimme der Melodiegitarre.

Gesamteindruck:

Verschiedene musikalische Mittel wirken zusammen, um einen psychologisch einleuchtenden Bogen vom ersten Takt bis zum ausgeblendeten Schluß zu schlagen: Melodieführung, Harmonienfolge, Wechsel zwischen einstimmigem und mehrstimmigem Gesang. Das Schlagzeug "nagelt" die musikalischen Elemente zusammen.

Zu der Musik läßt sich gut tanzen. Ein besonderer Effekt beruht in den textlosen Abschnitten. Hier kann jeder einstimmen und in die Musik projizieren, was ihn bewegt und bedrückt, was ihm auf der Seele liegt. Die Möglichkeiten nichtverbaler Kommunikation durch Musik sind hier besonders augen- bzw. ohrenfällig. Stilistisch knüpft das Stück an die Folksong-Tradition an (Bob Dylan).

3.7.6. *The Fountain* 2'10

Entstehung: 1969, Plattenverkauf (LP "The Petards"): 6089, Rundfunkauf-führungen: 6. Die Noten wurden beim Metric Musikverlag München 1968 ge-druckt.

Taktart: $\frac{4}{4}$. Tonart: 1. Strophe a-moll, 2. Strophe h-moll, 3. Strophe c-moll, Nachspiel a-moll. Tempo: 1. Strophe $\downarrow = 120$, 2. Strophe $\downarrow = 138$, 3. Strophe $\downarrow = 144$, Nachspiel $\downarrow = 120$.

Musikalische Elemente:

Eine in zweimal acht Takte gegliederte Melodie, kurzes Vor-, kurzes Nach-spiel.

The image shows a musical score for 'The Fountain' in 4/4 time. It consists of two staves. The top staff is the melody, and the bottom staff is the guitar accompaniment. The melody starts with a circled '6' in a box. The first four measures of the melody are in A minor (Am), with notes G4, A4, B4, C5. The fifth measure is in G major (G), with notes G4, A4, B4, C5. The sixth measure is in A minor (Am), with notes G4, A4, B4, C5. The seventh measure is in E minor (Em), with notes G4, A4, B4, C5. The eighth measure is in F major (F), with notes G4, A4, B4, C5. The ninth measure is in C major (C), with notes G4, A4, B4, C5. The tenth measure is in D minor (Dm), with notes G4, A4, B4, C5. The eleventh measure is in E major (E), with notes G4, A4, B4, C5. The twelfth measure is in A minor (Am), with notes G4, A4, B4, C5. The thirteenth measure is in G major (G), with notes G4, A4, B4, C5. The guitar accompaniment consists of a series of chords: C, G, Am, Em, F, C, Dm, E. The chords are placed above the notes in the bottom staff.

Sowohl die erste als auch die zweite Melodienhälfte ist in je viermal zwei Takte untergliedert. In der ersten Hälfte verharrt das Motiv in einer einzigen Tonart (a-moll). Für die zweite Hälfte ist eine in der Harmonienfolge farbige Sequenzenbildung typisch: je zwei Takte werden in einer harmonischen Quintbeziehung eine Terz tiefer aneinandergereiht (C-G, Am-Em, F-C); nur die letzten beiden Takte gehen eigene harmonische Wege, da sie zur Tonika zurückleiten müssen (Dm-E).

Formablauf nach Takten und Tonarten:

Vorspiel	Strophe 1	Strophe 2	Strophe 3	Coda	Nachspiel	ausblenden
4	16	16	16	6	4	
Am	Am	Hm	Cm	xx	Am	

Der besondere Reiz der Anordnung liegt darin, daß jede Strophe um einen Ganz- oder Halbton nach oben verschoben wird. Analog steigert sich auch das Tempo. In der Coda führt ein Glissando weiter nach oben und endet in einem abwärts stürzenden Cluster. Aus dem Klangsumpf dieses Clusters sprudelt unbefangen, als wenn nichts gewesen wäre, die Quelle wieder hervor. Das Nachspiel greift die einleitenden Takte unverändert wieder auf.

Textverteilung und Textaussage:

Der Text ist strophisch vertont. Bis auf die veränderte Tonart und das von Mal zu Mal beschleunigte Tempo sind die drei Strophen musikalisch identisch. Vor- und Nachspiel sind kurz und geben dem Lied einen einfachen Rahmen.

Der Text beschreibt eine Quelle, die zuerst jahrelang friedlich dahin plätschert, dann aber über Nacht mächtig anschwillt und Haus, Stadt und Land überflutet. "The fountain now is free" – dieser letzte Satz schlüsselt die Metapher auf: Sie spielt auf den jugendlichen Drang nach Freiheit und Ungebundenheit an.

Arrangement:

Das Klavier bestimmt in einem dünnen, dreistimmigen Satz die Atmosphäre zu Beginn und am Ende. Sein durchsichtiger Klang paßt gut zum Plätschern einer kleinen Quelle. Die übrigen Instrumente treten erst allmählich hinzu, die Baßgitarre etwa erst in der zweiten Hälfte der ersten Strophe. Von Strophe zu Strophe engagiert sich auch das Schlagzeug stärker. Das Cluster in der Coda bleibt sozusagen im Klavier hängen, das dann auch das Nachspiel bestreitet.

Identifikationsangebote:

- Die einfache, periodisch gegliederte Melodie, die aus mehrfachen Wiederholungen besteht und auch insgesamt dreimal wiederholt wird.
- Die Harmonik, die sich im Rahmen der durch die Kadenz gegebenen Selbstverständlichkeiten hält.
- Die harmonischen Rückungen zwischen den Strophen geben dem Lied Pfiff. Auch das Glissando in der Coda ist ein eindrucksvoller Effekt.
- Das ständig schneller werdende Tempo, die ständig wachsende Beteiligung des Schlagzeugs, die höher steigende Tonlage, die wachsende Dynamik reißen mit. Als Publikum möchte man mitgehen.
- Das Reizwort "free" gegen Ende des Textes.

Gesamteindruck:

Ein einprägsames, pfiffig gemachtes, reizvolles Liedchen. Ein bißchen Folk-song ein bißchen Blumenkinder-Mentalität, ein Hauch von Klavierstunde. Klaus ist zuzustimmen, wenn er bemerkt, das Stück sei "technisch interessant gelungen".

3.7.7. Blue Fire Light 3'34

Entstehung: 1969, Plattenverkauf: 11.471, Rundfunkaufführungen: 47. Die LP "Hitshock", auf der "Blue Fire Light" auch aufgenommen war, wurde 3270 mal verkauft.

Taktart: $\frac{4}{4}$. Tempo: $\text{♩} = 152$; zu Anfang und am Schluß halbes Tempo ($\text{♩} = 76$). Tonart: e-moll.

Musikalische Elemente: A, B, C, D und E, zum Teil mit mehreren Varianten.

The musical score consists of five parts labeled A through E. Part A is the main melody, starting with a 7-measure rest and a key signature change to E minor. It features several variations: A¹, A², and a final section with harmonies E^m, D, C, and H. Part B is a bass line with two variations, B¹ and B². Part C is a vocal melody with a triplet. Part D is a bass line. Part E is a vocal melody.

Die absteigende Linie von A bestimmt Anfang- und Schlußteil. B setzt mit seinen Varianten den harmonischen Rahmen für das Gesangsthema. Die 2. Variante ist auch rhythmisch eindrucksvoll, zumal bei der Art des Unisono-Vortrags.

C ist das Gesangsthema. Es ist aus vielen kleinen Gliedern zusammengesetzt. Bei jeder Wiederholung ist der Melodieverlauf leicht variiert, auch der

sation bei D fesseln am stärksten. Die Rock'n'Roll-Nummer erinnert deutlich an Elvis Presley.

Der Text ist nur in Maßen akzeptabel. Trotz des Reims "down – frown" klingt es ungereimt, wenn das blaue Feuerlicht mit einem Stirnrunzeln daherkommt.

Klaus nennt den Titel eine "Rocknummer, die meinem Rockgefühl entspricht". Für seine Qualität spricht, daß er im Anschluß an die Paris-Tournee im Mai 1970 zum Top-Ten-Hit in Frankreich und Belgien geworden ist.

3.7.8. *The Dream* 2'50

Entstehung: 1970 (Hitshock-LP), Plattenverkauf: 3270, Rundfunkaufführungen: 8.

Taktart: 4/4. Tempo: ♩ = 84. Tonart: D-dur (Einleitung und Nachspiel), d-moll (das Lied selbst).

Musikalische Elemente: A, B, C.

8

The musical score is presented in five staves. The first staff, labeled 'A', shows a melodic line in D major with a D7 chord above it. The second staff, labeled 'B', shows a melodic line in D minor with chords Dm, Am, Dm, Am, Gm, and Dm above it. The third staff, labeled 'C', shows a melodic line with chords Gm7, Am7, Gm7, and Am7 above it. The fourth staff continues the melodic line with chords Gm7, Am7, B, C, Dm, and Am above it. The fifth staff shows the final melodic line with chords Dm, Am, Gm, and Dm above it.

Element A steht in Dur. Es besteht in einer freundlichen Melodie über einer gleichbleibenden harmonischen Basis.

Element B dient zum Vortrag des Textes. Das Tongeschlecht ist Moll. Jedoch zeigt die Moll-Dominante ebenso wie die plagale Schlußwendung den Charakter einer Kindertonart (dorisch) an. Das gibt dem ganzen eine ernste, zurückhaltende Grundstimmung. Element C setzt die Liedmelodie fort, führt harmonisch eine kurze Zeit in den Bereich der parallelen Durtonart, um dann über einen Trugschluß (C – Dm) in die Ausgangstonart zurückzukehren. B wird instrumental vorgestellt und liegt auch dem instrumentalen Zwischenstück zugrunde.

Formablauf nach Takten:

A	B	B	B	B	C	A	A
5	7	7	7	7	14+1	4	4

Die Form kann als zweiteilige Liedform mit Vor-, Zwischen- und Nachspielen bezeichnet werden.

Textverteilung und Textaussage:

Der Text wird auf den beiden mittleren Elementen B und auf C vorgetragen.

Inhaltlich liegt eine japanische Erzählung zugrunde. Im Traum fliege ich wie eine Schwalbe immer höher über Häuser und Bäume. Anderntags hat sich das Bild verändert und ich stelle plötzlich fest, daß ich mich in einem Käfig befinde. Was ist Wirklichkeit, was Traum? "I don't know what is happening to me." Das mehrfache Erscheinen der Zahl von sieben Takten im Formschema kann Bezug zur Zahlensymbolik haben.

Arrangement:

Flöte und Klavier ergänzen die klassische Beatbesetzung. Der Text wird solistisch über Gitarre und Schlagzeug vorgetragen. Die Flöte spielt vorher, dazwischen und hinterher, aber sie steht der Melodie auch kontrapunktisch gegenüber. Das Klavier tritt erst gegen Ende von C in Erscheinung und ergänzt klanglich das auch harmonisch reichere Bild.

Identifikationsangebot:

- Das eingängige Flötenhema zu Beginn und am Schluß.
- Der weiche Sound von Flöte und Gesamtklang.
- Das Reizwort Traum, in dem ja vieles möglich ist, in dem viele Wünsche, auch geheime, in Erfüllung gehen.
- Das Zwiegespräch zwischen Singstimme und kontrapunktierender Flöte.

Gesamteindruck:

Sehr stimmungsvolles Lied, musikalisch plausibel und mit einem durchaus tiefsinnigen Text gestaltet. Spricht auf die Sehnsucht der jugendlichen Fans nach Liebe, auch ihre Neigung zum Träumen an. Der Sound segelt auf der weichen Welle (Bee Gees).

3.7.9. *Don't You Feel Like Me?* 2'50

Entstehung: 1970, Plattenverkauf: 10.760. Rundfunkaufführungen: 203. Die LP "Pet Arts", auf der "Don't You Feel Like Me?" auch aufgenommen war, wurde 3406 mal verkauft.

Taktart: 4/4. Tempo: ♩ = 138. Tonart: E-dur.
 Musikalische Elemente: A bis C.

Alle drei Elemente sind musikalisch eng miteinander verwandt. Sie entwickeln sich aus demselben Anfangsmotiv und differieren vor allem in Bezug auf die harmonische Fortsetzung. A pendelt zwischen Tonika und Subdominante. B führt von der Tonika über den Tonika-Gegenklang, die Subdominante, den Gegenklang der Subdominante zur Dominante – an dieser Stelle eine charakteristische Stauung. Element C weitet den harmonischen Bereich über die Subdominante zum Gegenklang der Dominante aus.

Formablauf nach Taktzahlen:

(A)	A	A	B	A	C	A	A	B	A	C	A	A	B	A	C	A	A	ausblenden
	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	

Textanordnung und Textaussage:

Die drei Strophen werden in jeweils 20 Takten vertont. Dabei wird der erste Teil der zweiten Strophe rein instrumental geboten. Ebenso sind die vier einleitenden Takte rein instrumental.

Die wichtigsten Textabschnitte lauten: Laß dein Haar niederhängen, leg deine Kleider ab und laß mich dich lieben. Leg dich auf mein Bett hin und ich will es dich fühlen lassen. Fühlst du nicht wie ich ein starkes Verlangen?

Arrangement:

Der Text wird solistisch zur üblichen Beatbesetzung vorgetragen.

Identifikationsangebote:

- Der Titel des Liedes – Don't you feel like me – wird insgesamt 22 mal gesungen. Außerdem wird er viermal in instrumentaler Fassung gespielt. Eine deutlichere Aufforderung einzustimmen, gibt es kaum.
- Die periodische, übersichtliche formale Gliederung.
- Die Wiederholungen im thematischen Material, das zudem aus einem einzigen Motiv entwickelt ist.
- Abwechslungsreiche harmonische Gestaltung, die dem ganzen Farbe gibt.

- Die rhythmische Stauung im letzten Takt von B, das Gitarrensolo in der zweiten Hälfte von C geben jedem musikalischen Element eine besondere Nuance. So ist der Titel trotz Verwandtschaft zwischen allen Elementen ausreichend abwechslungsreich.
- Das "Don't you feel like me" signalisiert unter den Zuhörern, unter den Besuchern einer Tanzveranstaltung Gleichgestimmtheit. Auch wenn die Aussage des Textes nicht voll verstanden wird, ist das für die Fans eine wichtige Mitteilung.

Gesamteindruck:

Der Titel ist außerordentlich geschlossen in sich. Dennoch ist er so abwechslungsreich, daß man ihn auch bei wiederholtem Hören noch interessant findet. Er spricht den Hörer – nicht nur im Text – unmittelbar an. Zugleich formuliert das Lied eine Aussage, die manch einer nur denkt, sich aber in der Unterhaltung auszusprechen nicht wagen würde. Insofern bietet das Lied willkommene Projektionsmöglichkeiten.

3.7.10. *Big Boom* 5'30

Entstehung: 1971 (Pet Arts-LP), Plattenverkauf: 3406, Rundfunkaufführungen: 4.

Taktart: $\frac{4}{4}$. Tempo: $\text{♩} = 120$. Tonart: c-moll.

Musikalische Elemente: A, B und C. Improvisationen.

10

The musical score is presented in three systems, each on a five-line staff. The first system, labeled 'A', shows a unisono instrumental line starting with a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The second system, labeled 'B', shows a melody line with lyrics underneath. The third system, labeled 'C', shows a guitar solo line with various chord symbols (Bb, G, Bb, G) and a 4/4 time signature.

Element A wird unisono und rein instrumental vorgetragen. Die Melodie, die in Form einer Dreiklangsbrechung beginnt, gewinnt ihren besonderen Charakter durch den chromatischen Durchgang fis im vorletzten bzw. letzten Takt.

Element B, für den Textvortrag vorgesehen, läßt auf einem Ton rezitieren

mit gelegentlichen melodischen Abweichungen bis zu einer Quarte abwärts. Auch harmonisch wird die Grundlage des c-moll-Akkords bis auf die letzten vier Takte nicht verlassen. In diesen Takten wird der Satz dreistimmig. Die Akkorde in B- und G-dur unterstreichen die Textaussage: hier ist vom Big Boom die Rede.

Element C, für das die "blue note" typisch ist, entsteht während einer Improvisation, wird durch Wiederholung verstärkt und prägt sich ein, so daß es auch zur Schlußbildung herangezogen wird.

Formablauf nach Takten:

A A A A	B B'	A A A A	B B'	Improvisa- tion u.a. C	A A A A	B B'	Improvisa- tion u.a. C
4 4 4 4	8 8	4 4 4 4	8 8		4 4 4 4	8 8	

Textverteilung und Textaussage:

Die drei Textstrophen sind nacheinander vertont. Als Refrain kann allenfalls die kurze, häufig wiederholte instrumentale Passage A aufgefaßt werden.

Big Boom meint wohl die große Erfüllung, die lange auf sich warten läßt und nie kommen wird. Sie wird in diesem Titel musikalisch ausgemalt in den Improvisationen vor und nach der dritten Strophe. Begriffe wie "stuff" und "pink colored clouds" spielen deutlich auf Rauschgift und die Drogenszene im Popbereich an.

Arrangement:

Das Stück wird in der bekannten Besetzung gespielt. Charakteristisch ist der Wechsel zwischen rein instrumental und vokal: Element A und die Improvisationen auf der einen, Element B auf der anderen Seite. Zudem ist der Wechsel zwischen ein- und mehrstimmigem Gesang auffallend. Er symbolisiert wohl den Big Boom, was auch durch die harmonisch saftigen Akkorde unterstrichen wird.

Identifikationsangebote:

- Das Unisono.
- Die Weitung der einzelnen Singstimme zu einem Chorsatz.
- Die ständige Themenwiederholung (Element A).
- Die packenden Improvisationen.
- Der gleichbleibende harmonische Hintergrund.

Gesamteindruck:

Die textliche Aussage ist wohl etwas unklar. Die Unisono-Melodie klammert die Formabschnitte eng zusammen. Die Improvisationen sind packend. Sie fördern sogar thematisches Material zutage (Element C), das im weiteren Verlauf aufgegriffen wird; sie wandeln auch das Ausgangsmaterial ab und interpretieren es neu.

3.7.11. *Flame Missing Light* 9'51

Entstehung: 1971 (Pet Arts-LP), Plattenverkauf: 3406, Rundfunkaufführungen: 4.

Taktart: 4/4. Tonart: e-moll. Tempo: ♩ = 120, teilweise schneller.

Musikalische Elemente: A bis D.

Der Titel bringt sehr viel action, das verwendete musikalische Material ist äußerst begrenzt. Zwei musikalische Elemente sind eindeutig zu bestimmen: A und B. Sie sind im Charakter konträr: Während A durch die Halben-Notenwerte gemächlich daherschreitet, sind die Improvisationen über das melodische und harmonische Material B durch Viertel- und Achtelwerte sowie durch ständige Synkopierungen, Vorwegnahmen und Überbindungen in einem raschen, hektischen Tempo gehalten. Melodie A enthält zahlreiche chromatische Fortschreitungen, B basiert auf pentatonischem Tonmaterial.

Die Harmonik lebt ganz aus e-moll. Nur zum Element B gehören die Durparallele und die Dur-Subdominante.

Das wechselnde Tempo ist sowohl für den Ablauf als auch für die suggestive Wirkung des Stücks wesentlich.

Formablauf mit Zeitangaben (in Sekunden):

A	A	A	B	A	A	A	B	C	D	A	A	A	B	A	A	A	B	A'
60	35	60	35	95	120	60	35	60	20	31								

Alle Abschnitte sind durch instrumentale Partien entweder eingeleitet oder zuende geführt. B ist im Tempoeindruck doppelt so schnell wie A. Zwischen C und D ist ein deutlicher Einschnitt. D ist ein groß angelegtes, von ♩ = 80 ausgehendes und bis ♩ = 144 führendes *Accelerando*.

Textverteilung und Textaussage:

Die ersten beiden Strophen sind in gleicher Art vertont. Der übrige Text ist musikalisch durchkomponiert. Die Musik ist lautmalerisch eingesetzt, um den Text auszudeuten. Das Flammenwerfer-Licht steht wohl für Leidenschaft und starke Sehnsucht. Zentral erscheinen die Zeilen "Bald werde ich das Feuer an-

fachen müssen, bald werde ich die Dunkelheit durchbrechen müssen. Die Nacht ist so dunkel wie ein schwarz angemalter Stein, die Nacht ist gemaltes Schwarz.” (Teil C) Die Dunkelheit wird durch dumpfe Schläge auf der großen Trommel dargestellt. Im folgenden Abschnitt (D) steigert sich die Musik sowohl in der Klanghelligkeit, als auch der Lautstärke als auch im Tempo und der Art zu singen. Das “I’m flying away” wird durch übersteuerte, verzerrte Gitarrenklänge ausgemalt. Nach dem Höhepunkt wird die Aussage der ersten beiden Strophen noch einmal wiederholt.

Arrangement:

Der Text wird von einer einzelnen Singstimme vorgetragen. Die Baßgitarre zu Beginn wird ebenso wie die in der Mitte zu hohen Tonlagen vordringende Melodiegitarre ausdrucksstark eingesetzt. Das Schlagzeug ist für den Drive und die treibende Dynamik des Geschehens wesentlich.

Identifikationsangebote:

- Die stets gleichbleibende Tonart, das gleichbleibende Melodiematerial.
- Die suggestive Gestaltung des Tempos.
- Die Textanspielungen auf die Light-Show: Die Bühnensituation ist in Musik gesetzt.
- Die Wiederholung der ersten beiden Strophen.

Gesamteindruck:

Der Titel ist ungewöhnlich lang. Daß er mit relativ einfachen Mitteln von Anfang bis Ende fesselt, spricht für die geschickte Anwendung dieser Mittel. Die Unzulänglichkeit der traditionellen Notationsweise wird deutlich: Die Abschnitte B, C und D sind nicht zu fixieren. Blues-Merkmale wie Off-Pitch, gleitende Intonation, rhythmische Verschiebungen, Synkopen, Vorwegnahmen und Überbindungen, die improvisatorische Ausgestaltung eines Melodiengerüsts lassen den Musikwissenschaftler zwar die Waffen strecken, sie machen aber den Reiz des Titels aus. Die Musik steht stilistisch in der Nähe von Jimi Hendrix.

3.7.12. *Free 2’25*

Entstehung: 1971, nach dem Ausscheiden von Klaus, Text und Musik von Ray King. Zum Plattenverkauf und zur Zahl der Rundfunkaufführungen liegen keine Zahlen vor.

Taktart: $\frac{4}{4}$. Tempo: $\downarrow = 100$. Tonart: E-dur.

Musikalische Elemente: A bis C.

127

A

B

C
Synth

Element A ist durch den Wechsel relativ langer Notenwerte und kurzen, synkopierten Überleitungen in kurzen Notenwerten gekennzeichnet. Harmonisch spielt A in E-moll, das durch die einzelnen melodischen Stationen freilich erweitert wird zu Sept- und Nonenakkorden.

Element B spielt in E-dur. Die Harmoniewechsel lassen B recht farbig erscheinen. Die angespielten Harmonien brechen zum Teil aus der Grundtonart aus, am stärksten C-dur, das terzverwandter Gegenklang der Tonika ist.

Element C ist eine eintaktige, unisono gespielte instrumentale Phrase.

Formablauf nach Takten:

A	A	B	B	A	A	B	B	B	B	C	C	C	C	B	B	B	ausblenden
4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	1	1	1	1	4	4	4	

Textanordnung und Textaussage:

Die drei Strophen werden zum Element B vorgetragen. Eine rein instrumentale Strophe ist zwischen Strophe 2 und 3 zwischengeschaltet.

Das Wort "free" steht im Mittelpunkt der Aussage. "Free that's what I want to be." Zahlreiche Yeahs und Ohs sollen die Aussage unterstreichen. Auch ist von einem little girl die Rede.

Arrangement:

A und C sind rein instrumental vom üblichen Beatinstrumentarium musiziert, B wird solistisch gesungen.

Identifikationsangebote:

- Das Reizwort "free".
- Periodische Gliederung des formalen Ablaufs.
- Häufige Wiederholung weniger musikalischer Elemente.

Gesamteindruck:

Der Titel ist nach bewährtem Muster angelegt. Der harmonische und melodische Kontrast von A und B besorgt einige Abwechslung in den Ablauf. C ist wenig motiviert, es sei denn, weil Element A zu diesem Zeitpunkt bereits erschöpft ist. Der Text ist ein bißchen sehr vage.

3.8. Zur musikalischen Entwicklung der Gruppe

Die musikalische Machart der ersten Petards-Erfolge, stilistisch in der Nähe der Hitparaden-Titel, ebnete der Gruppe den Weg, der immerhin für die Bundesrepublik beachtlich ist. Der als "Trickbeat" apostrophierte Stil des Anfangstitels *Baby run, run, run* erleichterte durch ein gewisses Quantum an Originalität den Einstieg in die Szene. Das Streben nach quantitativ meßbarem Erfolg (Plattenverkaufsziffern!) ebenso wie die eingegrenzten musikalischen Möglichkeiten der Gruppenmitglieder erzielten einen musikalischen Stil, der durch die Nähe zur Hitparadenmusik gekennzeichnet ist. In der Folge, besonders mit den LPs *Hitshock* und *Pet Arts*, beschritt die Gruppe eine im Rahmen der Popszene selbständige Entwicklung. Das zeigt sich äußerlich bereits daran, daß die für Hitparadentitel typische Spieldauer von drei bis fünf Minuten entschieden überschritten wird. Musikalisch überzeugen diese Titel durch ihre Geschlossenheit, durch packende Improvisationen, durch anspruchsvollere Texte. Auch sind typische Charakteristika der Bühnenshow in Text und Musik thematisiert. Das Auftreten der Gruppe findet eine deutliche Entsprechung in der Musik. Sowohl die songhafte *Johannes*-LP als auch in Richtung *Hitparade* getrimmte Titel wie *Free* bedeuten gegenüber dieser selbständigen Entwicklung einen Bruch, zumindest aber einen Schritt rückwärts. Dennoch: die letzte, unveröffentlicht gebliebene LP ist wohl eher aus wirtschaftlichen Erwägungen der Schallplattengesellschaft als aus musikalischen Gründen gescheitert. Musikalische Argumente reichen nicht aus, um das Ausbleiben des angestrebten internationalen Durchbruchs zu erklären. Vielmehr dürften gruppeninterne Schwierigkeiten und Probleme mit den Schallplattenfirmen im Management den Ausschlag gegeben haben. Jedoch konnte der Durchbruch solange nicht gelingen, wie die Petards stilistisch im Schatten ihrer Vorbilder blieben und sie nicht selbst Vorbilder für andere Musikgruppen außerhalb des nordhessischen Raumes wurden. Der Impuls zu einer für die allgemeine Szene zumindest einen neuen Akzent setzenden musikalischen Entwicklung blieb aus.

Unter diesen Umständen wäre ein – auch wirtschaftliches – Überleben nur möglich gewesen, wenn die Gruppe sich auch in anderen Bereichen engagiert hätte, etwa für Industriefilme, Werbespots, Filmmusiken, Fernsehen. Hierzu aber fehlte es den einzelnen an der notwendigen musikalischen Ausbildung, an Wendigkeit sowie an "Beziehungen" auf dem Lande, abseits der "Szene". So konnte der Gruppe dieses für viele deutsche Popgruppen typische "Schicksal" nicht erspart bleiben.

4. KAPITEL: GRUPPENPROZESSE: INNERES SYSTEM UND INNENBEZIEHUNGEN DER PETARDS

4.1. Interaktionssystem und Aktivitätsverteilung

Theodore Mills stellt fest, daß sich Gruppenprozesse in dynamischen Subsystemen – also Bereichen innerhalb eines umfassenderen Systems (hier: Gruppe), die “für sich” ebenfalls Systemeigenschaften haben, und zwar auf einer einfacheren Stufe (z.B. spezifischere Aufgaben usw.) – formen, “die sich von den dynamischen Subsystemen der Individuen, die zu den Gruppen gehören, unterscheiden. Daher entsteht die Frage, wie das Ganze funktioniert.”⁸⁸ Hier soll zunächst die “Ebene des Verhaltens”, und damit das “Subsystem Interaktion, eine Organisation individueller Verhaltensprozesse über eine bestimmte Zeit” analysiert werden.⁸⁹

Der “typische” Tagesablauf der Petards in Schrecksbach zeigt deutlich, inwieweit ihr Verhalten “geordnet” und ihre Aktivitäten verteilt waren.

Gegen Mitternacht oder im Frühhmorgen waren die Petards von der Veranstaltung nach Schrecksbach zurückgekehrt. Die Aufführung und die Heimfahrt waren anstrengend gewesen; um “durchzuhalten”, waren manchmal Aufputschmittel genommen worden – so kam der Schlaf erst spät. Arno, der “um besser zu werden”, “um das Beste zu geben” – vor allem bei seinen Solos – relativ häufig “gedopt” war, schlief meist zuletzt ein. Zuerst – so zwischen 9.00 und 10.00 Uhr – standen Klaus und seine Mutter auf, die bis zur Heimkehr wach gelegen hatte oder durch nächtliche Telefonanrufe gestört worden war. Der erste kochte den Frühstückskaffee. Dann kamen Horst und – noch später – Roger. Fest stand eigentlich nur die Zeit des Mittagessens: 13.00 Uhr. Arno war um diese Zeit manchmal noch im Bett oder duschte ausgiebig. Zuweilen wurde dies von den anderen humorvoll “getragen”: Man tanzte Ringelreihen an seinem Bett und sang “dumme Sprüche”, doch insgesamt hatte diese Unpünktlichkeit Mißmut zur Folge. Hierin mag auch begründet liegen, daß die Mutter von Klaus Arno nicht duzte, sie redete ihn “Arno, Sie . . .” an. Sobald Arno sein Verhalten “reglementiert” fühlte, neigte er zu Eskapismus: eine Zeit lang “wohnte” er tagsüber in seinem Auto, das mit Bar, Fernseher und Kühltasche ausgestattet war. Das Mittagessen war die Gelegenheit, bei der alle vier – nebst Mutter und Roadie Dieter – zusammen waren, zusammen ohne Zwang durch Aufführung oder Umwelt. Hier allerdings kamen auch Konflikte durch, die noch beschrieben werden; sie wurden aber durch die Mutter von Klaus als Respektperson, auf die man in gleicher Weise angewiesen war, “ge-

dämpft“: „Ich kann das nicht haben, wenn Ihr Euch zankt, vertragt Euch.“ Ihr Eingreifen verhinderte mancherlei offenen Streit und lautes „Anbrüllen“. Doch traten diese Streitigkeiten nicht gleich zu Anfang auf, hier dominierten reiner Spaß und Langeweile (wechselseitiges „auf der Pelle hocken“). Gelesen wurde so gut wie nicht.

Die Tischgespräche dauerten etwa eine Stunde. Sie waren nur selten ernsthafte Diskussionen, sie „drehten“ sich regelmäßig um aktuelle Kleinigkeiten: Fahrtrouten, Jobs und Geld oder Technik: Autos, Show, Verstärker usw. Auffallend ist, daß hier und zu anderen Zeiten ernsthafte Gespräche und Diskussionen über eigene und fremde Musik kaum geführt wurden.⁹⁰ Die Petards scheuten – ohne bewußte Intention – um des Gruppenzusammenhalts willen vor „zu viel“ Selbstaufklärung zurück. Theodore M. Mills bemerkt in diesem Zusammenhang: „Jeder hat unbewußte Bedürfnisse und Wünsche, auf deren Kenntnisnahme er nicht vorbereitet ist und gegen die er sich daher auch verteidigt. Und jedermann gewinnt für sich ein eigenes Bild von sich selbst und von der Welt, das zum Teil phantastisch und bloße Illusion ist, aber seinem eigenen Wohlbefinden und seiner Selbsteinschätzung entspricht und das er geheim hält . . . Jeder hat also ein begründetes und teilweise unbewußtes Interesse daran, gewisse Dinge von sich fern zu halten und sich ihrer nicht bewußt zu werden. Das gleiche gilt für die Gruppe als Kollektiv. Die Gruppenmitglieder sind gemeinsamen unbewußten Bedürfnissen, Annahmen, Verboten und ähnlichem unterworfen, die innerhalb der Gruppe gewisse Abwehrfunktionen erfüllen und der Gruppe daher am besten dienen, wenn sie unbewußt bleiben.“⁹¹

So wurde kaum die Unsicherheit gegenüber der eigenen Sache, der Musik ernsthaft diskutiert und analysiert. Das wurde erleichtert durch die relative Isolation in Schrecksbach, wo man grundsätzlich musikalische Informationen nur über die üblichen Tonträger bekam, darüber hinausgehende spezifische Informationen und Diskussionen fehlten weitgehend. So brauchte man den Stellenwert der eigenen Gruppe nicht zu thematisieren; nur in relativ unverbindlicher Form wurde öfter bemerkt: „das müßten wir erreichen“, „das schaffen wir doch nicht“ usw.. Am deutlichsten hatte Klaus noch diese Diskrepanz bemerkt: vor seinem Austritt aus der Gruppe – nach der Produktion der Doppel-LP, die er als Grenze seiner musikalischen Fähigkeiten ansah – merkte er, daß er mehr von einer ihm äußerlich werdenden Sache und nicht von seiner Person „vorwärtsgetrieben“ wurde, seine eigenen Wünsche ließen sich mit dieser Gruppe und den zur Verfügung stehenden Mitteln nicht verwirklichen.

Statt dessen dominierten, wenn alle vier oder – mit dem „Roadie“ – fünf zusammen waren, mannigfache „Blödeleien“ und „Gags“. Diese gingen meist

von Arno aus, oftmals wirkten sie auch nur witzig im Zusammenhang mit seinem unnachahmlichen Tonfall. Z.B. waren folgende Gags im Gebrauch: Fuhren die Petards auf der Straße und kam ihnen ein VW entgegen, so verkündete Arno: "Oldsmobile Tornado, natürlich verkleidet". Ein Beispiel für "schwarzen Humor" ist folgendes: Der Bus mit Instrumenten etc. war ca. 2 Stunden vor den Musikern losgefahren, damit der Roadie in Ruhe die Anlage aufbauen konnte. Die Musiker fuhren mit dem Pkw dann so zeitig los, daß sie ca. eine halbe Stunde vor dem Auftritt am Veranstaltungsort waren. Sahen die Petards dann in der Ferne einen Ford Transit vor sich, dann sagte Arno: "Ah, der Bus" (wäre es wirklich der Bus gewesen, dann hätten sie nur verspätet auftreten können!) oder "los bussos" (spanisch). In ähnlicher Weise betonte Arno andere Selbstverständlichkeiten und alberte darüber. Kamen sie mit dem Bus von einer Tournee zurück und sahen vor dem Haus den Ford Osi von Arno, meinte er: "Ich werd' verrückt, seht Euch doch mal das tolle Geschoß an." Die anderen reagierten ritualisiert: "Muß ein toller Kerl sein, dem das gehört." Zu seinem etwas gelichteten Haar bemerkte Arno: "Auffallend dichten Haarwuchs habe ich doch." Im übrigen wurde gern ausgemalt, daß Klaus bei seiner Bühnenshow mit der Gitarre das Toupet von Horst erwischen könnte, so entstand der Spruch: "Und dann passiert das Unvermeidliche."

Regten Passanten sich über das Aussehen der Petards auf, wurden sie von allen vieren schallend ausgelacht. Um zu provozieren, kamen Horst und Arno in feine Lokale und Cafes Huckepack ("Komm, wir reiten rein, Arno"). War man glücklich am Tisch angelangt, zeigte man den entrüsteten Gästen einen Vogel oder bewarf sich mit Mohrenköpfen. So "flogen" die Petards häufig aus Hotels wieder heraus; in einigen Orten hatten sie Schwierigkeiten, Essen zu bekommen und Unterkunft zu finden, weil sie dort schon oft Anstoß erregt hatten. Dieses Verhalten ist als Extremfall von "Jugendlichkeit" interpretierbar, weil es im Gegensatz zu der durch "Verantwortlichkeit" gekennzeichneten männlichen Erwachsenenrolle steht. Hier zeigt sich ein vorherrschendes Muster des Jugendlichen: "mehr oder minder unverantwortlich" sein. Man unternimmt gemeinsam Vergnügliches, wobei man sich dann "gut amüsiert".⁹² Diese "Späße" dürften bei 80 v.H. aller Popmusiker vorkommen. Abgesehen von zur Schau gestellter Jugendhaftigkeit dürften einige, vor allem englische Bands, damit ihren plötzlichen sozialen Aufstieg bewußt abkompensieren, etwa die "Faces". Sie probieren die mit ihrem Status verbundene "Macht" zur Verletzung ungeschriebener Normen aus. Howard S. Becker sieht es als berufstypisch für (Jazz- und Tanz-)Musiker überhaupt an.⁹³

Hauptbeteiligte an diesen Gags und Blödeleien, die nicht "einmalig" waren, sondern häufig wiederholt wurden, waren Arno und Horst. Klaus und Roger waren diese Späße meistens unangenehm. Klaus beteiligte sich daran gar nicht.

Roger wurde passiv einbezogen. Sagte Horst z.B. zu Arno, nachdem dieser unermüdlich Roy Black parodiert hatte ("Wir wiederholen"): "Hör auf, mit Deinen Blödeleien nervst Du Roger", dann schnappte Arno sich Roger "großzügig" und rief: "Und der Roger kommt an's Fläschchen." Darauf ging es dann erst recht los. Roger ertrug dies aber mit Gleichmut; immerhin war Arno das Gruppenmitglied, für das er die meisten Sympathien hatte. Gemessen an den Streitigkeiten mit Klaus war es auch das kleinere Übel. Als Klaus aber die Gruppe verlassen hatte, meinte Roger einmal: "Arno ist zwar ein herzenguter Kumpel, aber die billigen albernen Sprüche und Gags kann ich nicht mehr hören. Ich könnte durchdrehen, wenn ich daran denke, daß ich nächste Woche 28 Jahre alt werde, Abitur habe, schon fünf Semester studiert habe und jetzt im täglichen Leben nur noch mit Quartanerblödeleien konfrontiert werde. Bei Horst, der die Blödeleien ebenfalls mitmacht, habe ich manchmal den Eindruck, daß er mich nicht ganz für voll nimmt."

Fragt man nun danach, welche Funktion den Blödeleien und Gags und dem weitgehenden Fehlen von sachbezogener Binnenkommunikation beim "gemeinsamen Zusammensein" zukam, dann bieten sich einige Erklärungen an:

1. Schon 1923 hat Bronislaw Malinowski festgestellt, daß Sprache nicht nur ein Instrument der Reflexion ist, sondern auch eine Form der menschlichen Tätigkeit. Dieses stellte er zunächst bei den Eingeborenen der Trobriand-Inseln (Neu-Guinea) fest, doch dient auch in zivilisierten Gesellschaften die Sprache nicht nur dem sehr speziellen Gebrauch der Gedankenvermittlung. So wird die unterhaltsame Geselligkeit bei ziellosem Schwatz und inoffizieller Klatschkommunikation ("gossip") durch den bloßen Austausch von Worten hergestellt. Die Äußerungen dabei dienen dazu, bei dem Hörer ein geselliges Gefühl hervorzurufen, das ihn an den Sprecher bindet, ohne daß es auf den Gedankenaustausch ankommt. Diese Form der menschlichen Tätigkeit bezeichnete er als phatic communion (wörtl. etwa: "gesprochene Gemeinschaftlichkeit") und definierte sie als "Sprechweise, bei der durch den bloßen Austausch von Worten Bindungen geschaffen werden": "Werden Worte in 'phatic communion' in erster Linie dazu gebraucht, einen Bedeutungsinhalt zu vermitteln, die Bedeutung, die durch sie symbolisiert wird? Sicherlich nicht! Sie erfüllen eine soziale Funktion. Das ist ihr Hauptwerk. Sie sind aber weder das Ergebnis einer gedanklichen Überlegung noch müssen sie in dem Zuhörer notwendigerweise eine solche auslösen. Wieder müssen wir sagen, daß die Sprache hier keine Funktion hat als Mittel der Gedankenübertragung."⁹⁴ In diesem Kontext sind die Petards-Blödeleien eine Spezialform von "phatic communion".⁹⁵
2. Man kann die Zeit der Bandmitgliedschaft als Verlängerung der Jugendphase interpretieren. So haben Schmuck und Lohmann als typisch für

Jugendliche in Gruppen beobachtet, daß diese "sich oft infantil verhalten und sich mit infantilen Streichen beschäftigen, dabei übermütig kichern und lachen; sie sind bereit, zusammen zu 'blödeln' und vermeiden die Bewertung solcher Erlebnisse." Schmuck und Lohmann meinen, daß dieses "Sichgehenlassen" ein regressives Element, ein "Zurückgehen" auf frühere (kindliche) Stadien des Prozesses der Persönlichkeitsentwicklung beinhalte.⁹⁶ Sofern andere durch die Gags betroffen waren, glaubten die Petards als "die Größten", es sich leisten zu können, die Definition anders zu definieren als ihnen vom Alter her angemessen gewesen wäre.

3. Michael Argyle bemerkt: Scherze "dienen dazu, in der Gruppe ein Gefühl der Zusammengehörigkeit und des Wohlbefindens zu schaffen; sie stellen ein Beispiel dar für informelle Rede, die dazu dient, Interaktion herzustellen und zu genießen, nicht, sich mit ernsthaften Problemlösen zu beschäftigen oder jemanden zu überzeugen".⁹⁷
4. Winfried B. Lerg formuliert als Hypothese, daß bei zielorientiert handelnden Kleingruppen mit der Zeit der Austausch zur Sache abnimmt: "Mit der Zeit geht der Gesprächsstoff aus, doch der Kommunikationsbedarf ist noch immer vorhanden, damit die Stabilität und der Bestand der Kleingruppe gewährleistet ist, sogar für den Fall, daß der Austausch ritualisiert ("stereotypisiert") wird (etwa immer dieselben Meckereien, faulen Witze, rüden Umgangsformen, Spitznamen, Stichworte)".⁹⁸

Schließlich kann man auch noch auf die recht weite "Arbeitszerlegung" bzw. Aktivitätsverteilung bei den Petards rekurren: die Verminderung sachbezogener Kommunikation förderte die Autonomie der einzelnen Gruppenmitglieder und damit die individuelle Selbstbestätigung.

Klaus war der musikalischste der Petards, er spielte auch die meisten Instrumente. Klaus hatte alle Titel der Petards arrangiert und komponiert, bei Proben und Auftritten war er tonangebend. Sein primärer Arbeitsbereich war das musikalische Image der Petards.

Demgegenüber weniger gut bestellt war es um die Musikalität von Roger und Horst, die demgemäß andere primäre Aufgaben innerhalb der Gruppe hatten. Der Hauptbereich von Horst war die organisatorische und finanzielle Angelegenheit der Petards, das Management: Festsetzung von Gagen, Festlegen von Auftritten, Verhandeln mit Plattenfirma, Prozessieren mit säumigen Veranstaltern, Verfassen von Presseberichten und life-stories usw.. Mit Klaus ergaben sich begrenzte "Überschneidungen" der Arbeitsbereiche: einmal verfaßte Horst sehr viele Texte zu den Kompositionen und arrangierte auch die Titel mit, zum anderen wirkte Klaus bei wichtigeren Verhandlungen, die Horst führte, vor allem bei Plattenfirmen, beratend mit.

Roger und Arno waren an den musikalischen und organisatorischen Aktivi-

täten von Klaus und Horst nur marginal beteiligt. Fragen von Roger nach organisatorischen Angelegenheiten (z.B. bescheiden: "Habt Ihr schon Nachricht von . . .?") nervten Horst. Roger, der von den weiblichen Fans wohl am stärksten "angehimmelt" wurde, konzentrierte sich auf die Fanclubarbeit und die Erledigung "persönlicher Anfragen". Hier entwickelte er von den anderen Gruppenmitgliedern anerkannte Fähigkeiten. Man muß beachten, daß die Beliebtheit von Roger nicht auf seine "musikalische Rolle" bei den Petards zurückging. Sein gutes und meist stimmungsmäßig bedingtes "trauriges Aussehen", seine sparsamen Gesten zogen bei manchen weiblichen Fans mehr als die hektische Bühnenshow, die primär von Klaus und Horst "inszeniert" war. Nach der Meinung von Klaus fehlten Roger Kriterien zur Kategorisierung von Musikrichtungen und Setzung von Akzenten, er verlor sich deshalb in unwesentlichen Dingen bei "Musikdiskussionen", sofern diese überhaupt geführt wurden.

Arno war an diesen Aktivitätsschwerpunkten der Außenbeziehungen der Petards als Gruppe nicht beteiligt, ebenfalls nicht an der Komposition, dieweil er vorgab, lediglich das Schlagzeug zu spielen. Zur Übernahme von Arbeitsaufgaben war er nicht zu bewegen. Das lag einmal daran, daß vor seinem Eintritt bei den Petards die Hauptaufgabenstruktur schon festgelegt war. Zudem hatte er eine Abneigung gegen Management durch seine vorangegangenen Bandleadererfahrungen. Schließlich paßte es nicht zu seinem Tagesrhythmus: Wenn er aufstand, hatten die anderen schon die meiste Arbeit im Büro erledigt, es "lief" alles, und er hatte keinen notwendigen Grund, sich zu beteiligen. Seine clownesk-faule Sonderrolle wurde ihm immer lieber. Versuche der übrigen, ihn davon abzubringen, scheiterten. Es blieb ihm auch nur noch "inferiore Arbeit": die Beantwortung der nichtfanclubmäßigen Autogrammpost. Nachdem diese monatelang herumgelegen hatte, übernahm Roadie Hansi diese Aufgabe. Interessant ist, daß Arno vor und nach seiner "Petards-Zeit", vor allem aber danach, auf der Bühne sang, und zwar mit einer beachtlich guten Stimme (einschl. Kopfstimme). Mit den Petards sang er erstmals bei den Theaterproben in Darmstadt (später wurde diese Szene gestrichen). Die Petards hatten ihn öfter aufgefordert, auch zu singen, doch war da nie ein Ton aus ihm herauszubringen. Nach dieser Diskrepanz im Nachhinein befragt, äußerte Arno, daß der entscheidende Anstoß war, daß die neue Gruppe ihn vertraglich von vornherein als Schlagzeuger und Sänger angestellt habe und er aus "Vertragsnot" habe annehmen müssen. In der Petards-Zeit habe er Hemmungen gehabt, die Gruppe habe auch schon über einen "starken Sänger" (Klaus) verfügt und mit der Petards-Schlagzeuglautstärke wäre es ihm schwerer gefallen, sich stimmlich durchzusetzen. Angesichts der Tatsache, daß auch Hans-Jürgen und Franzl bei den Petards gesungen hatten und dann der

effektiv stimmlich Schwächere, nämlich Horst, die 2. Stimme übernehmen mußte, ist der letzte Grund aber wohl darin zu sehen, daß Arno sich sehr schnell mit der ursprünglichen Rollenverteilung bei den Petards arrangiert hatte, als Neuling war eine Positionsausweitung für ihn risikoreich, hätte Konkurrenz bedeuten können; später hatte er sich daran "gewöhnt", so daß "es eines entscheidenden Anstoßes von außen (Regisseur, neue Gruppe) bedurfte, um das eingeschliffene" und bequeme Verhalten zu ändern.

Die Arbeiten der Roadies – erst Dieter, dann Hansi – bestanden in dem Inordnunghalten der Anlage und des Busses, vor Auftritten waren Plakate aufzuhängen und die Anlage aufzubauen und schließlich beim Auftritt die Lightshow zu inszenieren. Im Büro verrichteten sie Handlangerarbeiten. War die Arbeit getan, waren sie meist mit Arno oder Roger zusammen. Die Roadies waren die einzigen, die fest angestellt waren. Ansonsten wurden die Einnahmen aus Auftritten immer geteilt, in den schlechten Zeiten am Ende führte das dazu, daß Roadie Hansi mehr verdiente als die Musiker. Hansi war zunächst immer freiwillig als persönlicher Roadmanager von Arno mitgefahren, hatte Getränke für ihn geholt usw.. Als Dieter die Gruppe verließ, u. a. nachdem er einmal Karin, die Freundin von Klaus, geschlagen hatte, wurde Hansi der ständige, engagierte Roadmanager der Petards.

4.2. Individuelle Gefühle und Gruppenemotion

Muzafer und Carolyn Sherif haben festgestellt: "Individuen kommen zusammen und interagieren unter dem Antrieb von Bedürfnissen und individuellen Wünschen, mögen diese Wünsche nun darin bestehen, als Persönlichkeit anerkannt zu werden, gesellschaftliche Achtung zu erlangen, sexuelle Bedürfnisse zu befriedigen, bestimmte Mittel und Ziele zu erlangen, die Freizeit auszufüllen, Anerkennung zu suchen oder Selbstbestätigung zu gewinnen".⁹⁹

Dies trifft auch für die Petards zu: Für die Entstehung der Gruppe war ausschlaggebend, daß sie bessere Möglichkeiten zur individuellen Bedürfnisbefriedigung bot als die den Gruppenmitgliedern einzeln zugänglichen Positionen.

Für jede gesellschaftliche Verfassung ist eine Diskrepanz "zwischen den subjektiven Bedürfnissen und dem, was eine Gesellschaft an Möglichkeiten der Bedürfnisbefriedigung bereitstellt",¹⁰⁰ charakteristisch. Die Sherifs haben bereits die wichtigsten Bedürfnisse aufgezählt, bei den Petards mögen außerdem relevant gewesen sein: das Bedürfnis nach einer den eigenen Fähigkeiten adäquaten Beschäftigung, die "Spaß" machte und das Bedürfnis nach einem

möglichst großen Freiheitsspielraum. Diese Bedürfnisse variierten im Hinblick auf Intensität und Dauer der Auswirkung auf das Verhalten von Situation zu Situation.

Die Chronik und die Darstellung der Außenbeziehungen hat bereits deutlich gemacht, daß alle Petards das Musizieren als eine spaßmachende Tätigkeit empfanden, die dem Schulleben gegenüber eine gewisse Abwechslung bot und außerdem Anerkennung brachte. Die Schule bot erste Voraussetzungen und den Anstoß, nicht zuletzt auch das begeisterte Publikum. Aus der "exchange-theory" von John W. Thibaut und Harold H. Kelly – jeder muß aus einer Berührung genügend Vorteile ziehen, damit sie erhalten bleibt, und jeder wird so handeln, daß er später Nutzen daraus ziehen kann – kann man auch folgern, daß Menschen soziale Situationen suchen und in ihnen verbleiben, weil sie darin Belohnungen erhalten.¹⁰¹

Die Möglichkeiten zur vergleichsweise besseren Bedürfnisbefriedigung "als sonst" waren dann auch ausschlaggebend für den Entschluß, die Petards als Profiband zu führen. Damit ergab sich das – damals so nicht gesehene – Problem des Übergangs von einer Jugendgruppe in eine Arbeitsgruppe, die eine mehr oder weniger dominante und kontinuierliche Aufgabe zu erfüllen hat.¹⁰² Klaus war drei Semester lang durch den "numerus clausus" gehindert, das gewünschte Medizinstudium zu beginnen, es fehlte ihm eine adäquate Zielperspektive. Die offiziellen Hochschulinstitutionen hatten ihm nur Ablehnung gebracht – hingegen waren die Auftritte mit den Petards erfolgreich. Bei Horst war die Situation ähnlich. Er merkte, daß seine Fähigkeiten ihm beim weiteren Photographiestudium keine überdurchschnittliche Anerkennung bringen würden, er brach es deshalb ab. Sein "Psychologiesemester", das ihn wieder mit seinem Bruder zusammenbrachte, war ebenfalls nicht erfolgreich. Bei Roger war die Situation anders: im Rahmen seines volkswirtschaftlichen Studiums hatte er schon fleißig "Scheine gesammelt", ein befriedigendes Examen konnte er erwarten, es bot einige Aussichten für die Zukunft. Gleichwohl machte ihm das Studium keinen "besonderen Spaß". Hier wirkten sich die strukturellen Schwierigkeiten bei nicht hochmotivierten Studenten aus. Die Tätigkeit bei den Petards bot mehr Freiheiten, Abkehr vom kumulierten "trockenen" Wissensstoff und unmittelbar sichtbaren sowie möglicherweise anhaltenden Erfolg: Beifall, Gage als Mittel zur Erfüllung der eigenen Konsumwünsche und den Status eines Stars.¹⁰³

Hans-Jürgen setzte sein Studium fort, er gab die Mitwirkung bei den Petards auf. Hier war entscheidend, daß er sein Interesse am Medizinstudium institutionell verwirklichen konnte: er hatte die "numerus-clausus-Hürde" übersprungen; allein darin dürfte eine entscheidende positive Sanktion gelegen haben, die ihn in seinem Entschluß zum Medizinstudium bestärkte. Als die

Frage des "Profiwerdens" akut wurde, hatte er bereits die erste Phase des ziemlich streng reglementierten Studiums, das Vorphysikum, erfolgreich abgeschlossen und bereitete sich auf das Physikum im 5. Semester vor, nach dem in der Regel nichts mehr zu "befürchten" ist. Vor ihm lag die recht wahrscheinliche Chance, einen seinen Vorstellungen entsprechenden und einträglichen Beruf in absehbarer Zeit zu erreichen. Demgegenüber war die Karriere bei den Petards unsicher und hätte auf jeden Fall eine Aufgabe besonderer Status bedeutet. Zur Zeit des Entschlusses, "Profi" zu werden, bot das Musikmachen für Horst, Klaus und Roger also bessere Möglichkeiten zur individuellen Bedürfnisbefriedigung als die institutionellen Positionen, die sie mehr oder weniger freudlos innehatten und die mehr durch die üblichen familialen Erwartungen als durch eigene Initiative bedingt waren. Hier bot die Musik eine echte Chance "aus- und umzusteigen" – weg von den regulären Institutionen Hochschule, Arbeitsorganisation und Familie.

Die Befriedigung der individuellen Bedürfnisse war dann aber mit Schwierigkeiten verbunden. So kann man zwar mit Theodore M. Hills sagen, daß Individuen, die mit anderen in Kontakt treten, ihre "instinktartigen Antriebe, ihr Verlangen, ihre Wünsche und ihre Gefühle" nicht aufgeben; "vielmehr resultiert gerade der Kontakt zu anderen aus solchen Bedürfnissen und Gefühlen",¹⁰⁴ man muß aber hinzufügen, daß sie im Verlauf der Gruppenprozesse inhaltlich verändert werden: "Die auf ein gemeinsames Ziel gerichteten Anstrengungen üben einen starken Druck aus zur Aufhebung der bestehenden Struktur der emotionalen und normativen Beziehungen und zu einer Neuverteilung der Energie, Affekte und Aktivitäten".¹⁰⁵

Für die Petards ist es zunächst entscheidend gewesen, daß es ihnen weitgehend unmöglich war, eine durchgehende Unterscheidung zwischen persönlichen Beziehungen und Arbeitsbeziehungen durchzuhalten. Die Trennung zwischen "Privatleben" und "Berufsleben" war weitgehend aufgehoben. Das ergab sich zunächst einfach daraus, daß sie bei der Mutter von Klaus und Horst ein ganzes Haus mit "Verpflegungsstation" hatten. Dieses fast ständige Zusammensein war im Hinblick auf die berufliche Seite ihrer Sozialsituation überwiegend positiv, bedingte im Anfang überhaupt erst das Zusammenkommen und -bleiben, aber für das "Privatleben" war es nur äußerlich bequem: der Spielraum der einzelnen Gruppenmitglieder mit jeweils verschiedener biographischer Identität zum individuellen Rollenspiel und zur Situationsdefinition war dadurch erheblich eingeschränkt.

Die Soziologie hat zum analytischen "Voneinanderlösen integraler Bestandteile menschlichen Handelns" den Rollenbegriff entwickelt.¹⁰⁶ Hiernach ist jeder Positionsinhaber entsprechend den für die jeweilige Position typischen und relevanten Bezugspersonen oder -gruppen unterschiedlichen Ver-

haltenserwartungen – der “Rolle” – ausgesetzt. Der Grad der Rollenerfüllung wird positiv oder negativ sanktioniert. Geht man davon aus, daß jeder Mensch als Mitglied der Gesellschaft verschiedene Positionen bekleiden kann und spezialisierte Rollenerwartungen jeweils nur insoweit und so lange angehen, wie sie Träger eben jener Position sind, dann zeigen sich strukturelle Probleme: “Soziale Rollen stehen dem Individuum nicht beliebig zur Verfügung, sie sind an positionelle Verfestigungen im Kontext sozialer Gruppen und Institutionen geknüpft und artikulieren sich im Rahmen von mehr oder weniger fest umrissenen Handlungsfeldern”.¹⁰⁷

Für die Petards war es nun entscheidend, daß innerhalb der Gruppe aufgrund der beschriebenen Situation die Möglichkeiten zu Rollendistanz und Rollenwechsel eingeschränkt waren: innerhalb ihres typischen Tagesablaufs waren für “Privatverhalten” und “Berufsverhalten” die gleichen Bezugspersonen relevant, eine negative Bewertung des “Berufsverhaltens” konnte nur schwer kompensiert werden.

Sieht man nun die individuellen Bedürfnisse im Zusammenhang mit den Gruppenaktivitäten, dann zeigt sich folgendes Bild: Klaus antwortete einmal auf die Frage eines Fans: “Was würdet Ihr Euch wünschen, wenn Euch z.B. eine gute Fee drei Wünsche erfüllen könnte?” “1. einen Welthit, 2. zwei Welthits und 3. drei Welthits.” Diese Zielsetzung korrespondiert mit seiner musikalischen Aktivität, ihr ordnete er alles unter, und von hier aus suchte er Anerkennung und Selbstbestätigung. Den zunehmenden Erfolg konnte er vorwiegend auf sich beziehen – bei den anderen fehlte die Möglichkeit der Verbindung von Musikmachen und individueller Selbstbestätigung weitgehend. Die ärgsten Diskrepanzen zeigten sich hier bei Roger. Roger hatte geringere musikalische Fähigkeiten als Klaus, sein rhythmisches Empfinden war gering. Die Frage der vorrangigen Bedeutung von Umwelt oder Vererbung bei Musikalität ist kontrovers, unstreitig scheint aber zu sein, daß auch musikalische Reaktionen erlernt werden können.¹⁰⁸ Für die sozialwissenschaftliche Analyse ist hierbei zunächst aber nur der “Vorsprung” an musikalischen Fähigkeiten bei Klaus gegenüber Roger entscheidend, der mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit auch durch Lernprozesse nur verringert, nicht aber hätte aufgehoben werden können. Dabei muß beachtet werden, daß der Baß einerseits ein schwieriges, solistisches Instrument ist – als Klangfaktor “rahmt er alles ein”, macht “alles rund” – und andererseits mit fortschreitender Entwicklung der Popmusik alles schwieriger wurde und damit auch die Aufgaben des Basses. Die daraus resultierende Situation war für Roger zu Beginn der Profizeit nicht überschaubar gewesen, weil er nach den damaligen Anforderungen den Baß gut beherrschte. Theoretisch hätte er recht häufig allein üben müssen, mehr als die anderen – dies allerdings widersprach seinem formal gleichen Status, seiner

“Gleichberechtigung”, und außerdem übten die Petards nicht nach Noten, so daß Roger auf die Anweisungen von Klaus angewiesen war, jedenfalls bei jeder Neueinstudierung.¹⁰⁹ Klaus andererseits war es mit zunehmenden Erfolg immer lästiger, Roger dauernd die “Basisinformationen des Baßspielens” zu geben. So arbeitete er Roger gegenüber vorwiegend mit negativen Sanktionen, die nicht motivierend wirkten: “Du bist kein Musiker”, “Für mich bist Du sowieso ein Arsch”. Bei Proben kam es so zu “genervter Atmosphäre”: Klaus fragte Roger rhetorisch: “Bist Du so blöd?” oder “Habe ich das nötig, mich mit Dir herumzuärgern, Du kannst sowieso nichts.” Arno griff das dann mit seiner clownesken Art auf, was manchmal entspannend wirkte: “So antworte doch, Du bist grad eben was gefragt worden, Roger!” Roger aber antwortete nicht. Hier sah er die Rollen von vornherein zu seinen Ungunsten verteilt (“Du singst eben schlecht”, “Du mußt erst mal richtig Gitarre spielen lernen”) und keine akzeptable Alternative. Mit dem Hinweis darauf, daß er ja bloß in die Gruppe aufgenommen worden sei, weil er eine Gitarre hatte, er aber deswegen noch kein Musiker sei, wollte Klaus ihn sogar aus der Gruppe “rauschmeißen” und durch einen Musiker aus Hamburg ersetzen, zu dem er Kontakt aufgenommen hatte und der “einsteigen” wollte. Arno und vor allem Horst verhinderten aber diesen Ausschluß, vornehmlich mit dem Argument, daß Roger ja wegen der Petards ein erfolgversprechendes Studium abgebrochen habe. Im übrigen wirkte ein gewisses noch aus der Schulzeit stammendes Kameradschaftsgefühl nach, und außerdem wurde die besondere Beliebtheit von Roger bei den Fans gesehen und für gruppenwichtig erachtet. Hier zeigt sich außerdem eine besondere Ausprägung der allgemeinen Einsicht, daß “Zwangsmacht”, die mit Drohung von Entlassung etc. verbunden ist, Widerstand und Abneigung gegen die Quelle der Macht hervorruft.¹¹⁰ Roger seinerseits blieb bei der Gruppe, weil er 1. keine Vorstellung von dem “was sonst” hatte (Mitglied einer gleich bekannten Beatgruppe hätte er kaum werden können) und 2. die Aktivitätsverteilung – Fanclubbetreuung – ihm individuelle Bedürfnisbefriedigung brachte. Um den “Stellenwert” dieser Gruppenprozesse für Rogers musikalische Aktivitäten einzuschätzen, muß man beachten, daß Musikalität ein komplexes Phänomen ist und, wie schon gesagt, ein Teil auf Begabung, also ein endogen vorgegebenes, angeborenes Faktum entfällt und auch der exogene, auf Umwelteinflüssen beruhende Anteil infolge der abgeschlossenen primären Sozialisation schon weitgehend fertig war. Davon relativ unabhängig kann man dann versuchen einzuschätzen, welche Bedeutung die Gruppenprozesse für Rogers Motivation zum Gitarrespielen bzw. -üben hatten. Hier muß ebenfalls gesehen werden, daß diese einmal abhängig war von in seiner Entwicklung wirksam gewordenen Lernvorgängen, der Konditionierung und Kanalisierung und der Sozialisierung und zum anderen

die nicht immer bewußten Vorgänge der Identifikation, der Verschiebung, der Reaktionsbildung und der Sublimierung. In diesem Spektrum von Faktoren sind die Gruppenprozesse und das Verhalten von Klaus nur ein sekundär wirksames Moment gewesen, dessen "Stellenwert" nicht quantifiziert werden kann.

Man muß hierzu nun noch beachten, daß zwar grundsätzlich die Beurteilung einer Person durch eine andere umso besser wird, je länger diese bekannt ist, daß das Urteil aber sehr verzerrt werden kann, wenn zwischen beiden eine besonders enge Beziehung besteht, etwa bei Ehepartnern oder Arbeitskollegen oder hier bei den Petards.¹¹¹ In der subjektiven Selbsteinschätzung von Roger führte dieses Verhalten von Klaus aber dazu, daß Roger in eine innere Abwehrstellung gegen die "vorgesetzte" Musik gedrängt wurde, sich durch Musik unterdrückt fühlte und schließlich an Popmusik überhaupt relativ desinteressiert war: erst nach dem Ende der Wohngemeinschaft mit Klaus und Horst entschloß sich Roger zu einer Schallplattensammlung und zur Anschaffung eines Plattenspielers, während die anderen sich längst schon beachtliche Diskotheken zusammengestellt hatten. Im übrigen muß gesagt werden, daß nicht nur Klaus, vornehmlich während der Petards-Proben, Roger scharf kritisierte, sondern daß ihm auch die anderen Gruppenmitglieder seinen relativ "verwaschenen" Musikgeschmack vorwarfen. Hatte Roger eine Platte gern, war es möglich, daß Arno und Horst ihn hänselten: "Was hörst Du Dir für einen Scheiß an?"

Inwieweit dieses Verhalten von Roger sozial bedingt war, machen Theoreme deutlich, wie das der sich selbst bestätigenden Vorhersage (self-fulfilling-prophecy), wonach eine auf die Zukunft gerichtete Einschätzung einer sozialen Situation oder die Vorhersage eines sozialen Ereignisses, die "an sich" auf einer falschen Situationseinschätzung in der Gegenwart beruhen, "an sich" (bei richtiger Situationsanalyse) unvorgesehenes Verhalten hervorruft. Dadurch erfüllt sich dann aber die Prophezeiung, womit die falsche ursprüngliche Situationseinschätzung nachträglich als richtig erscheint.¹¹² So kann die evtl. falsche Vorhersage der Musikalität, der Lernfähigkeit von Roger ein Verhalten der Gruppenmitglieder und von ihm selbst hervorgerufen haben, das diese Annahme bestätigt. In ähnlicher Weise weist das Thomas-Theorem – Menschen handeln so, wie sie eine Situation einschätzen, ohne daß die Situation "objektiv so sein müßte" ("If men define situations as real, they are real in their consequences")¹¹³ – darauf hin, daß "die Art und Weise, wie eine Situation subjektiv erfahren wird, von ausschlaggebender Bedeutung ist nicht nur für das individuelle Handeln selbst, sondern auch für seine höchst konkreten Folgen".¹¹⁴

Die Möglichkeiten zur individuellen Bedürfnisbefriedigung und zur Schaf-

fung eines Selbstwertgefühls durch die "richtigen" Reaktionen anderer ergaben sich für Roger dann primär aus den im Gefolge der steigenden Popularität einhergehenden Sozialbeziehungen. Hier konnte man das Gefühl haben, "groß" zu sein: ganz datterig vor Aufregung wurde man nach dem Auftritt schüchtern-demütig um ein Autogramm gebeten. Im vielfältigen Kontakt mit Einzelfans und Fanclubs konnte er die musikalischen Demütigungen kompensieren, was wiederum im Wechselprozeß dazu führte, daß Roger keinen Anlaß hatte, verstärkt zu proben. Gab es doch Fans, die ihm schrieben: "Ich kann mir die Petards ohne Roger gar nicht vorstellen."

Für Arno spielten die Fans eine ähnliche Rolle wie für Roger. Seine musikalischen Qualitäten beim Schlagzeugspiel wurden zwar von keiner Seite bestritten und auch von Klaus anerkannt, und durch seine Soli hatte er auch die Möglichkeit, individuellen Beifall zu erlangen ("Der Drummer war der Star des Abends"). Den ständig steigenden Erfolg der Petards führte er aber dennoch weniger auf die Musik und sein Spiel zurück, sondern auf das "gute Management von Horst, das die Petards bekannt gemacht hat". Für sein Selbstbewußtsein war der ständige Umgang mit den "himmelnden Zähnen" entscheidend. Es waren meist "einfache Mädels" zwischen sechzehn und siebzehn Jahren, manchmal auch jünger ("Arno fährt zur Kinderstunde in den Vogelsberg" hieß es bei den anderen), die ihn anriefen und bei denen seine Blödeleien gut ankamen. Auf "richtige Beziehungen" legte er keinen Wert; hatte er eine feste Freundin, nahm er diese zu Veranstaltungen nicht mit, weil man dann "von vornherein weiß, daß man nichts Neues kennenlernt". Andererseits kam es ihm oft lächerlich vor, und er mußte sich das Lachen verbeißen, wenn er sah, mit welchem Ernst die Fans ihn für einen großen Star hielten. Ihm war klar, daß die Mädels nur vom Aussehen ausgingen und sie gar nicht beurteilen konnten, ob die Musik gut oder schlecht war. Im übrigen schätzte er das ruhige und bequeme Leben, das er bei den Petards hatte, dieweil er sich mit Erfolg allen instrumentellen Gruppenaktivitäten entzog.

Schließlich ist noch Horst zu erwähnen – auch er konnte aus der musikalischen Aktivität keine unmittelbare Bedürfnisbefriedigung ableiten. Horst wirkte an der Entstehung von Titeln zwar ungleich stärker mit als die anderen Petards und stellte auch die musikalische Begabung von Klaus nicht in Frage, aber um die Musik ergaben sich mitunter recht heftige Konflikte zwischen den beiden Brüdern. Im Gegensatz zu Roger war Horst bei Proben aktiver, wollte aber alles "einsehen". Hierbei war er grundsätzlich für sachlich-logische Argumentation, während Klaus sehr intuitiv und leicht "persönlich" reagierte und nicht einsehen konnte, was Musik mit Logik zu tun haben sollte. So ging z.B. Klaus vom Gefühl aus und meinte, wenn Horst eine bestimmte "Anschlagtechnik" beim Gitarrespiel anwenden würde, käme die Musik besser. Horst

fand das "total unlogisch". Schon war der Streit da, oder auch dann, wenn Horst zu Klaus z.B. sagte: "Eben hast Du es aber noch anders gesagt." Deutlich werden die Differenzen darin, daß Horst z.B. keinen Unterschied zwischen einem $\frac{3}{4}$ Takt- und einem $\frac{6}{8}$ Takt-Walzer sehen konnte, weil man $\frac{6}{8}$ ja zu $\frac{3}{4}$ "kürzen" könne. Häufig entstanden Schwierigkeiten, weil Klaus zu laut spielte, die Gitarre zu bassig eingestellt hatte und dadurch die anderen über-tönte. Besonders schwierig war es hier für Arno, mit seinem Schlagzeug, das nicht "verstärkbar" war, dagegen anzukämpfen. Klaus hingegen meinte, diese Lautstärke sei nötig, weil von den anderen nichts käme. Auf Fragen von Horst, warum man es so und nicht anders mache, blockte Klaus ab. "In Musik kann man mit Sachlichkeit nichts anfangen." Horst gab dann aus Vernunftgründen nach.

Auf diesem Hintergrund ist es u.a. zu sehen, daß Horst im Sommer 1970 "eigene Sachen" zu komponieren begann, die er später als "Johannes-LP" veröffentlichte und die sich stilistisch von den Petards-Titeln unterschieden. Sie entsprachen weniger der Beat-Rock-Richtung als den Titeln der "modernen Troubadoure": John Sebastian, John Phillips, Tom Rush, Jack Grunsky, Neil Young, Joe Mc Donald . . . Im übrigen konzentrierte sich Horst auf die organisatorischen und finanziellen Aktivitäten, wo er große Anerkennung fand, was seinen Fähigkeiten am ehesten entgegenkam und wo er sich sicher fühlte.

Die Kontakte mit den Fans waren für Horst und Klaus weniger wichtig als für Arno und Roger. Sie bezogen einmal den Gesamterfolg auf ihre eigenen Aktivitäten, und zum anderen hatten beide feste Freundinnen – Horst seit 1968 –, die sie zu den Auftritten auch mitnahmen, bei eigenen Veranstaltungen der Petards wirkten diese als Kassiererinnen. Auf die ehrerbietigen Fans reagierten Klaus und Horst ironisch-überlegen: sie gaben alberne Antworten, die jene nicht durchschauten usw. Wenn sie sich bemühten, Fans, die Autogramme auf den Bauch wollten, ernst zu nehmen, geschah das nicht zuletzt, wie Arno feststellte, "aus einem gesunden Erwerbssinn der Brüder".

Fragt man nun, wie all dies sich auf die Gruppenemotion auswirkte, auf das Zusammenspiel von Antrieben und Gefühlen, das eine bestimmte Struktur bildet und hierbei einbezieht:

1. die Bedürfnisse und Antriebe, die in erster Linie die Gruppe formen;
2. Gefühle der Befriedigung oder der Frustration, die aktueller Erfahrung in der Gruppe entstammen;
3. positive und negative Beziehungen zwischen den einzelnen Gruppenmitgliedern und
4. Gefühle der Anhänglichkeit an die Gruppe als Ganzes oder Gefühle der Entfremdung von ihr",¹¹⁵

dann läßt sich folgendes feststellen:

Die in dem Abschnitt über Interaktionssystem und Arbeitszerlegung geschilderten Aktivitäten wurden durch die Gruppenemotion fixiert. Die "Anteile" der einzelnen bestimmten deren Grundrolle. Hier war lediglich die Grundrolle von Klaus so beschaffen, daß ihm aus den musikalischen Aktivitäten Bedürfnisbefriedigung erwachsen konnte. Die Grundrollen der übrigen waren so, daß die Innenbeziehungen in der Gruppe keine unmittelbare Bedürfnisbefriedigung bringen konnte, insbesondere Arno und Roger waren insoweit "außenorientiert". Die Starrolle erforderte von ihnen relativ wenig Freiheitsbeschränkungen.

Da man aber so wenig über Musik diskutierte, man seine eigenen Vorstellungen am liebsten nur durch Rückgriff auf den Publikumsgeschmack vorbrachte, wobei ein jeder diesen besser kennen wollte, ergab es sich, daß mit der Zeit die Musik lediglich eine instrumentelle Funktion hatte, Mittel statt Ziel wurde. Die anfänglichen Unterschiede der Gruppenmitglieder wurden durch die Gruppenmitgliedschaft verstärkt und nicht aufgehoben. Als Klaus die Gruppe verlassen hatte ("Ihr werdet schon sehen, wie weit Ihr ohne mich kommt"), begannen Roger und Horst sich partiell aus der einseitigen Fixierung zu lösen. Roger übte, begann zu komponieren, wobei er auch durch Uwe aus der Reserve gelockt wurde, dachte über den Zusammenhang von Musik und Gefühl nach, kaufte sich Plattenspieler und Platten; kurzum, bei den Proben fühlten Horst und Arno sich veranlaßt, den aus seiner Passivität heraustretenden Roger zu fragen: "Du bist wohl der neue Klaus?"

Die beschriebenen Gruppenprozesse führten dazu, daß das nach außen vertretene Bild von "guter Zusammenarbeit und Verständnis in der Gruppe" weitgehend korrigiert werden muß.¹¹⁶ Sieht man von der Anfangszeit ab, dann herrschten im Hinblick auf die wechselseitigen Emotionen Anerkennung und Achtung vor, die von den Aktivitäten (Musik, Organisation, Fanbetreuung) bestimmt waren.

Sympathiebeziehungen bestanden wechselseitig zwischen Roger, Arno und Horst und im Grunde auch, wenngleich zunehmend durch irgendwelche Anlässe negativ beeinflußt, auch gegenüber Klaus. Zwischen den Brüdern Horst und Klaus herrschte je nach Situation das ganze emotionelle Spektrum: Ärger, Gereiztsein, Sympathie, Anerkennung und Achtung. Gegenüber Klaus herrschte Anerkennung und Achtung, diese Emotionen gingen auch von ihm aus, manchmal von Ärger und Gereiztsein "überdeckt"

Rückblickend zeigt sich also, daß die Motivationsbasis, die die Gruppenmitglieder zusammengeführt hatte, nicht "durchgehalten" werden konnte. Diese positiv zu definieren ist allerdings schwer, die Petards waren nicht der Meinung, daß sie eine Musik gefunden hatten, die "unter die Leute mußte". Bei Horst und Klaus war sie eher negativ definiert: man wollte den "vorge-

schriebenen" Weg gehen ("nicht so werden wie Michael A.") und wollte mit den nach dem Abitur begonnenen Schwierigkeiten fertig werden – am geringsten war diese Not bei Roger, und darum war es auch so schwierig, ihn für das "Musikgeschäft" zu gewinnen. Es wurden weniger oder andere Bedürfnisse und Wünsche erfüllt als ursprünglich erhofft, es gab mehr Angstgefühle, Frustrationen und weniger Zufriedenheiten und Solidaritätsgefühle als man den äußeren Umständen nach erwarten konnte. Hinzu kamen Freiheitseinschränkungen, vor allem in den "besten Jahren": fast tägliche Auftritte, notwendige Proben und Fahrten über eine Gesamtstrecke von fast 100.000 km pro Jahr, was – bei einer Geschwindigkeit von rd. 60 km/h – allein rd. 1700 Stunden ausmacht. Hinzu kamen Komponieren, Texten und Einüben neuer Titel, Organisation der Auftritte und die "Fanarbeit", kurz die Mutter von Klaus äußerte mit Recht: "Sie arbeiten wirklich hart". Der Welthit, der einen Verzicht auf die vielen Veranstaltungen, die existenznotwendig waren, ermöglicht hätte, kam nicht.

4.3. V e r h a l t e n s n o r m e n u n d n o r m a t i v e K o n t r o l l e

"Was verstehen wir unter Normen? Die Soziologen und Anthropologen pflegen zu sagen, daß in einer bestimmten Gruppe unter den und den Umständen das und das Verhalten 'erwartet' wird. Wie aber wissen sie, was erwartet wird? Manchmal geben die Angehörigen einer Gruppe ganz klar zu erkennen, mit welchem Verhalten sie rechnen, doch häufig muß das auch erst indirekt erschlossen werden . . . Unsere Normen sind Ideen. Sie sind selbst keine Verhaltensformen, sondern Auffassungen der Menschen darüber, wie das Verhalten sein sollte."¹¹⁷

Theodore M. Mills bemerkt: "Die normative Rolle (und das normative System) verbindet das *Ich*, die *Bedürfnisse* und *Handlungen* sowie die *Realitäten* der inneren und äußeren Umwelt mit den Vorstellungen darüber, was gefühlt und getan werden soll. Die Übernahme der normativen Rolle verlangt von dem Rollenträger, sich entsprechend einem Komplex von Erwartungen (Vorschriften und Verboten), die man mit anderen teilt, selbst zu kontrollieren – Wünsche zu unterdrücken, Befriedigung aufzuschieben, Energie umzusetzen, Handlungen zu unterlassen usw. –, sich dabei aber nicht so sehr einzuschränken, daß man unfähig wird, Befriedigung zu geben und zu erfahren. An dieser Stelle tritt der klassische Konflikt zwischen Individuum und Gruppe

auf: Das Individuum muß seine persönliche Freiheit zugunsten der Koordinierungs- und Bestandsbedürfnisse der Gruppe einschränken, während die Gruppe (bzw. ihre leitenden Vertreter) ihm soviel Freiheitsspielraum und Befriedigungsmöglichkeit gewähren muß, daß es seine Mitgliedschaft aufrechterhält, selbst auf die Gefahr hin, daß diese Freiheit den Gruppenbestand gefährdet.“¹¹⁸

Die Gruppennormen, die den Gegensatz zwischen individuellem Spielraum und kollektiver Koordinierung regelten, sind relativ schwer bestimmbar. Man kann zunächst unterscheiden zwischen Normen für die Außenbeziehungen und solchen für die Innenbeziehungen. Die Normen für die Außenbeziehungen bestanden zunächst darin, daß grundsätzlich nur Horst und Klaus offiziell-öffentliche Stellungnahmen zu den Petards abgaben und diese verpflichteten. Außerdem mußte jeder pünktlich, zuverlässig und nicht nachlässig sein – das sicherte ihnen vor allem bei Veranstaltungen einen Vorsprung gegenüber anderen Gruppen der Zeit. Im Hinblick auf das Verhalten zu den Fans waren alle beteiligt; hier standen alle Verhaltensnormen unter dem übergeordneten Motto “Jeder ein kleiner Petard”. Daraus wurde als Regel abgeleitet: die Fans durften nicht verärgert und enttäuscht werden. Das ergab folgende interpersonelle Handlungsmuster: distanzierte Freundlichkeit, Geduld und im Gespräch keine Überheblichkeiten. Man mußte immer in der Lage sein, “sich mit den Leuten zu befassen”. Äußere Arroganz mußte vermieden werden. So wurden auch alle Briefe und Karten beantwortet, aus Zeitersparnis ging man aber nur auf konkrete Fragen ein. Sehr lange Briefe ohne Fragen wurden nur mit einer Autogrammkarte beantwortet.

Am “kumpelhaften Umgang” mit Dorfbewohnern und Schaustellern hatten nur Roger und Arno teilgenommen, Horst und Klaus lag dies nicht, zumal sie kaum Alkohol tranken.

Für den Umgang mit Mädchen wurden verschiedene Regeln, so z.B.: Gruppenmitgliedschaft und Heirat sind unvereinbar, eine feste Freundin durfte den Fans nicht bekannt werden, ein Mädchen aus Schrecksbach sollte nicht Freundin sein usw. andiskutiert, aber letztlich nicht durchgeführt. Horst und Klaus hatten feste Freundinnen, ab Anfang 1969 fuhr Horst fast täglich zu seiner Freundin Birgit nach Kassel. Daraus resultierte eine Überanstrengung, die zu unkontrollierten, impulsiven Reaktionen bei Horst führte, die anderen machten aber – abgesehen von einem Telefongespräch mit Birgit hinter dem Rücken von Horst, das diese aber den “Anrufern” gegenüber nur empörte – nicht den Versuch, ihm diese “Außenbeziehung” zu verbieten, obwohl sie den Gruppenzusammenhalt gefährdete. Im Gegenteil: die Freundin war akzeptiert, reiste auf Tourneen etc. mit. Das galt auch für Karin, die Freundin von Klaus, die sich den Petards relativ vollständig angepaßt hatte. Sie

dokumentierte ihre Beweglichkeit, indem sie "herumjobte", wenn sie zwischen 2 und 4 Uhr nachts nach Hause kam, feierte sie öfter krank. Erst 1970 begann sie eine Arzthelferinnenlehre. Im übrigen verhielten sich die jeweils "anderen" Petards zu Karin und Birgit, die durch ihr Mitdabeisein auch wesentliche soziale Kontrollfunktionen gegenüber Klaus und Horst wahrnahmen, höflich distanziert und munkelten im übrigen, daß die Frauen gegenüber dem Musikmachen "stänkern" würden. Insgesamt wurde in dieser Hinsicht höchstens eine Regel zur Lösung des Problems: "Wer mit wem gehen sollte" aufgestellt, wenn man bei Auftritten Mädchen kennenlernte. Hier muß darauf hingewiesen werden, daß Menschen in Gruppen manchmal ein affektives Vokabular mit einem gruppeneigenen Zeichensystem ausbilden. So hatten die Petards schon während des Zusammenspiels in der Schule eine "Sprache" erfunden, die "Hu-Vo-Sprache" ("Hunde-Vogel-Sprache"). Hier wurden nur die ersten Buchstaben des Wortes gesprochen, z.B. beim Frühstück statt "Gib mir mal bitte den Tee 'rüber" hieß es: "Gi mi ma bi de Te rü". Aus dieser Sprache stammte die "a-ge-me-"Regel. Hatte ein Petard ein Mädchen gesehen, das er gern näher kennenlernen wollte, so signalisierte er das den anderen durch Daumenzeigen und dem – für andere unverständlichen – Ruf "a-ge-me" ("angemeldet"). Dann war sein "Revier" gesperrt. Immerhin hatten die anderen den Eindruck, daß Roger sich nur mangelhaft an diese Vereinbarung hielt, mit Hilfe der "charmanten Tour" verletzte er die Prioritätenregel. Kritik an Freundinnen, die man hatte, wurde nur in Einzelfällen geübt: "Mit der Frau, das ist doch nicht Dein Ernst."

Die Verhaltensnormen für den Umgang miteinander sind noch schwerer zu ermitteln, weil sie einerseits unreflektierte Selbstverständlichkeiten waren und andererseits nicht jedes Gruppenmitglied in gleicher Weise daran gebunden war. "Die Existenz von Regeln erleichtert das Leben – es müssen keine Entscheidungen getroffen werden, und das Verhalten anderer ist vorhersagbar – etwa durch Normen über den Zeitpunkt von Mahlzeiten."¹¹⁹ Die weiteren Normen lassen sich am besten demonstrieren an den Problemen der Gruppenneulinge Uwe und Ray.

Dabei wird davon abstrahiert, daß

1. mit dem Weggang von Klaus in der Gruppe Desintegrationsprozesse und Statusumgruppierungen ansatzweise einsetzten, bei Roger, Horst und Arno unverbale Ängste gegenüber der neuen sozialen Beziehung eingesetzt haben konnten,
2. die Anwesenheit eines Außenseiters den emotionalen Zustand der einzelnen Gruppenmitglieder verändert,
3. mit dem Eintrittstermin von Uwe die Petards nicht mehr in Schrecksbach wohnten: Roger und Arno hatten in Bergheim bei Melsungen ein Haus ge-

mietet, Horst war zu seiner Freundin nach Kassel gezogen und fuhr zu Proben und Auftritten nach Bergheim. Andererseits kam Uwe nicht allein, sondern mit Freundin Doris. So ergaben sich von vornherein 2 Subgruppen in der Wohngemeinschaft: Arno, Roger und Roadie Hansi auf der einen Seite, die "von außen" durch Horst unterstützt wurde, Uwe und Doris auf der anderen Seite.

Sieht man es nun als Aufgabe des Gruppenneulings an, in einem langsamen und allmählichen Prozeß Interaktionssystem, Aktivitätsverteilung, Gruppenemotion und -kohäsion sowie Verhaltensnormen zu erkunden, sich darüber zu orientieren, welche Beziehungen "zwischen dem sichtbaren Verhalten und den zugrunde liegenden Gefühlen und Vorstellungen"¹²⁰ bestehen, dann muß man sagen, daß dies durch Uwe und Doris versäumt wurde. Sie orientierten sich zu sehr an sich selbst. Uwe und Doris war zunächst die im Grunde doch recht bürgerliche Lebensweise von Roger und Arno fremd. Sie vernachlässigten ihr Aussehen und – nach Meinung von Roger – notwendige Aufräumungs-, Putz- und Ordnungsarbeiten im Haus. Bei dem Entschluß, in der Gruppe mit Roger zusammenzubleiben, spielte seinerzeit auch die Erwägung eine Rolle, daß man im Hinblick auf seinen Lebensstil gut mit ihm auskam. Man hatte Angst, daß durch einen guten Musiker, der alles um sich herum vergißt und "große Joints raucht", das Zusammenleben gestört würde. In Uwe und Doris konkretisierte diese Gefahr sich tendenziell.

Doris und Uwe fanden an Arnos Blödeleien keinen Gefallen – erst beim zweiten Einsteigen, ohne Doris, konnte Uwe über die Gags lachen. Statt dessen wollten sie problemorientierte Gespräche, nicht zuletzt über Musik, wobei sie zu verstehen gaben, daß sie die Petards als Musiker nicht für voll nahmen, ihre Musik für abgeflacht hielten und schließlich nur wegen der Sicherung des Lebensunterhalts zu den Petards gekommen seien. Dieses stieß überhaupt und in der inhaltlichen Richtung auf Ablehnung, vor allem die abfälligen Bemerkungen von Doris über die eigene Musik.

Die Gagmacher Horst und Arno hielten ihrerseits die Gesprächsthemen von Uwe und Doris (etwa: "Was mein ist, ist Dein", "Jeder muß seinen Nächsten lieben"), über die sie stundenlang "philosophieren" konnten, für "halbdurchdachte Gammleransichten". Horst nervte das "Geschwätz über letzte Weltprobleme" – ließ er sich in der ihm knappen, logisch argumentierenden Art und Weise darauf ein, dann zog Uwe meist den Kürzeren und gab, um Streit zu vermeiden, Horst recht, ohne daran zu glauben.

Schließlich hatten Uwe und Doris finanzielle Schwierigkeiten. "Die Darmstädter" waren in der Erwartung gekommen, bei den Petards ein geregeltes Einkommen zu erhalten, sie kamen "ohne was" und machten zusätzliche Schulden. So kaufte Uwe sich eine neue Gitarre, strich sie so an, daß sie nicht

mehr zu gebrauchen war und kaufte sich wieder eine neue. Außerdem sollte er die Anlagen von Klaus übernehmen und ratenweise abbezahlen. Horst hatte Schwierigkeiten vorausgesehen und bot Uwe genaue Rechnungslegung an, worauf Uwe sich aber nicht einließ. Als "die Darmstädter" dann Schulden in Höhe von 4.000,-- DM hatten, gab es Streit. Doris beeinflusste Uwe, sie konnten die Abzüge nicht verstehen und wollten plötzlich alle Einzelheiten über das und das Geld usw. wissen. So kam Mißtrauen auf, Uwe suchte Unterstützung bei seinen "Gammlerfreunden", die er mitbrachte, und erzählte bei anderen Gruppen, die Petards hätten ihn "beschissen".

Diese Schwierigkeiten "übertönten" die inzwischen eingetretene musikalische Zusammenarbeit und führten zum Erwägen der schärfsten Sanktion: Rauschmiß. Uwe kam diesem aber durch Kündigung zuvor. Bei den zurückbleibenden Petards herrschte Einigkeit darüber, daß Uwe ein "Charakter- oder Kameradenschwein" sei, der sie und ihre Gutmütigkeit, ihren Willen zum Verzeihen und ihre Geduld "mit Füßen ins Gesicht getreten" habe. Damit hatte die "Restgruppe" zum zweiten Mal das musikalische Mitglied objektiv "abgestoßen", mit Ray verlief es ähnlich – das indiziert ebenfalls, daß die Gruppe ihren "Kern" nicht in der Musikalität hatte. Uwe fehlten allerdings – im Verhältnis zu Klaus – die Möglichkeiten, seine Vorstellungen als Vorgabe zu konkretisieren.

Die Probleme mit Ray waren anderer Art. Ray war bei den "Sonics" in Kassel Bandleader gewesen, hatte 10 Jahre Beatmusik in Deutschland und England hinter sich, war ein sehr guter Gitarrist.

Die Petards wollten ihn zwar nicht als "kleinen Neuling", sondern als mitbestimmendes Gruppenmitglied. In ihrer vermeintlichen musikalischen Emanzipationsphase gegenüber Klaus, die aber im wesentlichen in der Fortsetzung "seiner" Richtung bestand, brachten Roger und Horst es jedoch nicht fertig, zu Ray zu sagen: "Du trägst die musikalische Verantwortung", weil sie sich jetzt selbst dafür kompetent fühlten. Ray wollte aber eine leitende Rolle wie bei den "Sonics", die "Gleichberechtigung" akzeptierte er nicht, Kritik an sich interpretierte er als "Meckern", er wich in Passivität aus, als ihm die Petards zu verstehen gegeben hatten, daß er nicht besser sei als sie. Diese sture Passivität machte Ray zum "stillen Typ". Redselig wurde er nur, wenn er auf seine alten Erfolge und die Zeit mit Dusty Springfield angesprochen wurde. Hatte er getrunken, dann "riß" er angebliche Witze, die er dann aber auf eine Art und Weise erzählte, daß keiner lachen konnte, selbst Arno meinte abweisend: "Der bringt's wieder mal!"

Seine Meinung sagte Ray nie, sondern versuchte, sie durch passiven Widerstand durchzusetzen. Sein Widerstand nahm teilweise extremabsurde Formen an, so ließ er z.B., wenn er im Transitbus rechts saß, beim Halt die anderen

nicht hinaus, blieb stur sitzen, die Petards mußten sich links am Lenkrad vorbeizwängen. Seine Sorgen und Probleme, die Petards und ihre Musik betreffend, erörterte er eher mit Fanclubleitern als mit diesen selbst ("Der Horst soll froh sein, wenn ich nachher mit ihm auftrete; nur weil ich heute nachmittag nicht bei der Probe war, macht er mich zur Sau. Aber sag ihm nichts davon"). Bei ihnen galt er dann mitunter auch als großer Komiker, der nach den Konzerten erfolgreich Marty Feldman imitieren konnte.

Schließlich versuchte er, nur Titel von sich zu spielen bzw. machte er bei seinen Eigenkompositionen stillschweigend Anleihen bei früheren Petards-Titeln, ohne es zuzugeben, so z.B. bei "Free", der einzigen Platte, die die Petards mit ihm herausbrachten. Sollte er Titel der Petards, die meist von Klaus und Horst stammten, mit einüben – hierbei war er als Sologitarrist und Sänger besonders wichtig –, tat er so, als fiel ihm nichts ein, beschränkte sich auf das unumgänglich Notwendige ohne Initiative im Gruppeninteresse.

Ende 1971 meinte Roger: "Mit Ray kann ich nicht zusammenarbeiten, Horst auch nicht. Arno überblickt das nicht so oder will es nicht wahrhaben. Ray liegt stilistisch und geschmacklich ganz anders als ich. Wenn ich ihm Stücke von mir vorspiele und ihm sage, in welcher Art er spielen soll, kann oder will er sich nicht in die Stücke einfühlen. Er macht einen mehr oder weniger kümmerlichen 08/15-Vorschlag und ist beleidigt, wenn einem der anderen dieser Vorschlag nicht gefällt, anders bei seinen eigenen Titeln. Er arrangiert sie völlig selbst und sagt jedem, was er spielen soll. Ein gemeinsames Erarbeiten der Titel ist einfach nicht möglich. Er macht einen mißgelaunten Eindruck beim Proben, findet aber – daraufhin angesprochen – bei unserer Zusammenarbeit und Spielerei 'alles in Ordnung'".

Ray wohnte nicht mit in Bergheim, sondern in Kassel bei seiner Verlobten, im Haus von deren Mutter. Dies verminderte die Spannungen aber nur etwas. Schließlich kam noch hinzu, daß er sich finanziell "beschissen" fühlte. Selbst Arno waren die Auftritte mit Ray zuwider geworden – die letzten Auftritte mit ihm überstand er nur leicht betrunken, damit er "die Scheiße nicht hören muß", wie er selbst sagte. Dadurch wurde auch sein Spielen entsprechend schlechter. Ray wurde mehr und mehr ein "totaler Untyp" für die Petards. Als er zweimal zur Probe nicht erschienen war und schon wieder neue Kontakte zu Uwe liefen, kündigte Horst ihm telefonisch. Dies nahm er ohne Protest hin – "offiziell" war er immer mit allem einverstanden.

Gegenüber einem Fanclubleiter stellte er den Vorgang so dar, als sei er wegen der Musik und "den Leuten", die ihm nicht behagten, gegangen. Er sah es als großen Fehler an, überhaupt "eingestiegen" zu sein – schließlich hatte er nicht einmal mehr Geld, um seinen Mietanteil zu bezahlen.

Aus sozialwissenschaftlicher Perspektive muß darauf hingewiesen werden,

daß Uwe und Ray, die in ihrem abweichenden Verhalten ein Hauptgesprächsthema des alten "Stammes" waren, eine partiell nützliche Funktion hatten, weil durch sie das Gruppenleben vielseitiger und interessanter wurde.¹²¹

Während der Proben für das Musical "Tut was ihr wollt" in Darmstadt, von Ende September bis Anfang November, wohnten die Petards in Ludwigshafen bei der Mutter von Roger. In Darmstadt traf Roger wieder mit Uwe zusammen. Hierbei knüpfte er an das an, was vor der Trennung mit Uwe am besten geklappt hatte: die Musik. In musiktheoretischen Dingen, in musikalischem Geschmack und Methoden der gefühlsmäßigen Zusammenarbeit verstanden sie sich so gut, daß Uwe Roger anbot, ihn in seine Gruppe einsteigen zu lassen, wenn die Petards aufhören würden. Für Roger aber gab es "nur die Petards". So bot er Uwe an, wieder zu den Petards zu kommen, hierbei fand er Unterstützung bei Horst, dem aufgrund der Frustrationen mit Ray der gleiche Gedanke gekommen war.

Ab 13. März 1973 spielten die Petards also wieder mit Uwe. Roger meinte beglückt: "Es ist kaum für möglich zu halten, wir verstehen uns unwahrscheinlich gut. Sogar Arno, der bislang immer eine Abneigung gegen Uwe hatte, versteht sich plötzlich glänzend mit ihm. Arno singt sogar mit ihm (nicht auf Bühne). Beim ersten Proben mit Uwe saß Arno mit rotem Kopf am Schlagzeug und versuchte, sich anzustrengen. Uwe lockte ihn nach und nach aus der Reserve. Arno spielt jetzt wesentlich besser mit Sinn und Verstand. Auch an unsere alten Stücke geht er mit völlig neuen Überlegungen". Uwe selbst freute sich, wieder dabei sein zu dürfen, meinte, er sei nicht mehr so kompliziert wie früher und habe auch seine Starallüren, mit denen er "Scheiße gebaut" habe, abgelegt.

Betrachtet man diese Wandlungen, dann ist dafür wohl folgendes entscheidend gewesen:

1. Die Petards lebten nicht mehr zusammen, man mußte nicht "dauernd" mit Uwe auskommen. Andererseits hatte sich Uwe von Doris getrennt, war also gezwungen, sich den Petards enger als zuvor anzuschließen;
2. für die Petards war Uwe nach den negativen Erfahrungen mit Ray wieder eine Hoffnung, diese verstärkte sich durch die gemeinsame Vorbereitung der neuen LP;
3. Uwe hatte durch seinen Aufenthalt im Jahre 1971 bei den Petards und schließlich durch die "unverbindlichen" Gespräche mit Roger und Horst in Darmstadt gelernt, was die Petards waren und was sie nicht waren, er hatte eine neue Orientierung entwickelt und fand die Möglichkeit zu weitgehend identischer Situationsdefinition, obwohl er andere biographische Sozialisationserfahrungen hatte. So wurde er über Erfahrung, Information und Vertrauen zum "vollwertigen Gruppenmitglied".

Fragt man nun nach den Gruppennormen, dann dürften diese bis zum Rauschriß von Ray ungefähr in folgendem bestanden haben:

1. Die (durch Klaus geprägte) eigene Musik war nicht in Frage zu stellen; da sie den Fähigkeiten von Roger und Horst entsprach, auf sie abgestimmt war, war sie von diesen auch am ehesten durchzuführen, war also nicht nur bloße Gewohnheit, sondern unvermeidliche Notwendigkeit;
2. im Hinblick auf die speziellen Arbeitsbereiche der einzelnen mußte jedem eine begrenzte Autonomie gegeben werden, also ein Vertrauensvorschuß. Dahinter mußte das Bewußtsein stehen: der Betreffende wird schon sein Bestes tun;
3. Streitigkeiten mußten aus Gründen der Ehrlichkeit relativ offen ausgetragen werden, hierbei war auf die Mutter von Horst und Klaus mehr Rücksicht zu nehmen als auf die einzelnen Gruppenmitglieder;
4. Blödeleien als "Gesprächsstoff", zu denen einmal der "Zugang" relativ leicht war und bei denen unterschiedliche Ansichten, Meinungen, Interessen etc. "verdeckt" wurden, mußten "herrschend" bleiben, konfliktfördernde Sachgespräche wurden vermieden;
5. Gruppenprobleme mußten intern diskutiert werden, das positive Image die Petards durfte nach außen hin grundsätzlich nicht in Frage gestellt werden, Kontakte zu "Außenstehenden" – abgesehen zu festen Freundinnen – waren gegenüber den Gruppenkontakten zu minimieren;
6. im Umgang miteinander durfte man nicht "kleinlich" sein und unwichtige Kleinigkeiten nicht zu stark thematisieren;
7. die Mitwirkung bei den Petards sollte nicht als beliebiges Vergnügen aufgefaßt werden, sondern quasi Reflex der ersten der Steinataler Erziehungsmaximen – 1. arbeiten lernen, 2. denken lernen – sein.

4.4. Gruppenziele und Prozesse der Gruppenleitung

Mit dem Entschluß, die reguläre Ausbildungskarriere aufzugeben und Profi zu werden, wurde eine Vorstellung über einen bestimmten wünschenswerten Zustand der Gruppe, das Gruppenziel und Lösung des Problems "Wie soll die Gruppe in ihrer Umwelt überleben?" notwendig.

Die Petards formulierten das implizit, indem sie den Wunsch hatten, "erfolgreich" zu sein und "den ganz großen Durchbruch zu haben". Die sich daraus ergebenden Gruppenziele waren mehr als parallele, ähnliche individuelle Ziele:

1. "gute Musik" machen, die "ankommt",
2. die Gruppe muß besser ankommen als andere (deutsche) Bands, sich von ihnen mit Hilfe audiovisueller Hilfsmittel irgendwie deutlich "abheben",
3. die Gruppe muß Fans als "bestes Kapital" haben, diese dürfen nicht enttäuscht werden,
4. die Gruppe muß "zusammenhalten".

Im Rahmen der Diskussionen und Entscheidungen der Petards spielten diese Ziele, die allerdings wechselnd gewichtig waren und nicht immer auf dieser abstrakten Ebene reflektiert wurden, eine erhebliche Rolle. Da sie einige unscharfe Kriterien enthielten, waren sie schlecht zu operationalisieren, die innere Rationalität einzelner Handlungen und ihre Funktion konnte nicht eindeutig beurteilt werden. Hinzu kam, daß die Gruppe nicht um der Verfolgung der genannten kollektiven Ziele gebildet wurde, sondern lange Phasen hinter sich hatte, in denen es nur um die unmittelbare Befriedigung individueller Bedürfnisse ging.

Schon von hier aus zeigt sich, daß Führung und Leitung der Petards besondere Anforderungen mit sich bringen würden.

William Foote Whyte bemerkt in seiner Studie über "the Corner boys of Cornerville": "Die 'Nortons' waren die Clique von Doc. Die Gruppe war hauptsächlich durch Doc zusammengebracht worden und um ihn herum war sie aufgebaut".¹²² Diese Feststellung läßt sich auf Klaus und die Petards übertragen: die Petards waren die Band von Klaus.

Klaus hatte von allen Gruppenmitgliedern die größten musikalischen Fähigkeiten, die beste Stimme und konnte die meisten Instrumente spielen. Als Horst und Roger bei den Petards begannen, hatten beide nur geringe instrumentale Fertigkeiten – solange er bei der Gruppe war, spielte Klaus deren Instrumente besser als sie selbst. Schließlich war Klaus der Komponist der Petards-Titel – sofern fremde Titel gespielt wurden, war er es, der es verstand, sie so "umzuschreiben" und zu arrangieren, daß sie zum Instrumentarium der Petards "paßten".

Die Führungsfunktion von Klaus zeigte sich auch im musikalischen Spiel selbst. Die Grundmittel der musikalischen Gestaltung sind Rhythmus – der Träger der zeitlichen Ordnung des Töneablaufs –, Melodie – die "Singweise", die in sich geschlossene, geordnete, singbare Tonfolge – und Harmonie – der auf den Grundton bezogene Zusammenklang der Töne. Von allen Instrumenten der Petards waren nur Sologitarre und elektronische Orgel für diese drei Komponenten "zuständig". Rhythmusgitarre (Horst) und Baßgitarre (Roger) waren nur für Rhythmik und Harmonik verantwortlich. Das Schlagzeug bestimmt den Rhythmus. Die Melodie wird allein durch Sologitarre und Gesang, den Klaus ebenfalls bestritt, getragen. So war bei den Petards die

Sologitarre das "beherrschende" Element, und Klaus spielte es. Klaus bestimmte auch weitgehend das Arrangement der Eigentitel bei den Proben: wer Solo spielen sollte und wie oft (in der Regel nur er selbst und Arno), wo und wann Akkorde gespielt werden sollten, wie schnell gespielt werden sollte etc. Dementsprechend koordinierte er auch bei Proben und Aufführungen: hier gingen die meisten Interaktionen von ihm aus und zu ihm hin.

Klaus war also unbestritten das musikalische Haupt der Gruppe, doch ist es schwierig, ihm eine Führerschaft in der Gruppe überhaupt zuzuschreiben, wie sie in der soziologischen Literatur genannt wird. So führt z.B. George C. Homans aus: "Der Führer ist der Mann, welcher der Erfüllung der von der Gruppe am höchsten bewerteten Normen am nächsten kommt. Die Normen mögen uns merkwürdig anmuten, aber solange sie auf echte Weise von der Gruppe akzeptiert werden, muß sie der Gruppenführer in sich verkörpern, denn gerade dies verleiht ihm seinen hohen Rang, und der Rang zieht die Leute an: der Führer ist der Mann, zu dem sie kommen; in ihm hat das Interaktionsschema seinen Mittelpunkt. Gleichzeitig beinhaltet sein hoher Rang das Recht, die Kontrolle der Gruppe zu übernehmen, und die Ausübung der Kontrolle trägt ihrerseits wiederum dazu bei, das Prestige des Führers aufrechtzuerhalten. Zur Handhabung dieser Kontrolle ist er besonders gut auf Grund seiner Stellung an der Spitze der Interaktionspyramide ausgerüstet. Er wird besser als andere informiert und verfügt über mehr Kanäle zur Erteilung von Befehlen. Die Gruppe wird von ihm, er selbst aber in einem bestimmten Sinne auch mehr von ihr als andere geleitet, denn es ist eine Bedingung seiner Führerschaft, daß seine Handlungen und Entscheidungen mehr als die der anderen mit einer abstrakten Norm übereinstimmen. Außerdem gehen alle diese Elemente in die Führerschaft ein, und nicht bloß das eine oder andere derselben. Alle sind aufeinander bezogen und verstärken einander zum Guten oder Bösen".¹²³

Diese Aussage von George C. Homans bezieht sich auf die gesamte dynamische Konfiguration der Mitglieder – in dieser Form stimmt sie für Klaus nicht, sie stimmt aber, wenn man sie auf alle mit der Musik in Zusammenhang stehenden Aktivitäten und Sektoren der Interaktionen der Petards bezieht. Denen kam dann allerdings ein eindeutiger Schwerpunkt im Gruppensystem zu. Von dort her ist es sinnvoll, an das Divergenztheorem der Gruppensoziologie zu denken, wonach Kleingruppen immer zwei Führungsrollen besitzen: 1. den "instrumentellen" Führer, der das "Instrumentarium" zur Bewältigung der Gruppenziele am besten beherrscht und wegen seiner Tüchtigkeit auf diesem Gebiet die Führungsrolle samt entsprechenden Kompetenzen hat, der aber auch häufig relativ unbeliebt ist und 2. den "expressiven" Führer, der bei allen Gruppenmitgliedern die meiste Sympathie findet ("Liebling"), weil er

sich primär um Entschärfung von Konflikten in der Gruppe bemüht, häufig mittels der "Expression" von (positiven) Gefühlen ("social-emotional specialists"). Andere unterscheiden zwischen "dominativem" und "integrativem" Verhalten. Von hier aus wäre Klaus als "Tüchtigkeitspezialist" einzuordnen und Arno mit seinen Gags und Späßen und seinem Rückzug von formellen Aufgaben als "Beliebtheitspezialist". Dieses einfache Dichotomiemodell müßte für die Petards aber mindestens so ergänzt werden, daß es nur die Extremwerte eines Kontinums kennzeichnet, auf dem sich dann auch Horst und Roger wiederfinden würden.¹²⁴

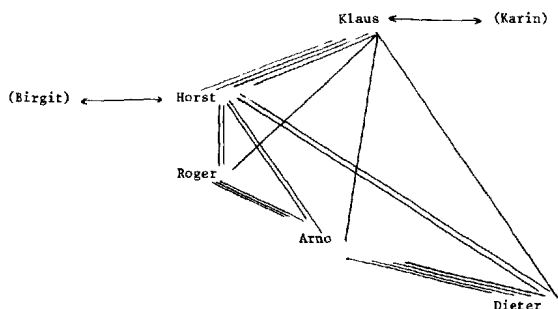
Im übrigen wird man den Leitungsprozessen wohl gerechter, wenn man den Begriff des Leitungssystems benutzt, wonach nach Theodore M. Mills verstanden werden soll: die "Gesamtheit aller leitenden Prozesse, wie sie von den Gruppenmitgliedern ausgeführt werden. Jedes Gruppenmitglied – unbeschadet seiner Position oder seines Amtes –, das leitende Funktionen ausübt (etwa Beiträge zu einer stärkeren Selbstbewußtheit der Gruppe), hat am Leitungssystem Anteil".¹²⁵

Im Rahmen des Gesamtleitungssystems hatte Horst die zentrale Rolle. Dies ist schon aus der Beschreibung der Aktivitäten und Interaktionsformen deutlich geworden. Da Klaus aufgrund seines dominanten musikalischen Status die Gruppe "in der Hand" hatte, gleichzeitig aber auch am stärksten ihre musikalischen Unzulänglichkeiten sah, befand er sich in einem entscheidenden Dilemma der leitenden Rolle: "Der Gruppenprozeß wird als ein Wechselspiel zwischen den Elementen der Augenblickssituation und beobachtbaren Ereignissen angesehen: Eine bestimmte Gruppe von Elementen verursacht ein Ereignis, und dieses Ereignis verändert die ursprüngliche Zusammensetzung der Elemente . . . Das . . . Dilemma besteht nun darin, daß eine solche Einschätzung der Lage durchaus anzeigen kann, was in der Gruppe geändert werden und was aus ihr werden könnte, wenn der Inhaber der leitenden Rolle allmächtig wäre. Gewisse Grundeigenschaften der Persönlichkeit, der Gruppe und der Umwelt aber stehen dem Willen desjenigen, der sie ändern möchte, entgegen".¹²⁶ Wie hätte er die Musikalität von Roger und Horst "sprunghaft" heben können? Wie hätte er das Instrumentarium ändern können? Für Klaus war dieses Dilemma nicht "echt" lösbar – es bewirkte bei ihm zunächst, daß er den generell notwendigen Verhaltensnormen eines Führers nicht nachkam. Als solche wären zu nennen: Der Führer muß den Normen der Gruppe – und zwar allen Normen – besser als jedes andere Mitglied nachkommen, ein Führer darf ein Gruppenmitglied vor anderen Mitgliedern nicht tadeln und im allgemeinen auch nicht loben und muß schließlich immer die Gesamtsituation in Betracht ziehen.

So ist es zu erklären, daß Horst einen weiteren besonderen Status im Lei-

tungssystem der Gruppe innehatte, der seinem Bruder Klaus etliche Führungsfunktionen abnahm. Sicht man nur die Interaktionshäufigkeiten zwischen den Mitgliedern der Gruppe, dann war Horst sogar die zentrale Figur. Horst hatte einerseits die meisten Kontakte mit seinem Bruder (auch: Ideenaustausch) und andererseits mehr Kontakte zu Roger, Arno und Dieter, die unter sich wiederum mehr Kontakte hatten als zu Horst. Man muß außerdem noch sehen, daß die Kontakte der Gruppenmitglieder mit Klaus überwiegend begrenzt und spezifisch waren, während die untereinander und mit Horst allgemein und weitgehend unbegrenzt waren. Hier zeigen sich auch wieder Auswirkungen allgemeiner "Gesetze" der Gruppenkommunikation: Mit zunehmenden internen Konflikt geht bei Kleingruppen mit starken affektiven Bindungen die Kommunikation zurück, nicht zuletzt bei Themen, die zur Kritik herausfordern. Hier war Klaus affektiv und emotional "belastet".

Versucht man Rang und Interaktionshäufigkeit bei den Petards abzubilden, dann ergibt sich in etwa folgendes Bild:



Horsts Stellung wurde durch seine Funktionen beim Management, der Aktivitätsverteilung unterstützt. Er hatte die entscheidenden Außenbeziehungen und war am besten über die Gruppenangelegenheiten unterrichtet. Niemand machte ihm seine besonderen Fähigkeiten und Verdienste auf diesem Sektor streitig. Schließlich hatte er als Texter der Petards besonderen Anteil am Entstehen eines Songs und schon von dorthin – da Musik und Text eine Einheit bilden sollten – die meisten Kontakte zu seinem Bruder.

Seine relative Zentralität im Leitungssystem wird auch noch darin deutlich, daß beiden die "offizielle" Außendarstellung der Gruppe zukam, Klaus und Horst gaben die Interviews, Horst verfaßte die Presseinformationen und "geschminkten", Presseberichte. Im übrigen galt auch noch die allgemeine "Gruppenregel", daß Kommunikation in einer Kleingruppe eher zwischen gleichrangigen oder eher von höher zu niedriger rangierenden Mitgliedern als umgekehrt geschieht. So fühlten sich die Brüder "genervt", wenn Fragen von

Roger, Arno und Dieter nach ihren Aktivitäten kamen. Die anderen hatten das Gefühl, daß eine Diskussion mit Horst schwer zu führen sei, weil er jedes Wort auf die Goldwaage lege, man auf der Hut sein müsse, kein falsches Wort zu sagen. Für Horst und Klaus war z.B. Roger ein mehr passiver Typ, der zu langsam dachte (Arno hatte diese Fremddefinition am Anfang provoziert und zur Selbstdefinition erhoben, da sie seinem Bequemlichkeitswunsch entsprach), während Roger mehr expressiv-reflexive Kommunikation schätzte: "Ich sage oft Dinge, die ich nicht so meine oder die mir nicht so wichtig sind. Insofern mußte mich Horst eigentlich kennen, aber er nimmt jedes Wort absolut. Für mich ist wichtig, daß ich grundsätzlich jedem von uns gut gesonnen bin, volles Vertrauen habe und daß man untereinander alle Dinge durch ein Gespräch klären kann."

Mehr "äußerlich", in ihrer Wirkung aber schwer abschätzbar ist das parallele Faktum bei Horst und Klaus, daß beide als einzige in Form von festen Freundinnen eine konstante Außenbeziehung hatten. Demgegenüber dürfte es für ihren Gruppenrang kaum eine Rolle gespielt haben, daß sie Brüder waren und bei ihrer Mutter wohnten, also den weitgehend gleichen biographischen Hintergrund hatten, – ihre mit großer Heftigkeit ausgetragenen Konflikte um Musikalisches und in manchen Fällen, gegen Ende 1971, auch um Geschäftliches – sprechen gegen eine "brüderliche Gemeinschaft": die instrumentelle, zielorientierte Kommunikation und Interaktion dominierte.

Für Roger, der in dem Maße, wie er mit der musikalischen Entwicklung nicht Schritt halten konnte, von Klaus zunehmend negativ sanktioniert wurde ("Du bist sowieso nur ein Arsch"), ist es kennzeichnend, daß er sich an internen, musikalischen und geschäftlichen Entscheidungsprozessen nicht beteiligte, sondern die Fans und Fanclubarbeit von Klaus und Horst übernahm, die diese zuvor innehatten. Bei den Fans war er allgemein beliebt, und nur von ihnen konnte er die Bestätigung erwarten, die ihm beim Musikmachen in der Gruppe systematisch abgesprochen wurde. Roger entwickelte auch in der "Klaus-Zeit" keine klar definierte Position des eigenen musikalischen Geschmacks, der von Led Zeppelin bis zu Dionne Warwick reichte.

Als Klaus die Gruppe verlassen und Roger Uwes Beispiel kennengelernt hatte, bekam er ein eigenständiges Interesse an der Musik und entwickelte prägnante Vorstellungen (die in der Intention denen von Klaus nicht unähnlich waren!), begann zu komponieren, kaufte sich eine Stereoanlage und Popschallplatten (auf Grund der finanziellen Situation relativ mühsam und trotz Schulden!). In Uwe hatte Roger einen ihn fördernden und ernstzunehmenden Partner gefunden, dessen Musikalität anerkannt war, außerdem hatten – das war anders als zur Zeit von Klaus und insoweit besser – die häufigen Auftritte stark nachgelassen, der ständige Leistungsstress und die Zeitknappheit waren

weggefallen. Uwe hatte im Hinblick auf Musikalität auch eine prononciert andere Grundeinstellung als Klaus. Für Uwe galt: "Jeder Mensch ist ein Musiker", während Klaus die Musikalität nur bei sich selbst sah und sich heute lieber als "Musikant" einschätzt. So kam es zu eigenen Vorstellungen bei Roger: "Wenn ich schon noch mit 28 aktiv Musik mache, möchte ich wenigstens absolute Selbstbestätigung in der Musik finden, was mir nur mit Uwe möglich ist. Dieses wäre für mich die einzige Berechtigung, noch weiter Musik zu machen. Alles andere bedeutet für mich verlorene Zeit." "Musik ist für mich Gefühl. Nur aus Gefühl entsteht für mich Musik. Musik als Spiegelbild der Seele. Jeder Auftritt muß für mich ein neues, einzigartiges Erlebnis sein."

Diese Ideen wurden durch den allgemeinen Popmusiktrend unterstützt (freies, improvisiertes Spielen, lockeres Arrangement zur Verwirklichung neuer, spontaner Ideen etc.), der zur "Zeit von Klaus" auch von Roger nicht durchhaltbar gewesen wäre, da seine Rolle zu stark fixiert war und der zudem ihrem Image widersprach: sie hätten damit eventuell ihre alten Fans verloren, und die neuen waren ungewiß. Für sie wäre eine ganz neue Konkurrenzsituation entstanden, abgesehen davon war die Kommerzialität dieser "neuen Richtung" überhaupt fraglich. Klaus hätte diese Probleme in Kauf genommen, aber er hielt das freie, improvisierte Spielen mit vielen solistischen Elementen, das noch mehr solistische Fähigkeiten von allen Gruppenmitgliedern verlangt, für nicht durchführbar, zumal dann gleich wieder ein positiver Vorsprung gegenüber dem hätte erreicht werden müssen, was es sonst schon gab. Die inzwischen entstandenen Kompositionen von Horst waren mehr "vermittelnd" konstruiert unter Verzicht auf Extreme. Aus seinem neuen Selbstbewußtsein heraus empfand Roger diese Titel von Horst aber als "Bubblegum-Musik" ("Kaugummi"-Musik, abschätzige Bezeichnung für "Kinder-Rock", etwa die Musik von David Cassidy und The Osmonds), ihre "Billigkeit" deprimierte ihn. So begann er bei Arno und Uwe Unterstützung zu suchen und fand sie auch. Die Auflösung der Gruppe und die Ablehnung der Platte mit dem neuen Stil durch die eigene Plattenfirma und die anderen verhinderten dann aber eine Umstrukturierung des Leitungssystems, das durch eine "musikalische Führerschaft" von Uwe und Roger und eine Beschränkung von Horst auf Management gekennzeichnet gewesen wäre.

Im Hintergrund stand bei Roger aber vermutlich noch das Bestreben, einmal auch von Klaus anerkannt zu werden bzw. diesem seine Fehleinschätzung zu beweisen. So ist es zu verstehen, was Roger am 12. April 1972 über die Studioaufnahmen der neuen LP schrieb. "Es ist schön, mit Uwe zu spielen, Musik zu machen. Er achtet mich auf der Bühne als Mensch und als Musiker. Vor Ostern haben wir eine LP aufgenommen, bei der auch die Mutter von Klaus mitgewirkt hat. Nachdem wir die Titel bei Horst im Keller einstudiert

hatten, hörte sich Klaus die Demos an und kam mit verschiedenen Änderungsvorschlägen: Uwe war fast am Heulen, und ich wollte schon, daß sie sich für die Platte einen anderen Bassisten suchen sollten. Mir war, als ob da ein dicker Plattenboß aus Hamburg kommt und die große Schau macht und das vernichtet, was wir uns im Keller erarbeitet hatten. Klaus muß das aber wohl doch gemerkt haben und hat sich entsprechend eingestellt. Er war dann durchaus korrekt und sachlich und hat seinen Teil zur LP beigetragen. Auf der Rückfahrt von Köln (Studio) nach Hause gab er mir bereitwillig Auskunft über seine Tätigkeit als Labelmanager bei Kinney. Er hat wohl auch gemerkt, daß ich musikalisch eigenständig geworden bin, daß ich meine eigene Meinung habe und auch vertrete.“

Die freundschaftlichen Beziehungen zwischen Roger und Arno und insbesondere zwischen Arno und Dieter ergaben sich zunächst als “Gegenbild” zur “Gemeinsamkeit” zwischen Horst und Klaus. Sofern keine Auftritte anstanden, unternahmen sie gemeinsame Abendexkursionen, meist “die Tour”, bestehend im “Abklappern” der Diskotheken und Nachtclubs zwischen Loshausen und Stadt Allendorf, wovon sie regelmäßig mit der Erkenntnis zurückkehrten, daß “nichts los” war. Sie waren sich darin einig, daß man nicht nur sachlich und tatkräftig den Erfolg im Auge haben könne, man müsse auch “Spaß haben”. Arno war zwar an den Streitigkeiten zwischen Klaus und Roger unbeteiligt, hielt sich heraus, er hatte keine Beziehung dazu; nach seiner Meinung hatte jeder “auf seine Art recht” – Klaus vom Gefühl her, jedoch konnte dieser sich nicht sachlich, unautoritär artikulieren. Die hemmende “genervte Atmosphäre” überwandern Arno, Roger und Dieter aber nicht in Cliquenorientierung gegen Horst und Klaus, sondern im Umgang mit Fans und kumpelhaften Gesprächen mit Ortseinwohnern und Schaustellern oder durch “private Fahrten” bis nach Frankfurt, Heidelberg und Aschaffenburg – in Spitzenzeiten gaben sie bis zu 700,- DM pro Monat für Benzin aus. Arno war auch derjenige, der am häufigsten mit den Fans telefonierte – wurde es “lustig”, hörten die anderen über eine Mithöranlage zu – das Schreiben von Briefen war ihm zu umständlich. Im übrigen wollte Arno “in Ruhe gelassen” werden, er war im Hinblick auf Lebenskomfort anspruchslos, nur beim Schlagzeugspiel war er ehrgeizig, und auch sein Auto durfte niemand “beleidigen”. Aber auch hier machte er niemand “Vorschriften”, wie es ihm widerstrebte, “Vorschriften” von anderen zu befolgen, wenn sie ihm als Äußerlichkeit und überflüssig schienen – etwa: Pünktlichkeit. Manches von dem, was Iwan A. Gontscharow über seinen Ilja Iljitsch Oblomow erzählt, paßt eigentlich cum grano salis auch recht gut auf Arno.

Sieht man nun noch einmal das Leitungssystem, “die Gesamtheit der leitenden Orientierungen und Prozesse” und setzt sie in Beziehung zu dem in vieler-

lei Hinsicht problematischen und schwierigen Gruppenziel des "großen Durchbruchs", dann ist vieles, was für sich, isoliert betrachtet, dysfunktional erscheint, doch recht funktional gewesen. Immerhin zeigen sich auch einige Versäumnisse, die aus dem folgenden Paradigma für leitende Rollen, das Theodore M. Mills skizziert hat, deutlich werden: "Die Träger leitender Rollen können nicht die Basispersönlichkeit der Mitglieder ändern, wohl aber ihre Orientierung gegenüber der Gruppe beeinflussen und ihre Bereitschaft erhöhen, sich für die Gruppe einzusetzen . . . Sie können nicht willkürlich Gefühle der Zu- und Abneigung zwischen den Mitgliedern schaffen oder verändern, aber einen Teil dieser Emotionen so kanalisieren, daß er den kollektiven Unternehmungen zugute kommt. Sie können andere nicht zur Selbst-Bewußtheit zwingen, wohl aber durch die Einnahme und Ausübung leitender Rollen ihren Nutzen demonstrieren, so daß die Gruppe auf diese Weise lernt, sich selbst objektiv zu betrachten und bewußt umzuorganisieren . . . Statt die Gruppe belehrend von ihrer Selbstbezogenheit zu heilen, können sie Kontakt- und Austauschkanäle zu anderen Gruppen eröffnen und die eigenen Ideen mit vergangenen oder aktuellen Ideen in anderen Gruppen vermitteln".¹²⁷

Müßig ist es, über konkrete Alternativen andere Möglichkeiten zu ersinnen, die die Gruppe zusammengehalten und den "Welthit" gebracht hätten – so bleiben denn bei den Petards die Erinnerungen, die vieles erklären und die Schwierigkeiten verblassen lassen, und bei den Fans Gedenken an die eigene Jugend: "Wir werden nicht aufhören. Wir werden immer noch alle 14 Tage uns zusammenfinden, um Eure Platten zu hören. Eure Platten erinnern uns an die schöne Zeit, als wir 17 waren, mit 50 ccm, Blue-Jeans usw."

5. KAPITEL: WIE DIE SOZIALWISSENSCHAFTLICHEN KAPITEL DIESES BERICHTES ENTSTANDEN SIND

Die Geschichte der vorliegenden Fallstudie beginnt 1958. In diesem Jahr wurde Florian Tennstedt Klassenkamerad von Horst und Klaus, hierbei entstanden in anderthalb Jahren die ersten Beziehungen zum späteren Studienobjekt. Danach trennten sich die Wege weitgehend für mehr als zehn Jahre. In dieser Zeit ergaben sich Kontakte nur noch bei Ehemaligentreffen im Steinatal und beim kurzen gemeinsamen Studium in Göttingen. Im übrigen verfolgte der Verfasser den Aufstieg der Petards nur sehr unsystematisch und indirekt: beim "hintergründigen" Hören von Hitparaden, Rundfunkinterviews und beim Lesen von Berichten in Tageszeitungen. Veranstaltungen der Petards in seiner Wohnumgebung besuchte er in dieser Zeit ebensowenig wie andere Beatveranstaltungen, hatte also vorwiegend rein akustische Vorstellungen von der "fremden Kultur".

1970, nach Abschluß des Studiums und der Rohfassung der Dissertation, ergab sich der erste "Spielraum" zu einer Gruppenstudie: bei einer Fahrt zum Vogelsberg machte er zur ersten "wissenschaftlichen" Kontaktaufnahme bei den Petards in Schrecksbach einen Besuch. Aufgrund des Vorangegangenen war es allerdings leicht, den "doppelten Schutzwall" zu durchbrechen: "Man gewinnt Einlaß in eine bestimmte Gruppe Abweichender nur, wenn man zuvor schon Verbindungen mit ihr hatte, kann diese Verbindungen aber nur herstellen, wenn man sie bereits hat".¹²⁸

So kam es zu der ersten Phase der Materialsammlung. An ihrem Anfang stand kein explizites theoretisches Modell, kein Hypothesenset, noch nicht einmal ein ausgefeiltes Untersuchungsdesign. Statt dessen bestand nur eine gewisse Begeisterung für die "Street Corner Society" von William Foote Whyte und die "Theorie der sozialen Gruppe" von George Caspar Homans. Außerdem war der Verfasser sich – nach der Kenntnis vieler artifiziell-experimenteller Kleingruppenstudien – der Bedeutung von Albert Cohens Forderung nach "Untersuchungen, deren Gegenstand die Struktur, die Prozesse, die Geschichte und die Kultur der Gruppe als solcher" sind, bewußt.¹²⁹ So stand zu Beginn der Studie vor allem die Erkenntnis, eine besondere Chance zu haben, eine Gruppe in "freier Wildbahn" studieren zu können, vornehmlich durch teilnehmende Beobachtung.¹³⁰ Welche Prozesse spielen sich ab, welche Strukturen entstehen, wenn mehrere Personen mehrere Jahre beruflich und privat zusammenleben?

Besondere Vorteile des Verfassers waren dabei einmal der "Vertrauensvorschuß" aufgrund der gemeinsamen Schulzeit sowie eine gewisse Archivierfreudigkeit der Petards im Hinblick auf schriftliche Dokumente (Rundschreiben, Briefwechsel, Zeitungsausschnitte, Abrechnungen, teilweise auch Tagebuchaufzeichnungen), die sämtlich zur Verfügung gestellt wurden. Außerdem stand dem Verfasser – neben den Kenntnissen durch ein frisch absolviertes sozialwissenschaftliches Studium – das von Theodore M. Mills entwickelte "Paradigma für Gruppen" zur Verfügung.

Diesen Vorteilen standen jedoch schwerwiegende Nachteile gegenüber, die z.B. ausschlossen, daß die Fallstudie auf empirischem Material aufbauen konnte, das nur aufgrund standardisiert-kontrollierter teilnehmender Beobachtung gewonnen wurde. Sieht man es als deren Aufgabe an, "nach vorgegebenem Schema wahrnehmbare Aktionen in 'natürlichen' Situationen" zu registrieren,¹³¹ so standen dem teils sachliche, teils biographische Gründe entgegen:

1. Die Abgrenzung etwa der Situationen und Personen auf das "innere System" wäre einer Fallstudie nicht gerecht geworden, für eine kontrollierte Beobachtung auch der anderen Gruppen sowie des "äußeren Systems" (also incl. der "existentiellen Umweltkontakte") war das Feld zu groß und unbekannt.
2. Der Verfasser kam im Hinblick auf teilnehmende Beobachtung fast "zu spät": die Petards hatten den Höhepunkt ihrer Karriere bereits hinter sich, und
3. konnte die Forschung bald nur noch in der Freizeit erfolgen, d.h. neben der im April 1971 beginnenden Assistentenzeit an der Pädagogischen Hochschule in Braunschweig. Die Tätigkeit brachte außerhalb der Semesterferien eine räumliche Trennung während der Werkstage, hinzu kamen die mehr nächtlichen Aktivitäten der Petards, die im Widerspruch zu den üblichen Tätigkeitszyklen eines Hochschulassistenten standen. Andererseits brachte die Tätigkeit in Braunschweig aber die Bekanntschaft mit Günter Kleinen, der schließlich dafür sorgte, daß es nicht eine Studie über eine Musikergruppe wurde, bei der von Musik gar nicht die Rede ist, wie gegenüber dem ersten Rohmanuskript eingewendet wurde.
4. Die Finanzierung erfolgte ausschließlich aus Eigenmitteln, vor allem deshalb war eine kontrollierende Mithilfe weiterer Sozialwissenschaftler nicht möglich.

Aus diesen Schwierigkeiten ergab sich nun insgesamt ein doppeltes methodisches Dilemma, das den Stellenwert standardisiert teilnehmender Beobachtung beschränken mußte:

1. Die Zeit, die mit der zu untersuchenden Gruppe insgesamt beobachtend verbracht werden konnte, verringerte sich sukzessiv; nach ihrem Fortzug von Bergheim waren die Petards selbst räumlich nur noch relativ selten zusammen (überwiegend: Proben, vor und bei Veranstaltungen) – es kann nicht mehr als intuitiv bestimmt werden, inwieweit dieses dadurch “kompensiert” wurde, daß die Intimität des Umgangs mit den Gruppenmitgliedern ebenso hoch war wie die “Varianzbreite” der Situationen, in denen die Gruppe erlebt wurde.
2. Die Gruppenprozesse waren partiell vergangen, konnten insoweit also nur noch indirekt durch interviewmäßige “Self-Reports” (“biographische Methode”) und durch Analysen schriftlicher Materialien ermittelt werden.

Der Verfasser war für die Darstellung der Gesamtgeschichte der Petards also auch auf die Ausdeutung von “überlieferten” schriftlichen Materialien, Einzelbeobachtungen vieler, die “früher dabei waren” (mit allen Problemen selektiver Perzeption behaftet!) und retrospektiven persönlichen Berichten der Petards sowie ihrer Fans, Freunde und Freundinnen angewiesen (letztere meist mit Interpretationen behaftet).

Methodisch am einfachsten war wohl der Bericht über die Fans und ihre Gruppen. Hier wurden fast ausschließlich die (glücklicherweise) aufbewahrten Briefe analysiert; ungefähr 90 v.H. beschränkten sich auf Autogrammanforderungen und Beifallskundgebungen, aber der restliche “Kern” der Fans stellte historische Ereignisfiguren dar, schilderte soziale Situationen und soziales Handeln der Fans und ihrer Umwelt. Aus der Fülle des somit vorhandenen Materials ließen sich unschwer typische Interaktionsabläufe usw. entnehmen und nach theoretischen Gesichtspunkten systematisieren. Diese Auswahl wurde mit Horst und Roger, die überhaupt am häufigsten die individuellen Gesprächspartner des Verfassers waren, diskutiert, um Täuschungen beim Typisierungsprozeß auszuschließen – eine weitergehende Herstellung hinreichender Intersubjektivität der Auswahl und Interpretation schien nicht möglich. Von der Möglichkeit einer Ergänzung der so erhaltenen Informationen über Handlungsabläufe und Motivationen durch Befragungen der Fans selbst wurde (abgesehen von Zeit und Kostenproblemen) bald grundsätzlich abgesehen, weil es sich nicht vermeiden ließ, daß entweder

1. während der Gespräche Barrieren und Distanzierungen entstanden, also verschwiegen oder verändert wurde, was “statusgefährdend” wirken konnte (vor allem bei weiblichen Fans, die nicht über die Auswertung ihrer Briefe informiert waren!); oder
2. der Besuch des Verfassers als “Petards-Ersatz-Besuch” angesehen wurde, zu einer Minifestivität wurde und so Gesprächs und Beobachtungsabsicht

das "normale" Feld zerstörten (bei Veranstaltungsbesuch wurde er aufgrund seines wohl vergleichsweise "bürgerlichen" Habitus in der Regel gefragt, ob er der Petards-Manager sei).

Von der Untersuchung der Fans her ergibt sich wohl auch am ehesten das Problem der Ethik der Forschung, weil sie teilweise "hintergangen" wurden. Dazu kann nur vermerkt werden, daß an Einzelfällen grundsätzlich kein Interesse bestand, diesbezüglich evtl. signifikante Briefauszüge entsprechend verfremdet wurden und andererseits versucht wurde, sie – wie auch die Petards – in ihrer gesamten Sozialsituation zu skizzieren, so daß ein potentieller Voyeurismus mit diskriminierenden Aha-Effekten, von welchem Standpunkt auch immer, kaum möglich sein dürfte. Andererseits wurde verzichtet, "Repräsentativitäten" anzupeilen – sie hätten die Defizite der Jugendsoziologie auf diesem Sektor nicht beseitigt.

Für die retrospektive Ermittlung der Gruppenprozesse der Petards selbst und ihrer in alltagsweltlichen Interaktionen zwischen ihnen und ihren Interaktionspartnern geschaffenen Biographie, ihrer "Lebensgeschichte" war der Verfasser aber weitgehend auf Selbstberichte in erzählender Form angewiesen, wobei auch die individuellen Deutungsschemata erfaßt wurden. Anknüpfungspunkte zum Hervorlocken der relevanten Informationen boten im Gespräch zwischen den Petards berührte Ereignisse, wo später "nachgehakt" wurde, und solche, auf die die Fanbriefe oder Rundschreiben Bezug nahmen sowie schließlich Berichte der Freundinnen, vor allem der heutigen Ehefrauen Birgit und Karin. Der Wahrheitsgehalt der so erhaltenen Darstellungen von Sachverhalten und eigenen Handlungsmotivationen erwies sich jeweils als subjektiv relativ hoch. Kontrollmöglichkeiten ergaben sich durch den Vergleich der Berichte verschiedener Betroffener zum selben Thema – ein Vorgehen, das seit altersher im polizeilichen und gerichtlichen Ermittlungsverfahren (allerdings unter völlig anderen situationellen Gegebenheiten!) angewendet wird und das neuerdings von Fritz Schütze zur Technik des in der soziologischen Feldforschung recht allseitig einsetzbaren "narrativen Interviews" ausgebaut und grundlagentheoretisch begründet wurde. Im übrigen kann auf die Methode der empirischen Psychotherapie verwiesen werden, die wohl deutlich gemacht hat, daß man "mehr" erfährt, wenn man nicht, wie bei der alten klinischen Exploration (oder gar beim standardisierten Interview) nur auf ein vorbestimmtes Ziel zusteuert. So beruht fast jedes mitgeteilte Ereignis entweder auf direkter Beobachtung oder auf mindestens zwei unabhängig voneinander entstandenen Berichten, bei denen höchstens die Deutungen variieren, was vor allem bei Konfliktsituationen der Fall war.

Die Schwierigkeiten der teilnehmenden Beobachtungen von Gruppen haben William Foote Whyte und Theodore M. Mills so gut beschrieben, daß

hier auf allgemeine Bemerkungen verzichtet werden kann. Die Überwindung der Außenseiterrolle zugunsten der Mitläuferrolle, also der Aufbau einer Vertrauensbasis, die Zugang zu den verschiedensten Informationen schuf, geschah wesentlich aufgrund der frühen Schulbekanntschaft mit Horst und Klaus, die anderen Mitglieder (auch Roger) lernte der Verfasser erst nach Aufnahme seiner Forschungen persönlich kennen. Hemmungen ergaben sich zu Anfang nur dadurch, daß der Verfasser nicht wußte, daß die Petards "auf dem absteigenden Ast" waren und man es ihn nicht merken lassen wollte. Vor der nach dieser Einsicht entstehenden Intention des Helfens und einer damit verbundenen "Korrektur" des Abstiegsprozesses der Gruppe bewahrten den Verfasser seine fehlenden Verbindungen zu Veranstaltern, seine fehlende musikalische Kompetenz und vor allem seine fehlenden monetären Ressourcen. Im übrigen erwies sich seine fehlende Vertrautheit mit der zu untersuchenden "Kultur" als hilfreich: eigene Vorkenntnisse und eigenes Vorverständnis fehlten – zur Sache selbst war nicht mehr als eine "wohlwollende Neutralität" vorhanden. In die soziale Wirklichkeit der Rockmusik wurde der Verfasser erst durch seinen Forschungsprozeß eingeführt.

Von dem so gesammelten Material entstanden verschiedene Teilmanuskripte, die jeweils mit Horst und Roger diskutiert wurden. Diese Gespräche dienten der Materialergänzung, der Selbstreflexion zur Vermeidung von Täuschungen und zur Ermittlung des Übereinstimmungsgrades bei Typisierungen und Interpretationen. So entstand dann 1973 ein geschlossenes Rohmanuskript, das überwiegend deskriptiv gehalten war und bei dem ein erster Versuch gewagt wurde, das umfangreiche Material zu straffen, viele Einzelereignisse wegzulassen und die zeitlich, sachlich und sozial getrennten Aspekte der Gruppenprozesse in einen plausiblen soziohistorischen und systematischen Gesamtzusammenhang zu bringen, wobei auf manches Primärmaterial zugunsten indirekt ermittelter, sekundärer "Versatzstücke" verzichtet werden mußte. Soweit Ereignisse quantifizierbar waren, wurden entsprechende Tabellen eingefügt; war das nicht möglich, wurden typische Geschehnisse beschrieben und meist auch durch notierte Brief-, Gesprächs- oder Tagebuchauszüge illustriert. Von der Gesamtperspektive der Untersuchung her sind diese Episoden Einzelbelege für den dokumentarischen Deutungszusammenhang.

Dieses Rohmanuskript wurde Arno, Horst, Klaus, Roger, Roadie Dieter und der Mutter von Horst und Klaus zur Lektüre und Kommentierung übergeben. Außerdem lasen es Karin, Michael von Renteln (ein weiterer Schulfreund) sowie die Ex-Fanclubleiter Wolfgang Renicke und Dieter Diebel. Alle nahmen in unterschiedlicher Weise und Ausführlichkeit dazu Stellung. Die – konträren – Einwände betrafen vor allem die Deutung der Konflikte in der

Gruppe: "unterdrückte" Klaus die musikalischen Fähigkeiten von Roger, oder war es nicht letztlich umgekehrt? Soweit irgend möglich, wurden die mißverständlichen Passagen entsprechend korrigiert und ergänzt, weggelassen wurde nichts.

Schließlich ist es dem Bericht wohl zugute gekommen, daß er im universitären Kontext entstehen konnte. Zunächst ist darauf zu verweisen, daß Günter Kleinen in passender Weise dafür gesorgt hat, daß nun im Bericht auch über Musik gesprochen wird und die entsprechenden Ausführungen im soziologischen Teil fehlerfrei wurden. Die Gestaltung des soziologischen Teiles selbst sprach der Verfasser dann mit seinen damaligen Bielefelder Kollegen Klaus Merten und Fritz Schütze durch. Alle stimmten darin überein, daß der im Rohmanuskript angewendete "verständliche" Erzählstil in der Endfassung beibehalten werden sollte. Das ist dann auch weitgehend geschehen, weit-schweifige theoretische Ausführungen wurden vermieden. Allerdings konnte auf ein teilweises Explizieren und Thematisieren theoretischer Erkenntnisse dort nicht verzichtet werden, wo dieses weiterführende Deutungen bot und bei dieser Einzelfallstudie auftretende Interaktionen und Ereignisse als Spezialfall allgemeiner Gesetzmäßigkeiten gesellschaftlichen Handelns erschienen. Was in dieser Hinsicht wichtig war und was nicht, wurde vor allem mit Klaus Merten und Fritz Schütze erörtert. Dabei mußte darauf verzichtet werden, irgendwelche Vollständigkeit in der wissenschaftlichen Deutung anzustreben, so bleibt also für weiteres "Hinterfragen" des Materials genügend Spielraum. Hier wäre vor allem darauf zu verweisen, daß die Studie die bedauerliche Aufsplitterung soziologischer Forschungsfragestellungen in mikro- und makrotheoretische noch mitmacht, konkret: der Rückgriff auf makrotheoretisch faßbare Strukturbedingungen findet explizit nicht statt. Hier wäre noch genauer – und vor allem durch noch fehlende Vergleichsstudien, die mehr als Ikonographie bieten und vor allem die Variationsbreite von Rockgruppen darstellen – zu untersuchen, unter welchen Bedingungen das System der bürgerlichen Gesellschaft eine exorbitante Karriere zunächst spielerisch anlockt und zuläßt, unter welchen Bedingungen das System (etwa mit dem ihm immanenten Konkurrenzprinzip) dann aber die aufgestiegenen Außenseiter mehr oder weniger schnell "einholt" und welche Kosten dafür individuell zu zahlen sind: etwa Entfremdungsprozesse – Freundschaftsbeziehungen werden unter dem äußeren, ständigen Druck, "Neues zu schaffen, kreativ tätig zu werden", gestört, der ständige und zunehmende Zwang, "etwas zur Schau zu stellen, gut zu sein" beeinflusste Selbstbewußtsein und Interaktionsprozesse negativ, rief bei den Beteiligten Frustrationen hervor – und schließlich der rapide Abstieg. Hingewiesen sei auch auf die deutlichen Veränderungen im Gesichtsausdruck der Beteiligten während der Petards-

Profi Zeit. Nur mühsam konnten Klaus und Roger ihre Erfahrungen in eine "parallele" bürgerliche Karriere einbauen, während Horst, wenngleich auch sehr erfolgreich, von vorn anfangen mußte. Am ehesten hat vielleicht noch Roadie Dieter, der nicht unter dem exorbitanten Aufstiegszwang stand, die Jahre zu einem positiven Stabilisierungsprozeß nutzen können. In der Abstiegsphase – und Klaus noch 1973 – hatten die Petards das Gefühl, letztlich "eine ganze Menge geopfert zu haben". Auf jeden Fall hatten sie aber an Hunderten von Dingen feststellen müssen, daß die manchmal beschworene Ursprungintention von Klaus – "Musik machen – das wars's worum es ging, wovon alles getragen werden sollte" – kein realistischer Erwartungstypus war; sobald diese als Grundlage existenzschaffender gesellschaftlicher Arbeit eingesetzt wurde, mußte sie irgendwann auf die "harten" Strukturbedingungen des Gesellschaftssystems stoßen. Einige davon dürfte auch die mikrotheoretische Perspektive dieser Studie deutlich gemacht haben – hoffentlich aber auch, daß das Petardsleben für Klaus, Horst, Roger, Arno und Dieter und die Fans ganz einfach auch viel Spaß gebracht hat.

ANMERKUNGEN

- ¹ Amtsgericht Treysa, Beschluß vom 2. Juni 1966, 2 Gs (B) 108/66.
- ² Dalhoff, R.: Grußwort, Löschblatt Nr. 5 (Schülerzeitung der Melanchthon-Schule, 1961, 2), vgl. auch ders.: Melanchthon-Schule. Wunschbild und Wirklichkeit, in: 20 Jahre Melanchthon-Schule 2. Mai 1948 – 5. Mai 1968, Steinatal 1968, 10 ff.
- ³ DWA (= Walbaum, D.): Horch, nun jазzen sie wieder, Löschblatt Nr. 5 (1961), 4 ff.
- ⁴ Hier kann nur ein ganz grober und subjektiver Überblick gegeben werden, für weitergehende Informationen sei verwiesen auf: Braun, D.: The Sociology and History of American Music and Dance 1920 – 1968, Ann Arbor: Ann Arbor Publishers 1968; Baacke, D.: Beat – die sprachlose Opposition, München 1968; Cohn, N.: AWopBopaLooBop ALopBamBoom. Pop History, Reinbek bei Hamburg 1971; Hoffmann, Raoul: Zwischen Galaxis & Undergrund. Die neue Popmusik, München 1971; Helms, S. (Hrsg.): Schlager in Deutschland, Wiesbaden 1972; Schmidt-Joos, S., B. Graves u. B. Sigg: Rock-Lexikon, Reinbek 1973 (Lit!); Bontinck, I. (Hrsg.): New Patterns of Musical Behavior, Wien 1974; Hartwich-Wiechell, D.: Pop-Musik. Analysen und Interpretationen, Köln 1974; W. Sandner (Hrsg.): Rockmusik, Mainz 1977.
- ⁵ II. Jazz-Festival, Das Löschblatt Nr. 10 (1962), 28.
- ⁶ Vgl. zur Heimerziehung: Alheim, R. u.a.: Gefesselte Jugend – Fürsorgeerziehung im Kapitalismus, Frankfurt/M. 1971; Hornstein, W.: Aspekte und Dimensionen erziehungswissenschaftlicher Theorien zum Jugendalter, in: Jugend im Spektrum der Wissenschaften, München 1970, 151; Wenzel, H.: Fürsorgeheime in pädagogischer Kritik, Stuttgart 1970; Wilfert, O.: Das Erziehungsheim gestern, heute und morgen, Neuwied 1969.
- ⁷ Vgl. dazu: Holstein, W.: Der Untergrund, Neuwied u. Berlin 1969; Schwendter, R.: Theorie der Subkultur, Köln 1971.
- ⁸ Eine "Monatsband" ist eine moderne Tanzkapelle, die im Rahmen von meist auf einen Monat befristeten Engagements in Hotels, Bars etc. *täglich* mehrere Stunden musiziert.
- ⁹ Vitányi, I.: The Musical and Social Influence of Beat Music in Hungary, in: Bontinck, I. (Hrsg.): New Patterns . . . , 69; vgl. auch im gleichen Sammelband: Willis, P.: Youth Groups in Birmingham and their specific Relation to Pop Music, 108; für die Bundesrepublik Deutschland sei hingewiesen auf: Dollase, R., M. Rösenberg u. H.J. Stollenwerk: Rock People oder Die befragte Szene, Frankfurt 1974.
- ¹⁰ Vgl. Homans, G.C.: Theorie der sozialen Gruppe, Köln u. Opladen 1960. Im Rahmen der nachfolgenden Ausführungen kann es nicht darum gehen, diesen theoretischen Ansatz – oder einen anderen – explizit darzustellen und zu "testen". Die theoretischen Hauptgesichtspunkte können jeweils nur insoweit angedeutet werden, als mit ihrer Hilfe das Problem von Aufstieg und Abstieg einer Rockgruppe auf der mikrotheoretischen Ebene adäquater analysiert und strukturiert werden kann als durch "unvermittelte" Deskription.
- ¹¹ Homans, G.C.: Theorie . . . , 29.

- ¹² George C. Homans versteht – im Anschluß an A.N. Whitehead – unter System “die Idee eines in einer Umwelt existierenden, organisierten Ganzen” (Theorie . . . , 104). Festzuhalten ist, daß System hier eine theoretische Konstruktion ist. Es wird versucht, mit deren definitorischem Grundpostulat, nämlich der Interdependenz der einzelnen Systemelemente, den Gegenstand besser zu analysieren als dadurch, daß man die einzelnen Momente (etwa Ereignisse, Gruppenmitglieder, Interaktionen etc.) isoliert beschreibt.
- ¹³ In der Theorie der sozialen Gruppe von George C. Homans sind Aktivität, Interaktion und Gefühl die entscheidenden Grundbegriffe. Hier werden diese aber nicht nur in dem dort gebrauchten verhaltenstheoretischen Sinn gebraucht, der in der Folgezeit sogar zur mathematischen Formulierung dieses Ansatzes geführt hat (vgl. Simon, H.A.: A Formal Theory of Interaction in Social Groups, American Sociological Review, 1952, 202 = dt. in: Mayntz, R. (Hrsg.): Formalisierte Modelle in der Soziologie, Neuwied u. Berlin 1967, 55), sondern es wird vor allem der verhaltenstheoretische Interaktionsbegriff durch exemplarische Darstellung und Betonung der Kommunikationsprozesse (Sprache, Gestik, Musik) auch im Sinne des weiteren Begriffs der sozialen Interaktion gebraucht (vgl. zu letzterem: Arbeitsgruppe Bielefelder Soziologen (Hrsg.): Alltagswissen, Interaktion und gesellschaftliche Wirklichkeit. Reader. Bd. 1.2., Reinbek 1973; dies: Kommunikative Sozialforschung, München 1975 und vor allem das grundlegende Werk von Schütze, F.: Sprache – soziologisch gesehen, München 1975).
- ¹⁴ Homans, G.C.: Theorie . . . , 105.
- ¹⁵ Homans, G.C.: Theorie . . . , 106.
- ¹⁶ Festgehalten wird daran, das soziale Handeln unter dem Gesichtspunkt des Gruppenhandelns zu analysieren, obwohl es teilweise in Organisationshandeln überzugehen tendiert, das entsteht, wenn “kollektives Handeln explizit zu bestimmten Zwecken organisiert wird” (Blau, P.M. u. W.R. Scott: Formal Organizations, London: Routledge and Kegan Paul 1963, 223). Die leitende Problemstellung der neueren Organisationssoziologie ist zudem partiell ähnlich: wodurch kann sich ein Organisationssystem in seiner Umwelt erfolgreich behaupten (vgl. Luhmann, N.: Funktion und Folgen formaler Organisation, Berlin 1964).
- ¹⁷ Hahn, E.: Soziale Wirklichkeit und soziologische Erkenntnis, Berlin 1965, 115.
- ¹⁸ Calvin Gordon, der das Sozialsystem einer Vorstadt-Highschool einer Hauptstadt im Mittelwesten der USA analysierte, fand, daß die Leistung in der Klasse am wenigsten und die außerplanmäßigen Aktivitäten am meisten zum allgemeinen sozialen Status beitrugen. Die wichtigste Bestimmungsgröße des Status bei Jungen war Turnen, kombiniert mit anderen Charakteristika wie Klassenleistungsstand, Kleidung, Verabredungen, Freundschaften. (Gordon, C.W.: The Social System of the High School: A Study in the Sociology of Adolescence. New York: Macmillan 1957, 87 ff.). Diese Ergebnisse dürften gut auch auf den hier vorliegenden, sehr speziellen Fall übertragbar sein.
- ¹⁹ Vonholdt, J.: Der Chorus, Löschblatt Nr. 20 (10. Mai 1965), 27.
- ²⁰ Vgl. dazu die grundlegende Untersuchung: Brusten, M. u. K. Hurrelmann: Abweichendes Verhalten in der Schule. Eine Untersuchung zu Prozessen der Stigmatisierung, München 1973 (Lit.) Bringfried Schröder stellte fest: “Die Popfans kritisieren die Lehrer in ähnlicher Weise wie die Eltern: Ungerechte Behandlung und autoritäres Verhalten waren die häufigsten Beschwerdegründe. Außerdem wurde der Gedanke artikuliert, die Schule belaste mit vielen unnützen und sinnlosen Dingen, die die Selbstwertung und Persönlichkeitsentfaltung des einzelnen eher be-

hinderten als förderten. In diesem Zusammenhang wurde das Popmusikerlebnis von vielen als Gegengewicht beziehungsweise als Ausgleich bezeichnet. (Die psychische Wirkung der Popmusik auf Jugendliche, Diss. Salzburg 1972, 28).

- ²¹ Vgl. dazu die grundlegenden Arbeiten von Robert K. Merton: *Contributions to the Theory of Reference Group Behavior* (in: ders.: *Social Theory and Social Structure*, 1968 enlarged edition, New York: The Free Press 1968, 279) und: *Continuities in the Theory of Reference Groups and Social Structure* (ebenda, 335). Die zentrale Frage der Bezugsgruppen-Theorie ist danach: "Unter welchen Bedingungen werden Freunde, Kollegen oder Gefährten innerhalb der eigenen (Mitgliedschafts-) Gruppe als Bezugsrahmen für Selbsteinschätzung und Einstellungsbildung genommen, und unter welchen Bedingungen bilden Fremdgruppen oder Nicht-Mitgliedschaftsgruppen den entscheidenden Bezugsrahmen?" (S. 287); vgl. (sozialpsychologisch): Hyman, H.H. u. E. Singer: *Readings in Reference Group Theory and Research*, New York: The Free Press 1968.
- ²² Vgl. Höhn, E.: *Der schlechte Schüler. Sozialpsychologische Untersuchungen über das Bild des Schulversagers*, München 1967.
- ²³ Barth, H.J.: *Musik im Steinatal*, in: *20 Jahre Melanchthon-Schule . . .*, 46.
- ²⁴ Gründe waren: Tod des Vaters oder Getrenntleben beider Eltern, vgl. die einschlägigen Forschungen darüber in der Kriminalsoziologie; zusammenfassend: Feger, G.: *Die unvollständige Familie und ihr Einfluß auf die Jugendkriminalität*, in: *Familie und Jugendkriminalität*, Bd. 1, Hrsg. v. Th. Würtenberger, Stuttgart 1969, zuletzt: Haferkamp, H.: *Kriminelle Karrieren*, Reinbek 1975, 149. Man könnte nun auch eine "Rockkarriere" als abweichendes Verhalten interpretieren und die Forschungsergebnisse "parallelisieren". Hiervor muß jedoch gewarnt werden, weil die Familie von Horst und Klaus erst 1966 unvollständig wurde und die üblichen ökonomischen Folgen sehr spät und nicht so "hart" einsetzten und die "üblichen" Konsequenzen der Interaktion der desorganisierten Familie – mangelnde Fähigkeit, Ziele mit instrumentellem Handeln zu verfolgen – aus dem gleichen Grunde bei Horst und Klaus nicht zu beobachten waren! Möglicherweise trägt die Analogie bei Roger, Uwe und vor allem Arno weiter.
- ²⁵ Vgl. dazu: Moore, H. u. G. Kleining: *Das soziale Selbstbild der Gesellschaftsschichten in Deutschland*, *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 1960, 86.
- ²⁶ Vgl. allgemein: Proshansky, H.M., W.H. Ittelson u. L.G. Rivlin: *Environmental Psychology. Man and his Physical Setting*, New York: Holt, Rinehart & Winston 1970, Hawley, A.H.: *Theorie und Forschung in der Sozialökologie*, in: König, R. (Hrsg.): *Handbuch der empirischen Sozialforschung*, Bd. 4. *Komplexe Forschungsansätze*, 3. Aufl., Stuttgart 1974, 51.
- ²⁷ Evans, M.: Vorwort zu: Seuss, J., G. Dommermuth u. H. Maier: *Beat in Liverpool*, Frankfurt a.M. 1965, 2 f.; vgl. auch: Schmidt-Joos, S. u. B. Graves: *Rock-Lexikon*, 14 und die Bemerkung von Gary Herman: "Wie jede Band, die auf die Beatles folgte, benötigten auch 'The Who' eine abgrenzbare geographische Örtlichkeit, so war es mit dem 'Mersey Sound' vorher und dem 'San Francisco Sound' danach. Bei ihnen war es der 'Shepherd's Bush Sound'" (*The Who*, London: November Books Ltd. 1971, 10).
- ²⁸ Evans, M.: Vorwort . . . , 2.
- ²⁹ Schwalm, J.H.: *Die Schwalm*, in: Heßler, C. (Hrsg.): *Hessische Landes- und Volkskunde. Das ehemalige Kurhessen und das Hinterland am Ausgange des 19. Jahrhunderts*. Bd. 2: *Hessische Volkskunde*, Marburg 1904, 321 f.; vgl. zur volks-

kundlichen Relevanz der Schwalm: Salzmann, I.: Die Schwalm in der volkskundlichen Literatur. Eine Bibliographie. Marburg/L. 1968.

³⁰ Höck, A.: Zur Landschaftsbezeichnung "Die Schwalm", Zeitschrift des Vereins für Hessische Geschichte und Landeskunde, 1963, 143 (150).

³¹ Roth, W.: Dorf im Wandel. Struktur und Funktionssysteme einer hessischen Zonenrandgemeinde im sozial-kulturellen Wandel. Frankfurt/M. 1968, 166.

³² Höck, A.: Das Bild der Schwalm und ihre 'Entdeckung' im 19. Jahrhundert, in: Der Kreis Ziegenhain, Stuttgart u. Aalen 1971, 85.

³³ Klippert, H.: Ein Schwälmer geht zur Melanchthon-Schule, in: 20 Jahre Melanchthon-Schule . . . , 31.

³⁴ Vgl. Roth, W.: Dorf im Wandel . . . , 174 ff.

³⁵ In einem "Wegweiser durch das Ferienland Knüll und Schwalm" weiß der Verf. über Schrecksbach nicht mehr zu berichten als "aufstrebender Ort im Schwalmatal in waldreicher Umgebung gelegen." (Pohl, R.: Knüllführer, Homburg 1974, 156). Sorgfältiger recherchiert ist da schon ein erstmals in der "Frankfurter Allgemeinen Zeitung" erschienener Bericht über "Die Schwalm" (Kauntz, E.: Die Schwalm, in: Benckiser, N. (Hrsg.): Deutsche Landschaften, 3. Aufl., Frankfurt 1972, 127): "Heranwachsende im Schwalmgrund unterscheiden sich nicht von anderen Jugendlichen. Sie verbringen ihre Abende nicht beim Surren fleißig betriebener Spinnräder, wie sehr das manche auch wünschten. Sie sind, wenn nicht in der Dorfkneipe oder vor dem Fernseher, im Night-Club von Loßhausen, in der High Chaparral-Bar oder im Ponte Rosa zu finden. Und zur Kirmes tanzen sie auch nicht wie die Ahnen den Schwälmertanz, der – so die Überlieferung – mit einem gewaltigen Geklapper der Absätze verbunden war.

Es sind Beatgruppen wie die Petards, die heute das Lisbeth- und das Kathrengsche aus Willingshausen oder Riebelsdorf beim Dorftanz in Stimmung bringen. Sicher, die Petards sind eine Schwälmer Musikantengruppe, kommen sie doch aus Schrecksbach, aber ihre musikalischen Vorbilder beziehen sie aus Übersee und nicht aus überliefertem bäuerlichen Kulturgut."

³⁶ Von hier aus könnte man versuchen, einige *soziale Bedingungen* für erfolgreiche Rockgruppen formulieren. Diese müßten noch jeweils verknüpft werden mit musikalischen Analysen (vgl. 3. Kapitel). So kommt man sicher zu einigen notwendigen Voraussetzungen – es muß dahingestellt bleiben, inwieweit diese hinreichend sind.

³⁷ Vor allem dürfte sich (langfristig) als Hindernis ausgewirkt haben, daß die Petards keinen Kontakt zur – seit etwa 1972 so benannten – "Hamburger Szene" hatten. Im legendären, 1969 geschlossenen "Starklub" und "Ablegern" war die Hochburg der Rockmusik zu sehen, von hier ging die deutsche Rock-'n'-Roll-Bewegung aus, die Liverpools Beatles begannen hier ihre Weltkarriere, die deutschen Bands Rattles und Spooky Tooth waren "in". Hier hätte man sich ständig informieren müssen darüber, was wo immer "läuft". Seit 1973 ist Udo Lindenberg der bekannteste Vertreter dieser "Szene" mit seinen dem Milieu entnommenen Texten: "Bei Onkel Pö spielt 'ne Rentner-Band / seit zwanzig Jahren Dixieland. / 'n Groupie haben die auch, die heißt Rosa oder so / und die tanzt auf 'm Tisch wie 'n Go-Go-Go-Girl / und dann Paula aus St. Pauli, die sich immer auszieht, und Lola hat Geburtstag / und man trinkt darauf, daß sie wirklich 'mal so alt wird / wie sie jetzt schon aussieht . . ." bis hin zur "Übersetzung" eigener Erlebnisse in Ost-Berlin: . . . und Ihr träumt von einem Rock-Festival / auf dem Alexanderplatz / mit den Rolling Stones und 'ner Band aus Moskau / doch plötzlich ist es schon zehn nach elf / und sie sagt: Ey, Du mußt ja spätestens um zwölf / wieder drüben sein / sonst gib'ts die größten Ner-

vereien / denn Du hast ja nur 'n Tagesschein / Mädchen aus Ost-Berlin / das war wirklich schwer / ich mußte gehn, obwohl ich so gern' noch geblieben wär' / aber Mädchen, ich komme wieder / und vielleicht geht's auch irgendwann 'mal ohne Nervereien / da muß doch auf die Dauer 'was zu machen sein / ich hoffe, daß die Jungs das nun bald in Ordnung bringen / denn wir wollen doch einfach nur zusammen sein ...".

- ³⁸ Vgl. vor allem Baacke, D.: *Beat – die sprachlose Opposition*, München 1968 (seit dieser Erstlingsarbeit hat sich aber einiges geändert; im übrigen unterscheidet das Buch nicht genügend zwischen Spezifika der deutschen und der englischen "Szene" und kommt dadurch zu einem nur teilweise stimmigen Gesamtbild); Andrae, M., H.G. Buchholz u. L. Rössner: *Jugend in Beat-Lokalen*, Deutsche Jugend 1969, 545 (in der Baacke-Nachfolge entstanden, übernimmt dessen theoret. Reflexionen); Dollase, R., M. Rüsenberg u. H.J. Stollenwerk: *Rock People oder die befragte Szene*, Frankfurt/M. 1974 (Untersuchung, die größtenteils auf Fragebogeninterview beruht, deren methodische Grenzen nicht ausreichend reflektiert werden, außerdem viel Garnierung mit Kapitalismuskritik, die teilweise ebenfalls zu kurz greift); die beste Schilderung des Eindrucks, den eine Rockveranstaltung auf einen "Außenstehenden" machte, nämlich auf den "norddeutschen Lehrer" Valentin Pundt, stammt von Siegfried Lenz (*Das Vorbild*, Hamburg 1973, 59 ff.).
- ³⁹ In den USA wurde die Light-Show als optische Ergänzung zu den Darbietungen der Rockbands erstmals Ende 1965 in San Francisco entwickelt (vgl. Schmidt-Joos, S. u. B. Graves: *Rock-Lexikon*, 318).
- ⁴⁰ Vgl. Dittmann, A.T.: *The Relationship between Body Movements and Moods in Interview*, *Journal of Counseling Psychology* 1962, 480.
- ⁴¹ Blaukopf, K.: *Neue musikalische Verhaltensweisen der Jugend*, Mainz 1974; Harrer, G.: *Musik und Vegetativum*, in: Willms, H. (Hrsg.): *Musiktherapie. Vorträge des 1. Deutschen Kongresses für Musiktherapie*, Berlin 1971, 79.
- ⁴² Schröder, B.: *Die psychologische Wirkung der Popmusik auf Jugendliche*, Diss. Salzburg 1972. Im folgenden wird das "summary" zitiert, vgl. aber auch die sorgfältige Literaturdiskussion, S. 60 ff.
- ⁴³ Da dieser Sektor direkter Beobachtung weitgehend entzogen war und für die Gruppenprozesse von untergeordneter Bedeutung war, wird darauf nicht weiter eingegangen. Die entsprechenden individuellen oder gemeinsamen Erlebnisse waren aber ein "durchgehakeltes" Gesprächsthema der Petards, sofern es sich nicht um die Freundinnen handelte – meist mit "erheiterndem" Grundton. Teilweise kam es dabei auch zu kleinen Neckereien und Sticheleien (etwa im Sinne des bekannten "Ratschlags" wie er Faruk I von Ägypten von einer "Gespielin" erteilt wurde). In "Riebe's Fachblatt für die deutsche Musikerszene (Nr. 1, Juni 1972, S. 10) berichtete die Berliner Rock-Band "Mythos" über ihre Erfahrungen mit den "Groupies" (vgl. dazu: Schmidt-Joos, S. u. B. Graves: *Rock-Lexikon*, 313 und – romanhaft –; Fabian, J. u. J. Byrne: *Groupie*, Reinbek 1972), den "Non-Profit-Nutten" auf die Frage "Warum gibt es Groupies?": "Das ist schwierig zu beantworten, obwohl wir darüber schon mit den Mädchen selbst gesprochen haben. Die Hauptursache dürfte der Wunsch sein, mit sexuellen Erfolgen bei Popmusikern anzugeben. Für viele Mädchen sind wir nicht Musiker, sondern reine Sex-Symbole, die die absolute Potenz verkörpern und ein hervorragendes Renommier-Objekt im Kreis der Freundinnen sind." Zur Kontaktaufnahme meinten sie: "Die meisten kommen an unseren Band-Bus und fragen nach Postern und Autogrammen. Daraus entwickelt sich in der Regel ein langes Gespräch, in dem sie sich anbieten, ohne jedoch ganz direkt zu

werden. Sie deuten diese Möglichkeit an, warten aber meistens darauf, daß der Musiker dann die Initiative übernimmt"; vgl. auch als Beispiel für eine Rockband, deren Leiter sich als "Politiker der Erotik" verstand und das Sexidol der Hippiegeneration war: Jahn, M.: *Jim Morrison & the Doors*, New York: Grosset & Dunlap 1969, vgl. zum Gesamtaspekt auch: Salzinger, H.: *Rock Power oder wie musikalisch ist die Revolution*, Frankfurt/M. 1972, 81 ff.

- ⁴⁴ Baacke, D.: *Beat – die sprachlose Opposition*, 93.
- ⁴⁵ "Negativ" deshalb, weil die Gruppe als Hindernis für eine uneingeschränkte und alleinige Beziehung gesehen wird.
- ⁴⁶ Die reizvolle Aufgabe, im Nachhinein einige Interviews mit den Fans zur biographischen Bedeutsamkeit der Petards zu machen, unterblieb leider aus Zeit- und Kostengründen; vgl. aber die aus einer schriftlichen Befragung stammenden Ausführungen, S. 85 ff. Technisch wäre es möglich mit der Methode des wesentlich von Fritz Schütze entwickelten narrativen Interviews, vgl. dazu: Schütze, F.: *Zur Hervorlockung und Analyse von Erzählungen thematisch relevanter Geschichten im Rahmen soziologischer Feldforschung – dargestellt an einem Projekt zur Erforschung von kommunalen Machtstrukturen*, in: *Arbeitsgruppe Bielefelder Soziologen: Kommunikative Sozialforschung*, München 1975; ders.: *Zur soziologischen und linguistischen Analyse von Erzählungen*, in: *Internationales Jahrbuch für Wissens- und Religionssoziologie*, Bd. 10, Opladen 1975.
- ⁴⁷ Baacke, D.: *Beat – die sprachlose Opposition*, 91.
- ⁴⁸ Vgl. als grundlegende Arbeit zum "Prozeß der Entwicklung 'intimerer' dynamischer Beziehungen", der umgangssprachlich mit Bezeichnungen wie Zuneigung, Freundschaft, Liebe, Intimität belegt wird: Wienold, H.: *Kontakt, Einfühlung und Attraktion. Zur Entwicklung von Paarbeziehungen*. Stuttgart 1972.
- ⁴⁹ Dieses wäre im einzelnen wissenssoziologisch zu erörtern, vgl. dazu: Berger, P.L. u. Th. Luckmann: *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*, Frankfurt 1969 (einführend auch Berger, P.L.: *Einladung zur Soziologie*, München 1971) und *Arbeitsgruppe Bielefelder Soziologen (Hrsg.): Alltagswissen, Interaktion und gesellschaftliche Wirklichkeit*, Bd. 1.2., Reinbek 1973.
- ⁵⁰ Vgl. Schröder, Bringfried: *Die psychische Wirkung . . .*, 27 f.
- ⁵¹ Vgl. Bandura A.: *Social Learning through Imitation*, in: Jones, M.R. (Hrsg.): *Nebraska Symposium on Motivation*, Lincoln: University of Nebraska Press 1962.
- ⁵² Vgl. dazu: Andersson, B.E.: *Studies in Adolescent Behaviour, Project IG. Youth in Göteborg*, Stockholm: Almqvist Wiekcell 1969; Stobbe, A.: *Die Subkultur in der jugendsoziologischen Forschung der USA und der BRD*, M.A. Hausarbeit, Hamburg 1969; Kreuz, H.: *Soziologie der Jugend*, München 1974.
- ⁵³ Vgl. Erikson, E.H.: *Identität und Lebenszyklus. Aufsätze*, Frankfurt 1966, 139 f.; Friedenberg, E.Z.: *The Vanishing Adolescent*. Boston: Beacon Pr. 1959, 9; Horrocks, J.E.: *Adolescence. Attitudes and Goals*; in: Sherif, M. u. C. Sherif (Hrsg.): *Problems of Youth: Transition to Adulthood in a Changing World*. Chicago: Aldine 1965, 16.
- ⁵⁴ Stobbe, A.: *Die Subkultur . . .*, Benedict, R.: *Continuities and Discontinuities in Cultural Conditioning*, in: Kluckholm, C. u. H.A. Murray (Hrsg.): *Personality in Nature, Society and Culture*, New York: Alfred A. Knopf Inc. 1950, 415; Smith, E.A.: *American Youth Culture. Group Life in Teenage Society*. New York: Free Press o.G. 1962, 44.
- ⁵⁵ Friedeburg, L.v.: *Zum Verhältnis von Jugend und Gesellschaft*, in: ders. (Hrsg.): *Jugend in der modernen Gesellschaft*, 6. Aufl. Köln u. Berlin 1969, 176 (178).

- ⁵⁶ Pitts, J.: *The Family and Peer Group*, in: Bell, W.W. u. E.F. Vogel (Hrsg.): *A Modern Introduction to the Family*, New York. Free Press o.G. 1967, 269.
- ⁵⁷ Stobbe, A.: *Die Subkultur* . . . , 28.
- ⁵⁸ Vgl. Merton, R.K.: *Contributions to the Theory of Reference Group Behavior* . . . , 319 ff. . . . Hiermit meint Robert K. Merton innerhalb seiner Bezugsgruppentheorie, daß ein Individuum, das Mitglied der Bezugsgruppe werden möchte, es aber noch nicht ist, sich an die Einstellungen, Normen und Werte dieser Gruppe anpaßt, sie teilweise oder ganz übernimmt. Hier müßte man von "Quasi - antizipatorischer Sozialisation" sprechen, weil 1. die Mitgliedschaft in der Bezugsgruppe fast ausgeschlossen war (es sei denn als "Mitarbeiter") und 2. die Werte, Normen und Einstellungen der Bezugsgruppe nur zu einem ganz geringen Teil bekannt waren; Prototypen dieser quasi antizipatorischen Sozialisation wären vor allem eingie Fanclubleiter. Im übrigen dürfte versucht worden sein, den eigenen Status zu verbessern: status per association, enhanced status!
- ⁵⁹ Da der zur Feststellung der Berufstätigkeit usw. entwickelte Fanclubfragebogen ursprünglich von den Petards selbst entwickelt wurde, weist er nicht die gewünschte "schichtspezifische" Trennschärfe auf, vor allem bei "Schülern". Sofern sich bei dem Leser ein assoziativer Bias im Hinblick auf "Unterschicht" bilden sollte, ist darauf zu verweisen, daß dieser durch die ausgewerteten Materialien nicht gerechtfertigt ist, d.h. eine Überpräsentation von "Unterschichtkindern" bei Fanclubleitern ist nicht nachweisbar, die aktiveren dürften zudem "mehr" aus der Mittelschicht stammen. Im übrigen verweist die Tabelle der Einwohnerzahl der Fancluborte darauf, daß über die Hälfte der Fanclubs in kleinen, meist ländlichen Gemeinden lag. Die großstadtorientierte Schichtungsforschung sollte mehr als bisher neben der vertikalen Dimension (Stratum) der Berufsposition auch die horizontale Dimension (Situs) also z.B. Landwirtschaft, Bergbau, Handwerk, Industrie, Hafen usw., mehr berücksichtigen (näheres: Tennstedt, F.: *Berufsunfähigkeit im Sozialrecht*, Frankfurt/M. 1972, 216 ff., 259 ff.).
- ⁶⁰ Festinger, L.: *A Theory of Cognitive Dissonance*, Evanston, Ill.: Row, Peterson 1957; Brehm, J.W. u. A.R. Cohen: *Explorations in Cognitive Dissonance*, New York: John Wiley & Sons 1962, besonders interessant: Festinger, L.: *When Prophecy Fails*, University of Minnesota Pr. 1956, in dt. am besten: Festinger, L.: *Die Lehre von der "kognitiven Dissonanz"*, in: Schramm, W. (Hrsg.): *Grundfragen der Kommunikationsforschung*, 2. Aufl., München 1968 und Malewski, A.: *Verhalten und Interaktion. Die Theorie des Verhaltens und das Problem der sozialwissenschaftlichen Integration*, Tübingen 1967.
- ⁶¹ Vgl. dazu: Hofstätter, P.R.: *Gruppendynamik*, erw. Neuauflage, Reinbek 1971, 108 ff.; zu den relationalen Gruppenkonzepten allgemein: Kruse, L.: *Gruppen und Gruppenzugehörigkeit*, in: *Handbuch der Psychologie*, Bd. 7.2. Göttingen 1972, 1539 (1574 ff.).
- ⁶² Hofstätter, P.R.: *Gruppendynamik*, 59.
- ⁶³ Paul, St.: *Pop-Festivals und die Folgen*, *Sozialistische Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft*, Jg. 1970, Heft 4, S. 79.
- ⁶⁴ Paul, St.: *Pop-Festivals* . . . , 81.
- ⁶⁵ Merton, R.K.: *Social Theory and Social Structure*, 207 ff.; 241 ff. vgl. zur Fortführung: Dubin, R.: *Deviant Behavior and Social Structure: Continuities in Social Theory*, *American Sociological Review*, 1959, 147 und Meier, D.L. and W. Bell: *Anomia and Differential Access to the Achievement of Life Goals*, *American Sociological Review*, 1959, 189.

- ⁶⁶ Seuss, Jürgen u.a.: Beat in Liverpool, 7.
⁶⁷ Paul, St.: Pop Festivals ..., 82.
⁶⁸ Paul, St.: Pop Festivals ..., 82; das war ein wesentliches Element der Woodstock-Euphorie, die aber schon vier Monate später mit dem Horror von Altamont erlosch (vgl. Schober, S.: Let It Bleed. Die Rolling Stones in Altamont, München 1970).
⁶⁹ Popmusik und Massenmedien. Sozialistische Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft, Jg. 1971, Heft 6, S. 18. Da diese Angabe recht grob und ihre Zuverlässigkeit nicht überprüft werden kann, seien folgende Angaben zum Juni-Programm 1969 des NDR (WDR) mitgeteilt. Danach ergab sich für die hier interessierende Musikgattung:

Sendungen	1. Programm			2. Programm			3. Programm		
	%	Std.	Min.	%	Std.	Min.	%	Std.	Min.
Gesamtprogramm	100	18	–	100	18	–	100	14	–
davon Musik	63	11	20	80	14	20	58	8	7
Musik insgesamt	100	11	20	100	14	20	100	8	7
davon:									
deutsche Schlager	2,2	–	15	8	1	9	–	–	–
ausl. Schlager, Beat	6,8	–	47	14,9	2	9	–	–	–
Jazz	5,8	–	41	1,8	–	16	23	1	52

Quelle: Musik aktuell. Informationen, Dokumente, Aufgaben, 5. Aufl., Kassel, Basel, Tours u. London 1971.

- ⁷⁰ Spiegel, B.: Art. "Werbung", in: Arnold, W. u.a. (Hrsg.): Lexikon der Psychologie, Bd. 3, Freiburg, Basel u. Wien 1972, 769 f.
⁷¹ Im Hinblick auf das heute leider weitgehend "gespannte" Verhältnis von Jurisprudenz und Soziologie verdient es angemerkt zu werden, daß die großen Staatsrechtler Georg Jellinek und Paul Laband zu den Gründungsmitgliedern der 1909 begründeten "Deutschen Gesellschaft für Soziologie" zählten; vgl. über beide: Sinzheimer, H.: Jüdische Klassiker der deutschen Rechtswissenschaft, Frankfurt/M. 1953, S. 161 ff. u. 145 ff.
⁷² Jellinek, G.: Allgemeine Staatslehre, 3. Aufl., Berlin 1914, 337, vgl. auch: Tenbruck, F.: Soziale Normen, in: Raiser, L., H. Sauermann u. E. Schneider (Hrsg.): Das Verhältnis der Wirtschaftswissenschaften zur Rechtswissenschaft, Soziologie und Statistik, Berlin 1964, 270 ff. (276).
⁷³ Hofstätter, P.R.: Gruppendynamik ..., 59.
⁷⁴ Spiegel, B.: Art. "Image", in: Arnold, W. u.a. (Hrsg.): Lexikon der Psychologie, Bd. 2, Freiburg u.a., 1971, 163.
⁷⁵ Popmusik. Protest und Politik. Sozialistische Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft, Jg. 1971, Heft 6, S. 62.
⁷⁶ Vgl. dazu Hansberger, J.: Der Diskjockey, in: Helms, S. (Hrsg.): Schlager in Deutschland, Wiesbaden 1972, 277 u. Linke, N.: Schlager in Rundfunk und Fernsehen, ebenda, 263.
⁷⁷ Nach den damaligen Verhältnissen dürften die Schallplattenfirmen an den 10000er Platten etwa je 3.000 – 4.000 DM netto (also nach Abzug aller Unkosten) verdient haben.
^{78A} Popmusik zwischen Plattenkonzernen, Massenmedien & Management, Sozialistische Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft, Jg. 1971, Heft 6, 12. Im gleichen Heft

wird ein Rechenbeispiel mitgeteilt: "Wer verdient wieviel an einer Platte?" Eine Single kostet im Laden 5 DM. Der Einfachheit halber vernachlässigen wir hier die 45 Pf. Mehrwertsteuer. Nehmen wir diese 5 DM [heute: 6 DM] als 100 % Basis, dann gehen davon ab: 30 – 50 % für den Groß- und Einzelhandel; 2 – 7 %, also 10 bis 35 Pf. für den Interpreten; 2 % für den Produzenten des Interpreten, 8 % an die GEMA, die nach Abzug der Bearbeitungsgebühr, die wir hier ebenfalls vernachlässigen, die 40 Pf. so aufteilt: 20 Pf. für den Musikvertrag je 10 Pf. für den Texter und Komponisten. Von den verbleibenden 30 – 50 % finanziert die Plattenfirma sich und die Herstellung der Platte."

Solide Studien über die Plattenindustrie und das Produkt "Schallplatte" fehlen weitgehend. (Größtenteils veraltet die nachstehenden Dissertationen: Schulz-Koehn, D.: Die Schallplatte auf dem Weltmarkt, Diss. Königsberg 1940; Werthmann, E.: Die Entwicklung der deutschen Schallplattenindustrie. Ihre gegenwärtige Situation und Marktformen. Diss. Graz 1958; Reichardt, R.: Die Schallplatte als kulturelles und ökonomisches Phänomen, Zürich: Schultheß Polygraphischer Verlag 1962.) Die notwendigen juristischen und technischen Informationen zum US-Schallplattengeschäft vermittelt: Shemel, S. and W. Krasilovsky: The Business of Music, New York: Billboard Publ. 1971 (leider kaum relevantes Zahlenmaterial). In der Bundesrepublik Deutschland bestehen 47 Schallplattenfirmen, davon sind zu nennen die sieben größten: Deutsche Grammophon/Polydor (gehört zum Siemens-Konzern, 20 v.H. Marktanteil – geschätzt –), Elektrola (EMI, 17 v.H.), Ariola (Bertelsmann, 15,3 v.H.), Teldec (AEG/Telefunken, 14 v.H.), Phonogramm-Phillips (10 v.H.), CBS (3 v.H.), BASF (3 v.H.). Von der Popmusikproduktion sind 50 v.H. englischsprachige Titel. 1973 "entdeckte" die Branche 187 "Neulinge" (deutsche Schlagersänger), in diese "investierte" sie von der Entdeckung bis zur ersten Produktion 35 – 40 000 DM, insgesamt 5 Mio. DM. 129 "Neulinge" sind heute wieder "verschwunden", nur 48 brachten es zu einer 2. Single und nur 10 zu einer Langspielplatte. (Alle Angaben nach der Fernsehsendung von Ulrich Stark: Heile Welt mit harten Bandagen, 1. Programm – ARD, 6. April 1975, 20.15). Grundsätzlich anders ist das "Geschäft" in der DDR organisiert: Ausbildung der Unterhaltungskünstler durch den Staat, Produktion der Aufnahmen durch den Rundfunk, Vorstellung der Platten bei Funk und Fernsehen, und nur die hier erfolgreichsten werden überhaupt als käufliche Schallplatte produziert. Dadurch ist das geschäftliche Risiko ebenso minimiert wie die Chancen eines exzeptionellen "Aufstiegs".

^{78B} Vgl. Maroun, E.: Aufnahmetechnik, in: Helms, S. (Hrsg.): Schlager in Deutschland, 237.

⁷⁹ Vgl. hierzu die Angaben Anm. 78 A über die relativ hohen Investitionskosten einer Platte usw.; aufgrund der kapitalistischen Marktgesetzmäßigkeiten müssen die daraus resultierenden Überlegungen für einen Industriebetrieb ausschlaggebend sein.

⁸⁰ Kuhnke, K., Schroeder, T., Lück, H., Schulze, P. u. M. Miller: Roll Over Beethoven. Zur Geschichte der populären Musik, Lilienthal/Bremen 1973.

⁸¹ Interview mit Klaus am 13. Januar 1974.

⁸² Vgl. Rauhe, H.: Kulturindustrielle Sozialisierung durch Musik und ihre pädagogischen Konsequenzen, aufgezeigt am Beispiel kollektiver Identifikationsvorgänge, in: Rectanus, H. (Hrsg.): Neue Ansätze im Musikunterricht, Stuttgart 1972 und Kleinen, G.: Psychologische Identifikation bei der musikalischen Rezeption, Zeitschrift der Gesellschaft für Musikpädagogik, Regensburg 1975.

⁸³ Blaukopf, K.: Neue musikalische Verhaltensweisen der Jugend. Mainz 1974, besonders S. 62.

- ⁸⁴ Rockmusik, hrsg. von Wolfgang Sandner, Mainz 1977; vgl. auch die Übersichten bei Pape und P. Verhees in *Musik und Bildung* 2/1977, S. 109-111 und bei S. Schmidt-Joos und B. Graves: *Rock-Lexikon*, 18.
- ⁸⁵ Schmidt, Joos, S. u. B. Graves: *Rock-Lexikon*, 10.
- ⁸⁶ Schmidt-Joos, S. u. B. Graves: *Rock-Lexikon*, 14.
- ⁸⁷ Hartwich-Wiechell, D.: *Pop-Musik*, 2 f.
- ⁸⁷ Schmidt-Joos, S. u. B. Graves: *Rock-Lexikon*, 18.
- ⁸⁷ Interview mit Horst am 12. März 1975.
- ⁸⁸ Mills, Th.M.: *Soziologie der Gruppe*, München 1969, 86. (Im folgenden wird primär auf diese allgemein zugängliche Studie bezuggenommen, die eine vorzügliche theoretische "Folie" für Gruppenstudien bildet. Dabei wird bewußt darauf verzichtet, auf alle "passenden" Passagen des Buches hinzuweisen oder sie zu zitieren.) Zum Vergleich sei nachdrücklich hingewiesen auf: Becker, H.S.: *Außenseiter. Zur Soziologie abweichenden Verhaltens*, Frankfurt 1973 (insbes. 5. Kap.: Die Kultur einer abweichenden Gruppe. Der Tanzmusiker, 71 ff.).
- ⁸⁹ Mills, Th.M.: *Soziologie der Gruppe* . . . , 86.
- ⁹⁰ Am ehesten geschah das noch anfangs bei dem Vater von Horst und Klaus in der Sauna, wöchentlich einmal. Hier waren vor allem Horst, Klaus und Roger beteiligt, wobei letzterer dann aber wegen "anderweitiger Verpflichtungen" häufig zuerst "auszog". Infolge eines Streites zwischen Horst und seinem Vater ebten diese "Saunadiskussionen" aber später ab.
- ⁹¹ Mills, Th.M.: *Soziologie der Gruppe* . . . , 147.
- ⁹² Vgl. Parsons, T.: *Alter und Geschlecht in der Sozialstruktur der Vereinigten Staaten*, in: ders.: *Beiträge zur soziologischen Theorie*, Neuwied und Berlin 1964, 65 (68); Keniston, K.: *Social Change and Youth in America*, Daedalus, 1962, 145 (165).
- ⁹³ "Im starken Gefühl ihres Anderssein glauben Musiker gleichermaßen, sie seien in keiner Weise verpflichtet, das konventionelle Verhalten von Spießern nachzuahmen. Aus dem Gedanken, niemand könne einem Musiker vorschreiben, wie er zu spielen habe, ergibt sich logischerweise, niemand könne einem Musiker überhaupt vorschreiben, was er zu tun habe. Dementsprechend findet ein Verhalten, das den konventionellen sozialen Normen hohnspricht, bei Musikern große Bewunderung. Erzählungen von Musikern offenbaren diese Bewunderung für höchst individuelle, spontane Wen-kümmert-es-Handlungen; viele der bekanntesten Jazzmusiker sind als "Charaktere" berühmt, und ihre Taten gehen von Mund zu Mund. Von einem weithin bekannten Jazzmusiker wird erzählt, er habe sich einmal vor einem Nachtclub, in dem er aufgetreten ist, auf ein dort stehendes Polizeipferd geschwungen und sei davongeritten. Der gewöhnliche Musiker liebt es, von unkonventionellen Dingen zu erzählen, die er vollbracht hat . . . Das ist mehr als Neigung zum Exzentrischen; es ist vielmehr eine wichtige berufliche Wertschätzung, wie sie in der folgenden Beobachtung eines jungen Musikers zum Ausdruck kommt: 'Weißt Du, die größten Helden im Musikgeschäft sind auch die größten Charaktere. Je verrückter ein Mann handelt, desto größer ist er, desto mehr liebt ihn jeder.'" (Becker, H.S.: *Außenseiter* . . . , 78).
- ⁹⁴ Malinowski, B.: *The Problem of Meaning in Primitive Languages*; in: Ogden, L.K. and I.A. Richards: *The Meaning of Meaning*, 10. Aufl. (5. Druck), London: Harvest Books 1960, 315.
- ⁹⁵ Die Kategorie "phatic communion" ist von Dell Hymes und anderen als "contact function" (Sozialitätsfunktion u.ä.) wieder aufgenommen worden (vgl. Hymes, D.H.: *Die Ethnographie des Sprechens*, in: Arbeitsgruppe Bielefelder Soziologen,

Alltagswissen, Interaktion und gesellschaftliche Wirklichkeit, Bd. 2, Reinbek 1973, 364, 371, 372; hinsichtlich weiterer grundlagentheoretischer und methodologischer Überlegungen zum Konzept der Sprechfunktionen vgl.: Schütze, F.: Sprache soziologisch gesehen, München 1975, Abschnitte 6.313, 9.61 und 9.7.). Von der modernen "Sprachsoziologie" scheint "übersehen" worden zu sein, daß ausgerechnet auf dem Ersten Deutschen Soziologentag (1910) Georg Simmel die Kontaktfunktion des Sprechens auch schon betont hat: "In welchem Maße die Geselligkeit so die Abstraktion der sonst durch ihren Inhalt bedeutsamen soziologischen Wechselwirkungsformen vollzieht und ihnen, die nun gleichsam um sich selbst kreisen, einen Schattenkörper leiht, dies offenbart sich schließlich an dem breitesten Träger aller menschlichen Gemeinsamkeit, am Gespräch. Das Entscheidende ist hier als die ganz banale Erfahrung auszudrücken: daß im Ernst des Lebens die Menschen um eines Inhaltes willen reden, den sie mitteilen oder über den sie sich verständigen wollen – in der Geselligkeit aber das Reden zum Selbstzweck wird; im rein geselligen Gespräch ist sein Stoff nur noch der unentbehrliche Träger der Reize, die der lebendige Wechseltausch der Rede als solcher entfaltet. Alle die Formen, mit denen dieser Tausch sich verwirklicht: der Streit und der Appell an die von beiden Parteien anerkannten Normen; der Friedensschluß durch Kompromiß und das Entdecken gemeinsamer Überzeugungen; das dankbare Aufnehmen des Neuen und das Ablenken von dem, worüber doch keine Verständigung zu hoffen ist – alle diese Formen gesprächhafter Wechselwirkung, sonst im Dienste unzähliger Inhalte und Zwecke des menschlichen Verkehrs, haben hier ihre Bedeutung in sich selbst, das heißt in dem Reize des Beziehungsspieles, das sie, bindend und lösend, siegend und unterliegend, gebend und nehmend, zwischen den Individuen stiften; der Doppelsinn des "Sich-Unterhaltens" tritt in seine Rechte. Damit dieses Spiel sein Genügen an der bloßen Form bewahre, darf der Inhalt kein Eigengewicht bekommen: sobald die Diskussion sachlich wird, ist sie nicht mehr gesellig; sie dreht ihre teleologische Spitze um, sobald die Eruiierung einer Wahrheit – die durchaus ihren Inhalt bilden kann – zu ihrem Zwecke wird." (Simmel, G.: Soziologie der Geselligkeit, in: Verhandlungen des Ersten Deutschen Soziologentages vom 19.-22. Oktober 1910 in Frankfurt a.M., Tübingen 1911, 10 f., ähnlich auch: ders.: Grundfragen der Soziologie. Individuum und Gesellschaft. 3. Aufl., Berlin 1970, 61 f.).

⁹⁶ Schmuck, R. u. A. Lohmann: Peer Relations and Personality Development; University of Michigan: Institute for Social Research 1965; zit. nach: Argyle, M.: Soziale Interaktion, Köln 1972, 243.

⁹⁷ Argyle, M.: Soziale Interaktion, Köln 1972, 116.

⁹⁸ Lerg, W.B.: Das Gespräch. Theorie und Praxis der unvermittelten Kommunikation, Düsseldorf 1970, 233.

⁹⁹ Sherif, M. and C.W. Sherif: Reference Groups. Exploration into Conformity and Deviation of Adolescents, New York 1964, zit. nach: Mills, Th.M.: Soziologie der Gruppe, 97.

¹⁰⁰ Dreitzel, H.P.: Die gesellschaftlichen Leiden und das Leiden an der Gesellschaft, Stuttgart 1968, 243.

¹⁰¹ Thibaut, J.W. and H.H. Kelly: The Social Psychology of Groups, New York: Wiley 1959; Argyle, M.: Soziale Interaktion, 173, 192.

¹⁰² Vgl. auch Ross, J. u. A. Zander: Need Satisfaction and Employee Turnover, Personnel Psychology 1957, 327.

¹⁰³ Interessant sind hierzu die Gedankengänge des Vaters von Horst und Klaus zum endgültigen Abbruch des Studiums und zum Profiwerden (nachträgliches Inter-

view). Der Vater ist Landarzt und ein ausgeprägter Hobbyist mit einem sehr weiten Interessenspektrum – Philosophie, Kunstgeschichte, Lyrik vor allem interessieren ihn, teilweise dichtet, malt und zeichnet er auch selbst. Sein musikalisches Interesse erstreckt sich von „Bach bis Bear“; er ist, wie Birgit sagte: „einer der letzten Fans der Petards“. Er selbst spielt Geige, vornehmlich klassische Musik, aber als Soldat leitete er auch eine kleine Tanzkapelle. Ursprünglich hatte er ein großes Interesse am Medizinstudium bei Klaus. Einmal wollte er ihm sein Wissen weitergeben und zum anderen hatte dieser nach seiner Meinung wichtige Eigenschaften für den Arztberuf: intuitive Fähigkeit, Kontaktfähigkeit, gute Beobachtungs- und Auffassungsgabe, Fähigkeit zur „synthetischen Erfassung der Dinge“; schließlich musische Fähigkeiten. Das große Interesse am Medizinstudium bei Klaus, das von beiden Eltern teilen begrüßt wurde, konnte infolge des „numerus clausus“ aber nicht auf der Universität verfolgt werden. Das anfangs langweilige und „trockene“ Psychologiestudium bot keinen „Ersatz“, sondern nur Leerlauf, es fehlte der „zündende Funke“. Als nun kein Interesse an anderen Studienfeldern entstand, begrüßte der Vater von Horst und Klaus den Entschluß der beiden, „wirklich etwas zu machen“. Vor diesem Hintergrund empfand er es als positiv, daß sie etwas in eigener Verantwortung machten, also den Weg des Risikos und des schöpferischen Musikmachens gingen, während ja „sonst“ die bürgerliche Existenz Jugendlicher nach dem Abitur weitgehend „vorprogrammiert“ und „geschient“ verlief. So bewunderte er, daß sie etwas von sich aus machten und bewußt Neuland betreten – vielleicht mit einer geheimen Sehnsucht nach insoweit „vertanen Chancen“ bei sich selbst. Von da an zeigte er kontinuierliches Interesse: ließ sich die Rohfassung der Titel vorspielen, erlebte ihre Entstehung teilweise mit und fuhr zu den Veranstaltungen, u.a. nach Kassel (wo er es fertigbrachte, seinen Freund und Kollegen, den Renghäuser „kritischen Mediziner“, Dr. Paul Lüth, mitzunehmen) sowie nach Bremen und Darmstadt – fast schwärmend weiß er von dieser Zeit des Aufschießens von Talenten und der Produktivität der vielen Musikanten zu berichten im „Gegensatz zur Haus- und Kammermusik in seiner Zeit“, ein in dieser intensiven Form verbrauchtes Phänomen, und zeigt dabei, daß er überdurchschnittlich stark über seine Umgebung und sich selbst reflektiert (vgl. auch seinen Essay über: „Gedanken über eine Ausdrucksform unserer Zeit: Die Beatmusik“).

¹⁰⁴ Mills, Th.M.: Soziologie der Gruppe, 105, vgl. auch: Cattell, R.B., D.R. Saunders and O.F. Stice: The Dimensions of Syntality in Small Groups, Human Relations 1953, 331.

¹⁰⁵ Mills, Th.M.: Soziologie der Gruppe, 165.

¹⁰⁶ Claessens, D.: Rolle und Macht, 2. Aufl., München 1970, 35.

¹⁰⁷ Dreitzel, H.P.: Die gesellschaftlichen Leiden . . . , 317.

¹⁰⁸ Vgl. Lundin, R.W.: An objective Psychology of Music, New York: Ronald Press 1967; vgl. auch die informativen Ausführungen von Bringfried Schröder über den „Swing“, konstitutives Moment der Popmusik (Die Wirkung der Popmusik auf Jugendliche, 8 ff.). Zum Zusammenhang zwischen musikalischer Begabung und der Fähigkeit zu „swingen“ bemerkt er: „Musikalische Begabung ist in keinem Fall hinreichende Bedingung. Die Frage, ob sie eine notwendige Bedingung darstellt, dürfte nicht ohne umfangreiche Untersuchungen zu beantworten sein.“ (S. 11).

¹⁰⁹ Um die Situation deutlich zu machen, sei hier Bringfried Schröders Darstellung der üblichen Arbeitsweise einer Popgruppe zitiert: „Abgesehen davon, daß es in den seltensten Fällen eine niedergeschriebene Komposition gibt – viele der Musiker können keine Noten lesen! – gibt es doch innerhalb der Gruppe mehr oder weniger

klare Vorstellungen davon, wie man eine musikalische Idee, die einer der Musiker hatte, realisieren sollte. Meist wird ein 12- oder 16-Takte Schema zugrunde gelegt und jeder Musiker steuert Einfälle, die die ursprüngliche Idee stützen und weiterentwickeln sollen, bei. Sehr oft entstehen solche Ideen während des Spielens, und es ist das Kennzeichen einer guten Gruppe, daß ein jeder so auf den anderen eingestellt ist, daß er diese Ideen des Kollegen gewissermaßen in statu nascendi erkennt und musikalisch unterstützt" (Die psychische Wirkung . . . , 11 f.). Die Situation von Klaus kennzeichnete sein Vater bildlich als eines Menschen, der mit einem zähen Teig "zu kämpfen" hat und dadurch ungeduldig wird, weil er nicht durchkommt, sich also dadurch nur mühsam verwirklichen kann. (Nur bei 6 v.H. der von Rainer Dollase u.a. befragten 92 Bands gab musikalisch nur einer den Ton an [Rock People . . . , 256].) Klaus habe mit zwei unzulänglichen Leuten (Horst und Roger) etwas machen müssen, was man aber bei der Darbietung nie gemerkt habe. Er sei manchmal echt verzweifelt gewesen über deren Unzulänglichkeit, andererseits habe er auch Unduldsamkeit und Härte gegenüber den beiden gezeigt, habe an ihnen seine Maßstäbe angelegt und seine Fähigkeiten "vorausgesetzt".

- ¹¹⁰ Schopler, J.: Social Power, *Advances in Experimental Social Psychology*, 1965, 177.
- ¹¹¹ Vgl. Laing, R.D., H. Phillipson and A.R. Lee: *Interpersonal Perception*, London: Tavistock 1966 und Tagiuri, R.: Social Preference and Its Perception, in: Tagiuri, R. and L. Petrucci (ed.): *Person Perception and Interpersonal Behavior*, Stanford: University Press 1958.
- ¹¹² Merton, R.K.: *Social Theory . . .*, 182 ff., 475 ff.
- ¹¹³ Thomas, W.I.: The Definition of the Situation, in: Manis, J.G. and B.N. Meltzer (ed.): *Symbolic Interaction*, Boston: 1970, 315 ff.; ders.: *Person und Sozialverhalten*, Neuwied u. Berlin 1965, 84 ff.
- ¹¹⁴ Dreitzel, H.P.: *Das gesellschaftliche Leiden . . .*, 175.
- ¹¹⁵ Mills, Th.M.: *Soziologie der Gruppe . . .*, 99 f.
- ¹¹⁶ Rainer Dollase und Mitarbeiter teilen mit: "Rund 37 % der deutschen Rockmusiker klagen über Konflikte in der Gruppe – sicher ein Grund, sich in der Freizeit aus dem Wege zu gehen". Nur 34 % der Profis wohnen mit anderen Gruppenmitgliedern zusammen. (Rock People . . . , 258).
- ¹¹⁷ Homans, G.C.: *Theorie der sozialen Gruppe*, 135.
- ¹¹⁸ Mills, Th.M.: *Soziologie der Gruppe*, 163 f.
- ¹¹⁹ Argyle, M.: *Soziale Interaktion . . .*, 221.
- ¹²⁰ Mills, Th.M.: *Soziologie der Gruppe*, 89, vgl. auch: 85 f., 106 f., 128 ff.
- ¹²¹ Vgl. Argyle, M.: *Soziale Interaktion . . .*, 223.
- ¹²² Whyte, W.F.: *Street Corner Society. The Social Structure of an Italian Slum*, 12th ed., Chicago: University of Chicago Press 1969, 3.
- ¹²³ Homans, G.C.: *Theorie der sozialen Gruppe*, 192, vgl. auch S. 386 ff. (Die Aufgabe des Führers).
- ¹²⁴ Hofstätter, P.R.: *Gruppendynamik*, 140 ff.; Bales, R.F. and P.E. Slater: Role Differentiation in Small Decision-Making Groups, in: Parsons, T. u. R.F. Bales et al.: *Family Socialization and Interaction Process*, London: Routledge & Paul 1956, 259 ff.; Bales, R.F.: The Equilibrium Problem in Small Groups, in: Parsons, Th. et al.: *Working Papers in the Theory of Action*, Glencoe: Ill.: The Free Press 1953; Davis, J.A.: Compositional Effects, Role Systems and the Survival of Small Discussion Groups, in: Hare, A.P. et al. (ed.): *Small Groups*, New York: Knopf 1961; Fiedler, F.E.: *A Theory of Leadership Effectiveness*, New York: McGraw Hill 1967.

- ¹²⁵ Mills, Th.M.: Soziologie der Gruppe, 140.
- ¹²⁶ Mills, Th.M.: Soziologie der Gruppe, 149.
- ¹²⁷ Mills, Th.M.: Soziologie der Gruppe, 180.
- ¹²⁸ Black, J.D. u. M.A. Mileski: Passing as Deviant: Methodological Problems and Tactics, Department of Sociology, University of Michigan, Ann Arbor o.J., S. 4 f., zit. nach: Friedrichs, J. (Hrsg.): Teilnehmende Beobachtung abweichenden Verhaltens, Stuttgart 1973, S. 255.
- ¹²⁹ Cohen, A.K.: Kriminelle Jugend, Reinbek 1961, 131.
- ¹³⁰ Den methodischen und theoretischen Intentionen des Verfassers steht am nächsten: Bruyn, S.T.: The Human Perspective in Sociology. The Methodology of Participant Observation. Englewood Cliffs: Prentice-Hall 1966.
- ¹³¹ Friedrichs, J., H. Lüdtke: Teilnehmende Beobachtung. Zur Grundlegung einer sozialwissenschaftlichen Methode empirischer Feldforschung. Weinheim – Berlin – Basel 1971, S. 7.