

PETER WICKE, BERLIN

GESCHICHTE ALS POP – POP ALS GESCHICHTE ANMERKUNGEN ZUM VERHÄLTNIS POPMUSIK UND MUSIK- GESCHICHTSSCHREIBUNG

»Heroes and Villains«, Helden und Halunken, auf dieses simple Muster des gleichnamigen Songs der Beach Boys aus dem Jahre 1967¹ lassen sich noch immer die meisten Geschichtsdarstellungen bringen, die sich der Popmusik und ihrer Entwicklung annehmen. Die popmusikalischen Heroes, so will es dieser geschichtsträchtige Topos, setzen ihre musikalischen Vorstellungen im unermüdlichen Kampf gegen die geballte Inkompetenz und unerträgliche Kleinkrämerei auf den Chefetagen der Tonträgerfirmen durch und ernten als einzigen Lohn meist doch nur Erfolglosigkeit, während die anderen, die Halunken im Spiel, den korrupten Ausverkauf aller Ideale an ein durch und durch manipuliertes Publikum betreiben, was zwar in der Regel mit Erfolg beschieden ist, aber eigentlich nur popphilosophisch begründete Verachtung verdiente.

Doch die Geschichte geht auch anders – dann reiten die Helden des Geschehens auf den oberen Rängen der Charts als »Spitzenreiter« durch die Höhen und Tiefen des popmusikalischen Terrains, während die Halunken diesmal auf den Chefsesseln der Tonträgerfirmen sitzen und die Musiker mit Knebelverträgen um ihr Geld bringen. Der Gipfel der Halunkerei besteht in dieser Version der Geschichte dann freilich darin, den Musikern die Knebelung durch einen Plattenvertrag rundheraus zu verweigern.

Und schweift der geschichtsversessene Blick tatsächlich einmal zurück bis in jene grauen Vorzeiten, in denen die Menschen noch nichts von Tonträgern wußten – was im popmusikalischen Kontext selten genug geschieht –, dann wiederholt sich das martialische Ritual, geht es nach den Autoren der einschlägigen Darstellungen, im heroischen Ringen zwischen Komponist und Verleger, der eine den Blick starr auf die Kunst, der andere ebenso starr auf das Konto gerichtet.

Das ist weit weniger übertrieben, als es der satirische Ton vermuten lassen könnte. Von höchst seltenen Ausnahmen abgesehen², durchziehen geschichtliche

¹ Beach Boys, *Heroes and Villains*, auf: *Smiley Smile* (Capitol, USA 1967)

² Zu verweisen ist in diesem Zusammenhang vor allem auf die leider unvollendet gebliebe-

Darstellungen in Sachen Popmusik äußerst simple Vorstellungen von historischen Abläufen, musikalischen und kulturellen Entwicklungsprozessen.³ Zwar ist fairerweise hinzuzufügen, daß eine eher schlichte Denkungsart in musikhistorischen Zusammenhängen auch anderswo anzutreffen ist, aber selten nur ist das Mißverhältnis zwischen der historischen Komplexität des in Rede stehenden Gegenstandes und dessen Abbild in entsprechenden Darstellungen so eklatant wie im Umfeld der populäre Musik⁴. Die Gründe dafür sind vielgestaltig und reichen von der unübersehbaren Kommerzialisierung, die auch die einschlägige Literaturproduktion erfaßt hat, bis hin zum offenkundigen Fehlen eines entsprechenden historischen Bewußtseins in der realen Praxis dieser Prozesse selbst, dem die beschriebene Situation als Mangel erscheinen würde. Welcher Musiker versteht sich hier schon als Teil des Geschichtsprozesses und welchen Fan interessiert der historische Stellenwert des Objekts seiner Verehrung?

Dennoch ist der Blick auf die geschichtlichen Dimensionen des Populären in der Musik keineswegs nur von akademischem Interesse. Als *alter ego* der Tonkunst sind nicht nur die entsprechenden Formen musikalischer Praxis, sondern nicht minder auch die Konstruktion solcher polaren Gegensätzen entlang der Grenz-

ne Geschichte der populären Musik von Klaus Kuhnke/Manfred Miller/Peter Schulze, *Geschichte der Pop-Musik. Band 1 (Bis 1947)*, (Eres & Archiv für Populäre Musik) Bremen 1977, die auch fast dreißig Jahre nach ihrem Erscheinen, trotz der einen oder anderen in der Zwischenzeit fällig gewordenen Korrektur im Detail, in methodologischer Hinsicht noch immer Maßstäbe setzt.

- ³ Um nur besonders charakteristische Beispiele herauszugreifen, die jeweils mit dem Anspruch auftreten, die Popmusikgeschichte gültig zu repräsentieren, vgl. z. B. Nick Cohn, *AWopbopaloobopaloobamboom. Pop from the Beginning*, (Weidenfels & Nicholson) London 1969; dtsh. als: *AWopBopaLooBopAlopBamBoom. Pop History*, (Rowohlt) Reinbek b. Hamburg 1971, Charlie Gillett, *The Sound of the City. The Rise of Rock'n'Roll*, (Outerbridge & Dienstfrey) New York 1970; überarbeitete Neuausgabe: (Souvenir) London 1983; dtsh. als: *The Sound of the City. Geschichte der Rockmusik*, (Zweitausendundeins) Frankfurt/Main 1979; Carl Belz, *The Story of Rock*, (Oxford University Press) New York 1969, überarbeitete Neuausgabe: ²1972; Charles Boeckman, *And the Beat Goes On: A History of Pop Music in America*, (Luce) Washington, DC 1972; John Byrne, *The Story of Pop*, (Heinemann Educational) London 1975; Anthony DeCurtis/James Henke (Hrsg.), *The Rolling Stone Illustrated History of Rock & Roll: The Definitive History of the Most Important Artists and Their Music*, überarbeitete u. erweiterte Neuausgabe, (Plexus) London 1993; Roul Hoffmann, *Rock-story. Drei Jahrzehnte Rock & Pop Music von Presley bis Punk*, (Ullstein) Frankfurt am Main, Berlin und Wien 1981, David P. Szatmary, *Rockin' in Time: A Social History of Rock and Roll*, (Prentice-Hall) Englewood Cliffs, NJ 1991. Nicht ohne Signifikanz ist es in diesem Zusammenhang wohl auch, das seit Anfang der neunziger Jahre, seitdem die Rockmusik mit der Entwicklung von HipHop und elektronischer Tanzmusik als historischer Dreh- und Angelpunkt der Popmusikgeschichte nicht mehr taugt, Geschichte als größerer Entwicklungszusammenhang kein Thema mehr ist.
- ⁴ Der vorliegende Zusammenhang ist nicht der Ort, um die Problematik der Kategorie »populäre Musik« und das damit verbundene Gegenstandsfeld zu diskutieren. Der interessierte Leser sei deshalb auf die Ausführungen des Autors zum Stichwort »populäre Musik« in der Neuausgabe der *MGG (Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil 7, [Bärenreiter/Metzler] Kassel, Stuttgart u. a. 1997, S. 1694ff)* verwiesen; vgl. auch Peter Wicke, *Populäre Musik als theoretisches Konzept*, in: *PopScriptum*, 1992, 1(1), 6ff.

verläufe zwischen den Elementen jener vielfach geschichteten Mannigfaltigkeit, zu der Musikkulturen ausdifferenziert sind, unerlässlich für ein Geschichtsverständnis, das mehr sein will als bloßer Legitimationszusammenhang für die eine oder andere ästhetische Position. Insofern irrte Dahlhaus, als er mit Bezug auf die populären Musikformen meinte, sie seien nichts anderes als »der Schutt, den die Vergangenheit hinterlassen hat«.⁵ Sie sind wie die Hinterlassenschaften jener klangproduzierenden Aktivitäten, die sich selbst gern – um nochmals Dahlhaus zu bemühen – »in einem emphatischen Sinn« als Verkörperung von »Tonkunst« bezeichnen lassen⁶, Zeugnisse eines kulturhistorischen Prozesses, der entweder ganz oder gar nicht begriffen ist.

Viel wichtiger als die müßige Frage, wo denn die Gemeinsamkeiten zwischen Schubert und den Beatles liegen, die es rechtfertigen würden, beides als Gegenstand einer Geschichtsschreibung zu betrachten, die sich den Maßstäben von Kunstpraxis verpflichtet sieht, wäre somit die Frage nach eben diesen Maßstäben. Sie sind Produkt einer Entwicklung, die mit deren *alter ego* ebensoviel zu tun hat⁷, wie sie sich in einer aus Linien, Knoten, Plattformen, konzentrisch und dezentrisch fortschreitender Mannigfaltigkeit im Wortsinn ent»faltet«. Seinen »Faltungen« und vielfältig verästelten Lebensadern ist nur habhaft zu werden, ist dieser Prozeß als Ganzheit in den Blick genommen, so daß die Verwerfungen ebenso erscheinen können wie die Höhenlinien, die in ihn eingegrabenen Grenzbefestigungen ebenso wie die Plateaus auf den diversen Niveaus.

Von einem solchen komplexen Sicht auf ihren Gegenstand ist Musikgeschichte noch weit entfernt, zumal die vergleichsweise wenigen, nach wie vor als seltene Ausnahme figurierenden Arbeiten zur Popmusik, die Licht auf die weißen Flecken auf der musikhistorischen Landkarte werfen könnten, in methodologischer Hinsicht nichts viel anderes sind als ebenfalls nur Legitimationskonstruktionen für die eigene Sache, nur daß hier die Akzente etwas anders verteilt und die musikimmanenten Maßstäbe entsprechend umgepolt sind. Statt den polaren Gegensatzkonstruktionen in der geschichtlichen Mannigfaltigkeit von Musikpraxis auf die Spur zu kommen, bewegen sich musikgeschichtliche Darstellungen sowohl auf der einen wie auf der anderen Seite nicht ohne Borniertheit mitten in ihnen und fördern somit auf beiden Seiten immer nur das zutage, was den angelegten ästhetischen Prämissen entspricht.⁸ Am Ende erscheinen diese Prämissen dann als Resultat eben des Prozesses, der mit ihnen in den Blick genommen wurde,

⁵ Carl Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, (Musikverlag Hans Gerig) Köln 1977, S. 149

⁶ Carl Dahlhaus, *Was heißt Außermusikalisch?*, in: Carl Dahlhaus/Hans Heinrich Eggebrecht, *Was ist Musik?*, (Heinrichshofen) Wilhelmshaven 1985, S. 65.

⁷ Vgl. hierzu die aufschlußreiche Studie von Bernd Sponheuer, *Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur Dichotomie von ‚hoher‘ und ‚niederer‘ Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick*, (=Kieler Schriften zur Musikwissenschaft XXX), (Bärenreiter) Kassel 1987.

⁸ Dahlhaus formulierte dann auch ganz unumwunden: »Das Verhältnis zwischen Historie und Ästhetik hat Zirkelstruktur.« – Carl Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, a.a.O., S. 37

womit der Kreis geschlossen ist, egal ob auf dem Gipfel in seiner Mitte Beethoven, Schönberg oder die Beatles plaziert sind. Popmusikgeschichten haben in diesem Zusammenhang allerdings den Vorzug, daß ihre Halbwertszeit wesentlich geringer ist, so daß die Zirkelschlüssigkeit des geschichtsmethodologischen Verfahrens um so deutlicher hervortritt. Bislang hat noch jedes Jahrzehnt eine neue Version der Popmusikgeschichte hervorgebracht. Nach den fünfziger Jahren erfüllte sie sich in Elvis Presley, nach den sechziger Jahren in den Beatles, nach den siebziger Jahren in den Sex Pistols und in der bislang letzten Version, im Gefolge der achtziger Jahre, haben die Techno-Jünger das Gipfelplateau in Besitz genommen.⁹

Die Situation verweist auf gravierende theoretische Defizite, die weit grundsätzlicherer Natur sind, als daß ihnen mit der bloßen Forderung nach komplexeren Herangehensweisen beizukommen wäre. Der wohl problematischste Punkt, weil von ebenso zentraler wie fundamentaler Bedeutung, ist hierbei der Musikbegriff, der jeweils als Fixpunkt fungiert, von dem aus Musikgeschichte konzipiert ist. Der Begriff, den sich Musikforscher von ihrer Sache – der Musik – machen, gehört zu den theoretischen Fundamenten, die weitreichende methodologische, aber auch forschungspraktische Konsequenzen haben. Verwiesen sei nur auf die fraglose Unbekümmertheit, mit der in musikwissenschaftlichen Arbeiten in der Regel auf eine Weise von Musik die Rede ist, die den überwiegenden Teil der Musikpraxis in Gegenwart wie Vergangenheit schlicht ausgrenzt – sowohl die populäre Musik wie die diversen Volksmusikpraktiken. Damit soll keineswegs dafür plädiert sein, Grenzen zu verwischen – ästhetische, kulturelle und soziale –, sondern lediglich in Erinnerung gebracht werden, daß die Disziplin auf der Verallgemeinerung eines historisch und faktisch eng begrenzten Teilausschnitts dessen beruht, was Musikkultur ausmacht. Eher grotesk wird es allerdings, werden die Paradigmen des von diesem Ausschnitt abgezogenen Musikbegriffs in der zugestanden gutgemeinten Absicht, das musikwissenschaftlichen Gegenstandsverständnis aus tradiertter Enge zu befreien, auf jene Formen von Musikpraxis übertragen, die landläufig als Popmusik firmieren – dann sind bestenfalls Elaborate über mühsam transkribierte Klangstrukturen zu lesen, in denen entweder unterschlagen wird oder aber mangels Kenntnis übersehen ist, daß das Resultat eines Computerprogramms auf dem analytischen Seziertisch liegt. Das selbige einer etwas anderen Logik folgt – von der Ästhetik ganz zu schweigen – als die originäre kreative und spieltechnische Leistung eines Musikers im engeren Sinne des Wortes, die Kreativität eines musikalischen Software-Designers nicht mit derjenigen eines traditionellen Musikers, Mixing nicht mit Komponieren, der vokale Input in eine komplexe technische Apparatur nicht mit Singen gleichzusetzen ist, reißt das Problem nur an.¹⁰

⁹ Als charakteristisches Beispiel sei auf den Band von Philipp Anz/Patrick Walter, *techno*, (Ricco Bilger) Zürich 1995 verwiesen, dessen Autoren sich mit der Popmusik allein nicht zufrieden geben, sondern die gesamte Kunstgeschichte seit dem Dadaismus der zehner Jahre in der Technokultur der neunziger Jahre zu sich selbst gekommen sehen wollen.

¹⁰ Beispiele hierfür lassen sich vor allem im musikpädagogischen Umfeld in überaus großer

Schlimmstenfalls freilich führt das unbewußte oder anmaßende Hantieren mit den Kriterien des Musikbegriffs der klassisch-romantischen Tradition zu dem seit Adorno sattsam bekannten Verdikt von der »Regression des Hörens«¹¹, mit dem nicht nur nichts begriffen ist, sondern das den akademischen Betrieb wohl vor allem ob seiner Folgenlosigkeit unbeirrt in seinem Bann hält. Das sich auch diese Logik zu ausgesprochen bizarren Blüten treiben läßt, haben Reinhard Flender und Hermann Rauhe in einer 1989 erschienen Publikation über Geschichte, Funktion, Wirkung und Ästhetik von Popmusik unter Beweis gestellt.¹² Hier sind die Adornoschen Befunde – Begriffe wie »kollektive Regression«, »atavistische Verhaltensmuster« oder »trivialisierete Mythenbildung« stehen bei ihnen dafür – musikwissenschaftlich ins Positive gewendet, zu einer durch Kunst vermittelte Triebentsorgung der postmodernen Erlebnisgesellschaft erklärt.

Man könnte es durchaus dabei belassen, denn es bleibt recht unerheblich, ob die Musikwissenschaft, auf welche Weise auch immer, Popmusik nun zu einem Gegenstand akademischer Geistesübung macht oder nicht, wäre da nicht der begründete Verdacht, daß die populären Musikformen gerade deshalb so allgegenwärtig geworden sind, weil die von ihnen produzierten Werte, Bedeutungen und sozialen Erfahrungen einen ganz entscheidenden kulturellen Reproduktionsfaktor moderner Industriegesellschaften darstellen, der mit den subtilen Mechanismen kultureller Machtausübung ebensoviel zu tun hat wie mit der Entwicklung von Subjektivität, von sozialer und persönlicher Identität. Dem freilich ist mit der opportunistischen Beschreibung von Oberflächenphänomen ebensowenig auf die Spur zu kommen wie mit einem Zugriff, der die Augen vor den kulturellen, sozialen, technologischen und ökonomisch-kommerziellen Implikationen dieser Musikpraxis verschließt und sich statt dessen aufs Notenpapier verläßt. Hierzu braucht es dann schon eine erhebliche Anstrengung des Begriffs.

Die weitreichenden methodologischen und forschungspraktischen Konsequenzen der Frage nach dem Musikbegriff treten beim genaueren Blick auf die Entwicklung der Popmusikforschung noch um einiges schärfer hervor. Aus durchaus verständlichen Gründen ist hier nämlich der drohenden Verzettelung in den theoretischen und definitorischen Legitimationskämpfen vor allem mit der Musikwissenschaft erst einmal dadurch zu entgehen versucht worden, daß ein hemdsärmlicher Pragmatismus an die Stelle der theoretischen Klärung von Begriffen, Axiomen und Paradigmen getreten ist. Doch dabei ist aus Musikgeschichte genau das geworden, was eingangs beschrieben war. Der Werkzentrismus der traditionellen Musikgeschichtsschreibung ist zum Songzentrismus mutiert, die Musikge-

Zahl finden – besonders eklatant Ansgar Jerrentrup, *TECHNO – Vom Reiz einer reizlosen Musik*, in: *Beiträge zur Populärmusikforschung 12*, (Coda) Baden Baden 1993, 46ff.

11 Theodor W. Adorno, *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*, in: ders., *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, (Vandenhoeck & Ruprecht) Göttingen 1956, 9ff

12 Reinhard Flender/Hermann Rauhe, *Popmusik: Geschichte, Funktion, Wirkung und Ästhetik*, (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) Darmstadt 1989.

schichte der großen Namen mit ihrer ehrwürdigen Ahnengalerie zu einer Parade von Namensträgern etwas anderer Art geworden, der Stars der Popmusik.

Abgesehen einmal von der grundsätzlichen Problematik dieses Verfahrens, es gibt im Kontext der populären Musikformen nicht einen guten Grund, mit dem sich die Herausgehobenheit des einen gegenüber dem anderen, etwa der Beatles gegenüber den Hollies oder von Michael Jacksons »Bad« gegenüber Afrika Bambaataas »Planet Rock« einigermaßen sinnvoll begründen ließe. Nicht, daß es ihnen an Unterschieden mangelt, aber diese sind Ausdruck der höchst unterschiedlichen kulturellen (und damit auch musikalischen wie ästhetischen) Wertewelten, womit die Basis ästhetischer Vergleichbarkeit fehlt. Selbst auf die üblicherweise rekurrierten Verkaufszahlen und die Hitlisten der Industrie ist – genauer betrachtet – in diesem Zusammenhang nicht zu verweisen, weil diese einzig und allein auf die Operationalisierung der Tonträgervermarktung abgestimmt sind.¹³ Der amerikanische Musikhistoriker Charles Hamm hat schon vor Jahren anhand des zugänglichen Zahlenmaterials, inklusive programmbezogener Einschaltquoten bei Rundfunk und Fernsehen, darauf aufmerksam gemacht, daß – nähme man den quantitativen Verbreitungsgrad wirklich ernst – man eine ganz andere Geschichte der populären Musik geschrieben werden müßte, da der Kauf von Tonträgern nur ein einziger Faktor unter den meßbaren Größen darstellt, der zudem keinerlei verläßlich Rückschlüsse auf den Umgang mit der so zugänglich gemacht Musik zuläßt.¹⁴

So bleibt dann eine recht tiefe Kluft zu konstatieren zwischen den theoretisch-ästhetischen Implikationen der auf der einen Seite errichteten soziologischen, strukturalistischen, kulturalistischen, feministischen und postmodernen Kategoriengebäude um die Popmusik¹⁵ und der bereits angesprochenen theoretischen Unbedarftheit und Bedürfnislosigkeit der musikgeschichtlichen Auseinandersetzung mit dem Thema Popmusik auf der anderen Seite. Auf die Unmöglichkeit mit einem werk- und strukturzentrierten Musikbegriff gegenüber der Popmusik zu operieren, Klangstrukturen hier als bedeutungstragende Texte zu interpretieren, haben bislang noch alle Theoretiker der Popmusik hingewiesen – bis hin zu der zugespitzten Formulierung des britischen Soziologen Simon Frith von »Musik als leerem Zeichen«, mit der er dieses Charakteristikum der Popmusik begrifflich zu fassen suchte¹⁶ –, forschungspraktisch sind solche Theoreme bislang freilich nahezu völlig folgenlos geblieben. Sobald es um die geschichtliche Dimension der populären Musik geht, ist diese in überaus traditioneller Manier auf einzelne,

¹³ Zu den Verfahren der Kompilation der Charts und ihrer Funktion im Prozeß der Tonträgervermarktung vgl. Peter Wicke, *Die Charts im Musikgeschäft*, in: *Musik und Unterricht*, 1996, 7(40), 9ff.

¹⁴ Charles Hamm, *Some Thoughts on the Measurement of Popularity in Music*, in: D. Horn/Ph. Tagg (Hrsg.), *Popular Music Perspectives*, (IASPM) Göteborg, Exeter, 1982, S. 3ff.

¹⁵ Zusammenfassend hierzu vgl. John Shepherd/Peter Wicke, *Music and Cultural Theory*, (Polity) Cambridge 1997.

¹⁶ Vgl. Simon Frith, *What Is Good Music*, in: J. Shepherd (Hrsg.), *Alternative Musicologies/Les Musicologies Alternatives*, (Canadian University Music Society) Toronto 1990, S. 96f.

nach welchen Kriterien auch immer herausragende Songs und Musiker bezogen, erscheinen Inhaltsanalysen, die angesichts der Schwierigkeiten, die Befunde in den stereotypisierten Klangstrukturen der Songs zu vermitteln, schlicht und einfach an den Songtexten festgemacht sind.¹⁷ Solange die theoretischen Einsichten nicht in einem Musikbegriff vermittelt sind, der auch historisch handhabbar bleibt, wird diese Kluft auch kaum zu schließen sein.

Mit Richard Middletons *Studying Popular Music*¹⁸ und John Shepherds *Music as Social Text*¹⁹ sind aus dem Umfeld der Popmusikforschung allerdings zwei theoretisch ambitionierte Versuche zu einer grundlegenden Revision des Musikbegriffs vorgelegt worden, die einen Ausweg aus den angesprochenen Dilemmata bieten könnten. Shepherd und Middleton haben beide ein in seinen theoretischen Implikationen jeweils unterschiedliches Konzept von Musik vorgelegt, das die bisherigen Erfahrungen im theoretischen Umgang mit populärer Musik in einem Begriff von Musik zu bündeln sucht, der einem sinnvollen und differenzierten analytischen wie historischen Umgang mit der realen Mannigfaltigkeit musikalischer Praxis einen Weg weist. Middleton hat hierfür den Begriff des »musikhistorischen Feldes« geprägt, den er durch sozial geprägte, historisch wandelbare und sich wandelnde, stets im Widerstreit miteinander liegende Musikbegriffe und diesen entsprechende Musikpraktiken umrissen sieht. Er plädiert für eine multidimensionale topographische Lokalisierung auch der populären Musik auf diesem musikhistorischen Feld, die er in einem Widerspruchszusammenhang verortet sieht, der »... durch Begriffspaare wie ‚oktroziert‘ und ‚authentisch‘, ‚elitär‘ und ‚allgemein‘, ‚dominiert‘ und ‚subordiniert‘, gebildet wird und durch die populären Musikformen auf eine je spezifische Art und Weise organisiert ist.«²⁰

Er geht im Kern also von einer sozial-relationalen Fassung des Musikbegriffs aus, den er zudem im Plural denkt, denn die mit den genannten Begriffspaa- ren angedeuteten Polaritäten sind sozial entfaltet und historisch im Fluß. Für ihn sind die populären Musikformen jener in den Umrissen fließende Ausschnitt des musikhistorischen Feldes in denen grundlegende soziale Widerspruchsverhältnisse vermittelnd organisiert werden. Leider ist er in seiner umfanglichen Studie die Antwort darauf schuldig geblieben, wie diese Vermittlung musikalisch denn nun eigentlich realisiert wird. Das von ihm in Anlehnung an Gramsci entwickelte Artikulationsmodell läßt in dieser Hinsicht mehr Fragen offen als es beantwortet. Dennoch steckt in Middletons Konzept ein überaus fruchtbarer Ansatz, der gar nicht nachdrücklich genug hervorgehoben werden kann – nämlich die konsequente Historisierung des Problems. Statt die Kategorie populäre Musik voraussetzungslos als Gegebenheit hinzunehmen und die dabei auftretenden Widersprüche dann in der Regel ebenso umständlich wie abstrakt wegzudefinieren,

¹⁷ Vgl. S. Frith, *What Is Good Music*, in: J. Shepherd (Hrsg.), *Alternative Musicologies/Les Musicologies Alternatives*, (Canadian University Music Society) Toronto 1990, S. 96f.

¹⁸ Richard Middleton, *Studying Popular Music*, (Open University) Milton Keynes 1990.

¹⁹ John Shepherd, *Music as Social Text*, (Polity) Cambridge 1991.

²⁰ Middleton, a.a.O., 7.

ist hier vielmehr danach gefragt, wie, auf welche Weise und warum Gesellschaften eine solche musikalische Kategorie eigentlich hervorbringen. Sie ist nicht als Ausgangspunkt sondern als Resultat sowohl des historischen wie des Forschungsprozesses genommen.

In der Tat erweist sich eine Herangehensweise, die, statt davon auszugehen, daß es so etwas wie populäre Musik als ein fester Gattungs- und Genrezusammenhang gibt, man diesen nur richtig definieren müsse, vielmehr danach fragt, wie diese Kategorie gesellschaftlich jeweils produziert ist, als eine wesentlich aussichtsreichere Herangehensweise. Nimmt man die Charts beispielsweise, die wöchentlich von der Industrie nach bestimmten Gesichtspunkten zusammengestellten Ranglisten von Tonträgerverkäufen, nicht in ihrer von der Industrie vorgegebenen Funktion als vermeintliches Instrument zur Messung von Popularität und damit als aktuelles Abbild der Genres und Gattungen der populären Musik, sondern vielmehr als den wesentlichen Mechanismus, die Kategorie populäre Musik und die sie begleitenden Subkategorien überhaupt erst zu produzieren, eine Vereinbarung darüber herzustellen bzw. durchzusetzen, was als »populäre Musik«, »Popmusik«, »Rockmusik« usw. gelten soll, dann werden auch die Widersprüche hierbei als solche in der Sache faßbar. Es ist nämlich völlig aussichtslos, nach widerspruchsfreien Kriterien für die entsprechenden Absteckungen und Markierungen auf Middletons »musikhistorischem Feld« zu suchen, weil die mit dem Instrument der Charts und über die Institution Markt von den Hauptakteuren dieses Prozesses – der Industrie, den Musikern und den Konsumenten – im Gegeneinander ihrer Vorstellungen immer wieder neu ausgehandelten Kategorien alles andere als widerspruchsfrei sind. Der Industrie ist es gelungen, durch ihr faktisches Übergewicht eine Bindung der populären Musik an den Tonträger herbeizuführen²¹, der Musiker ist dafür nur in einer Funktion als Dienstleistender an der Tonträgerproduktion, der Rezipient nur als Tonträgerkonsument genommen. Der Tonträgerkonsument ist dies aber nur insofern er Musikrezipient ist. Für ihn ist der Erwerb des Tonträgers ebenso Mittel zum Zweck wie für die Industrie dessen Produktion, nur daß sich beide Zwecke diametral entgegenstehen. Und auch der Musiker agiert in diesem Zusammenhang als Subjekt seiner Kreativität mit Interessen, die wiederum von denjenigen der beiden anderen Akteure deutlich unterschieden sind. Und damit sind nicht mehr als die Eckpunkte eines komplexen Prozesses benannt, in dem Techniker, Software-Designer und Produzenten eine nicht minder große Rolle spielen. Das Resultat ihres Zusammenwirkens kann weder widerspruchsfrei sein noch ist es primär ein musikalisches. Dieses Resultat ist vielmehr primär ideologischer Natur, nämlich der Konsens darüber, was Musik jeweils ist – erst das macht den Musikprozeß in einer bestimmten Form möglich. Die Strukturen, in denen sich dieser Prozeß innerhalb der Institutionen Markt und Medien vollzieht sind überaus komplex, gebrochen durch Traditionen,

²¹ Die zur Zeit zu beobachtende Hysterie um File-Sharing und P2P-Netzwerke im Internet hat damit zu tun, daß diese Bindung gerade im Prozeß der Auflösung sich befindet und dabei mehr auf dem Spiel steht als ein bloßes Marketing-Problem und seine Lösung.

interne Normierungen wie etwa professionelle Standards und Entscheidungshierarchien. Dieser Prozeß ist ferner in sozial produzierte kulturelle und subkulturelle Zusammenhänge eingebunden, die ihrerseits den Reproduktionsnotwendigkeiten der sie hervorbringenden Gesellschaften folgen. Darauf genauer einzugehen verbietet der Rahmen. Doch auch so sollte deutlich sein, daß populäre Musik, eingeschlossen alle ihre Subkategorien, damit eine funktionale, im Wesen ideologische Kategorie ist, die musikalisch auf ebenso unterschiedliche wie widerspruchsvolle Weise ausgefüllt wird. Für das Funktionieren von Märkten und Medien, für die Organisation von Musik in den Formen eines industriellen Massenprozesses freilich spielt sie eine essentielle operationale Rolle.

Wenn dem so ist, dann muß es zu einem vergeblichen Unterfangen werden, hierfür nun einen musikalischen Gegenstandsbereich definitorisch fixieren zu wollen, der sich als distinkte Form musikalischer Praxis fassen oder gar theoretisch verselbständigen ließe, um ihn so auf seine Historizität befragen zu können. Daß die Popmusikforschung bislang recht ahistorisch geblieben ist, mit einem Geschichtsverständnis operiert, daß kaum über die letzten fünfunddreißig/vierzig Jahre hinausreicht, hat wesentlich damit zu tun. Genre- oder gattungsgeschichtliche Entwicklungszusammenhänge lassen sich hier weder rekonstruieren noch konstruieren. Mit anderen Worten: Statt von populärer Musik als einer definitorisch faßbaren Kategorie auszugehen und sie als einen gesonderten Gegenstandsbereich der Musikforschung zu definieren, hätte danach Musikgeschichtsschreibung hier ihren Gegenstand vielmehr in jenem sozialen und kulturellen Prozeß, in dem diese Kategorie als ein historisches Konstrukt überhaupt erst produziert wird.

Daß das für die theoretische Konzipierung des Forschungsprozesses weitreichende Folgen hat, liegt auf der Hand. Den sozialen und kulturellen Produktions- oder besser Konstruktionsprozeß der Kategorie »populäre Musik«, eingeschlossen ihre Unterkategorien »Rockmusik«, »Popmusik« usw. zu verfolgen, statt darin musikalische Genre- und Gattungsbezeichnungen zu sehen, zwingt den Blick auf die Strukturverhältnisse des Musikmarktes, der Medien, der kulturellen Zusammenhänge, in denen sich die Prozesse des Marktes vermitteln. Das Musikalische wäre dann als eine je konkrete Vermittlung, als die in Klang geronnene Organisationsform der Widersprüche in diesen Strukturverhältnissen zu sehen.

Auch Shepherd kommt in seiner Arbeit, *Music as Social Text*, von einem ganz anderen Ausgangspunkt zu durchaus ähnlichen Konsequenzen. Vor allem die feministischen Theorieansätze, die in Anlehnung an Michel Foucault und die poststrukturalistische Schule um Julia Kristeva sowie die psychoanalytischen Arbeiten Jaques Lacans mit großem Nachdruck die Funktion der Popmusik in den sozialen Reproduktionsmustern geschlechtsspezifischer Verhaltensweisen und –normen auf die Tagesordnung gesetzt haben²², sind von Shepherd auf ihre Konsequenzen für den Musikbegriff hinterfragt worden. Die damit anvisierte diskursive Konstitution von Realität und Realitätserfahrung – Diskurse positionieren die Individu-

²² Vgl. hierzu John Shepherd/Peter Wicke, *Music and Cultural Theory*, a.a.O., insbes. 56ff.

en vermittelt der sozial sehr ungleich verteilten Macht zur Definition und strukturieren auf diese Weise nicht nur Realitätserfahrung, sondern produzieren somit auch soziale Realität, weil die Individuen aus den diskursiv gesetzten Positionen heraus agieren – dieser im Kern von Foucault entwickelte Gedanke erhält bei Shepherd einen in jeder Hinsicht zentralen Stellenwert. Nach ihm sind nämlich auch Musikbegriffe – und dies bezieht er keineswegs allein auf die Popmusik – diskursiv konstituiert und keinesfalls nur neutrale Label, die einer immer schon existierenden Praxis nachträglich angeheftet werden. Die Macht zur Definition, auch dessen was Musik ist, was populäre Musik, was Kunst, was Unterhaltung, was Authentizität usw. ist eine faktische, die das, was sie vermeintlich bloß abbildet, in Wirklichkeit strukturiert und konstituiert. Statt blind mit Begriffen an einer vermeintlich immer schon – nämlich begriffslos – existierenden musikalischen Praxis herumzuoperieren, hätte die Musikforschung vielmehr die diskursive Konstruktion musikalischer Begrifflichkeit und deren positionierende, strukturierende und konstituierende Funktion aufzudecken.²³ (Das gilt übrigens auch für die strukturelle Machtverteilung zur Definition innerhalb der akademischen Hierarchien von Musikwissenschaft selbst – doch das nur am Rande). Shepherd hat ein überaus treffendes Beispiel für diese diskursive Konstruktion musikalischer Begriffe geliefert, daß er modellhaft analysiert. Nicht zuletzt über die feministischen Theorieansätze ist die Tatsache inzwischen längst zu Bewußtsein gelangt, daß die Kategorie populäre Musik nahezu ausschließlich, auf jeden Fall aber dominant durch Männer, durch einen männlichen Diskurs konstituiert ist. Die strukturelle Machtposition, die Männer als de facto ausschließliche Musikproduzenten, in ausnahmslos allen Spitzenpositionen des Industriemanagements, als Musiker und als der quantitativ weit überwiegende Teil der Tonträgerkonsumenten sowie in der Regel auch des Live-Publikums einnehmen, gibt ihnen nicht nur die Möglichkeit zu definieren, was populäre Musik jeweils ist, sondern sie definieren damit auch zugleich die Position von Frauen in dieser Musik. Die Folge dessen ist nun keineswegs etwa nur, daß Frauen in der Popmusik üblicherweise auf die Rolle der Sängerin beschränkt sind, sondern anhand der Analyse einiger für die Popmusik typischer Stimmklangbilder und der damit verbundenen Soundformen weist Shepherd nach, daß diese diskursive Struktur in der klanglichen Organisation des Musikalischen eine unmittelbare Entsprechung findet. Die überaus ungleichgewichtige diskursive Positionierung von Frauen und Männern in der Popmusik reproduziert sich auf der klanglichen Ebene in Form der in dieser Musikpraxis tolerierten weiblichen Stimmklangbilder, ihrer Tonlagen und dazugehörigen Soundkonzepte – ganz unabhängig von jeder musikalischen Stilistik – durch einen in Klang umgesetzten kulturellen Kode von Weiblichkeit. Der – überwiegend männliche – Hörer wird durch die klanglichen Signale einer enthemmten Sinnlichkeit entweder in die Rolle des Voyeurs gesetzt (die Frau

²³ Vgl. hierzu Peter Wicke, »Let the Sun Shine in Your Heart« oder Was die Musikwissenschaft mit der Love Parade zu tun hat. Von der diskursiven Konstruktion des Musikalischen, in: Die Musikforschung, 50(4), 1997, 421ff.

als Lust- und Sexobjekt des Mannes) oder aber, durch ausgeglichene Klangbilder und dunkle Mittellagen, in einen Entspannungszustand versetzt (die Frau als Mutter und entspannende Häuslichkeit herstellende Gattin).²⁴ Gleiches nur in umgekehrter Richtung ließe sich ähnlich offenkundig an dem in der zeitgenössischen Popmusik nahezu immer mit den Insignien von Macht, Gewalt und harter Arbeit versehenem Klangbild der ebenso ausnahmslos von männlichen Musikern gespielten elektrisch verstärkten Gitarre festmachen.²⁵ Die damit angedeutete musikalisch organisierte Positionierung des Subjekts in der sozialen Wirklichkeit, zielt auf die Kehrseite des oben skizzierten Zusammenhangs. Nicht nur ist – statt von den populären Musikformen als einer Gegebenheit auszugehen – danach zu fragen, auf welche Weise diese Kategorie sozial produziert ist. Es gilt vielmehr auch umgekehrt danach zu fragen, wie sie, sobald vorhanden, das Musikalische konstituiert und über dessen diskursive Strukturierung die soziale Realität, in der diese Prozesse stattfinden, zumindest mitproduziert, auf jeden Fall aber reproduziert.

Sowohl Shepherd wie Middleton haben darauf verzichtet, den letzten Schritt in dieser Argumentationskette zu gehen und die Eigentümlichkeit des Musikalischen in solchen Zusammenhängen genauer zu qualifizieren, nämlich als ein Medium, in dem die angedeuteten Prozessen organisiert sind und ablaufen. Musik als in Klang entfaltetes Medium sozialer und kulturelle Prozesse²⁶ und damit nicht nur Produkt, sondern zugleich Agens des historischen Wandels – so ließe sich das Credo eines musikhistorischen Ansatzes beschreiben, der über die bloße Legitimation der eigenen ästhetischen Position hinausgeht, ohne deshalb in der Beliebigkeit eines grenzenlosen Relativismus zu versinken. So gesehen, fände Musikgeschichte ihren Gegenstand dann freilich weder an dem einen noch in dem anderen Pol des »musikhistorischen Feldes« – weder in »Pop« noch in »Art«, weder in »U« noch in »E« und auch nicht in einem »Sowohl-als-Auch«. Sie wäre dann kein geringeres Unterfangen als eine musikalische Analyse der Gesellschaft in ihrer Geschichtlichkeit, oder – etwas weniger metaphorisch – eine historische Analyse der musikalisch vermittelten Reproduktionsmechanismen von Gesellschaften, ihrer sozialen und kulturellen Reproduktion im Medium der Musik. Daß diese Aufgabe noch einer Lösung harrt, dürfte wohl kaum bestreitbar sein.

²⁴ Für eine weitere, ausführliche und detaillierte Analyse dieses Zusammenhang vgl. Jennifer Giles/John Shepherd, *Theorizing Music's Affective Power*, in: *Arena*, 85, 1988, 106ff; sowie John Shepherd, *Music and Male Hegemony*, in: R. Leppert/S. McClary (Hrsg.), *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*, (Cambridge University Press) New York 1987, 151ff.

²⁵ Vgl. hierzu Peter Wicke, *Virtuosität als Ritual. Vom Guitar Hero zum DJ-Schamanen*, in: H. v. Loesch/U. Mahler/P. Rummenhöller, *Musikalische Virtuosität*, (Schott) Mainz 2004, S.232ff.

²⁶ Ausführlich hierzu und zu den theoretischen Implikationen des Medienbegriffs in diesem Kontext vgl. Peter Wicke, *Rock Music: Meaning Production Through Popular Music*, in: J. Shepherd (Hrsg.), *Alternative Musicologies/Les Musicologies Alternatives*, a.a.O., 137–157; sowie Peter Wicke/John Shepherd, *Music and Cultural Theory*, a.a.O., 95f.