

JIŘÍ FUKAČ

## POPMUSIK ALS GEGENSTAND DER MUSIKFORSCHUNG?

„Everybody understands what musicology is, at least in a general way“ – diese durchaus affirmativ klingenden Worte sind in der Einleitung zum wohlbekannten (und als eine merkwürdig narrative Art „Einführung in die Musikwissenschaft“ wirkenden) Buch von Joseph Kerman<sup>1</sup> zu lesen. In seinen weiteren, an den zitierten Satz fast unmittelbar anknüpfenden Ausführungen, die sich mit den partiellen Disziplinen der Musikwissenschaft befassen, verliert jedoch der führende Repräsentant der heutigen amerikanischen Musikforschung seinen kognitiven Optimismus, indem er nämlich die Tatsache zur Kenntnis nehmen muß, daß der Charakter und die Sendung dieser Fächer manchmal sogar den Spezialisten selbst mehr oder weniger unklar vorkommen.

Solche kognitiven Diskrepanzen sind offensichtlich vor allem semantisch determiniert. Wenn wir lediglich das isolierte Begriffswort „musicology“ bzw. „Musikwissenschaft“ aussprechen, passen wir nämlich fast automatisch dessen Begriffsinhalt einem stark verallgemeinerten (und deshalb eher stabilisierten, ja konservierten) Musikbegriff an, während die meisten speziellen Termini, mit deren Hilfe wir die einzelnen Teilbereiche der Musikwissenschaft bezeichnen wollen, uns als Ergebnisse einer ununterbrochenen „Diskussion“ vorschweben, in der man immer aufs Neue die Frage zu beantworten versucht, welche konkreten Sachverhalte oder Aspekte sich aus dem als „Musik“ und/oder „Musikkultur“ verstandenen phänomenalen Bereich forschend herausgreifen lassen und warum man es gerade so (und nicht anders) tun soll. Anders ausgedrückt: jene Verallgemeinerung, der wir unseren gerade nun vorhandenen Musikbegriff verdanken, muß nicht unbedingt der kognitiven Art und Weise entsprechen, auf die man sich gleichzeitig der Relevanz konkreter musikbezogener Sachverhalte oder Aspekte bewußt wird. Der als eine zentrale oder „Dach“-Kategorie benützte Musikbegriff wird nämlich in der Ebene unserer sprachlich oder „philosophisch“ kodifizierten und darüber hinaus auch gewissermaßen konservativen Verstehensart (eines interindividuellen, ja kollektivistischen

---

<sup>1</sup> Siehe Joseph Kerman, *Contemplating Music. Challenges to Musicology* (Cambridge, Massachusetts 1985, S. 12).

„common sense“) erzeugt. Und just durch dieses Verstehen wird uns die Überzeugung suggeriert, daß eine „allgemeine, mit Musikalischem sich befaßende Lehre bzw. Wissenschaft“ (egal, wie diese zeitgemäß konkret bezeichnet wird: sie kann ebenso „ars musica“ oder „scientia musica“ wie „Tonwissenschaft“, „Musikwissenschaft“ u. ä. heißen) imstande ist, den adäquaten kognitiven Zutritt zu allen musikbezogenen Entitäten zu garantieren. Der Inbegriff von den realen, bereits erkannten oder potentiell erkennbaren musikalischen Phänomenen, die um uns herum existent sind (oder aufgrund ihres dynamischen Heranreifens erst existent werden), ist aber üblicherweise entweder enger oder breiter als die Extension des vorhandenen „stabilen“ Musikbegriffs. Deshalb können wir in einem bestimmten Moment weder alle potentiellen Aspekte dieses Begriffs mittels der uns zur Verfügung stehenden Disziplinen erklären, noch alle Impulse zur Kenntnis nehmen, die zur Etablierung neuerer brauchbarer Forschungsspezialisierungen doch eventuell beitragen könnten.

Im Mittelalter wurde z. B. das Begriffswort „musica“ dermaßen universal verstanden und gedeutet, daß die damalige ars und/oder scientia musica sogar die kosmologischen Aspekte des so bezeichneten (Schein)–Phänomens zu deuten hatte, es dauerte aber noch lange, bis man im Rahmen desselben Wissensparadigmas<sup>2</sup> fähig war, die sonst seit jeher evidenten, jedoch von der Theorie nicht zur Kenntnis genommenen Phänomene wie „musica profana“ oder „cantus vulgaris“ terminologisch und darüber hinaus auch sachlich zu reflektieren. Viel später hat Guido Adler als einer der wissenschaftstheoretisch scharfsinnigsten Begründer der modernen Musikwissenschaft versucht, ein gut ausbalanciertes, mit den Aspekten der zu eruierenden Diachronie wie Synchronie sich konsequent befassendes System musikwissenschaftlicher Fächer zu entwickeln, die das ganze Umfeld der Musik und/oder der Musikkultur restlos untersuchen sollten. Letzten Endes hat er aber annehmen müssen, daß es doch nützlich wäre, jenseits dieses Systems eine Disziplin namens „Musikologie“ zu etablieren, um den „beiseite gelassenen“ Bereich der ethnischen bzw. Volksmusik kognitiv zu fassen.<sup>3</sup> Natürlich war dies die Folge eines in der europäischen Musik- und Musikwissenschaftsauffassung herrschenden Euro- wie Artezentrismus, einer Denkart also, die vor dem Problem eines Musikbereichs, wo es sich mit der Synchronie–Diachronie–Dialektik anders als in der Kunstmusik verhält, ratlos stand. Und vor wenigen Jahren geriet der erwähnte Amerikaner Joseph Kerman in Verlegenheit, wie die eingebürgerte Klassifizierung bzw. Systematik der musikwissenschaftlichen Teilfächer zu vervollkommen wäre. Die Lösung fand er in der besonderen Betonung der Ethnomusikologie und der sog. „cultural musicology“,<sup>4</sup> die von unserem europäischen Standpunkt sowieso nur als operative Synthese ethnologischer, anthropologischer und soziokultureller Aspekte anzu-

2 Der Terminus „Paradigma“ wird hier im Sinne der Theorie des revolutionären Paradigmenwechsels von Thomas Samul Kuhn (*The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago 1962, <sup>2</sup>1974) verwendet.

3 Siehe Guido Adler, *Methode der Musikgeschichte* (Leipzig 1919).

4 Vgl. Kermans zitiertes Werk, S. 155 ff.

sehen sei. Nicht einmal diese Hervorhebung anthropologisch-ethnologischer und kultursoziologischer Aspekte ermöglichte ihm aber, die Relevanz der eben in Amerika so massiv und einflußreich gewordenen populären Musik vom Standpunkt des dominierenden musikwissenschaftlichen Paradigmas aus anzuerkennen, obzwar vielleicht gerade dieses Phänomen in seiner amerikanischen Gestalt zum relevanten Objekt der „kulturellen Musikologie“ werden konnte. Übrigens gibt es schon nicht nur im amerikanischen Kontext, sondern auch in Europa eine Menge von historischen, theoretisch-analytischen und soziologisierenden Arbeiten, die auf das Phänomen „Popmusik“ zielbewußt eingehen und die von einem seine Disziplin ernsthaft reflektierenden Musikwissenschaftler zweifellos berücksichtigt werden sollten. Kermans Beispiel zeigt aber, daß die auf einer traditionell Begriffsvorstellung der Musik beruhende und sich selbst von einer kognitiven Metaposition reflektierende Musikwissenschaft einem evident existenten, ja entwicklungsmaßig vielleicht entscheidenden Phänomen gegenüber so gut wie blind bleiben kann. Und weil diese Situation immer aufs Neue in der Geschichte der kognitiven Auseinandersetzung mit der Musik auftaucht, wobei das „Vergessene“ oder „bei Seite Gelassene“ der unteren Majoritätsschicht des Musikwesens gleicht, scheinen diesbezüglich als Ursachen nicht nur die angedeuteten semantischen Faktoren, sondern auch bestimmte tradierte axiologische Motivationen aufzutreten, die selbstverständlich eben im Sprachlichen, also in der musikwissenschaftlichen Bezeichnungspraxis, ihren vermittelten Ausdruck finden.

Glücklicherweise ist die kognitive Handhabung solcher „niedereren“ Musiphänomene nicht ausschließlich von der etablierten offiziellen Musikwissenschaft abhängig. Die ersten, manchmal spontan „von unten“ verarbeiteten Sammlungen europäischen Volksliedes hat es ziemlich lange vor dem Moment gegeben, wo die Musikfolkloristik bzw. -ethnologie als legitimer Bestandteil der „von oben“ geprägten musikwissenschaftlichen Systematik anerkannt wurde, und ähnlich verhielt es sich mit der Reflexion der modernen, durch afroamerikanische Impulse beeinflussten populären Musik. Schon in der Zwischenkriegszeit befaßte man sich historisch mit Jazz, wobei wir in dem allmählich heranreifenden Fachschrifttum fast alle Phasen indentifizieren können, die seit dem 17. und 18. Jahrhundert auch für die an die europäische Kunstmusik herangehende Musikgeschichtsschreibung charakteristisch waren (Musikeranekdoten, hagiographische Biographien, annalistische oder lexikographische Registrierung der Faktographie, Suche nach der Entdeckung der „Entwicklungslogik“ des diachronischen Verlaufs, einschließlich der Stilperiodisierungen, u. ä.).<sup>5</sup> Nach dem zweiten Weltkrieg schien es dann vielen Autoren differenten fachlichen Ranges unerläßlich zu sein, das nun schon reichlich angehäuften historische und musiktheoretische Wissen über Jazz (später auch über Rock oder Popmusik überhaupt) enzyklopädisch zusammenzufassen, und es entwickelte sich eine legitime

<sup>5</sup> Eine der ersten kritischen Auseinandersetzungen mit der spontan entstandenen, auf Jazz orientierten „Musikhistoriographie“ hat der tschechische Komponist Jan Rychlík (*Pověry a problémy jazzu [Aberglaube und Probleme des Jazz]*, Praha 1959) dargebracht.

und gesellschaftlich einflußreiche Popmusikpublizistik popularisierender oder musikkritischer Sendung. Seitens der Musikwissenschaft hat es mindestens soziologische Deutungen dieser Thematik gegeben, die allerdings zuerst – wie es vor allem bei Adorno<sup>6</sup> der Fall war – auf die Phänomene der Popmusik vom Standpunkt einer radikalen Kritik der Massenkultur eingegangen sind. Hier und da gab es aber dennoch ausgebildete professionelle Musikforscher, die sich der Popmusik im breitesten Sinne des Wortes als einem legitimen Gegenstand der Musikwissenschaft zuwandten. In der ehemaligen Tschechoslowakei hat sich diese Tendenz in den 60er Jahren so massiv durchgesetzt, daß z. B. im Rahmen des damals entstandenen Institutes für Musikwissenschaft der Tschechoslowakischen Akademie der Wissenschaften eine gut organisierte Abteilung für die Erforschung der Popmusik errichtet wurde. Dabei argumentierte man mit der heimischen Tradition: August Wilhelm Ambros, Eduard Hanslick und Otakar Hostinský wurden als Musikforscher geschildert, die schon in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts bereit gewesen waren, sich mit den „niederen Schichten“ der Musikkultur ohne jedwede Vorurteile auseinanderzusetzen.<sup>7</sup> Diese Identifizierung der tschechischen und slowakischen Musikwissenschaftler mit einem bisher nicht zur offiziellen Kenntnis genommenen Musiktyp entsprang aber viel eher der spezifischen aktuellen Situation eines Landes, wo die westliche Kultur (einschließlich der amerikanischen Popmusik) als Wertkomplex antitotalitären Gepräges empfunden wurde: es ging sozusagen um eine „cognition in opposition“.<sup>8</sup> In den 80er Jahren entstand dann schließlich eine internationale und zugleich auch interdisziplinäre Forschergemeinde (IASPM = The International Association for the Study of Popular Music), die u. a. auch zur Etablierung der Popmusikthematik im Rahmen der musikwissenschaftlichen Studienprogramme an manchen außereuropäischen wie europäischen Universitäten beigetragen hat. Die Popmusik wurde an einigen von der IASPM veranstalteten Konferenzen zum Gegenstand seriöser begriffsgeschichtlicher und wissenschaftstheoretischer Überlegungen,<sup>9</sup> Richard Middleton schrieb in der durch diese Bewegung hervorgerufenen Atmosphäre ein Buch, das als die erste „Einführung in die Popmusikwissenschaft“ dienen und angesehen werden kann,<sup>10</sup> und die Herausgeber einer umfangreichen dreibändigen tschechischen

6 Siehe Theodor W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie* (Frankfurt a. M. 1962), hier besonders die Studien „Typen musikalischen Verhaltens“ und „Leichte Musik“. Vgl. auch Theodor W. Adorno – Hanns Eisler, *Komposition für den Film* (Leipzig 1977). Zu den allgemeinen Ausgangspunkten jener Kritik siehe Max Horkheimer – Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente (Frankfurt am Main 1988).

7 Vgl. Jiří Fukač – Ladislav Mokrý – Vladimír Karbusický, *Die Musiksoziologie in der Tschechoslowakei* (Praha 1967).

8 Siehe Jiří Fukač, *Modern Popular Music and Czecho-American Cultural Synthesis* (In: *Central European Popular Music*, hrsg. von Aleš Opekar, Praha 1994, S. 49 – 52).

9 Siehe z. B. das Protokoll der Konferenz in Reggio Emilia 1983: *Popular Music Perspectives 2* (Göteborg – Exeter – Ottawa – Reggio Emilia 1985).

10 Siehe Richard Middleton, *Studying Popular Music* (Philadelphia 1990).

„Einführung in die [normale sprich: gesamte] Musikwissenschaft“<sup>11</sup> wagten es, eine Disziplin namens „Theorie und Geschichte der nichtartifizialen Musik“ in die Systematik der Faches einzugliedern.<sup>12</sup>

Just der letztgenannte Benennungsakt kann aber zugleich als ein Fehlschritt, ja als Beispiel einer methodologischen Falschstrategie empfunden werden. Freilich ist es notwendig, auf die Existenz der Popmusik musikwissenschaftlich zu reagieren, vielleicht sogar mit der Gründung einer neuen Spezial- oder Subdisziplin. Natürlich kann eine solche Subdisziplin der Musikwissenschaft nicht unbenannt bleiben, besonders wenn sie in deren Systematik korrekt eingegliedert werden soll. Sicherlich müssen dabei die Namen der Teilfächer nicht ganz „worttreu“ den Charakter und Inhalt der beabsichtigten Forschung zum Vorschein bringen: die meisten eingebürgerten Bezeichnungen der musikwissenschaftlichen Disziplinen beweisen dies ganz klar. Zweifellos kann man über die Popmusik sowohl historisch als auch theoretisch (im Sinne der Musiktheorie, die sich mit der Musikstruktur so komplex wie möglich befassen soll) forschen: letzten Endes paßt sich somit die „Popmusikforschung“ der diachronisch-synchronisch aufgebauten Adlerschen Systematik der Musikwissenschaft an. Das die Popmusik betreffende Wissen kann dann auch in das Gesamtbild der Musikkultur integriert werden: meines Erachtens hat es schon einen erfolgreichen Versuch gegeben, die gesamte europäische Musikgeschichte als Einheit von Kunst- und Populärmusik (im breitesten zu verhistorisierenden Sinne des Wortes) aufzufassen, nämlich das vierbändige dänische Projekt „Den europæiske musikkulturs historie“ (Kopenhagen 1982–84). Und der wissenschaftliche Umgang mit der Popmusik kann auch weitere Bereiche der musikwissenschaftlichen Denkart bis zu deren pragmatischen Applizierungen hin beeinflussen: in einigen Ländern wurden z. B. musikpädagogische Konsequenzen aus diesem Diskurs gezogen, indem man methodische Bücher niederschrieb, die die schulisch-erzieherische Vermittlung der populären Musikproduktion gewährleisten sollten.<sup>13</sup>

Zugleich erhebt sich aber bei dieser Bilanz eine Menge von berechtigten Gegenfragen.

– Erschöpft sich wirklich die adäquate kognitive Eruierung des Phänomens „Popmusik“ mit der Beobachtung entsprechender historischer Vorgänge und strukturell-synchronischer Zustände? Wird so das Wesen des Phänomens erkannt? Und wenn es nicht der Fall ist, könnte es dann nicht besser sein, daß die neue Disziplin lieber ohne einen genau beschreibenden Namen (wie es eben die Bezeichnung „Theorie und Geschichte der nichtartifizialen bzw. populären

11 Hudební věda (hrsg. von Vladimír Lébl und Ivan Poledňák, Praha 1988), siehe besonders Band III, S. 823 – 853.

12 Zum Terminus „nichtartifizialer Musik“ siehe Jiří Fukač – Ivan Poledňák, Zur Stratifikation der Sphäre der nonartifizialen Musik (In: Beiträge zur Musikwissenschaft 26, 1984, Nr. 2, S. 112 – 128).

13 Vgl. Dörte Hartwich-Wiechell, Didaktik und Methodik der Popmusik (Frankfurt am Main – Berlin – München 1975); Franz Niermann, Rockmusik und Unterricht (Stuttgart 1987).

Musik“ ist) bleibt und sich weiterhin als ein offenes (sozusagen „voraussetzungsloses“) Forschungsfeld entwickelt?

– Kann man nicht die wissenschaftliche Handhabung des Phänomens viel leichter am Rande der Musiksoziologie oder einer „kulturellen Musikwissenschaft“ verwirklichen, weil zumindest die Popmusik der letzten vier oder fünf Jahrzehnte als der typischste Produkt und Bestandteil der musikalisch bezogenen Massen- und Medienkultur gedeutet und gewertet wird? Wenn man aber so handelt, tut man es nicht um den Preis, daß die Forschungsergebnisse in eine durchaus kritische musikwissenschaftliche Negierung des gesamten massenkulturellen Trends münden?<sup>14</sup> Wozu hilft uns dann solch eine ablehnende kritische Theorie?

– Ist es richtig, wenn es sich aus der musikwissenschaftlichen Erforschung der Popmusik didaktisch-methodische Unterrichtskonzepte ergeben, nach denen der junge Mensch in diese Produktion ähnlich wie im Fall anderer Musiktypen eingeweiht werden soll? Gleicht dies nicht einem kontraproduktiven (erzieherisch unwirksamen) paternalistischen Umgang mit dem von unten sich herauskristallisierenden Wertkomplex der populären Musikproduktion?

– Soll nicht diese Forschung eher – übrigens ähnlich wie einst die Musikethnologie – jenseits der strikten musikwissenschaftlichen Systematik bleiben, sozusagen als ein neuer und weiterer Sektor der auf Musik sich orientierenden Kognition, ja als eine Kognition, die angesichts der Verankerung dieser Musik in die Lebensweise spezieller Soziogruppen die musikalischen Aspekte nicht für die zentralen Momente der gesamten Problematik hält und den vorhandenen Komplex ganz anders befragt, als es die Musikwissenschaft mit ihrem Gegenstand bisher gemacht hat?

Auf die letzterwähnten Probleme hat unlängst Peter Wicke aufmerksam gemacht.<sup>15</sup> Seiner Meinung nach haben wir im Fall der zeitgenössischen Popmusik mit einem Phänomen zu tun, dessen Funktionen nicht von dem bloß musikalisch-ästhetischen Gefallen, geschweige denn von dem traditionellen Musik-kunstkonzept abzuleiten sind. Die Musikwissenschaft mit ihren bisherigen Zielsetzungen, Kriterien und Arbeitsmethoden stellt diesbezüglich kein adäquates und völlig kompetentes Erkenntnisinstrument dar, so daß es sogar gefährlich ist, die Thematik der Popmusik dem eingebürgerten musikwissenschaftlichen Paradigma in einer bornierten Weise anpassen zu wollen. Fast jeder von uns weiß ungefähr, was die Musikwissenschaft ist, gar nicht klar ist aber die Tatsache, wie man die wissenschaftliche Untersuchung der Popmusik in diesen Rahmen effektiv eingliedern soll. Die bisherigen Erfahrungen überzeugen uns viel eher davon, daß man hinsichtlich mancher Probleme ganz andere, vielleicht durchaus außermusikwissenschaftliche Methoden anzuwenden hat. Das Versagen jener didaktischen Konzepte, die der traditionellen Musikpädagogik entnommen wurden und auf die Popmusik sich orientierten (Wicke nennt diese musikpädagogi-

<sup>14</sup> Dieser Gesichtspunkt wurde ganz deutlich u. a. in der Monographie von Elisabeth Haselauer, *Berieselungsmusik. Droge und Terror* (Wien – Köln – Graz 1986).

<sup>15</sup> Siehe Peter Wicke, *Vom Umgang mit Popmusik* (Berlin 1993).

sche Instrumentalisierung der Popmusik „Bonbondidaktik“), zeigt eigentlich, wo die Grenzen der musikwissenschaftlichen Kompetenz hinsichtlich der erwogenen Problematik liegen: die Beziehung der jungen Generationen zu der Popmusikproduktion wird aufgrund zahlreicher musikalischer wie außermusikalischer Bedürfnisse und Erwartungen geformt, die die heutige Jugendkultur ausmachen und als solche von uns primär zu untersuchen sind. Demgegenüber kann sich auf der Basis einer konkret orientierten Jugendkulturrezeption eine von der üblichen sozialen Stratifizierung unabhängige „kulturelle Klasse“ herausbilden (z. B. Anhänger eines konkreten Rockstils), deren Verhaltensweise in Bezug auf Musik und alle anderen mitwirkenden Komponenten ebenso zum legitimen Forschungsobjekt werden soll.<sup>16</sup> Die Popmusikforschung, vielleicht gar nicht als eine adäquat zu benennende Disziplin, wird sich also interdisziplinär entwickeln müssen. Zwar kann die traditionell durchgeführte historische und theoretisch-analytische Erforschung der Popmusikprodukte teilweise zeigen, warum sie anders als die übrige Musik gesellschaftlich fungieren, dieses Fungieren selbst stellt aber einen umfangreichen Kontext der menschlichen Lebenspraxis dar, in dem die Popmusik ihren wahren Sinn erst gewinnen kann.

Zugleich kann die nun schon existierende, auf die spezifischen Existenz-Modi der Popmusik eingehende interdisziplinäre Forschung bestimmte Wege der gesamten Musikwissenschaft vorbildlich zeigen, auf denen sich auch alle andersartigen Kultur- und Lebenskontexte der Musikproduktion wie –rezeption tiefer untersuchen lassen. Einige neuere Untersuchungen, die z. B. die subkulturelle oder Geschlechtsdeterminierung der Musik berücksichtigen wollen, sind daher trotz ihrer scheinbaren Exklusivität ernst zu nehmen.<sup>17</sup> Diese und viele ähnliche Kontexte waren nämlich vom Standpunkt der traditionellen Musikforschung nicht so leicht greifbar, indem sie nur als Teilaspekte oder soziologisch mitmotivierende Faktoren des musikgeschichtlichen Vorganges angesehen wurden. Das Beispiel der nur interdisziplinär zu untersuchenden Popmusik stellt also eine Herausforderung dar, auf die man als Musikwissenschaftler überprüfend reagieren soll, und zwar zugunsten aller anderer Fachspezialisierungen. In dieser Weise wird vielleicht ein neues Musikbild entstehen, in dem die Wechselwirkung der Pole „Autonomie“ – „Heteronomie“ als konstante Eigenschaft des Daseins jeder Musik erscheinen wird.

---

<sup>16</sup> Siehe näher George H. Lewis, *Taste Culture and Culture Classes in Mass Society. Shifting Patterns in American Popular Music* (In: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 8, 1977, Nr. 1, S. 39 – 48).

<sup>17</sup> In der musikwissenschaftlichen Produktion der letzten Jahre zeichnen sich Bemühungen ab, die Musik überhaupt (also nicht nur die populäre) nach anderen, sozusagen außermusikalischen Kriterien konsequent zu untersuchen, die man bei der Analyse des gesamten Kontextes der Popmusik schon lange für maßgebend hält. Vgl. beispielsweise die folgenden Publikationen: Marek Slobin, *Subcultural Sounds. Micromusics of the West* (Hanover – London 1993); *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship* (hrsg. von Ruth A. Solie, Berkeley – Los Angeles – London 1993).

