

# Popmusik — Konsumfetischismus oder Kulturelles Widerstandspotential?

## Gesellschaftliche Dimensionen eines Mythos

von

Peter Wicke (Humboldt-Universität, Berlin)

Wohl kaum eine andere Frage hat vor allem akademisch gestimmte Gemüter in Sachen Popmusik ähnlich heftig bewegt wie diejenige nach den gesellschaftlichen Wirkungen dieser Musik, nach ihrem Zusammenhang mit gesellschaftlichen Machtverhältnissen und sozialen Normen. Schon Adorno ahnte an diesem Punkt nichts als Ungemach — sowohl für den einzelnen wie für die Gesellschaft —, was ihn freilich im Unterschied zu seinen zahlreichen Apologeten bei aller Einseitigkeit des Blicks nicht an brillianten Einsichten in den Zusammenhang von Musik und Gesellschaft hinderte.

Den anderen Pol des Spektrums haben die in die Jahre und dabei zu akademischen Würden gekommenen Altfans aus den glorreichen Tagen der amerikanischen Westcoast-Musik, der Flower-Power- und Hippie-Bewegung besetzt. Einst ausgezogen, um mit der Gitarre in der Hand die Welt zu verändern, sind sie, sofern dabei nicht zu Millionären geworden, die Träger eines theoretisch ambitionierten Diskurses, die bereits beim leisesten Vorverdacht auf »Jugendkultur« ein Widerstandspotential zu feiern beginnen, das noch aus jeder Geste abweichenden Konsumverhaltens eine »Subkultur«, aus der fleißig für überbezahlte Produkte löhnende Teilnahme am Musikmarkt »resistance through rituals« werden läßt. Auch hier hat die Einseitigkeit des Blicks — denn dies bedeutet nicht selten eine besonders geschärfte Optik — durchaus Wertvolles zutage gefördert, hat vor allem die kulturellen Dimensionen des Musikgebrauchs einer ins Gesellschaftspolitische zielenden Analyse aufgeschlossen.

Beide Positionen — der im Kern auf Adorno zurückgehende Standpunkt, nach dem Popmusik eine besonders raffinierte Finte des Kapitals zur kulturellen Reproduktion bestehender Machtverhältnisse ist, und die in den siebziger Jahren am britischen Centre for Contemporary Cultural Studies entwickelte Auffassung, wonach diese Musik als Bestandteil jugend- und subkultureller Zusammenhänge ein soziales Widerstandspotential besitzt, das im aktiven Umgang mit ihr mobilisiert werden kann —, beide Positionen erfreuen sich nicht nur großer Beliebtheit im theoretischen Umgang mit den populären Musikformen, sie haben unter Schlagworten wie »kommerzieller Ausverkauf« einerseits, »Authentizität« oder »Glaubwürdigkeit« andererseits längst den einschlägigen Fachjournalismus, die diversen Fanzines und die Szene selbst erreicht. Und das Thema hat eine weithin übersehene Tradition. Schon 1797 nämlich zog der Hallenser Autor S.J. Wolf gegen den aufkommenden Walzer mit einem Buch zu Felde, das den bezeichnenden Titel trug: »Beweiss, dass das Walzen eine Hauptquelle der Schwäche des Körpers und Geistes unserer Generation sey«<sup>1</sup>, was schon damals auf heftigen Widerspruch stieß, auch wenn den Kontrahenten zu jener Zeit die schlagkräftige Begrifflichkeit unserer Tage

natürlich abging.

Wie häufig mit Streitfragen, die die Gemüter derart lange bewegen, scheint auch hier die Debatte sich soweit verselbständigt zu haben, das ihre faktische Belanglosigkeit gar nicht mehr bemerkt wird. Sie ist belang-, weil völlig folgenlos. Ob man die Popmusik als Konsumfetischismus verteufelt oder sie als sozialen Widerstand in kulturellen Formen in den Adelsstand erhebt, sie findet trotzdem statt. Daß auch die Popmusikforschung im engeren Sinne sich diese Frage hat aufnötigen lassen — in der Abwehr konservativer Angriffe (an denen wahrlich noch immer kein Mangel ist) auf eine ernsthafte Auseinandersetzung mit den populären Musikformen —, hat sie einem fatalen Legitimationszwang ausgesetzt, so als ob es wirklich darum ginge, Popmusik unbedingt eine akademische Bescheinigung darüber ausstellen zu müssen, daß auch sie Kunst sei oder sich an ihr doch wenigstens ein Stück Widerstand gegen gesellschaftliche Repressionsmechanismen festmachen lasse. Das ist als Ausgangspunkt von Theoriebildung nicht zuletzt deshalb ungeeignet, weil dem Prämissen unterliegen — übrigens beiden Positionen — die bei genauerer Besichtigung ernsthaft nicht zu halten sind.

Von der Generalisierung einmal abgesehen — Adorno meinte nicht **die** populäre Musik, sondern die Swing-Derivate der frühen vierziger Jahre, die Subkulturtheoretiker basierten ihre Konzepte auf dem britischen Punk der siebziger Jahre —, beiden Positionen eignet ein Verständnis von Musik, das in dieser etwas Dingliches sieht; Adorno als der konsequentere Denker nannte es dann auch ein »Verdinglichtes«. Für ihn transportiert die zur Sache gemachte Musik nach einem an Pawlow erinnernden Kommunikationsmodell ihre systemkonformierenden ideologischen Inhalte direkt in die Köpfe der Opfer der Kulturindustrie. Die Subkulturtheoretiker sehen in diesen weniger Opfer als vielmehr eine Art semiotische »Guerilla-Kämpfer« (Eco) —, die von dem »Ding Musik« nicht nur aktiven Gebrauch machen, sondern ihm darin ihre eigene widerständige Bedeutung geben.

Problematisch daran ist die beiden Positionen implizite dingliche Vorstellung von Musik, denn Musik ist bekanntlich kein Ding, das man anfassen kann. Genau genommen kann man sie deshalb auch nicht konsumieren. Oder wie Christopher Small in diesem Zusammenhang einmal sehr treffend bemerkt hat:

*Wie eigentlich 'konsumiert' man Musik, wenn sie (a) keine Sache ist und (b) nach Gebrauch doch vorhanden bleibt. Wenn die Industrie sie als eine Ware vermarktet, heißt das doch nicht, daß man deshalb die industrietypische Begrifflichkeit akzeptieren muß. Es wird endlich Zeit, damit aufzuhören im Zusammenhang mit Kultur und Kunst von 'Konsum' zu reden. Vielmehr hat man in Kunst und Musik eine Aktivität zu sehen, etwas, das man macht. Selbst der Kauf und das Abspielen von Schallplatten sind Aktivitäten, die Platte ist nur das Medium, durch das hindurch diese Aktivitäten stattfinden.<sup>2</sup>*

Und noch ein weiterer Aspekt kennzeichnet beide Positionen und macht sie als Herangehensweise an die Popmusik untauglich — sie sind reduktionistisch. Wie generell in den theoretischen Diskursen um die Popmusik als Tendenz zu beobachten, sie reduzieren diese Musik auf eine einzige Figuration — je nach Sichtweise entweder auf eine bestimmte kulturelle Praxis (die der Subkultur etwa), ungeachtet der Tatsache, daß Popmusik nie in einem einzigen kohärenten Zusammenhang aufgeht; oder aber auf ihr kommerzielles Gesicht, was alle Musik ignoriert, die jenseits des Kaufs von Tonträgern stattfindet. Das zielt jeweils nur auf einen eng begrenzten musikalischen Ausschnitt aus den populären Musikformen und gerät immer dann ins Wanken, wenn der so schnellebige Prozeß, den Popmusik verkörpert, die verallgemeinerten Musikformen obsolet werden läßt. Es mag ja durchaus Sinn machen, Punk Rock nach seinem Widerstandspotential zu befragen, für eine Auseinandersetzung mit den Tanzkulturen unserer Tage, wie sie durch Techno oder Rave verkörpert werden, ist eine solche Optik wenig hilfreich. Deshalb tragen auch alle Versuche, Popmusik in widerspruchsfreie und stimmige Definitionen einzufangen, sie auf feststehende Gattungs- und Genremodelle festlegen zu wollen, die

Zeichen der Vergeblichkeit. Sie ist eben kein Ding, das sich ordentlich vermessen läßt. Popmusik ist vielmehr das Resultat komplexer, widerspruchsvoller, in jedem Fall sozial strukturierter musikalischer, kultureller und kommerzieller Aktivitäten, die an das Medium Klang gebunden sind, sich durch und über dieses Medium verwirklichen, in ihm aber nicht einfach einen Abdruck hinterlassen, den man nur ablesen bräuchte. Anders formuliert: Der auf einer Gitarre heruntergefangene Song wird erst dann zu einem Stück Popmusik, wenn er sich auf einer der Musikszenen, in den Medien und auf Märkten mit den entsprechenden musikalischen, kulturellen und kommerziellen Aktivitäten verbindet. Sonst bleibt er schlicht ein auf der Gitarre heruntergefangener Song. Dieser Transformationsprozeß unterliegt zwar sehr komplexen, dennoch aber beschreibbaren Bildungsregeln, ist an eine Matrix diverser Aktivitäten gebunden ist — von der Organisation eines Gigs in irgendeinem der Szenelokale etwa über den Aufnahmeprozess im Studio, das Marketing der Tonträgerindustrie bis hin zu den überaus vielfältigen Gebrauchsformen, denen Popmusik im Alltag unterliegt. Was wir Popmusik nennen, ist nicht nur ein gesellschaftliches Konstrukt, nämlich das sich ständig verändernde Resultat der auf Märkten, in den Massenmedien, in Klubs und Szenelokalen institutionalisierten musikalischen, kulturellen und kommerziellen Aktivitäten. Es ist zudem durch die Tatsache gekennzeichnet, daß die Akteure dieses Prozesses — Musiker, männliche und weibliche Fans, Promoter, Manager, Programmdirektoren usw. — durchaus unterschiedliche Interesse verfolgen, sehr verschiedenartigen Vorstellungen darüber folgen, was Popmusik ist, sein soll oder werden könnte. Daß sich alle Beteiligten des gleichen Mediums bedienen, nämlich Klang — um sich als Musiker in einem sehr umfassenden Sinn darin zu verwirklichen, um damit Kassen zu füllen, Einschaltquoten zu erhöhen oder Zielgruppen für die Werbebotschaften der Konsumgüterindustrie auszufiltern, um ihm Bedeutungen zu geben und sie zirkulieren zu lassen, Sinnlichkeit und Lust zu stimulieren, Spaß zu haben, Langeweile und Frust zu kompensieren, um sich zu präsentieren oder von der Außenwelt abzuschotten —, das bezieht alle Beteiligten an diesem sozialen, kulturellen, ökonomischen und nicht zuletzt auch technologischen Prozeß zwar aufeinander, aber eben nicht in dem Sinne, daß das klangliche Substrat einem Muster ähnlich die mit ihm verbundenen Aktivitäten programmiert. Musik — und das meint ja weit mehr als die physikalisch-akustische Realität von Klang — ist das Resultat dieses Prozesses, nicht aber sein Ausgangspunkt.

Wenn dem so ist, dann wird man sich freilich von der Vorstellung verabschieden müssen, daß man nur das klangliche Substrat genau genug in Augenschein zu nehmen habe, um dessen potentiellen gesellschaftlichen Wirkungen auf die Spur zu kommen. Besonders die Musikwissenschaft neigt ja bekanntlich sehr dazu, ihren Gegenstand nur dann zu akzeptieren, wenn sie ihn per Notentext auf dem Schreibtisch zu liegen hat. Doch das Stimulus-Response-Modell ist für den theoretischen Umgang mit diesen Musikformen ebenso untauglich wie ein Kommunikationsmodell, das die Welt in Sender und Empfänger einteilt bzw. Musik **nur** als eine Kommunikationsform denken läßt, für Lust, Spaß, Sinnlichkeit, Sexualität und Vergnügen keinen Platz hat. Kurzum: Wer von Popmusik wirklich etwas wissen will, der wird andere Fragen an sie stellen müssen, wenn er sinnvolle Antworten erhalten will.

Zunächst allerdings soll der Gegenstand für sich selbst sprechen. Die folgende Diskussion bezieht sich auf eine Videoaufzeichnung des Anfangs von Michael Jackson's »Dangerous«-Tour, was als Bezugspunkt nicht ohne Bedacht gewählt ist. Musikwissenschaft hat den Hang dazu, die Kompetenz des Wissenschaftlers an die Stelle des realen Hörers treten zu lassen, aus dem Musikwissenschaftler einen idealtypischen Hörer zu machen, der befugt ist, an das von ihm Gehörte Fragen zu stellen und diese zu beantworten, weil er sowohl fürs Hören wie fürs Fragestellen und für die Antworten sowieso eine amtlich beglaubigte Kompetenz besitzt. Dies ist längst zum Bestandteil der Methodologie des Fachs geworden. Der Bezug auf eine Live-Veranstaltung läßt akademisches Treiben dagegen als das erscheinen, was es ist, nämlich zuschauen wie andere hören, um dabei bestenfalls verstehen zu lernen, was, warum und wie diese hören. Damit ist weder einer populistischen Ästhetik nach dem Motto, 35 Millionen

Michael-Fans können nicht irren, das Wort geredet noch eine völlige Aufgabe ästhetischer Maßstäbe propagiert, sondern nur dafür plädiert, statt an der folgenlosen Errichtung normativer Wertmaßstäbe sich besser an den theoretischen Begründungszusammenhängen für ein vertiefendes Verständnis der hier ablaufenden Prozesse abzuarbeiten. Freilich steht Michael Jackson nicht für **die** Popmusik, — aus dem bisher Ausgeführten sollte deutlich geworden sein, daß es so etwas nicht gibt und auch nicht geben kann. Aber sein Auftritt eignet sich als Material zu Problematisierungen, die ansonsten allzu gern allein im Licht der eigenen musikalischen Vorlieben vorgenommen werden.

Der amerikanische Kulturanthropologe George Lipsitz hat in der Einführung zu einer kürzlich erschienenen, von Charles Keil, Susan Crafts und Daniel Cavicchi unter dem Titel »My Music« herausgegebenen Sammlung von Tiefeninterviews mit vierzig Vertretern aller Altersgruppen über »ihrer« Musik eine griffige Formel für das Problem, um das geht, gefunden. Er nennt es das »In-A-Gadda-Da-Vida«-Syndrom. Lipsitz schreibt:

*Obwohl seit zwölf Jahren mit Lehrveranstaltungen zur populären Kultur Amerikas befaßt, ist es mir bis heute nicht wirklich gelungen, »In-A-Gadda-Da-Vida« zu verstehen — ein Song, der 1968 von einer obskuren Band namens Iron Butterfly aus San Diego eingespielt wurde. Sowohl die Single wie auch das Album, ... erreichten die Bestsellermarken der Charts, doch seine Bedeutung als kulturelles Symbol übertraf noch bei weitem den kommerziellen Erfolg. Im Winter 1968/69 dröhnte »In-A-Gadda-Da-Vida« aus jedem Autoradio und jedem Studentenwohnheim. [...] Wie so häufig der Fall mit den Produkten der Kulturindustrie, die als Mittel kommerzialisierter Freizeit zirkulieren, wurde aus »In-A-Gadda-Da-Vida« ein Symbol seiner Zeit, ein Song, dessen affektive Kraft und soziale Präsenz seinen Hörern das Gefühl gab, in und mit ihrer Zeit zu leben. Doch ungeachtet dieses enormen Einflusses in jenen Jahren scheint »In-A-Gadda-Da-Vida« rückblickend betrachtet unglaublich trivial, substanzlos und inhaltsleer. Heute gehört, fallen vor allem der bemerkenswerte Mangel an Musikalität bei Iron Butterfly sowie die ungemein einfalls- und spannungslose Melodik und Rhythmik auf. In einer Zeit, in der buchstäblich jeder Hit der sechziger Jahre in der einen oder anderen Form recycled wird ..., ist »In-A-Gadda-Da-Vida« im Wortsinn nicht mehr hörbar.<sup>3</sup>*

Und Lipsitz fährt fort:

*Wie aber konnten so viele Leute so tief von so wenig bewegt werden?<sup>4</sup>*

Die gleiche Frage läßt sich mit einigem Recht wohl auch an Michael Jackson's »Dangerous«-Tour richten. Sie ist vor allem weit produktiver als der fortgesetzte theoretische Versuch, Popmusik immer wieder damit legitimieren zu wollen, daß an den geeigneten Beispiel ein wenigstens rudimentär vorhandener Kunstcharakter postuliert wird. Lipsitz beantwortet seine Frage mit der folgenden Überlegung:

*Vielleicht haben die Fans von »In-A-Gadda-Da-Vida« zu einer bestimmten Art von Solidarität durch diesen Song gefunden. Für andere mag seine Anziehungskraft aus den negativen Reaktionen resultieren, die er provozierte. Vielleicht bestätigte er auch auf eine für den einzelnen bedeutsame Weise Gefühle der Entfremdung, des Ärgers, der Depression; oder aber er lieferte in ritualisierter Form über die emotionale und somatische Entlastung beim Hören und Tanzen einen Anlaß für Gemeinschaft, für Subkultur. Ohne Zweifel Fall besteht die Signifikanz von »In-A-Gadda-Da-Vida« sowohl in seinem affektiven Inhalt als einem Stück Musik wie auch in seiner historischen Rolle als einem sozialen Agens zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort. Die Bedeutung dieses Songs verstehen zu lernen, setzt voraus, die Vielfalt der musikalischen Praktiken anzuerkennen, die jedes einzelnen Stück Musik in seinem Umfeld hat; es setzt voraus, den komplizierten und komplexen Beziehungen zwischen kulturellen Texten und sozialen Erfahrungen nachzugehen.<sup>5</sup>*

Als Anthropologe spricht Lipsitz auch dort von **musikalischen** Praktiken, wo ein auf das klangliche Substrat reduziertes Musikverständnis allenfalls noch das häufig bemühte »Außermusikalische« konzediert. Kann man aber wirklich, um nur ein doch ganz offenkundiges Moment heranzuziehen, von der expliziten Sexualität im Verhältnis zwischen Star und Publikum absehen, eine Form von Sexualität, die so nur hier existiert, sich im perfekten Zusammenspiel körperlich-gestischer, visueller und klanglicher Faktoren realisiert (die enorme

sinnliche Präsenz von Klang bei solcherart Veranstaltungen ist dafür ein entscheidender Faktor). Unübersehbar produziert Michael Jackson's Show eine Lusterfahrung, die vom Musikalischen nicht zu trennen ist. Der Bewegungscode, der in Form des Tanzes und über die demonstrative Gestik ausgestellt wird, ist dem klanglichen Ereignis immanent. Daß Musik nur auf dem Notenpapier des Musikwissenschaftlers als eine entkörperlichte Struktur existiert, real jedoch das Musizieren, der Umgang mit dem Instrument, immer an körperliche Bewegung gebunden ist, einen Bewegungscode trägt, ist in den theoretischen Diskursen um die Musik eine weithin vergessene Tatsache. In der Popmusik ist diese Seite dominant gemacht. Sie begegnet uns immer als im Wortsinn verkörperter Klang. Dann aber kann dies nicht vermeintlichen innermusikalischen Inhalten als etwas Außermusikalisches gegenübergestellt werden. Das körperliche Agieren ist Bestandteil des Klanglichen, die darüber vermittelte Lusterfahrung ein integrales Moment musikalischer Praxis.

Noch ein anderes Moment sei herausgegriffen. Musik bedeutet immer auch ein Positionieren des hörenden Subjekts im sozialen Raum. Das meint nicht nur die zumeist sehr deutliche Grenzziehung zwischen der Gemeinschaft der Fans, einem imaginären »Wir«, und den ebenso imaginären »Anderen«. Das meint auch die durch Klang und seine je konkreten Realisierungsformen produzierte Subjektposition. Die minutenlange Heldenpose, in der sich Michael Jackson bei seinen Auftritten feiern läßt, stellt nur gesondert aus — und das ist relativ selten —, was die nachfolgenden 90 Minuten mit jedem Song immer wieder bestätigen: nämlich die Positionierung des hörenden Subjekts in einer unverhohlenen autoritären Struktur. Schon das von Computern gesteuerte Bühnen-Setting zwingt zu einer nachgerade seelenlosen Mechanik im Ablauf der Show, die in jedem klanglichen, visuellen und tänzerischen Detail höchste Präzision verlangt und dem hörenden Subjekt nur den von der Bühne gesteuerten Mitvollzug erlaubt. Doch auch der Star-Kult selbst läuft auf ein Autoritätsmuster hinaus, das solchen Veranstaltungen ja immer schon vorgeschaltet ist und natürlich zunächst erst einmal im wohlverstandenen Interesse der Musikindustrie mit einem derartigen Aufwand in Szene gesetzt wird.

Dennoch ist das ambivalenter als es auf den ersten Blick aussieht. Das autoritäre Moment verbindet sich nämlich zugleich mit einem gesteigerten Subjektbewußtsein — Larry Grossberg hat es sehr zutreffend »empowerment« genannt —, denn wo sonst wird in dieser Gesellschaft ein derartiger Aufwand für Heranwachsende getrieben und wo sonst eignet autoritären Strukturen so wie hier das Moment des Spielerischen, ein »Als-ob«-Charakter, der auf einer Verabredung beruht, die jeder Zeit wieder aufgekündigt werden kann und ohnehin ja nur von begrenzter Dauer ist.

Doch das ist nicht alles: Auch in einer so strukturierten Hör- und Erlebnissituation ist das Hören nicht einfach ein deterministisch durch Klang gesteuerter physiologischer Wahrnehmungsvorgang. Musikalische Abläufe sind ein mentales Konstrukt des hörenden Subjekts. Rhythmus, Melodik, Klangstrukturen, Verlaufsmuster entstehen beim Hören durch eine Verbindung des unmittelbar Wahrgenommenen mit gerade vergangenen, erwarteten und antizipierten Klangereignissen, wobei sequentielle Abläufe in ein Verhältnis der Gleichzeitigkeit gesetzt werden können, visuelle, gestische und körperliche Faktoren ebenso eine Rolle spielen wie vorangegangene Hörerfahrungen. Ob die Veranstaltung von Musik in erster Linie als Verkaufsprozeß organisiert wird, ob sie einem Autoritätsmuster unterworfen ist oder weitgehend selbstbestimmt etwa zu Hause unter Kopfhörern erfolgt, in jedem Fall, wenn auch jeweils auf andere Weise, bedeutet sie für den Hörer eine Betätigung und Bestätigung seiner Subjektivität. Sich-Ausliefern und In-Besitz-Nehmen — jeweils dem Wortsinn nach genommen — sind die Pole dafür.

Auch dafür liefert Michael Jackson's Bühneshow ein bezeichnendes Indiz. Bei allem Dirigismus, das jugendliche Publikum singt mit Inbrunst jene Passagen der Songs mit, die vor dem

Hintergrund eigener Frusterfahrung sichtlich weit mehr Sinn machen, als die Intention, die Michael Jackson in den reichlich verquasteten Texten seiner Songs, zu erkennen ergibt.»Jam« beispielsweise, der Eröffnungssongs der»Dangerous«-Tour wie des gleichnamigen Albums beginnt mit folgenden Worten:

Nation to nation  
all the world  
must get together  
face the problems  
that we see  
then maybe somehow we can  
work it out

Mitgesungen aber wird, die Passage:»*It ain't too much stuff, it ain't too much stuff for me*«, die für sich genommen einen durchaus anderen Sinn erhält als sie im Textzusammenhang des Songs besitzt.

Das sind nur zwei, eher willkürlich herausgegriffene Aspekte, die deutlich machen, wie problematisch ein Musikbegriff hier ist, der von einer dinglichen, auf ein vermeintlich fixierbares klangliches Substrat reduzierten Vorstellung von Musik ausgeht. Damit besteht nicht die geringste Aussicht den, um die Formulierung von Lipsitz noch einmal aufzugreifen,»*komplizierten und komplexen Beziehungen zwischen kulturellen Texten und sozialen Erfahrungen*« auf die Spur zu kommen.

Statt davon auszugehen, daß sich mit Musik und Hörer zwei in sich geschlossene, voneinander unabhängige Entitäten gegenüberstehen, wobei die eine — Musik — auf die andere — den Hörer — vermittelt eines linearen Kommunikationsprozesses»wirkt«, ist vielmehr nach dem Prozeß zu fragen, in dem das eine wie das andere produziert wird. Nicht nur für die Musik nämlich gilt, daß sie das Resultat eines Bündels oder einer Matrix verschiedenartiger Aktivitäten ist, für den Hörer gilt das gleichermaßen.

Um bei Michael Jackson's»Dangerous«-Tour zu bleiben, hier sind bei jedem Auftritt nach Zehntausenden zählende jugendliche Individuen zu einem Publikum aggregiert — durch den Kauf einer sündhaft teuren Eintrittskarte, in einem räumlichen Ambiente, das auf Massenerlebnis zielt, in einem hier autoritär strukturierten sozialen Raum eigener Art, darin auf eine bestimmte Weise als hörendes, sehendes und fühlendes Subjekt gegenüber den Ereignissen auf der Bühne positioniert. Und nur so sind sie in diesem Fall Hörer. Zu einem ganz anderen Ergebnis käme man, würde man danach fragen, wie die Tonträgerindustrie ein Publikum aggregiert, wie dieser Aggregationsvorgang in einem lokalen Szenelokal vonstatten geht, wie er über die Medien Rundfunk und Fernsehen organisiert ist. In jedem Fall steht das hörende Subjekt in einem anders strukturierten sozialen Raum, ist gegenüber den klanglichen Ereignissen auf eine andere Weise positioniert und damit jeweils auch auf eine andere Weise Hörer. Dieser Prozeß ist bei der »Veranstaltung« von Popmusik — und das meint auch ihre häusliche »Veranstaltung« vermittelt der Medien — auf so unterschiedliche Weise institutionalisiert und organisiert, daß es **den** Hörer als Idealtypus nicht geben kann. Schon hier, in dieser sozial, ökonomisch und kulturell vermittelten Konstruktion von Hörerpositionen, erfolgt zugleich auch eine soziale Konstruktion des klanglichen Raumes, dessen Grenzen dann bei aller Individualität von Musikern und Bands kaum überschreitbar sind. Das hat mit institutionellen und technologischen Zwängen ebensoviel zu tun wie mit der jeweiligen Struktur des Musikmarktes. Oder wie es Peter Gabriel einmal formulierte:

*Musik, für die die Plattenfirmen kein Etikett parat haben, von der sie nicht wissen, unter welcher Überschrift sie sie vermarkten sollen, für die es in den Plattenläden keine Rubrik gibt, unter der sie eingeordnet werden kann, eine solche Musik hat kaum eine Chance, produziert zu werden.*<sup>6</sup>

Die Programmstruktur der Medien hat auf andere Weise einen ähnlichen Effekt, noch anders ist er im Falle eines Szenelokals oder der gesamten Infrastruktur einer lokalen Musikszene. Und das alles greift auf eine ebenso komplexe wie widerspruchsvolle Weise, die hochgradig durch ökonomische Machtverhältnisse vermittelt ist, ineinander.

Betrachtet man diesen Prozeß nun von seinem Resultat her, dann ist zunächst festzuhalten, daß dieses ebenso vielfältig ist, wie es Möglichkeiten gibt, den umrissenen Prozeß zu organisieren. Es gibt keinen Urtext, der in den verschiedenen Zusammenhängen nur in verschiedenem Maße realisiert wäre, ebensowenig wie es hier den idealtypischen Hörer gibt. Michael Jackson's Show ist — ohne darauf jetzt im Detail eingehen zu können — bis ins letzte Detail hinein die Produktion eines Mythos, des Mythos vom autarken, starken, heldenhaften und glorreichen Individuum, die hör- und sichtbaren Gestaltformen sind das Medium um diesen Mythos erstehen zu lassen, sie beziehen Bühne und Publikum — beides in sich strukturiert und in ein strukturiertes Verhältnis zueinander gebracht — so aufeinander, das dieser Mythos eine symbolische Realität erhalten kann. Nicht die Songs symbolisieren ihn, auch nicht Michael Jackson's Bühnenshow, sondern darüber sind Star und Fans vielmehr in ein symbolisches Verhältnis zueinander gebracht, die explizite Sexualität darin, die autoritäre Grundstruktur des Ganzen eingeschlossen. Die Möglichkeiten, die das bietet, um Wünsche, Hoffnungen, Sehnsüchte, Triebregungen, Affekte, Emotionen in dieses symbolische Verhältnis hineinzuprojizieren, ermöglichen eine Form von Selbsterfahrung, die für die Fans von Michael Jackson Sinn macht, weil sie mit ihrem Alltag resoniert, Defizite darin kompensiert (auch das ist nicht in ein Entweder-Oder zu bringen.)

Zu einem anderen Ergebnis würde man kommen, versuchte man auf die gleiche Weise zu rekonstruieren, wie das »Dangerous«-Album Star und Fans aufeinanderbezieht, wie der soziale Raum, in dem das jeweils geschieht, strukturiert ist, wie der Hörer darin als Subjekt positioniert und als Hörer produziert wird, welche Vermittlungsebenen — Klang, Image, Text — und welche Vermittlungsinstanzen — MTV, zielgruppenspezifische Rundfunkprogramme usw. — eine prägende Rolle dafür spielen, an welche Aktivitäten — kommerzielle, soziale und kulturelle — das gebunden ist. Und wieder anders sähe es aus, würde man die Konstruktion von Publikum, die hörerspezifische Subjektposition, die Struktur des sozialen Raums in einer Diskothek betrachten. Das klangliche Substrat ist immer das gleiche — Musik, verstanden als eine kulturelle Praxis, entsteht auf immer andere Weise daraus. Und diese unterschiedlichen Weisen stehen zudem noch in einem bedingenden Wechselverhältnis zueinander. Die Fans von Michael Jackson sind ja durch seine Hits in den Medien, durch seine Platten und vermutlich auch beim Abtanzen in der Diskothek erst zu solchen geworden.

Es liegt auf der Hand, daß — so gesehen — ein mit dem klanglichen Substrat oder gar dem Songtext ein für allemal gegebener ideologisch-ästhetischer Inhalt eine reine Fiktion ist. Der hier in äußerst groben Umrissen angedeutete Prozeß der sozialen Produktion dieser Musik als kultureller Praxis ist ohnehin viel aufschlußreicher als das Resultat selbst, bietet er doch eine einmalige, weil in dieser Form nur hier zu gewinnende Einsicht gleichsam in das Innenleben des Gesellschaftstyps, in dem wir leben.

Eine solche Sicht hat methodologische Konsequenzen. Sie verlangt die Vorstellung aufzugeben, daß Musik eine Art Sache sei, die man nur mit dem geeigneten Instrumentarium sezieren — sprich als Notentext analysieren — müsse, um zu relevanten Einsichten zu gelangen. Sie verlangt nach einer Wissenschaft von der Musik, in der Klang als ein Medium verstanden ist, das im naturwissenschaftlichen Wortsinn dieses Begriffs als ein Agens oder Katalysator für Prozesse fungiert, die ohne dieses Medium nicht stattfinden würden, die von den je spezifischen Besonderheiten dieses Mediums — seiner melodischen, harmonischen, metrischen, rhythmischen, agogischen, dynamischen Beschaffenheit — also auch nicht unabhängig sind, darin aber weder aufgehen, noch von ihm ablesbar sind. Derselbe Song ist im

Gebrauchszusammenhang der Diskothek, wo er ganz wesentlich vom Körper und aus der körperlichen Bewegung heraus erschlossen wird, zu Hause unter Kopfhörern, wo seinem Bedeutungsgehalt nachgegangen sein mag oder aber ein hemmungsfreies Ausleben seiner klang sinnlichen Wirksamkeit möglich wird, bei der Live-Aufführung auf der Bühne, wo er zum Bestandteil eines häufig sorgsam orchestrierten Gemeinschaftserlebnisses gemacht ist, unter den Augen, oder besser in den Ohren des A&R-Managers einer Plattenfirma, der ihn nach Rundfunktauglichkeit und Zielgruppenbezug hört, derselbe Song ist hierbei eben keineswegs immer derselbe Song. Das klangliche Substrat bleibt zwar stets das gleiche, aber Musik ist er in jedem dieser Zusammenhänge auf eine andere Weise. Wer also glaubt, die in ihrer tatsächlichen Komplexität hierbei ja nur angedeuteten, Musik — wohl gemerkt Musik und nicht irgendetwas anderes — konstituierenden sozialen, kulturellen, ökonomischen und technologischen Prozesse aus der Musikwissenschaft heraus an andere Disziplinen delegieren zu können, der wäre besser Physiker geworden, denn die Physik hat über die Struktur von Klang noch immer das exakteste Wissen.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> S.J. Wolf, *Beweis, dass das Walzen eine Hauptquelle der Schwäche des Körpers und des Geistes unserer Generation sey*, Halle 1797 ( [zurück](#) )

<sup>2</sup> zit. n. R. Walser, *Running With the Devil. Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, (Wesleyan University Press/University of New England Press) Hanover, London 1993, XII

<sup>3</sup> Susan D. Crafts, Daniel Cavicchi, Charles Keil, *My Music*, (Wesleyan University Press, University Press of New England) Hanover, London 1993, XVII

<sup>4</sup> ebd.

<sup>5</sup> ebd., 18

<sup>6</sup> zit.n. New Musical Express, 15.3.1993, 21