

«Populäre Musik» als theoretisches Konzept

Peter Wicke, Humboldt-Universität zu Berlin

Obwohl es unübersehbar ist, daß die musikalische Wirklichkeit zumindest des 19. und 20. Jahrhunderts von Musikformen dominiert wird, die gewöhnlich unter den Begriff «populäre Musik» subsumiert sind, bereitet es erhebliche Schwierigkeiten, diesen doch scheinbar so klaren Sachverhalt begrifflich einigermaßen sauber zu fassen. Zwar hat sich unter der Bezeichnung *Popular Music Research* etwa ab Mitte der siebziger Jahre ein eigenständiger, diesem Musikbereich gewidmeter Forschungszweig international etabliert, aber noch immer erweist sich schon die stringente Definition des Gegenstandes dieser Forschung als ein gravierendes Problem. Ja noch nicht einmal die Terminologie ist unstrittig.

Insbesondere die Musikwissenschaft, in deren Zuständigkeit musikalische Belange doch gehören würden, tut sich hier ungeheuer schwer. So brauchte es etwa in der in dieser Hinsicht besonders dogmatischen deutschen Musikwissenschaft erst einmal die Kreation des Sprachungetüms «Populärmusik», um den betreffenden Musikformen die höhere akademische Weihe zu verleihen. Schon vor Jahren hat Manfred Miller hierzu einmal treffend bemerkt:

«Populärmusik: der Begriff schon signalisiert Berührungsangst. Wuchtet nicht den Gegenstand, aber zumindest seinen Betrachter hoch auf jenes Plateau Latinisme, auf dem hierzulande Wissenschaftlichkeit haust.» [\[1\]](#)

Hinter den sprachlichen Ungereimtheiten verbirgt sich ein tiefer liegenderes Problem. Der Werte- und Werkekanon «großer Musik», durch dessen Errichtung und Verteidigung sich Musikwissenschaft als akademische Disziplin seit ihrer Entstehung legitimiert, impliziert zwangsläufig die Generalisierung eines, verglichen mit dem Reichtum der musikalischen Kulturen der Welt sogar recht engen musikgeschichtlichen Spezialfalls zum Wesen *der* Musik, nämlich die europäische Tradition artifizieller Musik der letzten dreihundert Jahre. Einem solchen Musikbegriff müssen sich alle hiervon abweichenden Formen von Musikpraxis entweder als volksmusikalische Vorform oder aber als kommerzielle Deformation des Musikalischen darstellen. In der merkwürdigen Begriffsakrobatik, die Musikwissenschaft um die populäre Musik veranstaltet, findet das lediglich seinen Ausdruck. So gilt eben alles, was dem vereinbarten Kanon entspricht, schlechthin als Musik, wogegen alles andere schon terminologisch diesem ebenso unreflektiert wie unzulässig generalisierten Musikbegriff durch Vorstellen eines qualifizierenden Adjektivs subordiniert ist - ungeachtet der Tatsache, daß die Realität der Musikkultur eher dafür plädieren ließe, den musikgeschichtlichen Spezialfall auch terminologisch als solchen auszuweisen.

Die Subordination ist freilich nicht nur eine begriffliche, sondern immer auch eine solche in der Sache, meint letztlich, ob offen ausgesprochen oder nicht, die Deklassierung des Gemeinten zu etwas Zweitrangigem, dem vermeintlichen Wesen der Musik Entfremdeten. Daher nimmt es nicht wunder, daß sich auch hinter dem hochnäsigen Terminus «Populärmusik» letztlich die gleichen alten Vorurteile verbergen, die die akademische Diskussion um diese Musikpraxis seit jeher begleiten - nur in ein wenig freundlicheres Licht gerückt. Reinhard Flender und Hermann Rauhe etwa, um nur das jüngste Beispiel zu bemühen, haben in einer Publikation über Geschichte, Funktion, Wirkung und Ästhetik der Popmusik eine Definition von «Populärmusik» geliefert, die diese Musik in der schon von Adorno bekannten Manier auf die Bestimmungsstücke industrielle Massenfabrikation, körperlicher Reizstimulation, Mythenproduktion und Synthetisierung von authentischen, «ethnischen» mit «trivialen» europäischen Musiktraditionen reduziert:

«Populärmusik ist eine spezifisch eigenständige Musikkultur auf der Grundlage industrieller Produktion und Distribution. Ihre sozialen und psychologischen Funktionen sind bestimmt durch die emotionalen und körperlichen Bedürfnisse, die in verstärktem Maße durch die rationalisierte Lebens- und Arbeitsform in der industrialisierten Gesellschaft erzeugt werden. Ihre Ästhetik wird bestimmt durch die Bedingungen und Möglichkeiten der Massenkommunikationsmittel, ihre Semantik erwächst aus den Topoi moderner Mythologien, ihre Struktur aus der Akkulturation von ethnischen (insbesondere der afroamerikanischen) mit popularisierten oder trivialen europäischen Musiktraditionen.» [2]

Daß hier die von Adorno in den vierziger Jahren in seinem Aufsatz «Über Populäre Musik» [3] entwickelte Charakterisierung der populären Musikformen kurzerhand ins Positive gewendet ist, ändert nichts an der Tatsache, daß mit ihnen, auch wenn sie für sich partiell Richtiges treffen, fast nichts begriffen ist. Wird schon vom Ansatz her ausgeschlossen, daß diese Musikpraxis auf eine ihr eigene Weise kulturelle Bedeutungen und Werte sowie reale soziale Erfahrungen produziert, statt lediglich emotionale und körperliche Defizite zu kompensieren, dann ist um die Schlußfolgerung nicht herumzukommen, daß sie für «wirkliche Musik» nur ein schlechter Ersatz ist.

Das ließe sich nun leicht verschmerzen - es bleibt recht unerheblich, ob die Musikwissenschaft diese Musik nun zur «Kunst» adelt 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 ausmachen, der mit den subtilen Mechanismen kultureller Machtausübung ebensoviel zu tun hat wie mit der Entwicklung individueller Subjektivität, der Herausbildung und Bewahrung sozialer und persönlicher Identität. Mit anderen Worten: Die Auseinandersetzung mit den populären Musikformen legitimiert sich nicht durch einen musikhistorischen Vollständigkeitsanspruch, der ihnen einen Mindestmaß an theoretischer Aufmerksamkeit einfach nur deshalb zubilligt, weil es sie halt gibt und «weiße Flecken» auf der musikhistorischen Landkarte ein wenig störend wirken. Vielmehr steckt in dieser Auseinandersetzung ein Stück Gesellschaftsanalyse, die Chance zum Blick auf das von Sehnsüchten, Hoffnungen, Trieben und Illusionen bewegte Innenleben moderner Industriegesellschaften. Dem freilich ist mit einer mehr oder weniger opportunistischen Beschreibung von Oberflächenphänomen nicht auf die Spur zu kommen. Dazu braucht es dann schon eine erhebliche Anstrengung des Begriffs.

Dies ist um so bedeutsamer, geht es bei der Begrifflichkeit zugleich um das Gegenstandsverständnis der Forschung und damit um die theoretisch-methodologischen Grundorientierungen. Nur zu oft wird in diesem Zusammenhang schlichtweg übersehen, daß die dem Gegenstandsverständnis immanenten Grundannahmen und theoretischen Voraussetzungen sich wie ein Filter über den gesamten Forschungsprozeß legen. Sofern stillschweigend vorausgesetzt werden kann, daß der Begriff von der Sache diese selbst adäquat repräsentiert, wie das etwa für die musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der E-Musik schon deshalb mehr oder weniger zutrifft, weil sie mit ihrer Begrifflichkeit den theoretischen Über-

bau zu diesen Formen von Musikpraxis liefert, liegt darin kaum ein Problem. Anders jedoch in der populären Musik, die, wenn man so will, eine begriffslose Musikpraxis ohne einen eigenen theoretischen Überbau ist. Theoretische Begriffe werden als analytische Instrumente von außen an sie herangetragen; und da wird die Frage dann schon sehr entscheidend, wie adäquat eigentlich der Begriff ist, den man sich von dieser Musik macht.

Dimensionen des «Populären»

Nun ist freilich gar nicht in Abrede zu stellen, daß der Terminus «populäre Musik» alles andere als glücklich genannt werden kann. Das Adjektiv «populär» ist allzu schillernd, als daß es auch nur eine einigermaßen präzise Sachverhaltsbeschreibung hergeben könnte. Doch ist das Problem ohnehin gründlich verfehlt, wird es zu einer Frage von Begriffsexplikation und -exegese gemacht. Vielmehr geht es um die adäquate Abbildung jenes musikalisch-kulturellen Raumes, in dem der übergroße Teil von Musikpraxis heute stattfindet. Das aber ist ein theoretisch-konzeptionelles und nicht ein vordergründig terminologisches Problem. Der Begriff «populäre Musik» ist, wie die meisten Genre- und Gattungsbezeichnungen in der Musik, nichts anderes als ein sprachliches Etikett, das komplexen und historisch veränderlichen Phänomenen zur Vereinfachung der Verständigung angeheftet wird. Insofern gibt es gar keine andere Wahl, als solche einmal eingebürgerten Termini zu akzeptieren, sollen diejenigen konkreten historischen und musikalischen Sachverhalte reflektiert und referiert werden, in denen diese Begriffe entstanden sind und sich, bei genauerer Analyse, - wie vage auch immer - auf die Umriss einer musikalische Landschaft beziehen, die ohnehin stets durch differenziertere Strukturen gekennzeichnet ist, als jede Art von Terminologie sie abbilden kann. Das abstrakte Herumreiten auf Begriffen lenkt deshalb von den eigentlichen Problemen nur ab. Darauf hat John Shepherd in aller Deutlichkeit aufmerksam gemacht, als er mit Bezug auf die drei, die Debatte beherrschenden Begriffe «Volksmusik», «ernste Musik» und «populäre Musik» schrieb:

«Wenn die Begriffe 'Volksmusik', 'populäre Musik' und 'ernste Musik' als Teil der lebendigen Sprache unpräzise und mehrdeutig sind, dann sollten sie im vollen Bewußtsein, warum das so ist, in dieser Form belassen werden. Versuche, mögliche Konfusionen dadurch zu vermeiden, daß man präzise Definitionen anstrebt, haben nur zur Folge, die viel grundlegendere und wichtigere Frage nach den sozialen und kulturellen Bedeutungen zu verdrängen, die diese Musikformen für diejenigen sozialen Gruppen besitzen, die sie hervorbringen. Wenn es als Voraussetzung für einen systematischeren Zugang das Bedürfnis nach einem präziseren internationalen und interdisziplinären Verständnis dessen gibt, was 'populäre Musik' eigentlich ist, dann sollte ein solches Verständnis in der Aufhellung der sozialen und politischen Bedeutungen solcher Musikformen verankert sein, statt in Definitionen von Etiketten, denen Konnotationen unterliegen, die ihrer deskriptiven Funktion kaum angemessen sind.» [\[4\]](#)

Doch selbst wenn man sich unvoreingenommen und zunächst unbelastet von Fragen nach der terminologischen Nomenklatur der Sache selbst anzunähern versucht, wird die Konfusion nicht unbedingt geringer. Zwar vermeint jeder zu wissen, was gemeint ist, wenn der Begriff «populäre Musik» ins Spiel gebracht wird, so wie sich andererseits nicht leugnen läßt, daß ein distinkter und zudem sehr hoch organisierter, durch ein ganzes Netz von spezifischen Institutionen (Medien, Agenturen, Veranstalter usw.) realisierter Musikbereich, der von der traditionellen bürgerlichen Kunstmusik und dem sie tragenden Verständnis von «Tonkunst» ebenso weit entfernt ist wie von der Volksmusik, nun einmal höchst real existiert. Doch sobald es darum geht, diesen als Gegenstandsbereich wissenschaftlich-systematischer Analyse aufzuschließen, also zunächst erst einmal einigermaßen stringent zu definieren, verflüchtigen sich die scheinbar doch so klaren Sachverhalte in einem Gestrüpp von Widersprüchen, das um so dichter wird, je mehr man sich ihm nähert. *«Auf der einen Seite ist populäre Musik alles andere als leicht zu definieren, ... auf der anderen Seite scheint jeder*

intuitiv genau zu wissen, was mit dem Begriff gemeint ist» - so haben Jones und Rahn die Situation schon vor einem Jahrzehnt resümiert» [5].

Dabei scheint auf den ersten Blick doch nichts einfacher, als die musikalischen Genres und Gattungen kurzerhand aufzulisten, die nach dem Selbstverständnis der Branche wie nach der stillschweigenden Übereinkunft der mit dieser Musik in Praxis, Lehre oder Forschung Beschäftigten als «populäre Musik» gelten. Sofern der angloamerikanische Popsong oder die Rockmusik dabei im Blick sind, wird sicher schnell Einigkeit zu erzielen sein. Doch was ist mit dem nordafrikanischen Raï, dem westafrikanischem High Life, mit Juju, Mbalah oder Zouk, den Popmusik-Derivaten der Musikkulturen aus den Ländern der sogenannten Dritten Welt, die hierzulande wohl kaum jemand unbesehen der populären Musik zuordnen würde? Als was ist die Salonmusik des 19. Jahrhunderts anzusprechen oder wohin gehört der Wiener Walzer, der einmal die Ballhäuser füllte, heute jedoch im Konzertsaal erklingt? Und ist nicht jede Musik letztlich für irgend jemand populär? Oder meint das Adjektiv «populär» nur solche Musik, die bei einer hinreichend großen Zahl von Menschen populär ist? Wo aber liegen da die Grenzen; ab welcher quantitativen Größenordnung gehört Musik zu den populären Musikformen?

Wie immer man die letzte, einigermaßen absurde Frage auch beantworten mag, an der Tatsache, daß nach quantitativen Maßstäben bemessen Beethoven's Symphonien mit viel größerer Berechtigung als «populäre Musik» anzusprechen wären als der überwiegende Teil der Pop- und Rockmusik, ist dann wohl kaum vorbeizukommen. Die meisten Pop- und Rocksongs sehen nie eine größere Medienöffentlichkeit und werden auf Schallplatte in Stückzahlen von vielleicht ein- oder zweitausend Exemplaren vertrieben. Und wie wäre, so besehen, dann der Jazz einzuordnen, dessen zeitgenössische Entwicklungslinien ähnliche elitär wie die der zeitgenössischen Kammermusik geworden sind?

Oder ist das Adjektiv «populär» eher im Sinne des Lateinischen *musica popolare*, also einer Musik des Volkes, zu verstehen? Populär ist Musik ja niemals an sich, sondern immer nur für ein soziales Subjekt. Doch daß die populäre Musik nicht, wie von Carl Belz etwa mit Bezug auf die Rockmusik vorgeschlagen, einfach als «*Volksmusik der Gegenwart*» [6] charakterisiert werden kann, das haben die Musikethnologen schon in den fünfziger Jahren deutlich gemacht. Die von ihnen reklamierten Eigenschaften für die Volksmusik hat Cecil Sharp 1954 in einer klassisch gewordenen Definition formuliert, die, obwohl alles andere als unproblematisch, dennoch anzeigt, daß die Dinge so einfach nicht liegen, wie von Belz angenommen:

«Volksmusik ist das Produkt einer musikalischen Tradition, die durch den Prozeß der mündlichen Überlieferung entsteht. Faktoren, die diese Tradition kennzeichnen, sind: (i) Kontinuität, die die Gegenwart mit der Vergangenheit verbindet; (ii) Variation, die dem kreativen Impuls des Individuums oder der Gruppe entspringt; und (iii) Selektion durch die Gemeinschaft, die die Form oder die Formen determiniert, in der die Musik überlebt. [...] Der Begriff umfaßt nicht die komponierte populäre Musik, die von einer Gemeinschaft fix und fertig angenommen wird und unverändert bleibt, denn es ist die Umformung und Neuschöpfung durch die Gemeinschaft, die das Volksmusikalische hervorbringt.» [7]

Volksmusikalisches in diesem Sinne ist die populäre Musik wahrhaftig nicht. Sie zur Volksmusik zu deklarieren kommt einer Verklärung gleich, mit der nichts begriffen, wohl aber viel verstellt ist. Der Volksmusikbegriff impliziert in diesem Zusammenhang eine Optik, die die industrielle Musikproduktion, um die es schließlich geht, zwangsläufig als eine bloß aufgesetzte und parasitäre, mithin wesensfremde Erscheinung qualifiziert. Das aber stellt die Verhältnisse auf den Kopf. Tibor Kneifs Paradoxon, der die Rockmusik, eine der Hauptformen der populären Musik der Gegenwart, als «industrielle Volksmusik» verstanden wissen wollte [8] und so die Grenzen der Volksmusikdefinitionen zu umgehen suchte, beschreibt zwar treffend das Problem, ist mitnichten jedoch seine Lösung. Zwar hat die Sachbeschreibung, die Kneif zur Unterstützung seiner These von der «*Rockmusik als industrieller Volksmusik*» liefert, einiges für sich [9], doch führt eine grenzenlose Ausweitung der an ganz

anderen Gegenständen entwickelten Begrifflichkeiten nur zu konzeptionellen Mißverständnissen. Auch Kneif landet so bei einem unvermittelten einerseits - andererseits, in dem am Ende dem vermeintlich volksmusikartigen Wesen der Rockmusik dann doch durch die Industrie als einer diesem Wesen völlig äußerlichen Kraft wieder nur Gewalt angetan wird [10].

Es führt nun einmal kein Weg daran vorbei: Industrie und Marktbeziehungen sind der populären Musik als *Musik* immanent und keine nur äußerlich wirkenden, wesensfremden Kräfte. Aus der auch von Kneif mit Bezug auf die Rockmusik zitierten Benjaminschen Äußerung vom «*Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit*» [11] gilt es radikal die Konsequenz zu ziehen: Aus der technischen Reproduzierbarkeit wird das auf technische Reproduktion angelegte Kunstwerk, in dem die Reproduktionstechnik ein immanentes Moment des Kunstzusammenhangs darstellt. Oder wie es Simon Frith formuliert hat:

«Populäre Musik des 20. Jahrhunderts meint die populäre Aufzeichnung des 20. Jahrhunderts; nicht die Aufzeichnung von etwas (einem Song?, einem Sänger?, eines Auftritts?), das unabhängig von der Musikindustrie existiert, sondern eine Form der Kommunikation, die bestimmt, was Songs, Sänger und Auftritt sein können und sind.» [12]

Meint also der Begriff «populäre Musik», wenn also nicht Volksmusik, dann vielleicht Musikformen, die in nur bestimmten sozialen Schichten Resonanz finden? Dave Harker etwa verwies darauf, daß in einer auf Massenkonsum abgestellten Marktwirtschaft das Adjektiv «populär» unvermeidlich auf Kultur und Lebensweise der Arbeiterklasse als der nun einmal größten sozialen Gruppe darin zielt:

«Auf Massenmärkten wird 'populär' mehr oder weniger zum Synonym für Arbeiterklasse. Und das ist nirgends offensichtlich als am Gebrauch des Begriffs populäre Kultur.» [13]

Populäre Musik müsse mithin als ein Ausdruck der Kultur der Arbeiterklasse begriffen und analysiert werden. Populäre Musik also ist die Musikpraxis des Proletariats in modernen kapitalistischen Industriegesellschaften. Daß Musikpraxis stets in einem konkreten sozialen Zusammenhang stattfindet, in Produktion, Distribution und Rezeption Verhältnisse realisiert, die sozial organisiert sind, ist ein ganz entscheidendes Moment. Dennoch aber bestätigt schon ein oberflächlicher Blick auf die musikalische Wirklichkeit, daß soziale Mobilität, massenhafte Musikverbreitung über Print- oder elektronische Medien und die mit der bürgerlichen Gesellschaft entstandenen Strukturen musikalischer Öffentlichkeit jede direkte Verbindungslinie zwischen Musikpraxis und Sozialstruktur unmöglich machen - oder um es in den Worten von Richard Middleton zu formulieren: «...*das musikalische Feld und die soziale Klassenstruktur verkörpern in jedem geschichtlichen Moment unterschiedliche 'Topographien' des sozialen und kulturellen Raums, die, obwohl sie eindeutig nicht isoliert voneinander sind, dennoch nicht aufeinander reduziert werden können*» [14].

Die damit angedeutete Komplexität der schlichten Frage, was denn «populäre Musik» nun eigentlich sei, hat auch alle bislang vorliegenden Versuchen zu ihrer theoretisch-systematischen Beantwortung über das Stadium der Vorläufigkeit noch kaum hinausgeführt. Dabei ist es sicher alles andere als ein Zufall, daß der erste Versuch dieser Art einem Musikethnologen zu danken ist. Es war Bruno Nettl, der folgende «Arbeitsdefinition» der populären Musik aufgestellt hat:

«... 1) sie ist primär urban in Herkunft und Hörerorientierung; 2) sie wird von professionellen, in der Regel jedoch nicht besonders ausgebildeten Musikern aufgeführt, die normalerweise keine spezifisch intellektuelle Sicht auf ihre Arbeit entwickeln; 3) sie behält einen stilistischen Bezug auf die Kunstmusik ihrer Kultur, weist jedoch einen geringeren Grad an Differenzierung auf; 4) zumindest im zwanzigsten Jahrhundert ist ihre Verbreitung an die Massenmedien Funk und Schallplatte gebunden.» [15]

Dieser Definitionsversuch bleibt in entscheidenden Punkten auffällig vage. Der Verweis auf die Verbreitungsmittel Rundfunk und Schallplatte für das zwanzigste Jahrhundert zielt auf einen wesentlichen Punkt, läßt aber völlig offen, welche Verbreitungsformen denn zuvor anzunehmen sind, obwohl eine Existenz von populärer Musik auch vor dem zwanzigsten Jahrhundert zumindest impliziert ist. Der «geringere Differenzierungsgrad» im Vergleich mit der Kunstmusik der gleichen Kultur ist ein ebensowenig präzises Kriterium wie der Hinweis auf die fehlende besondere Ausbildung der Musiker; ganz abgesehen einmal davon, daß beides zu Recht in Frage gestellt werden kann. Musikformen wie der afroamerikanische Blues oder die angloamerikanische Rockmusik weisen einen der Kunstmusik in jeder Hinsicht vergleichbaren Differenzierungsgrad auf, nur liegt der auf einer ganz anderen Ebene, der klanglichen und nicht der harmonisch-melodischen. Und daß Musiker hier im allgemeinen nicht die etablierten Ausbildungsinstitutionen des Kunstmusikbetriebs durchlaufen, heißt nicht notwendigerweise, daß ihnen jede besondere Ausbildung fehlt, nur erwerben sie sie auf eine völlig andere, in der Regel nicht institutionalisierte Art und Weise. Auch darf für den Normalfall wohl bezweifelt werden, daß die Musiker des Kunstmusikbereichs eine «spezifisch intellektuelle Sicht» auf ihre Arbeit entwickeln; wenngleich es richtig ist, daß ein ähnlicher intellektueller Überbau, wie er für diesen Bereich der Musikkultur charakteristisch geworden und eine der unerläßlichen Funktionen von Musikwissenschaft ist, für die populären Musikformen nicht existiert.

Nettl war sich der Vorläufigkeit seiner Fassung des Begriffs «populäre Musik» durchaus bewußt, hat er sie doch ausdrücklich als «Arbeitsdefinition» ausgewiesen. Ihm war es in seiner Arbeit über die populäre Musik Persiens, in der er diese Definition entwickelt hat, allerdings auch gar nicht um eine Begründung der populären Musik als Forschungs- und Analysegegenstand zu tun, sondern vielmehr um eine zunächst pragmatische Einordnung dieser Musikpraxis in den Zusammenhang einer außereuropäischen Musikkultur.

Einen Nettls Bestimmungen analogen Ansatz haben auch die Herausgeber des Journals *Popular Music*, David Horn und Richard Middleton, im Blick, wenn sie nach den zentrale Existenzbedingungen dieser Musik fragen. Im Editorial zur ersten Ausgabe von *Popular Music* schreiben sie, daß

«... populäre Musik typisch für solche Gesellschaften ist, die eine relativ hoch entwickelte Teilung der Arbeit und eine deutlich ausgeprägte Trennung von Produzenten und Konsumenten aufweisen, in denen kulturelle Produkte im wesentlichen von professionellen Produzenten geschaffen, auf Massenmärkten verkauft und durch Massenmedien reproduziert werden.» [16]

So richtig das ist, so wenig vermag es doch wirklich Spezifisches zu treffen, gilt dies in hochentwickelten Industriegesellschaften doch mittlerweile für alle Formen von Musik. Daß die populären Musikformen von sozialen, technologischen und ökonomischen Bedingungen abhängig sind, ohne deren Vorhandensein ihre Existenz nicht möglich ist, zeigt sich nirgends deutlicher, als etwa in den nach dem zweiten Weltkrieg ausgelösten Umbrüchen und Modernisierungsschüben in vielen Ländern der Dritten Welt, deren traditionelle Musikkulturen dabei Transformationen unterworfen wurden, die sehr schnell auch zur Herausbildung eigenständiger Formen von populärer Musik geführt haben [17]. Doch einmal herausgebildet, erfassen diese Bedingungen die Musikkultur in ihrer Gesamtheit, so daß allein mit dem Verweis auf sie Spezifisches nicht mehr greifbar ist. Dazu müßte dann schon das Verhältnis der verschiedenen Formen von Musikpraxis zu diesen Bedingungen selbst zum Gegenstand der Analyse gemacht werden. Das aber verlangt, daß zumindest die Umriss einer Topographie der musikalischen Landschaft zugrunde gelegt werden können, was auf den Ausgangspunkt wieder zurückführt.

Den ersten systematischen Versuch zur Gegenstandsbeschreibung der Popmusikforschung hat Philip Tagg 1979 seiner analytischen Studie über die Titelmusik der amerikanischen Fernsehkrimiserie «Kojak» vorangestellt.

Zusammenfassend heißt es bei ihm:

«Populäre Musik ist, mit anderen Worten, all diejenige Musik, die weder Volks- noch Kunstmusik ist.» [18]

Diese Negativdefinition, die populäre Musik durch das definiert, was sie *nicht* ist, hat sich großer Akzeptanz erfreut und schien lange Zeit der einzige Konsens zu sein, auf den sich die von ganz unterschiedlichen Wissenschaftsansätzen ausgehenden Popmusikforscher im Hinblick auf den Gegenstandsbereich ihrer Forschung einigen konnten. Und in der Tat verdankt sich diese Forschung ja ganz wesentlich dem Impuls, jene völlig unakzeptable Lücke auszufüllen, die sowohl die mit der Tradition der bürgerlichen Kunstmusik beschäftigte Musikwissenschaft wie die auf die Volksmusikpraktiken konzentrierte Musikethnologie gelassen haben - eine Lücke, die freilich etwa 90 Prozent der in der Gegenwart erklingenden Musik ausmacht.

Tagg hat mit der zitierten Formulierung seinen Definitionsversuch auf eine zusammenfassende Kurzformel gebracht, hinter der sich ein komplexerer Ansatz verbirgt. Danach sind die populären Musikformen ein Produkt der Industrialisierung von Gesellschaft, die mit der Bereitstellung der technologischen Möglichkeiten zur massenhaften Produktion und Distribution von Musik sowie der Vermittlung von Musikproduktion und -rezeption über die Institution des Marktes eine Musikpraxis hat entstehen lassen, die in ihrer Genese sowohl von der Kunst- wie der Volksmusik gespeist wurde, dennoch aber von beiden gravierend unterschieden ist [19]. Um diese Unterschiede abzubilden, hat Tagg Kunst-, Volks- und populäre Musik in einem Modell, das er «*axiomatisches Dreieck*» nennt, in Beziehung zueinander gesetzt und ein Raster unterschiedlicher Merkmalskriterien darüber gelegt. Verglichen werden die drei Musiktypen nach dem dominanten Produzententyp, ihrer Verbreitungsform, dem vorherrschenden Speichermedium, dem Gesellschaftstyp, der zu ihrer Entstehung geführt hat, der hauptsächlichen Finanzierungsweise im 20. Jahrhundert, dem sozio-kulturellen Status ihrer Hörer, Kongruenz oder Nichtkongruenz des sozialen Kontextes von Produzenten und Rezipienten, dem Vorhandensein von Theorie und Ästhetik und dem Autorenstatus (anonym/nichtanonym) [20]. Für jeden der drei Musiktypen ergibt sich eine spezifische Merkmalskonstellation, wobei der relationale Ansatz Überlappungen nicht ausschließt. So herrscht in der populären Musik ebenso wie in der Kunstmusik ein professioneller Produzententyp vor, ist der Autorenstatus prinzipiell nichtanonym und sind die sozialen Kontexte von Produzenten und Rezipienten nichtkongruent. Mit der Volksmusik teilt die populäre Musik dagegen den niedrigen sozio-kulturellen Status des Rezipienten, sowie des Fehlen eines theoretischen und ästhetischen Überbaus. Exklusive Merkmale der populären Musik sind danach die Massendistribution, die Tonaufzeichnung als vorherrschendes Speichermedium, die marktwirtschaftliche ökonomische Basis und ein industrialisierter Gesellschaftstyp als Entstehungsvoraussetzung.

Taggs Ansatz ist das Verdienst nicht abzusprechen, einer sachlichen begrifflichen Klärung den Boden bereitet zu haben. Die von ihm aufgestellten Merkmalskomplexe bilden ohne Zweifel wichtige Aspekte der populären Musikformen ab und haben ihn darüber zu einer ganz wesentlichen Einsicht geführt hat:

«Populäre Musik kann nicht als musikalisches Genre oder als Gruppe von Genres definiert werden. [...] Populäre Musik ist als Begriff nicht vermittle innermusikalischer Analyse zu definieren...» [21]

Die in Taggs Kategorientriade die populäre Musik charakterisierenden Eigenschaften können musikalisch auf sehr verschiedenartige Weise realisiert werden. Jene als sogenannte «populäre Klassik» gehandelten Musikstücke, wie etwa Mozarts «Kleine Nachtmusik» oder Tschaikowskis b-Moll Klavierkonzert, erfüllen die genannten Bedingungen ebenso wie ein Songs der Beatles. Mithin ist diese Bestimmung der populären Musik auf eine bestimmte Gruppe musikalischer Genres oder Gattungen nicht festlegbar. Alle bis dahin gemachten

Aussagen zur populären Musik hatten demgegenüber jedoch immer bestimmte musikalischer Genres im Blick, wovon etwa Adornos Ausführungen zur «leichten Musik» [22] ebenso Zeugnis ablegen wie die von Dahlhaus zur «Trivialmusik» [23].

Dennoch bleibt das Ergebnis einer solchen rein phänomenologischen Herangehensweise höchst unbefriedigend. Zwar liefert das von Tagg aufgestellte Merkmalsbündel auf der phänomenologischen Ebene deutliche Unterscheidungskriterien zwischen den drei Musiktypen. Ein hinreichenden Grund für die Wahl gerade dieser Merkmale - außer eben den, daß sich an ihnen die Unterschiede deutlich abbilden -, findet sich bei Tagg jedoch nicht. Über einen phänomenologischen Zugang ist der auch nicht zu gewinnen. Peter Manuel etwa, der in einer ausgesprochenen Pionierarbeit 1988 einen ersten Überblick über die Entwicklung der populären Musik in den Ländern der sogenannten Dritten Welt vorgelegt hat, verweist auf weitere unterscheidende Merkmale der populären Musik:

«Erstens gibt es den Unterschied - wichtiger in traditionellen Gesellschaften als in westlichen Kulturen -, daß die populären Musikformen sekuläre Unterhaltung verkörpern, ihre Produktion und Konsumtion nicht im Zusammenhang mit speziellen traditionellen Lebenszyklus-Funktionen oder Ritualen stehen. Ferner basiert die populäre Musik in kapitalistischen Gesellschaften gewöhnlich auf einem 'Star-System', wobei die Medien um den Lebensstil, die modischen Gebärden oder das Privatleben der Musiker einen Persönlichkeitskult aufbauen, dessen Ziel es ist, die Musiker von ihrem Publikum zu distanzieren, sie mit einer Aura aus Fantasie und Glamour zu umgeben. Und schließlich ist die Schnellebigkeit des Repertoires eine charakteristische Erscheinung der populären Musik, da die Medien danach streben, ein kontinuierliches Interesse an den jeweils jüngsten Veröffentlichungen eines Künstlers zu erzeugen.» [24]

Aber selbst damit ist der mögliche Merkmalskatalog noch keineswegs erschöpfend erfaßt. Mehr noch, es ist ein schlechterdings unmögliches Unterfangen auf diese Weise zu einer einigermaßen sinnfälligen Bestimmung der populären Musik zu finden, die nicht schon im Augenblick der Niederschrift durch die Entwicklungsdynamik dieser Musik bereits wieder überholt ist. Solche Kataloge destillieren aus bereits abgelaufenen musikalischen Prozessen ein mehr oder weniger abstraktes Schema, das einer so stark in der Gegenwärtigkeit verwurzelten Musikpraxis, die weniger einem durch ihre Traditionen vorgezeichneten Entwicklungsverlauf als vielmehr den ständig wechselnden Anforderungen des Marktes folgt, naturgemäß nicht gerecht werden kann. Vor allem aber bleibt die Antwort auf die Frage, was populäre Musik denn nun eigentlich ist, so immer an ein abstraktes Gegenüber gebunden, an ein Anderes - Volksmusik und/oder Kunstmusik -, das als Vergleichsgröße herhalten muß, um eine Bestimmung der populären Musik daran vorzunehmen. Es hängt dann letztlich davon ab, wie dieses Gegenüber gefaßt ist, was die populäre Musik als das damit Nichtidentische kennzeichnet.

Charles Hamm hat vorgeschlagen, um eben das zu vermeiden, aus dem Gegenstand selbst die Methode seiner Beschreibung zu entwickeln. In seinem voluminösen Abriß der Geschichte des populären Songs in Amerika heißt es:

«Ich habe mich dafür entschieden, den Gegenstand die Methode definieren zu lassen: Für jede Epoche habe ich versucht, diejenigen Songs zu identifizieren, die nachweisbar die *populärsten* waren, die von der jeweils größten Zahl der Amerikaner gehört, gekauft und aufgeführt wurden.» [25]

Das aber ist das Produkt historischer Bedingungen, die neben sozialen, technologischen und ökonomischen Voraussetzungen auch die jeweils dominanten Verbreitungsmittel, die keineswegs naturgegebene Entscheidung, wofür diese eingesetzt wurden, und das von zuvor vereinbarten Kriterien abhängige Raster, an dem der Popularitätsgrad bemessen wird, umfassen. So sind für die Einzelblatt-Drucke populärer Lieder im 19. Jahrhundert sowohl das ökonomischen Mechanismen geschuldete Verbreitungsverfahren - allein die Bindung an einen physischen Träger erlaubt die Umwandlung von Musik in Warenform - als auch die mit

dem Einzelblatt-Druck gegebenen Verbreitungsmöglichkeiten entscheidend dafür, was zur populären Musik in dem von Charles Hamm gefaßten Sinn werden kann. Daß jede historische Epoche ihre eigenen, ganz unterschiedlichen Bedingungen geschuldeten Popularitätskriterien hervorbringt, das Verständnis des Begriffs populäre Musik somit dem historischen Wandel und darin unter Umständen gravierenden Veränderungen unterliegt, ist ein nicht zu unterschätzendes Moment, das den zumeist recht ahistorisch ausfallenden Versuchen zu einer definitorischen Fixierung von «populärer Musik» gar nicht nachdrücklich genug entgegengehalten werden kann. Dennoch hat Charles Hamm die Grenzen seiner Herangehensweise in einem nur wenig später entstandenen Aufsatz selbst sehr eindringlich demonstriert [26].

An den gegenwärtigen Mechanismen der Popularisierung von Musik und den inzwischen sehr ausgefeilten kommerziellen Instrumenten zur Messung des Verbreitungsgrades von Musikstücken ist er der Problematik solcher quantitativen Meßverfahren nachgegangen, von denen sein Zugang, auch wenn er jeder historischen Epoche ihre eigenen Kriterien zugesteht, ja abhängig ist. So gilt es heute nahezu unbesehen als ausgemacht, daß die von der amerikanischen Branchenzeitschrift *Billboard* seit 1949 wöchentlich veröffentlichten, von dem redaktionseigenen Research Department nach immer ausgeklügelteren Methoden zusammengestellten *charts* das musikalische Geschehen gültig reflektieren. Die gesamte Branche, die Plattenindustrie, Rundfunkanstalten, der Veranstaltungsbetrieb leiten aus diesen nach verschiedenen musikalischen Kategorien gegliederten *charts* ihre Entscheidungen ab. Diese *charts* basieren auf der nach einem statistischen Auswahlverfahren ermittelten Zahl verkaufter Platten, die in ein Punktsystem übertragen und mit der auf die gleiche Weise gewonnenen Punktzahl für den Programmeinsatz eines Titels im Rundfunk (*air play*) kombiniert wird. Das Ergebnis ergibt eine Rangordnung, die sowohl absolut (*Hot 100*) wie auch heruntergerechnet für einzelne musikalische Kategorien (*Soul, Country, Latin* usw.) von der Zeitschrift in Listenform publiziert wird. Mehr als eine Scheinobjektivität liefert dieses Verfahren jedoch nicht, so daß bei Verallgemeinerungen und Schlußfolgerungen aus Chart-Plazierungen mehr als Vorsicht geboten ist. Ganz abgesehen einmal davon, daß Gerüchte über Manipulationen bei der Erhebung der Ausgangsdaten nie verstummt sind, diese zudem nicht auf harten Zahlen, sondern auf telefonisch bei den sogenannten *chart return stores* und bei ausgewählten Rundfunkstationen abgefragten Rangfolgen basieren [27], so ist die von Hamm selbst gegebene Einschränkung, «daß die verschiedenen 'Billboard'-Charts Verkäufe und Programmeinsätze ebenso generieren wie sie sie messen» [28], der wohl gewichtigste Punkt. Die Zirkelschlüssigkeit des Verfahrens, die sich aus dem Umstand ergibt, daß um der Einschaltquoten willen diejenigen Songs, die am höchsten plaziert sind, auch am häufigsten in den Rundfunkprogrammen eingesetzt werden, was angesichts der Popularisierungswirkung dieses Mediums wiederum weitere Schallplattenverkäufe zur Folge hat, erlaubt nur sehr eingeschränkt Rückschlüsse auf die tatsächlichen Entwicklungsprozesse der populären Musik. Das gilt in gleicher Weise für die verschiedenen nationalen Varianten solcher *charts*, die nach dem Vorbild von *Billboard* in nahezu allen Ländern existieren. Trotz dieser offenkundigen Zirkelschlüssigkeit, die ja vermuten läßt, daß auf diese Weise gewonnene Ergebnisse in den musikverbreitenden Medien ein getreues Abbild finden, ergibt sich bei genauerer Betrachtung von Rundfunk und Fernsehen, wie Hamm nachgewiesen hat, ein ganz anderes Bild. Die Datengrundlage für beide Medien wird auf einer recht verlässlichen Grundlage über die Einschaltquotenmessung durch darauf spezialisierte Unternehmen gewonnen. Obwohl vor allem im Rundfunk das Musikprogramm ganz wesentlich durch die Chart-Resultate geprägt ist, heißt das keineswegs, daß solche Programme und Programmformate in absoluten Zahlen betrachtet auch wirklich die insgesamt höchsten Einschaltquoten aufweisen. Charles Hamm hat für die Woche vom 17. bis 23. Mai 1981 einmal das gesamte verfügbare Zahlen- und Datenmaterial herangezogen und ausgewertet - mit folgendem verblüffenden Ergebnis:

«Während dieser Woche, in der Kim Carne's 'Bette Davis Eyes' die Nummer-1-Position der *Billboard* 'Hot 100'-Charts erreichte und damit von den Journalisten und Kritikern, die im Schallplattenverkauf das wichtigste Popularitätsmaß sehen, als der populärste Song

Amerikas betrachtet wurde - dieser Song hatte noch nicht einmal die Auflage von einer Millionen verkauft -, waren nahezu 45 Millionen Amerikaner einer Reihe von Donnie-Osmond-Songs ausgesetzt, die in keiner der *Billboard*-Charts auftauchten; und die REO Speedwagon LP *High Infidelity* an der Spitze der Album-Charts hatte im Verkauf gerade die Millionengrenze überschritten, als nicht weniger als 30 Millionen Leute dem Oh, What a Beautiful Morning aus dem Musical *Oklahoma* zuhörten, ein im Jahre 1943 geschriebener Song.» [29]

In der gleichen Woche wies die wohl bekannteste und einflußreichste, im wesentliche auf den *Billboard*-Charts basierende Musikshow im amerikanischen Fernsehen, American Bandstand, eine Einschaltquote von 3,6% auf, was zwar immer noch rund 7 Millionen Zuschauern entspricht [30], dennoch aber in keinem Verhältnis zu den quantitativen Wirkungsdimensionen solcher Musik steht, die in den *charts* gar nicht erst erfaßt wird. Das ist insofern auch gar nicht verwunderlich, als die *charts* in erster Linie ein Instrument zur Operationalisierung des überaus risikoreichen Schallplattengeschäfts darstellen, mitnichten jedoch ein sozialwissenschaftliches Forschungsinstrument sein wollen.

Überzeugender läßt sich die Problematik des von Charles Hamm vorgeschlagenen Zugangs auf die Frage nach der populären Musik wohl kaum demonstrieren. Und dieser Problematik ist auch nicht auf dem von ihm angedeuteten Weg beizukommen:

«Wenn wir uns mit der Verbreitung von Musik durch die Massenmedien beschäftigen, dann müssen wir uns mit *allen* Medien auseinandersetzen.» [31]

Zwar läßt sich auf diese Weise die in den unterschiedlichen Erhebungsmodalitäten der statistischen Ausgangsdaten liegende beträchtliche Fehlerquote relativieren. Doch bleibt die Frage, was mit einem solchen, allein auf die quantitative Wirkungsdimensionen zielenden Zugang tatsächlich erfaßt ist, von der schon angesprochenen problematischen Frage nach der genauen Grenzziehung zwischen «populär» und «urpopulär» oder «weniger populär» hier ganz abgesehen. Natürlich ist gar nicht zu bestreiten, daß die quantitativen Wirkungsdimensionen in den populären Musikformen eine alles andere als untergeordnete Rolle spielen; ebensowenig wie in Abrede gestellt werden kann, daß die von den hierbei jeweils dominanten Verbreitungsmedien gesetzten Bedingungen ein Moment dieser Musikpraxis sind, von dem bei ihrer Bestimmung nicht abstrahiert werden kann. Die Mechanismen der Musikindustrie sind der populären Musik nichts Äußeres, dem sie halt unterworfen wird, sondern diese konstituieren mit den von ihr geschaffenen Instrumenten, wie etwa den *charts*, diese Musikpraxis. Nur sind die ihr immanenten Widersprüche völlig verfehlt, wird sie auf diese, von der Industrie konstituierten Seite reduziert. So stehen die in den Industriestatistiken ausgewiesenen Musikstücke nicht nur nicht für die, in absoluten Zahlen ausgedrückt, quantitativ am weitesten verbreitete Musik, sie repräsentieren nicht einmal annähernd die tatsächlich Breite der populären Musik. Den kommerziellen Erfolgsgang der populären Musikformen der Länder der sogenannten Dritten Welt in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre, verkörpert etwa in Musikern wie Fela Kuti oder Youssou N'Dour, wird man in den *Billboard*-Charts vergeblich suchen, obwohl das in diesem Zeitraum doch zu einem überaus wichtigen musikalischen Einflußfaktor geworden ist. Da die *charts* ein rein quantitativ orientiertes Instrument zur Abbildung des Kaufverhaltens darstellen, können qualitative Veränderungen und Entwicklungen auch nur dann in ihnen einen Niederschlag finden, wenn sie sich in hinreichend großen Quantitäten ausdrücken. Das führt zwangsläufig zu erheblichen Verzerrungen des Bildes, liegen die musikalisch und kulturell interessanten Entwicklungen doch meist für lange Zeit unter dieser Meßschwelle.

Problematischer noch ist die den Statistiken der Musikindustrie stillschweigend unterstellte Voraussetzung, daß Verkaufszahlen mit dem tatsächlichen Rezeptionsverhalten korrelieren, sich in ihnen das Verhalten real vorhandener Hörergruppen ausdrücken würden. Eben das aber ist mitnichten der Fall. Verkaufszahlen bilden nichts anderes als das Vorhandensein zahlungsfähiger Nachfrage ab. Die aber resultiert in erster Linie aus der ökonomischen Po-

tenz des Konsumenten, der seine musikalischen Präferenzen zwangsläufig untergeordnet sind. Über den Umgang mit Musik sind solche Zahlen, wenn überhaupt, dann nur insofern aussagekräftig, als dieser durch den Kaufakt (einer Schallplatte, eines Tickets usw.) eingeleitet wird. Gänzlich abwegig ist somit die Vorstellung, daß die mit Bezug auf die Nachfrage gebildeten Marktkategorien eine lineare Entsprechung in der Hörergruppenstruktur finden würden. Auch wenn den Marktmechanismen die Tendenz zu Fragmentierung der Konsumenten in überschaubare Ziel- und Anspruchsgruppen immanent ist, so ist daraus doch nicht notwendigerweise der Schluß zu ziehen, daß das reale Hörerverhalten eben jenem Ausschließlichkeitsanspruch folgt, den die Musikindustrie zu konstruieren sucht. Es kann sich durchaus um den gleichen Personenkreis handeln, der einerseits eine Pop-Schallplatte kauft und andererseits das Publikum für eine spezialisierte Musikrichtung stellt. Davon abgesehen, hat die Musikindustrie ohnehin immer nur einen für sie interessanten Ausschnitt aus dem Hörerspektrum im Blick, definiert nach Kriterien, die der Logik des Musikmarktes verpflichtet sind. Sie adressiert ihre Produkte somit schon vornherein nicht an alle potentiellen Hörer. Vielmehr ist es so, wie R. Serge Denisoff das beschrieben hat:

«Populäre Musik ist nicht an die Öffentlichkeit schlechthin gerichtet, sondern an ein selbstgewähltes Publikum, daß dann mit seinem Geld und der Zeit, die es dem Musikhören widmet, darüber entscheidet, was 'populär' ist.» [\[32\]](#)

Mit anderen Worten: Auch wenn es am Stellenwert ökonomischer und kommerzieller Faktoren in der populären Musik nicht den geringsten Zweifel geben kann, so erlauben diese doch für sich und isoliert genommen nur sehr bedingt einen Einblick in die inneren Verhältnisse dieser Musikpraxis. Kommerzielle und kulturelle Prozesse sind, selbst wenn nicht unabhängig voneinander, so doch keineswegs deckungsgleich.

Populäre Musik als kulturelle Praxis

Das Grundproblem des theoretischen Zugriffs auf die populäre Musik besteht somit darin, einen Zugang zu finden, der die reale Komplexität dieser Musik als einer hochorganisierten und in hohem Maße institutionalisierten kulturellen Praxis innerhalb moderner Industriegesellschaften abbildet. Soweit sind alle bislang betrachteten Ansätze, bei allen Unterschieden im Prinzipiellen wie im Detail, von der Annahme ausgegangen, daß Popularität mit wie immer auch zu fassenden Eigenschaften einer Klasse von musikalischen Texten korreliert, populäre Musik mithin in erster Linie als klangliches Phänomen zu beschreiben sei. Diese Annahme jedoch muß in eine Sackgasse führen, da sie auf Voraussetzungen gründet, die so nicht in Anspruch genommen werden können.

Das beginnt bereits bei der ganz grundsätzlichen Frage, ob ein Musikbegriff, der Musik als in klanglichem Material organisierter künstlerischer Text begreift und ja aus der Verallgemeinerung einer ganz anderen musikalischen Praxis resultiert, mit all seinen Implikationen hier überhaupt die konzeptionelle Grundlage der Diskussion bilden kann, liegen ihm doch soziale Verhältnisse der Produktion und Rezeption von Musik zugrunde - eingeschlossen die kontemplative Versenkung in einen Verstehen voraussetzenden Werkzusammenhang -, die weder verallgemeinerbar noch auf die populären Musikformen übertragbar sind. Ganz generell aber ist nach der Tragfähigkeit eines Zugangs zu fragen, der die komplexen und vieldimensionalen Gebilde, die Popsongs nun einmal darstellen, auf ihre klingende, das heißt musikalische Seite reduziert. Unausgesprochen liegt dem doch die Annahme zugrunde, das hier die Essenz, das Wesentliche zu fassen sei - nach der deterministischen Logik, die kulturelle Wirkung muß eine musikalische Ursache haben. Einen solchen Determinismus aber gilt es prinzipiell und radikal in Frage zu stellen, soll ein Ausweg aus der zirkelschlüssigen Argumentation gefunden werden, nach der populäre Musik eine Klasse musikalischer Texte darstellt, die durch das Charakteristikum Popularität ausgezeichnet ist, Popularität dann aber

aus den Eigenschaften jener musikalischen Texte herzuleiten versucht wird. Madonnas «Open Your Heart» oder Michael Jacksons «Thriller» beispielsweise sind ebenso musikalische Erscheinungen wie solche von Images, Bildern, Mythen und sinnlichen Sensationen, sie sind von visueller ebenso wie gestischer Natur, Medienereignis ebenso wie Resultat ökonomischen Kalküls. Vor allem aber verkörpern sie Momente der alltäglichen kulturellen Praxis ihrer Anhänger und erhalten in diesem Zusammenhang erst ihren Sinn. Hier eine einzige, nämlich die klanglich-musikalische Dimension herauszugreifen und unbesehen zum Wesen der Sache zu erklären, aus dem sich alles andere ableitet, ist nicht nur unangemessen, sondern von einem wirklichen Verständnis der in Rede stehenden Prozesse weit entfernt.

Es war vor allem der unter Leitung von Stuart Hall am britischen *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS) in den siebziger Jahren entwickelte kulturanalytische Ansatz, der mit einem neugefaßten Kulturverständnis und einer konsequenten Orientierung auf die kulturellen Mechanismen der Produktion von Werten und Bedeutungen in sozial genau bestimmten Zusammenhängen auch der Diskussion um die populären Musikformen neue Anregungen lieferte. Im Kern bedeutete dies eine prinzipielle Umkehrung der bisherigen Fragerichtung. Statt von den kulturellen Materialien und künstlerischen Artefakten (Bilder, Songs, Medienprodukte usw.) auszugehen und sie auf die in ihnen verkörperten Werte und Bedeutungen zu analysieren, wurde vielmehr danach gefragt, wie und in welchen sozialen und kulturellen Zusammenhängen kulturelle Objekte - Songs, Images, Freizeitgegenstände - zum Träger von Bedeutungen und Werten gemacht werden. In den Worten von Stuart Hall bedeutet das,

«daß die Kultur eher im Hinblick auf ihre Beziehung zwischen einer sozialen Gruppe und den Dingen, die deren Lebensweise ausdrücken, betrachtet werden muß, als im Hinblick auf die Dinge selbst - also nicht das Bild, der Roman, das Gedicht, die Oper, sondern die Beziehung zu der sozialen Gruppe, deren Leben sich in diesen Objekten widerspiegelt.» [33]

Ausgangspunkt der Fragestellung war damit das kulturelle Verhalten sozialer Subjekte, das als Bestandteil ihrer Lebensweise und damit übergreifender, sozial strukturierter Zusammenhänge verstanden und in seinem je besonderen Wechselbeziehung zu den Materialien und Objekten, in denen sich eine Lebensweise ausdrückt, betrachtet wurde. Kultur konnte so als ein Geflecht von Verhältnissen verstanden werden, deren Struktur durch soziale Konflikte, Machtverhältnisse, ökonomische, politische und ideologische Prozesse geprägt und bewegt wird. Die Bedeutungen der darin zirkulierenden Materialien und Objekte sind nicht das feststehende Resultat ihrer Produktion, eingeschrieben in die Gestalt ihrer je besonderen Gegenständlichkeit, sondern vielmehr als das Produkt eines permanenten kulturellen Auseinandersetzungsprozesses zu denken, der um ihre Bedeutungen, die Werte, die sie verkörpern, geführt wird. Stuart Hall:

«Die Bedeutung eines kulturellen Symbols erwächst nicht minder auch aus dem sozialen Feld, in das es integriert ist, aus den Praktiken, mit denen es verknüpft ist und um deren willen es produziert wurde. Worum es geht, das sind keineswegs die einer Kultur immanenten oder historisch darin fixierten Objekte, sondern das ist vielmehr deren jeweiliger Bewegungszustand innerhalb kultureller Verhältnisse.» [34]

Mit anderen Worten: Die in einer Kultur zirkulierenden Materialien, Objekte und Symbole - seien es künstlerische Artefakte wie Songs, Filme oder Texte, seien es Gegenstände der Mode, des Alltags oder der Freizeit- haben allem Anschein zum Trotz keine fixierten Bedeutungen, die mit ihrer Produktion gesetzt und am strukturierten Material ihrer Gestalt ablesbar wären. Sowohl im Prozeß ihrer Produktion wie im Prozeß ihrer Rezeption bzw. ihres kulturellen Gebrauchs sind Bedeutungen, Sinnstrukturen und Wertmuster als Resultate konfliktreicher Auseinandersetzungsprozesse mit dem gegenständlichen Universum einer Kultur nur vorläufig verbunden, weil immer wieder neu in solche Auseinandersetzungen hineingezogen. Nicht die Analyse der kulturellen Objekte macht somit eine Kultur verstehbar, sondern viel-

mehr die Analyse jener Verhaltensformen und Verhältnisse, in denen diese Objekte ihren Sinn, ihre Bedeutung und ihren Wert erhalten.

Stuart Hall hat die Konsequenzen dieses Ansatzes für die Auseinandersetzung mit den populären Kulturformen zumindest in Umrissen selbst formuliert [35]. Wenn Kultur «nicht länger eine Gruppe von Texten und Artefakten meint» [36], dann kann auch der Zugriff auf die populäre Kultur nicht bei einer wie immer auch gefaßten Klasse von kulturellen Artefakten und künstlerischen Texten ansetzen, sondern hätte nach jenen kulturellen Verhaltensweisen und Verhältnissen zu fragen, die solche Kulturformen charakterisieren. Es gibt also nicht *die* populäre Musik, nicht *den* populären Film und nicht *das* populäre Buch, so wie Popularität als isoliertes soziales Faktum überhaupt nicht faßbar ist, sondern vielmehr geht es darum, durch bestimmte Verhaltensmuster charakterisierte kulturelle Verhältnisse analytisch aufzuschließen, in die ein in seiner Zusammensetzung wechselndes Ensemble von Symbolen, Materialien und Objekten einbezogen ist. Welche Musikformen etwa in diesen Zusammenhängen Sinn und Bedeutung erhalten, ist somit nicht durch ihre strukturellen Beschaffenheit, ihrer konkrete Klanggestalt determiniert, sondern vielmehr durch die sozial geprägte kulturelle Spezifik solcher Verhaltensmuster. Die gegenständliche Symbolwelt von Kulturformen, seien es signifikante Objekte und Materialien des Alltags (Kleidungsstile, Freizeitgegenstände) oder sei es die kommunikative Gegenständlichkeit künstlerische Artefakte (Songs, Texte, Filme usw.) ist also weder isoliert von den sozialen Subjekten, die sie gebrauchen, noch isoliert von den sozialen Institutionen, die deren kulturelle Verhaltensweisen vermitteln und prägen, verstehbar. Das Resultat ist eine in sich durch wechselseitige Referenzen aufeinanderbezogene Symbolwelt, in die künstlerische (musikalische, sprachliche, visuelle) Materialien auf besondere Weise einbezogen sind. Popularität ist danach ein soziales Konstrukt, das nicht an den Gegenständen, sondern nur an den Verhaltensmustern beschreibbar ist, dessen Resultante es darstellt. Nur als Moment eines übergreifenden Kulturzusammenhangs ist folglich ein sinnfälliger Zugang zu den populären Künsten, eingeschlossen die populäre Musik, zu finden. Popsongs sind keine für sich betrachtbaren, isolierbaren Entitäten, sondern sie verkörpern eine spezifische Kombination von klanglichen, technischen, ökonomischen, semiotischen, ideologischen und kulturellen Bedingungen und Wirkungen, auf die Raymond Williams Begriff der «*kulturellen Technologie*» [37] viel eher zutrifft als jenes Diktum von Kunst, dem sie in der akademischen Diskussion vielfach unterworfen werden.

Damit ist einem wesentlich komplexeren Verständnis der populären Musik der Weg geebnet, indem durch das vielgliedrige und in wechselseitige Referenzen aufeinanderbezogene gegenständliche Universum einer Kultur nicht schon vom Ansatz her Schnitte gelegt werden, die nach einer bloß phänomenologischen Zuordnung Einzelphänomene wie etwa die klanglichen Symbolformen an eine Tradition verweisen, die die ihre nicht ist - in diesem Fall also diejenige des akademisch etablierten Musikverständnisses. Damit aber bleibt Schwierigkeit, ein klar definierbares soziales Subjekt auszumachen, dessen Kultur in diesem Sinne als populär zu qualifizieren wäre. Um wessen kulturelle Verhaltensweisen geht es denn, wenn von populärer Kultur die Rede ist? Auf die Unmöglichkeit, Popularität an ganz bestimmten sozialen Gruppen festmachen zu wollen, wurde bereits verweisen. Stuart Hall:

«Für mich heißt das nicht anderes, als daß, ebensowenig wie die Kategorie 'populäre Kultur' einen feststehenden Inhalt hat, es auch kein feststehendes Subjekt gibt, das dieser zuzuordnen wäre.» [38]

Vielmehr ist dieses selbst das Produkt jener kulturellen Technologien, zu denen neben Fernsehen und Film insbesondere die populäre Musik gehört, die die unterschiedlichen sozialen Gruppen, Klassen und Schichten im Bezug auf kulturelle Objekte zu immer wieder neuen Allianzen zusammenfügen. Mit anderen Worten, der Begriff populäre Kultur beschreibt das Verhältnis zweier Variablen, die sich wechselseitig konstituieren - die gegenständlichen Symbolwelt, Kunst- und Musikformen eingeschlossen, auf der einen Seite, das soziale Subjekt dieser Kultur andererseits.

Populäre Kulturformen also sind weder auf eine Klasse von Symbolen bzw. künstlerischen Texten oder deren Eigenschaften noch auf ein fixiertes soziales Subjekt festlegbar. Vielmehr handelt es sich um eine Verhältnisqualität, die sowohl die eine wie die andere Seite konstituiert. Das 'Populäre' also, 'Popularität', ist ebenso wie das soziale Subjekt dazu, das 'Volk', die 'Massen' usw., letztlich nichts anderes als ein ideologisches Konstrukt, um dessen Ausfüllung eine permanente Auseinandersetzung stattfindet. Was in einem gegebenen geschichtlichen Moment das 'Populäre' ist und wessen Kultur sich darin ausdrückt, ist das Produkt sozialer und politischer Auseinandersetzungen und eben deshalb in griffigen Definitionen nicht faßbar. Oder wie es Tony Bennett formulierte:

«Die Bedeutung dieser Begriffe kann ... niemals eindeutig definitorisch fixiert werden, da ihr Gebrauch immer in die Auseinandersetzungen darum eingebunden ist, welcher präzise Sinn der Begriffe 'Volk' und 'Populäres' im Hinblick auf deren Fähigkeit, unterschiedliche soziale Kräfte in aktive politische Allianzen zu organisieren, politisches Gewicht erhält.» [39]

Für das Gegenstandsverständnis der Forschung zur populären Musik bedeutet das nichts anderes, als daß sie ihren Gegenstand in jenem komplex und vielfältig vermittelten Verhältnis zwischen kulturellen Verhaltensweisen und Klanggestalten hat, das sowohl das entsprechende Ensemble von Musikformen als auch das soziale Subjekt dafür produziert.

Aufgegriffen und auf seine Relevanz für die populären Musikformen befragt wurde dieser Ansatz zuerst innerhalb des *Centre for Contemporary Cultural Studies* selbst in einer Studie von Paul Willis zur sozialen Bedeutung von Popmusik [40]. Willis hat die angesprochene Verhältnisqualität in der Beziehung zwischen Musik, in diesem Fall Rockmusik, und ihren Hörern als Bestandteil eines komplexen Beziehungsgefüges, der je spezifischen Kultur sozialer Gruppen Jugendlicher, zu analysieren versucht. In deren alltäglichen Lebensformen, an ihrem gegenständlichen Verhalten, in den sozialen Beziehungen und Werte, die diesem Verhalten zugrunde lagen, suchte er den Ursprung von Bedeutungen zu finden, die aus signifikanten Objekten des Alltags kulturelle Symbole machen. Musik ist hier, statt als ein isoliertes künstlerisches Artefakt oder vorgegebener und zu verstehender künstlerischer Text, als integraler Bestandteil dieser Symbolwelt gesehen:

«Jedes einzelne Stück Musik ... ist immer im Licht ihres [der Hörer - PW] subjektiven und gewöhnlich nicht verbalen Verständnisses des ganzen Komplexes der Pop-Welt aufgenommen, der sie umgebenden Einstellungen, Werte und Symbolsysteme. Der 'Gebrauch', der von irgendeinem besonderen Element in diesem symbolischen Ganzen gemacht wird, hängt immer vom Rest des Systems und vom Selbstverständnis des Individuums oder der Gruppe über die eigene Position darin ab. [...] Womit wir konfrontiert sind, ist immer eine ganze Lebensweise interpretiert durch ein Symbolsystem, und nicht eine Serie einzelner Verhaltensweisen entlang einzelner kultureller Artefakte.» [41]

Als kultureller Gegenstand bezieht Musik die Werte, die sie verkörpert, und die Bedeutung, die sie transportiert, aus den sozialen Zusammenhängen, in die sie durch den Gebrauch hineingestellt ist, aber innerhalb objektiver Grenzen, die durch interne musikalische Parameter gesetzt sind:

«Einige Arten von Bedeutungen ... werden an ihr haften und vollständig in ihr reflektiert werden, andere nur partiell und wieder andere überhaupt nicht. Diese Art von Bedeutungen ist wesentlich von den internen Strukturen ... abhängig, aber diese internen Parameter sind nicht, wie es scheinen mag, immer lebendig und voll wirksam. Sie werden erst zum Leben erweckt und damit fähig Bedeutungen aufzunehmen, werden sie gegen die reale Lebenserfahrung einer bestimmten Gruppe gerieben.» [42]

Damit ist eine prinzipielle Abkehr von den nach dem Modell der Literatur konzipierten künstlerischen Textverständnis formuliert. Musik *hat* keine Bedeutungen mehr, die ihrer Struktur eingeschrieben sind, sie *erhält* Bedeutungen, *nimmt* dieselben *auf*, sofern ihre internen Pa-

parameter sich in einer strukturell homologischen Beziehung zu den von einer Kultur produzierten Wertungs- und Bedeutungsmustern befinden [43]. Damit verbunden ist eine entscheidende Umorientierung der Forschungsstrategie, bedarf es doch zunächst der Kenntnis und strukturellen Analyse jener Wertungs- und Bedeutungsmuster, um die homologierelevanten internen Parameter der Musik überhaupt identifiziert zu können. Das Text-Kontext-Verhältnis, in dem sich bislang noch jede kunstwissenschaftliche, eingeschlossen die musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit massenkulturellen Phänomenen festgefahren hat, ist hier nicht an den Ausgangspunkt der Analyse gesetzt, sondern zu deren Ergebnis macht. Was bedeutungstragende und damit textuelle Phänomene sind und was der (soziale, kulturelle usw.) Kontext dazu, wird von den Subjekten einer Kultur im realen sozialen Gebrauch des gegenständlichen Universums ihrer Kultur auf je besondere Weise produziert.

So überzeugend dieser Ansatz für die Interpretation des sozialen und kulturellen Gebrauchs von Musik innerhalb jugendspezifischer Gruppenkulturen auch ist - Willis selbst hat ihn am Beispiel einer Motorradgang und einer Gruppe britischer Hippies exemplifiziert [44], eine entscheidende Schwäche ist nicht zu übersehen. Dem Verständnis von populärer Musik, das seiner Arbeit zugrunde liegt, eignet eine Zirkelschlüssigkeit, die das theoretisch-konzeptionelle Grundproblem im Umgang mit den populären Musikformen nur auf eine andere, die kulturelle Ebene verlagert. In beiden, von Willis für seine Analysemethode exemplarisch gesetzten Fällen ist es die Musik - Rock'n'Roll und Hard Rock bei den Jungen der Motorradgang, Psychedelic Rock im Falle der Hippies -, die als gemeinsamer Bezugspunkt eines breit gefächerten Repertoires kultureller Verhaltensweisen den gruppenspezifischen Zusammenhang einer Jugendkultur konstituiert. Bedeutung aber erhalten die Klangstrukturen erst durch den entfalteten kulturellen Zusammenhang, der sie «gegen die Lebenserfahrung einer bestimmten Gruppe» «reibt», obwohl dieser Zusammenhang doch hier im Bezug auf Musik überhaupt erst entstanden ist. Unter der Hand sind es trotz eines erheblich komplexeren Verständnis wieder die «internen Parameter», also die klanglichen Gestalteigenschaften einer Klasse von, diesmal nicht Texten, sondern neutralen klanglichen «Objekten», die zu Bestimmungsgrößen der populären Musikformen gemacht sind.

Dick Hebdige hat die auffällig theoretische Unbestimmtheit von Willis Musikbegriff in einem, nachhaltig durch den Strukturalismus von Lévi-Strauss, Barthes und Kristeva beeinflussten Stilbegriff aufzuheben versucht, der der Zirkelschlüssigkeit, in der Willis sich verfängt, weitgehend entgeht. Klangformen und die sozialen Subjekte ihres Gebrauchs sind in Hebdiges Stilbegriff so aufeinander bezogen, daß sie sich nicht wechselseitig determinieren und also im zirkelschlüssigen Bezug aufeinander definieren. Anknüpfend an eine Feststellung von Umberto Eco, nach der nicht nur «das ausdrücklich beabsichtigte Kommunikations-Objekt», sondern «jedes Objekt ... als ein Zeichen gesehen werden [kann]» [45] unterzieht Hebdige die für das gegenständliche und kulturelle Verhalten jugendlicher Subkulturen signifikanten Alltagsgegenstände einer Analyse, um sie als Ort organisierter Bedeutung auszuweisen. Subkulturen als «die Kulturen aufbegehrender Gruppen (zum Beispiel Arbeiterjugendkulturen)» [46] überarbeiten diese Bedeutungen in einer kreativen Praxis, die Hebdige nach einem Begriff von Lévi-Strauss «bricolage» [47] nennt, das heißt durch Neuordnung und Rekontextualisierung der Objekte, durch absichtsvolles Aufbrechen ihrer scheinbar «natürlichen» Ordnung im sozialen Gebrauch. Gewöhnliche und banale Materialien des Alltags, Kleidungsstücke, Freizeitgegenstände, Haarschnitte und diverse modische Accessoires werden so in eine symbolische Ordnung eigener Art, in eine «subkulturellen Stil» eingefügt, der sie für «blockierte Lesarten» freimacht, in denen die Gruppe ihre eigenen Erfahrungen ausdrückt:

«Damit steckt hinter den Stilen aller auffälligen Subkulturen der primäre Sinn, einen bedeutungsvollen Unterschied (und parallel dazu eine Gruppenidentität) mitzuteilen.» [48]

Integriert in einen «Stil», erhalten die Objekte ihre jeweils spezifische subkulturelle Bedeutung, was die Subkultur selbst als Texte lesbar und auf ihre Semantik hin analysierbar macht. Hebdige hat das am Beispiel der britischen Punks vorgeführt [49]. Die Musik ist in

dieser Sicht als semantisches Textelement in die Subkultur einbezogen und gleichzeitig so etwas wie eine exemplarische Verkörperung ihrer Stilprinzipien, die über Musik weitergegeben und an ihr weiterentwickelt werden können. «Stil» wird zum Strukturierungsprinzip, das, von den Stilaktivisten einer sozialen Gruppe erst einmal hervorgebracht, kulturelle Verhaltensweisen wie deren Gegenstände gleichermaßen strukturiert, stellt also eine Art «kultureller Grammatik» dar, die die symbolischen Verknüpfungs- und Ausdrucksregeln einer Kultur definiert. Nach diesem Verständnis konstituiert die populären Musikformen ein übergreifender kultureller Stil, in den sie als Element einbezogen sind bzw. den sie verkörpern, sei das der von Hebdige untersuchte kulturelle Stilzusammenhang «auffälliger» jugendlicher Subkulturen oder aber - in einem umfassenderen Sinn - die Lebensstile, in denen sich die Lebensweise sozialen Gruppen und Schichten vollzieht.

Freilich hat es seinen Grund, daß Hebdige selbst diesen Ansatz über jene «auffälligen» jugendlichen Subkulturen nicht hinausgeführt hat, liefern diese ihm doch eine Kongruenz von populären Musikformen und kulturellen Zusammenhängen, die allen weiteren Überlegungen vorausgesetzt ist. Daß die Subkultur der Punks und Punk Rock dem gleichen kulturellen Stilzusammenhang verpflichtet sind, liegt scheinbar auf der Hand. Tatsächlich aber ist es nichts anderes als die schillernde Ambivalenz von Hebdiges Stilbegriff, der eine solche Evidenz suggeriert. Der musikalische Stilbegriff, der hinter Bezeichnungen wie Punk Rock, Reggae oder Heavy Metal steht, ist mit Hebdiges Stilbegriff, der mit ihm das gegenständliche Ensemble eines kulturellen Symbolsystems meint, alles andere als identisch. So bleibt der Zusammenhang zwischen dem kulturellen Stil einerseits und dem musikalischen Stil andererseits unerklärt, muß als gegeben vorausgesetzt werden. Das aber kann allenfalls bei den von Hebdige untersuchten jugendlichen Subkulturen der (weißen) Punks und (schwarzen) Rude Boys im Großbritannien der endsiebziger Jahre angenommen werden. Problematischer noch ist an Hebdiges Ansatz, daß er ein Musikverständnis nur auf der Metaebene der Stilistik zuläßt. Unterhalb dieser Ebene scheinen die gestaltspezifischen Besonderheiten des Musikalischen hier austauschbar. Die populären Musikformen würden danach lediglich als Verkörperung von Stilistiken existieren, was offenkundig nicht zutreffend ist.

Dennoch haben die Theorieansätze von Willis und Hebdige einem Musikverständnis den Weg geebnet, das die populären Musikformen in erster Linie als eine besondere *kulturelle* Praxis definierte und damit einer komplexen Analyse aufschloß. Das hat in den nachfolgenden Jahren nicht nur eine umfängliche theoretische Diskussion der Produktions- und Wirkungszusammenhänge von populärer Musik ausgelöst [50], sondern vor allem auch der Einsicht zum Durchbruch verholfen, daß populäre Musik «*nicht ... als eine Sammlung von musikalischen Texten zu behandeln [ist], deren Wirkungen von ihrer Oberfläche abgelesen werden kann...*» [51].

Das Problem der konzeptionellen Fassung des die populären Musikformen kennzeichnenden Musikbegriffs war damit erst einmal zugunsten der Beschreibung und Analyse jener sozialen und kulturellen Praktiken in den Hintergrund gerückt, aus denen diese Musik ihre jeweiligen Bedeutungen und Werte bezieht. Auch hier also blieb es im Kern erst einmal bei einer Negativdefinition, nämlich daß diese Musikformen *nicht* als künstlerische Texte versteh- und analysierbar seien. Was aber sind sie dann?

Populäre Musik als Medium

Das Problem des Textbegriffs in seiner Anwendung auf Popsongs und ähnliche massenkulturelle Gebilde besteht darin, daß er - wie immer auch konzipiert - ein durch Sinn vermitteltes und solchen vermittelndes kohärentes Ganzes auf einer Ebene unterstellt, auf der dies nicht vorhanden ist, sondern nur vorhanden scheint. Kulturelle Massenkommunikation ist stets durch Brüche, Beiläufigkeiten und tatsächliche Nichtkommunikation im Sinne purer Funktio-

nalität gekennzeichnet. Die gestaltspezifischen Eigenarten der hier zirkulierenden Gebilde werden also immer nur in Fragmenten kommunikativ wirksam. Ferner weisen die Gestaltkonfigurationen, die im sinnlichen Material sei es der Musik, der Sprache, auf der visuellen und der gestischen Ebene ausgeprägt sind, eine prinzipielle Instabilität auf, die in hohem Maße kontextabhängig ist. Für den Tänzer in der Diskothek wird der gleiche Song, dem er sich zu Hause unter Kopfhörern vielleicht tatsächlich in seiner unmittelbaren Klanggestalt zuwendet, zum Bestandteil einer Gestaltkonfiguration, die die internen Strukturverhältnisse allein schon durch die rezeptive Umkehrung des Begleitung-Melodie-Verhältnisses völlig verändert; ganz abgesehen einmal davon, daß er hier durch das Ineinanderfahren der Titel ohnehin seine durch Anfang und Ende gesetzte Selbständigkeit verliert. In der Diskothek ist es das, was in anderen Zusammenhängen nur in der untergeordneten Funktion der Begleitung erscheint, Rhythmus und Baß, woran sich die rezeptive Aufmerksamkeit primär orientiert. Die inzwischen üblich gewordene Veröffentlichung unterschiedlicher Mischversionen ein und desselben Titels eigens für solche Zusammenhänge als Club und Dance Mix vermittelt tiefe Einblicke in derartige Gestalttransformationen, da ihnen die Produzenten mit sicherem Instinkt nachspüren. So unterschiedlich und verschiedengestaltig die Kommunikationszusammenhänge sind, in denen Musik hier steht, so unterschiedliche dürfte auch die tatsächlich perzipierte Klanggestalt sein, in der sie darin erscheint. Der hohe Grad von Stereotypisierung und struktureller Redundanz in den populären Musikformen hat ohne Zweifel hierin eine seiner Ursachen. Die Variabilität der Rezeptionskontexte, die die audio-visuellen Massenkommunikationsmittel zwangsläufig mit sich bringen, bricht dabei nicht nur die Konsistenz der in sinnlichem (klanglichem, sprachlichem, gestischem, visuellem) Material formierten Songgestalt auf, sondern führt auch zu einer Schwerpunktverlagerung auf die immer wieder neuen konnotativen Verknüpfungen, die auf diese Weise zwischen Musik und unterschiedlichen Rezeptionskontexten möglich werden. Simon Frith weist zurecht darauf hin, daß das bis zur persönlichen Vereinnahmung der Songs geht, die Eigenschaft ihrer Besitzbarkeit ein nicht unwesentliches Moment ihrer Rezeption ist:

«Aufgrund ihrer Abstraktheit ... ist die Musik eine individualisierbare Form. Wir absorbieren die Songs in unser eigenes Leben, ihre Rhythmen in unseren Körper; sie haben eine solche Weite an Bezügen, daß sie unmittelbar zugänglich sind. Popsongs sind in einer Weise offen für die Aneignung im persönlichen Gebrauch wie das andere populäre Kulturformen (Fernsehserien zum Beispiel) nicht sind...» [52]

Diese Offenheit der Songs, die dennoch nicht zur Beliebigkeit wird - wie die Genauigkeit des Selektionsverhaltens der jugendlichen Musikfans belegt [53] -, legt ebenso wie die semantische Besetzung kultureller Zusammenhänge, die über sie hergestellt werden, nachgerade zwangsläufig den Schluß nahe, daß Musik hier keine textuelle, sondern vielmehr eine *mediale* Qualität aufweist, ein Medium, genauer ein Massenmedium ist. Nur so ist der Widerspruch auflösbar, an dem sich bislang alle Analysen abgearbeitet haben, daß den populären Musikformen einfach nicht abgesprochen werden kann, Sinnvermittlung zu betreiben, obwohl dies an ihrer eigenen Gestalt unmittelbar nicht faßbar wird. Die populären Musik steht in einer medialen, vermittelnden Funktion, statt selbst herausgehobener Gegenstand der Aneignung zu sein. Um das adäquat abzubilden und in Forschungsstrategien umzusetzen, ist die Konzeption eines *medialen Musikbegriff* Voraussetzung.

Das freilich verlangt einen Medienbegriff, der nicht in der üblichen Weise auf technische Mittler bzw. auf eine rein instrumentale Funktion reduziert ist. Einen Anhaltspunkt dafür bietet seine ursprüngliche, von der Naturwissenschaft herkommende Bedeutung, wo er im Sinne eines Agens oder einer stofflichen Substanz gebraucht ist, in der sich ein physikalischer bzw. chemischer Vorgang vollzieht [54]. So wie hier die Qualität der stofflichen Substanz ausschlaggebend für die Natur der Vorgänge ist, die sich darin abspielen können, so ist auch die Beschaffenheit des Mediums Musik von entscheidender Bedeutung für die kulturellen Vorgänge, die sich durch sie hindurch realisieren, nur daß ihre je besondere Gestalt dabei eben nicht als Resultat und Gegenstand der Aneignung von Welt und Wirklichkeit fungiert,

sondern als ein Agens, das diesen Aneignungsprozeß in einer spezifischen kulturellen Form vermittelt.

Irene Dölling hat darauf aufmerksam gemacht, daß sich das Aneignungsverhalten der Individuen, die praktisch-gegenständliche Auseinandersetzung mit ihren Lebensbedingungen, ihre Lebenstätigkeit immer auch in «kulturellen Formen» vollzieht, «*in denen die Menschen ihre Erfahrungen machen, sie organisieren und deuten, in denen sie die Widersprüche ihrer Gesellschaft 'verarbeiten' und als individuelle 'Konflikte' ausleben*» [55]. Weiter heißt es dazu bei ihr:

«Das besondere Merkmal kultureller Formen besteht darin, daß in ihnen Strukturen, Widersprüche der gesellschaftlichen Verhältnisse in anschaulicher Weise, in 'Gestalten', die aus der unmittelbaren individuellen Erfahrungswelt stammen, vergegenwärtigt sind.» [56]

Derartige «*symbolische Darstellungen gesellschaftlicher Zusammenhänge des individuellen Daseins*» [57] in den kulturellen Formen des Alltags sind nicht anderes als das, was auch Hebdige beschrieben hat; nur daß dieser Ansatz hier nicht auf die Exklusivität «*auffälliger Subkulturen*» oder «*symbolischer Widerstandsformen*» [58] verkürzt ist, sondern solche kulturell-symbolischen Formen als allgemeines Moment der Lebenstätigkeit, der Vermittlung von gesellschaftlichem und individuellem Reproduktionsprozeß gesehen sind. Ein ganz wesentlicher Aspekt dessen ist die Produktion eines Sinnzusammenhangs, der die individuellen Lebensbedingungen in ihrer Alltäglichkeit als sinnvoll erfahrbar macht, ein Bedeutungs- und Bewertungsmuster vorgibt, das ihrer Erfahrung strukturiert: «*Ihnen ist, bei aller Verschiedenartigkeit, als allgemeines Kennzeichen eigen, daß sie als gesellschaftlich produzierte kulturelle Formen, in denen sich der Lebensprozeß der Individuen vollzieht, den Sinnzusammenhang der individuellen Tätigkeiten, Bedürfnisse und Fähigkeiten in einer konkreten gesellschaftlichen Bestimmtheit vermitteln...*» [59]. Voraussetzung dafür ist, daß aus den sprachlichen, gegenständlichen und bildhaften Symbolen, in denen in den kulturellen Formen zumindest in stereotypisierter Gestalt wesentliche gesellschaftliche Zusammenhänge des individuellen Daseins zur Anschauung gebracht sind, komplexe Sinnstrukturen gebildet werden, daß sie also zu Texten eigener Art, zu «*kulturellen Texten*» [60] verknüpft sind, in denen die Individuen ihre subjektive Identität ausdrücken, ihrem Verhältnis zur Welt - wie es Leontjew genannt hat - «*persönlichen Sinn*» [61] geben. Das Material dafür finden sie in den kulturellen Formen des Alltags vor, in Sprachbildern, Sinnbildern, im kollektiven Gebrauch sinnfällig gewordener Gegenstände, die sie in ihren Lebensprozeß so integrieren, daß sie einen sinnstiftenden Zusammenhang bilden, an dem sie sich ihrer eigene Identität vergewissern, den «*persönlichen Sinn*» in ihrem Verhältnis zur Welt festmachen können. Es fällt nicht schwer, in der individuellen Wohnumwelt, in Kleidungsstilen, Sprachformen und der Bilderwelt, die den Alltag durchdringt, solche Symbole in einem für die Individuen sinn- und damit identitätsstiftenden Zusammenhang auszumachen. Die Attraktivität der Werbung hat mit ihrer unerschöpflichen Bilderwelt hierin ihren tieferen Grund. Vor allem in der Phase des Jugendalters, die durch die Suche nach der eigenen Identität gekennzeichnet ist, spielt das eine wichtige Rolle. Deren entwicklungsbedingte Instabilität braucht solcherart Vergewisserung in gegenständlicher Form als notwendiges Moment des Subjektwerdens in ganz besonderem Maße. Hier sind solche «*kulturellen Texte*» dann auch sehr auffällig und opulent, wie die oft bizarren, mit modischen Accessoires, Ansteckern, Ringen und Ketten völlig überladenen Kleidungsstile Jugendlicher, ihre mit Bildern, Poster, Plakaten und diversen Reliquien der schillernden Popwelt zugestellten Wohnumwelt oder der ritualisierte Gebrauch von Freizeitgegenständen, wie das zum Männlichkeitssymbol hochgepflegte Motorrad, belegen. Die Bildung solcher Texte, auch wenn bislang nur an dem Sonderfall der «*auffälligen Subkulturen*» zu analysieren versucht, erfolgt nicht willkürlich. Die in der Geschichte ihres Gebrauchs akkumulierten Bedeutungen der Gegenstände, Bilder und Sprachbilder müssen erschlossen und als subjektiv bedeutsam erfahren werden, ihre Zuordnung zueinander muß sinnbildend sein [62]. Und eben das wird maßgeblich durch das Medium Musik vermittelt, deren Funktion dabei um so wichtiger ist, je weniger derartige sinn- und identitätsstiftende kulturelle Texte das Sediment gelebter Erfahrung sein können.

Voraussetzung, um das begrifflich adäquat abbilden zu können, ist die am Kunstwerkbegriff orientierte Vorstellung vom Einzelsong als Bezugspunkt der Analyse aufzugeben. Zu denken ist dieser eher in Analogie zum Einzelbild eines Films, das, so unerlässlich es in seiner je konkreten Bildgestalt auch ist, dennoch völlig in der Bewegung vermittelnden Bilderfolge aufgeht und keinerlei Selbständigkeit besitzt, obwohl jedes Detail der Bildgestalt für das durch die Bilderfolge vermittelte Bewegungsergebnis von entscheidender Bedeutung ist. Mit Popsongs verhält es sich ganz analog, nur daß ihre je besondere Gestalt in Form von strukturiertem klanglichen, sprachlichen und visuellen Material nicht - wie das Einzelbild des Filmes - in einer Bewegungsgestalt, sondern stattdessen in einer *kulturellen Gestalt* aufgehoben ist, jener kulturellen Gestalt, die im Verständnis von Irene Dölling als sinnliche Vergegenwärtigung der Bewertungs- und Deutungsmuster in den kulturell-symbolischen Formen des Alltags fungiert.

Diese Eigenschaft der populären Musikformen ist seit langem bekannt und empirisch erkundet worden - durch den kommerziellen Rundfunk, der das, freilich gänzlich unreflektiert, zur Zielgruppenfixierung nutzt. Die empirisch ermittelte Genauigkeit ist beachtlich, läßt mit *playlists* von durchschnittlich 50 Songs eine Zielgruppenidentifikation nach demographischen Kriterien, Tätigkeitsmerkmalen, dominanten Freizeitgewohnheiten und Konsumverhalten zu. Die Grundlage dafür sind eben jene kulturellen Gestalten, zu denen die Einzelsongs im realen kulturellen Gebrauch ihrer Hörer verschmelzen. Da sie gruppenspezifisch strukturiert sind, lassen sich die dahinter stehenden Hörergruppierungen bei entsprechender Auswahl der Songs auf dem umgekehrten Wege per Musik ausfiltern, um sie zielgerichtet als Adressaten eigens auf sie zugeschnittener Werbebotschaften anzusprechen. Von der möglichst zielgenauen Zusammenstellung der Musikprogramme des kommerziellen Rundfunks lebt seit langem schon eine eigene Industrie (Programming, Marketing & Consulting).

Diese kulturelle Gestalt, die, wie der Film aus dem Einzelbild, im kulturellen Gebrauch der Hörer aus den von ihnen jeweils rezipierten Songs entsteht, ist durch deren gestaltspezifische Besonderheiten vermittelt und stellt eine bestimmte Matrix von Aktivitäten dar. Es ist das eine Art Verhaltenskode, der das kulturelle Verhalten strukturiert und in der Rezeption der Songs, gebunden an ihre jeweilige Gestalt, gebildet wird. Eingeschlossen darin sind Rezeptions- und Kommunikationsstrategien, die durch die gestaltspezifischen Besonderheiten der Songs determiniert sind. Sie hierarchisieren die unterschiedlichen Kommunikationskreisläufe, in denen die sie konstituierendem Materialien jeweils zirkulieren. So dominiert etwa bei einem Heavy-Metal-Song auf Grund der musikalischen Spezifik dieser Stilistik unter den möglichen Rezeptionskontexten, in die er gestellt werden kann, derjenige des Live-Erlebnisses in Freizeitgruppen und prägt alle anderen, während bei einer Rockballade beispielsweise die individuelle Rezeption unter Kopfhörern den dominanten Rezeptionskontext bildet. Der musikalisch und verbal konstituierte Kommunikationszusammenhang spielt im Falle der Rockballade die entscheidende Rolle, wogegen gerade das bei einem Heavy-Metal-Song bis zur Austauschbarkeit relativiert ist, um dafür den gestischen und visuellen Aspekten der Songgestalt, ihrer Präsentationsform, Raum zu geben. Gebunden daran sind jeweils komplexe kulturelle Verhaltensweisen - für den Heavy-Metal-Song der regelmäßige Besuch von Klubveranstaltungen mit Live-Musik, im Falle der Rockballade das Sammeln von Platten, Texten und Interviewmaterial, um zumindest offenkundige Oberflächenerscheinungen zu benennen. Innerhalb dessen werden aus der Gestalt der Songs die im musikalischen, sprachlichen, visuellen und gestischen Material enthaltenen Verweisbeziehungen ausgefiltert und zu einem Bedeutungsmuster verknüpft, das ebenso allgemeine wie stereotype Züge trägt. Gerade weil dies immer nur punktuell, oft beiläufig und in jedem Fall kontextabhängig erfolgt, erlaubt es einen hohen Grad an Standardisierung der Songgestalt. Es geht dabei nicht um einen anzueignenden Reichtum an solchen über die Gestalt vermittelten Verweisbeziehungen, überhaupt nicht um das Erschließen und Ausloten der individuellen Besonderheiten ihrer Gestalt, sondern genau umgekehrt, um das Entdecken ihrer dahinter verborgenen Kongruenz, um eine Musterbildung also, die immer wieder bestätigt wird. Im Falle des Heavy-Metal-Songs etwa entspricht dieses Bedeutungsmuster einem Männlichkeitsstereotyp, das durch Kraft, Potenz, Gemeinschaftsgeist, Aktivität und Sportlichkeit charakterisiert

und an der Songgestalt beispielsweise über die der Rockmusik immanenten Verweisbeziehungen des hierfür typischen Gitarrensounds, der Lautstärke, der physischen Präsenz der männlichen Singstimme im chorischen unisono, über Textfragmente bzw. signalartige Reizworte (*power, fire, motor, usw.*) sowie über die ritualisierten Präsentationsformen (Bewegungsstereotype auf der Bühne, Haltung und Spielweise der Gitarre, ihr beziehungsvoller Einsatz als Phallussymbol usw.) festgemacht ist. Jeder Heavy-Metal-Song präsentiert eben das in stets neuer Gestalt und bestätigt und befestigt damit dieses Bedeutungsmuster. Die frühe britische Beatmusik hat auf diese Weise ein Stereotyp von Jugend produziert die Songs der Beatles, der Who, der Rolling Stones oder der Kinks bis etwa 1966 liefern Musterbeispiele dafür. Der amerikanischen Rockmusik der zweiten Hälfte der sechziger Jahre (Janis Joplin, Bob Dylan, Grateful Dead usw.) liegt ein Stereotyp von Freiheit zugrunde. Je mehr sich diese Musik im Fortgang der Entwicklung dann ausdifferenziert hat, um so verschiedenartiger wurden die Bedeutungsmuster, um die herum sich die Songs mit ihren jeweiligen stilistischen Eigenheiten gruppieren. Solche stereotypisierten Bedeutungsmuster, zu denen die Einzelsongs zusammenlaufen, sind leicht identifizierbar, sofern den Verweisbeziehungen nachgegangen wird, die das verwendete Material in den unterschiedlichsten massenkulturellen Zusammenhängen angenommen und akkumuliert hat. Diese können innerhalb der Geschichte der populären Musik selbst ausgebildet worden sein - etwa die reichhaltige Symbolik der elektrisch verstärkten Gitarre - oder aber durch Bezüge auf populäre Filme, die Sprach- und Bildstereotype von Comics, auf die Bilderwelt der Werbung - kurz all das, was in den von Irene Dölling beschriebenen kulturellen Formen des Alltags an Zeichen- und Symbolvorrat vorhanden ist - gebildet werden. Dabei findet ein permanentes Recycling dieses Vorrats statt, wobei in den Songs immer nur Fragmente dessen auftauchen, punktuelle, bezogen auf die Songgestalt nicht selten völlig beziehungslose Referenzen dieser Art ausreichen, um ihn zu einem bestimmten Bedeutungsmuster in Beziehung zu setzen bzw. ein solches entstehen zu lassen. Eingebettet in einen jeweils konkreten diskursiven Zusammenhang, der durch das Image des Musikers oder der Band vorgegeben ist, werden die im verwendeten Material vergegenständlichten Verweise - ungeachtet des gestaltspezifischen Kontexts, in dem sie dabei erscheinen - auf den unterschiedlichen Kommunikationsebenen identifiziert. Es sind das zumeist die in der physischen Präsenz der Singstimme enthaltenen Verweise (verankert in der Geschichte der populären Musik oder an Stimmbildstereotypen von Spielfilmen); Klangbilder, die im kulturellen Gebrauch von Musik wie in außermusikalischen Zusammenhängen (Umwelt, Arbeit) bestimmte Bedeutungen angenommen haben; Bewegungsbilder, die sowohl durch die Präsentationsformen wie durch die rhythmische Organisation der Songs gebildet werden und Referenzen zur populären Bilderwelt von Comics, Film und Werbung enthalten (etwa das männliche Protzgehabe von Rockgitarrierten), einzelne Reizworte oder Slogans auf der Textebene usw. Einen wie immer auch gearteten kohärenten Zusammenhang in der Gestalt der Songs gibt es dafür nicht und braucht es auch nicht. Hergestellt wird ein solcher erst auf der Ebene der kulturellen Gestalten, zu denen die Einzelsongs im realen Gebrauch verschmelzen. Deshalb besagt die nicht selten offenkundige Banalität von Popsongs auch nicht viel, bedarf es keiner stabilen Gestalteeigenschaften und keiner bestimmten Rezeptionsqualität (konzentriert, partikular oder beiläufig). Die Verweisbeziehungen, die sie enthalten, sind punktuell, mal mehr, mal weniger dicht und lassen sich daher auch in völliger Beiläufigkeit erschließen.

Die dabei gebildeten Bedeutungsmuster sind durch die spezifische Art ihrer Produktion, nämlich per Musik, mit einer Eigenschaft ausgestattet, die ein ganz wesentliches Moment ihrer, das kulturelle Verhalten strukturierenden Funktion ist - sie sind affektiv besetzt. Lawrence Grossberg, dessen Arbeiten in eine ganz ähnliche Richtung wie die hier vorgeschlagene zielen, nur daß er - statt von kultureller Gestalt - von einem «*rock and roll apparatus*» spricht [63], hat sich vor allem damit auseinandergesetzt:

«Der Begriff 'Affekt' verweist auf die Tatsache, daß es bei der Organisation unseres Alltagslebens um mehr geht, als nur die Verteilung oder eine bestimmte Struktur von Sinn, Geld und Macht. Es geht dabei auch um eine variable Verteilung von Bedeutsamkeit und Energie: Einige Dinge 'fühlen' sich schlicht anders als andere, sie sind nicht gleich oder

auf unterschiedliche Weise wichtig als andere. 'Affekt' bezieht sich auf diejenige Dimension oder Ebene unseres Lebens, die wir als Stimmungen, Gefühle, Verlangen und Enerwierungen erfahren. Es ist das mit Sinn verbunden, aber nicht darauf reduzierbar; denn ein Ereignis, selbst mit einem ganz bestimmten Sinn für uns, wird in Abhängigkeit von seiner Beziehung zu unserem affektiven Leben, zu unserem emotionalen 'Bedeutsamkeitsplan' gravierend unterschiedliche Wirkungen haben.» [64]

Die Bedeutungsmuster also, die die Songs auf der Ebene der kulturellen Gestalt bilden, sind somit immer auch in eine affektive Bedeutsamkeitsstruktur integriert. Sie reguliert die emotionale Energie, die in bestimmte Aktivitäten investiert wird. In der Phase des Jugendalters, wo diese Ebene eine ganz besonders wichtige Rolle spielt, wird dies auf sehr direkte Weise zum Ausdruck gebracht, in der Klassifizierung von Erfahrungen und Aktivitäten als «langweilig» einerseits und «aufregend» andererseits, oder, um es in der dafür adäquaten Jugendsprache auszudrücken, als «tot» bzw. «geil». Dahinter steht nicht anderes, als eine affektive Bedeutsamkeitsstruktur, die durch die per Musik vermittelten Bedeutungstereotype inhaltlich gerichtet ist. Das Bedeutungstereotyp «Jugend» etwa, wie es durch die frühen Songs der Beatles, der Who oder der Rolling Stones produziert wurde, hat eine inhaltlich anders gerichtete affektive Klassifizierungsstrategie zur Folge als etwa das Bedeutungstereotyp «Männlichkeit». Das kulturelle Verhalten ist in beiden Fällen auf signifikant unterschiedliche Weise strukturiert. Im ersten Fall ist es insbesondere auf all das gerichtet, was eine deutliche Abgrenzung gegenüber dem Erwachsensein einerseits und dem Kindsein andererseits impliziert (Erschließung und Besetzung, Inbesitznahme eigener sozio-kultureller Räume, Entwicklung solcher kulturellen Verhaltensweisen, die von den Eltern «unabhängig» sind oder machen - daher der Kult des Kofferradios, des Motorrollers, die ritualisierten Partnerbeziehungen), während im zweiten Fall der Schwerpunkt auf solchen kulturellen Verhaltensweisen liegt, die traditionell als «männlich» gelten (Sport, insbesondere Fußball, Alkoholkonsum und Kneipenbesuch, die Zur-Schau-Stellung von Männlichkeit in Kleidung und Umgangsformen usw.) [65].

Die kulturelle Gestalt, die die Musik im realen Gebrauch damit annimmt, umfaßt also Aneignungsstrategien rezeptiver, perzeptiver und kommunikativer Natur, Bedeutungstereotype und affektive Bedeutsamkeitsmuster. Da der kulturelle Gebrauch von Musik durch die sozial strukturierten individuellen Lebensbedingungen und die darin ausgebildete Lebensweise determiniert wird, sind solche kulturellen Gestalten nicht nur durch die gestaltspezifischen Besonderheiten der Musik, sondern zugleich auch sozial differenziert. So meint etwa das Bedeutungstereotyp «Jugend» für die verschiedenen sozialen Gruppen Jugendlicher durchaus unterschiedliches, was oft übersehen worden ist. So ist auch zu erklären, daß die gleichen Songs in unterschiedlichen kulturellen Gestalten integriert sein können oder nur durch Verschiebung des sozialen Kontextes zu völlig neuen aggregiert werden. Die Rezeption des amerikanischen Rock'n'Roll durch britische Arbeiterjugendliche in den fünfziger Jahren ist ein geradezu klassisches Beispiel dafür [66].

In dieser integrierten Form der kulturellen Gestalt erfüllt die Musik nun eine entscheidende Funktion - sie fungiert als Medium für die Umsetzung sozialer Erfahrungen in «persönlichen Sinn». Die Bedeutungstereotype und affektiven Klassifizierungsstrategien liefern über die kulturellen Verhaltensweisen, die sie in Gang setzen, die Verknüpfungsregeln, nach denen die in den kulturell-symbolischen Formen des Alltags präsentierten gegenständlichen, sprachlichen und bildhaften Symbole zu einem sinn- und identitätsstiftenden Zusammenhang, zu einem kulturellen Text verbunden werden, der als gesellschaftlich produziertes individuelles Reflexionsmittel zur Verfügung steht. Über ihn werden die disparaten Momente der Alltagserfahrung in eine für das Individuum sinnvolle Organisation gebracht, vergegenständlicht sich eine bestimmte Weise der Anschauung von Welt. Sie ist in den Songs nicht gespiegelt oder abgebildet und deshalb an ihnen auch nicht ablesbar. Sie wird vielmehr vermittelt ihrer produziert.

Vor dem Hintergrund eines solchen konzeptionellen Ansatzes stellt sich auch die eingangs gestellte Frage nach dem Gegenstand der Popmusikforschung in einem veränderten Licht. Der hier umrissene mediale Musikbegriff lenkt den Blick auf ein Terrain von kulturellen Verhältnissen und Verhaltensweisen, das es in seiner ganzen Widersprüchlichkeit aufzuschließen gilt, sollen die Dimensionen des Musikalischen greifbar werden, die mit der Kategorie «populäre Musik» gemeint sind. Nicht ein Ensemble musikalischer Texte steht hierbei in Rede, nicht ein Sammelsurium musikalischer Genres oder Stile und auch nicht wie immer auch zu beschreibende Strukturtypen. Vielmehr geht es um eine bestimmte soziale Dimensionierung - oder anders formuliert - eine bestimmte, nämlich mediale Operationalisierung von Klang. Es sind spezifische Operationsmodi, die die populären Musikformen charakterisieren, und diese gilt es analytisch aufzuschließen, sollen Funktion und Wirkung dieser Musikformen verstehbar werden. Das freilich verlangt nicht weniger als einen grundlegenden Paradigmenwechsel der Musikforschung.

Endnoten

1. Miller, Manfred. *Ein E für ein U vorgemacht. Musikpädagogik und Rockmusik*, in: *Anschläge. Zeitschrift des Archivs für Populäre Musik*, I, 1978/1, 124 - 139.
2. Flender, Reinhard/Rauhe, Hermann. *Popmusik. Geschichte, Funktion, Wirkung und Ästhetik*, (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) Darmstadt 1989, S. 17.
3. Adorno, Theodor W. *On Popular Music*, in: *Zeitschrift für Sozialforschung*, IX, 1941/1, 17 - 49.
4. Shepherd, John. *Definition as Mystification. A Consideration of Labels as a Hindrance to Understanding Significance in Musik*, in: D. Horn (Hrsg.), *Popular Music Perspectives 2*, (IASPM) Göteborg, Exeter, Ottawa, Reggio Emilia 1985, S. 88.
5. Jones, G./ Rahn, J. *Definitions of Popular Music Recycled*, in: G. Battcock, *Breaking the Sound Barrier. A Critical Anthology of the New Music*, (Knopf) New York 1981, S. 40.
6. Belz, Carl. *The Story of Rock*, (Oxford University Press) New York 1969, S. 3.
7. Sharp, Cecil. *Proceedings of the Seventh Conference of the International Folk Music Council, So Paulo, 16.-22. August 1954*, *Journal of the International Folk Music Council*, VII, 1956, S. 23.
8. Kneif, Tibor. *Rockmusik. Ein Handbuch zum kritischen Verständnis*, (Rowohlt) Reinbek b. Hamburg 1982, S. 191ff.
9. Ebd.
10. Ebd.
11. Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp) Frankfurt/Main 1977.
12. Frith, Simon. *The Industrialization of Popular Music*, in: J. Lull (Hrsg.), *Popular Music and Communication*, (Sage) London, Beverly Hills, S. 54.
13. Harker, Dave. *One For the Money. Politics and Popular Song*, (Hutchinson) London 1980, S. 24.

14. Middleton, Richard. *Studying Popular Music*, (Open University Press) Milton Keynes, Philadelphia 1990, S. 4.
15. Nettl, Bruno. *Persian Popular Music in 1969*, in: *Ethnomusicology*, XVI, 1972/2, S. 218.
16. Middleton, Richard/Horn, David. *Popular Music*, I, 1981/1, (Cambridge University Press) Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney 1981, S. 1.
17. Manuel, Peter. *Popular Music of the Non-Western World. An Introductory Survey*, (Oxford University Press) New York u. Oxford 1988.
18. Tagg, Philip. *Kojak. 50 Seconds of Television Music. Toward the Analysis of Affect in Popular Music*, (Studies from the Department of Musicology, University of Gothenburg), Göteborg 1979, S. 26.
19. Ebd., S. 22ff.
20. Ebd., S. 24.
21. Ebd., S. 22 u. 23.
22. Adorno, Theodor W. *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*, in: *Zeitschrift für Sozialforschung*, I, 1932/2, S. 103 - 124; Adorno, Theodor W. *On Popular Music*, in: *Zeitschrift für Sozialforschung*, IX, 1941/1, S. 17 - 49; Adorno, Theodor W. *Über Jazz*, in: ders., *Moments musicaux*, (Suhrkamp) Frankfurt/Main 1964, S. 84 - 105; Adorno, Theodor W. *Dissonanzen - Musik in der verwalteten Welt*, in: ders., *sammelte Schriften*, Bd. 14, (Suhrkamp) Frankfurt/Main 1973, S. 7 - 168; Adorno, Theodor W. *Einleitung in die Musiksoziologie*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 14, (Suhrkamp) Frankfurt/Main 1973, S. 169 - 413.
23. Dahlhaus, Carl. *Trivialmusik und ästhetisches Urteil*, in: ders. (Hrsg.), *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts Bd. 8), (Gustav Bosse) Regensburg 1967, S. 13 - 28.
24. Manuel, Peter. *Popular Music of the Non-Western World. An Introductory Survey*, (Oxford University Press) New York u. Oxford 1988, S. 3.
25. Hamm, Charles. *Yesterday. Popular Song in America*, (Norton) New York, London 1979 XIX.
26. Hamm, Charles. *Some Thoughts on the Measurement of Popularity in Music*, in: D. Horn/Ph. Tagg (Hrsg.), *Popular Music Perspectives*, (IASPM) Göteborg, Exeter 1982, S. 3ff.
27. Zwar ist seit Mai 1991 mit der elektronischen Registrierung und Auswertung des Verkaufsgeschehens über die Strichcode-Kassen in repräsentativ ausgewählten Plattengeschäften ein wesentlich genaueres Verfahren an die Stelle der bis dahin üblichen telefonisch erfragten Ranglisten getreten, doch auch damit werden die Zahlen hinter den Plazierungen nur scheinbar härter, da einen allen Anforderungen statistischer Analyse genügendes Kompilations- und Auswertungsverfahren für die von *Billboard* verfolgten Ziele weder notwendig ist noch sinnvoll wäre.
28. Hamm, Charles. *Some Thoughts on the Measurement of Popularity in Music*, in: D. Horn/Ph. Tagg (Hrsg.), *Popular Music Perspectives*, (IASPM) Göteborg, Exeter 1982, S. 7.
29. Ebd., S. 13.
30. Ebd., S. 13.
31. Ebd., S. 13.
32. Denisoff, R. Serge. *Tarnished Gold. The Record Industry Revisited*, (Transaction) New Brunswick, Oxford 1986, S. 2.

33. Hall, Stuart. *Über die Arbeit des Centre for Contemporary Cultural Studies (Birmingham). Ein Gespräch mit H. Gustav Klaus*, in: *gulliver. Deutsch-englische Jahrbücher/German-English Yearbooks*, Bd. 2. 1977, S. 55.
34. Hall, Stuart. *Notes on Deconstruction the Popular*, in: Raphael Samuel (Hrsg.), *Peoples History and Socialist Theory*, (Routledge and Kegan Paul) London 1981, S. 228.
35. Hall, Stuart. *Encoding/Decoding*, in: S. Hall/D. Hobson/A. Lowe/P. Willis (Hrsg.), *Culture, Media Language. (CCCS, Working Papers in Cultural Studies, 1972-79)*, (Hutchinson) London, Melbourne, Sydney, Auckland, Johannesburg 1980, S. 129 - 139; Hall, Stuart. *Cultural Studies and the Centre: Some Problematics and Problems*, in: S. Hall/D. Hobson/A. Lowe/P. Willis (Hrsg.), *Culture, Media Language. (CCCS, Working Papers in Cultural Studies, 1972-79)*, (Hutchinson) London, Melbourne, Sydney, Auckland, Johannesburg 1980, S. 15 - 47; Hall, Stuart. *Popular Culture and the State*, in: T. Bennett/C. Mercer/J. Woollacott (Hrsg.), *Popular Culture and Social Relations*, (Open University Press) Milton Keynes, Philadelphia 1986, S. 22 - 49.
36. Hall, Stuart. *Cultural Studies and the Centre: Some Problematics and Problems*, in: S. Hall/D. Hobson/A. Lowe/P. Willis (Hrsg.), *Culture, Media Language. (CCCS, Working Papers in Cultural Studies, 1972-79)*, (Hutchinson) London, Melbourne, Sydney, Auckland, Johannesburg 1980, S. 27.
37. Williams, Raymond. *Television: Technology and Cultural Form*, (Fontana) London 1974.
38. Hall, Stuart. *Notes on Deconstruction the Popular*, in: Raphael Samuel (Hrsg.), *Peoples History and Socialist Theory*, (Routledge and Kegan Paul) London 1981, S. 238/239.
39. Bennett, Tony. *The Politics of the 'Popular' and Popular Culture*, in: T. Bennett/C. Mercer/J. Woollacott (Hrsg.), *Popular Culture and Social Relations*, (Open University Press) Milton Keynes, Philadelphia 1986, S. 8.
40. Willis, Paul. *Symbolism and Practice. The Social Meaning of Pop Music*, Stencilled Occasional Papers, Sub and Popular Culture Series, SP Nr. 13, (University of Birmingham, Centre for Contemporary Cultural Studies) Birmingham 1974.
41. Ebd., S. 6.
42. Ebd., S. 6.
43. Zum Homologie-Konzept von Willis vgl. insbesondere Willis 1981, 236ff.
44. Willis Paul. *Profane Culture*, (Routledge & Kegan Paul) London, Henley, Boston 1978; dtsch. als 'Profane Culture': *Rocker, Hippies. Subversive Stile der Jugendkultur*, (Syndikat) Frankfurt/Main 1981.
45. Eco, Umberto (1973): *Social Life as a Sign System*, in: D. Robey (Hrsg.), *Structuralism. The Wolfons College Lectures 1972*, Cape) London 1973, S. 97.
46. Hebdige, Dick. *Subculture. The Meaning of Style*, (Methuen) London. New York 1979.
47. Lévi-Strauss hat diesen Begriff und das mit ihm verbundene Konzept zur Erklärung der Bedeutungsstruktur von Mythen entwickelt (vgl. Lévi-Strauss 1973). Aus dieser ursprünglichen anthropologischen Fassung des Begriffs ist im französischen Strukturalismus ein Erklärungsmodell für die Bildung von Bedeutungsketten geworden, die prinzipiell offen für immer wieder neue Kombinationsmöglichkeiten sind. Der *bricoleur* bastelt im Reich der Semiotik an solchen Bedeutungsketten.
48. Hebdige, Dick. *Subculture. The Meaning of Style*, (Methuen) London. New York 1979, S. 94.
49. Ebd.

50. zu dieser Diskussion vgl. insbesondere Chambers 1985, Frith 1978 u. 1981, Grossberg 1985a, 1985b u. 1988, Laing 1985.
51. Grossberg, Lawrence. *Another Boring Day in Paradise. Rock and Roll and the Empowerment of Everyday Life*, in: *Popular Music* 5 1985, S. 454.
52. Frith, Simon. *Towards an Aesthetic of Popular Music*, in R. Leppert/S. McClary (Hrsg.), *Music and Society*, (Cambridge University Press) 1987, S. 139.
53. Daß Jugendliche sehr genaue Klassifizierungen der ihnen angebotenen Musik vornehmen und zielsicher jeweils die ihre identifizieren, ist ein Tatbestand, auf den die Soziologen immer wieder hinweisen; vgl. z.B. Felber 1991.
54. Williams, Raymond (1983): *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*, (Oxford University Press) New York 1983, S. 203ff.
55. Dölling, Irene. *Individuum und Kultur. Ein Beitrag zur Diskussion*, (Dietz) Berlin 1986, S. 15.
56. Ebd., S. 83.
57. Ebd., S. 90.
58. Hebdige, Dick. *Subculture. The Meaning of Style*, (Methuen) London. New York 1979.
59. Dölling, Irene. *Individuum und Kultur. Ein Beitrag zur Diskussion*, (Dietz) Berlin 1986, S. 15.
60. Der Begriff kultureller Text ist von dem sowjetischen Kultursemiotiker Juri M. Lotman geprägt worden, der ihn jedoch auf einer anderen Ebene als im vorliegenden Zusammenhang vorgeschlagen benutzt: Der Textbegriff, wie er in einer kulturologischen Untersuchung relevant wird, unterscheidet sich von einem entsprechenden linguistischen Textbegriff. Der kulturbezogene Textbegriff setzt nämlich dort an, wo die sprachliche Realisierung allein nicht mehr als ausreichend dafür erachtet wird, daß eine Äußerung sich in einem Text verwandelt. - (Lotman 1981, 35)
61. Leontjew 1987, 148. Leontjew schreibt dazu: Wenn die äußere Sinnlichkeit im Bewußtsein des Subjekts die Bedeutungen mit der Realität der objektiven Welt verbindet, so verbindet der persönliche Sinn diese mit der Realität seines Lebens in dieser Welt, mit dessen Motiven. Gerade der persönliche Sinn bewirkt die Engagiertheit des menschlichen Bewußtseins. - ebd.
62. Ohne hier darauf näher eingehen zu können, sei doch zumindest darauf verwiesen, daß sowohl Hebdige mit seinem Bricolage-Konzept als auch Willis mit seinem Homologie-Konzept und der Differenzierung kultureller Beziehungen in eine indexikalische, eine homologische und eine integrale Ebene de facto kulturellen Textbildungsregeln nachgegangen sind. - vgl. Hebdige 1979, 102ff; Willis 1981, 236ff.
63. Grossberg, Lawrence. *Another Boring Day in Paradise. Rock and Roll and the Empowerment of Everyday Life*, in: *Popular Music* 5 1985, S. 236.
64. Grossberg, Lawrence. *Rock and Roll in Search of an Audience or Taking Fun too Seriously*, Referat, III. International Conference on Popular Music Studies, Montréal 1985, Typoscript S. 20.
65. ausführlicher hierzu Wicke 1987.
66. Wicke, Peter. *Rockmusik. Zur Ästhetik und Soziologie eines Massenmediums*, (Reclam) Leipzig 1987.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1932): *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*, in: *Zeitschrift für Sozialforschung*, I, 1/2, 103-124
- Adorno, Theodor W. (1941): *On Popular Music*, in: *Zeitschrift für Sozialforschung*, IX, 1941/1, 17-49
- Adorno, Theodor W. (1964): *Über Jazz*, in: ders., *Moments musicaux*, (Suhrkamp) Frankfurt/Main, 84-105
- Adorno, Theodor W. (1973a): *Dissonanzen - Musik in der verwalteten Welt*, in: ders., *sammelte Schriften*, Bd. 14, (Suhrkamp) Frankfurt/Main, 7-168
- Adorno, Theodor W. (1973b): *Einleitung in die Musiksoziologie*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 14, (Suhrkamp) Frankfurt/Main, 169-413
- Belz, Carl (1969): *The Story of Rock*, (Oxford University Press) New York
- Benjamin, Walter (1977): *Das Kunstwerk im Zeitalter sein technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp) Frankfurt/Main
- Bennett, Tony (1986): *The Politics of the 'Popular' and Popular Culture*, in: T. Bennett/C. Mercer/J. Woollacott (Hrsg.), *Popular Culture and Social Relations*, (Open University Press) Milton Keynes, Philadelphia, 6-21
- Chambers, Iain (1985): *Urban Rhythms. Pop Music and Popular Culture*, (Macmillan) London
- Dahlhaus, Carl (1967): *Trivialmusik und ästhetisches Urteil*, in: ders. (Hrsg.), *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts Bd. 8), (Gustav Bosse) Regensburg, 13-28
- Denisoff, R. Serge (1986): *Tarnished Gold. The Record Industry Revisited*, (Transaction) New Brunswick, Oxford
- Dölling, Irene (1986): *Individuum und Kultur. Ein Beitrag zur Diskussion*, (Dietz) Berlin
- Eco, Umberto (1973): *Social Life as a Sign System*, in: D. Robey (Hrsg.), *Structuralism. The Wolfson College Lectures 1972*, (Cape) London, 85-122
- Flender, Reinhard/Rauhe, Hermann (1989): *Popmusik. Geschichte, Funktion, Wirkung und Ästhetik*, (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) Darmstadt
- Frith, Simon (1978): *The Sociology of Rock*, (Constable) London
- Frith, Simon (1981): *Sounds Effects*, (Pantheon) New York
- Frith, Simon (1987a): *The Industrialization of Popular Music*, in: J. Lull (Hrsg.), *Popular Music and Communication*, (Sage) London, Beverly Hills, 53-77
- Frith, Simon (1987b): *Towards an Aesthetic of Popular Music*, in R. Leppert/S. McClary (Hrsg.), *Music and Society*, (Cambridge University Press), 133-150
- Grossberg, Lawrence (1985a): *Another Boring Day in Paradise. Rock and Roll and the Empowerment of Everyday Life*, in: *Popular Music* 5, 225-260
- Grossberg, Lawrence (1985b): *Rock and Roll in Search of an Audience or Taking Fun too Seriously*, Referat, III. International Conference on Popular Music Studies, Montréal, Typoscript
- Grossberg, Lawrence (1988): *It's a Sin: Postmodernism, Politics and Culture*, (Power Publications) Sydney

- Hall, Stuart (1977): *Über die Arbeit des Centre for Contemporary Cultural Studies (Birmingham). Ein Gespräch mit H. Gustav Klaus*, in: *gulliver. Deutsch-englische Jahrbücher/German-English Yearbooks*, Bd. 2.
- Hall, Stuart (1980a): *Encoding/Decoding*, in: S. Hall/D. Hobson/A. Lowe/P. Willis (Hrsg.), *Culture, Media Language. (CCCS, Working Papers in Cultural Studies, 1972-79)*, (Huchinson) London, Melbourne, Sydney, Auckland, Johannesburg, 129-139
- Hall, Stuart (1980b): *Cultural Studies and the Centre: Some Problematics and Problems*, in: S. Hall/D. Hobson/A. Lowe/P. Willis (Hrsg.), *Culture, Media Language. (CCCS, Working Papers in Cultural Studies, 1972-79)*, (Hutchinson) London, Melbourne, Sydney, Auckland, Johannesburg, 15-47
- Hall, Stuart (1981): *Notes on Deconstruction the Popular*, in: Raphael Samuel (Hrsg.), *Peoples History and Socialist Theory*, (Routledge and Kegan Paul) London, 227-240
- Hall, Stuart (1986): *Popular Culture and the State*, in: T. Bennett/C. Mercer/J. Woollacott (Hrsg.), *Popular Culture and Social Relations*, (Open University Press) Milton Keynes, Philadelphia, 22-49
- Hamm, Charles (1979): *Yesterday. Popular Song in America*, (Norton) New York, London
- Hamm, Charles (1982): *Some Thoughts on the Measurement of Popularity in Music*, in: D. Horn/Ph. Tagg (Hrsg.), *Popular Music Perspectives*, (IASPM) Göteborg, Exeter, 3-15
- Harker, Dave (1980): *One For the Money. Politics and Popular Song*, (Hutchinson) London
- Hebdige, Dick (1979): *Subculture. The Meaning of Style*, (Methuen) London. New York
- Jones, G./Rahn, J. (1981): *Definitions of Popular Music Recycled*, in: G. Battock, *Breaking the Sound Barrier. A Critical Anthology of the New Music*, (Knopf) New York
- Kneif, Tibor (1982): *Rockmusik. Ein Handbuch zum kritischen Verständnis*, (Rowohlt) Reinbek b. Hamburg
- Laing, Dave (1985): *One Chord Wonders. Power and Meaning in Punk Rock*, (Open University Press) Milton Keynes, Philadelphia
- Leontjew, Alexej (1987): *Tätigkeit-Bewußtsein-Persönlichkeit*, (= Beiträge zur Psychologie, Bd. 1), hrsg. v. W. Forts, W. Kessel, A. Kossakowski u. J. Lompscher, (Volk und Wissen) Berlin
- Lotman, Juri M. (1981): *Kunst als Sprache*, (Reclam) Leipzig
- Manuel, Peter (1988): *Popular Music of the Non-Western World. An Introductory Survey*, (Oxford University Press) New York u. Oxford
- Middleton, Richard/Horn, David (1981): *Popular Music*, I, 1981/1, (Cambridge University Press) Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney
- Middleton, Richard (1990): *Studying Popular Music*, (Open University Press) Milton Keynes, Philadelphia
- Miller, Manfred (1978): *Ein E für ein U vorgemacht. Musikpädagogik und Rockmusik*, in: *Anschläge. Zeitschrift des Archivs für Populäre Musik*, I, 1978/1, 124-139
- Nettl, Bruno (1972): *Persian Popular Music in 1969*, in: *Ethnomusicology*, XVI, 1972/2, 218-239
- Sharp, Cecil (1956): *Proceedings of the Seventh Conference of the International Folk Music Council, So Paulo, 16.-22. August 1954*, *Journal of the International Folk Music Council*, VII
- Shepherd, John (1985): *Definition as Mystification. A Consideration of Labels as a Hindrance to Understanding Significance in Musik*, in: D. Horn (Hrsg.), *Popular Music Perspectives 2*, (IASPM) Göteborg, Exeter, Ottawa, Reggio Emilia, 84-98

Tagg, Philip (1979): *Kojak. 50 Seconds of Television Music. Toward the Analysis of Affect in Popular Music*, (Studies from the Department of Musicology, University of Gothenborg), Göteborg

Wicke, Peter (1987): *Rockmusik. Zur Ästhetik und Soziologie eines Massenmediums*, (Reclam) Leipzig

Williams, Raymond (1974): *Television: Technology and Cultural Form*, (Fontana) London

Williams, Raymond (1983): *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*, (Oxford University Press) New York

Willis, Paul (1974): *Symbolism and Practice. The Social Meaning of Pop Music*, Stencilled Occasional Papers, Sub and Popular Culture Series, SP Nr. 13, (University of Birmingham, Centre for Contemporary Cultural Studies) Birmingham

Willis Paul (1981): *Profane Culture*, (Routledge & Kegan Paul) London, Henley, Boston 1978; dtsh. als 'Profane Culture': *Rocker, Hippies. Subversive Stile der Jugendkultur*, (Syndikat) Frankfurt/Main

© 1992 [Peter Wicke](#) / **PopScriptum**