

ASPM
Arbeitskreis Studium Populärer Musik e.V.

BEITRÄGE zur Populärmusikforschung

Heft 27/28

POPULÄRE MUSIK im kulturwissenschaftlichen Kontext II
Herausgegeben von Thomas Phleps

61

LR 54600

WN 8468 - 27/28

734

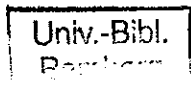
ASPM

Arbeitskreis Studium Populärer Musik e.V.

BEITRÄGE zur Populärmusikforschung 27/28

**Populäre Musik
im
kulturwissenschaftlichen Diskurs
II**

Herausgegeben von THOMAS PHEPS



© CODA Musikservice + Verlag, 2001
D 61184 Karben

für den
Arbeitskreis Studium Populärer Musik e.V.
Satz und Layout: CODA Musikservice, Karben
Druck: druckhaus späth gmbh Baden-Baden
ISSN 0943 - 9242

editorial

8

Überblicke

Ralf von Appen, André Doehring

Künstlichkeit als Kunst.

Fragmente zu einer postmodernen Theorie
der Pop- und Rockmusik

13

Thomas Böhm

Überlegungen zur **(Pop-)Musikgeschichte**

35

Bernd Hoffmann, Christoph Buß, Ursula Wulf

... **another victim of the ghetto?**

Gestaltungselemente im afro-amerikanischen Videoclip

53

Martin Pfeleiderer

Riddim & Sound.

Dub Reggae und Entwicklungen der neueren Populärmusik

99

Übergriffe

Armin Hadamer

"German Melodies in American Songs".

Beispiele populärer **Revival-Lieder der USA**

mit Wurzeln im deutschsprachigen Kulturraum

119

Kai Lothwesen

Strategien einer Synthese.

Anmerkungen zum **Jazzverständnis der Neuen Musik**

137

Eingriffe

Sabine Giesbrecht

Musikalische Kriegsrüstung.

Zur Funktion populärer Musik im 1. Weltkrieg

161

Hans-Peter Reinecke

Schlager und Ideologie – Taugliche Begriffe?

185

Überlegungen zur (Pop-)Musikgeschichte⁽¹⁾

1.

Wenn der "Umkreis musikgeschichtlicher Tatsachen prinzipiell unbegrenzt" (Dahlhaus 1977, S. 58) ist, hängt es von der eingrenzenden Fragestellung ab, inwiefern ein bestimmter Sachverhalt ein musikgeschichtliches Faktum wird. Schon aus dieser klaren und recht unverfänglichen Feststellung geht eines hervor: Geschichte wird gemacht. Wie einleuchtend sich die Eingrenzung des Gegenstandes, die Formulierung der Fragestellung und die Wahl der Methoden auch gestalten mag – die Tatsache, dass es sich bei jeder Art von Historie um eine Konstruktion handelt, verlangt danach, sich auch und vielleicht zuallererst über die Frage des 'Warum' Rechenschaft abzulegen. Denn selbst wenn keine relativistische Position im strengen Sinne vertreten wird, bleibt doch klar, dass Auswahl und Deutung der Quellen genügend Spielraum lassen, um Kontinuität und Widerspruchsfreiheit einer jeden Historie zu bezweifeln. In letzter Konsequenz hat bzw. sollte eine solche Einstellung zur Folge haben, dass keine Fragen beantwortet, sondern Fragen gestellt werden – die letzten Endes doch nur auf eine einzige hinauslaufen, auf die nämlich, warum es so ist und nicht anders. Der eigentliche Fokus der Historie ist demnach also die Gegenwart und genau das hatte Nietzsche im Sinn, als er sie nach ihrem Nutzen und Nachteil für das Leben befragte. Sein Ausgangspunkt war dabei insofern ein moderner, d.h. zeitgemäßer, als er die Erkenntnis von der Vergeblichkeit enzyklopädischer Bemühungen war. Das Streben nach Objektivität, die die Ansammlung von Fakten gewährleisten sollte, war einst Teil aufklärerischer Bemühungen um humanistische Ideale – für Nietzsche war sie als Biographistik zur "Subjectlosigkeit" (Nietzsche 1988, S. 284), wie er sie abschätzig nannte, verkommen.

.SKREIS STUDIUM POPUL
S STUDIUM POPULÄRER M
A POPULÄRER MUSIK ARBEI
I MUSIK ARBEITSKREIS STUDIUM
RBEITSKREIS STUDIUM POPULÄRE
KREIS STUDIUM POPULÄRER MUSIK
DIUM POPULÄRER MUSIK ARBEITSKR
ÄRER MUSIK ARBEITSKREIS STUDIUM PC
IK ARBEITSKREIS STUDIUM POPULÄRER M
EITSKREIS STUDIUM POPULÄRER MUSIK AR
STUDIUM POPULÄRER MUSIK ARBEITSKREIS S
PULÄRER MUSIK ARBEITSKREIS STUDIUM POPUL
MUSIK ARBEITSKREIS STUDIUM POPULÄRER MUSIK
ARBEITSKREIS STUDIUM F PULÄRER MUSIK ARBEITS
REIS STUDIUM POPULÄR
I POPULÄRER MUSIK ARB REIS STUDIUM POPULÄREI
RER MUSIK ARBEITSKREIS S
I POPULÄRER MUSIK ARB
MUSIK ARBEITSKREIS STUDIUM
EITSKREIS STUDIUM POPUL
DIUM POPULÄRER MUSIK /
JLÄRER MUSIK ARBEITSKRE
R MUSIK ARBEITSKREIS STU
ARBEITSKREIS STUDIUM POP
STUDIUM POPULÄRER MUS
POPULÄRER MUSIK ARBEITS
ÄRER MUSIK ARBEITSKREIS
JIK ARBEITSKREIS STUDIUM POPULÄRER MUSIK ARBEITSKREIS STUDIUM POPULÄ
REIS STUDIUM POPULÄRER MUSIK ARBEITSKREIS STUDIUM POPULÄRER MUSIK ARB
UM POPULÄRER MUSIK ARBEITSKREIS STUDIUM POPULÄRER MUSIK ARBEITSKREIS STL
POPULÄRER MUSIK ARBEITSKREIS STUDIUM POPULÄRER MUSIK ARBEITSKREIS STUDIUM P
R MUSIK ARBEITSKREIS STUDIUM POPULÄRER MUSIK ARBEITSKREIS STUDIUM POPULÄRER
ITSKREIS STUDIUM POPULÄRER MUSIK ARBEITSKREIS STUDIUM POPULÄRER MUSIK ARBEITSK
UDIUM POPULÄRER MUSIK ARBEITSKREIS STUDIUM POPULÄRER MUSIK ARBEITSKREIS STUDIUM
M POPULÄRER MUSIK ARBEITSKREIS STUDIUM POPULÄRER MUSIK ARBEITSKREIS STUDIUM POPUL
ÄRER MUSIK ARBEITSKREIS STUDIUM POPULÄRER MUSIK ARBEITSKREIS STUDIUM POPULÄRER MUS
ARBEITSKREIS STUDIUM POPUL
EIS STUDIUM POPULÄRER MUS
IDIUM POPULÄRER MUSIK ARB
JPULÄRER MUSIK ARBEITSKREI
SIK ARBEITSKREIS STUDIUM PC
SKREIS STUDIUM POPULÄRER

Nach Dahlhaus (1977, S. 23) beruht Musikgeschichte "als Werkgeschichte (...) auf der Idee autonomer Kunst". Offenkundig steht der Werkbegriff, welcher hier als eingrenzende Kategorie fungiert, in engem Zusammenhang mit der Vorstellung des bewussten Subjekts, dessen Individualität das Werk Ausdruck verleihen soll – und zwar durch seine Originalität. Niklas Luhmann beschreibt die in der Romantik vollzogene Loslösung der Kunst aus religiöser und politischer Obhut und im Zusammenhang damit die Durchsetzung des Originalitätspostulats gegen den "alten Gedanken der Perfektion des Kunstwerks" als die Etablierung eines autopoietischen Systems der Kunst – und liefert damit ein angemessenes offenes Modell zur Untersuchung von sozialhistorischer Fundierung und ästhetischer Dynamik des Kunstsystems (Luhmann 1986, S. 635). In der Bindung ans Neue und Abweichende, also der Verselbstständigung eines ästhetischen Prinzips, sieht er jedoch zugleich den Keim der Selbstauflösung des Kunstsystems, da ein Kunstwerk schließlich nur noch "als Neu-Gewesenes verehrt werden" könne (ebd., S. 629). Dem wäre zunächst entgegenzuhalten, dass sich scheinbar Veraltetes durchaus als Neues erweisen kann, wenn sich nur der historische Blick wandelt, der ohnehin stets ein funktionaler ist – und zwar sowohl in der Produktion als auch in der Rezeption. So ließen sich z.B. für die in den 1950er und 1960er Jahren im Zusammenhang mit dem Strukturalismus sich abzeichnende Verlagerung des Interesses auf Phänomene des Bruchs und der Diskontinuität in der Geschichtswissenschaft und der bis heute anhaltenden Mahler-Renaissance mehr als nur zufällige Parallelen finden. Der Bruch mit der Kontinuität ging einher mit der Dekonstruktion der "Kategorien der kulturellen Totalitäten" (Foucault 1981, S. 27), zu denen auch der Werkbegriff zählt. Foucault stellt der Einheit des Werkes die fundamentalere Einheit des Diskurses gegenüber, der jener Unterstützung verleiht, d.h. er versteht das Werk "weder als unmittelbare Einheit noch als eine bestimmte Einheit noch als eine homogene Einheit", also nicht als festes Inventar einer Analyse, sondern in seiner Erscheinungsform selbst als deren Gegenstand (ebd. S. 36/38). Anstelle der Suche nach dem stets illusionären Ursprung im Sinne von "Wer hat es zuerst getan?" rückt somit die Dynamik des Diskurses ins Zentrum der Untersuchung, welche die Entstehung und in gewisser Form die Akzeptanz bestimmter künstlerischer Konzeptionen und damit ihr geschichtliches Wirken ermöglicht.

Obgleich eine solche Entideologisierung in vielerlei Hinsicht ange-raten ist, stellt sich die Frage, wie sich Historie im vollen Bewusstsein ihrer Konstruktivität und ihrer gleichsam entrückten Position die Chance einer Mitstrukturierung des gegenwärtigen Diskurses erhalten kann – wenig Daseinsberechtigung kommt ihr jedenfalls zu, wenn sie bei aller berechtigten, historisch fundierten Kritik die Gegenwart lahm legt. Davon kann bei einer Popmusikgeschichte bisher allerdings kaum die Rede sein, so dass die geringe – institutionelle und ästhetisch wirksame – Relevanz der Musikwissenschaft für die Popmusik als Chance begriffen werden sollte, den kritischen Blick unabhängig von den Erfordernissen des Marktes schweifen zu lassen.

Dass Kategorien wie Originalität und Innovation dabei nicht mehr hilfreich sein sollen, ist auch schwer einzusehen. Das Neue, dessen Betonung für Luhmann ja sozusagen die eingebaute Selbstzerstörungsautomatik des Kunstsystems ist, ist nicht nur gesetzte Differenz in Form eines ästhetischen Programms und auch nicht anhand von musikimmanenten Kriterien allein zu begreifen, denn neu ist in gewissem Sinne schließlich alles. Musik wird nur dann tatsächlich als neu erfahren, wenn sie einen Unterschied macht. Es handelt sich also um einen Prozess der Setzung und Anwendung von Kategorien und diese Differenz lässt sich nur aus dem Zusammenspiel von Produktion, Distribution und Rezeption erklären – die Symbolträchtigkeit von *Sgt. Pepper* hängt natürlich auch mit der Musik zusammen, ist aber nicht auf sie zu reduzieren. Sollte dies für alle Musik gelten – und davon ist auszugehen –, gerät die Werkkategorie in ihrer idealistischen Variante freilich insgesamt in Schwierigkeiten bzw. zum Untersuchungsgegenstand einer diskursiven Analyse.

Über die Unzulänglichkeit der an notierter Musik entwickelten Analysemethoden für die Popmusik wurde schon oft geschrieben. Nichtsdestotrotz existiert inzwischen eine Vielzahl fundierter Analysen von Popmusik, deren vielschichtige Herangehensweise durchaus geeignet wäre, auch der traditionellen Musikwissenschaft Impulse zu geben. Dennoch bleibt das Problem bestehen, dass eine Analyse von Popmusik aus einleuchtenden Gründen niemals den positivistischen Status einer Partituranalyse erlangen wird, was jedoch kein Hindernis darstellt, wenn in der Analyse der

Noten nur die Vorstufe zur stets spekulativen "stilkritischen Analyse" sieht (vgl. Adler 1919, S. 114f). Eine Besonderheit von Popsongs ist der Zusammenhang von Text, Musik und Interpretation, d.h. die Konzentration auf nur einen dieser Aspekte stellt in viel stärkerem Maße eine Verkürzung dar, als dies bei notierter Musik der Fall ist. Und obwohl z.B. ein Songtext kaum nach denselben Kriterien wie ein literarischer Text zu untersuchen ist, empfiehlt sich doch eine Intensivierung des Austauschs mit der Literaturwissenschaft. Eine grundsätzlichere Schwierigkeit ist, dass selbst Texte im allgemein verständlichen Englisch in ihren privaten und poetischen Bezügen kaum auf Anrieb zu verstehen und nachzuvollziehen sind. So könnte – bei aller Absurdität der Vorstellung – eine Kritische Ausgabe der Songs der Beatles kaum ohne Texterläuterungen auskommen.

2.

Kategorisierung zum Zweck der Reduktion von Komplexität ist eine Konstante menschlicher Informationsverarbeitung und für endliche Wesen angesichts theoretisch unendlicher Information eine Überlebensnotwendigkeit. Obwohl sich evolutionäre Prinzipien nicht ohne weiteres auf kulturelle Phänomene übertragen lassen, erscheint es angesichts der Überfülle gegenwärtig verfügbarer Informationen selbstverständlich, dass Reduktionsstrategien besondere Bedeutung zukommen. In der Kunstgeschichte, aber auch in der Musikgeschichte – hier seit Guido Adler – war und ist der Stilbegriff eines der terminologischen Werkzeuge, die das Unüberschaubare ordnen sollen. Bemerkenswert und zugleich seinen akkuraten Gebrauch scheinbar beeinträchtigend, dass sich angefangen von seinem Ursprung, der Bedeutungsverschiebung vom Schreibgerät selbst zur Art seines Einsatzes, bis zu Wölfflins Unterteilung in Personal-, Volks- und Zeitstil (vgl. Wölfflin 1983, S. 17) seine – funktional gesprochen – verschiedenen Verwendungsarten sowohl im wissenschaftlichen als auch in verschiedenen alltagssprachlichen Diskursen erhalten haben – und dementsprechend Verwirrung stiften bzw. zahlreiche, konkurrierende Definitionsversuche zur Folge haben. So findet sich beispielsweise eine Abwandlung der antiken Einteilung in oberen, mittleren und niederen Stil in Carl Dahlhaus' später und ansonsten den Herausfor-

derungen von Dekonstruktion und historischem Materialismus noch am offensten gegenüberstehenden Schrift *Zur Theorie der musikalischen Gattungen*. Hier befindet sich der Jazz bereits in der Gesellschaft der autonomen Kunstmusik, während neben der Operette noch Platz für 'gehobene Unterhaltung' ist und schließlich "die Produkte der Schlagerindustrie und der Rock" (Dahlhaus 1982, S. 111) am unteren Ende dieser Skala firmieren. Dahlhaus selbst spricht hier zwar von "Genres", aber es wird deutlich, dass es sich um eine Erscheinungsform des Stilbegriffs handelt, der die Musik in gewisser Analogie zur fragwürdigen Einteilung der Gesellschaft in obere, mittlere und untere Schichten gliedert.⁽²⁾ Implizites Kriterium scheint dabei der Gegensatz von Autonomie und Funktionalität zu sein, wobei Dahlhaus den "Zwang, schweigende Versenkung in das musikalische Werk zu heucheln", als "Triumph des ästhetischen Prinzips" (Dahlhaus 1982, S. 120) bezeichnet. Nimmt man diesen ironischen Ausfall ernst, wäre er ein weiteres Indiz für die Notwendigkeit, den "Diskurs der Autonomie" mit seinen Auswirkungen selbst zum Untersuchungsgegenstand zu machen, statt seinen Kriterien Allgemeingültigkeit einzuräumen – zumal sich die Einteilung und Bemessung der musikalischen Welt durch die GEMA nach wie vor an ihm orientiert.

Die zum Teil synonyme Verwendung der Begriffe Genre und Stil findet eine Zwischenstufe im Begriff der Gattung, der – obwohl etymologisch mit Genre übereinstimmend – formale, besetzungstechnische und auch sozialgeschichtliche Komponenten aufweist. Insgesamt verbirgt sich hinter diesem Verständnis von Genre, Gattung und Stil das Modell einer zweidimensional angeordneten Taxonomie naturwissenschaftlicher Prägung, d.h. Erscheinungen werden anhand bestimmter Eigenschaftszuordnungen von oben nach unten aufgefächert und klassifiziert. Während sich der Weg vom Genre Autonome Musik zur Gattung Streichquartett und schließlich zum Stil der Wiener Klassik noch scheinbar leicht nachvollziehen lässt, gerät man bei einer Einordnung des Liedes recht schnell an Grenzen, die klar machen, dass sich all die Faktoren und Kriterien, die ein kulturelles Phänomen wie Musik laufend konfigurieren, nicht in zwei Dimensionen abbilden lassen. Darauf wird zurückzukommen sein.

Moore, der seine den musikalischen Gestaltungsmitteln des Rock gewidmete Untersuchung *Rock - The Primary Text* als Stilanalyse versteht, grenzt diesen Stil ein, anhand derjenigen Arten und Weisen, musikalische Klänge zu organisieren, die von den Rezipienten als rocktypisch angesehen werden. Es ist also Moores Absicht, einer kulturellen Praxis, die hier zwar induktiv erfasst, aber – mit gewissem Aufwand – durchaus empirisch zu verifizieren wäre, durch die Analyse paradigmatischer Beispiele die von ihr eher intuitiv gebrauchten Stilmittel herauszukristallisieren und zu benennen. Die von Moore vertretene Auffassung von Stil wird deutlicher durch die von ihm vorgeschlagene Abgrenzung zum Begriff des Genre:

"The distinction approximates to that between the 'what' of the meaning of the song (genre) and the 'how' it is articulated" (Moore 1993, S. 3).

Hinter diesem Verständnis von Stil steht augenscheinlich die dualistische Denkfigur von Form und Inhalt oder Ausdruck, wobei Stil für das "Wie es gemacht ist" steht, das sich wiederum als Konvention in Form des überlieferten Kanons konstituiert. Ohne weiter auf die problematische Trennung von Form und Inhalt einzugehen, sei darauf verwiesen, dass auch die Wahl des Genres, für das Moore beispielhaft 'uptempo dance number', 'anthem' oder 'romantic ballad' nennt – und das somit gewisse Verwandtschaft zu dem aufweist, was in der traditionellen Musikwissenschaft unter Gattungen autonomer Musik verstanden wird –, eine Frage des Stils ist bzw. sein kann. Das heißt, es würde einerseits, um auf dieser Basis weiterzudenken, sowohl die Wahl des Stils eine Bevorzugung oder Ablehnung bestimmter Genres einschließen – z.B. Punk und Love-song – als auch die jeweilige stilistische Ausführung eines Genres die Form selbst und zwar mitunter grundlegend verändern. Zum anderen würden sich zum Beispiel was Tongebung und Phrasierung angeht, einige Parallelen zwischen Howlin' Wolf, Screaming Jay Hawkins und Don van Vliet alias Captain Beefheart feststellen lassen, die durchaus die Annahme einer Traditionslinie nahelegen, wogegen sich ihre Texte grundlegend unterscheiden: Howlin' Wolf bleibt mit seinen zweifelsohne originellen Texten über Verzweiflung am oder Freude über den Ehebruch weitgehend der Blues-Tradition verhaftet, Screaming Jay Hawkins hat sich auf seinem Auftreten gemäßige Evokationen von Voodoo-Magie verlegt

und Captain Beefhearts Textkompositionen wiederum sind zum Teil an surrealistischer Lyrik orientiert, voller Sprachspiele und mystischer Naturmetaphern. Wenn aber sowohl das, was gesagt wird, als auch das, wie es gesagt wird, zum Stilkriterium werden kann, ist eine solche Trennung von Stil und Genre nicht aufrechtzuerhalten oder zumindest wenig hilfreich.⁽³⁾

Ein vielversprechender Ansatz, die Begriffe Genre und Stil – ausgehend von Umberto Ecos Konzept des "enzyklopädischen Eintrags" – zu bestimmen stammt von Franco Fabbri. Unter einem enzyklopädischen Eintrag ist eine Art der Kategorisierung zu verstehen, die sowohl den alltagssprachlichen und an den Maßgaben von Allgemeinverständlichkeit und effizienter Kommunizierbarkeit orientierten als auch den wissenschaftlich korrekten Gebrauch berücksichtigt. Dabei rückt Fabbri den Begriff des Genre in die Nähe dessen, was Kognitionspsychologen Kategorien der basalen Ebene nennen. Ausschlaggebend ist eine möglichst große Akzeptanz und Verständlichkeit, die eine schnelle Einordnung ermöglicht und trotz der Dynamik der relevanten und stets impliziten Regelmäßigkeiten der musikalischen Begebenheiten eine beachtliche Lebensspanne aufweist. Die Variabilität der Bezugnahmen, die auch die Ebenen von Produktion, Distribution und Rezeption betrifft, ist zugleich ein Hindernis von Kommunikation, d.h. eine weitere Spezifizierung dürfte bei jeder Form von musikalischer oder musikbezogener Kommunikation erforderlich sein. Eine solche und zudem in direktere Weise auf musikalische Parameter rekurrierende Spezifizierung stellt der Stilbegriff dar:

"A recurring arrangement of features in musical events which is typical of an individual (composer, performer), a group of musicians, a genre, a place, a period of time" (Fabbri 1999, S. 8).

Während nach dieser Analyse Genre also ein weniger spezifisches Instrument der Kategorisierung von Musik ist, macht sich Stil an solchen vornehmlich musikalischen Merkmalen fest, die sowohl eine gewisse Regelmäßigkeit als auch ausreichende Charakteristik besitzen, um eine Typenbildung zuzulassen. Obwohl auf dieser Grundlage letztlich nur eine graduelle Unterscheidung von Stil und Genre getroffen werden kann – denn Typenbildung findet auf jeden Fall auch schon beim Genre statt –, lässt sich doch be-

reits etwas Klarheit bezüglich der andauernden terminologischen Verwirrungen um Pop- oder Rock- oder Pop/Rock-Musik schaffen. Indem man sich nämlich von der vorgetäuschten Exaktheit dualistischer Taxonomien löst und zulässt, dass Pop als Genre auch Rock (und vieles mehr) umfasst, sich als Stil aber von ihm abgrenzt.

Dass sich Genre und Stil jedoch noch weiter gegeneinander absetzen lassen, ergibt sich aus der Tatsache, dass man sagen kann, jemand oder etwas habe Stil oder einen Stil, aber nicht, etwas habe ein Genre: Stil als Zeit-, Epochen- oder Nationalstil lässt sich nur graduell von Genre unterscheiden, aber Stil als Personal- oder Gruppenstil kehrt die Richtung der Zuordnung um und rückt damit zugleich in die Nähe eines ästhetischen Kriteriums, denn "Stil zu haben" ist im Gegensatz dazu, einfach "zu einem Stil zu gehören", selbst in einer Formulierung wie "immerhin haben sie ihren eigenen Stil" mit einer gewissen Wertschätzung verbunden. Demnach unterscheidet sich ein Personalstil von einer Stilrichtung durch mehr als nur eine hierarchische Abstufung oder Spezifizierung der Klassifikation, nämlich durch die Art der Beziehung zum Artefakt. Dieses wird durch Progression vom Personalstil geformt und durch Klassifikation zum Teil oder gar zum Prototyp einer Stilrichtung. Es handelt sich also um Kommunikation *durch* oder *über* Musik bzw. – in Interpretation des von Budde (1998, S. 57) vorgeschlagenen, systemtheoretisch fundierten Schemas zum Stil im Kontext populärer Musik – um Diffusion durch Stilausübung und Fluktuation der Stilmittel im Gegensatz zu Projektion der Stilrichtung und Abstraktion des Stilbegriffs.

Ausgehend von dieser Abstraktionsebene setzt sich Personalstil zusammen aus Sozialisation – plakativ formuliert, hätte Frank Zappas Musik anders oder vielleicht überhaupt nicht geklungen, wäre er in Sizilien aufgewachsen – und daraus folgend der Handlungs-Determinante Kontingenz – eine Vorstellung, die sich durchaus auf einen Nenner bringen ließe mit Wölfflins "Es ist nicht alles zu allen Zeiten möglich", Adlers Unterscheidung zwischen objektiven Erfordernissen des Zeilstils und den subjektiven, aus den individuellen Anlagen des Künstlers erwachsenden Momenten, oder Adornos Konzeption von der Historizität des musikalischen Materials. Obwohl Genre und Stil also synonyme Komponenten

aufweisen, stehen sie in vielerlei Hinsicht quer zueinander: es tut sich ein mehrdimensionaler Raum der Kategorisierung auf, der der Sache zwar eher gerecht zu werden scheint, aber durchaus seine eigenen Implikationen – was die Einbuße an Klarheit und die Zementierung der relativistischen Position betrifft – mit sich bringt.⁽⁴⁾

Um Stilrichtungen nun weiter zu untersuchen, sei hier eine Gegenüberstellung zweier stilistischer Idealtypen vorgeschlagen, die mit den an anderer Stelle ausgeführten Authentizitäts-Paradigmen von Pop und Rock korrelieren (vgl. Böhm 2000) und die sich – ohne den Bezeichnungen allzu große Bedeutung beizumessen – als romantische und klassizistische charakterisieren lassen. Während Luhmann, wie oben angeführt, die Ablösung der Klassik durch die Romantik als die Installierung eines autopoietischen Systems der Kunst beschreibt, das seine Selbstauflösung von Anfang an mitbetriebe, kann in der Popmusik (Genre) von Anfang an weit eher von einem Gleichgewicht von romantischen und klassizistischen Strömungen sowie den zugehörigen Typen von Traditionsbezug und Selbstverständnis der Musiker gesprochen werden, die freilich – was der Möglichkeit einer Typisierung ja nicht widerspricht – auch in verschiedensten Mischformen auftreten. Konkrete musikalische Auswirkungen sind bei der klassizistischen Variante die Orientierung an und das Festhalten von alten Formen – so ist Elvis Costello bei seiner Suche nach dem perfekten Song inzwischen bei Burt Bacharach angelangt und lassen einige Acid House-Puristen sich von Drum'n'Bass nicht im Geringsten beeindrucken. Und bei der romantischen Variante zielen sie auf ständige Neuorientierung und Weiterentwicklung der musikalischen Gestaltungsmittel, wie z.B. bei den Beatles von Platte zu Platte protokolliert werden kann und in jüngster Zeit bei Radioheads *Kid A*. Allerdings stehen auch weltanschauliche Konsequenzen im Zusammenhang mit diesen musikalischen, ohne, dass damit ein Unterschied im Grad der Konstruktivität derselben einherginge: der Ausrichtung an einem in der Vergangenheit situieren Ideal steht die an einem im Jenseits erträumten oder in einer fernen Zukunft erhofften gegenüber.

Dem schließt sich die Frage an, inwiefern heute überhaupt noch von einem Zeistil gesprochen werden kann, denn sowohl im Jazz

als auch in der Popmusik anglo-amerikanischer Prägung – also den im letzten Jahrhundert wohl am weitesten verbreiteten Formen der Populärmusik – kann man beobachten, was von Johannes Ullmaier (1995, S. 63) die "ästhetische Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen" genannt wurde und sich vielleicht weiter als eine "Persistenz der Stile" charakterisieren ließe: von New Orleans und Dixieland bis zum Free Jazz, vom Rock'n'Roll bis zu Punk oder Heavy Metal gibt es wohl keine Stilrichtung, die seit ihrer Entstehung wieder völlig verschwunden wäre, sei es, dass sie traditionalistisch gepflegt wird, sei es im Residuum von Showbands, sei es als progressive Wiederaufnahme in Sinne einer Weiterentwicklung – das gilt selbst für den deutschen Schlager, den man auf dem Müllhaufen der Geschichte für wohl aufgehoben befunden haben mag. In ähnlichem Zusammenhang sprach Budde (1998, S. 44) für die 1990er Jahre von einem Nebeneinander der Stile, das an die Stelle des Nacheinanders der Trends getreten ist – man könnte diese Entwicklung durchaus noch früher ansetzen.

Was dadurch endgültig ins Wanken gerät, ist die organische Metapher des Stilbegriffs, wie sie noch für Adler grundlegend war und die auch der Popmusikgeschichte soziologischer Prägung meist im Zusammenhang mit der Verortung von Subkulturen jugendlicher zugrunde lag. Denn das bloße Verschwinden eines Stils aus dem Fokus der Öffentlichkeit sagt noch nichts über seine tatsächliche Vitalität aus. Insofern scheint es auch fraglich, inwiefern von einem Epochenstil Popmusik gesprochen werden kann, den Wolfgang Jaedtke (2000) unlängst anhand von dem Analyse-Arsenal der traditionellen Musikwissenschaft entnommener Stilkriterien zu umreißen versuchte. Die Liedform z.B. spielt in weiten Teilen der "elektronisch generierten Tanzmusik" kaum eine Rolle, und vergleicht man den Umgang mit Klangfarbe, Form, Rhythmus oder sogar den Traditionsbezug bei Eugene Chadbourne und Mouse on Mars miteinander, wird man zwar zwei avancierte Konzepte auffinden, aber schwerlich hinreichende Gemeinsamkeiten, um von gemeinsamen Stilkriterien sprechen zu können. Hinzu kommt, dass die internationale Hegemonie des anglo-amerikanischen Nationalstils in der Popmusik, die nicht zuletzt durch die Internationalität der Sprache und die Trendsetter-Funktion der britischen und amerikanischen Charts bedingt ist, spätestens durch Dance oder Techno wenn nicht aufgelöst, so

doch diffundiert wurde, was nicht zuletzt zur Folge hat, dass stets existente, aber international kaum wahrgenommene regionale Traditionen verstärkt in den Blickpunkt rücken.

Ob nun die seit den frühen 1980er Jahren inflationär gehandelten Stilbezeichnungen eine tatsächliche Vielfalt widerspiegeln, bleibt dahingestellt, denn selbstverständlich spielt die Musikindustrie bei all dem eine gewichtige Rolle, der schließlich nichts einfacher und gewinnträglicher ist, als ein altes Produkt in einer neuen Verpackung und mit neuem Etikett versehen noch einmal zu verkaufen. Aufgabe einer wissenschaftlichen Popmusikgeschichte wäre es hingegen, die Tradition im Sinne Walter Benjamins (1977, S. 254) "gegen den Strich zu bürsten", also sowohl der Mode eine andere Form der Rezeption gegenüberzustellen, d.h. "die Überlieferung von neuem dem Konformismus abzugewinnen, der im Begriff steht, sie zu überwältigen" (ebd. S. 253), als auch der Geschichte der Gewinner eine der Außenseiter gegenüberzustellen.

Der Vorteil von Stilanalysen – wie die vorangegangenen Überlegungen zeigen sollten – ist dabei zum einen, dass sie auch ohne die allzu simplifizierende Annahme einer starken Homologie von Produktion, Distribution und Rezeption zwischen diesen vermitteln kann, Widersprüche nicht auflösen muss, sondern sie aufspürt und thematisiert. Dies gilt insbesondere für die Einbettung von Musik in multimediale Kontexte, sei es als marktorientiertes Produktmix oder als anspruchsvolle Thematisierung der Medialisierung des Privatlebens selbst wie bei Pulps *This is Hardcore* (vgl. die richtungsweisende Analyse von Eric F. Clarke und Nicola Dibben 2000). Zum anderen kann es für eine kulturwissenschaftlich orientierte Musikwissenschaft kaum von Vorteil sein, auf den Gebrauch einer Begrifflichkeit zu verzichten, deren Präsenz in der Alltagssprache ungebrochen ist. Das heißt nicht, dass Problematisierungen solcher Vorstellungen hinten stehen sollten, sondern im Gegenteil: sie bilden den Ausgangspunkt und berechtigen somit nicht nur zur Verwendung, sondern sickern möglicherweise ihrerseits in die Alltagssprache ein und könnten somit zu einer Konturierung von Musikkultur jenseits der Forderungen des Marktes beitragen.

Wie beim Stil handelt es sich auch beim Kanon um einen Begriff, der sowohl Gegenstand der Beobachtung als auch operativer Terminus sein kann. Als letzterer ist er – schon seiner Etymologie nach – ein Instrument dessen, was Nietzsche die "monumentalische Geschichte" nannte: er impliziert Verbindlichkeit und fordert gleichsam zur Verehrung der kanonisierten Personen und Werke auf.

Auf der Homepage des in Kürze erscheinenden NEW GROVE (<http://www.macmillan-reference.co.uk/GroveMusic>) kann sich der Besucher an einem Gewinnspiel beteiligen, indem er fünf(!) herausragende Werke der Musikgeschichte benennt. An der Preisverlosung nehmen alle teil, deren Einschätzung dem aus allen Einsendungen errechneten Durchschnitt entspricht. Als Beispiele werden im Begleittext sogleich Beethovens *Ode of Joy* und *Yesterday* von den Beatles nahegelegt. Es fällt nicht schwer vorherzusagen, dass weder John Cages *Music of Changes*, noch Captain Beefhearts *Trout Mask Replica* einen der weiteren drei Plätze einnehmen werden, ohne damit zu sagen, dass nicht einige der Teilnehmer diese den nahegelegten Einträgen – gute Chancen dürften weiterhin die *Zauberflöte*, die *Matthäus-Passion* und der *'Ring'* haben – vorziehen und dafür gute Gründe anführen könnten. Es lässt sich also zwischen einem historischen, gewissermaßen öffentlichem Kanon und einem privaten unterscheiden. Von ersterem als dem Ausgangspunkt wissenschaftlicher Arbeit spricht wohl Dahlhaus:

"Der Kanon, von dem die Musikgeschichtsschreibung ausgeht, ein Kanon, den sie nicht aufstellt, sondern vorfindet, ist durch Tradition gegeben."

Und weiter:

"Der Kanon bildet einerseits einen Widerstand, an dem historische Kritik sich arbeitet, andererseits einen Rückhalt, den sie nicht entbehren kann" (Dahlhaus 1977, S. 156f).

Der von von Appen und Doehring (2000) aus der Musikpresse herausdestillierte Kanon der Pop/Rock-Musik könnte ein solcher Ausgangspunkt sein und als Kommunikationsgrundlage dienen.

Im Unterschied jedoch zum Kanon, von dem Dahlhaus spricht, also dem der europäischen Kunstmusik, der – auch wenn Dahlhaus ihn als präexistent setzt – in seiner heutigen Form doch wesentlich von der Musikwissenschaft mitbestimmt wurde, hat diese zum Popkanon bisher kaum etwas beigetragen – und es ist fraglich, ob sich daran etwas ändern wird. Ullmaier (1995, S. 7) diagnostiziert im frühen Pop eine Ahistorizität, die Zeichen seiner ursprünglichen Vitalität unter dem "Primat einer permanenten Aktualität" sei. Ohne der Frage nachzugehen, wie viel historisches Bewusstsein für die Entwicklung von Historizität notwendig ist, sei auf den persönlichen Kanon als kleinste Einheit historischen Bewusstseins verwiesen. Dass dieser sich in seiner veröffentlichten Variante, die im allgemeinen bei der Frage "Was sind deine Einflüsse?" zu Tage tritt, von seiner privaten unterscheiden mag, spielt dabei keine Rolle – unter dem heimischen Kopfhörer kann es recht gleichgültig werden, dass die Velvet Underground "cooler" waren als U2 –, sondern deutet vor allem darauf hin, dass artikulierte Traditionsbezüge freilich auch ein Moment der Selbstpositionierung im System der Kunst bzw. im Markt sind.

Daneben lassen sich auch – analog zu den Verzweigungen der Genres und Stilrichtungen – beim allgemeinen Kanon mehrdimensionale Auffächerungen ausmachen, die sich sowohl mit den tatsächlichen Ausdifferenzierungen der musikalischen Gestaltungsmitteln wie auch mit Mechanismen der Exklusion und der Spezialisierung in Zusammenhang bringen lassen. Während z.B. für Außenstehende der Unterschied zwischen Bob Dylan und Donovan in den 1960er Jahren ein marginaler gewesen sein mochte, konnte eben dieser für Insider zu einem grundlegenden werden. Und wer sich anhand der gängigen Etiketten bei den Veröffentlichungen im Dance-Bereich orientieren möchte, wird kaum fündig werden. Wenn sich also Prototypen-Effekte in der Musik selbst, ihrer Distribution und Rezeption auf allen Stilebenen ineinander zu dem verzahnen, was man umfassend mit Musikkultur bezeichnen kann, rückt an die Stelle der kaum ernsthaft zu untersuchenden Frage, ob ein 'von Außen' betrachteter Stil – sei es Reggae, Blues, Barock oder Wiener Schule – tatsächlich eine größere Homogenität bzw. geringere Differenzierung in sich aufweist, die Frage nach deren artikulierter Wahrnehmung. Dass ein Stil oder ein Kanon jedoch – bzw. im Sinne Luhmanns ein autopoietisches System

Kunst – durch zu weit fortgeschrittene Spezialisierung sich selbst gefährden mag, ist dabei kaum von Belang. Eine plötzliche Neuorientierung oder Öffnung erscheint hier wahrscheinlicher. Entscheidender ist, dass es letztlich Einzelne sind, die sich artikulieren und dazu nur in der Lage sind, wenn ihnen ein Mindestmaß an Möglichkeiten zur Verfügung steht.

Was schließlich den hier diskutierten Begrifflichkeiten gemeinsam ist, scheint ihre mögliche Funktionalisierung als Instrumente des Marktes wie der Wissenschaft. Gerade der Tonträger- bzw. Musikdatenvertrieb im Internet verlangt nach Kategorisierung (vgl. Fabbri 1999), um irgendeine Form der Orientierung im Unüberschaubaren zu ermöglichen. Dass die Marktführer dabei daran interessiert sind, das Angebotsspektrum im Zuge der Rationalisierung möglichst klein zu halten, ist offensichtlich. Ebenso offensichtlich sollte sein, dass es nicht Aufgabe der Musikwissenschaft – wenn man ihr denn überhaupt eine gewisse Relevanz zugesteht – sein kann, die Musikindustrie bei diesem Bestreben zu unterstützen, sondern allenfalls das Zustandekommen dieses Industriekanon zu analysieren, möglicherweise im Sinne von Foucaults *Archäologie des Wissens* Aussageperioden aufzufinden und diesem Kanon im Sinne eines "So kann es auch sein" einen der Vielfalt gegenüberzustellen. Das muss im Einzelnen gar nicht bedeuten, dass in einem naiven Umkehrschluss Popularität zum Ausschluss aus diesem Kanon führt – im Gegenteil, denn nimmt man die Konstruktivität von Rezeption ernst, könnte dies auch bedeuten, den Versuch zu unternehmen, eine bestimmte Musik aus einer rezeptiven Umklammerung zu lösen und ihr neue Horizonte der Rezeption zu eröffnen – man denke nur an Adornos Streitschrift *Bach gegen seine Liebhaber verteidigt*.

4.

Dass sich Grundzüge einer musikwissenschaftlich fundierten Popmusikgeschichte erst abzeichnen, weist über die bereits beantwortete Frage warum dies so ist, zurück zu der nach Anliegen und Beschaffenheit einer (Pop-)Musikgeschichte – die andeutungsweise zu umreißen versucht wurde. In einer Umkehrung des Mangels ließe sich immerhin sagen, dass noch viele Möglichkeiten

offen sind, d.h. es gilt sich zu fragen, welche (Pop-)Musikgeschichte man denn will. Dass sich auch traditionelle Konzepte und Begriffe wie die der Stilgeschichte und des Kanons zur Formulierung einer gegenwartsorientierten und kritischen Popmusikgeschichte eignen, sollte oben gezeigt werden – aber auch, dass diese Konzepte und Begriffe nicht ohne diskursanalytische oder systemtheoretische Reflexion auskommen. Mit welcher Berechtigung und nach welchen Kriterien jedoch die distanzierte Position des Diskursanalytikers oder des "Beobachter-Beobachters" verlassen werden kann, ist damit noch nicht gesagt und wird in diesen theoretischen Konzepten meist implizit oder nebenbei abgehandelt. Dagegen beschließt Georg Knepler seinen Artikel zur Musikgeschichtsschreibung in der neuen MGG mit einer Variation auf Karl Marx' berühmten und in seiner Polemik gegen die Auswüchse idealistischer Philosophie gerichteten Satz, wonach es nicht das Bewusstsein sei, welches das Sein bestimme, sondern das gesellschaftliche Sein, das das Bewusstsein bestimmt. Bei Knepler heißt es:

"[...] ohne Reflexion eines Weltzustandes, in dem Millionen von Menschen vor ihrer Zeit der Mund verstummt und das Musikinstrument entsinkt, können Konzepte einer Musikgeschichte von heute [...] nicht mehr auskommen" (Knepler 1997, Sp. 1317).

Anders formuliert: Autonomie in der Kunst – und zwar nicht verstanden im Sinne von Funktionslosigkeit, sondern als absichtsvoll betriebene Distanzierung von äußeren Zwängen – ist und war ein emergentes Phänomen, eines, das besondere Beachtung verdient und zwar vor allem dann, wenn es sich dieser gleichsam paradoxen Emergenz bewusst ist und darauf zu reagieren sucht und sei es nur, indem ein Traum vom besseren Leben artikuliert wird. Einer vornehmlich dichotomischen Betrachtung von Musik im Sinne einer Gegenüberstellung von Autonomie und Funktionalität, die zugleich die Demarkationslinie zwischen Untersuchenswertem und Vernachlässigbarem zieht, ist eine dialektische Betrachtung der Ausdrucksmöglichkeiten im jeweiligen Diskurs und der sie einschränkenden Faktoren gegenüberzustellen.

- (1) Wichtige Anregungen für diesen Text gingen von dem Seminar *Musikgeschichtsschreibung und Systemtheorie* an der Justus-Liebig-Universität Gießen im Sommersemester 2000 aus. Dem Seminarleiter Prof. Dr. Peter Nitsche und den Teilnehmern sei für die Diskussionen gedankt.
- (2) Zu klären wäre hier weiter der Zusammenhang von am sozialen Schichtenmodell orientierter und seiner Verankerung im Ökonomischen ausgehender Präferenzforschung und Musikausübung (s. Jost 1982, S.250).
- (3) Schon Guido Adler erschien eine Stilanalyse nur als Zusammenführung von vorläufiger Form- und Inhaltsanalyse sinnvoll (s. Adler 1919, S. 128ff).
- (4) vgl. hierzu Fabbri (1999, S.12): "[...] however, when we can create a spatial mental representation of a concept, we are using a metaphor, we are moving some predicates from one domain to another, and there is no guarantee that there will be a one-to-one correspondence between the properties in the domains."

Literatur

- Appen, Ralf von und André Doehring (2000): Kanonisierung in der Pop-/Rockmusik – oder: Warum Sgt. Pepper? Zur ästhetischen Beurteilung von Pop-/Rock-LPs in 100er-Listen. In: Rösing, Helmut und Thomas Phleps (Hg.): *Populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Diskurs*. (Beiträge zur Populärmusikforschung 25/26). Karben: CODA, S. 217-228.
- Adler, Guido (1929): *Der Stil in der Musik. Prinzipien und Arten des musikalischen Stils*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Adler, Guido (1919): *Methode der Musikgeschichte*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Benjamin, Walter (1977): Über den Begriff der Geschichte. In: ders.: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*. Ausgewählt von Siegfried Unseld. Frankfurt: Suhrkamp
- Böhm, Thomas (2000): Wie das Album zum Konzept kam – Überlegungen zu einem Begriff zwischen Medium und Ästhetik. In: Bericht vom DVSM-Symposium *Musik im Spiegel ihrer technologischen Entwicklung* (im Druck).
- Budde, Dirk (1998): Stil und Stilbegriff in populärer Musik. In: Rösing, Helmut und Thomas Phleps (Hg.): *Populäre Musik, Politik und mehr ... Ein Forschungsmedley*. (Beiträge zur Populärmusikforschung 21/22). Karben: CODA, S. 44-59.

- Clarke, Eric F. / Dibben, Nicola (2000): Sex, Pulp and critique. In: *Popular Music*, Vol.19, No.2, S. 231-241.
- Dahlhaus, Carl (1977): *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln: Gerig.
- (1980): *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft Band 6.) Wiesbaden: Athenaion.
- (1982): *Zur Theorie der musikalischen Gattungen*. In: Dahlhaus, Carl und Helga de la Motte-Haber (Hg.): *Systematische Musikwissenschaft*. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft Band 10.) Wiesbaden: Athenaion, S. 109-124.
- Fabbri, Franco (1999): *Browsing Music Spaces: Categories and the Musical Mind*. <http://www.theblackbook.net/acad/others/ffabbri990717.pdf> (Stand: 30.10.2000).
- Focault, Michel (1981): *Archäologie des Wissens*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Goodman, Nelson (1990): *Weisen der Welterzeugung*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (1986): *Schwindende Stabilität der Wirklichkeit. Eine Geschichte des Stilbegriffs*. In: ders. u.a. (Hg.): *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*. Frankfurt: Suhrkamp, S. 726-788.
- Jaedtke, Wolfgang (2000): *Popmusik als Epochenstil. Versuch einer musikhistorischen und musiktheoretischen Aufarbeitung*. In: Rösing, Helmut und Thomas Phleps (Hg.): *Populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Diskurs*. (Beiträge zur Populärmusikforschung 25/26). Karben: CODA, S. 201-216.
- Jost, Ekkehard (1982): *Sozialpsychologische Dimensionen des musikalischen Geschmacks*. In: Dahlhaus, Carl und Helga de la Motte-Haber (Hg.): *Systematische Musikwissenschaft*. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Band 10). Herausgegeben von Carl Dahlhaus. Wiesbaden: Athenaion, S. 245-268.
- Knepler, Georg (1997): *Musikgeschichtsschreibung*. In: *Musik in Geschichte und Gegenwart 2*. Sachteil Band 6. Kassel/Stuttgart: Bärenreiter / Metzler, Sp. 1307-1319.
- Luhmann, Niklas (1986): *Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst*. In: Gumbrecht u.a. (Hg.): *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*. Frankfurt: Suhrkamp, S. 620-672.
- Moore, Allan F. (1993): *Rock and the Primary Text*. Buckingham: Open University Press.
- Negus, Keith (1999): *Music genres and corporate cultures*. London: Routledge.
- Nietzsche, Friedrich (1988): *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen 1-4*. Nachgelassene Schriften 1870-1873. Kritische Studienausgabe. Hg. v. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München: dtv / de Gruyter.
- Ullmaier, Johannes (1995): *Pop Shoot Pop. über Historisierung und Kanonbildung in der Popmusik*. Rüsselsheim: testcard.
- Wölfflin, Heinrich (1983): *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. Dresden: VEB Verlag der Kunst.