universität wien

Diplomarbeit

„Subversiver Pop? Eine politische Diskussion."

Verfasser
Elias Berner

angestrebter akademischer Grad
Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 316
Studienrichtung lt. Studienblatt: Musikwissenschaft
Betreuer: A. O. Univ. Prof. Dr. Manfred Angerer

„Was wäre die Musik schon ohne das ganze Geschwätz“[1]

[1] Dieses Zitat fiel in einem musikwissenschaftlichen Seminar, seine ursprüngliche Herkunft ist nicht mehr rekonstruierbar.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort 9

Zum Verlauf dieser Arbeit 11

1. Annäherung an das Thema Musik und Gesellschaft . . . 13

2. Konservativ elitär 25

3. Radikal populistisch 35

4. Konservativ populistisch 49

5. Radikal elitär 71

6. Zusammenfassung und Kritik 93

7. Quellenverzeichnis 103

Literatur *103*

Filme *105*

Songs/Texte *105*

Videos *106*

A. Abstract *107*

B. Lebenslauf *109*

Vielen Dank

Prof. Manfred Angerer für die Abnahme des Themas und die Betreuung der Arbeit, meinen Eltern für die Finanzierung meines Studiums, meinem Vater für das Korrekturlesen und das Diskutieren, Astrid Sodomka für die ständige Bereitschaft zum abwechselnd verzweifelten und euphorischen Reflexionsgespräch und die künstlerische und kunstästhetische Beratung. Nepomuk Hurch für das Teilen vieler Rauchpausen und die Unterstützung in soziologischen und politischen Fragen. Julian Berner für den regen Austausch über passende Literatur, korrekte Zitierweisen und wertvolle Hinweise für Videobeispiele. Fabian Mosser für das abschließende Korrekturlesen und abschließende Einwände zur Streichung überflüssiger Passagen. Jan Voß für das ansprechende Layout dieser Arbeit.

Vorwort

Zu Beginn meines Studiums fand ich es interessant mich mit Musik theoretisch auseinander zu setzen, um diese dadurch kennen zu lernen. Popmusik, mit der ich mich praktisch und theoretisch schon vor meinem Studium auseinander gesetzt habe, spielte hierbei eine untergeordnete Rolle. Das meiste was die Musikwissenschaft zur Popmusik zu sagen hatte, wirkte für mich wenig nach vollziehbar bis unverständlich.

In meiner Wahrnehmung beschäftigte sich die Popmusikforschung mit allen möglichen Dingen aber nicht mit der Musik. Dies löste und löst bis heute nicht nur bei mir, sondern auch bei vielen meiner Kollegen eine gewisse Unzufriedenheit aus. In Trotzreaktion darauf begann ich gemeinsam mit einem Kollegen trockene, nur auf „innermusikalische Prozesse" beschränkte Analysen von Rockmusik zu machen. Wir transkribierten und untersuchten Rhythmik, Akkordfolge und Melodieverläufe. Nach einer dieser Analysen gab der Betreuer dieser Diplomarbeit damals den berechtigten Einwand, dass eine solche Analyse, die sich ausschließlich mit „musikalischen Fakten", völlig egal welcher Musik, beschäftigte, von ihrer Aussagekraft mit einer rein grammatikalischen Analyse eines Romans in der Subjekt, Prädikat und Objekt bestimmt werden, vergleichbar sei.

So begann auch ich darüber nach zu denken, was ich denn selbst mit einer Analyse Populärer Musik aussagen wolle, außer zu beweisen, dass man sie genau so ernst nehmen könne wie „Kunstmusik". Bei der „Kunstmusik" selbst stellte sich die Frage nach der Aussage einer Analyse für mich weniger, da es mir hier darum ging eine Musik näher kennen zu lernen, die mir aus der Praxis fremd war. So begann ich auch über die Bedeutung meines eigenen Musik Machens und Hörens nachzudenken. Dabei merkte ich, dass außermusikalisches und innermusikalisches von mir nicht unbedingt als voneinander getrennte Faktoren wahrgenommen werden. Und dass mein Gefallen und oder meine Ablehnung eines Musikstückes sich in den seltensten Fällen durch musikanalytische Begriffe erklären ließe. Der Ausweg der modernen Popularmusikforschung die Musik schlicht zu ignorieren, erschien mir aber weiterhin nicht sinnvoll. Die Wirkung von Musik auf den Mensch ist ebenso rätselhaft wie faszinierend, sodass sie meiner Meinung nach auch in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung berücksichtigt werden müsste. Zugebener Maßen wäre Musik aber auch nicht so bewegend, wenn ihre Faszination und Bedeutung in Form von wissenschaftlichen

Texten hinreichend nachvollzogen werden könnte.

Die vorliegende Arbeit entstand vor dem Hintergrund der beschriebenen Problematik, ohne diese zu lösen. Sie beschäftigt sich mit dem subversiven Potential von Popmusik. Auch hier soll immer wieder der Bezug zur musikästhetischen Ebene hergestellt werden. Idealerweise widmet sich die Arbeit der Frage, was an dieser oder jener Musik von wem zu welcher Zeit und warum als subversiv oder eben gerade nicht subversiv erlebt wurde.

Zum Verlauf dieser Arbeit

Normalerweise bedürfte es bei einem Titel wie *Subversiver Pop?* einer Begriffserklärung vorab. Denn Pop ist ein sehr weitläufiger Begriff der unterschiedliche Dinge ein oder eben ausschließt. Oft wird Pop als Synonym für Mainstreammusik verwendet, andere verwenden Pop für all jene Musik, die weder der Kunstmusik noch der volkstümlichen Musik zugeordnet werden kann, Demnach ist Deathmetal genau so dem Bereich Pop zu zuordnen wie Freejazz. Dieser Umgang mit dem Begriff entspricht auch im großen und ganzen der wissenschaftlichen Praxis und wird auch in dieser Arbeit zunächst vorausgesetzt ohne dass ein Zusammenhang über die Abgrenzung gegenüber Kunst- oder Volksmusik hinaus genauer definiert wird. Allerdings sollte im Verlauf der Arbeit deutlich werden, dass auch eine solche Definition schon Teil einer politischen Perspektive auf das Thema ist. Unter subversiv verstehe ich die Unterwanderung eines Systems. Auch hier wird eine politische Perspektive vorausgesetzt die Pop zu einem gewissen System, sei es der Kapitalismus oder das abendländische Wertesystem, in Verhältnis setzt.

Es wird also schnell deutlich, dass ich mich in dieser Arbeit nicht nur mit der „Hauptsache" Musik allein auseinander setze, sondern auch ihre politische Funktion untersucht werden soll. In dieser Arbeit soll die politische Funktion einer Musik, die bisher nur mit dem sehr vagen Begriff Pop vorgestellt wurde, über einen Zeitraum von ungefähr fünfzig Jahren (seit etwa 1955) untersucht werden. Es ist klar, dass hierbei sehr beliebig vorgegangen werden muss und ich im Rahmen der Diplomarbeit nur eine kleine Auswahl an feststellbaren Tendenzen präsentiert werde können, die jede für sich eine genauere Untersuchung durch eine Doktoratsarbeit ermöglicht hätte. Die zugegebenermaßen grobe Vorgehensweise in dieser Diplomarbeit, erscheint mir jedoch notwendig, um sich einen Überblick über das sehr komplexe Thema zu schaffen.

So beginnt die Arbeit mit einer bewusst sehr einfach gehaltenen Annäherung an den wiederum unüberschaubaren Zusammenhang zwischen Politik und Kultur, beziehungsweise Politik und Musik. Hier sollen auch noch einmal die Probleme der Musikwissenschaft sinnvoll mit dieser Thematik umzugehen verdeutlichet werden. In gewisser Weise als Reaktion auf, und Ausweg aus dem im ersten Kapitel verursachten Chaos folgen vier Kapitel, die jeweils einer politischen Perspektive auf das Thema gewidmet sind. Die Wahl der Perspektiven

bezieht sich auf eine Arbeit von John Street. Er unterscheidet in dem Kapitel *Political Theories of Culture* seiner Arbeit *Politics and Popular Culture*[2] zwischen vier politischen Perspektiven auf Populäre Kultur, die im 20. Jahrhundert die politische und wissenschaftliche Praxis im Umgang mit Kultur geprägt haben. Subversion lässt sich danach je nach Perspektive als für die Gesellschaft wünschenswerte oder zu verhindernde Kraft verstehen, dementsprechend unterschiedlich wird das subversive Potential populärer Kultur eingeschätzt.

Streets Einteilung soll auch in dieser Arbeit verdeutlichen, dass „das subversive" nicht objektiv an einer Musik oder ihrem Text festgestellt werden kann. Je nach politischer Perspektive wird die Musik zu einem gewissen System in ein Verhältnis gesetzt, das beschränkend und kontrollierend wirken, aber auch angegriffen und unterwandert werden kann. Streets Beschreibung der politischen Positionen dienen hierbei immer nur als Ausgangspunkt um andere wissenschaftliche Überlegungen, musikwirtschaftliche und musikästhetische Prozesse aus unterschiedlichen Richtungen passend zu zuordnen.

Zum Abschluss sollen die in den unterschiedlichen Kapiteln herausgearbeiteten Positionen zusammengefasst gegenüber gestellt werden, um ihre Reibungspunkte und somit auch ihren Zusammenhang, also ihre Abhängigkeit voneinander zu zeigen.

[2] Street, John. 1995. S. 147–168.

1. Annäherung an das Thema Musik und Gesellschaft

Zentrale Frage einer politischen Auseinandersetzung mit Musik ist, ob sie als Kulturform aktiv zum politischen Bewusstsein beitragen kann oder nur passiv die politischen Verhältnisse repräsentiert. Theoretisch und praktisch gibt es mehrere Positionen zu dieser Frage. Der Einfluss von Kultur auf Politik wird je nach Überzeugung regulierend oder konstituierend eingeschätzt.[3]

Der Marxismus marginalisiert die Rolle von Kultur. Die materiellen Umstände einer Gesellschaft, somit die Klassenverhältnisse, können durch sie nur wiedergespiegelt werden.[4] Kulturellen Phänomenen wie auch der Musik, wird subversives Potential von vorn herein abgesprochen. (Sie repräsentiert das System und kann es somit nicht unterwandern.) Konservative hingegen plädieren für eine verantwortungsvollen Umgang mit der „wahren" Kultur, die als wesentliche Stütze der westlichen Zivilisation verstanden wird und die vor Bedrohungen, also auch Subversion geschützt werden müsse.

Politik und Kultur sind offene Begriffe, weshalb sich eine strenge wissenschaftliche Analyse über ihren Zusammenhang schwierig gestaltet. Die Definition der Begriffe ist somit bestimmender Teil der jeweiligen Theorie. Michael Walzer definiert Politik als *„die Kunst der Vereinheitlichung"*[5]. Eine solche Vereinheitlichung verwendet wiederum Symbole, die durch Kultur produziert werden.

Kultur kann als die Übereinkunft über Wertsysteme und Symbole einer Gesellschaft bezeichnet werden. Kultur gestaltet sich Werte, drückt diese direkt oder indirekt symbolisch aus und propagiert sie damit auch. Anhand solcher Werte und Symbole konstruieren sich Identitäten. In diesem Zusammenhang weist John Street darauf hin, dass z.B. „das Volk" und „die Nation" kulturell konstruierte Begriffe sind.[6] Diese Konstrukte müssen symbolisiert werden — zum Beispiel durch Musik. Auf welche Art und Weise dies geschieht ist von großer politischer Relevanz. Bei „der Nation" oder „dem Volk" handelt es sich um vorgestellte politische Gemeinschaften. Die Kultur hat hier die Funktion eine kollektive Identität zu schaffen, auf die

---

[3] Street, John. 1995. S. 138–140.
[4] Ebenda. S. 128.
[5] Walzer, Michael. Zit. nach ebenda.
[6] Ebenda S. 131–132.

sich eine bestimmte Gruppe vereinheitlichen lässt, die sich so von „Fremden“ und „Anderen“ abgrenzen können. Auf Basis der kollektiven Identität bildet sich die individuelle Identität.

Der postulierte Zusammenhang zwischen Identität und Kultur widerspricht prinzipiell nicht den materialistischen Postulaten des Marxismus. Denn unterschiedliche durch Kultur geschaffene Identitäten repräsentieren aus marxistischer Sicht letztlich materielle Unterschiede. Selbstverständlich kann auch eine materiell schwächere Klasse ihre eigene Kultur und somit auch eine eigene Identität ausbilden. Doch kann die kulturell konstruierte gemeinsame Identität die hierarchische Position dieser Klasse aus marxistischer Sicht nicht verändern, sondern nur bestätigen.[7] Um dieser Annahme zu widersprechen und zum Beispiel den Ansatz des Marxisten Bertolt Brecht zu bestätigen, der dem Theater und der Oper durchaus eine Position im Klassenkampf einräumte, müsste die Wirkung der kulturellen Produkte oder kulturellen Aktivitäten der Menschen auf die Entwicklung der Gesellschaft genauer untersucht werden.

Überzeugend wirkt für John Street — ebenso wie für mich — der auf Stuart Hall zurückgehende Ansatz nicht von Kultur und Politik als zwei zunächst von einander unabhängigen Einheiten auszugehen, die je nach Einschätzung des Kräfteverhältnisses Einfluss aufeinander nehmen. Hall sieht Kultur selbst als politische Aktivität.

> *Culture has ceased (if it ever was — which I doubt) to be a decorative addendum to the hard world of production and things, the icing on the cake of the material world. The word is now as material as the world.*[8]

John Street ergänzt, dass gerade populäre Kultur durch ihre Abhängigkeit von den Herrschaftsverhältnissen selbst zu einem politischen Prozess wird und somit wieder auf diesen Einfluss nimmt. Politische und kulturelle Aktivitäten konstituieren sich gegenseitig,

---

[7] Vgl. Bourdieu, Pierre. 1987.
[8] Hall, Stuart. Zit. nach Street, John 1995. S. 146. Vgl. Hall, Stuart. 1989. S. 128.

eine Trennung der beiden Bereiche sei daher nicht sinnvoll.[9]

Je nachdem welchen Kulturbegriff man verwendet, kann es sich dabei einerseits um alle Lebensformen, die über reines Reflexverhalten hinausgehen und gesellschaftlich tradiert werden handeln, oder um nur bestimmte Lebensformen, die außerhalb des Kampfes ums Überleben stehen (sogenanntes Freizeitverhalten). Demnach wäre Kultur einer von vielen Faktoren, welche die Lebensweise des Einzelnen und die Entwicklung der Gesellschaft beeinflussen. Prinzipiell kann kulturelle Produktion auch bewusst zur Gestaltung gesellschaftlicher Verhältnisse eingesetzt werden oder sie kann einfach gesellschaftlich verändernd wirken, ohne dass das primär vom Produzenten so geplant war. In beiden Fällen sind kulturelle Praktiken als *eine* Form politischer Aktivität, deren Art und Ziel sich in keiner Weise generalisieren lässt, zu verstehen.

Durch ihre starke Präsenz im Alltag der westlichen Gesellschaft, insbesondere in den Massenmedien, stellt Populäre Kultur ein unüberschaubares, verzweigtes Feld dar, das unter ständiger Veränderung steht. Die klare Identifikation unterschiedlicher Klassen durch eine jeweils eigene Kultur in relativer Übereinstimmung mit materiellem Besitz, Art der Beschäftigung, Bildungsstand, politischer Haltung und Lebensweise wie von Pierre Bourdieu sehr treffend beschrieben[10], hat sich gerade durch die weite Verbreitung von Populärer Kultur verkompliziert. So lässt Populäre Kultur sich auch nicht auf eine bestimmte Klasse (als Rezipienten oder Produzenten) reduzieren. Populäre Kultur und Popmusik ist, wie noch später genauer gezeigt werden wird, ein gesamtgesellschaftliches Phänomen. Die unterschiedliche Stile innerhalb populärer Musik dienen allerdings trotzdem dem Ausdruck sozialer Differenz und Abgrenzung.

Zum Beispiel gibt es relative Übereinstimmung darüber, dass ein bestimmter Stil populärer Kultur, wie zum Beispiel Rock, zu einer gewissen Zeit mit einer bestimmten Einstellung, Attitüde, Mentalität oder Lebensweise in Verbindung gebracht werden kann.

---

[9] Street, John. 1995. S 146.
[10] Bourdieu Pierre. 1982.

Es stellt sich die Frage, wie man sich diesem unübersichtlichen Feld Populärer Kultur nähert, um darin soziale und politische Aktivität erkennen zu können.

Simon Frith stellt fest, dass die Ästhetik eines kulturellen Werkes, Werte vermittelt und somit eine ästhetische Beurteilung eines Werkes Ausdruck einer ethischen Sichtweise auf die vermittelten Werte sei.[11] Lawrence Grossberg spricht in diesem Sinne von der affektiven Macht von populärer Kultur, insbesondere populärer Musik. Ideologien und Wertesysteme könnten durch diese affektive Macht verinnerlicht werden. Sie schaffe das Gefühl von Zugehörigkeit und Identifikation. Musik habe — zum Beispiel in politischen Konflikten — ein mobilisierendes Potential.[12] Ob sich populärer Kultur damit wesentlich von „ernster" Kultur unterscheidet, kann an dieser Stelle nur bezweifelt werden. Im Sinne des Titels der Arbeit konzentriere ich mich aber im Weiteren auf die Wirkung populärer Musik.

Das popkulturelle Produkt selbst oder seine momentane gesellschaftliche Funktion ist nicht zwangsläufig auf einen bestimmten ideologischen oder sonstigen Zusammenhang festgelegt. Die politische Aktivität populärer Kultur lasse sich laut Grossberg[13] jedoch weder ausschließlich als gegen das Herrschaftssystem revoltierend — etwa als Gegensatz zur „Hochkultur" der herrschenden Klasse — verstehen, noch als dessen bloße Repräsentation. Er betont, dass dieses Spannungsverhältnis entscheidend für den Begriff von Populärer Kultur sei, und in der theoretischen Auseinandersetzung nicht wie ein störender Widerspruch in einer allgemein gültigen Theorie aufgelöst werden könne.

Grossberg, der übrigens ebenso wie alle anderen bisher in diesem Kapitel Zitierten kein Musikwissenschaftler ist, meint dass dieser Zusammenhang in der „rein" musikalischen Ästhetik nicht wiederzufinden sei. Rock könne musikalisch nicht definiert werden, das heißt es gibt keine musikalischen Grenzen was Rock sein darf und was nicht.[14] Die Richtigkeit dieser Behauptung wird noch zu hinterfragen sein. An dieser Stelle dient sie aber als Ausgangspunkt, die rein formal musikalisch-wissenschaftliche Untersuchung der Wirkung von Musik zu problematisieren.

In der auch von Musikwissenschaftlern praktizierten Popularmusikforschung wird

---

[11] Street, John. 1995. S. 165.
[12] Grossberg, Lawrence. 1992. S. 84ff.
[13] Ebenda. S 22.
[14] Ebenda. S. 131.

ein der Sache gerecht werdender wissenschaftlicher Umgang gesucht. Die traditionellen Analysetechniken der historischen Musikwissenschaft, die in erster Linie für Kunstmusik entwickelt und angewendet wurden und werden, erfahren durch führende Vertreter der deutschen Popularmusikforschung eine kategorische Ablehnung. Der grundlegende Fehler der traditionellen Analyse sei von einem *„linearen Kommunikationsprozess zwischen Musik und Hörer als zwei von einander getrennten Entitäten"* auszugehen.[15] Es wird generalisierend das Konzept der absoluten Musik unterstellt, wonach *„objektive Wahrheiten"* der Musik aus ihrem *„klanglichen Substrat"* anhand des Notentextes heraus analysiert werden könnten.

Die visuelle und körperliche Ebene der Musik während der Liveaufführung — oder dem Videoclip — würden dabei nicht berücksichtigt. Das *„klangliche Substrat"* bekomme erst durch seine Rezeption — zum Beispiel bei einem Livekonzert — Bedeutung. Folglich ließe sich die Bedeutung, nicht aus dem klanglichen Ereignis selbst, sondern nur aus dessen Rezeptionszusammenhang erklären.[16]

Peter Wicke zieht für die musikwissenschaftliche Praxis daraus folgende methodologische Konsequenzen:

> [Diese Sicht] *verlangt nach einer Wissenschaft von der Musik , in der Klang als ein Medium verstanden ist, das im naturwissenschaftlichen Wortsinn dieses Begriffs als ein Agens oder Katalysator für Prozesse fungiert, die ohne dieses Medium nicht stattfinden würden, die von spezifischen Besonderheiten dieses Mediums — seiner melodischen, harmonischen, metrischen, rhythmischen, agogischen, dynamischen Beschaffenheit — also auch nicht unabhängig sind, darin aber weder aufgehen noch von ihm ablesbar sind. Derselbe Song ist im Gebrauchszusammenhang der Diskothek, wo er ganz wesentlich vom Körper und aus der körperlichen Bewegung heraus erschlossen wird, zuhause unter Kopfhörern, wo seinem Bedeutungsgehalt nachgegangen werden mag oder aber ein hemmungsfreies Ausleben seiner klangsinnlichen Wirksamkeit möglich*

[15] Wicke, Peter. 1995. S. 30.
[16] Helms, Dietrich. 2001. S. 201.

> *wird, bei der Live-Aufführung auf der Bühne, wo er zum Bestandteil eines häufig sorgsam orchestrierten Gemeinschaftserlebnis gemacht wird* [...] *in den Ohren des A&R Managers einer Plattenfirma, der ihn nach Rundfunktauglichkeit und Zielgruppenbezug hört, derselbe Song ist hier keineswegs immer derselbe Song.* [...] *Wer also glaubt, die in ihrer tatsächlichen Komplexität hierbei ja nur angedeuteten, Musik* [...] *konstituierenden sozialen, kulturellen, ökonomischen und technologischen Prozesse aus der Musikwissenschaft heraus an andere Disziplinen delegieren zu können, der wäre besser Physiker geworden, denn die Physik hat über die Struktur von Klang immer noch das beste Wissen.*[17]

Obwohl die Behauptung, zutreffend erscheint, dass die Bedeutung und Wirkung von Musik von ihrer Rezeptionsweise grundsätzlich abhängig ist, möchte ich die daraus von Wicke gezogenen Konsequenzen hinterfragen.

Die geforderte, ausschließlich auf den Rezeptionsvorgang konzentrierte Analyse, wird der beschriebenen *„angedeuteten Komplexität"* von Musik auch nicht gerecht. Denn die Vorstellung, die Bedeutung eines *„Songs"* stehe in einem linearen, klar bestimmbaren Verhältnis zu seinen Rezeptionsumständen, ignoriert die Subjektivität der Rezeption. Es lässt sich durch nichts belegen, dass die von Wicke getätigten Zuordnungen nicht auch völlig anders verteilt sein könnten. Lässt sich Musik tatsächlich nur in einer Diskothek *„körperlich erschließen"* und ist das nicht auch eine Form des *„hemmungslosen Auslebens der klangsinnlichen Wirksamkeit"*, das Wicke notwendigerweise dem Hörerlebnis zuhause unter Kopfhörern zuordnet? So kann es doch auch dem A&R Manager passieren, von Musik emotional oder körperlich bewegt zu werden, selbst wenn er nur kalkulieren möchte, inwiefern Musik das bei anderen vermag.

Bei dieser auf die Rezeption konzentrierten Analyse, wird die Rolle der Musikschaffenden, der Komponisten, Produzenten, Interpreten fast völlig ausgeblendet. So als ob diese mit dem Schaffen ihrer Musik keine Absicht verfolgten, oder die beabsichtigte Bedeutung und Wirkung ihrer Musik nicht von Relevanz sei, da diese ja ausschließlich von den Rezeptionsumständen bestimmt werde. Doch sind sich die Musikschaffenden — ebenso wie der A&R Manager

---

[17] Wicke, Peter. 1995. S. 32–33.

— der von Wicke sehr stereotyp präsentierten, unterschiedlichen Rezeptionsumstände meist bewusst. Gerade dem Mainstream Pop wird oft der Vorwurf gemacht, eine bestimmte Musik, exakt für den Gebrauch in einer bestimmten Situation, also einen vorgestellten Rezeptionsumstand, maßgeschneidert zu haben. Der vorgestellte Rezeptionsumstand kann die Realität natürlich nicht vorhersagen und muss mehr oder weniger, wie auch bei Wicke zu bemerken ist, auf stereotypen Zusammenhängen beruhen.

Der Musikschaffende kann aber entscheiden, ob er seine Musik für einen oder mehrere dieser stereotypen Rezeptionsumstände „designed". Es ist nicht davon auszugehen, dass ein bestimmter Rezeptionsumstand nur eine homogene, linear mit ihm zusammenhängende Wirkung produziert, die wiederum eine homogene „Zielgruppe", mit homogenem Interesse an der Musik hervorruft.

An einer früheren Stelle des bereits zitierten Textes, beschreibt Wicke Popmusik als Prozess, an dem unterschiedliche Akteure mit unterschiedlichem Interesse und unterschiedlichen Vorstellungen davon was Popmusik ist, teilnehmen. Einzige Gemeinsamkeit sei die Verwendung des *„Mediums Klang"*, um jedoch völlig unterschiedliche Ziele, wie *„Popularität, Profit, Transport von Werbebotschaften, Konstruktionen neuer Zielgruppen, Kompensation von Langeweile und Frust, Entspannung, Stimulierung von Lust und Sinnlichkeit etc."*, zu verfolgen.[18]

Wicke vernachlässigt hier jedoch wieder, dass diese Interessen nicht unbedingt unabhängig voneinander gedacht werden müssen. Er weigert sich hier irgendwelche Zusammenhänge zu finden. Wicke stellt lediglich fest, dass der Antrieb zu diesen komplexen Produktionsprozessen mit unterschiedlichen Teilnehmern mit unterschiedlichen Zielen nicht von der Überzeugungskraft des bloßen abstrakten Klangs herkommen könne. Er räumt zwar ein, dass die für ihn so wichtigen Rezeptionsprozesse in irgendeiner Form auch auf *„das Medium Klang"* angewiesen sind, aber näher wird auf die Zusammenhänge zwischen Klang und einer damit bewirkten Rezeption nicht eingegangen. Die Ausblendung dieses Zusammenhangs und dessen spezifischer Analyse sieht der Musikwissenschaftler Philip Tagg als größtes Defizit der Kulturwissenschaft, das durch die Musikwissenschaft gelöst werden müsse.

---

[18] Ebenda. S. 24.

> *Dabei sind doch besonders die Beziehungen zwischen musikalischen Strukturen und sozialen Gruppen [...] in unserer Kultur so manifest und doch so unsystematisiert im wissenschaftlichen Diskurs. Gerade der Bereich der Verbindungen zwischen musikalischen Strukturen und sozialem Handeln wäre ein Gebiet von höchster Wichtigkeit, das bis heute eine Art „blackbox" innerhalb der Kulturwissenschaften darstellt. Hier wird von uns als Musikforschern Expertentum erwartet, da wir es sind, die vorgeben, am ehesten in der Lage dazu zu sein, musikalische Strukturen zu definieren und zu analysieren.*[19]

Ähnlich wie Wicke meint Tagg, dass dieser *„blackbox"* nicht mit traditionellen Mitteln der musikwissenschaftlichen Analyse beizukommen sei, da diese durch ihre Fixierung auf Notation auf *„innermusikalische Prozesse"* beschränkt sei. Trotzdem möchte er Musik als Symbolsystem verstanden wissen. Er glaubt nach wie vor dass musikalische Strukturen auf eine bestimmte Kultur und deren Semantik zurückzuführen wären. Die entsprechende Dekodierung von musikästhetischen Symbolen (die sich aber nicht ausschließlich auf innermusikalische Prozesse beschränken darf), könne Aufschluss über soziale Strukturen geben.

Der Begriff der Dekodierung wird sowohl bei Grossberg als auch Wicke abgelehnt, weil er suggeriere Musik und Politik seien getrennte Systeme und es bedürfe einer Übersetzung — durch den abgehobenen Wissenschaftler — um Zusammenhänge zu erkennen. Doch diese Trennung möchte auch Tagg durch seine Dekodierung nicht unterstützen. Vielmehr ist er bemüht durch empirische Studien zu belegen, dass diese Dekodierung bei Angehörigen derselben Kultur auf verblüffend ähnliche Weise stattfinde.[20] Dies sehe ich nicht als Widerspruch zu Grossbergs These Musik sei Teil sozialer oder politischer Aktivität, sondern Bestätigung.

Der für mich hier wichtige Aspekt ist, dass der Musikschaffende, der vor allem in Wickes

---

[19] Tagg, Philip. 1995. S. 36–37.
[20] Studie: Ten Little Title Tunes. Tagg/Clerrida. Vergriffen. Zit. nach Tagg, Philip. 1995. S. 37.

Ausführungen weitgehend ignoriert wird, durch eine bestimmte Ästhetik möglicherweise etwas symbolisiert und damit mehr oder weniger bewusst eine Absicht verfolgt, die zumindest von einer bestimmten Hörerschicht verstanden werden kann. Dabei kann es natürlich genauso passieren, dass diese Absichten missverstanden werden, oder dass diese Absichten, wenn die Musik zum Beispiel in einem anderen, als in dem vom Musikschaffenden geplanten Zusammenhang rezipiert wird, völlig belanglos werden.

Werden die Symbole und die damit verbundenen Absichten missverstanden, bewusst oder unbewusst ignoriert, kann das nicht nur Aufschluss über das über den Willen des Autors hinaus gehende Potential einer Ästhetik geben, sondern auch Aufschlüsse über das spezielle Umfeld, das Symbole missversteht, ignoriert oder völlig gegensätzlich deutet. Popmusik kann somit auf zwei Ebenen als politische Aktivität stattfinden. Der Musikschaffende versucht bestimmte Werte über musikalische Symbole emotional zu vermitteln und bezieht somit indirekt oder direkt politisch Stellung.[21] Die in den unterschiedlichen Kontexten, unterschiedliche „Verwendung", Deutung und Bewertung einer bestimmten Ästhetik durch den einzelnen Rezipienten oder größere soziale Gruppierungen, stellt wiederum eine Form politischer Aktivität dar. Diese in zwei Ebenen eingeteilten, politischen Aktivitäten passieren nicht unabhängig von einander, sondern beeinflussen sich gegenseitig ständig.

Die Frage ob diese beiden Ebenen überhaupt in einem rivalisierenden Verhältnis zu einander stehen, beziehungsweise welche denn die bestimmende sei, wird von der Wissenschaft, wie auch in diesem Kapitel ansatzweise gezeigt, völlig unterschiedlich beantwortet. Eine klare Antwort hätte ganz entscheidende Konsequenzen für die Einschätzung, von subversivem Potential von Musik aber auch dafür, wie im Allgemeinen die Disziplin Musikwissenschaft betrieben werden sollte.

Wie also soll weiter vorgegangen werden, wenn die weiteren Überlegungen wesentlich von einer Frage abhängen, für die eine im naturwissenschaftlichen Sinne „wahre" Antwort empirisch kaum zu finden sein wird?

Es bedarf zunächst einer Sammlung und einer Ordnung der wissenschaftlich und

---

[21] Zu diesen musikalischen Symbolen zählt vor allem in der Popmusik sicher nicht nur die „klangliche" Komponente, sondern auch eine sprachliche und eine visuelle. Vgl. auch Street, John. 2001. S. 246–247.

außerwissenschaftlich geäußerten Thesen zu dieser Frage, um den Überblick zu behalten. Dabei scheint mir die Beobachtung John Streets hilfreich, dass gerade die verschiedenartige Auslegbarkeit der Wirkung von populärer Musik, diese zum Politikum mache, da aufgrund der unterschiedlichen Positionen ein (politischer) Diskurs entstehe.[22]

In dem Kapitel *Political Theories of Culture* ordnet er die unterschiedlichen Definitionen von Populärer Kultur, und ein damit zusammen hängendes Verständnis von deren Funktion und Wirkungskraft, vier unterschiedlichen politischen Perspektiven(und damit verbundenen Ideologien) zu.[23]

Mit Hilfe dieser Kategorisierung kann nicht nur die (wissenschaftlich-)intellektuelle Auseinandersetzung mit Popmusik politisch zugeordnet werden, sondern in einem weiteren Schritt auch deren Organisation, Produktion und Rezeption. Offensichtlich wird auch je nach politischer Perspektive Popmusik auch im positiven oder negativen Sinn als subversiv verstanden. Das wirkt sich nicht nur auf die theoretische Auseinandersetzung mit Popmusik aus, sondern hat auch Bedeutung für die Produktion, die politisch ebenso wenig homogen verstanden werden kann wie die Rezeption. Auch in ihr sind unterschiedliche Ideologien moralischer Haltungen praktisch nachweisbar. Was die von Stuart Hall, Lawrence Grossberg, Simon Frith (u.a.) geäußerte These, Popmusik sei Teil der sozialen Existenz und politischen Aktivität in unserer Gesellschaft, bestätigt. In den folgenden Kapiteln werde ich versuchen, die von John Street herausgearbeiteten Perspektiven darzustellen, um diese in der popmusikalischen Praxis und ihrer Geschichte beispielhaft nachzuvollziehen.

Street unterscheidet seine Perspektiven nach zwei Parametern. Der erste Parameter bildet sich aus dem Gegensatz von konservativ und radikal.

Unter radikal versteht er eine Haltung, die den (ständigen) gesellschaftlichen Wandel für erstrebenswert hält. Die gesellschaftliche Ordnung beruhe auf Unterdrückung und müsse aufgelöst werden. Dementsprechend ist für eine radikale Haltung die Subversion eine zentrale Aufgabe und Funktion der Kunst. Sie kann Veränderung der Gesellschaft und des Einzelnen fördern.

Im Gegensatz dazu meint die konservative Haltung die gesellschaftliche Ordnung und

---

[22] Street, John. 1995. S. 35–36.
[23] Ebenda. S. 147–167.

Hierarchie sei notwendig und wünschenswert. Kunst hat die Aufgabe diese Ordnung zu „konservieren“ und von einer Generation zur nächsten weiter zu geben. Die Gesellschaft muss vor all jenen kulturellen Erscheinungen beschützt werden, welche die existierende und wünschenswerte Ordnung bedrohen.

Der zweite Parameter bildet sich aus dem Gegensatz zwischen elitär und populistisch. Die elitäre Haltung beinhaltet immer ein explizites, abgehobenes Werturteil. Es wird zwischen Hoch- und Niederer Kultur unterschieden. Einzelne Beispiele populärer Kultur werden beurteilt. Die Kriterien für die Unterscheidung zwischen Hoch- und niederer Kultur sind dabei subjektiv von den einzelnen Autoren festgelegt und politisch motiviert. Die populistische Haltung entzieht sich scheinbar einem Werturteil. Wissenschaftler oder andere Experten hätten demzufolge nicht das Recht aus der eigenen subjektiven Perspektive heraus über den Geschmack der Einzelnen hinweg zu entscheiden was gesellschaftlich wertvoll ist. Diese abgehobenen Werturteile entsprächen nicht den Prinzipien einer Demokratie. Welche Musik von gesellschaftlicher Relevanz sei entscheidet der „Wille der Mehrheit“. Hier kann hinterfragt werden wie sich der Wille der Mehrheit konstituiert. Ob er tatsächlich auf rein demokratischen Prozessen beruht, und auf welche Weise implizite Werturteile der populistischen Haltung „den Willen der Mehrheit“ beeinflussen.

In meiner Darstellung gehe ich zunächst jeweils von Streets Beschreibung und Beispielen einer Perspektive aus. In einem nächsten Schritt versuche ich zur jeweiligen Perspektive passende Beispiele aus Wissenschaft und Praxis zu präsentieren, die weiter darüber Aufschluss geben sollen, inwiefern Musik selbst Einfluss auf den Menschen hat und ein politisches Instrument darstellt.

Die Perspektiven sollen so hintereinander präsentiert werden, dass sie zueinander überleiten und besonders deutlich wird inwiefern sie einander bedingen.

2. Konservativ elitär

Diese Perspektive versteht Hochkultur als Gegensatz zu populärer Kultur im Zusammenhang einer klassischen Tradition des Abendlandes, die sich vom Bürgertum des 19. Jahrhunderts bis in die Antike zurückverfolgen lässt. Der klassische Bürger ist gebildet und kennt die Tradition. Er akzeptiert nur kulturelle Produkte, die in dieser Tradition stehen.

Populäre Kultur sei durch ihr zunehmendes Eindringen in den privaten Raum, ihrer „Kolonialisierung" der Freizeit westlicher Gesellschaften, eine Bedrohung für diese Tradition. Dies stelle insofern ein politisches Problem dar, als dass in einer Demokratie der mündige Bürger fähig sein müsse sich eine Meinung zu bilden und dazu eine Vision oder Idealvorstellung des „guten Lebens" notwendig sei, die nur durch Kultur vermittelt werden könne. Kultur hat hier die Funktion einer Utopie, durch die „angemessene" Werte vermittelt werden. Diese „angemessenen" Werte, die für das Funktionieren einer Gesellschaft für notwendig erachtet werden, ließen sich allerdings nur durch Kultur, die der klassischen Tradition des Abendlandes zugerechnet werden kann, vermitteln. Populäre Kultur des 20. Jahrhunderts wird von den von Street zitierten Autoren kategorisch nicht dazu gezählt.[24]

Rock sei beispielsweise durch seine verkümmerte Harmonik und primitive Form Ausdruck des bloßen sexuellen Verlangens. Dieses sei barbarisch und stünde im Gegensatz zu der Liebe und dem Verlangen, wie es in den traditionellen Meisterwerken unserer Kultur behandelt wird. Dieses über Jahrhunderte entstandene zivilisierte Sexualleben werde auf ein auf den animalischen Instinkt beschränktes, von traditioneller Kultur nicht geschultes, sexuelles Verlangen reduziert, ebenso unterentwickelt und auf früh pubertärem Niveau stagnierend, wie die Gestaltung der Musik selbst.

Problematisch sei nicht in erster Linie, dass es zu einer direkten Imitation dieses primitiven Verhaltens komme, sondern der moralische und intellektuelle Effekt der davon ausgehe. Werte der Vergangenheit würden marginalisiert, alte Autoritätsstrukturen brächen zusammen. Dadurch entstünde eine Generation, die nicht über die nötigen Mittel verfüge, sich wie ein „Bürger" zu verhalten. Sie sei mangels der Kenntnis der eigenen Tradition geistig nackt, isoliert

---

[24] Bloom, Allan. 1987. Zit. nach Street, John. 1995. S. 149–150.

und desorientiert, könne den Aufgaben einer progressiven Demokratie nicht entsprechen. Denn populäre Kultur, insbesondere die Musik, stelle das unmittelbare Vergnügen über die verzögerte langfristige Erfüllung, das schnell Angeeignete über das hart Verdiente.

Die Ästhetik hat hier direkte moralische Konsequenzen. Popmusik ist relativ schnell zu begreifen und wirkt oft mitreißend, während es eines konzentrierten und vielleicht sogar mehrmaligen Hörens bedarf um ein Werk der „klassischen Tradition" genießen zu können.[25] Dieser angenommene Zusammenhang zwischen Moral und Musik lässt sich bis in die Antike zurückverfolgen.

Im griechischen Denken hat Musik sowohl eine rationalen als auch irrationalen Charakter. Sie berührt den Verstand ebenso wie den Instinkt. So gehörte sie zur Bildung, galt als Vermittler von Ordnung und Harmonie und wurde für die Zivilisierung der Menschen als förderlich und notwendig erachtet. Andererseits wurde sie auch als dunkle Macht empfunden, die — sofern nicht richtig kontrolliert — Menschen ins Verderben stürzen könnte.[26] So unterscheidet auch Plato zwischen der für die Erziehung des Verstandes sehr geeigneten Apollinischen Musik und der den Hedonismus hervorrufenden und daher abzulehnenden Dionysischen Musik.[27] Dieses platonische Gedankengut — dem Reiz der Ekstase zu widerstehen und am reflektierenden Bewusstsein festzuhalten, so meint Ernest Hoetzl, war bestimmend für die europäische Musikgeschichte.[28] Doch betont er, dass diese gegensätzlichen Zugänge zu Musik immer parallel existierten. Das Dämonisch-Ekstatische bräche auch in den Werken der großen Meister des Abendlandes immer wieder hervor. Umso mehr sei die westliche Musiktheorie und Konzepte wie das der „absoluten Musik" wiederum als Gegentendenzen zu verstehen, nämlich Musik als ein rein ästhetisches Phänomen darzustellen, das nur mit dem Verstand zu begreifen sei. Hoetzl beschreibt in diesem Zusammenhang die europäische Musikgeschichte als lineare Entwicklung mit *„einer Tendenz zum Intellektuellen, die in der Entfunktionalisierung der Musik mündete."*[29]

Nicht nur Bourdieu hat jedoch darauf hingewiesen, dass selbst die scheinbar autonome

---

[25] Dieser Zuordnung liegt nun eine sehr klischeehafte Vereinfachung meinerseits zugrunde, die aber der konservativ elitären Perspektive gerecht wird.
[26] Fubini, Enrico. 1997. S. 12–13.
[27] Hoetzl, Ernest. 1995. S. 17.
[28] Ebenda.
[29] Ebenda. S. 15.

Kunst, eine soziale Funktion habe. Dem Wohlgefallen dieser Art von Kunst, liege ein romantisch-bürgerliches Ideal zugrunde, das den wissenschaftlichen Diskurs über Musik im 19. Jahrhundert und noch weit ins 20. Jahrhundert hinein beherrscht. Somit hatte und hat auch „autonome Kunst" eine repräsentative Funktion innerhalb der sozialen Hierarchie einer Gesellschaft.[30] Dies trifft sich auch mit der, wie bereits gezeigt, schon in der Antike reflektierten Verbindung zwischen Ästhetik und Moral.

An dieser Stelle muss noch erklärt werden, inwiefern sich das moralisch Hochwertige aus der konservativ-elitären Perspektive an einer bestimmten Musik feststellen lässt. Einfacher ausgedrückt: Weshalb hat bestimmte Musik, bestimmte moralische Konsequenzen? Aufschlüsse über eine konservativ-elitäre Antwort auf diese Frage finden sich auch im Aufsatz *The Decline of Musical Culture* des konservativen Philosophen Roger Scruton.[31]

Der zentrale Aspekt in der Tradition der europäischen Musikkultur, der laut Scruton reichsten und entwickeltsten aller Kulturen, sei die Tonalität. Zwar könne in den meisten Musiktraditionen formal von Tonalität gesprochen werden, in dem Sinne, dass ein Ton in irgendeiner Form im Zentrum stehe. Es handele sich hierbei aber um eine unterentwickelte Form von Tonalität. Das heißt es ließen sich zwar durch Rhythmus, Akzente oder Melodieverlauf hervorgehobene Töne finden, man könne aber nur von Tonalität im traditionellen Sinne sprechen, wenn folgende Bedingungen erfüllt werden:

> *1. The melodic line feels fully "closed" only when it comes to rest on a certain privileged tone (the tonic)*
> *2. The final move on the tonic has (in standard cases) the character of a "cadence".*
> *3 Octaves are heard as equivalent — so that effect of closure is duplicated at the octave*
> *4 Other tones are heard in relation to the tonic — as more or less distant from it, as tending towards or away from it.*[32]

---

[30] Vgl. Bourdieu, Pierre. 2001.
[31] Scruton, Roger. 2002. S. 119–135.
[32] Ebenda. S. 120.

Nur hierdurch konnten sich Tonarten, Modulationen und die Dreiklangsharmonik in unserer Tradition ausbilden. So sei die Melodie Ausdruck „Musikalischen Denkens", das zunächst im tonalen Raum stattfinde, aber darüber hinaus eine Charakter bildende Funktion hätte. Durch das Singen einer Melodie könne man den (musikalischen) Zusammenhang einzelner Phrasen verstehen. In diesem Zusammenhang seien einzelne Töne als falsch oder richtig zu beurteilen. Melodien hätten einen Charakter und musikalische Bildung verhelfe dazu, diesen Charakter wahrzunehmen und zu berücksichtigen. Die Unterscheidung zwischen richtigen und falschen Melodien sei auch eine Unterscheidung zwischen moralisch richtigen oder falschen Gesten, durch die wir unser soziales Verhalten auf einer abstrakten Ebene, vor allem durch (mit)singen oder (mit)tanzen erproben.[33]

Die „klassische" Harmonie als wohlklingende Übereinstimmung einzelner Stimmen erzeuge abwechselnd Spannung und Entspannung. Sie bilde eine idealisierte Form der Gemeinschaft ab, indem sie eine Urform menschlichen Mitgefühls vermittle. Die Kenntnis der harmonischen Verhältnisse in der Musik, befähige auch auf der zwischenmenschlichen Ebene dazu, die Stimme des Anderen zu hören und zu schätzen, *„sich selbst und das Gegenüber in einem moralisierten Universum unterzubringen."*[34]

Die von Scruton aufgestellten Bedingungen „höherer" tonaler Musik, wurden in der Kunstmusik schon im Verlauf des 19. Jahrhunderts zunehmend überwunden, ließen sich hingegen im deutschen Schlager problemlos nachweisen. Trotzdem verwendet sie Scruton, ganz im Sinne der konservativ elitären Perspektive als wesentliches Trennmerkmal zwischen Kunstmusik und heutiger Popmusik. Die moralische Funktion sieht er in „absoluter" und instrumentaler Musik in reinster Form realisiert. Sie sei losgelöst von einer sozialen Funktion und habe somit eine spirituelle Signifikanz[35]. Auf die Problematik, die sich ergibt wenn man von „absoluter Musik ohne sozialer Funktion" spricht, wurde schon an frühere Stelle hingewiesen.

Auch bei Scruton selbst hat Musik als charakterbildendes Instrument, genau wie in der

---

[33] Ebenda. S. 130–131.
[34] Ebenda. S. 131.
[35] Ebenda. S. 121.

Antike, eine klare soziale Funktion. Das „absolute" meint hier zunächst, dass Musik als von der Realität klar abgehoben wahrzunehmen wäre. Selbstverständlich wird die Realität, oder aber besser gesagt eine reale Empfindung durch Musik imitiert, repräsentiert oder ausgedrückt, aber eben auf einer durch Abstraktion erreichten, höheren Ebene. Dies hat zur Folge, dass Musik nicht als plumpes Ausdrucksmittel für alle möglichen Gefühle zu verwenden ist, sondern als eine von der banalen Realität geschützter Raum, indem der Umgang mit Gefühlen geübt werden soll, um diese letztendlich zu beherrschen und nicht selbst von ihnen beherrscht zu werden.[36] So zählt Scruton auch auserwählte Tanzformen, wie den Formationstanz, zu dieser höheren Sphäre von Musik, in welcher der zwischenmenschliche Umgang durch korrelierende musikalische und getanzte Gesten moralisch aufgewertet werden könne.[37]

Im Gegensatz zu anderen bereits zitierten konservativen Autoren wie Allan Bloom, ist Scruton kein Befürworter einer kategorischen Ablehnung Populärer Musik. Er sieht den Aufstieg der Unterhaltungsmusik sogar als logische und zu akzeptierende Folge des Demokratisierungsprozesses der westlichen Gesellschaften, den er nicht ablehnt. Eine große Gefahr sei allerdings ein damit einhergehender ästhetischer Relativismus gegenüber der Musik.[38] Zwar werde offensichtlich für die Gesellschaft als Bedrohung angesehene Musik zensiert, die Bedrohung werde aber ausschließlich an direkten Aussagen des Textes oder von Bildern in Musikvideos, erkannt. Die Musik selbst gelte als wertfrei, wobei doch gerade von ihr der größte moralische Einfluss auf den Charakter ausgehe.

Scruton gesteht ein, dass bei der starken Präsenz von Musik in der westlichen Zivilisation, nicht nur „moralisch vollkommene Musik" wie die Bachs, Mozarts und Schuberts eine Rolle spielen könne. Es habe immer schon eine Diskrepanz bestanden zwischen dieser vollkommenen Musik und den Gewohnheiten und Bedürfnissen junger oder einfacher Hörer, deren Musikwahrnehmung (noch) nicht ausgereift oder ausreichend gebildet gewesen sei. Diese Diskrepanz könnte durch Hymnen, Weihnachtslieder und auch Musicals gefüllt werden, deren Bedeutung für die Jugend zunehmend geringer werde. Somit falle die musikalische und moralische Erziehung der jüngeren Generationen weg und führe zu deren

---

[36] Vgl. auch mit der Ästhetik der Opera Seria im Barock.
[37] Scruton, Roger. 2002. S. 120f.
[38] Siehe auch Kapitel radikale bzw. konservative Populisten.

Entfremdung. Dies sei keine notwendige Folge des Demokratisierungsprozesses im Verlauf des 20. Jahrhunderts, sondern stehe vielmehr im Zusammenhang mit der Säkularisierung der westlichen Gesellschaften[39]. Die bereits beschriebene „spirituelle Signifikanz" von Musik könne in der postmodernen Gesellschaft, die ihren Glauben verloren hat, nicht mehr wahrgenommen werden. Aufgrund der Ungläubigkeit zähle in der Postmoderne nur mehr der direkte Moment. So wirke Popmusik, wie auch von Bloom kritisiert, unmittelbar auf den Körper, diene der möglichst schnellen Befriedigung primitiver (körperlicher) Bedürfnisse und verderbe den Sinn für die längerfristige geistige Weiterentwicklung auf höherer(abstrakter) Ebene. Die „Gemeinde" im sakralen Sinne und als soziale Institution sei aufgelöst und hinterlasse durch ihre unmittelbaren eigenen Bedürfnisse von einander isolierte Individuen. Dieser Verlust von Zugehörigkeit und Herkunft werde in der Popmusik durch quasi-religiöse — aber nicht transzendenzbringende — Anbetung von Idolen einerseits, und Sehnsucht nach Authentizität andererseits, kompensiert.

In Scrutons Sichtweise ist das entscheidende Element der Wirkung von Musik, die klare Abgrenzung von realen, alltäglichen Ereignissen. Sie kann solche Ereignisse imitieren, aber auf einer klar ausgewiesenen, abstrakten und höheren Ebene. So könnte man auch sagen, Scruton versteht Musik als etwas notwendigerweise „nicht Authentisches", um Transzendenz und Spiritualität zu erreichen. Gleichzeitig führe genau die Abwesenheit von Transzendenz zu einer starken Sehnsucht nach Authentizität, die Popmusik scheinbar zu stillen versucht.

Er erkennt genau an einem wesentlichen ästhetischen Wert von Popmusik, nämlich der Sehnsucht nach Authentizität[40], einen moralisch-geistigen Mangel der zeitgenössischen westlichen Gesellschaft, hervorgerufen durch ihre Säkularisierung. Bourdieu weist in diesem Zusammenhang daraufhin, dass die Ablehnung dieser „Authentizitätsästhetik" populärer Kultur zugunsten einer autonomen Kunst, wie schon zuvor im Text erwähnt, eine politische Funktion hat:

Die Negation des niederen, groben, vulgären, wohlfeilen, sklavischen, mit einem

[39] Scruton, Roger. 2002 S. 133.
[40] Wie ich im folgende Kapitel noch genauer zeigen werde.

> *Wort natürlichen Genusses, diese Negation in der sich das Heilige der Kultur verdichtet, beinhaltet zugleich die Affirmation der Überlegenheit derjenigen, die sich sublimierte, raffinierte interessenlose, zweckfreie, distinguierte, dem Profanen auf ewig untersagte Vergnügen zu verschaffen wissen. Dies ist der Grund, warum Kunst und Kultur sich — ganz unabhängig vom Willen und Wissen der Beteiligten — ganz glänzend eignen zur Erfüllung einer gesellschaftlichen Funktion — der Legitimierung sozialer Unterschiede.*[41]

Aus der konservativen Perspektive könnte es das Problem populärer Kultur sein (die von Scruton ja nicht grundsätzlich abgelehnt wird) dass ihre Orientierung an *„dem natürlichen Genuss"* unter dem Begriff „Authentisch" zu einem ästhetischen Wert erhoben wird.

Nun muss erwähnt werden, dass Scruton selbst den Authentizitätsbegriff nicht verwendet, dieser aber auf einer zulässigen Interpretation seiner hier nachskizzierten Überlegungen beruht. Er selbst würde Popmusik wohl kaum als „authentisch" bezeichnen, und sein Ideal von Musik auch nicht als „nicht authentisch". Dies liegt daran, dass der Authentizitätsbegriff auf Musik bezogen, relativ unterschiedlich ausgelegt werden kann. Ähnlich wie die Popmusik selbst wird er aus unterschiedlicher ideologisch-politischer wie auch historischer Sicht, unterschiedlich definiert und bewertet. Der Authentizitätsbegriff im Zusammenhang mit Musik hat ebenso wie die, für die konservativ elitäre Perspektive so wichtige Idee der autonomen Kunst, seinen Ausgangspunkt in der bürgerlich-romantischen Kultur des 19. Jahrhunderts.

Aus der heutigen elitär konservativen Perspektive definiert man Authentizität historisch. Das heißt etwas gilt dann als authentisch, wenn es möglichst klar bis zu seinen Ursprüngen verfolgt werden kann und im besten Fall seit einem angemessen weit zurückliegenden Zeitpunkt nicht mehr verändert wurde. Nach dem romantischen Musikverständnis allerdings stand bei „authentischer Musik" nicht die Kenntnis der Tradition, sondern die Fähigkeit, den emotionalen Gehalt einer Musik angemessen zu transportieren oder auch zu verstehen, im Mittelpunkt.

---

[41] Bourdieu, Pierre. 1987. S. 27.

„Authentisch" meint in diesem Sinne nicht dem ursprünglichen Werk, der Version seiner Uraufführung, möglichst nahe zu kommen, sondern die (abstrakte) künstlerische Idee des Werkes mit allen dafür zur Verfügung stehenden Ausdrucksmitteln zu realisieren.[42] Allein aufgrund der Weiterentwicklung und Neuerfindung von Musikinstrumenten, scheuten Interpreten des 19. Jahrhunderts nicht davor zurück die Instrumentation, aber auch die Dynamik, Artikulation oder gar den Melodieverlauf eines historischen Werkes zu verändern, um den emotionalen Gehalt der Musik „moderner" oder zeitgemäß zu transportieren. Auch wenn die konservativ elitäre Perspektive selbiger bürgerlichen Kultur des 19. Jahrhundert entstammt und diese auch idealtypisch verwendet, wäre ein derart progressiver Umgang mit traditioneller Musik zumindest in der heutigen Zeit undenkbar. Die durch die Technologisierung entstandenen Möglichkeiten den „natürlichen" Klang eines Instrumentes zu manipulieren werden in zeitgenössischen Aufführungen traditioneller Werke nicht wahrgenommen und würden auch gerade aus konservativ-elitärer Perspektive eine ästhetische und somit auch moralische Verstümmelung dieser Werke bedeuten.

Im Gegensatz dazu ist man seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zunehmend darum bemüht, den originalen und ursprünglichen Umständen eines Werkes bei dessen Aufführung durch Instrumentation, Lokalität und sogar Kleidung möglichst nahe zu kommen. Besondere Befürworter dieser Bewegung[43] meinen sogar, dass der wahre Wert eines Werkes nur — oder zumindest viel stärker — durch diese „Ursprünglichkeit" zum Tragen komme, und wird auch als Gegenbewegung zu der, die traditionellen, bürgerlichen Werte angreifenden Ausbreitung Populärer Kultur verstanden.

> [...] *a celebretation of the "sacred history" of the Western middle classes, and an affirmation of faith in their values as the abiding stuff of life. As these values* [...] *come more and more under attack* [...] *so the concert becomes more vital as a ritual of stability in an unstable world.*[44]

Auch an diesem Beispiel wird deutlich, dass aus dieser Perspektive heraus die „bürgerlichen

---

[42] Vgl. Lindholm, Charles. 2008. S. 26–27.
[43] Historische Aufführungspraxis.
[44] Small, Christopher. Zit. nach Lindholm, Charles. 2008. Vgl. Small, Christopher. 1987. S 19.

Werte“ als bedroht erachtet werden. Wie aus Blooms und Scrutons Beiträgen hervorgeht, wird dafür die Ausbreitung Populärer Kultur im 20. Jahrhundert, insbesondere seit den 60er Jahren verantwortlich gemacht. Interessant ist hierbei, dass der Anspruch historischer Authentizität eine die bürgerlichen Werte verteidigende Funktion hat.

Ich habe versucht zu zeigen, dass vor allem Scruton meint, die Bedrohung dieser Werte gehe von der (populären) Musik selbst und den Verhaltensweisen, die sie mit sich bringt, aus. Das heißt im Umkehrschluss, dass der Populären Musik, im negativen Sinne, subversiver Charakter zugesprochen wird. Das „bürgerliche Wertesystem“ als Ergebnis der abendländischen Tradition, werde durch Popmusik untergraben und zerstört. Diese Perspektive hat wiederum vor allem seit den 60er Jahren das Selbstverständnis vieler Popmusikschaffender, -konsumenten und -theoretiker geprägt, deren Ziel es war, genau diese „bürgerlichen Werte“ zu überwinden.

3. Radikal populistisch

In den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts, als sich Pop als Jugendkultur und eigene Kunstform gegenüber der „dominierenden" bürgerlichen Kultur emanzipierte, war diese Entwicklung zeitgleich zunächst in Großbritannien auch auf universitär-theoretischer Ebene zu bemerken. Waren bis dahin die Kunstwissenschaften, im speziellen die Musikwissenschaft, von der konservativ-elitären Perspektive geprägt, wurde 1964 an der Birmingham University das *Center for Contemporary Cultural Studies* gegründet, das sich ernsthaft mit populärer Kultur beschäftigte.

Aus einer marxistischen Perspektive wurde populäre Kultur oder Massenkultur, die Kultur der unteren Schichten, als ernst zu nehmendes Instrument des Klassenkampfes verstanden. Darüber hinaus wurde populäre Kultur vor allem seit den 60er Jahren als Mittel der Abgrenzung der damaligen, jungen Generation gegenüber der Kultur der Eltern erlebt. So wurde Pop oder Rock am CCCS, auch gestützt durch akribische Feldforschungen, als Jugendkultur, die sich in zwei Richtungen abgrenzte, verstanden.[45] Einerseits gegen die traditionelle Kultur der Arbeiterklasse, der die eigenen Eltern angehörten, andererseits gegen die dominierende Kultur der Mittelklasse. Auch wenn Pop ursprünglich als Jugend- und Gegenkultur der Unterschicht galt, so setzte er sich bereits im Verlauf der 60er Jahre auch als dominierende Jugendkultur in der Mittel- und Oberschicht durch.

Diese „Ausbreitung" wird auch in moderneren Arbeiten über Popkultur berücksichtigt, wodurch das a priori revolutionär-klassenkämpferisches Potential von Pop hinterfragt wird. Trotzdem ließe sich laut Martin Büsser verallgemeinern, dass Popkultur in den 60er und 70er Jahren *„nicht nur gegen rechte Tendenzen immun war, sondern dass sie sogar der he rrschenden Staatsideologie, der ‚rechten Mitte' von damals sozusagen, kritisch gegenüberstand."*[46] Insbesondere in Deutschland habe die Ausbreitung „nichtdeutscher" Popkultur eine symbolische Bedeutung in der Abgrenzung der Jugend gegenüber der Elterngeneration und deren Nazivergangenheit gehabt. Die im nationalsozialistischen Regime geächteten und nun durch Pop transportierten

---

[45] Höller, Christian. 1996. S. 58.
[46] Büsser, Martin. 2005. S. 16.

„Sprechweisen des Feindes"[47], wie die Tradition der schwarzen Musik, aber auch Ideen des Marxismus und der Psychoanalyse, stellten in den 60er Jahren eine Provokation für die durch nationalsozialistische Kultur sozialisierte Elterngeneration dar.

In diesem Zusammenhang zitiert Büsser auch den jüdischen Literaturwissenschaftler Georg Steiner, der im Jahre 1971 Pop als *„einzig legitime Kultur nach dem Holocaust"*[48] bezeichnete. Dies erklärt Steiner damit, dass die Hochkultur des Abendlandes, als Kultur der Täter bewiesen habe, nicht trotz, sondern gerade durch ihren Anspruch der Sublimierung und der Unterdrückung des Triebes, offensichtlich das Unmenschliche nicht nur zu zulassen, sondern auch zu fördern. Die besondere Unterscheidung von Hochkultur von gewöhnlicher oder gar niederer Kultur, suggeriere zudem auch die Unterscheidung zwischen höheren und Untermenschen. Steiners Gegenüberstellung ist, wie auch von Büsser bemerkt, in dieser pauschalen und verallgemeinerten Form nicht haltbar. Trotzdem zeigt gerade ihre Radikalität, mit welchen Hoffnungen Pop Kultur in dieser Zeit verbunden war.

Populäre Kultur gab es natürlich schon vor den 60er Jahren. Bemerkenswert ist, dass sie zu diesem Zeitpunkt zum Symbol für Jugend, Auflehnung und Abgrenzung gegenüber den Erwachsenen wurde. So wurde sie, angefangen in Birmingham am CCCS, von Akademikern als Symbol für und Mittel zur Überwindung sozialer Ungleichheit in Deutschland gar der Nazivergangenheit, verstanden.

Doch wenn Popmusik in den 60ern n Jugend, Auflehnung, Auflösung der Triebunterdrückung, schwarze Tradition, Marxismus, Psychoanalyse und vieles mehr symbolisierte, kann man das auch am musikalischen Material feststellen? Inwiefern spielt Musik überhaupt eine Rolle, wenn die symbolische Kraft von Pop, akademisch genauer erklärt wird?

Für die Cultural Studies war hierfür das Modell von Mainstream und Subkultur prägend:

> *Als zentral betrachtete man die Opposition zwischen einer dominanten Kultur und sub- bzw. gegenkulturellen Praktiken. Jugendkulturen, so der Entwurf, seien als soziale Widerstandsformen zu begreifen, als aktive und passive Kampfansage, an die jeweils vorherrschende, kulturelle Norm. Die Kampfmedien — so die*

---

[47] Theweleit, Klaus. Zit. nach ebenda S. 17.
[48] Ebenda. S. 17f.

zweite große These — bestünden aus den symbolischen Instrumenten von „Stil" oder „Stilritualen".[49]

Folgt man dieser These und versteht Pop als Jugendkultur und Widerstandsform, stellt sich die Frage in welchem Verhältnis Mainstream-Pop zu diesem Widerstandsanspruch steht. Teil der populistischen Perspektive ist es, den ästhetischen Wandel in der Popmusik letztlich als Wechselspiel zwischen Subkultur und Mainstream zu deuten. Kaum sind gewisse ästhetische Normen oder Vorstellungen im Mainstream etabliert, werden sie in einer oder mehreren Subkulturen überwunden, ignoriert oder weiter entwickelt, bis sie schließlich wieder den Weg in den Mainstream finden. Demnach hätten Subkulturen eine Avantgarde-Funktion. Radikal ästhetische Innovationen finden zunächst in subkulturellen Kreisen statt, um dann den „schwerfälligen" Mainstream nachhaltig zu verändern. Die Subkultur wird hierbei aus populistischer Perspektive, nicht als abgehobener, elitärer Ort verstanden, an dem einige, wenige ganz bewusst für Veränderung sorgen, sondern als in der „Basis" stattfindender sozialer Prozess an dem Musiker wie Fans gleichermaßen beteiligt sind. Gemeinsam generieren sie Symbole, die einen eigenen Stil abgrenzen. Ein in der Subkultur entstandener Stil wird demnach als nicht „von oben" diktiert, sondern als authentischer Ausdruck des Volkes stilisiert. Das „authentische" stellt eine Gegenreaktion der mehr oder weniger von institutionalisierter Bildung Ausgeschlossenen, auf die elitäre und abstrakte Idee des autonomen Kunstwerks dar.

Dies führt wieder zurück zu der schon im ersten Kapitel angesprochenen Problematik des wissenschaftlichen Umgangs mit Musik unter zunehmender Berücksichtigung des „aktiven" Konsumenten.

Der Frage inwiefern prägende Phänomene der Popgeschichte vom Mainstream oder einer Subkultur ausgingen, inwiefern sie als „sozialer Prozess" entstanden oder doch „künstlich" von einzelnen, abgehoben konstruiert wurden, in welchem politischen Kontext sie standen und welche Rolle ihre musikalische Ästhetik dabei spielte, soll anhand ausgewählter Beispiele entlang der Popgeschichte nachgegangen werden.

---

[49] Höller, Christian. 1996. S. 58.

Der Beginn von Popmusik wird in der Forschung zu unterschiedlichen historischen Zeitpunkten angesetzt. Diese reichen von Georg Friedrich Händel im Barock bis hin zu der Entstehung der Alben Petsounds und Revolver im Jahr 1966.[50] Ein sicherer und auch für die Cultural Studies entscheidender Zeitpunkt, der mit dem Begriff der Jugendkultur assoziiert wird, ist die Entstehung des Rock'n'Roll, der sich in den Fünfziger Jahren ausgehend von den USA über Großbritannien bis nach Kontinentaleuropa als so etwas wie eine internationale Jugendkultur der westlichen Gesellschaft ausgebreitet hat. Peter Tschmuck[51] interpretiert die Entstehung des Rock'n'Roll als eine radikale Revolution in der Geschichte der Musikindustrie und beschreibt deren soziologischen, politischen, technologischen, ökonomischen und ästhetischen Umstände. Das besonders gewinnende an dieser Darstellung ist, dass zwischen den genannten Bereichen keine Hierarchie erstellt wird, sondern gezeigt wird, dass gerade die, teilweise zufällige Gleichzeitigkeit ihres Wirkens, die „Revolution" verursachte.

Die Herausbildung des Musikstils Rock'n'Roll wird von Tschmuck als Revolution bezeichnet, da sie auch dramatische Veränderungen des Musikmarktes mit sich brachte. Das Oligopol der Majors brach zugunsten stetig an Bedeutung gewinnender Indielabels zusammen. Zwischen 1948–1958 verringerte sich der Marktanteil der Top 4 Unternehmen in den USA von 81% auf 36%.[52] Hinzukommend wurden die Tonträger, nach 30 Jähriger Vorherrschaft des Rundfunks oder genauer gesagt der Rundfunk-Sender Live Shows, wieder der ökonomisch dominierende Faktor der Musikindustrie. Genau diese Entwicklung wurde jedoch von den Majors aus Ignoranz und Ablehnung gegenüber ästhetischen und technologischen Innovationen und gesellschaftlichen Veränderungen lange verschlafen.

Die Majors konzentrierten sich mit dem Tin Pan Alley auf das kaufkräftige, weiße Mittelschichtpublikum, schwarze Musik galt als obszön, ordinär und die Jugend verderbend. Gleichzeitig erfolgte in der Nachkriegszeit ein neuerlicher Migrationsschub der schwarzen Bevölkerung aus dem Agrar-dominierten Süden, in den Industrie- und grosstädtisch

---

[50] Vgl. z.B. Büsser, Martin. 2004. S. 9–22.
[51] Tschmuck, Peter. 2003.
[52] Ebenda S. 132.

geprägten Norden. So entstand auch in urbanen Räumen ein Nachfrage für „schwarze" Unterhaltungsmusik. Der traditionell eher ländliche Blues wurde so zu zahlreichen neueren Formen weiterentwickelt, die unter dem Namen Rhythm and Blues zusammengefasst wurden. Dieser Rhythm and Blues wurde ausschließlich durch gerade neu entstehende Indielabels verbreitet, die sich dafür von den Majors ignorierter, neuer Technologien, wie des Magnetbandes, der Vinylschallplatte und der regionalen FM Frequenzen bedienten. Die zunächst ausschließlich für den „schwarzen" Markt produzierte Musik, wurde so auch beim weißen Publikum bekannt und beliebt. In der Folge vermischten, vor allem weiße Musiker und Produzenten, Stile des Rhythm and Blues mit Stilelementen weißer Musik, wie Country and Western und Swing, woraus schließlich der Rock'n'Roll entstand.

„Die Entstehung des Rock'n'Roll" ließe sich laut Peter Tschmuck zwar *„nicht auf das Phänomen Elvis Presley reduzieren"*, finde jedoch *„darin ihren unmittelbarsten Ausdruck."*[53] Gemeinsam mit dem Produzenten Sam Philips setzte Elvis bei dem Indielabel Sunrecords *„bereits Vorhandenes neuartig zusammen"* und zerstörte mit seiner schwarz klingenden Stimme *„das Dogma der Trennung von weißer und schwarzer Musik."*[54] Die Marktsegmentierung, bzw. die Diskriminierung des schwarzen Publikums durch die Majors wurde von Rock'n'Roll in Frage gestellt und war zugleich Bedingung seiner Verbreitung.

Die übliche Vorgehensweise der Majors, durch Indielabels verbreitete Rhythm and Blues Hits von weißen Musikern covern zu lassen und zu glätten, um diese dann im angestammten Popsegment herauszubringen, funktionierte bei Rock'n'Roll nicht mehr. Das Publikum verlangte nach dem Original.

Zögerlich, aber doch, kauften die Majors einige Rock'n'Roll Stars aus deren Indielabelverträgen heraus und brachten so selbst die verhasste und obszöne Musik heraus. Dies blieb aber trotzdem ästhetisch nicht ohne Konsequenzen:

> *Allerdings ist Elvis auch ein Beispiel dafür, wie aus einem Rockrebellen eine handzahme Popikone gemacht wurde. Bereits die ersten Aufnahmen für RCA ließen die Unbändigkeit und Rauheit der Sunaufnahmen vermissen. Spätestens*

---

[53] Ebenda. S. 147.
[54] Ebenda.

1956, wurde Elvis mit „Love me Tender" als Interpret rührseliger Balladen positioniert.[55]

Die Songtexte von Künstlern wie Bill Haley wurden dabei von erotischen Anspielungen „gereinigt", der Rock'n'Roll somit zensiert und abgeschwächt, um die Moral des Mittelstandes nicht anzugreifen. Die Majors waren nicht daran interessiert, Rock'n'Roll als bleibenden Stil zu etablieren. Dies aber nicht in erster Linie aus moralischen Gründen, sondern um den eigenen Mainstream vor der Unberechenbarkeit neuartiger Musik wie dem Rock'n'Roll zu schützen. Das Geschäftsmodell der Majors war auf Kontinuität aufgebaut. Unter Vertag stehende Künstler waren verpflichtet den Musikstil nicht mehr zu ändern. Jede Neuerung war mit einem Risiko verbunden, deshalb setzte man auf bewährtes.

Doch gerade dieses, vorsichtige, konservative und reaktionäre Verhalten der Majors hat dazugeführt, dass Anfang der 60er Jahre *„angesichts der Marktmacht gar nicht mehr zwischen Majors und Indies unterschieden werden konnte."*[56]

Unabhängig davon, wie viel Rock'n'Roll letztlich im Mainstream übrig geblieben ist, kann er als prägender Stil für die Entwicklung der Popmusik in den westlichen Gesellschaften in den folgenden Jahrzehnten bezeichnet werden. Und auch wenn zu hinterfragen ist, inwieweit er tatsächlich die Trennung zwischen weißer und schwarzer Hörerschaft aufzulösen vermochte, so ist doch beachtlich, dass dieser für die Geschichte der Popmusik so einschneidende Stil zu einem großen Teil auf die Subkultur einer Minderheit, nämliche der afroamerikanischen Bevölkerung der USA, zurückzuführen ist. Nun kann argumentiert werden, dass dies ein Ergebnis eines gesellschaftlichen Prozesses sei, durch den sich die Stellung dieser Minderheit zu jener Zeit stark verbesserte. Doch darf nicht vergessen werden, dass in der breiten Öffentlichkeit der USA Afroamerikaner nach wie vor kaum als gleichwertig, sondern immer noch eher als minderwertig galten und Kontakt mit ihnen gesellschaftlich geradezu als obszön angesehen wurde. Insofern kann die Verbreitung des Rhythm and Blues und des Rock'n'Roll auch bei der weißen Jugend, schon als Angriff und Reaktion auf diese diffamierende, rassistische, öffentliche Meinung verstanden werden. Die Vorurteile wurden bestimmt nicht

---

[55] Ebenda. S. 146f.
[56] Ebenda. S. 150.

durch Rock'n'Roll oder die folgende Popmusik überwunden. Doch ist es Afroamerikanern möglicherweise erst mit dem Rock'n'Roll vermehrt möglich geworden, überhaupt als Medienstar in der amerikanischen Öffentlichkeit zu stehen.

Der Rock'n'Roll kann als Paradebeispiel dafür herhalten, dass aus der Subkultur einer Minderheit ein Stil hervorgehen konnte, der den Mainstream und somit die gesamte Musikindustrie nachhaltig beeinflusste. Die symbiotische Beziehung unabhängiger, regionaler Radiostationen und Plattenfirmen, die genau die Musik verbreiteten, die von Majors — durchaus auch aus moralischen Gründen — geächtet und unterbunden wurde. Die Majors hatten so Anfang der 60er Jahre einen Großteil ihrer Marktdominanz eingebüßt.[57] Um zu ihrer marktdominierenden Position zurück zu gelangen, mussten sie ihr reaktionäres und konservatives Verhalten in den 60er Jahren etwas ändern. Wie skeptisch die Majors auch noch zu Beginn der 60er Jahre gegenüber Rockmusik waren, zeigt die Tatsache, dass die Beatles bei ihrem Durchbruch in den USA ihre ersten Hits bei sechs verschiedenen Indie Labels veröffentlichten, ehe sich das Major Label Capitol 1964 entschloss die Single *I want to hold your Hand* heraus zu bringen.[58]

In der Folge stiegen zunächst, die bis dahin weithin auf Klassische Musik beschränkten, europäischen Majors, und schließlich auch die US-amerikanischen Majors, endgültig in das Rockgeschäft ein. Die Beatles werden in diesem Zusammenhang auch beschuldigt den Rock'n'Roll endgültig zu „bravem" Mainstream und somit Teil des Establishments gemacht zu haben.[59] Obwohl selbst aus der Arbeiterklasse stammend, war das Zielpublikum der Beatles, spätestens seit der Zusammenarbeit mit dem Manager Brian Epstein, tatsächlich nicht nur die Arbeiterklasse, sondern vor allem der Mittelstand. Allerdings fanden die sich in den 60er Jahren entwickelnden Jugendkulturen „Pop" oder „Rock" bis hin zu den Protestbewegungen '68, wie bereits schon erwähnt, auch weitgehend im Mittelstand statt. Dies wird soziologisch mit der „Babyboom Generation" und dem sich in der Nachkriegszeit ausbreitenden Wohlstand der Jugend in Zusammenhang gebracht. Nach radikal populistischer Sicht allerdings, wird Pop als dominierender Jugendkultur ein generell emanzipatorisches, gegen das aktuelle

---

[57] Ebenda. S. 161f.
[58] Ebenda. S. 163.
[59] Vgl. z.B. Salzinger, Helmut. 1975.

Herrschaftssystem rebellierendes Element unterstellt. Das würde aber bedeuten, die Jugend in den 60er Jahren bekämpfte ein Gesellschaftssystem und vor allem damit verbundene Konventionen, das seine erstarkte Position erst möglich gemacht hatte. Die ältere Generation sah sich dadurch zusätzlich provoziert und empfand das Aufbegehren der Jugend nicht nur als frech, sondern auch undankbar und schmarotzerhaft. Wie schon an früherer Stelle erwähnt, war die „Gegenkultur" in ihrer Breite nicht primär Ausdruck eines Klassen- sondern eines Generationskonfliktes. Die mediale Öffentlichkeit geriet auch durch Pop und Rockmusik zunehmend in die Kontrolle der jüngeren Generation. Erwähnenswert scheint mir hierbei, dass die Bands, die bei den ersten großen Festivals wie z.B. '67 Monterey und '69 Woodstock auftraten, bereits größtenteils bei Majors unter Vertrag waren. Diese Festivals, die als Symbol für die Befreiung der Jugend und der Sexualität in die Geschichte eingingen, waren kommerzielle Ideen junger Unternehmer. Neben Fans waren auch die A&R Manager unterschiedlichster Majors bei diesen Festivals anwesend, um die Bands, die bis dahin noch nicht bei einem Major unter Vertrag standen, zu beobachten. Bloß handelte es sich hierbei längst nicht mehr um die selben Majors, oder zumindest die selben Führungsverantwortlichen, die sich einige Jahre zuvor konsequent geweigert hatten sittenwidrigen Rock'n'Roll zu verbreiten. Durch den Zusammenschluss mehrerer Indielabels als Teil des auch weit über den Unterhaltungssektor hinaus tätigen Megakonzerns Warner Communications, entstand beispielsweise ein neuer Major, der mit 40 % Umsatzanteil der bedeutendste der Plattenindustrie wurde. In künstlerischen Belangen agierten die beteiligten Indielabels unabhängig von einander, und brachten viel neue und innovative Musik heraus wie Jimi Hendrix, Grateful Dead, Deep Purple oder The Mothers Of Invention.[60] Darüber hinaus blieb auch der Einfluss echter „Indies" weiter bestehen. Aus radikal populistischer Perspektive könnte man argumentieren, dass Pop und Rock so dominante Kulturen wurden, dass sich die Konzerne der Unterhaltungsindustrie mit ihnen auseinander setzen mussten, um zu überleben und sich so Eigentumsstrukturen und Produktionssystem der Industrie grundlegend änderten.

Der entscheidendste Erfolgsfaktor war aber, dass durch die Flexibilisierung

[60] Tschmuck, Peter. 2003. S. 168ff.

der Konzernstrukturen ein Geschäftsmodell entwickelt wurde, mit dem auch rebellische und gegen das Establishment gerichtet Musikstile kommerziell nutzbar gemacht wurden.[61]

Dies führte auch zu einer nie da gewesenen Fragmentierung des Mainstreams, sodass *„schnulzige Schlager gleichzeitig mit Hard-Rock in den Charts zu finden waren."*[62]

Auch wenn die Gegenkultur der 60er Jahre in gewisser Weise auf den Rock'n'Roll und viele andere Subkulturen zurückgeführt werden kann, wird durch die hier gerade nachskizzierte Untersuchung Tschmucks deutlich, dass sie wesentlich von der Industrie mitgetragen wurde, auch wenn sich diese dadurch völlig veränderte. Neben den Konsumenten selbst, wie von den Cultural Studies oft betont, spielten auch die unterschiedlichen Akteure der Musikindustrie eine wichtige Rolle die Gegenkultur in den 60er Jahren als führende Jugendkultur zu etablieren. Dies soll nicht im Widerspruch zu deren kommerziellem Interesse stehen.

Über die musikalisch-ästhetische Seite der Gegenkultur erfahren wir bei Tschmuck, dass der Rock'n'Roll in den fünfziger Jahren von den Majors als schwarze Musik empfunden wurde, dass der Rock'n'Roll des Elvis und anderer Künstler nach dem Wechsel zu Majorlabels seine Rauheit zugunsten nostalgischer Balladen im Tin Pan Alley Stil einbüßte, dass es allerdings seit den 60ern möglich wurde Musikstile, die verstörend wirkten zu vermarkten. Nun möchte ich noch genauer untersuchen, ob die Gegenkultur auch durch radikale Veränderungen auf musikalisch ästhetischer Ebene zu spüren ist oder war.

Schon am Anfang diese Kapitels habe ich darauf hingewiesen, dass als wesentliches ästhetisches Merkmal von Popmusik ihre Eingängigkeit und direkte Wirkung auf den Körper verstanden wird. Dieses Merkmal wird im Gegensatz zur autonomen Kunst der Hochkultur, die angeblich in erster Linie auf den Geist wirke, als authentisch bezeichnet. Wenn ich jetzt den Rock'n'Roll als möglichen Ursprung von Pop als Gegenkultur übernehme, so stellt sich die Frage worin sich der Rock'n'Roll musikalisch von der bisherigen Unterhaltungsmusik unterscheiden konnte. War das rebellische des Rock'n'Roll auch darauf zurück zu führen, dass er als besonders „authentisch" erlebt wurde?

---

[61] Ebenda. S. 190.
[62] Ebenda. S. 182.

> *In almost every respect, the sounds of rhythm and blues contradicted those of popular music. The vocal styles were harsh, the songs explicit, the dominant instruments — saxophone, piano, guitar, drums — were played loudly and with emphatic dance rhythm, the production of the records were crude.*[63]

Auch wenn hier mit Rhythm & Blues von dem Vorläufer des Rock'n'Roll die Rede ist so werden Eigenschaften, wie Rauheit, Ausgelassenheit oder Ungezügeltheit genannt oder zumindest suggeriert, dass sie vom Rock'n'Roll auch übernommen, und dort als wesentliche Elemente „schwarzer" Musik identifiziert wurden. Das Raue, das Wilde und das Ausgelassene sind Eigenschaften, die als besonders authentisch gedeutet werden können und ästhetische Grundwerte der Rockmusik darstellen. Auch wenn sie im Rock Kontext als durchwegs positive Eigenschaften erachtet werden, so wirkt die weit verbreitete Ansicht, dies seien eindeutige Einflüsse schwarzer Musik, rassistisch. So als ob schwarze Menschen im allgemeinen nach wie vor zu archaischer, wilder Ausgelassenheit tendierten, die sie den, durch den langen Zivilisationsprozess schon versteiften oder gar evolutionär weiter entwickelten Weißen, erst allmählich wieder beibringen müssten. Man könnte ebenso argumentieren, dass gewisse raue Elemente des Rock'n'Roll aus dem Country und Westernbereich stammen, oder traurige, klagende Elemente — falls sie im Rock'n'Roll zu finden sind — aus dem Blues.

Aber davon abgesehen von wem die ursprünglichste Rauheit kommt, kann man festhalten, dass Rock'n'Roll in den fünfziger Jahren gegenüber der bis dahin üblichen Popmusik, besonders lebendig, sexuell anzüglich und euphorisierend wirkte. Diese Ästhetik wurde von der (weißen) Mittelklasse mit der Arbeiterklasse und der schwarzen Bevölkerung assoziiert und in dieser Kombination als bedrohlich, ordinär und unsittlich empfunden.[64] Dass Rock und Popkultur im Verlauf der 60er Jahre die Jugendkultur des Mittelstandes wurde, zeigt sich auch in Veränderungen der Ästhetik.

Neben den genannten Elementen des Rock'n'Roll, findet Keith Negus dort auch

---

[63] Gillet, Charlie. 1971. S. 12. Zit. nach Tschmuck, Peter. 2003. S. 142.
[64] Ähnlich wurden auch der Walzer oder der Tango zunächst vom Bürgertum aufgenommen.

„ästhetisches Vokabular der Europäischen Hochkultur vor."[65] So begann sich genau zu dieser Zeit ein klassischer Rockkanon zu bilden zu dem Bands wie The Beatles, Rolling Stones, The Who, Jimi Hendrix, Deep Purple, Pink Floyd, etc. zählten. Während in den fünfziger Jahren und auch noch in den frühen 60er Jahren, Komponist und Interpreten getrennte Personen waren, wovon für die Öffentlichkeit nur der Interpret von Interesse war, so waren — und sind — die klassischen Rockbands, gleichzeitig Interpreten, Komponisten und Textautoren. Zentral für die Rockethik ist dabei das aus der Romantik stammende Bild des expressiven, individualistischen Künstlers.[66] Als besonders authentisch gilt derjenige, der vermag durch seine Kunst seine Persönlichkeit auszudrücken und seine „wahren" Gefühle zu offenbaren.

Diese „Ehrlichkeit" des Ausdrucks wird dabei meist als natürliche Fähigkeit des Künstlers verstanden und steht im Gegensatz zu institutionellen Bildung der Hochkultur. Eine möglichst nicht durch Bildung „verunreinigte" Naivität, ein möglichst niedriger Grad an Professionalität und kein kommerzielles Interesse gelten dabei als Grundvoraussetzungen für Kreativität, die besonders mit Subkultur assoziiert werden. Abgesehen von der Frage, ob dieses stark romantisierte Bild der Subkultur etwas mit der Realität zu tun hat, ist gerade die Situation der Musikindustrie in den 60er Jahren, ein Beispiel dafür, dass kreative und subversive ästhetische Impulse nicht unbedingt von einer Subkultur ausgehen müssen.

So wird die Emanzipation von Pop von reiner Unterhaltungsmusik zur Kunstrichtung und Jugendbewegung von Martin Büsser, wie schon eingangs erwähnt, mit der Veröffentlichung der Alben „Pet Sound" von den Beach Boys und „Revolver" von den Beatles datiert. Beide Bands zählten damals zur Spitze des Mainstream. In diesem Zusammenhang erwähnt auch Peter Tschmuck, dass die Beatles gerade durch ihren vorangegangenen Erfolg und ihre damit verbundene Marktmacht in der Lage waren vermehrt zu experimentieren und mit Konventionen zu brechen.[67] Das Beachtliche dabei ist, dass es gelang mit unkonventioneller Musik weiterhin erfolgreich zu bleiben bzw. den Erfolg weiter auszubauen.

1966 an der bisherigen Spitze ihres Erfolges beschlossen die Beatles nicht mehr live aufzutreten und nur mehr im Studio zu arbeiten. In der Arbeit im Studio musste so nicht

---

[65] Vulliamy, Graham. 1977. Zit. nach Negus, Keith. 1992. S. 57.
[66] Negus, Keith. 1992. S. 56.
[67] Tschmuck, Peter. 2003. S. 182.

mehr auf die Aufführbarkeit der Musik geachtet werden, was den Raum für viele Experimente öffnete. Die bis dahin für die Beatles übliche klassische Rockbesetzung wurde zunehmend um kammermusikalische und orchestrale Instrumentation und diverse Experimente mit Klangeffekten und Alltagsgeräusche erweitert, oder vollständig ersetzt. An Stelle von Liebesliedern standen Alltagsgeschichten über fiktive Personen, Tagträume und surrealistische Traumbilder im Vordergrund. Der Wechsel zwischen Traum und Realität war textlich und musikalisch zentrales Thema der Alben *Revolver* und *Sgt. Pepper*. Durch Collagetechnik und intensive Manipulation der aufgenommenen Klänge entstand eine Art „unwirkliche", zur damaligen Zeit live nicht realisierbare Musik, die dem Authentizitätsanspruch von Rockmusik widerspricht. Doch ausgerechnet diese „unwirkliche" Musik hat Rock in seiner weiteren Entwicklung stark beeinflusst.

Martin Büsser spricht in diesem Zusammenhang von dem *„historischen Verdienst"* dieser Alben:

> *Sie haben eine bis heute anhaltende Popentwicklung jenseits der radiotauglichen Musik eingeleitet. Die kommerziellen Dreiminuten-Nummern waren ja nicht verschwunden, sondern bestimmen das Hitradio bis in unsere Tage. Daneben aber konnte sich eine andere Popgeschichte entwickeln, eine, die selbst so etwas wie Geschichtsbewusstsein besitzt.*[68]

Zu der Zeit ihrer Entstehung war diese Musik aber durchaus im Radio zu hören und ihr kommerzieller Erfolg öffnete in der Musikindustrie die Möglichkeiten für junge Bands, die mit Psychedelic- oder Avantgarderock den unkonventionellen Weg der Beatles weiter entwickelten.[69] Als Emanzipation von Unterhaltungsmusik wird diese Musik auch dahingehend interpretiert, dass sie die Grenzen zu Ernster Musik zu überbrücken versuchte. Büsser zitiert den Komponisten Steve Reich folgendermaßen:

> *„Sgt. Pepper" hat schon sehr laut an die Tür zum heiligen Gral der Klassik*

---

[68] Büsser, Martin. 2004. S. 14.
[69] z.B. King Crimson, Pink Floyd, Velvet Underground, u.v.a.

geklopft. Die Beatles arbeiteten mit John Martin [sic!], *der Charles Ives, Stockhausen und Varese kannte. Sie hatten den Kopf schon über jenen Zaun gehoben, der Pop und Klassik trennte.*[70]

Durch das *„Aufbrechen der Barrieren zwischen Pop und ernster Musik"* fand ein Aufstand auf formal-ästhetischer Ebene statt, der aber mit einer generellen Lust des Experimentierens und der Grenzüberschreitung im Einklang stand. Büsser zeigt anhand einiger Beispiele die Nähe und Orientierung popkultureller Produkte an Kunstwerken der damaligen Avantgarde auf und kommt zu dem Schluss *„bevor diese Impulse in politischen Protest übergingen, war der radikale Bruch mit der Vergangenheit bereits in allen Kunstformen — also auch der Popmusik — durchgespielt."*[71]

Die Behauptung, Popmusik habe als Modell für Politischen Widerstand fungiert, zeigt eine völlig andere Herangehensweise als die des klassischen radikalen Populismus. Während der zu Beginn des Kapitels beschriebene Subkulturansatz davon aus geht, dass eine Gesellschaftliche Tendenz, wie das Aufbegehren einer sozialen oder ethnischen Minderheit, durch die Formierung einer Subkultur und einem zugehörigen Stil zum Ausdruck kommt, beschreibt das von Büsser präsentierte Modell, dass ästhetische Umbrüche, als Produkt einzelner Künstler, auf einer abstrakten Ebene Impulse für gesamtgesellschaftliche Umbrüche geben können. Hier taucht die Verbindung zwischen Moral und Ästhetik aus der Konservativ Elitären Perspektive bzw. auch der Radikal Elitären Perspektive wieder auf. Nämlich die Verwirklichung eines moralischen Anspruches, den die Gesellschaft nicht mehr oder noch nicht empfindet und trägt. Ganz ähnlich wird hier Musik oder Kunst als eine abstrakte Ebene verstanden auf der in diesem Fall die Tradition und ihre Werte nicht internalisiert, sondern überwunden werden sollen.

Doch handelt bei Büsser der einzelne Künstler nicht völlig abgehoben, sondern im gesellschaftlichen Kontext. Er kann diesen durch sein Werk aber auch verändern. Durch die Berücksichtigung der musikwirtschaftlichen Entwicklungen in den fünfziger und 60er Jahren, sollte zusätzlich klar geworden sein, dass Popmusik zwar immer auch von den Strukturen und

---

[70] Zit. nach Büsser, Martin. 2004. S. 15.
[71] Ebenda. S. 15–16.

Machtverhältnissen der Musikindustrie, abhängig ist, diese aber, zumindest aus populistischer Perspektive, durch Erfolg auch verändern kann.

Anhand der Popgeschichte und Popgeschichtsschreibung wurden Entwicklungen aufgezeigt, die eine radikal populistische Perspektive zulassen, die ästhetische Veränderungen populärer Musik, als subversive Prozesse interpretiert. Es wurden Beispiele übernommen, die von anderen Autoren als innerhalb der Popmusik besonders richtungsweisend erachtet wurden. Es ließen sich auch nach den fünfziger und 60er Jahren noch zahlreiche weitere solche Einschnitte finden, z.B. Innovationen durch Subkulturen wie zum Beispiel Heavy Metal, Punk, Disco oder Hip Hop.

Es ging aber in dieser Stelle nicht darum alle Innovationen in der Popmusik der letzten fünfzig Jahren zu erfassen, sondern anhand von einzelnen Beispielen theoretische Zugänge zu Kreativität aus radikal populistischer Perspektive zu veranschaulichen.

4. Konservativ populistisch

Diese Perspektive wird von John Street mit dem Aufstieg der „Neuen Rechten" in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts Verbindung gebracht.[72] In Großbritannien, der USA und auch Deutschland kamen zu dieser Zeit konservative Regierungen in der Macht. Um nach den politisch tendenziell liberal geprägten 60er und 70er Jahren die Macht wieder zu erlangen, bedienten sich Konservative Politiker auch vermehrt der Popkultur. Sie ließ sich also dazu benützen, (alte) Herrschaftsverhältnisse wieder herzustellen und zu beschützen. Im Gegensatz zur konservativ elitären Perspektive wird Popkultur nicht als Bedrohung, sondern als notwendiger Träger der politischen Ordnung verstanden. So bedienten sich Ronald Reagan und Margaret Thatcher einer Rhetorik, die „einfache Leute" und deren „einfachen Geschmack" als Gegensatz zum Feindbild der Bürokratie und liberalen „abgehobenen" Elite konstruierte. Populäre Kultur wird (auch) hier im Gegensatz zur Elitären Kultur, zur „authentischen" Wiederspiegelung der Werte der guten Gesellschaft stilisiert. Die Boulevardpresse spricht zum Beispiel vorgeblich direkt zu und für den Leser und konstruiert somit eine gewisse Haltung als authentisch.

Ein gewisser Geschmack wird nicht durch seinen Inhalt, sondern durch seine Verbreitung legitimiert. Die Verbreitung eines gewissen Geschmacks wird als objektiver, demokratischer Indikator für die Vorlieben des Volkes verkauft. Doch „das Volk" stellt keine tatsächliche soziologische Kategorie dar, existiert also nicht in der Realität, sondern wird durch den Markt in der Öffentlichkeit konstruiert.[73]

Die Konstruktion des Volkes als einfache Leute erfolgt aus konservativem Blickwinkel. Der Alltag und die Öffentlichkeit fungieren als Bollwerk gegen jede Form sozialer Veränderung. Zentral für den Geschmack „der einfachen Leute" ist ein nostalgischer Blick in eine idealisierte Vergangenheit und eine permanente Angst vor sozialer Unruhe. Der konservative Populismus ist ebenso wie der radikale Populismus also keine völlig wertfreie Orientierung an der Mehrheit, sondern ideologisch geprägt. Neoliberale Ideologie, die den Markt als einzig wahren Gradmesser für die Qualität einer Idee versteht, wird hier zusätzlich mit (neo-)konservative

---

[72] Street, John. 1995. S. 151–155.
[73] Zit. nach ebenda S. 152. Fiske, John. 1989. S. 24.

Ideologie versetzt oder durchmischt.

In diesem Zusammenhang beschreibt Street die einschränkende Wirkung beider Ideologien. Die Übertragung neoliberaler Marktlogik auf das britische Rundfunkwesen habe die Breite des Angebots stark eingeschränkt. Bewährtes müsse dabei dem Risiko des Neuen vorgezogen werden. „Neues" müsse auf bereits definierte, sogenannte Zielgruppen abgestimmt sein. Der Markt ziele darauf ab den Konsum von Kultur, wie z.B. Musik zu fördern, aber nicht dessen Produktion.[74] Die konservative Ideologie verhindert hierbei, dass ihre moralischen Wertvorstellungen, beispielsweise durch Pornographie oder Gewalt allzu deutlich durch den freien Markt angegriffen werden können. So gibt es sowohl in den USA als auch in England eigene Verbände, die auch in Zusammenarbeit mit Politik und Industrie, aus moralisch motivierten Gründen aktiv Zensur betreiben.[75] Bei der Diskriminierung von Minderheiten kommt es hingegen weitaus seltener zu Eingriffen in den Markt. Die neoliberale und (neo-)konservative Ideologie haben laut Street seit den achtziger Jahren verstärkt Einfluss darauf, welche Musik eine Öffentlichkeit bekommt[76], sie haben also eine selektive und zensierende Wirkung. Ein differenziertes Bild davon wie diese Zensur stattfindet, entwirft Lawrence Grossberg in den Arbeiten *We Gotta get out of This Place*[77] und *Caught in the Crossfire*[78]. Grossberg beschreibt, dass die „neue Rechte" in den USA im Gegensatz zum klassischen Konservatismus populäre Kultur nicht abgelehnt, sondern sich selbst ihrer identitätsstiftenden Wirkung im konservativem Interesse bedient hat. Nur durch Popkultur selbst konnte das durch sie konstruierte politische und kulturelle Klima der Gegenkultur wieder verändert werden. Wie in diesem Zusammenhang auch von Peter Tschmuck betont, könne die Gegenkultur allerdings nicht als sozial und politisch homogene Bewegung identifiziert werden, sondern setzt sich aus den unterschiedlichsten Gruppen

---

[74] Street, John. 1995. S. 98.
[75] Parents Music Resource Center in den USA, gegründet von Tipper Gore; Motion Picture Association of Anerica, geleitet von Joan Graves; National Viewers and Listeners Association in Großbritannien. u.v.a.
[76] Als direktes Beispiel führt er die Deregulierung und Privatisierung des Britischen Rundfunks in den achtziger Jahren durch Margaret Thatcher an. Ähnliche Tendenzen ließen sich auch in Kontinentaleuropa seit der Einführung des Privatfernsehens in den 80er Jahren oder des Formatradios in den 90er Jahren feststellen.
[77] Grossberg, Lawrence. 1992.
[78] Ebenda. 2004.

zusammen[79], die jedoch trotzdem allesamt noch mehr als im klassischen Konservatismus im Neokonservatismus als Bedrohung für die öffentliche Moral wahrgenommen werden. Im Neokonservatismus sei man sich der starken Macht populärer Kultur auf die Organisation des Alltags der Menschen bewusst. Populärer Kultur habe durch ihre ständige Präsenz großen Einfluss auf die Sehnsüchte, Träume und Ziele der Menschen. So versuchte man nicht weiterhin Vergnügen, den großen Feind puritanischer Ethik, den klassischen Konservatismus und die bisherige Macht und Kraftquelle der Gegenkultur, generell als moralisch schlecht zu qualifizieren und zu begrenzen, um die soziale und moralische Ordnung wiederherzustellen. Im Gegenteil, die Neue Rechte zeichnete sich durch ihren differenzierten Umgang mit Medien und Kultur aus.[80] Die Vormachtstellung des Konservatismus in den USA sei nicht das Resultat eines politischen, sondern (pop-)kulturellen Kampfes, die Neue Rechte Bewegung sei vor allem auf kultureller Ebene der Linken weit überlegen. So sei es gelungen, dass ein teilweise extrem konservatives Wertesystem, die amerikanische und in der Folge auch globale Kultur dominiere. Durch die Hereinnahme ideologisch radikaler Elemente des rechten Randes, insbesondere des christlichen Fundamentalismus, sei der kulturelle Mainstream und die politische Mitte, stark nach rechts gerückt.[81] Die Neue Rechte bediente sich der affektiven Macht populärer Kultur, wie sie Grossberg beschreibt[82], um die politische Einstellung der Bevölkerung zu verändern. Diese lasse sich nicht durch Enthüllung der „Wahrheit", sondern durch emotionale Mobilisierung beeinflussen.

Ein Indiz für den starken Einfluss des christlichen Fundamentalismus auf die amerikanische Öffentlichkeit findet Grossberg in einer von Gallup durchgeführten Studie aus dem Jahr 2002, wonach 90% der Bevölkerung an Gott, 83% an die unbefleckte Empfängnis der Jungfrau Maria, und 68% an den Teufel glauben. 90% beten regelmäßig, 58% meinen man müsse an Gott glauben, um sich moralisch richtig zu verhalten.[83]

Abgesehen davon, dass entsprechende Vergleichswerte aus vorangegangen Jahrzehnten fehlen, kann in unserem Zusammenhang durch diese Daten alleine noch kein direkter

---

[79] Tschmuck, Peter, 2003. S. 193.
[80] Grossberg. 1992. S. 10–20.
[81] Ebenda. 2004. S. 160–165.
[82] Vgl. 1. Kapitel.
[83] Ebenda. 2004. S. 140.

Zusammenhang zur Popmusiklandschaft der USA gezogen werden.

Die hohe Akzeptanz und Durchschlagskraft schon erwähnter Vereine als selbst ernannte Wächter über die Moral der Jugend und des Landes, wie des PMRC, die Teile Populärer Musik als moralisch böse qualifizieren, und deren Verbreitung in den Medien verhindern oder zumindest einschränken oder Phänomene wie Britney Spears, die Ende der neunziger Jahre am Gipfel ihres Erfolges in der medialen Öffentlichkeit wiederholt erklärte, mit dem Sex bis zur Ehe warten zu wollen, lassen sich leicht mit den Ergebnissen in Einklang bringen. Trotzdem lässt sich schwer nachvollziehen, dass die Popmusik insgesamt in ähnlich starkem Ausmaß, wie es solche Umfragewerte vermuten lassen, von fundamentalistisch christlichen Wertvorstellungen dominiert ist.

Die direkte Zensur durch Elternvereine und ähnliches in Zusammenarbeit mit der Musikindustrie und der Politik auf lokaler wie auch nationaler Ebene orientiert sich an Texten, Erscheinungsbild, Bühnenshows oder Plattencovers und weniger an einem gewissen Sound, wie schon Roger Scruton bemerkt hat.[84] Tendenziell lässt sich feststellen, dass sich diese Zensur nicht gegen bestimmte politische Äußerungen richtet, sondern in erster Linie die Darstellungen von Sex und Gewalt aus nicht zuletzt religiösen Gründen als Gefahr für die Jugend eingestuft werden. Die Darstellung von Sex scheint als wesentlich gefährlicher eingestuft zu werden als Gewalt.[85] Trotzdem können hier keineswegs objektive Kriterien abgeleitet werden. Sex und Gewalt sind in der Medienlandschaft präsent, das heißt, dass ihre Darstellungen in bestimmten Zusammenhängen problematischer eingestuft werden als in anderen. In diesem Zusammenhang erzählt die Regisseurin Kimberly Peirce in dem Dokumentar Film *This Film is not yet Rated*[86], dass ihr Film, aufgrund einer Szene in der ein angezogenes masturbierendes Mädchen gezeigt wird, von der MPAA[87] nicht genehmigt wurde. In dem selben Jahr erschien die Teeniekomödie *American Pie* in der man unter anderem einen Jungen in einen Apfelkuchen hinein masturbieren sieht.

In dem Film von Pierce handelt es sich um ein lesbisches Mädchen, in *American Pie* um pubertierende Highschool Jungs, die endlich Sex machen wollen. Sie verstoßen nicht gegen

---

[84] Vgl. 3. Kapitel Konservativ Elitär.
[85] Kirby, Dick. 2006.
[86] Dick, Kirby. 2006.
[87] Motion Picture Association of America.

das konservative Wertesystem, gelten als normal. Die selbst sexuell aktive, noch dazu homosexuelle, junge Frau hingegen, fällt aus der konservativen Norm, gilt als obszön. Ich denke in der Popmusik, vor allem im Videoclipwesen, lassen sich ganz ähnliche Beispiele finden. Die schon erwähnte Britney Spears tanzt in ihrem ersten Videoclip *...Baby one More Time*[88] in der Schuluniform und singt unschuldig *„Hit me baby one more time"*. In dem etwas späteren Video *I am a Slave for you* zeigt Spears mehr Haut, ist völlig verschwitzt und die Cheerleaderchoreografie wurde durch sexuell eindeutige Tanzfiguren ersetzt.

Beide Songs und die zugehörigen Clips wurden ohne moralische Interventionen aus irgendeiner Richtung auf TV und Radiosendern in ständiger Rotation gespielt. Weder das durch die Rhythmik des Songs *I am a Slave for you* betonte Kreisen der Hüften, noch der Gesang der immer wieder ins laszive Stöhnen kippt, gaben Anlass zur Besorgnis. Denn Britney Spears Image war darauf aufgebaut, dass sie ein nettes, durchschnittliches amerikanisches Mädchen ist. Sie war natürlich ein bisschen frech und ein bisschen sexy, aber alles auf einer harmlosen „normalen" Ebene. Die Laszivität von *I am a Slave for you* wird dabei als jugendliche Provokation toleriert. Britney Spears Sexualität bleibt dabei immer in einer unterwürfigen Geste verhaftet wie auch am Titel des Songs schon ganz leicht zu erkennen ist. Die Choreografien sind immer so angelegt, als werde Britney — ganz in der passiven Rolle — ausschließlich von der Musik bewegt. So verletzt sie nicht das neokonservative Bild des naiven, sexuell noch unerfahrenen, die Erwachsenen nur imitierenden — und gerade deshalb so reizvollen — Teenagermädchens.

Im Gegensatz dazu werden Künstler wie Marylin Manson oder Peaches, die sich in ihrer Kunst zu Freaks und Außenseitern stilisieren, von Politikern und um die öffentliche Moral besorgten Vereinen angegriffen, erhalten Sende- und Auftrittsverbot. Peaches tritt mit Umschnallpenissen auf, oder reibt das Mikrofon zwischen ihren Beinen. Sie beschreibt in ihren Texten sehr direkt unterschiedliche Sexualpraktiken oder fordert dazu auf, und das alles unterstützt von lärmendender, harter Musik.[89] Sie gilt vor allem deshalb als obszön, weil sie sich auf eine Weise sexuell bewegt und Musik macht, wie es sich „für eine Frau nicht

---

[88] Spears, Britney. 1998. Vgl. http://www.youtube.com/watch?v=-ohYJUu0ujc am 20.9.2009
[89] Peaches. 2006. Vgl. http://www.youtube.com/watch?v=qcKMg7eEjj8&feature=related am 20.9.2009.

gehört“ und wie es in der Popmusik auch nicht üblich ist. Marylin Manson macht Rockmusik, die dem Klischee nach eindeutig ein Symbol für Männlichkeit darstellt, und spielt dabei mit Homosexualität und Travestie, vermischt diese mit Christus und Horrorfilmsymbolik.

Es sind also nicht unbedingt Darstellungen von Gewalt und Sexualität selbst, die aus neokonservativer Sicht von der Öffentlichkeit fern gehalten werden müssen. Eine besondere Gefahr wird dann gesehen, wenn verbreitete Klischees nicht erfüllt werden. Dies kann die Rollenverteilung der Geschlechter oder auch die Unterschiede zwischen Gut und Böse betreffen. Bestimmte durch Popkultur transportierte Klischees dienen dazu neokonservative Werte zu erhalten. Längst ist es nicht mehr so, dass Popkultur insgesamt (oder die mediale Präsenz von „normaler“ Sexualität) als moralische Gefährdung wahr genommen wird, sondern als idealer Ausdruck und Legitimation der Durchschnittlichkeit und gleichzeitig ein Anreiz zum Konsum von Waren, die Wirtschaftswachstum garantieren.

Als „Durchschnitt“ werden weiße, heterosexuelle Amerikaner des Mittelstandes definiert, deren höchstes Ziel es ist, eine Familie zu gründen und als Symbol und Belohnung für die eigene wirtschaftlicher Kraft ein eigenes Haus in der Vorstadt zu besitzen. Homosexualität, Abtreibung oder sogar die „arbeitende“[90] Frau gelten als besondere Feindbilder dieses Planes. Es geht weniger darum, dass christlich fundamentalistische Werte direkt in der Ästhetik von Popmusik zu finden sind, sondern vielmehr, dass im Gegensatz zum Konzept der Gegenkultur in den 60er Jahren, Popkultur sich mit der Angepasstheit und Zugehörigkeit zum Durchschnitt vereinbaren lässt.

> *Wer den Wandel von Popkultur hin zur Teilhabe an der gesellschaftlichen Mitte nachvollziehen will, kann sich nicht darauf beschränken nach offenkundig Rechtem Ausschau zu halten, die Ideologie spielt sich immer im vermeintlich Unpolitischen ab, in zahlreichen immer noch oft als nebensächlich betrachteten Äußerungen und Gesten, zum Beispiel in der Etablierung alter, lange Zeit überholt geglaubter Männerbilder und einer beinahe alle Szenen zurückeroberten Bedeutung von charismatischer Bühnepräsenz sowie einem neuen Hang zur*

[90] im Sinne von erwerbstätig.

Athletik und ‚gesunden' Körpern.[91]

Martin Büsser erkennt die *„Etablierung überholt geglaubter Männerbilder"* vor allem in der an sich so rebellisch geltenden Rockmusik. Das ungebrochene Zelebrieren der eigenen Stärke und Überlegenheit legitimiere auf emotionaler Ebene die neoliberale „Wer sich durchsetzt gewinnt/Jeder gegen Jeden" Ideologie. So bezeichnet er Rock als Teil der *„Leitkultur"* der modernen neoliberalen Gesellschaft.[92]

Der bereits erwähnte Marylin Manson verarbeitet diese rechte Vereinnahmung von Rockmusik auch ästhetisch. Dies möchte ich nun exemplarisch an den Beispielen *Rock is Dead*[93] und *This is the new Shit*[94] zeigen.

Rock Is Dead

All simple monkeys with alien babies
Amphetamines for boys
Crucifixes for ladies
Sampled and soulless
Worldwide and real webbed
You sell all the living
For more safer dead

Anything to belong

[Chorus:]
Rock is deader than dead
Shock is all in your head
Your sex and your dope is all that were fed

---

[91] Büsser, Martin. 2005. S. 67.
[92] Büsser, Martin. 2005. S. 55.
[93] Manson, Marylin. 1998. Vgl. http://www.youtube.com/watch?v=syrrhcq3aMw am 20.09.2009.
[94] Ebenda. 2003. Vgl. http://www.youtube.com/watch?v=M8suAg6QaBQ am 20.09.2009.

So fuck all your protests and put them to bed

God is in the T.V.

1,000 mothers are praying for it
We're so full of hope
And so full of shit
Build a new god to medicate and to ape
Sell us ersatz dressed up and real fake

Anything to belong

Rock is deader than dead

[Chorus repeat]

God is in the T.V.

Marylin Manson spielt mit dem Titel auf das in unterschiedlichen Werken Nietzsches auftauchende Zitat *Gott ist tot*[95] an. Grob zusammengefasst meint Nietschze, die Entwicklungen im ausgehenden 19. Jahrhundert, insbesondere auf naturwissenschaftlicher Ebene, hätten die Existenz eines Gottes grundlegend wiederlegt. Die sich zunehmend durchsetzende Kritik an der christlichen Moral hätte diese hohl und unglaubwürdig gemacht. Ein weiteres Festhalten an ihr wertet Nietzsche als Heuchelei.

So könnte man interpretieren Manson überträgt diesen Gedanken auf Rockmusik.

Die zunehmende Kommerzialisierung und damit einhergehende breite Akzeptanz von Rockmusik, habe es unmöglich gemacht Rockmusik als rebellisch zu empfinden.

Der kommerziell ja nicht gerade erfolglose Manson betreibt „Heuchelei" indem er

[95] Der Tod Gottes wird in den Aphorismen 108 bzw. 343 der „Fröhlichen Wissenschaften" namentlich erwähnt, taucht aber auch in dem Bühnenwerk „Also sprach Zarathustra" als Motiv immer wieder auf.

weiterhin Rockmusik macht ganz bewusst. Er verwendet einen für den Blues als Ursprung der Rockmusik so traditionellen Shuffle Rhythmus. Die dafür charakteristischen Betonungen auf den und-Zählzeiten spielt die verzerrte E-Gitarre auf Obertönen (Flageolett), wodurch ein steriler und hohler Klang entsteht. Das offensichtlich gesamplete Schlagzeug hat einen sehr künstlichen, sterilen Klang der dem Authentizitätsstreben oder -heucheln der Rockmusik entgegen steht. Durch die Eingängigkeit und die Verwendung zahlreicher bekannter — wenn auch verfremdeter — Elemente wirkt die Musik spontan mitreißend. Manson singt dazu beim Refrain mit nachäffender und angezerrter Stimme *„lalalala"*, wodurch er wie eine völlig entfremdeter Animator des Publikums wirkt. Trotzdem soll dieses *„lalalala"* genau die mitreißende aufpeitschende Wirkung auf das Publikum haben, über die es sich selbst lustig macht. Ähnlich wie mit dem Titel selbst oder auch mit der Bildsprache des Videoclips arbeitet Manson musikalisch mit unterschiedlichen Sound- und Stilelementen der Popgeschichte. So verwendet er den für Blues typischen Shuffle, die für Hardrock typische verzerrten Gitarren, und den aus dem Industrial kommenden synthetischen Schlagzeugklang. Alle diese ursprünglich zu einer Subkultur gehörenden Elemente werden in einem melodisch und formal sehr „mainstreamartigen" Popsong kombiniert. Diese Bezugs- oder Berührungspunkte zu unterschiedlichen „authentischen" Subkulturen sollen einerseits eine rebellische Wirkung haben, sind aber anderseits bewusst und offensichtlich nur mehr als Chiffren, also als kalkulierte, wie es im Text wörtlich heißt „seelenlose" Repräsentation der Rebellion präsentiert.

Dieses Prinzip treibt Manson im dem etwas späteren Song *This is the new Shit* auf die Spitze. Wie ein Kochrezept zählt Manson während der Strophe, die für einen Hit wichtigen Eigenschaften auf: *„babble babble bitch bitch, rebel rebel party party sex sex sex and don't forget the violence"*. Die Strophe ist dazu fast ausschließlich synthetisch instrumentiert und erinnert an reduzierte Drum`n Bass Tanzmusik. Die auch in dieser Musik üblichen, meist gegen den Beat auftretenden Störgeräusche werden aber wiederum von der verzerrten Gitarre übernommen. Ab der ersten Wiederholung ertönen Klingelton ähnliche „Earcatcher" Melodien, wie wir sie auch aus kommerziellem Rap kennen.

Beim Refrain animiert Manson mit für seine Verhältnisse sehr „harter" Stimme das auf der Aufnahme bereits simulierte Publikum. Er brüllt es an: *"this is the new shit"* Diese Aggressivität ist einerseits die nicht vergessene *„violence"* Zutat des Songs, kann aber auch die Wut und den Versuch eines Ausbruchs aus dem standardisierten Schema ausdrücken. Auch wenn es bei

beiden Beispielen vermutlich nicht die musikalische Ästhetik ist, die moralische Bedenken aus konservativer Richtung provozierte, war es mir wichtig exemplarisch zu zeigen wie durch sie, die rebellische Rolle als die subversive Kraft des zeitgenössischen Rock hinterfragt wird. Man könnte sagen die Ästhetik wirkt subversiv gegen sich selbst.

Sowohl Grossberg als auch Büsser beschreiben einen Prozess wonach sich Pop (und auch Rock) von der Gegenkultur zur Leitkultur einer konservativen, rechten gesellschaftlichen Mitte entwickelt hätten. Während Büsser eine Parallele vom Neoliberalismus zum Sozialdarwinismus und Faschismus zieht, erkennt Grossberg in den USA einen Zusammenhang zu einer christlich-fundamentalistischen Einstellung, die einerseits auf den „wahren Erlöser" wartet und andererseits den eigenen Erfolg, die eigene Stärke als gerechte Belohnung Gottes interpretiert.

Faschismus und „Erlöserfantasien" lassen sich anhand der Ästhetik zahlreicher Beispiele der Rockgeschichte nachweisen, sicherlich auch schon vor den 80er Jahren. Trotzdem sehen sowohl Grossberg als auch Büsser die politische Bedeutung von Popkultur gerade seit den achtziger Jahren stark verändert. Ästhetische Inhalte lassen sich demnach zu unterschiedlichen Zeiten für die Internalisierung und Mobilisierung von Werten aus jeweils unterschiedlicher ideologischer Richtung verwenden. Die Gegenkultur hat die Begriffe Jugend und Sex in den 60er Jahren neu definiert und in den Mittelpunkt der medialen Öffentlichkeit gedrängt. Musik, Filme, Kunst und Mode, die in den 60er Jahren noch aufgrund der offenen Darstellung von Sexualität provozierte, sind in gleichem Maß Teil des anerkannten, „klassischen" Kanons populärer Kultur geworden, wie die Darstellung von Sexualität selbst. Wie die vorigen Beispiele auch gezeigt haben, steht gerade deshalb das öffentliche Thematisieren von Sexualität nicht mehr unbedingt im Widerspruch zu einem neokonservativen Wertesystem.

Die Tatsache, dass sich von einem klassischen Kanon der Popmusik sprechen lässt, zudem die Gegenkultur nicht nur dazu gezählt werden kann, sondern diesen maßgeblich mit erfunden hat, spricht dafür, dass die einstige Jugendkultur sich als anerkannte Kulturform der Erwachsenenwelt etabliert hat.

Trotzdem wird Pop bis heute mit Jugend assoziiert. Allerdings geht es hierbei nicht darum, dass sich die Jugend, wie in den 60er Jahren durch eine eigene Kulturform von der Erwachsenenwelt emanzipiert, sondern dass „Jugend" und die Sehnsucht danach als von und

für Erwachsene konstruierte Marke durch Popmusik verkauft wird.

> *Diese bloß oberflächliche Liberalisierung der Gesellschaft mit ganz und gar nicht befreitem „keep smiling" Zwang resultiert aus einer bloß einseitigen Poprezeption aus der über Jahrzehnte vermittelten, aufpeitschend gut gelaunten Verbreitung von Pop durch das Formatradio [...] Hier wird (der allemal auf Namen wie Michael Jackson oder Phil Collins reduzierte) Pop seit Generationen dermaßen abgeschmackt warenförmig präsentiert, dass er die Rezipienten darauf konditioniert hat, Persönlichkeit mit Sexyness und Anpassung gleichzusetzen. Dieser rein formale Aspekt, mit Hilfe von Pop Konformismus zu erzeugen, der sich zugleich als sein Gegenteil verkaufen lässt, macht Pop auch für Unternehmen und Parteien attraktiv.*[96]

Büsser betont hier, dass es vor allem die Art der Verbreitung ist, die auch ehemals als rebellisch geltende Musik vom Aufruf zur Alternative zum Bekenntnis zu Konformismus und Durchschnittlichkeit machen kann. In diesem Zusammenhang beschreibt auch Grossberg, dass die raffinierteste Art konservativer Zensur, darin bestünde ehemalige Symbole der Gegenkultur, sei es Musik, oder bestimmte Protagonisten, aus dem damaligen — sicherlich auch schon kommerziellen — Zusammenhang zu reißen und sie in einem neuen Zusammenhang, einem kommerziellem Interesse als Teil eines Marketingkonzeptes unter zu ordnen.

Popmusik wird verwendet, um eine bestimmte Marke am Markt zu etablieren. Als Beispiel führt er an, dass der Song *The Times They Are A-Changin'* von Bob Dylan für einen Werbetrailer der Bank of Montreal verwendet wurde:[97]

> *Come gather 'round people*
> *Wherever you roam*
> *And admit that the waters*

---

[96] Ebenda. S. 120.
[97] Grossberg, Lawrence. 1995. S. 10f.

Around you have grown
And accept it that soon
You'll be drenched to the bone.
If your time to you
Is worth savin'
Then you better start swimmin'
Or you'll sink like a stone
For the times they are a-changin'.

Come writers and critics
Who prophesize with your pen
And keep your eyes wide
The chance won't come again
And don't speak too soon
For the wheel's still in spin
And there's no tellin' who
That it's namin'.
For the loser now
Will be later to win
For the times they are a-changin'.

Come senators, congressmen
Please heed the call
Don't stand in the doorway
Don't block up the hall
For he that gets hurt
Will be he who has stalled
There's a battle outside
And it is ragin'.
It'll soon shake your windows
And rattle your walls
For the times they are a-changin'.

Come mothers and fathers

Throughout the land
And don't criticize
What you can't understand
Your sons and your daughters
Are beyond your command
Your old road is
Rapidly agin'.
Please get out of the new one
If you can't lend your hand
For the times they are a-changin'.

The line it is drawn
The curse it is cast
The slow one now
Will later be fast
As the present now
Will later be past
The order is
Rapidly fadin'.
And the first one now
Will later be last
For the times they are a-changin'.[98]

Begleitet von einer einfachen Akkordfolge im Dreivierteltakt besang Dylan bereits 1963 den aufkommenden Umsturz. Man könnte aus der Metapher im Strom mit zu schwimmen ehe man ertrinkt aus der 1. Strophe schon in gewisser Weise einen Aufruf zum Konformismus interpretieren. Allerdings ist hier gemeint sich gegenüber Veränderungen nicht zu verschließen. Die Veränderung wird hier als Potential gesehen, alte Ordnungen zu zerstören. Diejenigen, die an der alten Ordnung festhalten, werden frontal angegriffen. Es geht aber auch darum nie die aktuelle Ordnung oder Werte als „die wahren" zu etablieren, sondern den Prozess der

[98] Dylan, Bob. 2004. S. 166f . Vgl. auch http://www.youtube.com/watch?v=wgECKj9LSH4 am 20.09.2009.

ständigen Veränderung und Umkehr der Werte zu akzeptieren. Der Text zu dem Lied kann also als Antikonservativ bezeichnet werden.

Nun war es leider nicht möglich den Bank of Montreal Werbetrailer auf zu treiben, weshalb ich nur mutmaßen kann, wie der Song darin verwendet wurde. Ich nehme an, dass der Song nicht in voller Länge verwendet wurde, so dass der ohnehin nicht leicht zu verstehende Text nicht vollständig erzählt wird. Ich könnte mir sogar vorstellen, dass die Werbebotschaft auf den Refrain *„The times they are a-changin"* fokussiert war. Dazu hört man die vertraute Stimme von Bob Dylan und die anschließende Mundharmonikamelodie, als weiteres typisches Dylan Erkennungsmerkmal. Die idyllische Stimmung des Refrains hätte in diesem neuen Werbezusammenhang eine völlig andere Wirkung. Sie könnte durch die hörbar aus einer früheren Zeit stammenden Aufnahme einen nostalgische Charakter und somit Sicherheit und Vertrauen vermitteln. Die Botschaft der Bank wäre demnach: Die Zeiten sind unsicher. *„Vertrauen Sie auf diese Bank, hier sind Sie in sicheren Händen."*

Durch dieses fiktive Beispiel soll deutlich werden, dass die Ästhetik eines Musikstückes zwar in unterschiedlichen Zusammenhängen ein ganz unterschiedliche Wirkung haben kann, es aber trotzdem die Ästhetik selbst ist und nicht die Umstände alleine, die diese gewisse Wirkung hervorrufen.

> *To the extent that politics of popular music derive from the politics of their context, it makes as much sense to see the music shaping the times rather then reflecting them.* [...] *The music establishes a context through which politics is viewed and judged. But in seeing the relationship like this, attention inevitably shifts from the social to the musical, to the sounds, images and words. It locates the politics in the text rather than the context. Here Pop's symbolic power becomes most explicit.*[99]

Musik der Gegenkultur konnte in der Folge in reaktionärem und konservativem Interesse eine emotionale und politische Wirkung erzielen. Wie Eingangs dieses Kapitels schon dargestellt ist es Teil der Marktlogik auf Etabliertes und Bekanntes zurück zu greifen. Das

[99] Street, John. 2001 S. 246–247.

zurückgreifen auf „alte" Musik durch Neuverwertung als Coverversionen, für Sampling oder eben vermehrt durch die Verwendung in Werbeclips, macht seit den 80er Jahren einen nicht unwesentlichen Teil der Musikproduktion aus. So wird eben auch auf die bereits im Verlauf der 60er Jahre etablierte Gegenkultur in neuen Zusammenhängen zurückgegriffen, wodurch sich ihr progressives Potential erschöpft.

Diese Prozesse sind auch wiederum von Strukturveränderungen der Musikindustrie seit den 80er Jahren begleitet. Wie im vorigen Kapitel erwähnt hat die Musikindustrie in den 60er Jahren ein Geschäftsmodell entwickelt, das neue Entwicklungen in der Musik in besonderem Maße berücksichtigte.[100] Die einfache Gliederung der US Popularmusik in Swing, Rhythm and Blues und Country, war Ende der 60er Jahre einer global relativ einheitlich funktionierenden Ausdifferenzierung des Popmusikfeldes gewichen. Unterschiedliche Marktsegmente wurden nach Profitabilität geordnet und dementsprechend von den Majorcompanies bearbeitet. Momentan weniger attraktive Segmente wurden zunächst Indielabels überlassen. Diese Indielabels waren über Vertriebsvereinbarungen weiter an die Majors gebunden, sollte sich ein Segment in seiner Profitabilität steigern, konnte es jederzeit vom Major übernommen werden.

Der wirtschaftliche Erfolg der Musikindustrie wurde in den 60er und 70er Jahren durch zahlreiche musikalische und ästhetische Innovationen getragen. Die dadurch entstandene Segmentierung des Marktes differenzierte sich allerdings so weit aus, dass der Gesamtumsatz zwar weiterhin stieg, aber der Gewinn der einzelnen, kleiner und mehr werdenden Segmente immer niedriger wurde. Dies schränkte natürlich auch den finanziellen Handlungsspielraum, um auf sich aufmerksam zu machen ein. Gleichzeitig wurde vermehrt das Formatradio und auch das Musikfernsehen eingeführt, wodurch sich die Bedingungen für die Verbreitung neuer Musik völlig veränderten. War die Programmauswahl des Rundfunks bis dahin von der subjektiven Entscheidung einzelner DJs und deren Nähe zu entsprechenden Szenen abhängig, so gestaltet sich diese im Formatradio zunächst durch den Programmchef oder eine externe Firma in Hinblick auf eine gewisse Zielgruppe, wiederum in Absprache mit den jeweiligen Werbekunden. Diese Orientierung an Zielgruppen kann auch als Folge der beschriebenen Segmentierung des Popmarktes verstanden werden. Diese Zielgruppen und Hörgewohnheiten

---

[100] Tschmuck, Peter. 2003. S. 190–201.

werden mithilfe der Marktforschung erstellt. Es ist sehr wahrscheinlich, dass es bei solch einer Befragung nur zur Reproduktion von bereits etablierten Zielgruppen und Hörgewohnheiten kommen kann. Dies hat wiederum zur Folge, dass Musik, die nicht den angeblich empirisch belegten einheitlichen Hörgewohnheiten einer ausreichend großen, für den Werbekunden interessanten Zielgruppe entspricht, kaum eine Chance geboten wird, verbreitet zu werden.[101]

Trotzdem kann man das Formatradio nicht von vorn herein als ausschließlich konservativ populistisches Instrument qualifizieren, das wäre überzeichnet. Sicherlich werden auch Zielgruppen bedient, die nicht den moralischen Vorstellungen neokonservativer Ideologie entsprechen. Aber die beschriebene Funktionsweise mit einer Zuordnung zu ausgetesteten unterschiedlicher Zielgruppen, erleichtert aus konservativ populistischer Perspektive die moralische Unterscheidung zwischen Gut und Böse. Des Weiteren fördert sie eine konformistische in Zielgruppen denkende Ästhetik.

Die beschriebenen Entwicklungen führten auf der anderen Seite dazu, dass die Majorlabels die Indielabels in nur sehr geringerem Maße als Innovationswerkstätten nutzten. Im Verlauf der 80er Jahre wurde der Superstar geschaffen, um den wirtschaftlichen Erfolg der Industrie zu garantieren. Der in den achtziger Jahren geschaffene Superstar, zeichne sich laut Peter Tschmuck dadurch aus, dass er nicht nur durch einen Hit im Radio und ein Video im Fernsehen, sondern quer durch alle Medien und auch als Merchandising vermarktet und somit in der medialen Öffentlichkeit omnipräsent wird.[102] Die für das Label lukrative Rechte-Verwertung eines einzelnen Künstlers könne dadurch maximiert werden. Andererseits ist eine derartige mediale Dominanz mit erheblichen Kosten verbunden. Man beschränkte sich darauf in einige wenige Superstars zu investieren, die allein durch ihre Präsenz mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit die Investitionskosten um ein Vielfaches zurückspielen konnten. So wurden Mitte der achtziger Jahre die Anzahl der aktuellen Künstler bei allen Major Labels massiv reduziert.[103]

The music industry created a small but internationally popular roster of

---

[101] Vgl. auch Gabriel, Peter zitiert nach Wicke, Peter. 1995, S. 36.
[102] Tschmuck, Peter. 2003. S. 208f.
[103] Ebenda.

superstars who were capable of generating unheard profits.(…) In other words, the US music business was making more money selling fewer sound recordings over all.[104]

Es lässt sich nun darüber streiten, ob diese Reduktion des Angebotes bereits Folge oder Auslöser einer nach jahrelanger Expansion Ende der 70er Jahre einsetzenden Rezession der Tonträgerverkäufe war. Diese Rezession konnte auf alle Fälle nicht durch die neuen Superstars allein aufgefangen werden. Die erfolgreiche Verbreitung der technischen Innovation der CD Mitte der achtziger Jahre, sorgte dafür, dass die Labels ihr gesamtes Repertoire neu verwerten konnten. Hier geht Peter Tschmuck sogar soweit, dass erst durch diese Neuverwertung Stars früherer Zeiten, wie die Beatles, Elvis oder Enrico Caruso nachträglich zu Superstars im vorher beschriebenen Stil gemacht wurden.[105] Die in den achtziger Jahren wieder einsetzende Expansion des Tonträgermarktes ist also in erster Linie auf eine technische Innovation zurückzuführen. In der Folge hat die Tonträgerindustrie immer weniger in musikalische Innovation investiert, da dies natürlich mit einem höheren Risiko verbunden ist als das alte Repertoire neu auszuwerten. Tschmuck führt die angeblich durch Internettauschbörsen (Napster) ausgelöste Krise der Tonträgerindustrie seit 1999 nicht zuletzt auf die seit langem fehlende, breite Investition der Industrie in musikalisch/ästhetische Innovationen zurück.

Es gibt auch Stimmen die meinen, die Internetrevolution führe unausweichlich zu einer nie da gewesenen Vielfalt der Popmusiklandschaft und gebe auch kleinen unabhängigen Künstlern, die Möglichkeit sich zu verbreiten.[106] Der Umstand, dass so viel Musik wie nie zuvor durch das Internet jederzeit verfügbar geworden ist, bedeutet aber noch nicht, dass jede Musik die gleichen Chancen zur Verbreitung hat. Auch im Internet kann eine Verbreitung durch entsprechende finanzielle Unterstützung erheblich erleichtert werden. Trotzdem zeichnet sich ab, dass die Kräfteverhältnisse in der Musikindustrie sich in den nächsten Jahren stark verschieben werden, was nicht bedeutet, dass dadurch Ressourcen notwendigerweise gerechter verteilt würden. Im Rahmen dieser Arbeit kann auf die unterschiedlichen, sehr

---

[104] Garofalo, Reebe. 1997. S. 372f. Zit. nach Tschmuck, Peter, 2003. S. 209.
[105] Ebenda. S. 208.
[106] Vgl. Anderson, Chris. 2007.

spannenden Spekulationen darüber nicht näher eingegangen werden.

Es scheint nun hinfällig nach einer spezifischen Ästhetik dieser laut Tschmuck in den achtziger Jahren neu entstanden Art Superstars zu suchen, wenn offensichtlich Musik von Stars aus vergangenen Zeiten nachträglich genauso als Superstar vermarktet werden konnte. Vieles spricht dafür, dass auch im Fall des Superstarprinzips ähnliches gilt wie für die politische Ausrichtung von Popkultur. Es kommt auf die Art der Verbreitung (auf den Kontext) und nicht den ästhetischen Inhalt eines Werkes an.[107]

Die Ästhetik dieser Superstars der achtziger Jahre, wie Madonna oder Michael Jackson lässt sich auch nicht ohne weiteres mit neokonservativer Ideologie in Einklang bringen. Gerade Madonna wurde von schon erwähnten Moral schützenden Elternvereinen, der Blasphemie und der Pornografie beschuldigt und zensiert. Weder Madonna noch Michael Jackson transportierten in ihren Werken auf den ersten Blick das für den konservativen Populismus so wichtige Bild der Durchschnittlichkeit.

Doch trotzdem haben genau sie den auch in großen Teilen der Cultural Studies und der deutschen Popularmusikforschung praktizierten ästhetischen Relativismus laut Greil Marcus mit verursacht.[108] Die durch Michael Jackson ausgelöste *„pop explosion"* unterscheide sich wesentlich von früheren wie Elvis, den Beatles oder Punk. Denn Michael Jackson habe im Gegensatz zu diesen früheren *„explosions"* keine soziale Bewegung ausgelöst. Dies liege wesentlich an einem ästhetischen Relativismus, der durch seine alles durchdringende Verbreitung ausgelöst worden sei. Eine *„pop explosion"* vereine nicht nur die Menschen unterschiedlicher Herkunft, Klasse, Farbe, oder Einkommens, sondern sei auch immer eine Bestätigung dieser Grenzen. Eine so ansprechende, zum damaligen Zeitpunkt aber auch so verstörend wirkende Ästhetik wie die des Elvis, der Sex Pistols oder der Beatles, konnte dem Publikum die Möglichkeit oder Utopie einer alternativen, neuen Lebensführung aufzeigen. Das Publikum konnte oder musste sich dafür oder dagegen entscheiden. Der Aufruf zu einer neuen, alternativen Lebensführung könne soziale Barrieren angreifen und unterwandern, zwinge aber auch dazu sich zwischen Zustimmung und Ablehnung zu

---

[107] Vgl. z.B. Wicke, Peter 1995 ; Büsser, Martin. 2005. , Grossberg, Lawrence 1995.
[108] Marcus, Greil. 2003. S. 96–112.

entscheiden und vermittle damit Werte. Die Jacksonsche *„explosion"* scheine die sozialen Barrieren zu ignorieren, die Anhängerschaft ziehe sich quer durch alle Klassen, Hautfarben und Einkommensgruppen. Seine Omnipräsenz , auch durch die Vermarktung in Werbeclips hervorgerufen, erlaube den Menschen sich nicht mehr für oder gegen ihn entscheiden zu müssen. Jackson werde zum allgegenwärtigen Spektakel[109] des Alltags. Im Gegensatz zu radikal populistischen Ansätzen der Cultural Studies oder der Popularmusikforschung, die vom aktiven Konsumenten ausgehen, sei es die durch den Superstar erzeugte Passivität des Publikums, die den Ästhetischen Relativismus hervorrufe. Die sozialen Barrieren seien bei dieser *„explosion"* nur scheinbar unsichtbar geworden. Die Anhängerschaft lasse sich nicht durch Zustimmung oder Ablehnung identifizieren, sondern durch Ausschluss aufgrund ökonomischer und geografischer Realität. Ein Konzertbesuch oder ein Album von Michael Jackson fungieren als (Standard-)Statussymbol der Gesellschaft, das man sich leisten könne oder eben nicht.

> *The Jacksonist pop explosion was official, which meant not simply that is was validated by the president of the United States. It was brought forth as a version of the official social reality, generated from Washington as ideology and from Madison Avenue as language — an ideological language, in 1984, of political division and social exclusion, a glamorization of the new American fact that if you weren't on top, you didn't exist.*[110]

Das subversive Potential einer *„pop explosion"* — unabhängig ob von einer subkulturellen Bewegung oder von einzelnen „abgehobenen" Künstlern ausgehend — so könnte man mit Marcus zusammenfassen, sei in den achtziger Jahren durch die Vermarktung des Superstars nach rein ökonomischen Kriterien, abhanden gekommen. Hier bestätigt sich die marxistische Grundannahme Kultur — und in diesem Fall das kulturelle Spektakel — repräsentiere und manifestiere ganz in konservativ populistischem Interesse die Herrschaftsverhältnisse.

---

[109] Marcus übernimmt diesen Begriff aus dem von Debord in den 50–60er Jahren entwickelten Konzept des Spektakels vgl. S. 98–99.
[110] Ebenda. S. 110.

Das Konzept des langfristig erfolgreichen Superstars hat sich allerdings in den neunziger Jahren nicht weiter gehalten, sieht man davon ab, dass „alte" bis dahin etablierte Superstars natürlich weiter, wenn auch in eingeschränkter Form funktionieren. Dies liegt sicher auch, wie Peter Tschmuck meint, nicht zuletzt an der durch das Superstarprinzip eingeführten Krise der Musikindustrie. Das heißt es fehlt das Geld, um auch nur in wenige zu investieren, die als langfristige Superstars im Stil der achtziger Jahre aufgebaut werden könnten. Anstatt dessen und im Sinne der medialen Verbreitung von Durchschnittlichkeit, werden seit Ende der neunziger Jahre Sternchen durch Castingshows und sogenanntes Crossmarketing zum kurzfristigen Erfolg aufgebaut. Der passive Zuseher und Zuhörer kann den Auf- und Abstieg der vermeintlichen Superstars hautnah im Zeitraffer miterleben. Für kurze Zeit wird von allen, angefangen von der Musikindustrie bis hin zum Endverbraucher so getan, als handle es sich um einen Superstar. Der Fernsehsender nützt in Kooperation mit der Musikindustrie, die dementsprechende Vermarktung zur preiswerten Programmgestaltung. Das Publikum reagiert entsprechend, feiert und konsumiert seine neuen Helden, um sich nur kurze Zeit später an dessen Abstieg in die Bedeutungslosigkeit zu erheitern.

Die von den Gesetzten des Marktes geforderte Kontinuität vollzieht sich nur mehr anhand des peinlich genau detaillierten Vermarktungskonzeptes, nicht an dem Festhalten an einzelnen Personen oder Stilrichtungen. Das Spektakel, ein damit verbundener ästhetischer Relativismus und die Passivität des Publikums werden hier auf die Spitze getrieben.

Der ästhetische Inhalt ist völlig irrelevant, es werden größtenteils bekannte Evergreens im Karaoke Stil gecovert. Entweder eine Jury von sogenannten Experten, oder das Publikum selbst, darf entscheiden, wer letztendlich gewinnt und Superstar wird. Es handelt sich aber auch hierbei nur um eine oberflächliche Aktivität des Publikums, denn es entscheidet ja nicht, über einen ohnehin nicht vorhandenen ästhetischen Inhalt, sondern nur darüber welcher von maximal 10 verschiedenen Zielgruppen-Stereotypen diesmal zum Zug kommt und in der Regel sowieso nur über eine von vorne herein von der Industrie vorgegebene, mediale Lebensdauer verfügt.

In den letzten beiden Kapiteln sollte ein in unterschiedlicher Literatur dargestellter historisch-chronologischer Prozess nachskizziert werden, wonach sich Popkultur und Rockmusik vom entscheidenden Instrument der 68er Revolution zur Leitkultur eines

neoliberalen und neokonservativen Gesellschaftsbildes entwickelt habe. Das zunehmende Verblassen ästhetischer Relevanz den Inhalt und die Innovation betreffend, wurde als notwendige Folge dieses Prozesses gedeutet. Nun erscheint es nicht sinnvoll von einer allgemeinen Gültigkeit dieses Prozesses für die gesamte — schwer definierbare Menge Populärer Musik auszugehen. So soll in einem weiteren Kapitel eine radikal elitäre Perspektive präsentiert werden, die wiederum in erster Linie aus ästhetischen Gründen, das subversive Potential von Populärer Musik generell bezweifelt.

Diese Perspektive wird zunächst den beschriebenen Prozess hin zu einer Leitkultur der Angepassten in Frage stellen, indem sie die Durchschnittlichkeit von vorne herein in der Ästhetik selbst verankert sieht. Diese auf Adorno zurückgehende Ansicht hat den wissenschaftlichen Umgang mit Popmusik stark beeinflusst. Die meisten Überlegungen zur gesellschaftlichen Relevanz von Popmusik sind entweder als Weiterführung und Übertragung Adornos oder als direkte Gegenreaktion auf ihn zu verstehen. Im folgenden Kapitel möchte ich zeigen , dass der radikal elitäre Zugang den in den vorigen Kapiteln beschriebenen Prozess sowohl hinterfragt als auch bestätigt.

5. Radikal elitär

> *Nie sollte Kunst Ruhe und Ordnung garantieren oder spiegeln, sondern das unter die Oberfläche verbannte zur Erscheinung zwingen und damit der Oberfläche, dem Druck der Fassade wiederstehen.*[111]

Dieses Zitat Adornos drückt die von John Street elitär Radikal genannte Perspektive sehr gut aus. Kultur als Kunst habe nicht nur das Potential, sondern auch die Aufgabe die herrschende Ordnung anzugreifen. Aufbauend auf Ideen der Psychoanalyse, meinen radikal elitäre Theoretiker wie Theodor W. Adorno oder Herbert Marcuse, die Kunst habe direkten Einfluss auf das Unbewusste. Sie beschäftige sich mit unterdrückten Wünschen und Begierden und könne so Kritik an der existierenden Ordnung inspirieren. Popkultur sei aber Teil der sozialen Struktur, im besonderen der kapitalistischen Produktionsweise.

Sie sei somit Ausdruck jener Kräfte, die Veränderung verhindern oder nur Veränderungen auslösen, die nicht der Mehrheit des Volkes entsprächen.[112] Adorno und Max Horkheimer haben die Bezeichnungen „Massenkultur" oder „Populäre Kultur" durch den Begriff der „Kulturindustrie" ersetzt, um darauf hin zu weisen, dass es sich hierbei nicht um eine zeitgenössische populäre Kunstform als spontaner Ausdruck des Geschmacks der Massen handele, sondern um ein industriell erzeugtes Produkt, das die Massen diszipliniere.[113]

Adorno hat diesen Zusammenhang unter soziologischen, ökonomischen und ästhetischen Gesichtspunkten erklärt. Seine Hauptthesen hierzu finden sich in dem in den vierziger Jahren unter dem Eindruck amerikanischer Popmusik im Exil gemeinsam mit George Simpson geschriebenen Aufsatz *On Popular Music*[114]:

Adorno stellt Populäre Musik ernster Musik gegenüber. Dieser Gegensatz lasse sich nicht mit Zuordnungen wie Hoch- und niederer Kultur, Komplexität und Primitivität ausdrücken. Er weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass Jazz — den er zu Populärer Musik zählt — rhythmisch, harmonisch und auch melodisch komplexer sein kann als die meisten Werke

---

[111] Adorno, Theodor W. 1972. S. 49.
[112] Street, John. 1995. S. 155.
[113] Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max. 1969.
[114] Adorno, Theodor W.; Simpson George. 2000.

der Wiener Klassik, die er zur ernsten Musik zählt.

Der wesentliche Unterschied und Mangel populärer Musik gegenüber ernster Musik sei die Standardisierung. Adorno meint Populäre Musik sei in ihrer Gesamtheit, von der Art der Verbreitung und Präsentation über ihren formalen Aufbau, bis hin zu den musikalischen Details standardisiert, um standardisierte Reaktionen des Publikums hervorzurufen. Populäre Musik bediene ein festes System an Reaktionsmechanismen, welches dem Ideal von Individualität in einer freien, liberalen Gesellschaft entgegen stünde.

Wie in der konservativ elitären Perspektive glaubt auch Adorno an einen direkten moralischen Einfluss der Ästhetik auf den Menschen. Den wesentlichen Unterschied zwischen Kunst und populärer Musik sieht er hierbei allerdings genau umgekehrt wie Scruton, der als wesentlichen Mangel Populärer Musik das Nicht Befolgen gewisser harmonischer Regeln(Standards), welche nur in wahrer Kunst und in der abendländischen Tradition zu finden seien, genannt hatte. Im Gegensatz dazu meint Adorno, Popmusik befolge einheitliche Regeln sklavisch. Ein wahres Kunstwerk stelle hingegen seine eigenen Regeln auf.

Die Standardisierung zeigt Adorno zunächst am musikalischen *„Material"*. Die Länge der Stücke sei, um radiotauglich zu sein von vorne herein auf drei Minuten festgelegt. Der Refrain umfasse in der Regel 32 Takte. Die Verwendung musikalischer Details sei auf wenige verschiedene, wiederum standardisierte, musikalische Ereignisse, wie etwas das *„Break"*, den *„Blue Chord"* oder die *„dirty notes"* beschränkt. Diese Details dienten nur als Effekte, hätten keine Konsequenz für die Form des Stückes. Sie zögen kurzfristig die Aufmerksamkeit des Hörers auf sich, erklärten aber nicht das Stück. Im Gegensatz zu ernster Musik in der sich die Form als Konsequenz aus der musikalischen Entwicklung der Details ergebe, blieben in populärer Musik solche Details immer von der standardisierten und vorgegebenen Form abhängig und seien in ihr auch völlig austauschbar. Die Struktur von „Hitmusik" beruhe auf einem starren, abstrakten Formmodell (Liedform), welche vom einzelnen Musikstück völlig unabhängig und schon im vorhinein existiere.

Mögen die musikalischen Details eines Popmusikstückes noch so kompliziert sein, dienten sie nur als Verzierung durch die das abstrakte Formmodell weiter wahrgenommen werden könne. Das Komplizierte repräsentiere immer nur das Einfache und werde als dessen parodistische Verzerrung wahrgenommen.

Durch das abstrakte, unveränderte Formmodell im Hintergrund, ziele der Komponist

darauf ab, dem Zuhörer den Zugang zu dem Stück möglichst einfach zu machen, nehme ihm dadurch allerdings die eigene Spontaneität und fördere konditionierte Reflexe. Die Zuhörer könnten sich dadurch sicher fühlen.

Die zwei zentralen Bedingungen Populärer Musik seien einerseits die Aufmerksamkeit des Zuhörers zu stimulieren, z.B. durch besonders markante oder komplizierte musikalische Details, andererseits dem „ungeübten" Hörer als möglichst natürlich zu erscheinen. Dies bedeute die Summe aller gewöhnten, musikalischen Konventionen und Formeln zu bedienen. In diesem Sinne gelte die Dur-Moll Tonalität als *„natürliche Sprache der Musik"*. Kleine Abweichungen als Aufmerksamkeitserreger, egal ob formal, harmonisch oder melodisch, dienten als zusätzliche Bekräftigung des vorgegeben Systems. Die beschriebene, standardisierte, musikalische Gestaltung passe zur industrialisierten Verbreitung und Vertrieb Populärer Musik.

Aber auch um „natürlich" zu wirken sei dieser Teil des Wertschöpfungsprozesses weiterhin ein Handwerk und somit individueller sozialer Prozess. Eine rein maschinell hergestellte Musik entspräche wohl kaum der geforderten „Natürlichkeit". Das musikalische Handwerk beruhe in der industrialisierten Musik auf dem Prinzip der Imitation. Ein besonders erfolgreicher Song ziehe Hunderte Imitationen mit sich. Das auch schon in anderen Kapiteln beschriebene Oligopol der Majors habe diesen Prozess und somit gewisse Standards eingefroren, davon abweichende, musikalische Innovationen würden geächtet. Gerade diese Einfalt erfordere die dahinter stehende, einheitliche Standardisierung zu verstecken. Diesen Prozess nennt Adorno *„Pseudoindividualisierung"*. Als deren typische Ausformung beschreibt er das Improvisieren im Jazz, das er als *„Abspielen auswendig gelernter Skalen"*[115] bezeichnet. Die Improvisation sei auch hier von vornherein metrisch und harmonisch vom zugrunde liegenden Schema determiniert. Die individuelle Auswahl des Improvisierenden sei sehr beschränkt, es komme zur ständigen Wiederholung derselben Variationen. Der Zuhörer werde nie überrascht, aber ständig beruhigt. Die Präsentation unterschiedlicher Stile und Bandnamen zwischen denen die Zuhörer wählen können, sei ein weiteres Werkzeug der Pseudoindividualisierung. Hierbei handele es sich um optische oder musikalische, überbetonte Markenzeichen, die auch

[115] Übersetzt aus: Adorno, Theodor W.; Simpson George. 2000. I Ab. 24.

der ungeübte Hörer schnell zu unterscheiden lernt. Diese Markenzeichen dienten auch zur *„scheinbaren Identität innerhalb des immer Gleichen."*[116]

Um dieses *„immer Gleiche"* zu verbreiten und für das Publikum attraktiv werden zu lassen, bediene sich die Musikindustrie einer ebenfalls standardisierten Technik, die Adorno als *„Pluggin"* bezeichnet. Wichtigster Bestandteil dieser Technik sei das Prinzip der ständigen Wiederholung.[117]

Dies habe den psychologischen Effekt, dass die belangloseste, immer gleiche Musik sich beim Zuhörer einpräge und für ihn wichtig werde. Somit könne praktisch jeder Song der die minimalen Anforderungen der Standardisierung erfülle durch diese Technik, als außermusikalische Fremdeinwirkung, zum Hit werden. Allerdings müssen einzelne Details in der oben beschriebenen Weise, als isolierte Markenzeichen fungieren, um diesen einen ebenso trivialen wie konventionellen Song, von seines gleichen unterscheidbar zu machen. Neben der Wiederholung eines einzelnen Songs an sich, sei das permanente Wiederholen musikalischer Formeln innerhalb eines Songs zu bemerken.

Ein weiteres Element dieser „Pluggin Technik" sei die Ausdifferenzierung in unterschiedliche Stile und Künstlerpersönlichkeiten. Diese Unterschiede ließen sich in keiner Weise vom Material selbst ableiten und dienten auch dazu alte Ware unter neuem Namen wieder neu zu verkaufen. Der Musikjournalismus sei, indem er sich lediglich an Stilkategorien und Persönlichkeiten, jedoch nicht am Material selbst orientiere, wesentliches Instrument und Ausformung der Pluggin Technik.

Ein einzelner Song werde, um besser in Erinnerung zu bleiben, auch mit einer gewissen Persönlichkeit, dem Bandleader beispielsweise, in Verbindung gebracht. Automatisch werde ihm vom Publikum jede schöpferisch-kreative Kraft im Bezug auf den Song zugeschrieben. Komponisten und Arrangeure blieben meist im Hintergrund, auch um den Eindruck zu erwecken die Musik sei unmittelbarer Ausdruck der Persönlichkeit, der im Vordergrund stehenden Person und nicht systematisch geplant und fixiert.

Hier sind zwei wesentliche Elemente der meisten späteren Auseinandersetzung mit

---

[116] Ebenda. I Ab. 26.
[117] so wie ein Radiosender z.B. bis heute einen neuen Hit auf den Markt bringt, in dem er ihn auf „heavy rotation" setzt.

Popmusik angesprochen. Erstens der sich aus der Pluggin Technik ergebende ästhetische Relativismus, zweitens, die laut Adorno konstruierte, Authentizität als wesentliches Wertmerkmal.

So könnte man die Vermeidung der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem musikalischen Material und die Konzentration auf den so genannten Kontext als direkte Konsequenz der Pluggin Technik deuten. Diese Technik ist somit als notwendige Konsequenz der ästhetischen Standardisierung zu verstehen. Die Musik verliert in der Kulturindustrie ihre Autonomie und werde zum sozialen und psychologischen Werkzeug der Disziplinierung. In dem die Popmusikforschung die ästhetische Auseinandersetzung mit dem musikalischen Material von vorn herein als nebensächlich qualifiziert, übernimmt sie diesen Prozess unhinterfragt. Musik wird hierbei als beliebiges, wenig greifbares Medium angenommen, das beliebigen Interessen, radikalen wie konservativen, dienen kann.

Doch gerade diese Beliebigkeit erklärt Adorno aus dem Musikalischen Material und dessen Unterwerfung unter das standardisierte Schema. Dadurch sei die Verwendung von Popmusik als politisches Medium als *„per se repressiv"*[118] einzustufen. Wie ist die Funktion von Popmusik zwanzig Jahre nach Erscheinung des behandelten Textes als Symbol für Gegenkultur und den Aufstand der Jugend in den 60er Jahren zu deuten?

> *The answer is that the language that is music is transformed by objective processes into a language which they think is their own — into a language which serves as a receptacle for their institutionalized wants. The less music is a language sui generis to them, the more it becomes established as such a receptacle.*[119]

Zuhörer von Popmusik verwendeten diese als Symbol, ohne dass ihnen die innere Logik des Materials zugänglich sei. Genau diese Logik der Standardisierung stelle sie psychisch auf den entfremdeten, mechanischen Tagesablauf ein. Diese Angleichung erfolge insbesondere durch *„rhythmischen Gehorsam"*[120], hervorgerufen durch ein streng gleich bleibendes Metrum

---

[118] Übersetzt aus: Adorno, Theodor W./Simpson, George. 2000. III Ab. 29.
[119] Ebenda. III Ab. 27.
[120] Übersetzt aus: Ebenda. III Ab. 29.

und einen einheitlichen Beat.

Diese Beobachtungen stehen dem im radikal populistischen Kapitel präsentierten durch die Cultural Studies hervorgebrachten Subkulturansatz und dem damit verbundenen Konzept des aktiven Konsumenten zunächst diametral gegenüber. Einige Autoren verbinden aber diesen Subkulturansatz mit dem auf Adorno zurückgehenden Elitismus. Sie sehen einen prinzipiellen Widerspruch zwischen dem künstlerisch wertvollen, Kreativen und dem kommerziell Erfolgreichen.[121] Diese Unterscheidung wird einheitlich auf Indie- vs. Majorlabels und Subkulturen vs. Mainstream übertragen. Nur das kommerziell nicht Erfolgreiche gilt als authentisch.[122]

In einer Subkultur könne zunächst durchaus subversives Potential vorhanden sein, das aber im Falle der Kommerzialisierung verloren ginge. Als Parade Beispiel hierfür dienen beispielsweise einzelne Künstler, wie zum Beispiel Bob Dylan, der sich vom „authentischen" Folkkünstler mit revoltierenden Texten zum Popsuperstar entwickelte. Aber auch Stile wie zum Beispiel der „authentische" schwarze Blues, der sich über den Rock'n'Roll in weißer Mainstream Rockmusik auflöste kann als Beweis dafür heran gezogen werden, dass gegen die herrschende Kultur Entstandenes später Standard werden kann.

Was aber verändert sich an einer Musik oder ihrer Rezeptionsweise durch einen solchen Prozess? Auch wenn Popmusik selbst in ihrer subkulturellen Form für Adorno keinen autonomen Charakter hätte, so lässt sich doch feststellen, dass der von ihm beschriebene Pluggin Effekt erst durch die Kommerzialisierung einsetzt oder sich durch sie zumindest sehr verstärkt. Die mediale Präsenz eines Songs, somit auch die Intensität seiner Wiederholung, steigert sich entsprechend, wenn der Künstler von einem Indie- zu einem Majorlabel wechselt, welches auch aufgrund anderer finanzieller Möglichkeiten einen wesentlich besseren Zugang zu den unterschiedlichen Verbreitungskanälen hat. Der Effekt der ständigen Wiederholung (und Omnipräsenz) lässt sich hier sicherlich nachweisen. Zusätzlich hat die Annahme mit der Kommerzialisierung einer Band steigere sich auch der Grad ihrer Inszenierung, die an einer zunehmenden Fokussierung auf den Bandleader zu bemerken wäre, bei subkulturellen Fangemeinden eine hohe Akzeptanz.

---

[121] z.B. Garofalo, Chapple, Harker. Zit. nach Negus, Keith. 1996.
[122] Negus, Keith. 1996. S. 42–48.

Der für die Popästhetik so wichtige und von Adorno ebenfalls als Pluggin beurteilte „Sound" verändert sich aus dieser Perspektive typischerweise von einer „ehrlichen" und „rauen" „Underground" Produktion durch die Kommerzialisierung zu einer „glatten", „künstlichen", übertrieben „pompösen" „Mainstream" Produktion. Schließlich wird auch eine Veränderung des musikalischen Materials hin zu einer von Adorno der gesamten Popmusik vorgeworfenen Standardisierung unterstellt.

Die genannten Prozesse sind innerhalb des Spannungsverhältnisses zwischen Subkultur und Mainstream als Tendenzen nachweisbar, beschreiben es aber sicher nicht in seiner ganzen Komplexität, die, wie schon im vorigen Kapitel angedeutet, einem permanenten, historischen Wandel unterliegt. Es ließen sich zu jeder Zeit der Popgeschichte Subkulturen finden, deren Ästhetik nicht der Mainstream-typischen Standardisierung entspricht. Die Prog-Rock und Avantgarde Bands der 60er, wie etwa Velvet Underground oder King Crimson entfernten sich weit von den zu dieser Zeit im Pop herrschenden, formalen, melodiösen, harmonischen und inhaltlichen Standards auf musikalischer Ebene. Der Hip Hop der späten 70er ersetzte Instrumente durch „sampling". Techno verzichtete völlig auf den in der Popmusikästhetik so zentralen Gesang.

Diese krassen Abweichungen vom Standard haben mehr oder weniger alle ihren Weg als Innovationen in den Mainstream gefunden und sind somit selbst zum Standard geworden und verlieren, zumindest aus elitärer Perspektive, damit ihr subversives Potential. Doch zeigt dies auch gleichzeitig, dass die Standardisierung des Mainstreams nicht wie von Adorno beschrieben, ein eingefrorener Zustand sein muss, sondern durchaus von Innovationen subversiert werden kann. Solche Innovationen würden von Adorno bestimmt als verzerrte Repräsentationen der Standardisierung abqualifiziert, die nur dazu dienen, die Aufmerksamkeit eines möglichst großen Publikums auf sich zu ziehen und gekauft zu werden. Weshalb der Mainstream wirtschaftlich auch darauf angewiesen ist.

Für Adornos Bezeichnung der Repräsentation spricht, dass solche Innovationen die Ästhetik des Mainstream nie radikal und absolut ändern. Das hieße dann zum Beispiel, dass nach Hip-Hop generell keine „echten" Instrumente oder nach Techno kein Gesang mehr verwendet würde. Aus elitärer Perspektive könnte man weiter argumentieren, diese Innovationen treten im wirklichen Mainstream nur in bereits abgeschwächter Form auf, auch um die etablierte, konventionelle Ästhetik nicht zu stark zu erschüttern und dem höheren Ziel

der kommerziellen Verwertbarkeit des gesamten Repertoires nicht im Wege zu stehen. Aus diesem Grund existiert innerhalb zahlreicher subkultureller Fangemeinden der in gewisser Weise elitäre Anspruch, sich gegenüber einer Vereinnahmung durch den Mainstream zu verteidigen. Diese Abwehr und Abgrenzung passiert auf musikästhetischer Ebene. Aber auch die außermusikalische Pluggin Ebene fällt dabei nicht weg. Eine Underground Blackmetal Band aus Norwegen inszeniert sich beispielsweise vor allem als Gegenreaktion, zwar völlig anders als eine Teeniepopband im Mainstream, aber ihre völlig andere Inszenierung ist ein mindestens genauso wichtiges Mittel der Abgrenzung wie der andere Umgang mit dem musikalischen Material.

Deutlich wird, dass das Pluggin, im Sinne von einem bewusst konstruierten Image, Performance, Sound, völlig gleichgültig ob Mainstream oder Subkultur, Teil popkultureller Ästhetik ist. Mainstreamästhetik kann oder muss sogar in der Subkultur auch auf der „pluggin" Ebene subversiert werden. Ein anderer Effekt der allen ästhetischen Ebenen innewohnenden Abwehrhaltung gegenüber dem Mainstream ist eine Herausbildung von Regeln, die ästhetische Möglichkeiten innerhalb der Subkultur einschränken. Die Verwendung von Stilmitteln, die an Mainstream oder andere, „verfeindete" Subkulturen erinnern, gelten als unauthentisch und sind verpönt. Diese Vorgangsweise ist trotzdem bei vielen subkulturellen Künstlern zu beobachten, die sich jedoch dadurch tatsächlich von der ursprünglichen Subkultur in Richtung Mainstream entfernen.

Durch die Verwendung von Stilmitteln unterschiedlicher Subkulturen, kann man gleichzeitig deren unterschiedliche, ideologisch nicht so strenge, Anhänger ansprechen.

Neben somit steigenden Zuhörerzahlen und wirtschaftlichem Erfolg könnte sogenannten „Crossover" Projekten auf ästhetischer Ebene eine besondere Affinität zu Innovationen nachgesagt werden, wobei diese Vorgangsweise selbst wiederum genau als das von Adorno beschriebene Pluggin interpretiert werden kann: Alt Bekanntes, wird neu kombiniert, um unter dem Anschein der Innovation, neu verkauft zu werden. Dieser Vorwurf lässt sich auf die schon im Kapitel über konservativen Populismus beschriebene Entwicklung zu Reunions, Revivals und vor allem Coverversionen anwenden. Ein bekannter Song wird in einem anderen, ebenfalls bekannten Stil, reinterpretiert.

Hier finden wir wieder einen zentralen Aspekt von Adornos Kritik an Populärer Musik: Sie könne niemals über die bloße Imitation von durch die zentralisierte Struktur der Industrie

eingefrorene Standards hinausgehen.[123] Adorno spricht Populärer Musik von vorne herein jegliches innovative, kreative Potential ab, das er als wesentliche Voraussetzung oder sogar Merkmal subversiver Kunst sieht.

Er räumt zwar ein, dass auch die autonome, ernste Kunst in den meisten Fällen auf dem Prinzip der Imitation beruhe. Diese diene hier allerdings nur als Ausgangspunkt, um sich innerhalb des Werkes weiter zu entwickeln und bleibe nicht wie in Populärer Musik als für das Publikums einfach wieder zu erkennendes Lockzeichen darauf beschränkt. Dies wirft einige Fragen zu Kreativität und Innovation im Allgemeinen auf. Muss „das Neue" von der Imitation „des Alten" ausgehen und versuchen es zu überwinden? Woran ist zu erkennen, ob „das Alte" überwunden wird? Ist „das Neue" ohne „dem Alten" möglich?

Ich möchte und kann an dieser Stelle diese Fragen nicht anhand der klassischen, abendländischen Tradition ernster Musik beantworten. Klar scheint trotzdem, dass auch in der europäischen Kunstmusik neben der Imitation, die standardisierte Form eine zentrale Rolle spielt. So herrschen beispielsweise im klassischen Kanon nur schwer überwindbare Konventionen darüber, welche Gattungen welchen Stellenwert haben und wie sie instrumentiert werden. Ob die Standardisierung also tatsächlich sicheres Erkennungsmerkmal für Populäre Musik ist, muss an dieser Stelle entschieden bezweifelt werden. Trotzdem zieht Adorno daraus Konsequenzen, die für die ästhetische Betrachtung Populärer Musik hilfreich sein könnten.

Wesentlicher Bestandteil der Populären Musik sei eben das durch besondere außermusikalische „pluggin-Effekte" entstandene Markenzeichen. Es ist unmittelbare Folge der existenziellen Bedeutung von Populärer Musik als Ware. Waren müssen durch Logos (Markenzeichen) erkennbar und differenzierbar bleiben. Logos haben nur sehr indirekten Bezug zum Inhalt der Ware. Sie sind äußere „Anhängsel". Diese Markenzeichen, so könnte man den Gedanken weiterführen, haben sich im Laufe der Popmusikgeschichte zu einer global funktionierenden Symbolsprache entwickelt, mit der in erster Linie Klischees transportiert werden können. Das Klischee ist ein ganz wichtiger Bestandteil populärer Ästhetik. Sicher

[123] Adorno, Theodor W.; Simpson George. 2000. I Ab. 18–19.

können diese Klischees auf der einen Seite dazu dienen den Menschen, wie aus konservativ populistischer Perspektive gewünscht, ihren Platz in der Gesellschaft zu zuweisen. Doch können gerade im Pop, auf musikalischer wie auf Pluggin Ebene, wie auch schon im vorigen Kapitel durch Manson gezeigt, Klischees durch Persiflage, Ironie oder einfach unkonventionelle Kombinationen hinterfragt werden.

Adorno würde sicherlich anmerken, es handele sich genau hierbei um, das System letztlich bestätigendende, Parodien. Die dadurch entstehende verstörende Wirkung kann auch schnell als eine weitere Facette des schon im vorigen Kapitel erwähnten „Spektakels", das auf die Massen eine hohe Anziehungskraft hat, gedeutet werden. Der Popstar zeichnet sich in dem Fall nicht durch seine Gott-ähnliche Rolle oder seine Durchschnittlichkeit, sondern sein Außenseitertum aus. Das Publikum ergötzt sich daran wie an einem exotischen Tier, um sich seiner eigenen „Normalität" zu vergewissern. Es kann letztlich niemals eindeutig entschieden werden, ob es sich bei so einem abweichenden Umgang mit Klischees, ursprünglich um einen Verkaufsgag handelte oder eine bewusste Provokation die Verborgenes, unter der Oberfläche Liegendes zum Vorschein bringen kann.

Bei Adorno und seinen Nachfolgern scheinen sich diese beiden Möglichkeiten bedingungslos auszuschließen. Dies erscheint aus radikal elitärer Perspektive auch nachvollziehbar, denn wie sollte sich Popmusik auf ganz allgemeiner Ebene gegen das System des Kapitalismus wenden, wenn es doch ein Teil des Systems und von ihm ökonomisch abhängig ist, ohne Unterwerfung unter Marktstrukturen gar nicht existieren könnte. Doch ist es umgekehrt überhaupt möglich ein System zu unterwandern ohne — zumindest dem Anschein nach — ein Bestandteil davon zu sein?

Um sich dieser Frage zu widmen ist es wichtig „das System", über die Kritik am Kapitalismus als menschenfeindlichen, entfremdenden Waren-Funktionalismus hinaus, in seiner Komplexität und historischen Entwicklung in Bezug auf das Schaffen von Popmusik zu beschreiben.

Wie wir schon im radikal populistischen Kapitel gesehen haben, wird im Zusammenhang mit der 1968er Bewegung und der damals entstandenen Gegenkultur die subversive Kraft von Popmusik besonders stark eingeschätzt. Zusätzlich sollte aber auch deutlich geworden sein, dass die Popmusik und ihr ganzes Umfeld auch im Zusammenhang der Gegenkultur ein kommerzielles Interesse verfolgte, was zumindest aus radikal populistischer Perspektive,

keinem Widerspruch darstellen muss

Die Entstehung der Rockmusik in den fünfziger und 60er Jahren, sieht Grossberg als direkte Folge der politischen Entwicklungen der Nachkriegszeit.[124] Der in allen Industrieländern einsetzende Wirtschaftsboom sei auf eine von der Politik gewünschten Maximierung des Konsums der Gesamtbevölkerung zurück zu führen. Zentraler Wert der Nachkriegsgesellschaften sei der soziale Aufstieg, der durch Konsum sichtbar werden konnte. Die sozialen Aufsteiger orientierten sich hierbei nicht am Geschmack der Oberschicht. Für sie und andere als Kaufkräfte ehemals ignorierte Bevölkerungsteile, wie in den USA die Afroamerikaner oder auch in Europa Jugendliche, musste ein neuer Markt erschlossen werden.

Unter diesem Gesichtspunkt relativiert sich die aus radikal populistischer Perspektive durch Rock'n'Roll ausgelöste Befreiung der Schwarzen und der Jugendlichen und die Flexibilisierung der Geschäftsmodelle innerhalb der Musikindustrie. Die Indielabels, die zunächst Rhythm and Blues und dann Rock'n'Roll verbreiteten, der Generationswechsel in den Führungsetagen der Majors, der den „Underground" berücksichtigte, können so allesamt als Teil eines impliziten (nicht von Einzelnen bewerkstelligten, sondern sich logistisch ergebenen) wirtschaftlichen Plans anstatt Ausdrucks sozialer Umstürze betrachtet werden.

Grossberg deutet die Rolle von Rockmusik als Teil der Gegenkultur in den 60er Jahren, zumindest ambivalent. Rock als radikales Statement politischen Widerstandes und der Andersartigkeit zu verstehen, sei eine Romantisierung.[125] Das übliche Klischee des Rock'n'Rollers der fünfziger Jahre als rebellischen, kriminellen und asozialen Konsumverweigerer, der ja innerhalb der Popgeschichte häufig als „authentischste" Urform des aufständischen Rockers stilisiert wird, treffe in der Regel nicht zu. Vielmehr sei die Jugend der fünfziger Jahre in den USA überwiegend unpolitisch, brav und angepasst gewesen und verfolgte eine idyllisch-konservative Vision der Zukunft mit dem Familienleben in der gerade modern gewordenen Vorstadt, als Ziel des wirtschaftlichen Aufstiegs. Das fordistische System der Nachkriegszeit habe die politischen Möglichkeiten von Rockmusik derart geprägt und gleichzeitig so stark beschränkt, dass Rock sich in seiner Entwicklung laut Grossberg nie von dieser Beschränkung emanzipieren konnte. Diese hätte sich im Gegenteil vehement gesteigert.

---

[124] Grossberg, Lawrence. 1992. S. 138–142.
[125] Ebenda. S. 143.

Die relative Nähe von schwarzer und weißer Musik in den Anfängen des Rock'n'Roll habe sich sehr schnell wieder in eindeutig zuordenbare Genres ausdifferenziert.[126] Rock werde somit Ausdrucksmittel rassischer und sozialer Differenz, legitimiere Rassismus und beruhe auf der wirtschaftlichen Ausbeute schwarzer Kultur. Auch lehne er sich nicht gegen das häusliche Bild der Familie im Zentrum des amerikanischen Alltags auf. Der Rockstar sei zwar dem Klischee nach ohne Familie, trotzdem handelten die meisten Songs von Liebe und dem Verlangen nach einer (stabilen) Partnerschaft.

All dies lasse sich nicht mit dem aus dem Kontext der Gegenkultur stammenden Anspruch, Rock sei notwendigerweise antirassistisch, antisexistisch und gegen Klassen, vereinbaren. Rock ignoriere diese Fragen in den meisten Fällen. Die Politisierung des Rock in den 60er Jahren sei vor allem auf Angriffe von „außen" — außerhalb der Bewegung — auf öffentlicher wie privater Ebene zurück zu führen. Rockmusik werde wiederum von „außen" angegriffen, weil sie ästhetisch, kulturell und sozial tatsächlich „nicht leise" sei. Die moralischen und Bildungsinstitutionen des Zentrums der Gesellschaft Familie, Schule, Kirche und Medizin würden angegriffen. Es ginge bei dieser Konfrontation nicht darum, die kritisierten Werte zu verändern, sondern um den Spaß an der Provokation. Rock sei die Musik der im Alltag eingesperrten, die sich ein Leben außerhalb des Alltages aber auch nicht vorstellen könnten und sich dieses auch nur ambivalent wünschten.

Der seit der Industrialisierung vom Kapitalismus geschaffene einheitliche Plan der menschlichen Existenz in Form des standardisierten Alltags basiere, ebenso wie laut Adorno die Populäre Musik, auf Wiederholung und Überfluss. Die Unfähigkeit von Rock eine tatsächliche Alternative zu diesem Alltag im soziologischen Sinne zu bieten, lässt sich hier mit Adorno auf die formal-ästhetische Ebene zurückführen. Abweichungen von der von Adorno bereits in den vierziger Jahren beschriebenen, standardisierten Form in der Rockmusik mögen zwar Unzufriedenheit und Willen zum Nonkonformismus ausdrücken, können aber als provokative Verzerrung oder Überzeichnung die zugrunde liegende Form niemals überwinden. Man könnte sogar soweit gehen zu verallgemeinern, dass bei der „Entstehung"

---

[126] z.B. Disco vs. Punk, Hip Hop vs. Heavy Metal, etc.

der Rockmusik als Teil der Gegenkultur die wesentlichen Abweichungen vom Standard nicht auf der formalen Ebene des musikalischen Materials, sondern auf der Pluggin Ebene zu finden seien. Demnach handelte es sich um einen weiteren Verkauf des immer Gleichen, diesmal eben in besonders rebellischem Gewand.

So könnte man interpretieren es waren in den 60er Jahren insbesondere die Outfits, die Frisuren, die Lautstärke und die ungezügelten Darbietungsformen der Musik, die neuartig erschienen und das klein- und großbürgerliche Publikum befremdeten, aber nicht das musikalische Material im strengen Sinne. Waren doch die üblichen, standardisierten Songstrukturen im Allgemeinen erhalten geblieben.

In dieser Argumentation findet sich allerdings der klassisch bürgerliche, elitäre Standpunkt der Idee der autonomen Kunst, die wiederum, so interpretiert es der radikale Populismus, gerade durch Pop oder Rockmusik bewusst subversiert und unterwandert wurde, indem die genannten Pluggin Parameter zu gleichberechtigten, musik- und kunstästhetischen Wertmerkmalen erhoben wurden.

Die Frage inwiefern dies lediglich eine konsequente Anpassung an die Warenförmigkeit der Musik oder die einzig mögliche Strategie diese zu hinterfragen oder gar zu bekämpfen darstellt, kann hier nur gestellt aber nicht erschöpfend beantwortet werden.

Abgesehen von ihrer Relevanz für die Warenförmigkeit hat die Etablierung dieser Parameter das so oft in der Popmusik bemühte, romantische Bild des authentischen Künstlers wesentlich geprägt. Die Musik wird mit der Persönlichkeit des Interpreten gleichgesetzt. Seine Inszenierung in der Öffentlichkeit kann, auch an eine aus der Romantik stammende Idee erinnernd, als Gesamtkunstwerk bezeichnet werden. Paradoxerweise spielt bei der Idee des authentischen Stars, wiederum gleichzeitig die Ideologie der autonomen Kunst eine Rolle: Der Star kann gar nicht anders als durch Musik seine Gefühle auszudrücken, dies ist auch der einzige und ehrliche Zweck seines Schaffens.

Welche Bedeutung Authentizität, Autonomie beziehungsweise Pluggin im Schaffensprozess innerhalb der Musikindustrie haben und inwieweit und auf welche Weise sie konstruiert werden kann anhand einer Analyse der britischen und amerikanischen Musikindustrie von

Keith Negus nachvollzogen werden. [127]

> *The industrialization of music cannot be understood as something that happens to music, since it describes a process in which music itself is made* [...] *Twentieth-century popular music means the twentieth century popular record; not the record of something (a song? a singer? a performance?) which exists independently of the music industry, but a form of communication which determines what songs, singers and performances are and can be.*[128]

Dieses Zitat soll noch einmal verdeutlichten, dass das Pluggin als unmittelbarer Bestandteil Populärer Musik erachtet wird. Frith zieht hieraus den Schluss, dass eine Trennung zwischen der wahren Musik und der Fremdeinwirkung des industriellen und kommerziellen Interesses, in der Beschäftigung mit Musik nicht sinnvoll erscheint. Dies führt Negus dazu die Produktion von Populärer Musik als kreativen Prozess an dem weit mehr Leute als der Komponist, Interpret oder Produzent beteiligt sind, zu beschreiben.

Paul Hirsch[129] hat schon in den 70er Jahren in einer bemerkenswerten Arbeit versucht diesen Prozess systematisch zu analysieren, in der er von einem Rohmaterial ausgeht, das dann durch die Musikindustrie an die Öffentlichkeit gebracht wird. Der Musikindustrie wird hierbei eine klassische Gatekeeperrolle zugedacht. Das heißt ihre Arbeit bestehe vor allem darin eine Auswahl zu treffen und nach Genres zu sortieren. Sie habe aber ansonsten keinen Einfluss auf das gleichbleibende Rohmaterial.

Negus meint, Hirsch betone zwar, dass Plattenfirmen durch ihre Auswahl die Unsicherheit des kommerziellen Erfolg zu minimieren versuchen, leite aber daraus keine Konsequenzen für die Komposition, Texte und Imagekonstruktion ab. Im Gegensatz dazu sei der Prozess der Musikproduktion von Richard Peterson[130] und John Ryan, ähnlich der Fließbandarbeit in der Fabrik an der nacheinander unterschiedliche Spezialisten an dem Produkt arbeiten, beschrieben worden. Die Komposition, die Aufnahme, das Marketing, die Veröffentlichung

---

[127] Negus, Keith. 1992. bzw. Negus, Keith. 1995.
[128] Frith, Simon. 1988. S. 12. Zit. nach Negus, Keith. 1995. S. 53.
[129] Hirsch, Paul. 1972. Zit. nach Negus, Keith. 1995. S. 55f.
[130] Peterson, Richard; Ryan, John. 1982. S. 11. Zit. nach Negus, Keith. 1995. S. 57.

und der Konsum seien die gleichberechtigten Arbeitsschritte, die gemeinsam das Produkt formen.

Diese Sicht problematisiert die Annahme Popmusik sei Ausdruck der Gefühle des einzelnen Künstlers oder gar sein politisches Statement. Könnte man nach Hirschs Modell noch argumentieren, dass die Industrie eben nur Inhalte und Ästhetiken an die Öffentlichkeit lässt, die sie — aus welchen Motiven auch immer — für gut erachtet oder die zu ihren Erfahrungen passt, so lässt Peterson und Ryans Modell darauf schließen, dass Inhalt und Ästhetik eines Popstückes als eine von vielen Stationen innerhalb der Wertschöpfungskette entstandenes Produkt ist, das „Rohmaterial" der Komposition daher, von bedingter Relevanz, durch den weiteren Prozess veränderlich und somit austauschbar ist.

Diese beiden konträren Sichten lassen sich wiederum zwei unterschiedlichen Abteilungen innerhalb einer Plattenfirma zuordnen, denen laut Negus, jeweils anderen Ideologien zugrunde liegen.[131] Die Abteilung Artist und Repertoire ist für die Suche und vertragliche Bindung neuer Künstler, aber auch die weitere Betreuung bereits unter Vertrag stehender Künstler zuständig. Die Mitarbeiter dieser Abteilung sind Kenner unterschiedlicher subkultureller Szenen, in denen sie nach neuen Talenten Ausschau halten. Sie versuchen subjektiv anhand des „Rohmaterials" zu beurteilen, inwiefern sich dieses noch zu einem erfolgreichen Produkt entwickeln könnte. Als erfolgreich werde nicht nur ein schnell einsetzender kommerzieller Gewinn, sondern eine lang andauernde mediale Präsenz erachtet. Die Band oder der Künstler sollen dabei meist über mehrere Jahre und durch die „eigene Kraft" der Livekonzerte aufgebaut werden. In diesem Zusammenhang würden oft Sprechweisen wie „ehrliche Arbeit der Musiker" fallen. Negus nennt dies einen „naturalistischen" Anspruch der Mitarbeiter dieser Abteilung, der sich erkennbar an der schon erwähnten Authentizitätsästhetik der Rockmusik insgesamt orientiert.

Es ist klar, dass durch diese Strategie dann auch primär das Rockpublikum angesprochen wird. Die Mitarbeiter in den führenden Positionen zur Zeit(frühe 90er Jahre) als Negus die Studie durchführte, stammen meist selbst aus dem Rockumfeld der Gegenkultur, die weiteren Mitarbeiter sind jeweils gewissen Szenen nahestehend und verfügen über ein differenziertes

---

[131] Negus, Keith. 1992. S. 47–61.

Wissen über den Geschmack der Fangemeinde.

Die, laut Negus immer mehr an Bedeutung gewinnende, Marketingabteilung habe im Gegensatz einen synthetischen Anspruch, der meint ein Produkt müsse bewusst geformt werden, um in den Medien zu funktionieren.[132] Dabei sei eine klare Positionierung innerhalb des Marktes notwendig. Das heißt die Musik müsse einem gewissen Genre zuordenbar sein. Negus betont an dieser Stelle, dass die Zugehörigkeit zu einem Genre in erster Linie über visuelle Codes identifizierbar sei. Dementsprechend beschäftige sich die Marketingabteilung damit für die aufzubauenden Künstler ein passendes visuelles Image zu kreieren. Nach Aussagen von Mitarbeitern solcher Abteilungen stütze sich das geschaffene Image auf schon beim Künstler Vorhandenes und betone dies in marktadäquater Form. Dies könne Überzeichnung wie Abmilderung bedeuten. Obwohl auch von Seiten des Marketings ein klares Authentizitätsstreben zu beobachten sei — das als notwendig erachtet wird, um für das Publikum glaubwürdig zu sein — wird gleichzeitig deutlich, dass es hier häufig zu Konflikten mit den Künstlern kommt.

Ein starker und allzu deutlicher Einfluss der Marketingabteilung werde von den Künstlern selbst, aber auch von der Presse und Fangemeinden, als Ausverkauf der eigenen Ideale und als Kontrollverlust über das eigene künstlerische Schaffen interpretiert. Dieser Konflikt kann trotz einer deutlichen Gewinnsteigerung einsetzen. Negus zitiert einen Mitarbeiter einer Marketingabteilung zu diesem Konflikt folgendermaßen:

> *There is one artist on our label* [...] *who made a record about four years ago and he'd been making a lot of substandard videos. Very poor videos, and he had a lot of records that didn't do very well. The videos weren't getting shown on TV because they were shitty videos. The videos happened to be made by his flatmate. He made a record and I listened to the record and I thought: "If we can get the right video, if we can take the control of the marketing of this record, this record will go to number one." I brought this artist in here and said: "Right, if you let us do this our way we will spend 75,000 pounds on a video, we will take these*

[132] Ebenda. S. 62–79.

risks, we will do it and we'll give you a number one record." And the artist kind of reluctantly said "OK." We made the video. The video went on TV. The sales of the record increased 650 per cent the day after it went on TV. The record went to number one. It was the biggest single of the year. And the artist hated the video and refused to speak to me for six months. Now, that's not that infrequent.[133]

Wir erfahren aus diesem Zitat nicht, in wiefern das Video tatsächlich die Ursache für den Erfolg des Songs am Markt war und auch nichts darüber in welchem Verhältnis das Video zum Song und zur Persönlichkeit des Künstlers stand. Trotzdem lässt der beschriebene Konflikt darauf schließen, dass Marketing und Künstler unterschiedlichen Interessen verfolgen.

Wenn das Marketing um ein „authentisches" Image bemüht ist, dann nur aus rein wirtschaftlichem Interesse. Dem liegt die Annahme zugrunde, dass nur ein Image, das zumindest Berührungspunkte mit der tatsächlichen Persönlichkeit des Künstlers aufweist für das Publikum glaubwürdig wirkt und akzeptiert wird.

Für den Künstler steht allerdings die eigene Persönlichkeit im Vordergrund. Er möchte sich — oder einen Teil von sich — tatsächlich durch seine Musik und sein Image verwirklichen und dafür von einer möglichst großen Öffentlichkeit oder einer speziellen subkulturellen Fangemeinde Anerkennung bekommen. Auch der größte wirtschaftliche Erfolg ist für den Künstler aus dem Beispiel wertlos, wenn er nicht das Gefühl hat, es handle sich um die unmittelbare Konsequenz seiner Persönlichkeit. Unabhängig von der Frage, welche Faktoren tatsächlich die entscheidenden für das fertige Produkt sind, scheint auch hier Adornos Trennung zwischen tatsächlichem *„Material"* und *„Pluggin"* noch immer beobachtbar zu bleiben: Je nach Erfahrung machen sich Popkünstler zwar schon vor Vertragsabschluss mit einer Plattenfirma Gedanken über strenggenommen „außermusikalische" Faktoren, als Pluggin wären hier tatsächlich von Seiten der Industrie kommende Veränderungen des Materials zu verstehen.

Der auftretende Konflikt zeigt, dass die Künstler selbst den Prozess der Produktion so erleben können, dass ihr persönliches Rohmaterial von der Industrie verwandelt und

---

[133] Ebenda. S. 65.

somit zumindest potentiell bedroht wird. Es lässt sich tendenziell sagen, je unbekannter und erfolgloser die Künstler sind, desto größer ist der Einfluss der Industrie. Nach diesem Modell haben gerade neu veröffentlichte Künstler wenig Chancen die „Gesetze der Industrie" zu überwinden oder sich ihnen zu widersetzen. Ihre relative Machtlosigkeit gegenüber der Industrie spiegelt sich auch anhand ökonomischer Realitäten wider. Obwohl sie den Ausgangspunkt in der Wertschöpfungskette darstellen, sind die Künstler in der Regel als die mit Abstand schwächsten Marktakteure innerhalb dieser zu bezeichnen.[134]

Die nähere Betrachtung der unterschiedlichen Vertragsarten im Indie- wie im Majorbereich zeigen, dass das Einkommen der Künstler sehr gering und das Einkommensrisiko besonders hoch ist. Es werden von der Plattenfirma selbst oder einem Verlag Vorschüsse an die Künstler bezahlt. Diese müssen darauf hin einen Großteil ihrer Lizenzrechte (zwischen 70–90%) abtreten, gleichzeitig aber den Vorschuss von ihren eigenen, nun stark dezimierten Lizenzeinnahmen zurückzahlen: Falls diese den Vorschuss nicht überschreiten können, muss die Differenz in der Regel nicht bezahlt werden. Dieses Vertragsverhältnis führe in vielen Fällen dazu, dass die Künstler auch bei verhältnismäßig hohen Absatzzahlen, durch ihre Lizenzrechte — abgesehen vom Vorschuss — gar keine Einnahmen erzielen.[135]

Trotz dieser schlechten und prekären Beschäftigungssituation herrscht ein Überangebot an Künstlern, das deren Verhandlungsmacht weiter schmälert.

Die unter Musikern weit verbreitete Akzeptanz des ausbeuterischen Arbeitsverhältnisses lässt sich teilweise auf die realitätsfremde Hoffnung „Superstar" zu werden zurückführen. Denn diese vermögen das Ausbeutungsverhältnis zu ihren Gunsten umzudrehen und sehr viel Geld durch ihre Lizenzeinnahmen zu verdienen. Andererseits ist das ökonomische Interesse, wie schon zuvor erwähnt, dabei von Seiten der Künstler oft nicht entscheidend. Vielmehr geht es um Anerkennung der individuellen Persönlichkeit durch Erfolg, unabhängig davon, ob auf Underground Ebene oder als Mainstreamsuperstar, um einen teilweisen Ausbruch aus dem standardisierten Alltag oder zumindest die Hoffnung darauf. Dafür werden auch die beschriebenen schlechten Bedingungen in Kauf genommen, die wiederum schon für sich genommen als Abgrenzung zum standardisierten Lebensablauf erlebt werden können.

---

[134] Haller, Jochen. 2005.
[135] Ebenda. S. 44f.

Die wirtschaftliche Situation hat sich für die meisten Musiker durch die im vorigen Kapitel beschriebene Entwicklungen der 80er Jahre verschlimmert.

Die Krise der Musikindustrie in Verbindung mit Digitalisierung der Verbreitungs- und Vervielfältigungsmedien und der Aufnahmetechniken hat bislang nicht, wie von vielen erhofft, zur Demokratisierung und Öffnung des Marktes beigetragen. Durch das sogenannte Hard Disk Recording hat sich das Aufnahmeverfahren zwar stark vereinfacht und verbilligt und hat somit die Professionalisierung von Künstlern unabhängig von den Vorschüssen eines Labels ermöglicht. Nur hat das bislang nicht dazu beigetragen auch ohne der etablierten Firmen innerhalb der Industrie und deren Vertriebswegen Geld verdienen bzw. auf sich aufmerksam machen zu können. Es hat sich dadurch nur die Eintrittsschwelle in den Markt gesenkt, wodurch nur die Anzahl der Ausgebeuteten, prekär Beschäftigten und Unbeachteten gestiegen ist. Auch die etablierten Vertriebswege sind aufgrund der Digitalisierung und wegen des Internets im Begriff sich aufzulösen und stark zu schrumpfen. Aus heutiger Sicht wird für die Verbreitung von Musik Web 2.0 Plattformen und Communities wie *MySpace*, *Facebook*, *Twitter* etc. eine ganz entscheidende Rolle zukommen. Doch bedeutet auch das in keinem Fall eine automatische Öffnung des Marktes im Sinne einer „ausgeglicheneren" Verteilung des Kapitals. In welche Richtung sich die Musikindustrie durch den Einfluss des Internets und der Digitalisierung entwickeln wird ist derzeit auch in der Wissenschaft umstritten und kann nur hypothetisch vermutet werden, wobei oft ideologische Vorannahmen diese Hypothesen generieren.

Die an ökonomischen Fakten orientierte Betrachtung der Musikindustrie und ihrer Geschichte bis heute lässt sich mit der in der ersten Hälfte des Kapitels elitär radikalen, politischen und ästhetischen Betrachtung der Musikindustrie in Einklang bringen. Man kann interpretieren, die Industrie, insbesondere das Marketing, behandelt die Arbeit der Künstler tatsächlich ganz in Adornos Sinn als standardisiertes, relativ austauschbares *„Material"*, das durch unterschiedliche Experten innerhalb der Industrie weiter standardisiert und „geplugged" werden müsse, um den Anforderungen der zeitgenössischen Medienlandschaft und dem spezifischen Umfeld des angedachten Genres zu entsprechen. Dieser Prozess lässt sich unabhängig von Mainstream, Independent oder Underground interpretieren. Die Standardisierung hat sich aber im Verlauf der Popgeschichte so weit verkompliziert, dass

beinahe jedes Genre eigene Standards, die Musik, das Image, das Outfit betreffend etabliert hat. Bei einer Undergroundband kommt es dann darauf an möglichst konservativ diese Standards des eigenen kleinen Genres, das automatisch als Abgrenzung zu Mainstream und verfeindeten Genres herhalten muss, zu erfüllen und ja nicht zu übertreten.

Eine Mainstreamband soll möglichst viele Genres andeuten, hat dementsprechend einen größeren standardisierten Spielraum, darf allerdings unterschiedliche Elemente in generell nur abgeschwächter Form und nie zu krass gegenüber gestellt verwenden. Soziologisch gesehen finden Undergroundgenres vor allem bei Pubertierenden und jungen Erwachsenen ihre Anhänger und haben eine identitätsstiftende Funktion, während der Mainstream für Kinder und Frühpubertierende als sanfter Einstieg zu Pop als jugendlichem Ausdruck und Abgrenzungsmittel fungiert. Für die Erwachsenenwelt fungiert Mainstream als nostalgische Erinnerung an die Kindheit und Jugend. Aus radikal elitärer, marxistischer Perspektive dient Popmusik dazu den standardisierten Lebensablauf des postindustrialisierten Zeitalters zu stabilisieren. Stabilität wäre demnach auch die wichtigste ästhetische Anforderung der Musikindustrie an das zu verwertende Material. Das Material muss den Standards eines Genres entsprechen. Musik, die sich nicht einem Genre zuordnen lässt, hat so gut wie keine Chance veröffentlicht zu werden.[136] Das heißt es gibt so gut wie keinen Spielraum für Innovation. In Reaktion auf den an früherer Stelle in diesem Kapitel präsentierten elitären Ansatz, der Popmusik einzig auf der Ebene des Underground ein subversives und kreatives Potential zuspricht, das durch die Vermarktung sukzessive verloren ginge, kann beobachtet werden, dass gerade in Undergroundszenen besonders strenge ästhetische Regeln herrschen.

Etwas verallgemeinert kann festgestellt werden, dass die Struktur der Musikindustrie neu einsteigenden Künstlern tendenziell weniger Spielraum für Innovation lässt und um das Risiko des Unbekannten zu minimieren klar erkennbare „Referenzpunkte" zum bereits alt bekannten verlangt. Gleichzeitig können es sich Künstler, die schon Erfolg und einen hohen Grad an Popularität aufweisen, öfter leisten, diese „Referenzpunkte" radikaler weiterzuentwickeln, zu entstellen oder völlig zu verlassen.

Ob die heutigen ökonomischen Strukturen so veränderbar sind, dass, wie es in der radikal

---

[136] Gabriel, Peter. Zit. nach Wicke, Peter. 1995. S. 36.

populistischen Perspektive für den Rock`n`Roll beschrieben, ästhetische Innovationen mit technologischen und ökonomischen Innovationen kooperierend schaffen, neue Geschäftsmodelle zu entwickeln, die alte Strukturen umgehen, wenn nicht sogar zum Einsturz bringen, bleibt fraglich..

6. Zusammenfassung und Kritik

Nachdem ich versucht habe, Popkultur und ihr subversives Potential aus vier unterschiedlichen politischen Perspektive zu beleuchten, bedarf es einer Ordnung der unterschiedlichen Ergebnisse und eine zugespitzte Einordnung in die gesellschaftspolitischen Entwicklung der letzten 50 Jahre.

Die Reihenfolge der Kapitel kann zunächst durchaus auch als historische Chronologie verstanden werden: Zu Beginn steht die konservativ elitäre Perspektive des Bildungsbürgertums, das alles außerhalb der westlichen Tradition und des klassischen Kanons Stehende moralisch verachtet und die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Musik zumindest bis in die 60er Jahre dominierte. Die folgende, radikal populistische Perspektive, versteht Popkultur als direkte Reaktion darauf: Nämlich als den erfolgreich geäußerten Anspruch der vom Bildungsbürgertum ausgeschlossenen, erst durch die Industrialisierung entstandenen Gruppen, wie den Arbeitern, ethnische Minderheiten oder Jugendlichen, in der Form in der wir sie kennen, auf eine eigene Kultur, Ausdrucksform und Identität. Teil dieser Perspektive ist es auch die Herausbildung der eigenen Kultur als notwendigerweise emanzipatorischen Prozess für diese Gruppierungen zu verstehen.

Wiederum im Gegensatz zu dieser Perspektive steht die konservativ populistische Perspektive, die Populäre Kultur als Ausdruck der Durchschnittlichkeit und somit gesellschaftsordnendes Instrument interpretiert. Insbesondere konservative Politiker und private oder privatisierte Medienlandschaften konnten sich seit den achtziger Jahren durch diese Perspektive auf Pop einer breiten Zustimmung in der Bevölkerung erfreuen und ihre kommerziellen Ziele durchsetzen. Dies wirft die Frage auf wie dieselbe Kultur innerhalb von wenigen Jahren für politisch so völlig entgegengesetzte Entwicklungen Symbolwert hat bekommen können. Man könnte einerseits hinterfragen ob es sich dabei tatsächlich um dieselbe Kultur handelt oder inwiefern sie sich von den 60er bis in die achtziger Jahre geändert hat. Andererseits habe ich versucht zu zeigen, dass Wirkungsweise und Rezeption ein und desselben kulturellen Produktes oder Werkes völlig unterschiedlich sein kann und unterschiedliche politische Bedeutungen bekommen kann, wenn es nur in unterschiedlichem Kontext präsentiert wird.

Eine mögliche Erklärung dafür liefert die im Ursprung historisch wieder weiter

zurückliegende elitär radikale Perspektive. Adorno hat unter dem Eindruck der amerikanischen Unterhaltungsmusik und wohl auch der nationalsozialistischen Propagandamaschinerie bereits in den vierziger Jahren, den die Massen disziplinierenden Charakter populärer Musik kritisiert, ihr somit jegliches subversives Potential abgesprochen und sie aufgrund ihrer vereinheitlichten ästhetischen und formalen Anlage als von vorne herein reaktionär bezeichnet.

Adorno hat Rock'n'Roll, die Gegenkultur und die Erfindung von Pop in den 60er Jahren noch miterlebt, wodurch er sich allerdings in keiner Weise veranlasst sah seine Einschätzungen über Populäre Kultur zu revidieren. Von Wissenschaftlern der nächsten Generation wird allerdings der sonst so geschätzte Adorno in diesem Punkt nicht ganz so ernst genommen. Er habe die Gegenkultur und das Ausmaß ihrer Wirkung nicht mehr ganz mitbekommen. Tatsächlich lassen sich schon während der 60er Jahre zahlreiche Beispiele von Musik finden, bei denen der Standardisierungsvorwurf nicht greifen kann. Außerdem könnte man Adorno vorwerfen, seine Einteilung in rein musikalisches Material und sogenannte Pluggin Effekte als Zeichen der Warenförmigkeit, rühre selbst von der bürgerlichen Vorstellung einer autonomen Kunst, die ja in den 60er Jahren von populärer Musik und der künstlerischen Avantgarde durch die Verschmelzung von Kunst und Alltag überwunden werden wollte. Trotzdem habe ich Adorno und die radikal elitäre Perspektive dramaturgisch bewusst erst als Reaktion auf den konservativen Populismus gesetzt, da mir scheint, dass durch die beschrieben Entwicklung der Popkultur in den achtziger Jahre die kritische, elitäre Distanz zu ihr wieder neue Relevanz bekommt. Dadurch könnte der Eindruck einer abschließenden Aussage, sowie einer Parteinahme meinerseits für die radikal elitäre Perspektive entstehen. Dies würde bedeuten, die Wirkung der Musik und der Gegenkultur insgesamt, habe sich stark überschätzt, da sie in Wahrheit nicht über die standardisierte Form hinaus gekommen war und der Beweis dafür sei die konservative Vereinnahmung populärer Kultur seit den achtziger Jahren. Ein solches Resümee passte zu der weiterhin aktuellen, medial kommunizierten Ansicht, die 68er Bewegung sei gescheitert. Ich möchte mich dieser Ansicht nicht so ohne weiteres anschließen und auch Adornos Kritik an populärer Musik keine zeitlose Gültigkeit zusprechen. Der radikal populistischen Perspektive folgend, meine ich, dass sich die Gesellschaft und ihre Werte in den westlichen Ländern während der 60er Jahre massiv gewandelt haben und dass dieser Wandel im Wesentlichen auf (pop-)kultureller Ebene stattgefunden habe und auch von

der Musik getragen wurde.

Street beschreibt in seinem Text über politische Musik die 68er Revolution als keine politische Revolution im strengen Sinne. Im Gegensatz zu der marxistischen Revolutionen zu Beginn des Jahrhunderts stützte sich die 68er Revolution nicht auf ein bestimmtes, fixiertes politisches Programm und verfolgte auch keinen im vorhinein strukturierten, Ziel gerichteten Plan.[137]

Gerade auf Musik-industrieller Ebene wurde mithilfe der 68er Revolution viel Geld verdient, wodurch ein antikapitalistisches Programm als deren Ziel im streng wirtschaftlichen Sinne auch wenig überzeugend wirkt. Der gesellschaftliche Wandel muss also auf andere Weise stattgefunden haben.

Doch was könnte diese „andere Weise" sein? Was ist genau damit gemeint, wenn davon gesprochen wird, dass ein Wandel auf *„kultureller Ebene"* stattfindet?

Wie im einleitenden Kapitel vorgestellt ist es das Anliegen von Kulturwissenschaftlern wie Stuart Hall den Begriff „Kultur" als unmittelbaren Teil der menschlichen Existenz zu definieren. Der Kapitalismus ist als Wirtschaftsordnung, Gesellschaftsordnung und Lebensform zu verstehen. Jede Lebensform ist mit einer bestimmten Ethik, moralischen Vorstellungen und Ästhetik verbunden. So beschreibt Sighard Neckel in seinem Eingangsvortrag zur Ringvorlesung „Kapitalistischer Realismus" die Ästhetik als *„Gesamtheit der sinnlichen Wahrnehmung"*[138] einer Gesellschaft. Wenn wir uns also als Musikwissenschaftler mit der Ästhetik der Musik auseinandersetzen, setzen wir uns auch mit unserer Lebensform auseinander.

Ich möchte nicht noch einmal die Frage nach der Hierarchisierung der wirtschaftlichen, soziologischen und ästhetischen Einflüsse auf unsere Lebensform aufwerfen, sondern einige prinzipielle Gedanken zu Kapitalismus und Kritik von Luc Boltanski und Ives Chiapello aufgreifen.[139]

Der Kapitalismus überlebe auch dadurch, dass er fast jede Kritik an ihm für sich verwenden

---

[137] Street, John. 2003.
[138] http://kapitalistischerrealismus.blogspot.com/2009_03_01_archive.html am 20.09.2009.
[139] Boltanski, Luc; Chiapello, Ives. 2006.

könne. Die Kritik werde *„endogenisiert"* und diene der Rechtfertigung und Selbsterhaltung. Dies bedeutet, dass der Kapitalismus selbst einem steten Wandel unterliegt.

Boltanski und Chiapello identifizieren unterschiedliche Phasen des Kapitalismus seit dem 19. Jahrhundert, die jeweils durch unterschiedliche Emanzipationsversprechen für die Menschen gekennzeichnet sind. Das zentrale Versprechen des Fordismus von den 30er bis zu den 80er Jahren, sei die Sicherheit und der Ausgleich gewesen. Dieses Versprechen sei als eine Folge der von ihnen so genannten Sozialkritik der Arbeiterbewegung seit der Jahrhundertwende zu verstehen. Sie richtete sich gegen die mit der Industrialisierung einsetzende Ausbeutung der Arbeiterschaft und tritt für geregelte Arbeitszeiten, gerechte Löhne und Teilhabe am erwirtschafteten Reichtum ein. Diese Forderungen wurden nach der Weltwirtschaftskrise in Form der sozialen Marktwirtschaft kompromissweise erfüllt. Der Kapitalismus blieb als Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung weiterhin bestehen und konnte vom Staat überwacht und teilweise auch kontrolliert werden wodurch aber der Profit als oberstes Ziel nicht hinterfragt wurde. Ein gutes Beispiel hierfür sind die geregelten Arbeitszeiten, die jedem Arbeiter ein Mindestmaß an Freizeit zumessen, die er zur Erholung nutzen sollte um letztlich allerdings die Produktivität und Motivation zu steigern. Auch durch die „Teilhabe" am Reichtum sollte der Arbeiter kaufkräftig genug sein um durch seinen „Freizeitkonsum" die Konjunktur mit zu steigern.

Diese Sicherheitsversprechen der sozialen Marktwirtschaft schuf einen *einheitlichen, standardisierten Plan der menschlichen Existenz*.[140] Das heißt, dass durch die Arbeitszeitregelungen und die „Erfindung" der Freizeit, nicht nur der Ablauf einer Arbeitswoche, sondern das gesamte Arbeitsleben inklusive Aufstiegchancen des Einzelnen ziemlich überschaubar und vorhersehbar wurde.

In Gegensatz zu der beschriebenen sehr materiell orientierten, um Sicherheit bemühten Sozialkritik, setzen Boltanski und Chiapello, die seit den 60er Jahren einsetzende Künstlerkritik ausgehend von Künstlern, Intellektuellen und der Boheme.

Sich ebenso wie die Sozialkritik auf Marx beziehend kritisieren Künstler und Intellektuelle nicht die materiellen Verhältnisse des Kapitalismus, sondern seine philosophisch-ästhetischen

---

[140] Grossberg, Lawrence. 1995. S. 149.

Folgen.

Hierbei muss angemerkt werden, dass die Künstlerkritik in zweierlei Hinsicht als Folge der Sozialkritik zu verstehen ist. Zum einen erlaubt erst das durch den Sozialstaat erreichte Mindestmaß an Wohlstand der Gesellschaft eine Kritik abseits materieller Fragen. Zum anderen richtet sich die Künstlerkritik im Wesentlichen gegen die mit diesem Wohlstand einhergehende Standardisierung der Existenz. Wesentliche Punkte dieser Kritik sind die Entfremdung des Individuums, die Vermassung der Gesellschaft und die Forderung nach Autonomie und Authentizität des Einzelnen.

Diese Punkte decken sich mit der im radikal populistischen Kapitel präsentierten Einschätzung der Popmusik im Zusammenhang mit der Gegenkultur. Die Befreiung und Kompensation des standardisierten Alltags. Die Musik wurde in vieler Hinsicht als entfesselnd erlebt. Die offensichtlichsten und am häufigsten erwähnten Faktoren sind die Lautstärke, aber auch die eingängige Rhythmik und die „sexualisierten" Bewegungen der Ausführenden und Rezipienten. Neben dem Genannten wird auch die bewusste Primitivität der Musik als besonders direkter und körperlicher Ausdruck der Emotionen verstanden, die sich gegen den beherrschten, standardisierten Gefühlshaushalt richten sollte. Doch haben wir auch gesehen, dass insbesondere in der zweiten Hälfte der 60er Jahre auf künstlerisch-formaler Ebene — und hier ist Adorno auch am deutlichsten zu widersprechen — auch in der Popmusik mit Regeln gebrochen wurde. Es wurden völlig neue Besetzungen gewählt, Klänge wurden *„künstlich"* im Studio geschaffen und collagiert. Songstrukturen wurden individuell gestaltet und neue Kunstformen wie das Rock Album wurde geschaffen. Es galt sogar als wesentliches Element dieser Entwicklung, bereit zu sein, sämtliche standardisierte Grenzen wie jene zwischen Kunst und Unterhaltung, Bildung und Spaß, Arbeit und Hedonismus, Musik und anderen Kunstformen einzureißen. Ein wichtiger Aspekt der gerade von der von Boltanski und Chiapello angesprochenen Kapitalismus-Kritik wie sie von Künstlern und Intellektuellen formuliert wurde, ist aber die Verschmelzung von Interpret und Autor. Diese Verschmelzung hat (scheinbare) Authentizität zum zentralen ästhetischen Wert populärer Musik gemacht. Der Künstler schreibt seine eigenen Songs, interpretiert sie auch selbst, um seine Seele nach außen zu kehren. Das Kunstwerk entsteht aus seiner Persönlichkeit. Ich habe schon im betreffenden Kapitel darauf hingewiesen, dass diese Authentizität immer auch konstruiert und inszeniert wird, denn sonst wäre sie ja auch kein Kunstwerk. Unabhängig

davon bleibt es entscheidend, dass in der ästhetischen Wahrnehmung des Publikums, aber auch der Ausführenden, die Darstellung der Persönlichkeit des Künstlers im Mittelpunkt steht.

Zurück zu Boltanski und Chiapellos These, die meint, der Kapitalismus habe die Künstlerkritik für sich verwendet und sich so zum Neoliberalismus gewandelt. Das Versprechen der Sicherheit wurde vom Versprechen der Selbstverwirklichung abgelöst. Dieses Versprechen der Selbstverwirklichung führt dazu, dass von einer großen Mehrheit auf sämtliche soziale Absicherungen und Arbeitszeitregelungen verzichtet wird. Der moderne „Arbeiter" lässt sich für das fragwürdige Gefühl durch seine Arbeit seine eigene Persönlichkeit auszudrücken zu können auf prekäre Weise freiwillig ausbeuten.

Die im radikal elitären Kapitel beschriebenen Arbeitsverhältnisse in der Musikindustrie können als Musterbeispiel für die von Boltanski und Chiapello als *„neuer Geist des Kapitalismus"* bezeichnete Arbeitsethik der modernen Gesellschaft herangezogen werden. Das Versprechen der Selbstverwirklichung lässt die Künstler in der Wertschöpfungskette die hierarchisch niedrigste Position einnehmen und ironischerweise faktisch austauschbar werden. Dies führt auch zu einer massiven Ungleichheit. Einige Wenige bekommen tatsächlich die Möglichkeit sich (scheinbar) selbst zu verwirklichen und werden dafür überproportional entlohnt, während der große Rest nur für die Hoffnung der Selbstverwirklichung ausgebeutet wird. Ihnen bleibt als Rechtfertigung der Stolz eines „unangepassten" Lebens abseits der Alltagszwänge des Fließbandkapitalismus, allerdings um den hohen Preis eines Lebens am Rande des Existenzminimums. Die Entscheidung über Erfolg oder Misserfolg wird in der Öffentlichkeit als gerecht erlebt und wird direkt auf die Person des Einzelnen zurückgeführt. In der neoliberalen Gesellschaft hat der wirtschaftliche Erfolg andere Werte sehr an den Rand gedrängt. Der besonders in der Reagan- und Bush-Ära aufgetretene neue auch religiös gefärbte Konservativismus scheint am ehesten dem Schutz der Besitzenden zu dienen und in diesem Sinne einen kapitalistischen fast unveränderbaren Grundwert darzustellen, der durch eine Wertschätzung der Freiheit ergänzt wird, deren Grenzen täglich neu festgelegt werden. Mit dem immer fragwürdigen Freiheitsversprechen hat auch die Wertschätzung der Authentizität zu tun. Wir bemerken, dass die Authentizitätsästhetik, wie sie seit den 60er Jahren vor allem von der Popmusik transportiert wird, für ein neokonservatives Wertesystem adaptiert wurde, das Arbeitsverhältnisse weit über die Grenzen der Musikindustrie hinaus

beherrscht. Einerseits gibt sie das Versprechen, dass jeder Einzelne aus sich heraus und aufgrund seiner individuellen Originalität ein neues erfolgreiches Produkt auf den Markt bringen kann, andererseits hat dieser Trend zur Selbstverwirklichung im Neoliberalismus einen neokonservativ-religiösen Charakter angenommen. Denn abseits der hedonistischen Lebensweise des prototypischen Rockstars zählen die Eigenverantwortlichkeit, Fleiß, der Glaube an die Kraft des Einzelnen zu zentralen Eigenschaften puritanisch-protestantischer Ethik, die, wie unter anderem von Lawrence Grossberg betont, einen starken Einfluss auf die US amerikanischen Gesellschaft hat. Erfolg und Misserfolg sind als gerechter Lohn Gottes zu verstehen.

Folgt man der überspitzten Grundthese Grossbergs, dass es sich bei der Globalisierung des Neoliberalismus um eine religiöse, protestantische Missionierungsbewegung handelt, so kann man seine Beobachtung, dass dieser rechte Fundamentalismus sich der massenmedialen Wirkung von Popkultur bediene, dahingehend ergänzen, dass er zentrale Punkte der in den 60er Jahren als Gegenkulturell erlebten Ästhetik, wie das Streben nach Authentizität, auf sein Wertesystem adaptiert und weiter verwendet.

Das bedeutet keineswegs, dass in neoliberalen Gesellschaften jeder zum fundamentalistischen Puritanismus bekehrt wird. Die Elemente der Popästhetik sorgen dafür, dass sich jeder unangepasst, locker, lässig und als sein eigener Boss fühlen kann, während er in der Realität mehr arbeiten muss als je zuvor, um überhaupt als Teil der Gesellschaft existieren zu können.

Während Popästhetik im Fordismus in der Freizeit als Kompensation fungierte, begleitet sie im Postfordimus den Arbeitsalltag als ständiger Motivator und Kompensationsfaktor. Durch den totalitären Anspruch der Arbeits- und Konsumwelt (beides fordert ständig den ganzen Menschen und seine ganz persönlichen Einsatz) fällt die ehemals so kontemplativ erlebbare Freizeit als Gegensatz zur Arbeitswelt weg. Welches rebellische oder gar subversive Potential bleibt der Popkultur noch wenn sie, wie es Martin Büsser nennt zur *„Legitimationskultur der Neuen Mitte“*[141] wurde?

Eine wichtige Gegentendenz, die spätestens seit Kurt Cobain und Nirvana Anfang der

---

[141] Büsser, Martin. 2005. S. 10.

neunziger Jahre zu Tage getreten war, ist eine Anti-Winner Ästhetik.

Nicht nur stilisierte sich Kurt Cobain durch sein Aussehen und seine Texte als Loser Persönlichkeit. Er und seine Kollegen waren alles andere als virtuose Musiker. Dies stellten sie auch bewusst zur Schau, indem sie sich beispielsweise auf verstimmten Instrumenten bewusst verspielten. Die Einfachheit der großartigen Musik und die Verweigerung von Perfektion und Präzision haben nicht viel mit der entfesselten „wilden" Attitude des Rock'n'Roll aus den fünfziger Jahren zu tun. Vielmehr sind sie hier als Stilmittel der eigenen Hilflosigkeit, Lustlosigkeit und Depression zu interpretieren.

Als weitere Gegentendenz ist die „harte Musik" zu interpretieren. Lautstärke und eingängige, mitreißende Rhythmik als bekannte Elemente des Rock'n'Roll werden hier übernommen und auf die Spitze getrieben. Aber auch hier haben diese Elemente wenig mit der ursprünglichen, entfesselnden und befreienden Wirkung zu tun. Hier dienen sie als Ausdrucksmittel der Wut und der Macht. Entgegen der Idee der Selbstverwirklichung geht es in erster Linie darum zu beherrschen und beherrscht zu werden. Im Gegensatz zur Loser-Ästhetik muss die primitive bis hoch komplexe Musik mit äußerster Perfektion und Präzision gespielt werden um den gewünschten Druck zu vermitteln. Hierbei ist sicherlich auch der Einfluss der Digitalisierung der Musikproduktion bemerkbar, der insbesondere in diesen Stilen eine maschinenähnliche Spielweise vor allem die Genauigkeit des Metrums betreffend fordert. Diese Vorgabe steht der Idee eines völlig freien, zügellosen Ausdrucks der persönlichen Befindlichkeit zunächst diametral entgegen. Die Wirkung der Musik ist nicht unbedingt als befreiend, sondern eher einschüchternd zu interpretieren. Durch die Lautstärke haben bei Live-Konzerten vor allem die tiefen Frequenzen direkte Auswirkungen auf den Körper, die auch als bedrohlich empfunden werden können.

In Konzerten, die sich der Wirkung von Massenphänomenen bedienen, kann der Druck und die Identifizierung mit den Spielenden auch ein kollektives Gefühl von Stärke und Macht vermitteln. Man kann diese Musik also leicht als Gegentendenz zur Selbstverwirklichung des Einzelnen und der Sehnsucht nach einem starken das Kollektiv vereinenden Bezugspunkt interpretieren. So erscheinen Grossbergs und vor allem Büssers Identifizierung faschistischer Elemente in weißer Rockmusik nachvollziehbar und haben ihre Berechtigung. Trotzdem gibt es noch eine andere Lesart dieser Ästhetik.

Sie ist auch ähnlich der Loser-Ästhetik als Ausdruck der eigenen Macht- oder Hilflosigkeit

gegenüber „äußeren" Einflüssen, was immer die genau seien mögen, die christliche Kirche, die Gesellschaftsordnung, die eigene Triebhaftigkeit, der Alltag, die Tristesse der Vorstadt etc., zu begreifen. Die Aggressivität der Musik kann auch als potentieller Versuch eines Ausbruchs verstanden werden. Insbesondere synkopische Rhythmen und der stark verzerrte Sound der Instrumente können neben Macht auch Spannung und Konflikt demonstrieren.

Die Wirkung „harter Musik" bewegt sich zwischen den beiden präsentierten Lesarten, die sich auch nicht gegenseitig ausschließen müssen. Hier kommt es eben auch sehr auf die ästhetischen und politischen Absichten der einzelnen Bands, aber auch des Zuhörers, an. Es wäre völlig unangebracht von der Subversivität der „harten Musik" oder irgendeines anderen Stils an sich zu sprechen. Der Stil selbst sollte nur als beinahe reflexartige Gegentendenz zur zeitgenössischen Popästhetik erklärt werden. Der Reflex allein ist noch kein bewusst subversives Kunstwerk. Ob ein bestimmtes musikalisches Stilelement eher im Sinne konservativer Identifizierung mit einer (Führungs-)Macht oder als Ausdrucksmittel von Auflehnung und Subversion funktioniert, hängt eben auch vom Kontext in dem es gebracht wird ab. Der durch Klangfarbe, Melodik und Rhythmik erzeugte Affekt muss künstlerisch genützt werden um Verborgenes an die Oberfläche zu bringen. Sehr leicht können gleiche Klangfarbe, Melodik und Rhythmik aber auch zur Legitimation von Bestehendem genutzt werden, besonders wenn sie sich schon einiger Bekanntheit erfreuen und genug wiederholende Elemente enthalten.

Subversion ist in der Popmusik, wenn überhaupt, nur anhand einzelner Werke in einer bestimmten Zeitspanne greifbar, wenn über den Reflex hinaus, bewusst Unerwartetes, Verstörendes, aber trotzdem entfernt Vertrautes stattfindet. Das so Geschaffene kann, oft genug wiederholt und in entsprechenden Kontext gestellt, allerdings auch zum Logo des Neuen Konservatismus verkommen. In diesem Sinne kann auch das Statement im Eingangskapitel wiederholt werden:

> *„Der Musikschaffende versucht bestimmte Werte über musikalische Symbole emotional zu vermitteln und bezieht somit indirekt oder direkt politisch Stellung. Die in den unterschiedlichen Kontexten, unterschiedliche „Verwendung", Deutung und Bewertung einer bestimmten Ästhetik durch den einzelnen Rezipienten oder größere soziale Gruppierungen, stellt wiederum eine Form politischer Aktivität dar. Diese in zwei Ebenen eingeteilten, politischen Aktivitäten passieren nicht*

unabhängig von einander, sondern beeinflussen sich gegenseitig ständig."[142]

Der direkte Zusammenhang zwischen politischen Handlungen und Musikalischen Strukturen bleibt auch nach dieser Arbeit eine Art „Blackbox", wie es Philip Tagg bemängelt hatte. Allerdings sollte gerade durch die Einteilung in politische Perspektiven deutlich geworden sein, dass eine Ästhetische Absicht im Sinne eines Kunstwerkes oder Ästhetische Beurteilung im Sinne einer Reaktion auf das Kunstwerk nie allgemeine Gültigkeit besitzt, sondern dem historischen Wandel untersteht und einer politischen Absicht zuordenbar ist. Es sollte gezeigt werden, dass es als Musikhistoriker möglich ist politische Entwicklungen als ästhetische Prozesse zu verstehen und umgekehrt. Aufgrund der Beschäftigung mit dem sehr weiten Begriff Pop und einem relativ großen Zeitabschnitt von 50 Jahren, wurden Tendenzen auf sehr allgemeiner Ebene gezeigt, die nur durch einzelne Beispiele veranschaulicht werden sollten, ohne das ein bestimmtes Beispiel hierbei besonders herausgearbeitet wurde, um einen politischen und ästhetischen Prozess im Detail nachzuvollziehen.

Dies liegt daran, dass ich mit dieser Arbeit nicht ein besonderes Phänomen populärer Musik hervorheben wollte bei dem subversives Potential deutlich wird, sondern eben über das subversive Potential des so schwer überschaubaren und auch selten greifbaren, gesamten Feldes Populärer Musik, unabhängig ob Subkultur oder Mainstream, nachdenken wollte. Daraus lässt sich allerdings ebenso wenig wie aus einem spezifischen einzelnen Beispiel eine allgemein gültige Erklärung wie subversive Popmusik funktioniere ableiten. Das Nachdenken über das subversive Potential von Popmusik möchte ich in dieser Arbeit als eine Art politischen Diskussion in der ideologische Standpunkte vor dem Hintergrund historischer und ästhetischer Entwicklungen vorgestellt werden, verstanden wissen.

---

[142] Siehe Kapitel 1. S. 21.

7. Quellenverzeichnis

Literatur

Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max. 1969. *Die Dialektik der Aufklärung – philosophische Fragmente*. 6–8 Tsd. Frankfurt am Main: Fischer. 275 S.

Adorno, Theodor W. 1972. *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*. Kleine Vandenhoeck-Reihe. 5. Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 159 S.

Adorno, Theodor W./Simpson, George. 2000. *On Popular Music*. http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/SWA/On_popular_music_1.shtml am 14. 8. 2009.

Anderson, Chris. 2007. *The long Tail. Nischenprodukte statt Massenmarkt – das Geschäft der Zukunft*. Übersetzt aus dem Amerikanischen von Michael Bayer und Heike Schlatterer. München: Hanser. 287 S.

Bloom, Allan. 1987. *The Closing of the American Mind*. New York: Simon & Schuster. 392 S.

Bennett, H. Stith. 1980. *On Becoming a Rock Musician*. Amherst, Mass.: University of Massachusetts Press. 285 S.

Boltanski, Luc/Chiapello, Eve. 2006. *Der neue Geist des Kapitalismus*. Übersetzt aus dem Französischen von Michael Tillmann. Brosch. Ausgabe. Konstanz: UVK Verlag Ges. 735 S.

Bourdieu, Pierre. 2001. *Die feinen Unterschiede. Kritik an der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Übersetzt aus dem Französischen von Bernd Schwibs und Achim Russer. Suhrkamp-Taschenbuchwissenschaft. 13. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 910 S.

Büsser, Martin. 1998. *Antipop*. Testcard. Mainz: Dreieck-Verlag. 193 S.

Büsser, Martin. 2004. *On the Wild Side. Die wahre Geschichte der Popmusik*. Hamburg: Europaverlag. 283 S.

Büsser, Martin. 2005. *Wie klingt die Neue Mitte? Rechte und Reaktionäre Tendenzen in der Popmusik*. Testcard. 2. Auflage. Mainz: Ventil Verlag. 143 S.

Denselow, Robin. 1991. *The Beat Goes on. Popmusik und Politik Geschichte einer Hoffnung*. Übersetzt aus dem englischen von Hubert Mania. Dt. Erstausgabe. rororo Sachbuch. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag. 396 S.

Diaz-Bone, Rainer. 2002. *Kulturwelt. Diskurs. Lebensstil. Eine diskurstheoretische Erweiterung der bourdieuschen Distinktionstheorie*. Opladen: Leske und Buddrich. 456 S.

Diedrichsen, Diedrich. 2002. *Sexbeat*. 1. Auflage der Neuausgabe. Köln: Kiepenheuer & Witsch. 183 S.

Diedrichsen, Diedrich. 2005. *Musikzimmer. Avantgarde und Alltag*. Köln: Kiepenheuer & Witsch. 239 S.

Fubini, Enrico. 1997. *Geschichte der Musikästhetik. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Übersetzt aus dem Italienischen von Sabina Kienlechner. Stuttgart: Metzler. 469 S.

Gehret, J. 1979. *Gegenkultur heute – Die Alternativbewegung von Woodstock bis Tunix*. 2. Auflage. Amsterdam: Azid-Print. 219 S.

Grossberg, Lawrence. 1992. *We Gotta get out of This Place. Popular Conservatism and Postmodern Culture*. New York: Routledge. 436 S.

Grossberg, Lawrence. 2005. *Caught in the Crossfire. Kids, Politics and America's Future*. Boulder, Colorado: Paradigm Publ. 389 S.

Hall, Stuart. 2000. *Cultural Studies. Ein politisches Theorieprojekt*. Übersetzt und hrsg. von Nora Räthzel. Dt. Erstausgabe. Hamburg: Argument Verlag. 158 S.

Haller, Jochen. 2005. *Urheberrechtsschutz in der Musikindustrie. Eine ökonomische Analyse*. Industrieökonomik Band 2. Lohmar-Köln: Josef Eul Verlag. 408 S.

Helms, Dietrich. 2002. *Musikwissenschaftliche Analyse populärer Musik?* In: Rösing, Helmut/Schneider, Albrecht/Pfleiderer Martin. Musikwissenschaft und populäre Musik. Versuch einer Bestandsaufnahme. Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Band 19, Frankfurt/M, 2002

Höller, Christian. *Widerstandsrituale und Pop Plateaus. Birmingham School, Deleuze/Guattari und Popkultur heute*. In: Holert, Tom/Terkessides, Mark. Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft. Berlin: ID-Archiv im Internat. Inst. für Sozialgeschichte. S. 55–71.

Hoetzl, Ernest. 1995. *Musikgeschichte Heute? Versuch einer Perspektive*. Wien Böhlau. 107 S

Liessmann, Konrad Paul. 2002. *Kitsch! Oder warum der schlechte Geschmack der eigentlich gute ist*. Wien: Brandstetter. 77 S.

Lindholm, Charles. 2008. *Culture and Authenticity*. Malden. Massachusetts: Blackwell. 176 S.

Marcus, Greil. 1989. *Lipstick Traces. A Secret History of the 20th-century*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. 496 S.

Negus, Keith. 1992. *Producing Pop. Culture and Conflict in the Music Industry*. London: Arnold. 175 S.

Negus, Keith. 1996. *Popular Music in Theory. An Introduction*. Cambridge: Politiy Press. 243 S.

Salzinger, Helmut. 1975. *Rock Power oder Wie musikalisch ist die Revolution? Ein Essay über Pop-Musik und Gegenkultur*. 26–28 Tsd. Fischer Taschenbücher. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. 281 S.

Scruton, Roger. 2002. *The Decline of Musical Culture*. In: Neill, Alex/Ridley, Aaron. (Hrsg.) Arguing about Art. Contemporary Philosophical Debates. 2. Auflage. London: Routledge. S. 119–134.

Street, John. 1995. *Politics and Popular Culture*. Cambridge: Politiy Press. 212 S.

Street, John. 2001. *Rock, Pop and Politics*. S. 243–255. In: Frith, Simon/Straw, Will/ Street, John. (Hrsg.) The Cambridge Companion to Pop and Rock. Cambridge: Cambridge University Press. 303 S.

Tagg, Philip. 1995. *Beitrag zu einer Typologie des musikalischen Zeichens*. In: Heuger, Markus/Prell Markus. Popmusic – yesterday, today, tomorrow. Ein präziser Blick auf aktuelle, jüngst vergangene und zukünftige Strömungen einer Musik unserer Zeit. Forum Musikwissenschaft. Band 2. Regensburg: Conbrio Verlags Gesellschaft. S. 35–46.

Tschmuck, Peter. 2003. *Kreativität und Innovation in der Musikindustrie*. Wien: Studienverlag. 377 S.

Weinstein, Deena. 1991. *Heavy Metal. A Cultural Sociology*. New York: Lexington Books. 331 S.

Wicke, Peter. 1995. *Popmusik – Kosumfetischismus oder Widerstandspotential. Gesellschaftliche Dimension eines Mythos*. In: Heuger, Markus/Prell Markus. Popmusic – yesterday, today, tomorrow. Ein präziser Blick auf aktuelle, jüngst vergangene und zukünftige Strömungen einer Musik unserer Zeit. Forum Musikwissenschaft. Band 2. Regensburg: Conbrio. S 21–35.

Filme

Dick, Kirby. 2006. *This Film is not yet Rated*. USA: IFC Films. BBC Films. 96 Minuten.

Songs/Texte

Dylan, Bob. 2004. Sammelband. *The Times They Are A-Changin'*. In: Lyrics 1962–2001. 2. Auflage. Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag. S 166–167.
Vgl. http://www.youtube.com/watch?v=wgECKj9LSH4 am 14. 8. 2009

Manson, Marylin. 1998. Audio CD. *Rock is Dead*. In: Mechanical Animals. Interscope. Track 9.
Vgl. http://www.youtube.com/watch?v=syrrhcq3aMw am 14.8.2009

Manson, Marylin. 2003. Audio CD. *This is the new Shit*. In: The Golden Age of Grotesque. Interscope. Track 2.
Vgl. http://www.youtube.com/watch?v=wJlAlkm10Hg am 14.8.2009

Videos

Manson, Marylin. 1998. Musikvideo. *Rock is Dead*.
http://www.youtube.com/watch?v=syrrhcq3aMw am 14.08 2009. Regie: Samuel Bayer. Interscope.

Peaches. 2006. Musikvideo. *Boys Wanna be Here*.
http://www.youtube.com/watch?v=qcKMg7eEjj8&feature=related am 20.9.2009. Regie: Lefcoe, Kris. Beggars Group.

Spears, Britney. 1998. Musikvideo. *...Baby one More Time*.
http://www.youtube.com/watch?v=-ohYJUu0ujc am 20.9.2009. Regie: Nigel, Dick. Jive records.

A. Abstract

Absicht der vorliegenden Arbeit ist es, über das subversive Potential von Popmusik der letzten fünfzig Jahre in ihrem weitesten Sinn nachzudenken.

Die Arbeit beginnt mit einer bewusst sehr einfach gehaltenen Annäherung an den unüberschaubaren Zusammenhang zwischen Politik und Kultur, beziehungsweise Politik und Musik. Hier sollen die Probleme der Musikwissenschaft sinnvoll mit dieser Thematik umzugehen verdeutlichet werden. In gewisser Weise als Reaktion auf, und Ausweg aus dem im ersten Kapitel verursachten Chaos folgen vier Kapitel, die jeweils einer politischen Perspektive auf das Thema gewidmet sind. Die Wahl der Perspektiven bezieht sich

auf eine Arbeit von John Street. Er unterscheidet in dem Kapitel *Political Theories of Culture* seiner Arbeit *Politics and Popular Culture* zwischen vier politischen Perspektiven auf Populäre Kultur, die im 20. Jahrhundert die politische und wissenschaftliche Praxis im Umgang mit Kultur geprägt haben.

Subversion lässt sich danach je nach Perspektive als für die Gesellschaft wünschenswerte oder zu verhindernde Kraft verstehen, dementsprechend unterschiedlich wird das subversive Potential populärer Kultur eingeschätzt.

Streets Einteilung soll auch in dieser Arbeit verdeutlichen, dass „das subversive" nicht objektiv an einer Musik oder ihrem Text festgestellt werden kann. Je nach politischer Perspektive wird die Musik zu einem gewissen System in ein Verhältnis gesetzt, das beschränkend und kontrollierend wirken, aber auch angegriffen und unterwandert werden kann. Streets Beschreibung der politischen Positionen dienen hierbei immer nur als Ausgangspunkt, um andere wissenschaftliche Überlegungen, musikwirtschaftliche und musikästhetische Prozesse aus unterschiedlichen Richtungen passend zu zuordnen.

Zum Abschluss sollen die in den unterschiedlichen Kapiteln herausgearbeiteten Positionen zusammengefasst gegenüber gestellt werden, um ihre Reibungspunkte und somit auch ihren Zusammenhang, also ihre Abhängigkeit voneinander zu zeigen.

B. Lebenslauf

Elias Berner, geb. 1983 in Wien.

1989–1993 Besuch der Volkschule Gumpendorferstrasse 1060 Wien

1989–1995 Besuch der Griechischen Schule in Wien, einmal wöchentlich

1989–1995 Klavierunterricht bei Prof. Kern.

1993–1996 Besuch des Akademischen Gymnasiums Wien.

1993–1996 Gitarrenunterricht am Schubert Konservatorium in Wien.

1995 Gründung der Band Moriturus.

1995–2005 div. Aufnahmen und Auftritte mit Moriturus in Österreich Deutschland und der Schweiz.

1996 Übersiedlung nach Hamburg aus beruflichen Gründen des Vaters.

1996–2002 Besuch des Gymnasiums Othmarschen/Hochrad in Hamburg.

1997–1998 Gitarrenunterricht bei Klaus Volland in Hamburg.

1999–2002 Gitarrenunterricht bei Thomas Onderka am Hamburger Konservatorium.

1999 Betriebspraktikum im Musikmarkt Hamburg.

2002 Abitur am Gymnasium Othmarschen/Hochrad in Hamburg.

seit 2002 Studium der Musikwissenschaft an der Universität Wien.

2004 Praktikum bei dem Produzent und Komponisten Walter Baco (Transkription improvisierter Werke, gemeinsame Bearbeitung von Mozartarien).

seit 2005 Gitarrist bei der Band Gasmac Gilmore (Mitarbeit bei Komposition, Produktion, Booking- und Pressearbeit).

2006–07 Booking und Pressearbeit für die Little Lucy Tour von Gasmac Gilmore.

2007 Komposition und Aufnahmen des Albums *About Boys and Dogs*.

2008 Verfassen der Magisterarbeit mit dem Titel *Subversiver Pop? eine politische Diskussion* im Fach Musikwissenschaft unter der Betreuung von Prof. Angerer.

Sommer 2008 Release des Albums *About Boys and Dogs* mit Gasmac Gilmore

in Österreich. Deutschland Release im Herbst. Booking und Pressearbeit für die begleitende Tour 08/09 in Österreich, Schweiz, Deutschland, Rumänien und Ungarn.

Februar 2009 Preisträger des *Austrian Newcomer Awards* mit der Band Gasmac Gilmore. Enge Zusammenarbeit mit der renommierten deutschen Booking Agentur Solar Penguin.

Sommer 2009 Fertigstellung und Abgabe der Diplomarbeit.

vorauss. Herbst 2009 Abschluss des Magisterstudiums für Musikwissenschaft und Erlangung des Magistergrades.