

Ekkehard Jost (Gießen)

### Über einige Probleme der Populärmusikforschung

Als ich vor einigen Tagen das Programm für diese Tagung zugeschickt bekam und es etwas genauer studierte, gewann ich den Eindruck, daß sich mein Beitrag - in der von mir geplanten Form - vermutlich sehr stark mit den drei Referaten überschneiden würde, in denen es, den Titeln nach zu schließen, vorrangig um terminologische Probleme zu gehen versprach (was sich bestätigte). Um solchermaßen vorhersehbare inhaltliche Überschneidungen zu vermeiden (oder doch zumindest zu reduzieren), habe ich mich entschlossen, den Schwerpunkt meines Beitrages zu verlagern bzw. thematisch auszuweiten. Ich spreche daher zunächst - in der gebotenen Kürze - über den Begriff der Musikalischen Massenkultur, der in der wissenschaftlichen Diskussion bekanntlich dem (etwas milder klingenden) der Populärkultur vorausging. Ich erinnere an die Diskussion zwischen Ernest van den Haag, Edward Shils, Melvin Tumin usw., wie sie in beispielsweise Bernard Rosenbergs Sammelband "Mass culture - The popular arts in America" (1957) zusammengefaßt ist. Ich gehe sodann in einem zweiten Schritt auf den Begriff der musikalischen Öffentlichkeit ein, der m.E. im Zusammenhang mit unserem Problem eine zentrale Bedeutung besitzt, und wende mich schließlich dem Verhältnis zwischen dem musikalischen Kunstwerk und der Populärmusik zu, woraus ich zum Schluß versuchen möchte, einige forschungsleitende Thesen zu entwickeln.

#### I. M a s s e n k u l t u r

1. Dem Terminus Massenkultur haftet - wie nahezu jedem mit dem Beiwort Masse verbundenen Begriff - eine bemerkenswerte Unschärfe an. Sieht man von demnach wie vor als Utopie zu verstehenden Eislerschen Konzept des Massenliedes als "Volkslied des Proletariats" ab, so stechen in der Diskussion um die Massenkultur vor allem zwei divergierende Positionen hervor, die man als zivilisations-optimistisch einerseits und kulturpessimistisch andererseits charakterisieren könnte.

Bildet aus zivilisations-optimistischer Sicht die Massenkultur als eine "Kultur der Massen" eine legitime Fortsetzung der Volkskunst vorindustrieller Epochen (der moderne, quasi-industriell gefertigte Schlager wäre dem-

nach der Nachfahre des Volksliedes), so stellt sich Massenkultur im Sinne von "Kultur für die Massen" (aus der Perspektive romantisch-elitärer Kulturkritik) in der Regel als eine zum Mittelmaß verkommene, für die Bedürfnisse der Massen zugerichtete, ehemalige Minoritäts- und Elitekultur dar (Konzept des gesunkenen Kulturguts). Zielt die erstere Position vor allem auf die ideologische Rechtfertigung bestehender hierarchischer Strukturen ab, für die man sich eine Stabilisierung durch die der "Massenkultur" immanenten Integrationskräfte erwartet, so begnügt sich der Kulturpessimismus mit einer zumeist undifferenzierten Diffamierung dessen, was er als "niedrig" identifiziert (In der Musik gilt dies für alles, was sich nicht der als offiziell anerkannten, abendländischen Kunstmusik zuordnen läßt).

Beiden Positionen, dem Zivilisations-Optimismus wie dem Kulturpessimismus gemeinsam ist, daß sie bei aller Berufung auf die Geschichte ahistorisch argumentieren: die erste ignoriert den fundamentalen Gegensatz zwischen den sozialen und ökonomischen Determinanten der traditionellen Volkskunst einerseits und jener massenmedial produzierten bzw. vermittelten Kultur andererseits; die letztere idealisiert - ebenso ahistorisch - die Vergangenheit, indem sie die Gegenwart in dunklen Farben malt und das, was sie als allgemeinen Kulturverfall interpretiert, zum Mentekel nahender Katastrophen erhebt. Beiden Positionen gemeinsam ist ferner ihre latente Verachtung der Massen, die - gemessen am Ideal großbürgerlicher Bildung und Kultur - niveaulos das Minderwertige konsumieren, weil sie es nicht besser wissen.

2. Faßt man "Massenkultur" jenseits der beschriebenen ideologischen Grundmuster und ohne a priori-Wertungen lediglich als "massenhaft rezipierte Kultur" (Konzept der Populärmusik), werden die Schwierigkeiten im Umgang mit dem Begriff nicht geringer. - Von welcher Auflagenhöhe an beginnt ein Buch ein Teil der Massenliteratur zu werden? Wieviele Schallplatten eines Interpreten oder Komponisten müssen verkauft werden, damit man ihn als Repräsentanten von Massenkultur (als populär) identifizieren kann? Es ist offensichtlich, daß eine solchermaßen quantitative Bestimmung, die nur die Rezipientenseite berücksichtigt, irrelevant bleiben muß. Statt dessen wird Massenkultur als Begriff erst dann brauchbar, wenn man ihn in ein Beziehungsgefüge von Produktion, Distribution und Rezeption .

stellt und bestimmte Charakteristika nicht nur für jede dieser drei Dimensionen, sondern auch für die Beziehungen zwischen ihnen angibt.

3. Ohne daß hier der Versuch einer auch nur halbwegs umfassenden Analyse des genannten Beziehungsgefüges unternommen werden kann, seien einige der wesentlichsten Merkmale von Massenkultur (unsystematisch) skizziert:

- Massenkultur setzt - in deutlicher Abgrenzung zur Volkskunst - die Trennung von Produzenten und Konsumenten voraus, die Teil der allgemeinen Trennung der Produktion von der Konsumtion und der Arbeit von der Freizeit ist.
- Die ökonomische Struktur der Massenmedien als Hauptagenten der Verbreitung von Massenkultur zielt auf Maximierung des Publikums und Minimierung der Kosten ab. Der Großteil ihrer Produktionen sind dementsprechend auf die Befriedigung "durchschnittlicher" Bedürfnisse (genauer: der Bedürfnisse der Mehrheit) berechnet und greifen daher zur Schablone.
- Die Standardisierung der Muster als wichtigste Voraussetzung für Erfolg und Rentabilität der Kulturindustrie provoziert eine in starkem Maße arbeitsteilig organisierte Produktion, wobei die eingesetzten Spezialisten häufig nicht die geringste Vorstellung von dem Endprodukt besitzen, zu dem sie ihren Teil beigesteuert haben (Das gilt für Studio-Musiker und Hua-hua-Chöre bei Schlagerproduktionen ebenso wie für die an der Ausstattung einer Fernsehshow beteiligten Bühnenbildner).
- Die weitgehende Standardisierung der Produkte, für deren Legitimation das Postulat uniformer Bedürfnisse herzuhalten hat, vollzieht sich nach Maßstäben, die eine mehr oder minder kleine Gruppe von "Machern" gemäß ihrer Interpretation des Majoritätsgeschmacks setzt. Die als Rückkopplungsmedium eingesetzte Meinungsforschung wirkt - da sie Scheinbedürfnisse nicht von echten zu unterscheiden vermag - in diesem Prozeß nicht im Sinne eines Korrektivs (wie gerne behauptet wird), sondern verstärkt im Gegenteil die Tendenzen zur Schematisierung.
- Die Hauptprobleme für das Phänomen Massenkultur erwachsen nicht aus den Medien an sich, sondern vielmehr aus deren direkter oder indirekter Einbeziehung in die Mechanismen des Marktes, in der Konzentration ihrer Kontrolle in den Händen weniger und der daraus resultierenden Gefahr ihrer Benutzung zur Stützung der Interessen machtbessender oder machtanstrebender Gruppen. Anders und kürzer gesagt: das Hauptproblem besteht in der negativen Korrelation zwischen Massenkultur und Öffentlichkeit.

## II. Musikkulturelle Öffentlichkeit

1. Das sich im 18. und frühen 19. Jahrhundert entfaltende öffentliche Musikleben (Konzert, Chorwesen, usw.) verdankt sich einer Reihe von ökonomischen, gesellschaftlichen und ideologischen Umwälzungen seit dem Spätmittelalter: Überwindung der feudalen Gebrauchswirtschaft durch die industrielle Warenproduktion unter kapitalistischen Produktionsverhältnissen, Zurückdrängung des Zunftsystems durch das freie Unternehmertum, Einschränkung des kulturellen Einflusses von Aristokratie und Klerus, Rezeption der Ideen der Aufklärung usw. Im Zuge der Verbürgerlichung der Musikkultur kam dem Begriff der Öffentlichkeit etwas Programmatisches und gleichzeitig Zwiespältiges zu: Zwar zielte die Herstellung von Öffentlichkeit auf die Herstellung von Demokratie ab, jedoch - gleichsam im Sinne einer Ersatzhandlung - in einem Bereich außerhalb der Politik, in welcher das Bürgertum (besonders im kleinstaatlich-zersplitterten, absolutistischen Deutschland) nach wie vor nichts zu vermelden hatte.

2. Diente die Schaffung öffentlichen Musiklebens für das von den Ideen der Aufklärung getragene, fortschrittliche Bürgertum somit nicht zuletzt auch zur Herstellung von Egalität zwischen Bürgertum und Adel (Egalität, wie gesagt, bezogen auf einen sehr begrenzten Sektor gesellschaftlicher Wirklichkeit), so blieb der Begriff der Öffentlichkeit in einem umfassenderen Sinne - als Teilhabe aller an einem Musikleben - letztlich Postulat: Weder Proletariat noch Bauern und Landarbeiter waren aufgrund ihrer ökonomischen und sozialen Situation in der Lage, an diesem Musikleben zu partizipieren, und ähnliches galt für große Teile des Kleinbürgertums. - Es entwickelten sich auf diese Weise im Laufe des 19. Jahrhunderts eine Reihe von klassenmäßig differenzierten musikalischen Teilöffentlichkeiten, wobei die ökonomisch dominierende Klasse das offizielle Musikleben, die "offizielle Öffentlichkeit" für sich in Anspruch nahm und durch Institutionalisierung stabilisierte, während proletarische und ländliche Musikkultur in Randbezirke des so als "öffentlich" postulierten Interesses rückten.

3. An der bis hierhin skizzierten Situation änderte sich bis heute vor allem insofern etwas, als einerseits zu den fortbestehenden, traditionellen musikalischen Teilöffentlichkeiten von Oper, Konzert, Chorwesen usw. neue Teilöffentlichkeiten hinzutraten (z.B. die Rockszene) und andererseits das Ganze durch zwei neue "Öffentlichkeiten" überlagert wurde, die

weder mit der "offiziellen Öffentlichkeit" des bürgerlichen Musiklebens noch mit den Teilöffentlichkeiten der Subkulturen identisch, jedoch in vielen Fäden an sie gebunden sind. Es handelt sich um die von Negt/Kluge sogenannten "Produktionsöffentlichkeiten" der Medienkonzerne und der öffentlich-rechtlichen Anstalten (Öffentlichkeit und Erfahrung, Frankfurt 1972).

Der Öffentlichkeitscharakter der Medien ist scheinbar unbeschränkt: Jeder kann an allem partizipieren, ohne daß ökonomische oder soziale Barrieren sich ihm in den Weg stellten. Tatsächlich jedoch erweist sich dieser von den Medien beanspruchte Charakter des Öffentlichen als Schein, wenn auch in einem grundlegend anderen Sinne als dies z.B. für das öffentliche Musikleben des 18. und 19. Jahrhunderts festgestellt wurde:

- Die Produktionsöffentlichkeiten sind sehr häufig nichtöffentlich verankert, sie sind vor allem gesteuert vom Produktionsinteresse, und
- sie zielen unter Umgehung des Zwischenbereiches der traditionellen Öffentlichkeit (Konzertwesen usw.) in direkten Kanälen auf die Privatsphäre des Individuums (vgl. Negt/Kluge). Der Unterschied zwischen den ausschließlich vom Markt bestimmten, oligopolistischen Medienkonzernen und den öffentlich-rechtlichen Medien ist dabei nicht prinzipieller, sondern gradueller Natur.

### III. Zum Verhältnis zwischen "musikalischem Kunstwerk" und "populärer Musik"

Die terminologischen Schwierigkeiten, in die man beim Versuch einer Abgrenzung von musikalischem Kunstwerk und populärer Musik heute gerät, sind bekannt: so wenig der Kunstbegriff die Kategorie des Populären ausschließt, so wenig läßt sich der Kunstwerk-Charakter vieler Beispiele von Musik leugnen, die aufgrund gesellschaftlicher Konventionen dem Bereich Populärmusik zugeordnet werden, unabhängig davon, ob sie nun wahrhaft populär sind oder nicht (Tatsächlich fällt es schwer einzusehen, warum man die Kollektivimprovisationen "Aus den 7 Tagen" der Stockhausen-Gruppe in die Schublade "Kunst" sortiert, während andererseits die "Unit Structures" des Free Jazz-Pianisten Cecil Taylor der Sparte "Populärmusik" zugeordnet werden). Die Ursache für derartige Ungereimtheiten, die charakteristisch sind für das oben bezeichnete Verhältnis von offiziellen und nicht-offiziellen musikkulturellen Teilöffentlichkeiten, besteht vor allem darin, daß - wie so oft - ein historischer Begriff (der des Kunst-

werks) verallgemeinert, d.h. als systematische Kategorie von überzeitlicher und interkultureller Bedeutungskonstanz verstanden wird.

Die Unterscheidung von "hoch" und "niedrig" oder "schwer" und "leicht" als Ausdruck der klassen- und schichtenspezifischen Differenzierung von Musik läßt sich weit in die abendländische Musikgeschichte zurückverfolgen und ist selbst bei einer Reihe von außereuropäischen Musikkulturen nachzuweisen. Die starre, programmatische Trennung einer als autonom verstandenen Kunstmusik von den verschiedenen Genres populärer Nicht-Kunstmusik hingegen ist - wie der Werkbegriff - im wesentlichen das Produkt gesellschaftlicher Umwälzungen des 18. und 19. Jahrhunderts.

Während es die Musikwissenschaft im Laufe der Jahrzehnte im Umgang mit der als offiziell anerkannten Musikkultur und deren Inbegriff, dem Kunstwerk, zu beträchtlichen Fortschritten in Methode und Ergebnissen gebracht hat, tut sie sich im Umgang mit den verschiedenen Genres sogenannter Populärmusik auf eine bemerkenswerte Weise schwer.

Es seien zum Abschluß einige Thesen formuliert, die besonders die Einbeziehung von Populärmusik in Forschung und Lehre betreffen:

- Die Erkenntnis der Musikethnologie, daß man sich der Musik fremder Kulturen mit jeweils adäquaten Mitteln zu nähern habe und nicht in ethnozentristischer Manier die eigenen abendländischen Standards und Kategorien auf die fremde Kultur übertragen dürfe, gilt ebenso für den Umgang mit Populärmusik, selbst wenn sie - wie etwa der Schlager - geographisch auf dem eigenen kulturellen Boden gewachsen ist.
- Adäquanz im Umgang mit Populärmusik bezieht sich auf verschiedene Aspekte: Jede Gattung populärer Musik hat - auch wenn dies meist ignoriert wird - eine Geschichte. Zu berücksichtigen ist daher einerseits der gesellschaftliche Kontext, dem sie ihre Entstehung verdankt, der ihre Entwicklung beeinflusst und in dem sie eine Funktion erfüllt. Zu berücksichtigen ist ferner ihr spezifisch musikkultureller Hintergrund, d.h. unter anderem: die musikalischen Einflüsse, denen sie während ihrer Entstehung und Entwicklung aufgesetzt ist. So ist z.B. der deutsche Schlager ohne eine Analyse seiner Beziehungen zur Wiener und Berliner Operette einerseits und "Tin Pan Alley" andererseits nicht

angemessen zu behandeln; ebensowenig der Rock ohne die Einbeziehung von Blues und Rhythm & Blues oder der Jazz ohne die Berücksichtigung des gesamten Spektrums afro-amerikanischer Musik.

- Die These, daß musikalische Genres wie Rock, Schlager usw. ausschließlich soziologisch dechiffrierbar und einer musikalischen Analyse nicht zugänglich seien, ist unhaltbar und stellt lediglich eine Ausflucht derer dar, die mit ihren herkömmlichen, an der abendländischen Kunstmusik erprobten Analysemethoden an den meisten Gattungen von Populärmusik scheitern müssen.

Und hier - meine ich - haben wir es in der Populärmusikforschung mit einem Arbeitsgebiet zu tun, daß uns vor immense und ungeheuer wichtige Aufgaben stellt. Wir haben in unseren Gießener Studienplänen seit einigen Semestern der seit langem im Studienangebot verankerten Veranstaltung "Grundlagen der musikalischen Analyse" eine zweite Veranstaltung an die Seite gestellt (als Pflichtveranstaltung), die Analyse II heißt.

Die erstgenannte Einführungsveranstaltung hat nunmehr den Untertitel "Europäische Kunstmusik", womit hauptsächlich die Musik der klassisch-romantischen Epoche und deren Vorläufer gemeint ist (Die Neue Musik wird in einem anderen Kontext behandelt). Analyse II aber heißt "Jazz und Populärmusik", wobei die Differenzierung zwischen beiden vor allem darauf Rücksicht nimmt, daß der Jazz in seinen avancierten Formen (ab Bebop) nur noch sehr bedingt der Populärmusik zuzurechnen ist, gleichzeitig aber beide Bereiche - besonders insoweit sie auf nicht notierten Gestaltungsmitteln basieren - nach ähnlichen Analysemethoden verlangen. Ich betreue diese Analyse II-Veranstaltung seit einiger Zeit und muß immer wieder mit großem Bedauern feststellen, daß insbesondere im Bereich der Populärmusik (im Jazz sieht es besser aus!) so gut wie keine brauchbaren Analysen vorliegen, Analysen mit Modellcharakter, von denen Studenten lernen können. Weite Felder der Populärmusik stellen sich in dieser Hinsicht als tabula rasa dar. Ganz gleich, ob wir von Reggae reden oder von Punk, vom französischen Chanson oder von Tango oder Tango Nuevo, von den Egerländern oder Stevie Wonder. Nirgendwo im weiten Feld der musikwissenschaftlichen oder musikpädagogischen Literaturproduktion wird - umfassend und auf vorbildhafte Weise - unseren

Studenten vorgemacht: Wie nähert man sich diesen Musiken, worauf kommt es in den einzelnen musikalischen Genres an? Wie sind die Stücke gemacht? Wo ist das gattungs- oder stilspezifisch Allgemeine, wo das Besondere. Gibt es genrespezifische Qualitätskriterien, welche sind dies???

Ich bin der Meinung, daß gerade in dieser Richtung wir Musikwissenschaftler und Musikpädagogen in ganz besonderem Maße gefordert sind. Denn wir sind die Einzigen (und nicht die Soziologen und Literaturwissenschaftler), die diese Arbeit übernehmen können, auch wenn wir selbst während unseres Studium in der Regel nicht speziell dafür ausgebildet wurden. Aber das sind wir im allgemeinen für die Lösung soziologischer Fragen noch weniger, und trotzdem scheuen wir uns nicht, im Hinblick auf die Durchleuchtung der gesellschaftlichen Hintergründe von Populärmusik fleißig zu dilettieren. Verstehen Sie also bitte den Schluß meines Beitrages als ein Plädoyer für die musikalische Analyse von Populärmusik, mit angemessenen Mitteln, fachmännisch oder fachfräulich, und mit viel Elan, denn es ist viel versäumt worden.