

## EINLEITUNG

Eine Popmusicology gibt es nicht – zumindest nicht im Sinne einer selbstständigen wissenschaftlichen Disziplin mit klar abgestecktem Forschungsgebiet und festem Ort im universitären Fächerkanon. Zu vielfältig und widersprüchlich werden dazu die Begriffe Pop, Populäre Musik, Populärmusik und neuerdings Populärmusik in den Räumen und Subräumen verwendet, die sich zwischen Fankultur, Musikjournalismus und Universität auf tun. Auch ist, sagen wir, Cole Porter zweifellos aus anderen Gründen und für andere Hörer ‚populär‘ als Freundeskreis, Prince, Bob Dylan oder die slowenische Turbo-Folk-Formation Atomik Harmonik. Dennoch gibt es nicht nur die allfälligen Narrative der Starkultur über herausragende Pop-Acts und ihre glamourösen Lebenswege, sondern zunehmend auch die der Popmusik als solcher, als erschließe (und konstruiere) sich das so unübersichtliche wie vielfältige Feld populärer Musik immer bewusster die eigene Geschichtlichkeit. Was hier zu Tage kommt – historische Kontinuitäten, Brüche und Genealogien, Knotenpunkte und Zerstreungen, Hauptstraßen, Nebenwege und Sackgassen – macht zugleich die Kontingenz solcher Strukturmetaphern und ihrer Versuche handgreiflich, die Dynamik als populär geltender Musiken auf die Muster irgendwelcher Affinitäten, Tradierungen, Innovationen oder Re-Entrys zu reduzieren.

Der Beitrag der Musikwissenschaft zu dieser Historiographie besteht seit vielen Jahren vornehmlich in Untersuchungen zu kulturellen und sozialen Phänomenen; genaue musikalische Analysen liegen dagegen nur in geringer Zahl vor. Der Grund dafür ist ein methodischer: Eines der Probleme, mit dem sich die Popmusicology seit ihren Anfängen herumschlägt, ist paradoxerweise die ungeklärte Relevanz von Popmusik als Musik. Während in den 1970er und 1980er Jahren Studien im Sog des Birminghamer Subkulturparadigmas mit dazu beitrugen, Popmusik als Gegenstand der Geistes- und Kulturwissenschaften zu etablieren, rieben sich Forscher, die sich für Bauweise und Mittel der Soundtexturen selbst interessierten, an der Frage auf, was denn das ästhetisch Interessante des Pop sei und mit welchen analytischen Werkzeugen es angemessen beschrieben werden könnte. Nicht einmal, dass die Beschaffenheit des mu-

sikalischen Klanggeschehens überhaupt für den Gebrauch populärer Musik von Bedeutung war, wusste man mit Sicherheit zu sagen – und nicht hoffnungslos im Hintertreffen gegenüber den Szenenerien der jeweiligen Aneignungskontexte, ganz zu schweigen von den Semantiken, die über mediale Diskurse in Internetforen, Zeitschriften, Musikfernsehen usw. erzeugt werden. Schließlich, so eine verbreitete Erkenntnis der Cultural Studies, lässt sich allein vom Standardisierungs-, Innovations- oder Komplexitätsgrad eines Popsongs auf nichts weiter schließen, weil zum einen fraglich ist, inwieweit Abweichendes und Schwieriges überhaupt wahrgenommen wird und andererseits noch das letzte Fließbandprodukt prinzipiell gegen den Strom genutzt und in subversive Praktiken eingebunden werden kann.

Popmusikforscher der ersten Reihe wie Richard Middleton und Simon Frith haben dieses Problem schon früh erkannt. Allerdings harrt die Frage nach den Begründungszusammenhängen ästhetischer Urteile über populäre Musik bis heute der Antworten, mit denen die kulturalistische Schlagseite der Popmusicology auch nur annähernd wieder ins Lot zu bringen wäre. Und das, obwohl der typische Einwand der Cultural Studies, die Bewertung populärer Musik habe weniger mit deren klanglichen Eigenheiten als mit ihren Nutzungskontexten zu tun, nicht selten den Eindruck einer Ausrede erweckt, die es erlaubt, über Musik selbst nicht reden zu müssen.

Entgegenen lässt sich unter anderem, dass die Wertschätzung bestimmter Bands oder Songs mit den Aufwertungsprozessen zwischen High & Low und den von Bourdieu und anderen beschriebenen Kämpfen gesellschaftlicher Gruppen und Institutionen um die ‚richtige Scheibe‘ nur unzureichend zu erklären ist. Zumindest gilt das dort, wo auch für die Musikindustrie unvermutet neue Stile und Musiker in den Pop-Kanon aufgenommen werden. Solche Kanon-Umbildungen von unten können in der Regel eher festgestellt als erklärt werden, weil sie im Kern auf individuelle ästhetische Urteile zurückgehen und damit eine subjektive Form der Begegnung mit Musik voraussetzen, die, so Anne Danielsen in ihrem Beitrag, mit kulturanalytischen Argumenten allein nicht zu begründen sind. Bewertungen von Musik sind zwar bis zu einem gewissen Grad durch Lebensumstände, Umfeld und Biographie voreingestellt und in die auf unterschiedlichsten Ebenen geführten gesellschaftlichen Debatten verwickelt. Dennoch aber bleiben sie eine prä-argumentative Angelegenheit, an welche Kanonisierungsdiskurse jeglicher Couleur immer erst nachträglich anschließen. Der Prozess der Aufwertung zuvor aus dem Kanon ausgeschlossener Musik setzt sich erst in Gang, wenn ihr das individuelle Hören von Musik als guter Musik vorausgeht.

Umgekehrt garantiert ein weitgehender (gesellschaftlich oder gruppenintern ausgehandelter) Konsens über die Qualität einer Musik noch nicht, dass jeder Einzelne ästhetische Erfahrungen mit ihr macht und machen kann, und handle es sich auch um einen zu den Top Ten des Pop-Kanons gehörigen Meilenstein. Aus philosophischer Sicht, die Christian Rolle in seinem Beitrag einnimmt, hängt das vielmehr von der Art der ästhetischen Praxis ab, in die Musik einbezogen wird. Hier macht es Sinn, wie Rolle im Anschluss an Martin Seel vorführt, zwischen verschiedenen Umgangsweisen mit Musik zu unterscheiden. Während der Pophörer im sinnlich-kontemplativen Modus von jeglichen Textinhalten und Aussagen absieht und sich wahlweise dem Sound oder den rhythmischen Pattern eines Songs hingibt, ohne assoziative Bezüge zuzulassen oder sich das Gehörte bewusst zu machen, sucht er über die verstehend-imaginative Praxis nach möglichen Bedeutungen und Symbolgehalten der Musik, erforscht Ausdruck und stilistische Besonderheiten, geht historischen Bezügen nach und ist bestrebt, sich über Musik zu verständigen. Eine atmosphärisch-korrespondive Praxis schließlich nutzt Musik als Beigabe zum Essen, Feiern, zum Autofahren und als Stilisierung alltäglicher Situationen und Handlungen. Erst das Gelingen einer dieser Praktiken soll die Präferenz für eine bestimmte Musik erklären, ein einleuchtender Befund, der über Popmusik weit hinausgeht.

Solche Nutzungsformen machen deutlich, wie komplex der Gegenstand ist, der in einer historischen Perspektive zu berücksichtigen ist. Popmusikgeschichten, die in eine Historiographie der Popmusik münden sollen, sind nicht nur kurzlebig, sie bringen einen ganzen Strauß von Problemen mit sich, wenn auf eingeführte Methoden der Musikgeschichtsschreibung zurückgegriffen werden soll. Peter Wicke erörtert die Facetten solcher Probleme, die von der kommerziellen Prägung und kurzfristigen Interessenlage bis zum Konflikt mit dem klassisch romantischen Musikbegriff reichen. Weder eine Geschichte der Helden oder der Songs, deren Analyse zudem meist auf ihre Texte reduziert wird, noch eine Orientierung an den Charts, welche musikalische Bedeutung mit der Zahl verkaufter Tonträger verwechselt, ist hier akzeptabel. Stattdessen skizziert Wicke in einer Weiterführung der Überlegungen von John Shepherd und Richard Middleton die Vision einer integralen Musikgeschichte, in der Popmusik als Teil der Reproduktions- und Entwicklungsmechanismen von Gesellschaft begriffen wird. Mit Musik als gleichzeitig resultierendem und gestaltendem Medium sozialer und kultureller Prozesse wäre hier eine Geschichte gesellschaftlicher Konstitution und Bedeutung von populärer Musik zu erzählen, die nicht Gefahr läuft, in den Relativismus eines von ästhetischen Vorlieben und kommerziellen Aspekten geprägten Szeneblicks zu verfallen.

Der Identität der populären Musik geht Dietrich Helms mit vergleichsweise neuem methodischen Werkzeug nach. Die Systemtheorie Niklas Luhmanns als umfassendes Erkenntnisinstrument soll dabei den komplexen Gegenstand besser fassen als die unpassend erscheinenden Verfahren etablierter Musikologie. Musik ist hier, durchaus ähnlich wie in Wickes Ansatz, ein kulturelles Medium, nun allerdings im System Pop. Es geht nun nicht mehr um Musikstücke oder musikalisches Material als zentrale Identitätskriterien, sondern um eine spezifische Form der Kommunikation. Populäre Musik ‚erbt‘ als Teil des Systems Pop auch dessen Differenzkriterium, welches die Kommunikation in diesem System im Vergleich zu anderen Systemen abgrenzt und definiert. Helms' Vorschlag für eine solche Abgrenzung ist die spezifische Relation zwischen Individuation und Proliferation der Kommunikation im System Pop. Nur im Pop, so die Hypothese, findet eine spezifische Balance zwischen einer als individuell erfahrenen Sinnbildung und gleichzeitiger massenhafter Verbreitung der entsprechenden Wahrnehmungsangebote statt.

Wie erwähnt, ist die Popularität von *Love For Sale* natürlich eine ganz andere als die der Musiken beispielsweise von Missy Elliott oder der slowenischen Acts DJ Umek und Siddharta. Die Diversivität populärer Musik schon innerhalb eines vergleichsweise kleinen und jungen, in den letzten fünfzehn Jahren durch Balkankrieg, das folgende Nationbuilding und die damit verbundenen kulturellen Abgrenzungsstrategien aber zugleich in besonderer Weise geprägten europäischen Landes führt Leon Stefanija am Beispiel slowenischer Bands vor Augen. Atomik Harmonik, Neisha, DJ Umek, die Bands Laibach und Siddharta und der Jazzmusiker Vasko Atanasovski machen zum einen die unterschiedlichen Funktionen deutlich, die ‚Popularität‘ als eine Eigenschaft von Musik abhängig von Umfeld, künstlerischem Anliegen und der jeweils angesprochenen Rezipientengruppe annehmen kann. Nicht zufällig ist ihnen dabei die Suche nach expressiven Potentialen gemeinsam, die weniger den ausdrücklichen Anschluss an nationale Volksmusiktraditionen anstrebt als verschiedene Strategien der Authentifizierung thematisiert. Zum anderen verweisen die Beispiele auf unterschiedliche psychologische, physiologische und kulturelle Rezeptionsformen und (stimulierende, sedierende etc.) Wirkungsweisen populärer Musik, die Stefanija in diesem Zusammenhang und mit kritischem Blick auf die entsprechenden Methoden der Popmusikforschung diskutiert.

Um eine besondere Relation von technischer Kultur und populärer Musik geht es im Beitrag von Rolf Großmann. Er beschäftigt sich mit dem Verhältnis von elektronischen Medien und populärer Musik. Popmusik ist

demnach ‚die‘ Musik der elektronischen Medien. Sie bildet das einzige musikalische Genre des 20. Jahrhunderts, dessen musikalische Gestaltung mit der Phonographie und der elektronischen Klangerzeugung unauflösbar verbunden ist. Ohne die Kenntnis ihrer medialen Existenz und entsprechende technikkulturelle Reflexion, so die These Großmanns, ist populäre Musik weder zu verstehen noch zu erklären. Eine technikkulturelle Sicht, wie sie im englischsprachigen Raum etwa Paul Théberge vorantreibt, könnte danach das Bindeglied zwischen einer alten und neuen musikwissenschaftlich orientierten Betrachtung bilden. Traditionelle Musikwissenschaft ist unter anderem aufgrund der bisher dominanten (Noten-)Schriftlichkeit ihrer Gegenstände nicht in der Lage, eine Medienmusik wie die populäre Musik zu erfassen, die auf der phonographischen Schrift beruht. Sie wäre daher durch eine interdisziplinäre Sicht zu ergänzen, welche die vielfach bestehenden medienwissenschaftlichen Ansätze zur Kenntnis nimmt und – wo möglich – nutzbar macht. Das heißt jedoch nicht, dass ihre Methoden und Verfahren grundsätzlich unzuständig wären und zugunsten einer rein medienwissenschaftlichen Orientierung aufgegeben werden sollten. Anschlussfähig werden Material und Strukturanalysen allerdings erst dann, wenn ihre Konzeption im Sinne elektronischer Medien erweitert wird.

Den ergänzenden Perspektivenwechsel aus der Sicht einer kulturorientierten Medienwissenschaft vollzieht Christoph Jacke. Ihn verbindet mit dem Autor des vorausgehenden Beitrags nicht nur die langjährige Arbeit im konstruktivistischen Paradigma des Literatur- und Medienwissenschaftlers Siegfried J. Schmidt, sondern auch eine gemeinsame theoretische Konzeption des kulturellen Mediums Musik. Danach ist Musik ein Konstrukt individueller Wahrnehmung, genauer: eine spezifische Klasse von Kommunikaten, deren Konstruktionsmechanismen soziokulturell vorgeformt sind. Die Medientechnologien sind hier *ein* Element eines komplexen Bedingungsgefüges von Kommunikationshandlungen, in denen mittels auditiver Wahrnehmungsangebote musikalische Kommunikate erzeugt werden. Jackes Beschreibung der komplexen Wechselwirkungen von Medien und Musik in ihrer sozialen und kulturellen Konstruktion mündet in den Vorschlag, eine Medienkulturwissenschaft als erweiterten Rahmen für ein medienorientiertes Verständnis von Popmusik zu entwerfen. In der Tat könnte hier eine produktive Schnittstelle – der Komplementarität und Ergänzung, nicht der Konkurrenz – zwischen Medien- und Musikwissenschaft entstehen.

Nicht zuletzt versammelt der vorliegende Band einige Analysen, welche das Spektrum möglicher Methoden vor dem Hintergrund der vorausgegangenen Überlegungen verdeutlichen. Eine Analyse von populärer

Musik als Musik tut zweifelsohne gut daran, Formen der Aneignung und Nutzung von Popmusik in ihre Untersuchungen einbeziehen. Sie sollte sich aber nicht darauf beschränken. Zwar geraten Musikanalysen, deren Maßstäbe an den Gestaltungsmitteln europäischer Kunstmusik entwickelt wurden, leicht in die Untiefen eines Eurozentrismus, der Popmusik mit seinen gewohnten Kriterien (z.B. Komplexität und Werkautonomie) aufzuwerten versucht, gleichzeitig aber nicht in der Lage ist, landläufige Prinzipien vieler populärer Musikstile wie Prozessualität, Kollektivität, melodische und harmonische Einfachheit und andererseits einen stark ausdifferenzierten Umgang mit neuen Soundtechnologien zu erfassen, geschweige denn zu verstehen. Die Popmusicology sollte deswegen aber, so Martin Pfeleiderer in seinem Beitrag, nicht in rezeptionsästhetischer Askese verharren, sondern vielmehr geeignete analytische Vorgehensweisen entwickeln, die Musik, Aneignungshintergrund und Primärmaterial wie CD-Cover und -booklet gleichermaßen berücksichtigen und dabei beispielsweise auch Verfahren der Transkription von Musikaufnahmen einbeziehen. Nicht nur die große Fülle an biographischer Literatur über die großen Stars und ihre Bands spricht dafür, dass das Interesse vieler Popfans durchaus auch Produktionsaspekten ihrer Musik gilt. Das Ziel einer musikalischen Analyse sollte daher sein, die Nutzung von Popmusik nicht nur, aber auch über Beschreibungen des Klanggeschehens zu begründen, deren Instrumente jeweils den musikalischen Gegebenheiten und dem Erkenntnisinteresse entsprechend auszuwählen sind. Pfeleiderer entwickelt dazu ein analytisches Stufenmodell, in dem auch die körpertechnische Wahrnehmung von Musik über den Tanz berücksichtigt wird.

Michael Rappes Beitrag erinnert in diesem Zusammenhang daran, dass es für viele Pop-Insider zunächst so schlicht wie entscheidend um die Verstehensangebote geht, die in der popkulturellen Zeichenwelt (etwa eines Videoclips) enthalten sind. Eine Analyse, die diese Rezeptionshaltung ernst nimmt, muss sich darum vor allem um diese Zeichenkonstellationen kümmern und einen Song als komplexes Bedeutungsgefüge lesen, das Bezüge zu anderer Musik herstellt, Subtexte generiert und versteckte Semantiken zur Verfügung stellt. Ein Beispiel für diese Form musikarchäologischer Spurensuche gibt Rappe mit seiner Analyse des Freundeskreis-Clips *Esperanto*, der eine Fülle szeneninterner Codes verwendet und somit eine Hör- und Sehkompetenz voraussetzt, ohne die der Song verkannt werden muss.

Michael Buchler dagegen stellt unter Beweis, dass manche populäre Musik entgegen den Befürchtungen vieler Popmusikologen auch oder sogar erst mit den traditionellen Werkzeugen harmonischer Analyse, also vermittelt der Funktionsharmonik und ihren Kategorien des Konventio-

nellen, Formelhaften bzw. Abweichenden und Innovativen lesbar werden. Mit Cole Porters *Love For Sale* wählt er dazu einen Gegenstand, um dessen harmonischen Bau bis in die vom Komponisten selbst arrangierte Klavierstimme man wissen muss, um ihn und den Interpretationsansatz Porters zu verstehen. Im Rahmen der American Popular Music um 1930, in dem Porter komponiert, legt die Deutung der Akkordbeziehungen ein entscheidendes Merkmal seiner Verarbeitung des Themas käuflicher Liebe frei.

Eines der zentralen Ausdrucksmittel populärer Musik ist, wer wollte es bezweifeln, die Stimme, mit der sich die Sängerinnen und Sänger des Pop in unsere Herzen spielen und in unserem Körper einnisten, ihn einnehmen, umschmeicheln oder, mit Roland Barthes gesprochen, erotisch berühren und sich zu erkennen geben. Erstaunlicherweise ist die Popmusicology eingehende Studien zu Stimme und Gesang dennoch bis heute schuldig geblieben. Das ist umso bedauerlicher, als der Stimme-Diskurs in der Kultur- und Medienwissenschaft seit Ende der 1990er Jahre erhebliche Fahrt aufgenommen und eine ganze Reihe von interessanten Vorlagen geliefert hat, die zu verwerten alle Mühe wert sind. Aufzuarbeiten wäre in diesem Zusammenhang vor allem der Beitrag populärer Musik zur Ausgestaltung des Verhältnisses zwischen Stimme, Körper und den modernen Audiomedien, das sich im 20. Jahrhundert ausbildet und entscheidende Impulse nicht nur innerhalb der populären Kultur setzt. Natürlich sind Popstimmen, auch wo sie nicht unnatürlich verzerrt klingen oder sogar als Maschinen-Sound daher kommen wie im Fall von Kraftwerk oder Daft Punk, zunächst einmal und weitgehend eine Angelegenheit der Sound-Technologien. Unsere Empathie gilt *Disembodied Voices*, Stimmen, bei denen keine beständige Relation zwischen Körper, Stimme und Raum mehr besteht und das Klangdesign am Bildschirm und mit Hilfe studioteknischer Bearbeitungsschritte passiert. Dennoch hat die Popforschung nicht ohne Grund den Körper als zentralen Referenzbegriff für das Stimme-Hören entwickelt; eines Hörens allerdings, das sich nicht im ausdruckspsychologischen Sinn auf eine sich selbst ausstellende Innerlichkeit richtet, sondern auf Signale, die ihren Ursprung in der organischen Konstitution einer Stimme haben, ihren körperlichen Vorzüge wie ihren irreversiblen Verletzungen und ‚Fehlern‘, dem unkontrolliert Entgleitenden ihres Vortrags.

Warum es dabei gleichwohl nicht um die Enttarnung von stimmlichen Maskeraden zugunsten eines personalen, sich körperlich äußernden Kerns gehen kann, zeigt der Beitrag von Christian Bielefeldt. Auch das Korn, die berühmte Barthesche ‚Rauheit der Stimme‘ entsteht erst beim Aufeinandertreffen von (teils unbewusst angeeigneten) Körpertechniken

und kulturellen Praktiken im Medium Musik, als Ausprägung eines bestimmten Vorrats an Möglichkeiten, Klang (auch technisch) zu organisieren. Die ‚grain de la voix‘ ist darum weder umstandslos mit einem rauhigen Timbre, intonatorischen Besonderheiten oder einer besonders verschliffenen Aussprache gleichzusetzen noch auf rein körperliche Aspekte zu reduzieren. Ein musikwissenschaftlicher Anschluss an Barthes könnte aber darin bestehen, Eigenheiten einer Stimme im Umgang mit Sprache und mit Timbre, Stimmsitz und physischen Merkmalen zu beobachten, die sie über den einzelnen Song hinaus auszeichnen, und diese vokalen Signaturen zugleich als biographische Echos zu lesen, in die sich Materie und Körper, Geschlecht, Alter und Herkunft und schließlich auch die Rhetorizität stimmlicher Ausdrucksmodelle und ihrer phonographischen Basis einschreiben. Das Beispiel Prince, sicherlich einer der stimmlich wandlungsfähigsten Sänger des Pop, spricht dafür, dass hier zudem und alles andere als nachgeordnet auch kulturelle Figuren des Singens und des Sängers eine Rolle spielen, vom Engelsgesang und seinem Gegenbild, der diabolischen Stimme, über den virilen Verführer und den ekstatischen Gesang bis hin zur narrativen oder politischen Stimme.

Während Prince in seinen vokalen Performances vor allem die Figuren des androgynen Wanderers zwischen den Geschlechtern, der exzentrischen Diva und des *African-American Lover* aufgreift, zeichnet Bob Dylan, bekannt für das ‚Zersingen‘ seiner Songtexte und das Nuschelnde, Enge und Näseldnde seiner Stimme, dennoch eine besondere Affinität zum Erzählen aus. Wie Richard Klein darlegt, bedeutet Narrativität bei Dylan allerdings nicht nur in konventioneller Bardenpose oder mediativer Versonnenheit von vergangenen Geschehnissen zu berichten, sondern gewissermaßen die Zeithaftigkeit des Erzählens selbst in einer Stimme zu spiegeln, die in diesem Sinn dann weitaus mehr ist als die Stimme einer bestimmten Person mit individueller Geschichte und Herkunft. So bringt Dylan einerseits etwas Unverwechselbares zu Gehör, über die Liedtexte hinaus und in einer Singtechnik, mit der er die Sprache in ihre klanglichen Kleinstbestandteile zersetzt. Diese Anarchismen gehen jedoch oft Hand in Hand mit der Entfaltung neuer Semantiken und stellen zudem gerade bei Dylan weniger bloße physische Merkmale als vielmehr Ausdrucksgestalten dar, die historische Symboliken mit sich führen. Im Durchgang durch verschiedene Phasen zeigt Klein, dass sich das Verhältnis von stimmlicher Autonomie, Darstellung und Ausdruck dabei immer wieder neu justiert. Je älter er wird und je mehr der Rekurs auf das eigene Repertoire in den letzten Jahren in den Blickpunkt rückt, werden Zeitlichkeit und Geschichte von Dylan umso offener thematisiert.



Weder bei Dylan noch bei Prince, Cole Porter, Freundeskreis oder Laibach gilt es allerdings einen Aspekt aus den Augen zu verlieren, der in der Auseinandersetzung mit und der Analyse von Popmusik auf eine lange und teilweise unselige Tradition zurückführt: Popsongs – und die Kollegen der ‚ernsten Musik‘ haben hier längst gleichgezogen – sind medial distributierte, betriebswirtschaftlich kalkulierte Ware und unterliegen somit den Produktions- und Verbreitungsbedingungen industrieller Güter. Eine Selbstverständlichkeit, die gleichwohl die Frage aufwirft, in welcher Form die Musikwissenschaft diesen Sachverhalt nicht nur akademisch analysieren (und reflexartig verteufeln), sondern möglicherweise auch nutzen und ins Spiel der Popkulturindustrie eintreten könnte und wollte. Umriss eines derartigen, angewandten Studiengangs, der künftige Absolventen gezielt auf kulturindustrielle Berufsfelder vorbereiten will, skizziert der Beitrag von Marc Pendzich. Er wagt es, das Undenkbare zu denken: eine Musikwissenschaft, deren vorrangiges Ziel in ihrer Verwendbarkeit in der Ökonomie der Musikwirtschaft läge. Nicht genug ist es danach, diese Disziplin von der Last des Historismus zu befreien und ihre Systematik den aktuellen Phänomenen der Gestaltung und den Prozessen der Distribution und Rezeption zu öffnen. Seine Vorschläge umfassen Innovationsforschung, Markt- und Markenanalysen und andere Zuarbeiten für die Tonträgerfirmen und werden ergänzt durch eine Sichtung der Krise des deutschen Musikmarkts. Ob der von Pendzich skizzierte Weg hierfür gangbar ist, wird zu diskutieren sein. Sein Beitrag kann in unserem Spektrum der Ansätze jedoch schon deshalb nicht fehlen, weil er offenlegt, um welche Diskursfacetten es hier geht.

Nach Theorie, Analyse und Ökonomie findet zum Abschluss des Bands eine ‚Erdung‘ des Themas statt: Eine Akademie der Popmusik präsentiert einen ihrer Studiengänge und stellt selbstverständlich und engagiert – nicht zuletzt ist hier einer der Herausgeber beteiligt – nicht nur in der Theorie, sondern maßgeblich in der Praxis fest, dass Popmusik lehrbar sei. Ein Thema, das eine lange Geschichte hat. Spätestens seit der Aufnahme des Jazz in das Studiengangsszenario der deutschen Musikhochschulen wurde und wird hierzulande über die Akademisierung von in ihrer Genese her (scheinbar) völlig unakademischer Musikformen gestritten. Subkultur, Provokation, Subversion oder noch schlimmer Jugendkultur und akademische Institution gelten als inkompatibel, hinzu kommt die vermeintliche Theorieferne einer auf der phonographischen Notation der (Massen-)medien beruhenden Musikkultur.

Die Frage ‚Gibt es ein akademisch vermittelbares Handwerk der Popmusik?‘ wird sicherlich auch weiterhin umstritten bleiben. Es gibt, soviel ließe sich konsensuell feststellen, einen Kanon der Popmusik (also auch ein musikalisch-handwerkliches ‚Repertoire‘) und es gibt die Me-

chanismen der Medien und der Ökonomie. Nicht zuletzt zeigt der vorliegende Band die Charakteristika der konstitutiven Elemente von Popmusik in diesem Spannungsfeld und ihre Rolle im akademischen Feld. Bei Udo Dahmen und Tobias Wollermann geht es nun nicht um den Theoriediskurs, sondern um das Alltagsgeschäft einer Bildungseinrichtung, in anderen Worten um die Operationalisierung des praktischen und theoretischen Wissens, dem akademische Theoriebildung eigentlich vorgelagert sein sollte. Dabei sind alte und neue Wege einzuschlagen. Denn das sequenzielle Modell der Erarbeitung gesicherten Wissens, seiner didaktischen Umsetzung und überprüfbaren berufsbezogenen Vermittlung an vermeintlich unwissende Studierende funktioniert – wie in allen dynamischen Berufsfeldern – kaum mehr. Eher ist im ständigen Abgleich mit dem Wandel theoretischer Diskurse, aktueller ästhetischer Strömungen und berufspraktischer Erfordernisse eine Parallelität von inhaltlicher Konzeption und akademischer Reflexion notwendig, die Mut zu neuen Inhalten und Formen erfordert. Es ist Zeit, ein altes Modell neu zu beleben und ernstzunehmen: die Einheit von Forschung und Lehre. Gepaart mit einem neuen Modell der Integration studentischer Kompetenz und dem kompetenten, berufsfeldorientierten Blick auf eine sich wandelnde Praxis, kann daraus ein gangbarer Weg für Studiengänge zur populären Musik werden, wie ihn bereits die Popakademie Baden-Württemberg beschreitet.

Die Popmusicology befindet sich indessen noch am Anfang, sie hat auch für diesen Kontext anschlussfähige Themen und Methoden zu erarbeiten und zu entwickeln und – sie hat selbst anschlussfähig zu sein. Das breite Themenspektrum unseres Bands ist ein Ausdruck dieser Absicht.

*Die Herausgeber*

*Lüneburg, Mannheim und Zürich, im Juli 2007*

Ohne engagierte institutionelle und persönliche Unterstützung wäre diese Publikation nicht zu verwirklichen gewesen. Unser Dank geht an die Universität Lüneburg, dort die Universitätsgesellschaft, die Fächer Musik und Kulturinformatik, den Schwerpunktbereich „((audio)) Ästhetische Strategien“, an die Popakademie Baden-Württemberg und die Autoren der Beiträge. Für ihre Geduld und gründliche Bearbeitung der Druckvorlage sei Marie Beyeler herzlich gedankt.