

EINLEITUNG: »INTERESSELOSES WOHLGEFALLEN« AN POPMUSIK?

»Leichte Kunst hat die autonome als Schatten begleitet. Sie ist das gesellschaftlich schlechte Gewissen der ernsten« (Adorno 1996: 143).

Das Bewusstsein für kulturelle Dichotomien, wie sie sich in musikalischen Bereichen durch die Verwendung begrifflicher Unterscheidungen von ›leicht und autonom‹, ›hoch und nieder‹, ›E und U‹, ›anspruchsvoll und trivial‹ oder ›artifiziell und populär‹ charakteristisch niederschlagen, ist zutiefst in der europäisch-abendländischen Kultur- und Geistesgeschichte verwurzelt und hat bis heute unser Verständnis für kulturelle Güter nachhaltig geprägt. Wenn heutzutage die Grenzen zwischen diesen Kategorien zunehmend verschwimmen und sich in das Stadium allmählicher Auflösung begeben, so ändert dies nichts an der Tatsache, dass unsere Wertvorstellungen sich an Vorlagen orientieren, die über Jahrhunderte hinweg gesellschaftlich tradiert wurden. Das sich im Zuge der europäischen Aufklärung etablierende bürgerliche Kunstverständnis, das auf der klar abgetrennten, unterschiedlichen Schichtung sozialer Klassen beruhte, ist heute durch die zahlreichen Umstrukturierungsprozesse innerhalb der Gesellschaft einem liberalisierten Verständnis von Kunst gewichen, das nunmehr einen demokratischen Umgang mit ihr einschließt.

Die im 19. Jahrhundert vorherrschende idealistische Ästhetik hatte durch ihren normativen Gestus die Wertvorstellung und Rezeption musikalischer Kunstwerke maßgeblich bestimmt. Die Trennung zwischen ›hoher‹ und ›niederer‹ Kultur war dabei nicht nur Folge dieser Einstellung, sondern lag ihr bereits zugrunde, waren die theoretischen Auseinandersetzungen mit Kunst doch in einen gesellschaftlichen Zusammenhang eingebunden, der noch aus der feudalistischen Ständeordnung herrührte: Die höfische Adelskultur stand der niederen Kultur des gemeinen Volkes ge-

genüber. Gelehrte, Wissenschaftler und Künstler, die seit jeher oberen gesellschaftlichen Schichten angehörten oder diesen zumindest nahe standen, waren die einzigen, denen es vorbehalten war, den ›wahren‹ Diskurs über Kunst und Musik zu führen und dabei festzuschreiben, was als schön zu gelten hat.¹

Die Musik, die seit Boethius im fünften Jahrhundert dem *Quadrivium* der *artes liberales* angehörte und somit den handwerklichen Künsten der *artes mechanicae* übergeordnet war, erhielt ihre übergeordnete Stellung aus theoretischen Überlegungen heraus, die, in einen metaphysischen Kosmos eingetaucht, dabei zu einer dogmatischen Ordnung geronnen waren. Die hierarchische Trennung der *artes*, die einer gesellschaftlichen entsprach, nämlich der von freien Bürgern der römischen Antike und den Dienern und Sklaven, wurde erst durch Säkularisierung und Aufklärungstendenzen im ausgehenden Mittelalter allmählich aufgelöst. Schienen musiktheoretische Reflexionen bis *dato* den Horizont philosophisch-metaphysischer Bereiche nicht zu überschreiten und vom gesellschaftlichen Gebrauch und alltäglicher Musizierpraxis abgehoben zu sein, so zeigt sich an ihnen dennoch, wie gesellschaftliche Strukturen sich in den philosophischen Überlegungen abbilden und von diesen reproduziert werden. Der oberen Gesellschaftsschicht waren die freien Künste zugeordnet, der unteren die mechanischen. Eine solche hierarchische Anordnung von getrennten kulturellen Sphären, die eher auf der Basis sozialer Konstellationen gründet als naturgegeben oder durch einen Schöpfergott legitimiert zu sein, hat sich im Laufe der Jahrhunderte vielfach ausdifferenziert und zugleich kontinuierlich nivelliert.

Die Demokratisierung der Zugangsweisen zu musikalischen Gütern hat in heutiger Zeit eine Situation geschaffen, die es erlaubt, über multimediale Techniken aus einem nahezu unbegrenzten Vorrat musikalischer Daten jederzeit die gewünschten

1 Zwei theoretisch ausgerichtete Künstler, wie Leon Battista Alberti oder Leonardo da Vinci, die während der Renaissance die Emanzipation der Malerei und deren Siegeszug über alle anderen Künste vorbereiteten, übten auf diese Weise ebenso großen Einfluss auf die Wertschätzung der einzelnen Künste und Kunstwerke aus, wie es den Theorien über das Schöne und die Kunst seit jeher vorbehalten war, Wahrnehmung und Umgang mit Kunst nicht nur zu erklären, sondern auch zu bestimmen.

Musikstücke auszuwählen, zu kombinieren und zu rezipieren. Somit ist es ein Leichtes, zum Beispiel über das Internet seine individuelle Auswahl auf einen portablen MP3-Player aufzunehmen und sie jederzeit abzuhören. Eine Mischung, die sowohl eine Beethoven-Sonate mit Bob Dylan-Songs als auch Death Metal-Stücke mit musikethnologischen Feldaufnahmen der Aborigines kombinieren und dabei Britney Spears, polnischen Progressive-Rock, HipHop, John Coltrane und Soukous umfassen würde, ist technisch realisierbar geworden und stellt dabei eine neue Rezeptionssituation her, die keine musikkulturelle Dichotomisierung mehr kennt - analog hierzu gilt dies für den Sampler im Bereich der Musikproduktion.

So sehr diese Möglichkeiten im Alltag vorhanden sind und bereits genutzt werden, so sehr wird im traditionellen musikwissenschaftlichen Diskurs noch das Bild von getrennten musikalischen Sphären aufrechterhalten, hatte es sich doch seit Beginn des Faches darin eingeschrieben und ihm als Legitimationsgrundlage gedient. Die wissenschaftliche Betrachtung bezog sich in erster Linie auf die europäisch-abendländische Kunstmusik, die als einzige musiktheoretischen und ästhetischen Reflexionen unterzogen wurde, wobei die systematische Ausschließung anderer Musikkulturen im Hinblick auf europäische Volksmusiktraditionen und außereuropäische Musikkulturen zur Gründung der Vergleichenden Musikwissenschaft, der heutigen Musikethnologie, führte. Populäre Musik war lange Zeit nahezu vollständig aus dem musikwissenschaftlichen Diskurs ausgeschlossen und diente allenfalls als Negativ, von dem die Kunstmusik abgehoben werden konnte. Dass sich daran bis heute nicht sonderlich viel geändert hat, lässt sich durch einen zahlenmäßigen Vergleich illustrieren, der die wachsende Diskrepanz zwischen dem alltagspraktischen und dem akademischen Umgang mit der im Sinne des klassisch-humanistischen Bildungsideals verfochtenen so genannten Hochkultur verdeutlicht und dabei, wenngleich auch nicht ganz unproblematisch, zumindest Größenverhältnisse andeutet. So stellt der Kulturwissenschaftler Kaspar Maase in einem Zeitungsartikel die Diagnose: »Gut 90 Prozent der Deutschen leben in einer geistigen Welt, in der Hochkultur irrelevant ist.« (Maase 2002). Konträr hierzu verhält sich die quantitative Themenverteilung im akademischen Lehrbetrieb, die keineswegs die gesellschaftliche Situation widerspiegelt, was allzu offensichtlich wird, wenn man

einen Blick auf das musikwissenschaftliche Veranstaltungsprogramm an deutschen Hochschulen richtet. Für das Wintersemester 2006/2007 beträgt der Anteil einer expliziten Thematisierung populärer Musik am gesamten inhaltlichen Angebot weniger als dreizehn Prozent.² Dieses extreme Ungleichgewicht macht deutlich, dass die wissenschaftliche Beschäftigung mit der artifiziellen Musik den größten Raum einnimmt und sich dabei überwiegend einem Kulturbegriff verpflichtet fühlt, der die Konservierung ›geheiliger‹ Bildungsgüter impliziert. Suchte man nach den Gründen für diese auffällige Marginalisierung populärer Musik im akademischen Diskurs, die keineswegs zufällig ist, so würde ein bloßer Verweis auf die individuellen geschmacklichen Präferenzen der Dozenten sowie auf die bewusst vollzogene Würdigung und Konservierung gesellschaftlich marginalisierter Musikphänomene, wie so genannter Alter oder Neuer Musik, zu kurz greifen und den Blick auf die darunter liegenden vielfältigen Strategien und Mechanismen verdecken, die dem musikwissenschaftlichen Diskurs inhärent sind. Dass die Konstitution einer Musiktheorie oder Musikästhetik der populären Musik sich mit dem Selbstverständnis des Faches kaum vereinbaren lässt, liegt an den anhand der artifiziellen Musik entwickelten theoretischen und ästhetischen Prämissen, die, aus einem bürgerlichen Kunstmusikverständnis heraus entstanden, bis heute ihre Gültigkeit bewahren konnten und den Umgang und die Wahrnehmung von Musik auf subtile Weise beeinflussen.

Ästhetik als Ideologie stellt eine Annahme dar, die der vorliegenden Arbeit zugrunde liegt. Janet Wolff schreibt in ihrem Aufsatz ›The Ideology of Autonomous Art‹: »Art is always ideological, not in the sense that it contains a political message, but in that its meanings are the [...] representation of the extra-aesthetic« (Wolff 1987: 8). Die ideologische Komponente in der Musik drückt sich durch ästhetische Kriterien aus, wird durch

2 Diese Zahl bezieht sich auf das in der Zeitschrift Musikforschung (2006: 260-272) abgedruckte Wintersemesterprogramm und berücksichtigt alle musikwissenschaftlichen Veranstaltungen an Universitäten und sonstigen Hochschulen mit Promotionsrecht innerhalb Deutschlands. Es sei darauf hingewiesen, dass, obwohl die Veranstaltungstitel nicht in allen Fällen zuverlässig auf die behandelten Inhalte schließen lassen, eine dezidierte Beschäftigung mit populären Musikformen hierbei als unwahrscheinlich angesehen werden kann.

außerästhetische jedoch erst zur ideologischen. Der Ausdruck ›außerästhetisch‹ zielt dabei auf die historischen und sozialen Bedingungen ab, deren Analyse den ideologischen Charakter ästhetischer Konzepte aufdecken kann. Musikästhetische Konzepte, auch wenn sie manchmal aufgrund ihres abstrakten Charakters den Anschein von ›Unbrauchbarkeit‹ oder ›Weltfremdheit‹ erwecken, bleiben keineswegs unberührt von musikpraktischen Angelegenheiten; sie durchdringen vielmehr, oftmals unbewusst, den vielschichtigen gesellschaftlichen Diskurs, in dem der Stellenwert von Musik verhandelt wird, sei es in Fragen der Produktion, Rezeption, Kritik oder auch der Kultur- und Gesellschaftspolitik. Musikalische Präferenzen, die auf diese Weise konstituiert werden können, weisen auf den Begriff des Geschmacks hin, der seit dem 18. Jahrhundert eine feste Kategorie in der philosophischen Ästhetik darstellt. Der Geschmack am Populären, vor allem an populärer Musik, hat in der traditionellen Musikwissenschaft keine ernsthafte Reflexion erfahren und wird von ihr als potentieller Gegenstand für eine Musikästhetik kategorisch abgelehnt.

Im Zentrum dieser Arbeit steht weniger eine Methodenkritik der traditionellen Musikwissenschaft, als vielmehr die Auseinandersetzung der neueren musikwissenschaftlichen Forschung mit Theorieproblemen über populäre Musik. Die Aufnahme des Ästhetikbegriffes in den musikwissenschaftlichen Diskurs über populäre Musik bringt ein Grundproblem mit sich, das anhand der Literatur erörtert werden soll und am besten durch folgende Frage umrissen werden kann: Wie kann eine Ästhetik, die sich als autonome im Fach Musikwissenschaft verfestigt hat, auf Phänomene populärer Musik übertragen werden? Die Frage suggeriert bereits die Unmöglichkeit des Vorhabens. Dass eine auf musikalische Kunstwerke orientierte Autonomieästhetik dem funktionalen und damit gesellschaftlich relevanten, Charakter populärer Musik nicht gerecht werden kann, ist mittlerweile zum Allgemeinplatz innerhalb der Forschung geworden. Versuche, eine Ästhetik populärer Musik zu konstituieren, lehnen daher den tradierten Ästhetikbegriff ab und gehen von alternativen Ansätzen aus. In diesem Sinne ist auch der programmatische Titel der von Adam Krims herausgegebenen Aufsatzsammlung *Music/Ideology. Resisting the Aesthetic* (Krimms 1998) zu verstehen. In der Einleitung heißt es: »And it is precisely the post-Kantian ideology of disinterested free play to which the phrase ›the aesthetic‹ refers in

the title of this book« (Krimms 1998: 2). Die Ästhetik Immanuel Kants spielt eine zentrale Rolle für die traditionelle Musikästhetik und wird deshalb von der neueren Forschung bewusst abgelehnt.

Die vorliegende Arbeit greift den Kantischen Terminus des ›interesselosen Wohlgefallens‹ als Inbegriff traditioneller Ästhetik auf und verbindet ihn mit dem Begriff ›Popmusik‹ zu einer rhetorischen Frage. Ein interesseloses Wohlgefallen an der Popmusik kann es nach musikwissenschaftlicher Auffassung nicht geben. Diese Arbeit zielt deshalb nicht so sehr auf eine Beantwortung der Frage im eigentlichen Sinne, sondern wählt diese als Leitfaden für die Untersuchung, welche auf die Artikulation einer methodischen Schwierigkeit abhebt: der offensichtlichen Unvereinbarkeit zwischen dem traditionellen Forschungsansatz, dem ›universale‹ ästhetische Kriterien inhärent sind, und einem Ansatz, der die gesellschaftliche Konstitution von Musik hervorhebt und dadurch für die Erforschung populärer Musikkulturen geeigneter ist. In einer Gegenüberstellung zwischen ›traditional‹ und ›popular musicology‹ gehen Susan McClary und Robert Walser auf diese Problematik ein und behaupten:

»However, insofar as the traditional agenda of aesthetics is tied to appeals to universal consensus that eliminate the possibility of political struggle over discourse, aesthetic approaches per se are incompatible with studies that treat music as socially constituted« (McClary/Walser 1988: 281).

Trotz dieser Widerstände gibt es innerhalb des wissenschaftlichen Diskurses über populäre Musik Bemühungen, den Begriff Ästhetik auf den Bereich populärer Musik anzuwenden. Zu fragen wäre hierbei, wie und warum dieser Begriff angewendet wird und welche Bedeutung er annimmt. Gibt es eine inhaltliche Differenz zu ›aesthetic approaches per se‹ und in welchem Verhältnis steht der Begriff zur traditionellen Ästhetik? Die Erörterung dieser Fragen steht im Zentrum dieser Arbeit, in der das erwähnte Methodenproblem in umfassendere theoretische Zusammenhänge eingebettet werden soll. Eine radikale und dezidierte Abwendung von der Kantischen Ästhetik, wie sie in einigen Texten zur ›Popmusikästhetik‹ offen proklamiert wird, die meisten aber als Grundtenor begleitet, nährt als solche die Skepsis an ihrer

Legitimität, scheint darin doch vielmehr eine strategische als eine argumentative Intention vorrangig zu sein. Daraus soll nun nicht unmittelbar eine Rehabilitierung Kants die Folge sein; es erscheint jedoch sinnvoll, die theoretischen Konzepte, die hinter den beiden unterschiedlichen Ansätzen stehen, genauer zu beleuchten. Die Konstitution und Bedeutung der Autonomieästhetik in der traditionellen Musikwissenschaft geht auf Auseinandersetzungen mit Kant zurück, der als theoretischer ›Vater‹ einer musikästhetischen Entwicklung angesehen werden kann, die durch einseitige Verengung geprägt, ihren adäquaten Gegenstand in der europäischen Tradition artifizieller Musik der letzten dreihundert Jahre gefunden hat. Darin immanent liegt ein Absolutheitsanspruch jener Musik, der ihr als einziger einen Wahrheitsgehalt bescheinigt, ein Merkmal, das aller ›großen‹ Musik zugeordnet wird. In Abgrenzung zu dieser auf geschichtsphilosophischen Merkmalen beruhenden Einstellung der traditionellen Musikwissenschaft konnte sich seit Mitte der 1970er Jahre ein Forschungsbereich für populäre Musik auf internationaler Ebene unter der Bezeichnung *Popular Music Research* etablieren. Statt eines einheitlichen Theorie- und Wertekanons finden sich darin unterschiedlichste Konzepte und Ansätze zur Theorie populärer Musik zusammen, die alles andere als homogen und abgeschlossen sind und in erster Linie von so genannten empirischen Wissenschaften - vor allem Kultur- und Sozialwissenschaften, Musikpsychologie, Semiotik, Informationstheorie - getragen werden. ›Empirisch‹ bezeichnet hierbei die Anbindung der Theorie an ihre Grundlagen, die durch Beobachtung und Erfahrung geschaffen werden und durch den engen Realitätsbezug für ›jedermann‹ nachprüfbar sind.

Die Frage, welche Rolle die Musikwissenschaft innerhalb des Diskurses über populäre Musik - in dem sie bisher keine oder eher eine äußerst marginale Stellung besaß - annehmen kann, hängt in entscheidendem Maße von der Bereitschaft und Fähigkeit ab, ein Methodenbewusstsein für den neuen Gegenstand unter Voraussetzung einer grundlegenden Kritik ihrer eigenen ästhetischen Prinzipien und einer Aufgeschlossenheit gegenüber fachfremden Diskursen zu entwickeln. Es sind vor allem Einflüsse aus der Soziologie, den Cultural Studies und dem Poststrukturalismus, die den Diskurs über populäre Musik in hohem Maße prägen und für die Musikwissenschaft zu einer enormen Herausfor-

derung werden. Für den Fachdiskurs in den USA und Kanada konstatiert Henry Klumpenhouwer: »[M]usicology and music theory in North America are just now experiencing a full-blown post-structuralist confrontation of its foundational patterns of thought« (Klumpenhouwer 1998: 289f.). Die grundlegende Auseinandersetzung zwischen den zwei unterschiedlichen Positionen lässt sich in den größeren Zusammenhang einer Text-Kontext-Diskussion einbetten. Liegt der Schwerpunkt musikalischer Analyse in der *Historischen Musikwissenschaft* auf dem musikalischen Text, dem autonomen Kunstwerk, so gehen Poststrukturalismus und Cultural Studies von einem umgekehrten Ansatz aus und rücken den Begriff des Kontextes in den Mittelpunkt. Aus letzterer Perspektive ist für den Fall populärer Musik daher nicht die nach kompositionstechnischen Methoden analysierbare Struktur des musikalischen Textes ausschlaggebend, sondern die kulturellen Praktiken und Formen populärer Musik, die kontextuell in historisch spezifische und sozial strukturierte Zusammenhänge eingebunden sind. Da der thematische Ausgangspunkt für die Cultural Studies in der wissenschaftlichen Untersuchung sozialer Alltagspraktiken liegt, ist die Vermutung nahe liegend, dass sie, sofern sie einen Ästhetikbegriff etablieren, diesen eher aus einem Alltagsdiskurs gewinnen als auf ein geschichtsphilosophisches Modell zurückzugreifen, das ihrem Selbstverständnis fremd ist.

Die vorliegende Arbeit geht von der Hypothese aus, dass der wissenschaftliche Diskurs über populäre Musik von einem methodischen Bruch gekennzeichnet ist, der sich an der ›ästhetischen‹ Fragestellung orientiert. Jeder Autor, der den Ästhetikbegriff auf die populäre Musik anwendet, setzt seinen eigenen Ansatz im Spannungsfeld zweier entgegengesetzter ästhetischer Paradigmen durch, die sich in der Text-Kontext-Dichotomie abbilden. Ob dieser Bruch zwischen den einzelnen Autoren oder auch innerhalb der einzelnen Texte verläuft, lässt sich nur durch eine detaillierte Analyse feststellen. Da das Text-Paradigma für die *Historische Musikwissenschaft* zentral ist, legitimiert ihr Ästhetikbegriff, der ausschließlich auf den Gegenstand artifizieller Musik europäisch-abendländischer Provenienz abzielt, zugleich ihre eigenen Methoden und weist dabei auf Aspekte hin, die der philosophischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts entnommen sind. Das Kontext-Paradigma lässt sich hingegen in den besonders durch die Arbeiten der Cultural Studies etablierten kulturtheoretischen

Ansätzen wieder finden, die eine Ästhetik des Alltags konstruieren. Beide Paradigmen treffen in jenem Diskurs aufeinander, der die Frage nach einer Ästhetik populärer Musik thematisiert.

Als methodische Leitlinie der in dieser Arbeit gewählten Darstellung lässt sich eine gewisse Nähe zu den von Michel Foucault entfalteten Konzepten der Diskursanalyse (vgl. Foucault 1974, 1992) angeben. Da eine Beschäftigung mit populärer Musik im ›wilden Außen‹ des musikwissenschaftlichen Diskurses platziert erscheint, stellt sich die erforderliche Aufgabe, die Ausschließungsmechanismen und internen Kontrollprozeduren des Diskurses aufzuzeigen und in ihrer geschichtlichen Dynamik zu veranschaulichen. Da diese um die unterschiedlichen Verwendungsweisen des Ästhetikbegriffes organisiert werden, lässt sich die Arbeit durch einen zweifachen Bruch darstellen: Der erste vollzieht sich zwischen der fachimmanenten Unmöglichkeit, eine Ästhetik populärer Musik zu etablieren - also die vollständige Ausgrenzung einer adäquaten Theoriebildung - und den vor allem in anderen Fächern vorbereiteten Versuchen, diese Unmöglichkeit zu überwinden. Der zweite lässt sich innerhalb dieser Versuche zwischen einer unbewussten Tradierung der idealistisch geformten Autonomieästhetik und einer radikalen Ablehnung dieser Prämissen markieren. Beide Brüche sind in erster Linie einer systematischen Darstellungsweise geschuldet, die keineswegs einen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, sondern vielmehr Zusammenhänge und Strukturen aufzuzeigen versucht, deren geschichtlicher Wandel zumindest angedeutet werden soll.

Das dichotomische Konzept der innerhalb des 18. Jahrhunderts entstehenden wissenschaftlichen Disziplin der Ästhetik wird zunächst vorgestellt und in seiner enormen Tragweite vor dem Hintergrund zentraler musikästhetischer Paradigmen erörtert. Dabei wird zu zeigen sein, wie die musikwissenschaftlichen Ausgrenzungsmechanismen gegenüber populärer Musik organisiert werden und wie sie ihre Legitimation durch die Anbindung an das Autonomiemodell erhalten. Anschließend werden die unterschiedlichen Bemühungen beschrieben, die das zuvor etablierte ästhetische Verdikt zu überwinden versuchen. Dies erfolgt einerseits durch die Übernahme des ästhetischen Autonomiekonzeptes im Kontext eines Kunstparadigmas. Andererseits werden, in Abgrenzung dazu, durch ein Kulturparadigma Möglichkeiten ge-

schaffen, theoretische Grundlagen für eine neue Ästhetik zu entwickeln, welche auf Phänomene populärer Musik bezogen werden können. In der abschließenden Zusammenfassung sollen die aufgezeigten Problemzusammenhänge im Hinblick auf das Fach Musikwissenschaft kurz erörtert werden, wobei ihre mögliche Relevanz für zukünftige Forschungsaufgaben in Form eines Ausblicks zur Sprache kommt. Eine Bestimmung der in dieser Einleitung bereits als selbstverständlich verwendeten Begriffe ›populäre Musik‹ und ›Ästhetik‹ ist dem inhaltlichen Teil der Arbeit vorangestellt und soll im Folgenden erläutert werden.