

PopScriptum

Schriftenreihe herausgegeben vom
[Forschungszentrum Populäre Musik](#)
der Humboldt-Universität zu Berlin

aus: [PopScriptum 1/92 - Begriffe und Konzepte](#), 43 - 67

Warum Popmusikforschung?

John Shepherd, Carleton University, Ottawa

Die Beantwortung der Frage «Warum Popmusikforschung?» ist keineswegs so simpel, wie es auf den ersten Blick den Anschein haben mag. Die Gründe dafür liegen zum einen in der Art und Weise, in der der Begriff «populäre Musik» seit Anfang des 19. Jahrhunderts im allgemeinen Verständnis diskursiv konstituiert ist, zum anderen in dem Verhältnis, in das die populären Musikformen sowohl gegenüber Bildung wie gegenüber Kommerz gesetzt wurden. In der Folge eines damit landläufig gewordenen Verständnisses von populärer Musik ist sie fast völlig aus den Studienplänen und Forschungsprojekten der musikwissenschaftlichen Institute an den Universitäten verbannt. Etabliert hat sich stattdessen nach und nach die inzwischen weitverbreitete Auffassung, daß es völlig überflüssig sei, populäre Musik in die musikwissenschaftliche Ausbildung zu integrieren. Der Tatsache, daß die Studenten in ihrem alltäglichen, außerhalb der Universitäten ablaufenden Leben der Popmusik permanent konfrontiert sind, begegnet die Weisheit der Gralhüter der akademischen Musikwissenschaft mit dem Argument, daß es angesichts der Allgegenwärtigkeit der populären Musik im Alltag der Studenten gerade Aufgabe der Universitäten sein müsse, ihnen ein Musikverständnis zu vermitteln, daß «höhere» kulturelle, ästhetische und moralische Werte verkörpere als die in der Popmusik anzutreffenden. Wichtig sei es, den Studenten «grundlegende musikalische Fertigkeiten zu lehren» (ein Konzept, das in sich selbst nicht unproblematisch ist). Es gilt die Annahme, daß solche Fertigkeiten in bestimmten Musiktraditionen («klassische Musik») auf komplexe und ausgereifte Weise zum Tragen kommen, während sie in anderen («populäre Musik») auf eine versimpelte, repetitive und einfalllose Art verschliffen würden. Unter solchen Vorzeichen lautet dann die klare Antwort auf obige Frage nach dem Sinn der Popmusikforschung: «Man sollte es lassen».

Demgegenüber sei hier anhand zweier, miteinander in Zusammenhang stehender Argumentationslinien der Versuch unternommen, eine ganz andere Antwort auf die Frage nach dem Sinn der Popmusikforschung zu geben.

Die erste Argumentationslinie geht davon aus, daß die Auseinandersetzung mit den populären Musikformen die Universität auch an den kunstwissenschaftlichen Fakultäten zu einem Ort von Gesellschaftsanalyse und -kritik machen kann. Während sich insbesondere die Kunstwissenschaften noch immer in der traditionellen Rolle eines weltabgeschiedenen, um nicht zu sagen elitären Bewohners von Elfenbeintürmen gefallen, wächst auf der anderen Seite ein bedrohlicher Druck auf die akademischen Lehreinrichtungen, den ihnen gegenüber immer wieder erhobenen Forderungen nach gesellschaftlicher Nützlichkeit nachzukommen und den akademischen Betrieb einer stärkeren Nützlichkeitsorientierung anzupassen.

Dieser Ruf nach gesellschaftlicher Nützlichkeit beruht in der Regel freilich auf einer überaus engstirnigen Vorstellung von dem, was «gesellschaftlich nützlich» sein soll. Von Regierungen und anderen Geldgebern wird die Universität dabei vor allem unter dem Gesichtspunkt der Freisetzung und Kultivierung von sogenannten «menschlichen Ressourcen» gesehen. Die Universitäten und das intellektuelle Leben, das sie hervorbringen, sind so in zunehmendem Maße dem Geschwätz eines eng gefaßten ökonomischen Instrumentalismus konfrontiert, der gesellschaftliche Nützlichkeit und soziale Verantwortlichkeit rein materiell definiert und damit eigentlich unmöglich macht, vielleicht auch unmöglich machen soll.

Nun ist es nicht schwierig, Argumente zur Untermauerung der Ansicht zusammenzutragen, daß die Funktion der Universitäten, intellektuelle Ressourcen der Gesellschaft zu sein, alle Bereiche menschlicher Aktivitäten umfassen müßte und sich nicht nur auf die instrumentelle Sicherstellung der materiellen Reproduktion beschränken dürfte. Jede Gesellschaft, die konsequent und über einen längeren Zeitraum dem Materiellen gegenüber dem Kulturellen den Vorrang einräumt, wird sich unvermeidlich selbst schaden. Das haben nicht zuletzt die jüngsten Ereignisse in Ostdeutschland gezeigt. Der Zusammenbruch der DDR hatte ebensoviel mit dem Unvermögen des Regimes zu tun, dem Volk einen funktionierenden und sinnvollen kulturellen Alltag zu bieten, der über das allgegenwärtige (West-)Fernsehen hinausging, wie es eine Folge des scheinbar spontanen Aufbruchs auf der Suche nach demokratischen Idealen war. Im Westen ist die Situation sicher eine ganz andere. Während die Universitäten als Stätten kultureller Erneuerung und kultureller Kritik vor allem in den englischsprachigen Ländern ständigen Angriffen ausgesetzt sind, laufen außerhalb der Hörsäle dennoch reiche und pulsierende Formen des kulturellen Lebens ab. Es ist schier undenkbar, daß westliche Gesellschaften aufgrund des Fehlens funktionierender und sinnvoller Formen von Alltagskultur zusammenbrechen.

Das verweist auf die überaus zentrale Rolle von Kultur in den gesellschaftlichen Reproduktionsprozessen, und genau die ist in dem Gerede von gesellschaftlicher Nützlichkeit, dem sich die Universitäten in wachsendem Maße ausgesetzt sehen, verkannt. Als Folge dessen wird deren Potential, sich mit Kritik an den gegenwärtigen kulturellen Entwicklungsprozessen tatsächlich gesellschaftlich nützlich zu machen, schlichtweg übersehen - mit der Konsequenz permanenter Kürzung der finanziellen Mittel.

Ein Beispiel dafür ist die in den letzten Jahren in Nordamerika intensiv in Gang gekommene Diskussion um Rolle und Funktion der Universitäten in der Gesellschaft. Im Mittelpunkt dieser Debatte stehen bezeichnenderweise Angriffe gegen jene Wissenschaftler, die man auf die eine oder andere Weise als «kritisch» bezeichnen könnte. Die Auffassung, daß zu große Teile der akademischen Arbeit politisiert würden (d.h., sich mit Fragen der Rassen-, Geschlechts- und Klassenzugehörigkeit beschäftigen), ist sowohl von William J. Bennett [\[1\]](#), dem konservativen Vorsitzenden der *National Endowment for the Humanities* in den USA (später Ronald Reagans Bildungsminister) als auch von Allan Bloom, Autor des einflußreichen Buches *The Closing of the American Mind* [\[2\]](#), vertreten worden.

Die von Bennett und Bloom vorgebrachten Argumente illustrieren nur deren Grundüberzeugung, daß die Universitäten Verwahrsstätten des intellektuellen Kapitals der herrschenden Kultur sein sollen. Wenn die Universitäten, indem sie «Kultur» erforschen und lehren, immer mehr in die Rolle eines Handlagers gedrängt werden, dann wird ihre Funktion zwangsläufig zu einer solchen der Verwaltung und Weitergabe von intellektuellem Kapital, mit dem sich die herrschende Kultur identifizieren und von anderen Kulturen abgrenzen kann. Sich etablieren und gedeihen kann eine derartige Strategie innerhalb des akademischen Betriebes aber nur aufgrund der signifikanten Kluft, die zwischen der Universität und großen Teilen der Gesellschaft besteht. Die Öffentlichkeit weiß kaum um die Abläufe und Inhalte von Lehre und Forschung an den Universitäten, ist also leicht anfällig für Argumentationsweisen, die an die gesellschaftliche Nützlichkeit und Verantwortung der Universitäten appellieren, obwohl genau genommen nur die Phrasen eines blinden Instrumentalismus gedroschen werden. Um so wichtiger ist es, die Bedeutung sowohl dieser Kluft als auch ihrer

ständigen Aufrechterhaltung zu verstehen. Die instrumentalistische Rhetorik selbst basiert nämlich auf einer klaren konzeptionellen Unterscheidung zwischen den Welten der materiellen und der kulturellen Reproduktion. Anstrengungen in Hinblick auf die Entwicklung eines Diskurses an den Universitäten, der Kulturkritik mit der außerakademischen Welt der Alltagskultur verknüpft, unterminieren diese Rhetorik, indem die Verbindung von Kultur mit denjenigen sozialen und materiellen Prozessen hervorgehoben wird, deren Reproduktion sie entscheidend dient. Das Paradoxe ist nämlich, daß man auf das zur Zeit gegen die nordamerikanischen Universitäten gerichtete instrumentalistische Gerede nicht mit den althergebrachten Binsenweisheiten über den Wert der kulturellen Bildung reagieren kann, sind dies doch im wesentlichen konservative Gemeinplätze, die selbst von Leute wie Bennett und Bloom geteilt werden. Das nämlich ändert überhaupt nichts am Vorherrschen der «Hochkultur» als bevorzugtes Studienobjekt an den Universitäten - und damit an dem Vorherrschen des Diskurses, der sich aus dieser Kultur ergibt. Vor allem garantiert dieser Diskurs, daß die «Hochkultur» genau so studiert wird, daß der Einfluß sozialer Prozesse auf ihre Manifestationen, und umgekehrt, deren Auswirkungen auf soziale Prozesse, im Verborgenen bleiben.

Das Überleben traditioneller Vorstellungen von «Hochkultur», ungeachtet des wachsenden Rufes nach gesellschaftlicher Nützlichkeit des akademischen Betriebs, führt denn auch folgerichtig zum zweiten Argumentationsstrang in diesem Beitrag. Diese Argumentationslinie hat etwas mit dem momentanen Zustand der Musikwissenschaft zu tun.

Natürlich ist die Musikwissenschaft nicht die einzige Disziplin, in der populäre Musik als ein Verbindungsglied zwischen kultureller Forschung innerhalb der Universität und dem kulturellen Alltag als wichtiger Stätte sozialer und materieller Reproduktion gelehrt und erforscht werden kann. Auffallend ist jedoch die Tendenz, daß Popmusik in anderen Disziplinen extensiver, wenn auch eher peripher und marginal, erforscht und gelehrt wird. Doch Musikwissenschaft hat insofern einen zentralen Stellenwert für die Popmusikforschung, als Musik als soziale Form bestimmte Besonderheiten aufweist, denen mit den Zugriffen anderer Disziplinen nicht beizukommen ist. Nur ist Musikwissenschaft allerdings für diese Aufgabe denkbar schlecht ausgerüstet. Das rührt nicht vordergründig daher, daß die populäre Musik Spezifika aufweist, sondern eher aus der Tatsache, daß die Diskurse, die die einzelnen Unterdisziplinen der Musikwissenschaft um *jede* Art von Musik konstruieren, problematisch sind. Die Problematik besteht darin, daß dahinter das Grundanliegen steht, Musik zu essentialisieren, das heißt, sie von den sozialen und materiellen Realitäten, die sie am Leben halten und konstituieren, konzeptionell zu lösen. Aus Gründen, die in diesem Artikel untersucht werden sollen, werden diese Probleme an der Popmusik deutlicher als an anderen Musikarten.

Wohl deshalb ist innerhalb der Musikwissenschaft die Frage, warum Musik als Kulturform ein untrennbarer und wichtiger Bestandteil menschlicher und sozialer Existenz ist, so gut wie gar nicht thematisiert. Diese Frage, auf deren Beantwortung eine engagierte musikwissenschaftliche Forschung eigentlich bestehen müßte, verbindet die Kritik an der Musikwissenschaft mit der Frage nach ihrer gesellschaftlichen Nützlichkeit. Wenn es der Popmusikforschung gelingt, Musikwissenschaft für Themen und Fragestellungen aufzuschließen, die die Musik in erster Linie als eine signifizierende Praxis innerhalb menschlicher Gemeinschaften zu verstehen und theoretisch aufzuarbeiten suchen, dann wäre die Disziplin damit zugleich in die Lage versetzt, einen gewichtigen Beitrag zur akademischen Forschung zu leisten (denn gegenwärtig ist sie eher isoliert und marginal). Das nicht nur, weil sie dann transparent machen würde, wie Musik als kulturelle Form in die Prozesse der gesellschaftlichen Reproduktion integriert ist, sondern weil sie damit zwangsläufig die spezifischen Qualitäten von Musik als signifizierende Praxis aufdecken würde. Musik, von der oft angenommen wird, daß sie die am wenigsten instrumentell nützliche der menschlichen Kulturformen sei, ist dennoch eine kulturelle Form, die sehr erfolgreich die wesentlichen Bedingungen der menschlichen Gemeinschaftlichkeit artikuliert: die soziale Beziehung von Menschen zueinander, zu ihren eigenen Biographien und Körpern, und zu ihrer materiellen Umwelt. Das Unvermögen, diese Bedingungen zu erkennen und im Einklang mit ihnen zu reagieren - im wesentlichen der

Fehler eines materiellen Instrumentalismus - kann dramatische Folgen haben, wie der Zusammenbruch der DDR demonstriert hat.

Diese zweite Argumentationslinie, die hier für die Popmusikforschung entwickelt werden soll, zielt also auf die katalytische Wirkung einer solchen Forschung, die der Musikwissenschaft eine ganze Reihe von Themen zuführen würde, die schon viel zu lange von ihr vernachlässigt wurden.

Musik und Politik

Es ist nicht schwer nachzuweisen, daß der Großteil der musikalischen bzw. musikwissenschaftlichen Ausbildung an den Universitäten sich jener oben erwähnten Rhetorik des Instrumentalismus oder dem Bedürfnis, eine bestimmte Art kulturellen Kapitals weiterzureichen, angepaßt hat. Anders formuliert: es werden entweder reine Fertigkeiten vermittelt, oder aber es wird eine bestimmte Art von Musik auf eine bestimmte Art und Weise gelehrt. Simon Frith hat ganz explizit den traditionellen Studienplan an den Universitäten mit einer bestimmten sozialen Position in Zusammenhang gebracht. Die zentrale organisierende Institution der bürgerlichen Musik, so schreibt er,

«... ist die Akademie - die Musikfakultäten an den Universitäten, Konservatorien, der ganze schmuckvolle Rahmen aus formellen Übereinkünften und Praktiken, innerhalb dessen klassische Musik in ihren verschiedenen Formen gelehrt wird...; die bürgerliche Musikwelt ist hochgradig von der Wissenschaft abhängig, von der Anhäufung von Wissen um die Musikgeschichte und den Kompositionsprozeß, ohne das Partituren und Aufführungen nicht verstanden werden können. Die wissenschaftlichen Fähigkeiten, die an den Musikfakultäten der Universitäten entwickelt werden ... ähneln sehr denen, die etwa Kunsthistorikern oder Literaturkritikern vermittelt werden. Der Zweck ist der gleiche: um den Kanon zu etablieren, um eine kohärente, lineare Geschichte zu schaffen.» [3]

Ganz ähnlich hat Susan McClary die konzeptionellen Grundlagen des traditionellen Lehrplans mit einer Politik in Verbindung gebracht, die von den geschlechtsspezifisch ausgeprägten Rollenmustern in der Gesellschaft untermauert wird, auch wenn sie nicht darauf reduzierbar ist. Sie schreibt, den meisten Menschen läge etwas an Musik,

«... weil damit Erfahrungen gemacht werden können, die anders nicht möglich sind, gleichgültig, ob es sich dabei um die kathartische Befreiung beim Höhepunkt einer Symphonie von Tschaikowsky handelt oder um den 'groove', der zum Tanzen zwingt - d.h., weil Musik bewirkt, sich selbst auf neue Weise zu erfahren. Doch all unsere Musiktheorien und Notationssysteme sind so angelegt, daß sie auf bestmögliche Weise jene Dimensionen der Musik verdecken, bei denen es um körperliches Erleben geht; sie konzentrieren sich vielmehr auf das Geordnete, das Rationale, das Zerebrale. Dafür, daß sich die Mehrzahl der Hörer mit Musik aus viel unmittelbarerem Gründen beschäftigen, haben unsere Institutionen nur Mißbilligung übrig.» [4]

Die Gründe für diese Mißbilligung, fährt McClary fort,

«sind oft in der idealistischen Ideologie verborgen, in diesem rigiden Kanon zusammengefügt Oppositionspaare (z.B. Kultur/Natur, Geist/Körper, Objektivität/Subjektivität ... Bourgeoisie/ Arbeiterklasse...), die letztendlich auf das Paar männlich/weiblich zurückgehen.» [5]

Aus diesem Grund, so meint sie zusammenfassend:

«... müßte sich eine feministische Kritik jeder Musik ... mit dem Aufdecken derjenigen Dimensionen der westlichen Musik beschäftigen, die entlang dieser vorherrschenden und schädlichen metaphysischen Zweiteilungen organisiert sind. Wir können es uns nicht leisten, uns nur auf offenkundig geschlechtsspezifische Fragen zu konzentrieren - also nur ein Thema zu kritisieren -, sondern wir müssen auch gegenüber den politischen Vorgängen in Bezug auf Rasse, Klasse, Volkskultur aufmerksam sein: diese Elemente sind ja bereits auf die 'feminine' Schutthalde geworfen worden. Die jüngsten Angriffe von ... Bennett ... und ... Bloom gegen eine solche Kritik zeigen sehr deutlich, in welchem Maße die Elite-Kultur diese Bedrohungen für auswechselbar hält.» [6]

Es gibt also, mit anderen Worten, eine sozial und politisch lokalisierte Philosophie, die sowohl die traditionellen Lehrpläne an den Universitäten als auch die Art und Weise, wie dieser Lehrplan aufgefaßt und gelehrt wird, untermauert. Jedoch ist das natürlich nicht die einzig mögliche Philosophie, und sie ist mit Gewißheit nicht gegen Kritik immun [7]. Es ist hier nicht der Rahmen, eine solche Kritik zu entwickeln. Doch wenigstens sollte darauf hingewiesen sein, daß es auch andere Möglichkeiten des Verstehens und Umsetzens musikalischer und musikwissenschaftlicher Ausbildung an den Universitäten gibt, mit denen dazu beigetragen werden könnte, daß die Musikwissenschaft zu einer weniger isolierten Disziplin in der akademischen Welt wird und ihren Beitrag leistet zur Wiederbelebung der Universitäten als Stätten kritischer intellektueller Arbeit mit Konsequenzen für das öffentliche Kulturleben.

In seinem Buch *Contemplating Music: Challenges to Musicology* beklagt sich Joseph Kerman darüber, daß:

«... eine seriöse Kritik der Musik ..., die einerseits der Musikwissenschaft und der Musiktheorie, andererseits der Literatur- und Kunstkritik gleichrangig wäre, als Disziplin nicht existiert. Im Musikbereich haben wir keine Arnolds oder Eliots, Blackmurs oder Kermodes, Ruskins oder Schapiros. Unter diesen Umständen ist es wohl müßig, sich zu beklagen oder darüber zu lamentieren, daß kritisches Gedankengut in der Musik konzeptionell weit hinter dem in den anderen Künsten zurückbleibt. Fast alle musikalischen Denker befinden sich in einem respektvollen Abstand hinter den letzten Diskursen des allgemeinen intellektuellen Lebens... Semiotik, Hermeneutik und Phänomenologie sind Dinge, an die sich bis heute nur die kühnsten Musikforscher herangewagt haben. Post-Strukturalismus, Dekonstruktivismus und der seriöse Feminismus müssen gar erst noch ihr Debüt in der Musikwissenschaft oder der Musiktheorie geben.» [8]

Betrachtet man sich die feministische Tagesordnung für eine Kritik der Musik, wie sie von McClary vorgedacht wurde, ist allerdings zu bezweifeln, ob Wissenschaftler wie Kerman sich wirklich ernsthaft auf das Feld einer kritischen Theorie der Musik begeben würden, gleichgültig welcher methodologischen Orientierung. McClary beobachtet hierzu:

«Kürzliche Äußerungen von Wissenschaftlern wie zum Beispiel Joseph Kerman, erwecken den Eindruck, als ob die Musikwissenschaft darauf erpicht wäre, Ansätze feministischer Kritik aufzunehmen, zugleich aber hat dieselbe Disziplin Beklemmungen dabei, angesichts der Folgen für den Kanon. So wäre die Idealform feministischer Kritik wahrscheinlich eine, die zwar durchaus neue Einsichten einbringt, doch auf keinen Fall anerkannte Konzepte und Bewertungen anzweifelt. Die großen Komponisten und das tradierte Verständnis dessen, was sie so groß macht, müssen unangetastet bleiben, lediglich gäbe es damit dann einen weiteren Grund, ihnen unsere Ehrerbietung zu erweisen.» [9]

McClarys treffende Charakterisierung der von Kerman angestrebten Reformen, die den etablierten Kanon in seiner traditionellen Form auf jeden Fall unangetastet lassen sollen, wird durch seine Auslassungen über die Implikationen des sozialwissenschaftlichen Denkens für das Verständnis von Musik (wobei er eindeutig «klassisch» Musik meint) noch unterstrichen. Trotz der Tatsache, daß viele Formen des Post-Strukturalismus und des «seriösen»

Feminismus von den Sozialwissenschaften gar nicht getrennt werden können (beide folgen zum Beispiel der Vorstellung, daß die Realität gesellschaftlich konstruiert ist - daß es nichts «Gegebenes» oder «Essentielles» an den Realitäten gibt, die wir für gegeben hinnehmen), glaubt Kerman, daß «*westliche Musik einfach zu verschieden von anderen Musiken ist, und daß ihre kulturellen Kontexte zu verschieden von anderen kulturellen Kontexten sind*» [10], als daß man sie dieser Art Forschung unterziehen könnte:

«Traditionell war die Musikwissenschaft mit den geisteswissenschaftlichen Disziplinen verbündet, nicht mit den sozialwissenschaftlichen... Diese Allianz ist immer noch die beste, wenn es darum geht, einen kontextuellen Rahmen für westliche Musik zu entwickeln... Es ist eine Sache... aus der modernen Historiographie zu schöpfen, aus ihrem reichhaltigen Fundus an Einsichten aus Anthropologie und Soziologie; und eine ganz andere, sich derjenigen Disziplinen zu bedienen, die direkt dem Verständnis der westlichen Musik dienen.» [11]

Allerdings bleibt in Kermans Darstellung völlig im Dunklen, was die «westliche» Musik so andersartig als andere Musiken sein läßt. Die herkömmliche Weisheit in der Musikwissenschaft lautet, daß sich der traditionelle Kanon von anderen Musiken durch die Art und Weise unterscheidet, wie er sich auf «das Soziale» bezieht. Eben das freilich impliziert jenen Zweig der Forschung, den Kerman nicht auf «westliche» Musik angewendet sehen möchte. Line Grenier zufolge negieren traditionelle Musiktheorien

«nicht die Tatsache, daß Musik tatsächlich etwas mit Kultur und Gesellschaft zu tun hat. Jedoch scheinen sie dahin zu tendieren, daß die 'Musik selbst' ohne weiteren Bezug zu sozialen oder kulturellen Dimensionen definiert werden kann. Demzufolge wird angenommen, daß die Spezifik der Musik ausschließlich in ihrem klanglichen Material liegt (musikalische 'Töne', definiert von einem akustischen Standpunkt), sowie in ihrer ästhetischen, wenn nicht formalen Natur.» [12]

Eine Konsequenz dieser Position ist, daß alle Musikformen, deren klangliche, ästhetische und formale Qualitäten entscheidend von sozialen und kulturellen Kräften geprägt sind, aufhören, überhaupt Musik zu sein. Das führt zurück auf den von McClary angemerkten Idealismus, auf das Geordnete, Rationale und Zerebrale, auf die maskuline Objektivität. Ich habe an anderer Stelle ausgeführt [13], daß die Zweiteilungen, auf die sich McClary bezieht, eine Sichtweise auf Musik erzeugen und untermauern, in der Musikformen, die eine offenkundige Sozialität aufweisen - die Mehrzahl derer, die jemals auf unserer Erde existiert hat - aus Forschung und Lehre an den Universitäten ausgeschlossen bleiben.

Die Auffassung, daß Musik entweder Musik ist, oder aber etwas anderes, ein soziales bzw. soziologisches Phänomen, entspricht genau der Haltung, die die akademische Musikwissenschaft gegenüber der populären Musik einnimmt.

Dennoch ist diese Musik ein legitimer musikwissenschaftlicher Forschungsgegenstand, ein Gegenstand, der nicht weniger «musikalisch» und nicht mehr «gesellschaftlich» ist als «klassische» Musik auch - vor allem wenn man sich die Art und Weise vergegenwärtigt, in der letztere heute produziert, verbreitet und konsumiert wird. So schrieb Frith etwa über John Culshaw, dem langjährigen Leiter der Klassikabteilung von Decca Records:

«Seine Autobiographie ist sehr lehrreich, hält er es doch schlicht für gegeben, daß Platten mit klassischer Musik kommerziell produziert werden. Die Spannung zwischen der Beurteilung des Handelswertes und der Beurteilung des musikalischen Wertes von Musik ist bei allen seinen Entscheidungen immer präsent.» [14]

Die Relevanz der Popmusikforschung

Seit ihrem Beginn als mehr oder weniger kontinuierliche akademische Tradition Ende der 70er Jahre hat sich die Popmusikforschung im großen und ganzen um zwei miteinander verbundene Spannungsfelder gruppiert. Das erste resultiert aus einem Konzept von Musikforschung, das sich Musik entweder aus der Perspektive des Kontextes oder aber auf der Grundlage ihres Verständnisses als künstlerischer Text annähert. In der Erforschung des etablierten Kanons wurde diese Spannung an der fehlenden Kommunikation zwischen historischer Musikwissenschaft einerseits und Musiktheorie andererseits deutlich. Richard Leppert und Susan McClary wiesen erst kürzlich darauf hin, daß *«Musiktheorie und Musikwissenschaft ... ihre Erkenntnisse über Biographien, Mäzenatentum, Orte und Daten sorgfältig von denen über musikalische Syntax und Struktur getrennt halten.»* [15] In der Musikethnologie äußert sich diese Spannung in den Dialogen zwischen den anthropologisch und den musikwissenschaftlich orientierten Ethnologen. Und in der Popmusikforschung tritt sie an den unterschiedlichen Orientierungen derjenigen, die ursprünglich in der Soziologie, den Kommunikationswissenschaften und der Kulturtheorie beheimatet waren, und jenen, die aus der Musikwissenschaft kommen, zutage.

Das zweite Spannungsfeld hat sich zwischen denen aufgebaut, die an ihr Thema eher auf empirische und positivistische Weise herangehen, und denen, die sich ihm mehr interpretierend annähern. Keine dieser Herangehensweisen kann ohne die andere existieren. Ohne Information keine Interpretation; und umgekehrt findet das Sammeln von Informationen immer in bestimmten sozialen und kulturellen Kontexten statt, die nicht nur die Art der Fragestellung beeinflussen, sondern auch die speziellen Prämissen, die die Form der Fragen und die der Antworten bestimmen.

Dennoch ist die akademische Musikforschung von einer Überbetonung des Empirischen und Positivistischen auf Kosten des Theoretischen und Interpretierenden dominiert. Ist die historische Musikwissenschaft durch das Sichern von «Fakten» und das Strukturieren solcher «Fakten» zu einer sinnvollen Geschichte charakterisiert, so geht es der Musiktheorie um eine Analyse von Musik, in der sie als ein definitiver Gegenstand gesetzt ist, dessen innere Mechanismen unproblematisch verstehbar sind. Kerman hat diese Betonung des Positivismus mit dem Unvermögen sowohl der historischen Musikwissenschaft wie der Musiktheorie in Zusammenhang gebracht, sinnvoll miteinander zu kommunizieren. Die Konzentration der Musikwissenschaftler auf *«begrenzte positivistische Aufgaben»*, so meint er, *«hatte den entscheidenden Effekt, daß man 'der Musik selbst' auswich»*. Er fährt fort, *«während das charakteristische Unvermögen der Musikwissenschaftler ihre Oberflächlichkeit ist, behindert die Analytiker ihre Kurzsichtigkeit ...; indem der Analytiker die Partitur aus ihrem Kontext herausnimmt, um sie als einen autonomen Organismus zu untersuchen, reißt er diesen Organismus aus dem Umweltgefüge, das ihn am Leben erhält.»* [16] Auch die Musikethnologie ist in ähnlicher Weise von einer solchen Überbetonung des Positivistischen dominiert worden. Feldstudien, die der Dokumentation musikalischer Praxis in verschiedenen Teilen der Welt gewidmet waren, sind bezeichnenderweise zu einer Angelegenheit der Museumswissenschaft gemacht worden. Die musikwissenschaftlichen Herangehensweisen innerhalb der Ethnologie sind demgegenüber darauf angelegt, musikalische Systeme und Musikinstrumente zu dokumentieren und verstehbar zu machen, aber eben als Objekte, die von den gesellschaftlichen Systemen, die sie hervorgebracht haben, dekontextualisiert sind.

Wissenschaftler mit einem kritisch interpretierenden Ansatz, die es in beiden Disziplinen zwar gibt, blieben die Ausnahme. Der Schwerpunkt lag eindeutig auf den empirischen Realitäten und nicht auf den breiter angelegten Fragen nach den Besonderheiten von Musik als signifizierender Praxis in menschlichen Gemeinschaften.

Die Popmusikforschung war in diesem Zusammenhang von Anfang an eine Ausnahme. In der Popmusikforschung gibt es, im Verhältnis gesehen, eine weit größere Ausrichtung auf

interpretierende und theoretische Fragen als in der Musikwissenschaft oder der Musikethnologie. Das hat im wesentlichen zwei Gründe: Zum einen sind die kulturellen Bedeutungen der populären Musikformen offenkundig und fraglos gesellschaftlichen Charakters. Zum anderen aber lebt ein Großteil der Popmusikforschern zur gleichen Zeit wie die von ihnen analysierte populäre Musik. Die Musik war als Praxis vorhanden und konnte mit den um sie herum konstruierten akademischen Diskursen konfrontiert werden. Das hat den ersten Spannungszustand erzeugt, den zwischen Kontext und Text, der hier weit schärfer fokussiert ist, als er es jemals in der Musikwissenschaft oder der Musikethnologie war. Die zu untersuchende Musik kam weder aus einer anderen Zeit noch aus einer anderen Kultur. Das hat es nicht nur schwierig gemacht, sie zum Gegenstand des akademischen Diskurses zu machen. Es bedeutete das auch, daß der Notwendigkeit, musikalische Erfahrungen in ihrer sozialen und kulturellen Vermittlung zu erforschen, nicht auszuweichen war. Fragen nach der Beziehung zwischen Kontext und Text konnte nicht, wie sonst üblich, in endlosen Definitionsstreitereien und auf der Ebene von akademischen Kategorien belassen werden. Vielmehr hatten diese Fragen eine ganz praktische Dringlichkeit, die die Popmusikforschung erst hervorgebracht und sie dann motiviert hat, einer theoretische Linie zu folgen, die nicht nur recht bemerkenswert, sondern zuweilen, angesichts der Geschwindigkeit, in der das geschieht, und der Richtungen, in die das geht, geradezu aufsehenerregend ist.

Damit soll für die Popmusikforschung nicht etwa mit Bezug auf ihren Forschungsgegenstand ein Sonderstatus postuliert sein. Es geht lediglich darum, endlich anzuerkennen, daß es die Popmusikforschung war, in der einige der wichtigsten Fragen zur Musik als signifizierender Praxis innerhalb menschlicher Gemeinschaften gestellt und zu beantworten versucht wurden. Die Konzentration der Popmusikforschung gerade darauf ist nicht zuletzt deshalb so bedeutungsvoll, weil sich die akademische Musikforschung immer sehr schwer damit getan hat, ihren Gegenstand so zu thematisieren, daß davon Impulse auch auf die Fragestellungen in anderen akademischen Bereichen ausgehen konnten. So ist in den modernen Gesellschaften nicht nur die Musik marginalisiert (und damit feminisiert) worden, sondern auch die Musikforschung. Diese Marginalisierung hat nicht etwa etwas mit der Natur von «Musik» zu tun (ein Terminus, der angesichts seines «hoch-polysemischen Charakters» und der Tatsache, daß er «sehr verschiedene Vorstellungen umfaßt», selbst problematisch ist, wie Grenier gezeigt hat [17]), sondern vielmehr mit der Welt, in der wir leben, und der Art und Weise, in der diese sich strukturiert und reproduziert. Die Popmusikforschung kann mithin einen sehr signifikanten Beitrag zu einem breiteren akademischen Diskurs leisten. Im folgenden sei die Richtung angedeutet, in die ein solcher Beitrag gehen könnte.

Musik, der Körper und signifizierende Praxis

Ich bin der Auffassung, daß «Musik», die sich diskursiv innerhalb spezifischer sozialer, kultureller und historischer Umstände konstituiert, als signifizierende Praxis einzigartige und besondere Qualitäten besitzt, die - zumindest partiell - auch solche signifizierenden Praktiken prägt, in die sie, als «nichtlinguistischer» Klang, eingebunden ist. Diese Einzigartigkeit und Besonderheit beruht nicht auf einer einzelnen ihrer Qualitäten, sondern vielmehr auf einer Kombination von drei Faktoren. Erstens: Musik bezieht sich nicht direkt auf die Welt der Objekte und Konzepte. Sie ist nicht-denotativ. Sie liegt jenseits von Kristevas «symbolischer Ordnung». Dafür evoziert sie *direkt* die Texturen, Prozesse und Strukturen der sozialen Welt als der Welt, die in der externen, öffentlichen Sphäre der sozialen Interaktion *und* dem inneren, privaten Reich der individuellen Subjektivität manifest ist. Damit unterscheidet sich Musik radikal von der Sprache als der anderen auf Klang beruhenden Form menschlicher Kommunikation. Zweitens: Die Wirkung von Musik ist signifikant ikonisch. Das heißt, es besteht ein dominantes, *jedoch kein determinierendes* Element der Entsprechung zwischen Musik als Klangerlebnis und den besonderen Bedeutungen, die sich in diesem Klangerlebnis vermitteln. Dieses Prinzip der Ikonizität unterscheidet Musik ebenfalls radikal von der

Sprache. Drittens: Die Wirkung von Musik ist primär und ursprünglich somatisch und körperlich, nicht zerebral und kognitiv. Musik wirkt direkt und tief auf den menschlichen Körper als dem individuellen Ort jeder Äußerung (ein Begriff, den ich absichtlich an Stelle von «Sprache» benutze) und dem individuellen Ort der politischen Auseinandersetzung. Der körperliche Ursprung der kommunikativen Wirksamkeit von Musik unterscheidet diese gleichfalls von der Sprache.

Das Problem, die Spezifik von Musik als eine Form sozialer Kommunikation zu fassen, besteht nun darin, daß diejenige Disziplin, die einen theoretischen Ansatzpunkt zur Aufhellung der wechselseitigen Durchdringung von Kontext und Text hätte bieten können - nämlich die Kulturanalyse -, ihr Modell in der Sprache gesucht hat. Die Kulturanalyse ist im wesentlichen aus der Sprachforschung heraus entstanden, entweder über die Literaturwissenschaft oder die Linguistik. Von der Musikforschung sind so gut wie keine Impulse auf ihre Entwicklung ausgegangen. Daß es sich bei der sprachlichen Kommunikation nicht um *die* soziale Kommunikation schlechthin handelt, sondern nur um einen Sonderfall, ist damit völlig aus dem Blick geraten. Die Implikationen bestimmter Konzepte von Sprache für die Entwicklung der Kulturanalyse ist somit kaum bzw. gar nicht bewußt. Mit Musik kann eine Form der sozialen Kommunikation ins Blickfeld der Kulturanalyse gebracht werden, die die aus der Sprachorientierung resultierenden Begrenzungen überwinden helfen könnte.

Die angeführten Unterscheidungen zwischen Musik und Sprache sind vor allem deshalb bedeutsam, weil es scheinbar einen theoretischen Weg gibt, musikalische Bedeutung in einer Weise zu verstehen, die die Besonderheit von Musik anerkennt und dennoch am Modell der Sprache orientiert ist. Danach signifiziert Klang in der Musik anders als in der Sprache, insofern nämlich, als er das Signifizierte weder evoziert noch etwas der Welt der Objekte, Ereignisse und linguistisch codierbaren Ideen Gleichgeartetes hervorruft, da diese Welt bereits von der Sprache strukturiert ist. Für die Klangwelt der Musik gilt hier stattdessen, daß sie ein Gewebe aus physiologischen und affektiven Stimulationen produziert, das anschließend in die symbolhafte Ordnung der Sprache eingebunden wird. An diesem Punkt tritt der musikalische Klang in die gesellschaftliche Welt ein und erhält seine Signifikanz, seine Bedeutung. Demzufolge ist also Klang in der Musik genauso willkürlich in seiner Beziehung zu den Signifikationsprozessen wie die klangliche Struktur der Sprache. Eine Besonderheit ist lediglich, daß die Bedeutung der klanglichen Struktur der Musik von den konventionalisierten signifizierenden Prozessen der Sprache abhängig ist. Man könnte also sagen, daß die klangliche Struktur der Musik freier ist in ihrer Beziehung zu den Signifikationsprozessen als der Sprachklang, da nicht direkt belastet mit konventionalisierten Assoziationen zwischen Signifizierern und Signifizierten. Es gibt mehrere Anhaltspunkte dafür, daß Klang in der Musik *jede* ihm verliehene Bedeutung annehmen kann, im Gegensatz zum Sprachklang.

Demgegenüber könnte natürlich der Einwand formuliert werden, daß, obwohl der musikalische Klang in der Theorie als polysemisch angenommen werden kann, er es doch in der Praxis nie ist. Das heißt, Menschen in spezifischen sozialen und historischen Umständen scheinen nur von ganz bestimmten Ordnungen von Strukturen, Prozessen und Texturen in musikalischen Klängen angeregt zu werden. Klang, mit anderen Worten, scheint den Prozessen der Bedeutungskonstruktion vermittelt durch Musik implizit zu sein. Gegen diesen Einwand wäre geltend zu machen, daß gewisse Ordnungen von Strukturen, Prozessen und Texturen in der Klangwelt der Musik im herkömmlichen Verständnis als mit einer Bedeutung versehen gelten, während andere als bedeutungslos angesehen werden, weil es bereits, eingebettet in die symbolhafte Ordnung der Sprache, ein gegenseitiges Einverständnis darüber gibt, was innerhalb des Bereiches solcher möglichen Ordnungen bedeutungsvoll ist und was nicht. Diese Position zu den Prozessen der Signifikation in der Musik hat zweifellos den Vorteil, daß sie eine Erklärung anbietet, wie eine bedeutungsvolle Beziehung zwischen Klängen, Wörtern, Bildern und Gesten in der Musik hergestellt wird. Und das wiederum ist entscheidend für das Verständnis der Bedeutungsstrukturen in populärer Musik - ein Aspekt, der in der Musikwissenschaft fast vollständig ignoriert wurde.

Dennoch ist diese Auffassung inkompatibel mit der von mir oben ausgeführten, und zwar aus zwei Gründen: a) sie verweist den Körper und die affektiven Zustände, die körperlich konstituiert sind aus der Sphäre der sozialen Bedeutungskonstruktion hinaus, da diese eben linguistisch konstituiert ist; b) im Zusammenhang damit, gilt die symbolhafte Ordnung der Sprache als eine primäre und exklusive Position in den Prozessen des Strukturierens und Konstituierens von Bedeutung, insofern nämlich, als die Signifikationsprozesse, die andere Medien als die Sprache beinhalten, nur eine Bedeutung annehmen können, wenn sie in die Welt der Sprache eingebunden werden. Dieses «linguistische» Herangehen an das Verstehen der Signifikanz der klanglichen Struktur der Musik bedeutet in der Konsequenz nichts anderes, als daß die Musik ihres real signifizierenden Potentials beraubt und somit zu einer Kolonie der Sprache gemacht wird. Obwohl das als eine Möglichkeit zum Verständnis der Bedeutungsstrukturen von populärer Musik nicht völlig von der Hand zu weisen ist - mehr oder weniger willkürlicher Konsum von Musik bleibt eine Möglichkeit, die auch durch kulturtheoretische Erklärungsansätze nicht wegdiskutiert werden kann -, verkennt diese Sicht jedoch die grundlegenden Prozessen, auf denen Musik basiert.

Daß Sichtweisen auf Musik, die nicht von dieser selbst ausgehen, schnell in eine spekulative Richtung führen, illustrieren die Versuche, alternative Semiologien mit außerlinguistischen Diskursen zu konstruieren. So hat Richard Middleton im Bezug auf die Arbeiten von Roland Barthes zur Musik richtig bemerkt: «*Genau wie andere französische Post-Strukturalisten, die den Diskurs auf außerlinguistische Kräfte und Dispositionen begründen wollten,*» so schreibt Middleton, «*ist auch dem späteren Barthes der Verdacht des 'anything goes' nicht zu ersparen, d.h. daß, gemeinsam mit der Bedeutung, auch die Kategorie der Kritik abgeschafft wurde und das Feld dem politischen Quietismus, theorielosem Spontanismus oder apolitischen Hedonismus überlassen bleibt*». [18] Entweder wir haben Sprache, Bedeutung, Diskurs und Realität (das Geordnete, das Rationale, das Zerebrale) oder wir haben die spontane unstrukturierte Welt der sprunghaften, ekstatischen *jouissance*, der hemmungslosen hedonistischen Vergnügungen.

Worum es jedoch geht, ist etwas ganz anderes: nämlich, daß Musik auf eine komplexe und multidimensionale Weise, die über die Sprache weit hinausgeht, sowohl strukturiert als auch die unstrukturierte Welt strukturierend ist. Das Vergnügen an der Musik ist gesellschaftlich und historisch bedingt, und weist folglich eine innere Logik auf, die durchaus auch sehr direkt die komplexen Vermittlungen gesellschaftlicher, kultureller und biographischer Faktoren adressieren kann. Dennoch ist dieses Vergnügen nicht-denotativ, vielmehr ikonisch und körperlich bedingt. Nähert man sich dem Thema auf diese Weise, könnte das zu einem Verständnis musikalischer Affekte als einem Schnittpunkt gesellschaftlicher und kultureller Vermittlungen führen. Das Funktionieren von Musik ist in gewissem Sinne global, konkret, gestaltend, formend und - entscheidend - in körperlichen Vorgängen begründet. Gesellschaftliche Konfigurationen sind körperlichen Konfigurationen unmittelbar, obgleich dialektisch zugeordnet. Es handelt sich also um Konfigurationen, die sowohl äußere als auch innere Dimensionen besitzen. Der gesellschaftliche Körper wird zum menschlichen Körper fast auf ebensolchem Wege, wie der menschliche Körper zum gesellschaftlichen Körper wird. Die inneren Zustände des menschlichen Körpers, die somatisch erlebt sind, werden zur Quelle extern geäußerter Bewegungen, oder, wie der Ethnologe John Blacking schreibt:

«Entscheidende Faktoren bei der Herausbildung kultureller Formen liegen in der Möglichkeit gemeinsam erlebter somatischer Zustände, den Körperstrukturen, die diesen gemeinsam sind, und den Rhythmen der Interaktionen, die gemeinsam erlebte innere Erregungen in äußerlich sichtbare und übertragbare Formen umsetzen ... Die gemeinsamen Zustände verschiedener Körper können verschiedene Regelkanons erzeugen, zur Konstruktion des Verhaltens und Agierens mittels wiederholter Bewegungen in Raum und Zeit, die von einer Generation an die nächste weitergereicht werden.» [19]

Die inneren Dispositionen und Konfigurationen des Körpers, die ihren Ausdruck in äußerlich wahrnehmbaren Körperbewegungen finden, sind eine fundamentale Basis für die Dynamik der Klangerzeugung mittels des grundlegendsten und unveräußerlich menschlichen aller Musikinstrumente - der menschlichen Stimme. Die Stimme, so Middleton,

«... ist das tiefste Kennzeichen des Menschen. Ein klangloser menschlicher Körper ist ein Bruch in der Sinnlichkeit der Existenz. Das ist zweifellos deshalb so, weil der Gebrauch der Stimme der intimste, flexibelste und komplexeste Artikulationsmodus des Körpers ist.» [20]

Ein weiterer Grund dürfte sein, daß die Stimme, als *«der intimste, flexibelste und komplexeste Artikulationsmodus des Körpers»*, grundlegend für die Entstehung menschlicher Gemeinschaften ist. Johann Sundberg hat die Beziehung zwischen Körperbewegungen, menschlichen Emotionen und den physiologischen Vorgängen bei der Stimmerzeugung wie folgt beschrieben:

«Es gibt eine enge Korrelation zwischen Körperbewegungen, die mit dem bloßen Auge beobachtet werden können, und verborgenen Körperbewegungen. Beispiele für normalerweise unsichtbare Körperbewegungen kann man am Kehlkopf finden, der meist einen Anteil an der Regulierung der Stimmhöhe hat. Wenn es stimmt, daß ein bestimmtes Muster expressiver Körperbewegungen typisch ist für einen spezifischen Emotionsmodus, dann würden wir ein gleichartiges Muster erwarten für, zum Beispiel, die Stimmhöhe bei der Sprache, die bei demselben Emotionszustand erzeugt wird. Anders ausgedrückt, es ist wahrscheinlich, daß expressive Körperbewegungen in den akustischen Ausdruck der Stimmerzeugung umgesetzt werden.» [21]

Die Art und Weise, in der somatisch erlebte innere Zustände zur Quelle externer Bewegungen werden, und die Art und Weise, in der dies umgekehrt die Physiologie der Stimmerzeugung beeinflusst, wird in der Herstellung von Instrumenten, einer quasi Erweiterung der menschlichen Stimme, reflektiert. Hier gibt es eine externe, technologische Manifestation der Klangerzeugung, eng verwoben mit den externen Körperbewegungen. John Baily meint dazu, daß die Bewegungen der Musiker die musikalischen Strukturen auf grundlegende Weise beeinflussen. Die motorischen Muster, die einer bestimmten Musikart immanent sind, resultieren, nach Bails Ansicht, aus der Interaktion zwischen der Morphologie des Instruments und den sensomotorischen Fähigkeiten des Spielers. In gleicher Weise hat sich eine enge Beziehung zwischen Instrumenten als Imitatoren der menschlichen Stimme und der menschlichen Stimme als Imitator von Instrumenten entwickelt. Middleton diskutiert diesen Zusammenhang am Beispiel der afro-amerikanischen Musik:

«Eine der wichtigsten Bedeutungen der afro-amerikanischen Musik liegt in der Tatsache begründet, daß die Stimme oftmals eher wie ein 'Instrument' behandelt wird (der Körper benutzt seine ureigensten Mittel zur Klangerzeugung) ... Vom 'Grunzen' in Worksongs über die Jazz-Stile der 30er Jahre (Louis Armstrong singt 'wie eine Trompete'; Billie Holiday 'wie ein Sax') bis hin zu den kurzen 'mobile vocal phrases' (in Funk- und Scratch-Texturen eingesetzt wie Percussion-, Baß- oder Synthesizerphrasen) finden wir ein Zurücktreten der Vocal-'Personality', da die Stimme in die Prozesse des sich artikulierenden menschlichen Körpers integriert wird. Natürlich klingen in dieser Tradition, umgekehrt, Instrumente oft wie Stimmen. Doch die häufig bemerkte Bedeutung des 'vokalisiertem' Tons ist lediglich Teil einer breiter gefaßten Entwicklung, bei der sich 'Instrumental-' und Stimm'-Modus auf intermediärem Boden treffen: zwar stimmt es, daß das Instrument-als-Maschine (technologische Erweiterung des Körpers) zu einem gestikulierenden Körper wird (die 'Stimme' der Gliedmaßen), dafür wird die Stimme-als-Person zu einem Vokalkörper (der vokalisierte Körper).» [22]

Doch unabhängig davon, wie komplex die Dialektik zwischen Körper, Stimme und Instrumenten tatsächlich ist, gilt mit Baily, daß man *«Musik als das Ergebnis von Körperbewegung umgesetzt in Sound ansehen kann»*. [23]

Musik spricht daher nicht über den Körper von einer spontan unstrukturierten Welt der sprunghaften, ekstatischen *jouissance*, voller sinnlicher und hedonistischer Vergnügungen. Deshalb ist es auch kaum möglich, Barthes Behauptung zuzustimmen, daß der Körper in der Musik

«... spricht, er deklamiert, er verdoppelt seine Stimme: er spricht, doch er sagt nichts: weil die Sprache, sobald sie musikalisch ist - oder ihr instrumentales Substitut - nicht länger linguistisch, sondern körperlich ist; sie sagt dann nichts weiter als: mein Körper ist in einen sprachlichen Zustand versetzt worden: quasi parlando.» [24]

Ich möchte demgegenüber behaupten, daß Musik, als somatisch und körperlich manifest, sowohl strukturiert als auch strukturierend ist. Als solche reflektiert sie die erlebten, somatischen und körperlichen Erfahrung des Hörers. Hört man eine Stimme, einen musikalischen Sound, so kennt man oft den somatischen und körperlichen Zustand, der sie erzeugt hat. Die Reaktion ist sowohl sympathisch als auch emphatisch. «Hörer», so Middleton, «*identifizieren sich mit der motorischen Struktur, partizipieren an den gestischen Mustern, entweder nachempfindend oder sogar physisch, durch Tanzen oder durch Nachahmung des stimmlichen oder instrumentalen Vortrages.*» [25]

Dieses Prinzip des Symbolismus ist wichtig. Denn mit dem Gerede von Musik als «*jouissance*» sagt Barthes im Kern nichts weiter, als daß «*der Körper in die Musik durch kein anderes Relais übergeht als durch das Bedeutete*» [26], und das läßt auf eine alternative Semiologie schließen. Daraus leitet Middleton folgende Schlußfolgerung ab:

«Barthes schreibt über ein Extrem; doch jeder, der aktiv oder nachempfindend an einem intensiv 'ausgeführten' Auftritt teilgenommen hat - der das polyrhythmische Zusammenspiel der Hände beim Boogie-Woogie-Piano gefühlt, auf die Eigenwilligkeiten der Bluegrass-Texturen reagiert hat, bei einem B.B. King Gitarrensolo oder der Baßlinie in Billy Oceans 'When the Going Gets Tough' mitgesungen hat - wird erkennen, worauf er abzielt. Bei diesem Extrem können wir tatsächlich 'eine zweite Semiologie finden, die des Körpers im Zustand der Musik'.» [27]

Henri Lefebvre hat somit zweifellos Recht, daß klare Korrelationen zwischen Bedeutendem und Bedeutetem aufgehoben werden müssen, soll der Versuch unternommen werden, Musik zu verstehen [28]. Dennoch bleibt es wichtig, daß eine gewisse konzeptionelle Distanz zwischen Musik als gesellschaftlichem Medium in Klang und individueller Subjektivität als gesellschaftlich konstituiert und somatisch und körperlich vermittelt, beibehalten wird. Der Körper, der «reale» Körper, so schlußfolgert Middleton:

«... kann nicht wirklich in Musik greifbar sein, das ist er nur mit den *Händen*; in Musik wird er notwendigerweise repräsentiert, positioniert, analogisiert, (seine Bewegungen) nachvollzogen. Es ist anwesend und abwesend zugleich, der Körper als einem Zustand der Musik ist nicht derselbe wie Musik in einem Zustand psycho-somatischer Cathexis, sondern er muß vielmehr koexistieren damit.» [29]

Dieser Signifizierungsmodus unterscheidet Musik gravierend von Sprache. Sprache, in ihren hegemonischen visuellen Formen und Manifestationen, hat eine Wirkung, die im wesentlichen zerebral ist. Sie führt das Vermögen, sich unabhängig von der Welt vorzustellen, in der sie operiert, bis an die Grenze und vermeidet, doppelt willkürlich, jeden direkten sinnlichen Bezug auf die materiellen Welt. Klang, der Berührungssinn «aus der Entfernung», wie Murray Schafer ihn beschrieb [30], wird effektiv ausgelöscht. In ihren hegemonischen visuellen Formen und Manifestationen bringt die Sprache den Körper nicht *direkt* ins Spiel, weder als Ort der Äußerung noch als Ort der politischen Auseinandersetzung. Nach der oben angeführten, innerhalb des Post-Strukturalismus entwickelten Auffassung hat Erfahrung nur dann eine Bedeutung, wenn sie retrospektiv innerhalb der symbolischen Ordnung lokalisiert ist - das heißt, nachträglich vermittels Sprache rationalisiert wurde. Die Erfahrung, das Wissen und die Bedeutungen des Körpers können nach dieser Auffassung von Signifikation

nicht *direkt* sprechen, *direkt* gesprochen werden oder *direkt* den Ort einer politisch wirksamen Aufmerksamkeit darstellen. Es gibt Anklänge an dieses Konzept auch bei Middleton in seinem Kommentar zu Bailys Auffassung, daß «*Musik als ein Resultat von in Klang umgesetzter Körperbewegung*» verstanden werden kann. Das, so Middleton:

«... bringt uns dicht an die Grenzen eines semiotischen Herangehens. In gewissem Grade scheinen die Korrelationen oder Korrespondenzen hier so direkt ... daß sie weniger mit Bedeutung zu tun haben, als mit den Prozessen selbst, weniger mit Zeichen als mit *Aktionen*». [31]

Doch folgt daraus eben keineswegs, daß Musik einfach unvermittelte Erfahrung evoziert, die anschließend innerhalb des Gewebes der Sprache mit Bedeutung versehen wird. Wie ich an anderer Stelle an der Analyse von Stimmtypen, die durch Vermittlung des Körpers erzeugt sind, zu demonstrieren versucht habe [32], ist die körperliche Schnittstelle mit Musik eine hochgradig symbolische. Middleton schreibt:

«... menschliche Bewegung und menschliches Handeln sind niemals kulturlos; vielmehr ... gibt es Unterschiede in Art und Umfang, in der die Vermittlung durch die präsemiotische menschliche Interaktion einen symbolischen, logischen und signifikatorischen Überbau erfordert.» [33]

Lefebvre meint dazu:

«Musikalität kommuniziert körperlich. Sie überführt den Körper in gesellschaftliche Praxis ..., unter Aufbietung ihrer Ressourcen verbindet die Musik Körper (sozialisiert sie).» [34]

Foucault ist in gewisser Weise eine Ausnahme innerhalb des Post-Strukturalismus, in dem Erfahrung von Bedeutung getrennt wird, nämlich wenn er behauptet, daß Diskurse den Körper konstituieren, genauso wie das bewußte und das unbewußte Denken und das Gefühlsleben der Subjekte, die sie zu beherrschen scheinen. So nimmt zum Beispiel der Körper eine zentrale Stellung in Foucaults Analyse der Sexualität in der modernen Welt ein. Er beschäftigt sich damit, wie Körper historisch jeweils verstanden und mit Bedeutungen und Wertvorstellungen verbunden wurden, mit «*der Art, in der ihnen dasjenige verliehen wurde, was an ihnen am materiellsten und vitalsten ist*» [35]. In der modernen Welt, so Foucault, ist Sexualität zu einem Brennpunkt von Machtausübung über die diskursive Konstitution des Körpers geworden. Doch wenn der Körper diskursiv konstituiert ist, dann ist er konstituiert durch Sprache, visuelle Inskriptionen und Positionierungen in einer Art und Weise, mit der die Körperlichkeit des Körpers als eines materiellen Ortes der Äußerung und der politischen Auseinandersetzung implizit verneint ist. Bestehen bleibt jedoch die Tatsache, daß für den Körper *indirekt* durch die bewußten und unbewußten Prozesse des Denkens gesprochen wird. Musik dagegen umgeht die Sprache und die visuellen Ansprechformen, spricht *direkt zum* und *durch* den Körper. Wenn Sprache eine gewisse Separation von der Welt, in der sie operiert, bewirken kann, dann kann sie uns dazu bringen, daß wir vergessen, daß wir durch materielle Bezüge zum Denken gebracht werden. Wie Blacking überaus treffend argumentiert hat:

«... wenn es Formen gibt, die Musik und Tanz immanent, nicht nach dem Modell der Sprache geformt sind, dann können wir, beispielsweise, hinter die «Sprache» des Tanzes blicken, auf den Tanz von Sprache und Denken. Da in unserem Denken eine bewußte Bewegung ist, kann das Denken von der Bewegung kommen, und damit arbeitsteiliges oder konzeptionelles Denken aus gemeinsamer Bewegung. Und gerade wie es das letzte Ziel des Tanzens ist, sich zu bewegen *ohne* zu denken, *getanzt* zu werden, so ist das höchste Ziel des Denkens, zum Denken gebracht zu werden, *gedacht* zu werden ... im wesentlichen ist dies eine Form unbewußter Zerebration, eine Bewegung des Körpers. Wir werden dazu bewegt, zu denken. Körper und Geist sind eins.» [36]

Zusammenfassung

Das ist der Punkt, von dem aus Popmusikforschung, durch Hinterfragung grundlegender Theoreme der Kulturanalyse, Einfluß auf jene akademischen Diskurse nehmen kann, die darauf abzielen, den Menschen als soziales und signifizierendes Wesen zu begreifen. Doch um das zu bewerkstelligen, müßte sie sich gleichzeitig in zwei Richtungen wenden. Zum einen gilt es jene Punkte als Zentrum der Analyse festzumachen, in denen Textur und Prozeß in den meisten Genres der populären Musik am deutlichsten hervortreten - körperliche Texturen und körperliche Prozesse in ihrer gesellschaftlichen und kulturellen Vermittlung. Hier ist die Popmusikforschung ein geradezu ideales Feld für die Analyse des nicht-linguistischen Gebrauchs von Klang. Mit anderen Worten: Die traditionelle Orientierung der Musikanalyse muß überwunden werden, die sozial dekontextualisierte Analyse derjenigen Parameter der Musik, die auf notierte und damit visuelle Medien bezogen sind: Harmonik, Melodik und Rhythmik (d.h., jene dekontextualisierten Parameter, die die scheinbar neutrale Basis für jene «grundlegenden musikalischen Fertigkeiten» liefern, von denen oben die Rede war). Diese Orientierung durchzieht immer noch viele Analysen in Musikwissenschaft und Musikethnologie. Doch sollten sich Analysen viel mehr auf den Klang, insbesondere auf die Bewegung von Stimme und Körper konzentrieren. Die Popmusikforschung andererseits sollte sich stärker mit der Musikethnologie auseinandersetzen, mit den Arbeiten solcher Autoren wie John Blacking [37], Catherine Ellis [38], Charles Keil [39] und Steven Feld [40], um einen kulturtheoretisch begründeten Diskurs um deren Ideen und Einsichten in Gang zu bringen. Einige der interessantesten Arbeiten über das Thema Musik als signifizierende Praxis innerhalb menschlicher Gemeinschaften sind von Musikethnologen vorgelegt worden, doch haben sie bisher kaum Einfluß auf das Verständnis der musikalischen Praxis in der Welt, in der wir heute leben, gehabt.

Zweitens muß sich die Popmusikforschung der Kulturtheorie stellen. Hier hätte sie sich radikal mit der stillschweigend akzeptierten Dominanz des Linguistischen und Visuellen innerhalb der post-strukturalistischen und post-modernistischen Debatte auseinanderzusetzen. Es kann nicht angehen, daß Wissenschaft über alle möglichen Bedeutungen spekuliert, von denen geglaubt wird, daß die Menschen sie um musikalische Symbole herum konstruieren. Vielmehr gilt es sich mit den materiellen Grundlage der Musik auseinandersetzen, den Klängen, die, da sie strukturiert sind, unser Dasein strukturieren, indem sie einige seiner Möglichkeiten erweitern, andere dagegen beschränken. Zurückzukehren ist zu empirisch greifbaren Begründungen in den Analysen musikalischer Bedeutungen, zur materiellen Substanz ihrer Artikulation.

Die Schlußfolgerung aus all dem kann nur sein, daß Musikwissenschaft als Disziplin im Lichte der bisherigen Ergebnisse der Popmusikforschung sowie der Musikethnologie eine gründliche Revision braucht. Das Potential für eine solche Revision liegt vor allem auf dem neuen Feld der Popmusikforschung. Mit der Popmusik steht eine Musikform zur Diskussion, deren Bedeutungen ganz zweifellos sozial generiert sind, die also nur in ihrer Gesellschaftlichkeit zu fassen ist, gleichzeitig aber erzwingt, daß ihre Spezifik als Musik, als eine diskursiv konstituierte signifizierende Praxis entschlüsselt wird.

Die Lösung dieses Problems wird nicht nur auf die Musikwissenschaft Auswirkungen haben. Sie wird auch für die Kulturforschung nicht ohne Folgen bleiben. Mit den Worten von Middleton:

«Traditionell verbannt die Musikwissenschaft die Popmusik wegen ihres vermeintlichen 'Schundcharakters' noch immer aus ihrem Gesichtsfeld, während sie von der relativ jungen Disziplin der Kulturanalyse angesichts ihres Sondercharakters als Musik vernachlässigt wird. Ein Durchbruch in der Popmusikforschung würde die Kulturforschung auf grundlegende Art und Weise umorientieren, die Musikwissenschaft vollständig umstrukturieren.» [41]

Gerade weil die populäre Musik außerhalb des etablierten Kanons der Musikwissenschaft steht und zugleich Fragen aufwirft, die mit den an diesem Kanon entwickelten traditionellen Methoden nicht beantwortet werden können, führt sie die Musikwissenschaft auch in jene Bereiche, die McClary als legitimes Terrain feministischer Kritik und Theoriebildung benannt hat. McClary sieht keineswegs alle von einer feministischen Kritik der Musikwissenschaft aufgeworfenen Fragen als auf die geschlechterspezifische Dimension reduzierbar an, selbst wenn sie - in vielen Fällen zu Recht - argumentiert, daß sie in letzter Konsequenz doch auf die problematische Zweiteilung von maskulin/feminin zurückzuführen sind, die unsere Gesellschaft vor allem auf der kulturellen Ebene so tiefgreifend durchdringt. Eine wirklich ernsthafte kritische Auseinandersetzung mit dem musikalischen Bildungskonzept der Universitäten würde freilich sofort zutage fördern - ganz unabhängig von Orientierung und Motivation einer solchen Kritik -, daß diese Bildung bemerkenswert exklusiv bleibt. Um nicht mißverstanden zu werden: Es geht hier *nicht* darum, daß der traditionelle Kanon musikalischer «Werke» mit allen seinen Implikationen etwa nicht gelehrt werden sollte - auf die eine oder andere Art. Es geht auch *nicht* darum, daß die Vorzüge (und da gibt es durchaus einige!) der dominanten Modi des westlichen Denkens über Bord geworfen werden sollten. Doch wenn andere musikalische Traditionen mitsolcher Konsequenz aus den Ausbildungskonzepten der Universitäten ausgeschlossen werden bzw. allenfalls symbolisch und völlig marginalisiert toleriert sind, wenn keine ernsthafte Auseinandersetzung mit anderen Denkweisen über Musik und Arten des Engagements in Musik stattfindet, dann wird die Kultur, in der wir alle leben, weiterhin in Unwissenheit darüber gehalten, was Musik eigentlich noch sein *kann*, außer einer unreflektierten Form von Freizeitbeschäftigung und Vergnügen oder ein unkritisches Aufrechterhalten einer bestimmten Form musikalischen Kapitals im Sinne Bourdieus. Weil die Musik als das «Emotionale», «Irrationale» und «Nichtlogische» in einen «feminisierten» Zusammenhang gestellt worden ist, wird sie nicht zuletzt auch durch die Wissenschaft sorgfältig kontrolliert und beobachtet, um die phallogozentrischen und logozentrischen Modi des Denkens nicht in Frage stellen zu lassen, die McClary mehr als zu Recht kritisiert. Doch aus dem gleichen Grunde, eben weil Musik in einen solchen «feminisierten» Zusammenhang gestellt wurde, behält sie die Reste dessen bei, was unsere Kultur in sich selbst nicht kommunizieren möchte. Blacking [42], Ellis [43], Keil [44] und Feld [45], haben überzeugend dargelegt, bei ihren Untersuchungen der Musiken und Kulturen anderer Zeiten und anderer Orte, von welcher zentralen Bedeutung Musik für die Prozesse der gesellschaftlichen und kulturellen Reproduktion des Gemeinwesens ist. Das Bildungssystem - um nicht den Kulturbetrieb in seiner Gesamtheit zu bemühen - ist sehr geschickt dabei geworden, das Gegenteil zu vermitteln.

Die disziplinäre Bündnisse innerhalb der akademischen Musikwissenschaft, ebenso wie die Arten und Weisen, in denen Musik traditionell gelehrt wird, sind inzwischen so festgefahren und routiniert, daß die Sicht auf die zentralen Frage danach, warum alle menschlichen Gemeinschaften Musik haben, völlig verlorengegangen ist. Musik aber ist deshalb in allen menschlichen Gemeinschaften präsent, weil sie eine zentrale Rolle in jenen Prozessen spielt, in denen sich die Individuen denkend und organisatorisch aufeinanderbeziehen - ein Gesichtspunkt, den die dominante westliche Kultur nur selten zum akademischen Diskurs zuläßt. Doch eben dieser Gesichtspunkt sollte Leitlinie für die theoretische Auseinandersetzung mit Musik an den Universitäten sein.

Das würde nicht nur eine Wiederbelebung der akademischen Musikforschung zur Folge haben, sondern sie zwangsläufig auch in einen sinnvollen Dialog mit anderen Disziplinen bringen. Vor allem aber würde dann die zentrale Bedeutung der Musik deutlich werden, die sie für die Erhaltung und Reproduktion menschlicher Kulturen hat.

Dt. Übersetzung george maveRRRick

Endnoten

1. Bennett, William: *Reclaiming a Legacy*, (National Endowment for the Humanities) Washington 1984.
2. Bloom, Allan: *The Closing of the American Mind*, (Simon and Schuster) New York 1987.
3. Frith, Simon: *What Is Good Music?* in: J. Shepherd (ed.) *Alternative Musicologies*, Sonderausgabe *The Canadian University Music Review*, X, Nr. 2, S. 97f (Herbst 1990).
4. McClary, Susan: *Towards a Feminist Critique of Music*, in: J. Shepherd (ed.), *Alternative Musicologies*, Sonderausgabe *The Canadian University Music Review*, X, Nr. 2, S. 14 (Herbst 1990).
5. ebd.
6. ebd., S. 15.
7. vgl. Shepherd, John, *Music as Social Text* (Polity Press and Basil Blackwell) Oxford 1991.
8. Kerman, Joseph, *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, (Harvard University Press) Cambridge 1985, S. 17.
9. McClary, Susan: *Towards a Feminist Critique of Music*, in: J. Shepherd (ed.), *Alternative Musicologies*, Sonderausgabe *The Canadian University Music Review*, X, Nr. 2, S. 13 (Herbst 1990).
10. Kerman, Joseph, *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, (Harvard University Press) Cambridge 1985, S. 17.
11. ebd.
12. Grenier, Line: *The Construction of Music as a Social Phenomenon: Implications for Deconstruction*, in: J. Shepherd (ed.), *Alternative Musicologies*, Sonderausgabe *The Canadian University Music Review*, X, Nr. 2, S. 32 (Herbst 1990).
13. vgl. Shepherd, John: *Music as Social Text* (Polity Press and Basil Blackwell) Oxford 1991, S. 9ff.
14. Frith, Simon (1990): *What Is Good Music?*, in: J. Shepherd (ed.) *Alternative Musicologies*, Sonderausgabe *The Canadian University Music Review*, X, Nr. 2, S. 92 (Herbst 1990).
15. Leppert Richard/McClary, Susan (Hrsg.): *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*, (Cambridge University Press) Cambridge 1987, XIII.
16. Kerman, Joseph, *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, (Harvard University Press) Cambridge 1985, S. 72f.
17. Grenier, Line: *The Construction of Music as a Social Phenomenon: Implications for Deconstruction*, in: J. Shepherd (ed.), *Alternative Musicologies*, Sonderausgabe *The Canadian University Music Review*, X, Nr. 2, S. 23 (Herbst 1990).
18. Middleton, Richard: *Studying Popular Music*, (Open University Press) Milton Keynes 1990, S. 266f.
19. Blacking, John: *Towards an Anthropology of the Body*, in: ders. (Hrsg.), *The Anthropology of the Body*, (= Association of Social Anthropologists Monograph 15), (Academic Press) London 1977, S. 9.
20. Middleton, Richard: *Studying Popular Music*, (Open University Press) Milton Keynes 1990, S. 262f .
21. Sundberg, Johann: *The Science of the Singing Voice*, (Northern Illinois University Press) DeKlab, III. 1987, S. 154f.
22. Middleton, Richard: *Studying Popular Music*, (Open University Press) Milton Keynes 1990, S. 264.
23. Baily, John: *Movement Patterns in Playing the Herati Dutar*, in: J. Blacking (Hrsg.), *The Anthropology of the Body*, (= Association of Social Anthropologists Monograph 15), (Academic Press) London 1977, S. 330.

24. Barthes, Roland: *Rasch*, in: J. Kristeva/J.-C. Milner/N. Ruwet (Hrsg.), *Langue, discours, société*, (Editions du Seuil) Paris 1975, S. 222.
25. Middleton, Richard: *Studying Popular Music*, (Open University Press) Milton Keynes 1990, S. 243.
26. Barthes, Roland: *Rasch*, in: J. Kristeva/J.-C. Milner/N. Ruwet (Hrsg.), *Langue, discours, société*, (Editions du Seuil) Paris 1975, S. 225.
27. Middleton, Richard: *Studying Popular Music*, (Open University Press) Milton Keynes 1990, S. 266.
28. Lefebvre, Henri: *Musique et sémiologie*, in: *Musique en jeu*, IV, 1975, S. 52-62.
29. Middleton, Richard: *Studying Popular Music*, (Open University Press) Milton Keynes 1990, S. 266.
30. Schafer, R. Murray *The Tuning of the World*, (Knopf) New York 1973, S. 11.
31. Middleton, Richard: *Studying Popular Music*, (Open University Press) Milton Keynes 1990, S. 243.
32. vgl. Shepherd, John: *Music as Social Text* (Polity Press and Basil Blackwell) Oxford 1991, S. 152ff.
33. Middleton, Richard: *Studying Popular Music*, (Open University Press) Milton Keynes 1990, S. 243.
34. Lefebvre, Henri: *Musique et sémiologie*, in: *Musique en jeu*, IV, 1975, S. 59f.
35. Foucault, Michel: *The History of Sexuality, I: An Introduction* (Penguin) Harmondsworth 1981, S. 152.
36. Blacking, John: *Towards an Anthropology of the Body*, in: ders. (Hrsg.), *The Anthropology of the Body*, (= Association of Social Anthropologists Monograph 15), (Academic Press) London 1977, S. 22f.
37. Blacking, John: *Towards an Anthropology of the Body*, in: ders. (Hrsg.), *The Anthropology of the Body*, (= Association of Social Anthropologists Monograph 15), (Academic Press) London 1977.
38. Ellis, Catherine (1985).
39. Keil, Charles: *Tiv Song* (Chicago University Press) Chicago 1979.
40. Feld, Steven: *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression* (University of Pennsylvania Press) Philadelphia 1992.
41. Middleton, Richard: *Studying Popular Music*, (Open University Press) Milton Keynes 1990.
42. Blacking, John: *Towards an Anthropology of the Body*, in: ders. (Hrsg.), *The Anthropology of the Body*, (= Association of Social Anthropologists Monograph 15), (Academic Press) London 1977.
43. Ellis, Catherine (1985).
44. Keil, Charles: *Tiv Song* (Chicago University Press) Chicago 1979.
45. Feld, Steven: *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression* (University of Pennsylvania Press) Philadelphia 1992.