

Über die diskursive Formation musikalischer Praxis

Diskurs-Strategien auf dem Feld der populären Musik

Peter Wicke

Debatten über Popmusik haben zumeist die Eigenschaft, aneinander vorbei geführt zu werden. Das war schon zu den Zeiten der Aufklärer so, als mit Streitschriften über das »Populäre« in Kunst und Kultur gegeneinander angetreten wurde, und hat sich seither auch nicht wesentlich verändert. Ist von populärer Musik oder einer ihrer Unterkategorien die Rede, dann verbindet zwar jeder eine bestimmte Vorstellung damit, aber zumeist eben jeweils seine eigene und damit jeder eine andere. Nicht viel besser steht es um den dabei angestregten Musikbegriff. Lediglich in seiner allgemeinsten Form, als in Klang vermittelte kulturelle Praxis, repräsentiert er die Einheit einer unermesslichen Vielfalt konkreter Musiken (Plural!), die sich als Bestandteil der verschiedenen Kulturen der Welt, unterschiedlicher sozialer Praxen und ihnen eingeschriebener Traditionen entfalten. Nur selten ist das freilich angemessen bedacht. In der Regel wird Musik schlicht als ein gegebener Sachverhalt genommen, der sich beschreiben und analysieren lässt, mithin den Ausgangspunkt der Debatte bildet, ohne selbst hinterfragt zu sein. Was die populären Musikformen angeht, so scheint dabei Konsens zu sein, wenn auch nur selten offen ausgesprochen, dass die in den Verkaufscharts der Tonträgerindustrie gelisteten Titel den Gegenstand hinreichend genau repräsentieren, so dass der explizite Rekurs auf die Begrifflichkeit entfallen kann.¹ Dabei ist die Problematik einer solchen Herangehensweise seit langem bekannt. Charles Hamm hat schon 1982 im Vergleich des verfügbaren Zahlen- und Datenmaterials die Fragwürdigkeit eines solchen Zugangs eindrucksvoll demonstriert.²

Nun erweist es sich allerdings als ein aussichtsloses Unterfangen, Kriterien aufstellen zu wollen, nach denen sich die populären Musikformen einigermaßen stringent begrifflich klassifizieren ließen, weil der von den Akteuren dieser Musikpraxis – Industrie, Musiker, Hörer – im Gegeneinander divergierender Interessen über den Marktzusammenhang jeweils ausgehandelte Begriff von Musik eben alles andere als widerspruchsfrei ist, vor allem aber sich in einem permanenten Wandel befindet. Begriffe – vom Musikbegriff bis zu den üppig wuchernden Stilbezeichnungen – funktionieren in diesem Zusammenhang nur dem Anschein nach als Denotat für eine Klasse von Musikstücken. In Wirklichkeit sind sie Instrumente der Grenzziehung auf einem kulturellen Terrain, das ebenso umkämpft ist wie es sich in ständiger Veränderung befindet. Damit wird das Wechselverhältnis von kultureller Praxis und begrifflicher Normierung, die Macht zur Definition, auf die-

sem Terrain zu einem entscheidenden Faktor musikalischer Praxis. Die Industrie weiß das seit langem, und verwendet viel Zeit und Geld darauf, um mittels Presse-Infos, diversem Promotionsmaterial und einer intensiven Pflege der Kontakte zu den Angehörigen der schreibenden Zunft ihre Produkte immer gleich zusammen mit der richtigen Begrifflichkeit in die Welt zu entlassen. Es gibt keine Veröffentlichung, bei der die Plattenfirma nicht wissen lässt, unter welchem Begriff von Musik sie ihr Produkt positioniert sieht. In nicht wenigen der Fälle versucht sie, dessen Erfolgsaussichten damit zu optimieren, dass sie einen neuen Begriff kreiert, unter dem ihr Produkt dann unvergleichlich dasteht, jedenfalls bis die Konkurrenz dem staunenden Publikum erklärt, dass das, was sie produziert und was bis gestern noch ganz anders hieß, schon lange genau das sei, was da als Novität ausgegeben wird.³ Auch die Musiker haben seither ihre Interessen durch das Erfinden immer neuer Begriffe gegen die Vereinnahmungsstrategien der Industrie zu verteidigen versucht, während ihre Fans nicht selten auf Nuancen der begrifflichen Differenzierung bestehen, die für Außenstehende schlicht nicht nachvollziehbar sind, weil sie weit jenseits der hörbaren Unterscheidungsmöglichkeiten für die gemeinten Musiken liegen. Statt also davon auszugehen, dass der Begriff populäre Musik oder eines seiner Äquivalente die Abstraktion einer Klasse von Musikstücken darstellt, also einen mehr oder weniger feststehenden Gattungs- und Genrezusammenhang repräsentiert, den man nur richtig definieren müsse, um seiner habhaft zu werden, ist vielmehr danach zu fragen, auf welche Weise und mit welchem Inhalt diese Kategorie immer wieder neu produziert wird und dabei als normative Vorgabe das hervorbringt, was sie doch vermeintlich nur bezeichnet.

Dass Begriffe in Gesellschaft ein normatives Eigenleben entfalten und die Einheitlichkeit dessen sichern, das sie zu subsumieren vorgeben, ist eine Einsicht, die dem französischen Historiker und Philosophen Michel Foucault zu danken ist.⁴ Er bezeichnete die Normen, nach denen sich dieses Eigenleben der Begriffe vollzieht und auf deren Grundlage sie ihre konstruktiven Potenzen entfalten, als Diskurs, worunter er die »*Gesamtheit von anonymen, historischen, stets im Raum und in der Zeit determinierten Regeln*«⁵ verstanden wissen wollte, die Aussagen sowohl untereinander wie auf eine bestimmte Weise mit Praktiken, Objekten und Institutionen verbinden, also »*systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen*«. ⁶ Damit ist darauf gezielt, das Benennen, Aussagen und Bilden von Begriffen als eine Form von gesellschaftlicher Praxis zu begreifen, die niemals nur denotiert, sondern immer zugleich ein bestimmtes Verhältnis der Sprecher zueinander wie auch zu den Gegenständen ihrer Rede hervorbringt, und ein solches nicht etwa bloß ausdrückt. Fixiert ist das in Form von diskursiven Regeln, die sich in einem Aussagesystem niederschlagen, das dem Sprechen vorgeordnet ist und das hiervon erfasste Gebiet menschlicher Tätigkeit entlang der darin formulierten und bildbaren Begriffe strukturiert. Foucault selbst hat diesen Zusammenhang am medizinischen Diskurs um die Herausbildung der Klinik,⁷ am juristischen Diskurs um die Entstehung des neuzeitlichen Strafvollzugs⁸ und am Diskurs der Sexualität⁹ entwickelt. Doch auch der Musikbegriff folgt in dem, was unter bestimmten historischen, sozialen

und kulturellen Bedingungen als Musik verstanden ist, Regeln, die ihn auf eine bestimmte Weise mit Praktiken des Musizierens, Objekten der Klangerzeugung und institutionalisierten Realisierungsorten musikalischer Praxis verbinden.

Die diskursive Konstitution gesellschaftlicher, kultureller oder in unserem Fall musikalischer Praxis durch kategoriale Ordnungs- und Begründungssysteme ist ein ebenso realer Vorgang wie ihre Konstitution auf der sozialen, ökonomischen oder ideologischen Ebene. Die Art und Weise, wie im Musikbegriff Praktiken des Musizierens, darin vermittelte Objekte und Institutionen musikalischer Praxis zueinander in Beziehung gesetzt sind, entfaltet eine normative Kraft, die die Macht zur Definition zu einem ebenso entscheidenden Faktor des Musikprozesses werden lässt, wie die wirtschaftlichen Kontrolle darüber. Freilich geht es dabei nicht um die akademische Übung ableitender Begriffsbestimmung, sondern um das höchst reale zueinander Inbeziehungsetzen der Elemente konkreter Praxisfelder in diskursiver Form, eingeschrieben also in ein begriffliches Aussagesystem, das sicherstellt, dass die darin abgebildete Praxis stets wieder so reproduziert wird wie sie ist. Die Macht zur Definition ist mithin eine faktische, die das, was sie vermeintlich bloß abbildet, in Wirklichkeit konstituiert. Die narrative Form, in der in den sechziger und siebziger Jahren Neuveröffentlichungen als das sich schrittweise entfaltende *Ceuvre* einer (in dieser Form zumeist fiktiven) Musikerbiographie propagiert wurden, gehört als diskursive Strategie der langfristigen Absatzsicherung ebenso hierher wie die in den neunziger Jahren aufgekommene Praxis, die immer kurzlebigeren Produkte gecasteter Bands diskursiv in einem rein medial gesetzten, scheinbar ausschließlich von den Medien organisierten und exklusiv in ihnen ablaufenden Pop-Prozess zu verankern. Es liegt auf der Hand, dass es sowohl für das Musizieren wie für den hörenden Umgang mit Musik unmittelbare Konsequenzen hat, verschiebt sich der Referenzbezug der Songs von der Musikerbiographie auf einen in den Medien abstrakt konstruierten popmusikalischen Zeitgeist.

Die damit angesprochene Unterscheidung zwischen der strategischen Funktion eines Begriffs als Bestandteil der diskursiven Formation gesellschaftlicher Praxis einerseits und seiner denotativen Funktion im Kontext der begrifflichen Reflexion dieses Zusammenhangs andererseits ist keineswegs auf die populären Musikformen beschränkt, hier nur besonders evident. Jede Form musikalischer Praxis vermittelt sich auch über einen entsprechenden Begriff von Musik, der ebenso wie die mit ihm verbundenen Gattungs- und Genrebezeichnungen eine strukturierende, organisierende, normierende und damit konstituierende Wirkung besitzt, eben weil er nicht bloß ein abstrakt-begrifflicher und passiver Spiegel des Musizierens vorstellt, sondern seine Formulierung mit realen Interessen sowie der Macht verbunden ist, diese im Musikprozess als ihn klassifizierendes kategoriales Ordnungssystem auch durchzusetzen. Hans Heinrich Eggebrecht spricht mit Bezug auf die Tradition der europäischen Kunstmusik zu recht davon, dass die Theorie musikalische Praxis »stiftet«, ihr »vorausgeht, sich ihr einwohnt, als musikalisches Denken auch innerhalb der Praxis (als *Poiesis*) stattfindet und darum beständig wiederum aus Praxis abstrahierbar ist.«¹⁰ Das ist nur eine etwas andere Umschreibung für die normative Kraft

der Begrifflichkeit. Verborgen ist das normalerweise dadurch, dass die diskursive Konstitution musikalischer Praxis durch Begriffe erfolgt, die die Musikwissenschaft bearbeitet. Bestenfalls fallen die diskursive und die denotative Funktion dann zusammen, was es so aussehen lässt, als sei es allein der denotative Gehalt eines Begriffes, der seine Funktion im Kontext eines diskursiven Regimes hier bestimmt – eine Mystifikation, die die normative Wirkung der entwickelten Begrifflichkeit nur verdeckt. Hinter dieser Mystifikation ist die reale Definitionsmacht von Musikwissenschaft und damit ihr Stellenwert als Funktionär der diskursiven Konstitution einer bestimmten Praxis von Musik, die als alleinige, zumindest jedoch als die höchste Verkörperung der Tonkunst ausgegeben ist, dem kritischen Blick erfolgreich entzogen. Allenfalls scheint sie in der Kollision des hier etablierten »wissenschaftlichen« Musikbegriffs mit einer musikalischen Avantgarde auf, die dessen historische und theoretische Legitimation nicht gelten lassen will.

Das die Popmusik tragende diskursive Regime wird nun allerdings eben nicht von der Wissenschaft, sondern vielmehr von dem zwischen Industrie, Publikum und Musikerschaft als Mittler fungierenden Fach- und Fanjournalismus organisiert. Entsprechend weit fallen diskursive und denotative Funktion der hier zirkulierenden Begrifflichkeit dann auch auseinander. Die meisten Genre- und Gattungsbezeichnungen haben, wie der Begriff populäre Musik selbst, somit aus der Nähe betrachtet überhaupt keinen klar umrissenen denotativen Gehalt. Jeder Versuch, beispielsweise Rock'n'Roll, Grunge oder Techno begrifflich zu fixieren, wird sich nicht nur in Widersprüchen verfangen, sondern ist in der Regel durch die Entwicklung schneller wieder überholt als er aufgeschrieben ist. Das ist mitnichten jedoch ein Mangel. Vielmehr ist die denotative Unschärfe dieser Begrifflichkeit der Garant dafür, dass sie ihre diskursive Funktion um so wirksamer erfüllt, vermag sie sich so doch entsprechend flexibel den jeweiligen Interessenkonstellationen auf den Musikmärkten anzupassen.

Wenn das konkrete Ensemble sozialer, kultureller und ästhetischer Praktiken, das jeweils »Musik« genannt wird – wohlgemerkt ihr Zusammenschluss, nicht diese Praktiken selbst – diskursiv konstituiert ist, dann stellt sich natürlich die Frage, was diesen Zusammenschluss denn in jenem Fall ausmacht, für den das Etikett populär entsteht. Angesichts der konkreten Machtverhältnisse zwischen den hier am Musikprozess Beteiligten, wird es kaum verwundern, dass er zuerst und vor allem anderen kommerziell organisierbar sein muss, also die effiziente Verwertung von Kapital im Warenzusammenhang zu gewährleisten hat. Nur solche sozialen, kulturellen und ästhetischen Praktiken, die sowohl durch Klang wie durch den Warenzusammenhang vermittelt sind, gelten somit als populäre Musik. Es ist dafür unerheblich, ob das mit einem Song der Rolling Stones, mit einem Techno-Track oder mit einer Passage aus Carl Orffs »Carmina Burana« geschieht, also über welche konkrete klangliche Konfiguration das erfolgt, sofern die Bedingung ihrer Warenförmigkeit erfüllt ist. Folgerichtig findet sich sowohl das eine wie das andere dann auch im Umkreis der populären Musik.

Allerdings ist diese Bedingung keineswegs hinreichend, weshalb die Wahrscheinlichkeit, das klangliche Gebilde in der Art eines Songs der Rolling Stones oder in der Machart des Techno als populäre Musik akzeptiert sind, wesentlich höher ausfällt als im Falle Orffs oder ähnlicher Musiken. Außerdem lassen sich, zumindest in den hochentwickelten Industriegesellschaften, kaum noch Formen von Musikpraxis finden, die nicht kommerziell, also auf die eine oder andere Weise durch die Ware-Geld-Beziehung vermittelt sind. Auch insofern also ist der Verweis auf die kommerzielle Organisation des Musikprozesses nicht hinreichend.

Die diskursive Formation populärer Musikpraxis gründet das, was darin als Musik gilt, dann auch nicht nur schlechthin auf die Ware-Geld-Beziehung, sondern zugleich auf eine Kommunikationsform, die vor allem durch die Musikindustrie optimal realisiert werden kann. Sie ist so organisiert, dass der Umgang mit Musik darin einen radialen, von einem Punkt aus erfolgenden Verteilungsmechanismus zur Voraussetzung hat, der geeignete Trägermedien – heute Schallplatte bzw. CD – zwingend macht und somit den Musikprozess an die Produkte der Musikindustrie bindet. Das Marketing der Industrie ist auf die Konstruktion »Musiker als kreatives Individuum – Musik als Produkt – Hörer als Konsument des Produkts« oder »Autor – Botschaft – Empfänger« abgestellt, eine diskursive Konstruktion, die den Musikprozess auf eine bestimmte Weise strukturiert. Sie ist insofern unerlässlich als nur eine dem Prozess gegenüber verselbständigte Entität, die als »Botschaft« vom Musikprozess abgrenzbar und somit aus ihm herauslösbar ist, ihm als »Stück« gegenübergestellt werden kann, jenen Schritt plausibel macht, der Musik als »Produkt« erscheinen lässt, das man besitzen, kaufen und verkaufen kann. Dass Musik in Begriffen gefasst ist, die ihre dingliche, ihre »verdinglichte« (Adorno) Form als ebenso natürliches wie selbstverständliches Faktum erscheinen lässt, ist Resultat der diskursiven Formation des Musikprozesses und weder in ihm selbst noch in der Organisation des klanglichen Materials begründet. Auch wenn Trägermedien inzwischen mehr oder weniger in allen Formen musikalischer Praxis eine Rolle spielen, für die populäre Musik sind sie eine unmittelbare Voraussetzung ihrer Existenz – oder wie es Simon Frith einmal formuliert hat: »Populäre Musik des 20. Jahrhunderts meint die populäre Aufzeichnung des 20. Jahrhunderts; nicht die Aufzeichnung von etwas (einem Song?, einem Sänger?, eines Auftritts?), das unabhängig von der Musikindustrie existiert, sondern eine Form der Kommunikation, die bestimmt, was Songs, Sänger und Auftritt sein können und sind.«¹¹ Was hier als Musik gilt, definiert sich folglich maßgeblich entlang der Interessen der Tonträgerindustrie. Wenn sich durch Klang vermittelte soziale, kulturelle und ästhetische Praktiken, seien es Geselligkeitsformen, Freizeitaktivitäten oder auch die perzeptive Klangwahrnehmung selbst, über die Ware-Geld-Beziehung realisieren, zu einer kalkulierbaren Funktionale der Verwertung investierten Kapitals werden und sich an den Tonträger binden lassen, dann hat man es mit populärer Musik zu tun. Unübersehbar ist das, wenn es wie in den fünfziger Jahren mit der Entdeckung des Teenagermarktes oder in den achtziger Jahren mit der Zielgruppenverschiebung auf die fernsehbesessenen Jugendlichen aus den Mittelschichten zu deutlichen

Umschichtungen im Ensemble der die populäre Musik verkörpernden Aktivitäten kommt. Ausgelöst sind diese dann nämlich durch rein formale Änderung der Kriterien, nach denen die Industrie zahlungsfähige Nachfrage definiert.¹² Sie erscheinen jedoch, wie in den fünfziger Jahren der Rock'n'Roll und in den achtziger Jahren die neuen multimedialen Popmusikformen, als tiefgreifende kulturelle und musikalische Umbrüche, was sie insofern auch sind, als sich hinter ihnen das Koordinatengefüge geändert hat, das die Position der Schallplatte seitens der Industrie im Musikprozess fixiert.

Die zentrale Stellung des Tonträgers in der populären Musik des 20. Jahrhunderts, die den Musikprozess an die Tonaufnahme bindet, bedeutet freilich nicht, dass dies unverändert geblieben wäre. Zwar hat sich praktisch an der Funktion des Tonträgers im Musikprozess prinzipiell nichts mehr geändert. Aber das diskursiv organisierte Verhältnis dazu und damit der kulturelle und ästhetische Stellenwert dieses Mediums ist in Auseinandersetzung zwischen Industrie, Musikern und Publikum immer wieder modifiziert worden.¹³ So verband sich die Vormachtstellung der Schallplatte lange Zeit mit der ihr eigenen Potenz, das orts- und zeitgebundene musikalische Ereignis vervielfältigen und von der Fixierung an einen konkreten Realisierungskontext befreien zu können, mit der Transformation von Musik aus dem Konzertsaal ins häusliche Wohnzimmer. Doch blieb das musikalische Ereignis, die Aufführung darin noch immer primär, die technische Aufzeichnung Kopie eines Originals, danach bemessen, wie »naturgetreu« sie war. Das musikalische Ereignis ist damit nicht nur weit über seine Raum-Zeit-Begrenzung hinaus immer mehr Hörern zugänglich geworden. Für diese vollzog sich die Begegnung mit Musik nun vorwiegend oder sogar ausschließlich über Tonträger, so dass der diskursive Begründungszusammenhang, der aus der Tonaufzeichnung die bloße »Konservierung« eines eigentlich überlegenen, weil realen musikalischen Ereignisses machte, zunehmend fragwürdiger wurde. Schon in den fünfziger Jahren begannen die Fans der amerikanischen Rock'n'Roll-Stars die Auftritte an deren Plattenveröffentlichungen zu messen und nicht nur über die Höhe der Eintrittspreise zu klagen, sondern in wachsendem Maße auch über die, verglichen mit den in den Studios gesetzten Standards, immer häufiger enttäuschende musikalische Qualität. Die Aufführung von Musik war zum Nachvollzug ihrer eigenen Reproduktion geworden, die Studioproduktion nunmehr das Original, das es auf der Bühne mehr oder weniger »originalgetreu« zu reproduzieren galt. In den Diskursen um die populäre Musik setzte nicht nur eine Polarisierung von »Live« und »Konserve« ein, um beide Pole entstanden vielmehr jeweils eigene diskursive Begründungszusammenhänge. Das Live-Ereignis wurde mit kulturellen Werten aufgeladen, die die Präsenz des Stars in den Vordergrund rückten, um mit der im Wortsinn aufwendig inszenierten »Verkörperung« von Musik ihrer Live-Aufführung etwas zu geben, was der Tonträger auf gar keinen Fall vermitteln konnte. Diese »Verkörperung« setzt freilich die »entkörperlichte« Existenz von Musik und somit den Tonträger voraus, der in diesem Zusammenhang damit nun endgültig zur originären Existenzform von Musik wurde. Die Aufzeichnung ihrerseits bezog ihren besonderen kulturellen

Wert aus der Tatsache ihrer Besitzbarkeit. Sie konnte nahezu beliebig in die jeweils individuelle Geographie des Alltags integriert, nach Belieben sowohl gehört, zur akustischen Tapete umfunktioniert oder als prestigeträchtiges Statussymbol gesammelt werden. Aber noch die Rockmusik der sechziger und siebziger Jahre verlangte nach den Gütesiegeln von Musikerschweiß und Bühnenspektakel, um aus den Studioproduktionen wirklich authentische Zeugnisse jener Jugendkultur zu machen, die diese feierten. Offen ausgebrochen ist der Widerspruch, der darin liegt, erst 1990, als das Duo *Milli Vanilli* zum Entsetzen der Fans und zur gut gespielten Entrüstung der Industrie öffentlich eingestehen musste, dass es die unter ihrem Namen verbreitete Musik tatsächlich nur »verkörpert« hatte, die Stimmen waren von Studiomusikern ausgeliehen. Schon in den siebziger Jahren begann sich der Tonträger allerdings von diesem widerspruchsvollen Zusammenhang mit dem Live-Ereignis gänzlich zu emanzipieren. Die Disko-Musik aus der Mitte der siebziger Jahre war nicht nur auf den in der Diskothek institutionalisierten Gebrauchszusammenhang der Schallplatte bezogen, der ihre Eigenschaften, die Verfügbarkeit über ein praktisch unbegrenztes und in seiner Vielfalt von keinem Musiker, keiner Band erreichtes Repertoire, optimal zur Geltung brachte. Es war vor allem eine Musik, die auf eine Live-Präsentation nicht mehr angelegt war und wenn, dann die häufig üppigen Streicher-Backgrounds und orchestralen Soundeffekte ungeniert als Tonbändeinspiel ein paar symbolisch agierenden Musikern zuspilte, sofern nicht von vornherein ein solcher Auftritt im Halbplayback realisiert, also die instrumentale Begleitung insgesamt von der Konserve eingespielt wurde. Einen regelrechten Kultstatus erhielt der Tonträger dann in der New Yorker Rap- und Chicagoer House-Szene, wo er zum Ausgangsmaterial für die im akrobatischen Scratching oder kunstvollen Mixen von den Diskjockeys entwickelten Soundkreationen wurde, die ihrerseits auf Schallplatte fixiert nun mit der Aura einer neuen Einmaligkeit ausgestattet waren. Doch so sehr sich der ästhetische und kulturelle Stellenwert des Tonträgers im Musikprozess damit auch veränderte, zur populären Musik konnte nur werden, was die in erster Linie an Wirtschaftlichkeit orientierten Prämissen seiner Produktion und Verbreitung erfüllte. Das blieb eine der feststehenden Koordinaten von populärer Musik.

Prinzipiell könnte danach eigentlich jede Art klanglicher Artikulation populäre Musik sein oder werden, von formalen Einschränkungen wie beispielsweise die Spieldauer des Tonträgers oder die sich aus den Aufnahmeverfahren und dem Stand der Technologie ergebenden technisch begründeten Anforderungen an das Klangbild einmal abgesehen, die allerdings weitreichende Auswirkungen haben bzw. gehabt haben. Eben deshalb basiert das diskursive Regime, das populäre Musik als Musikpraxis konstituiert, dann auch auf einer Begrifflichkeit, deren denotative Funktion äußerst vage und unscharf bleibt und sich den realen Entwicklungsprozessen anpassen kann. Wenn sich dennoch nicht alles, was klingt, zur populären Musik erklären und den entsprechenden Vermarktungsmechanismen unterwerfen lässt, so vor allem deshalb, weil die Realisierung dieses Begriffs von Musik auf Grenzen stößt, die die anderen Akteure im Prozess, sowohl Musiker

wie Publikum, entsprechend ihren Vorstellungen von Musik setzen. Diese sind von einer kaum überschaubaren Vielzahl von Faktoren abhängig und dementsprechend komplex. So wird der Hörer nur dann zum Konsumenten der Produkte der Tonträgerindustrie, wenn die darüber verbreitete Musik sich in seinen Lebenszusammenhang integrieren lässt und darin Sinn macht. Musiker andererseits definieren ihre Vorstellungen von Musik nicht selten sogar in direktem und offen artikuliertem Gegensatz zu denjenigen der Industrie. Das ändert zwar nichts daran, dass auch der Negativbezug ein Bezug auf die Setzungen der Musikindustrie bleibt und sich mithin im gleichen Zusammenhang bewegt. Dem Musikprozess gibt das jedoch eine Eigendynamik, die die Industrie zwar absorbieren, nicht aber kontrollieren kann.

Die diskursive Konstitution musikalischer Praxis ist nun freilich keineswegs auf die bislang diskutierten Klassifikationsfunktionen reduzierbar. Eingeschlossen in den jeweils dominanten Musikbegriff und aus ihm abgeleitet sind Wertungsbegriffe, Beschreibungskriterien sowie Sinnbestimmungen, die tief in den musikalischen Wahrnehmungs- und Aneignungsprozess hineinreichen, ihn durch ebenso komplexe wie subtile Kontextbezüge in einem differenziert entfalteten Aussagesystem verankern. Das ist um einander gegenüberliegende Pole entlang unterschiedlicher Achsen organisiert, die sich in Begriffspaaren wie »kommerziell – alternativ«, »massenhaft – avantgardistisch«, »subkulturell – etabliert«, »independent – mainstream«, »herrschend – subversiv«, »authentisch – nachgeahmt«, »global – lokal«, »underground – etabliert« etc. niederschlagen. Dabei geht es nicht darum, was diese Begriffe sozial, historisch und kulturell jeweils konkret zum Ausdruck bringen, sondern um ihre Funktion, in unterschiedlichen und stets wechselnden Konstellationen mit einem Netz von Differenzierungen den kulturellen Raum um diese Pole herum zu strukturieren. Konstant bleibt dabei lediglich der Begriff in seiner polarisierenden Setzung zu dem dazugehörigen Gegenbegriff. Was das jeweils meint, ist abhängig davon, wer diese Begriffe in welcher Konstellation und wofür benutzt. Das hat sich historisch verändert, erscheint in den diversen musikpraktischen und kulturellen Zusammenhängen auf unterschiedliche Weise. In jedem Fall aber resultieren daraus Differenzierungsmöglichkeiten und Hierarchiebildungen, die Wertungen erlauben und Erfahrungen organisieren. Das wird sofort deutlich, vergleicht man Aussagen aus unterschiedlichen diskursiven Formationen populärer Musik unter diesem Aspekt.

Peter Guralnick beispielsweise beschrieb die Rock'n'Roll-Erfahrung der fünfziger Jahre mit den Worten: *»Rock'n'Roll befreite uns mehr von vergangenen Zeiten als man damals hätte annehmen können. Seine Energie war explosiv. Er machte uns mit einer Kultur bekannt, deren Existenz wir früher nicht einmal ahnten. [...] Er bestätigte uns unsere eigene Realität... Er war eine Welt, in der ,verrückte, durchgedrehte Jugend' ein gängiger Ausdruck und ,wüstes Boogie-Woogie-Tanzen' ein Akt des sozialen Widerstandes war. Gerade seine zügellosen Posen, seine protzende Sexualität, die Gewalttätigkeit, die die Radiostationen jener Tage dem Rock'n'Roll zusprachen, sein verbotener und verderblicher Einfluss – dies machte die unfehlbare Attraktion des*

*Rock'n'Roll aus.*¹⁴ Unschwer ist zu erkennen, dass die Musikerfahrung hier in den Kategorien eines provozierenden Nonkonformismus organisiert ist. Rock'n'Roll bezog seine Wirkung ganz erheblich aus dem Impuls, auf provokante Weise anders zu sein. Das setzt ein begriffliches Koordinatensystem voraus, in dem sich definiert, was »normal«, »anständig« und »wohlerzogen« und was demgegenüber »verrückt«, »unanständig« und »verderblich« ist. Die veröffentlichte Meinung in der Ära Eisenhower ließ nicht den geringsten Zweifel daran, wie diese Grenzlinie gezogen war.¹⁵

Ganz anders formulierte ein gutes Jahrzehnt später Jann Wenner, Herausgeber der Zeitschrift *Rolling Stone*, im Editorial zur ersten Nummer dieser publizistischen Plattform der Rock-Generation das Credo des damals herrschenden Musikverständnisses: »Die Rockmusik ist das Energiezentrum aller Arten von Veränderung, die sich rapide um uns entfalten: sozial, politisch, kulturell oder wie immer man es beschreiben will. Tatsache ist, dass für viele von uns, die nach dem zweiten Weltkrieg aufwuchsen, der Rock den ersten revolutionären Einblick in uns selbst lieferte, wer wir sind und woran wir sind in diesem Land.«¹⁶ Hier ist die Musikerfahrung in Kategorien vermittelt, die Musik als Generator von Veränderung begreifen. Die Freisetzung von Energien, die kreative Selbsterfahrung, die Gemeinsamkeit in der Aktion sind Vorstellungen, die die diskursive Konstitution des Musikalischen hier prägen. Es ist nicht nur eine andere Musik, um die es jetzt geht – das Spektrum von Folk bis Psychedelic –, sondern diese wird vor dem Hintergrund eines solchen »energetischen« Musikverständnisses auch anders gehört. Getragen war das von sozialen Praktiken, Gemeinschaftsritualen wie Open-Air-Festivals und politischen Aktionen, die in ausdifferenzierten Fankulturen mit einer relativ eigenständigen medialen Infrastruktur, vom Alternativlabel bis zum Fanzine, und in ein ganzes Repertoire kreativer ästhetischer Praktiken (die »Stilformen« der Subkulturen)¹⁷ eingebettet gewesen sind. Aber auch hier sind die mit Musik verbundenen sozialen, kulturellen und ästhetischen Praktiken, wie radikal sie sich selbst auch gebärden haben, über den Tonträger, die Schallplatte, mithin kommerziell aufeinander bezogen. Damit ist, verglichen mit dem Rock'n'Roll der fünfziger Jahre, der Rahmen zwar noch immer der gleiche, in dem sich populäre Musik definiert. Dennoch geschieht das nun auf eine völlig andere Weise, ist musikalische Praxis hier doch in einen Sinnzusammenhang ganz anderer Art hineingestellt. Aus diesem bezieht nicht nur das Musizieren und die Aneignung von Musik ihren Sinn. Er ist zugleich, selbst wenn auf den ersten Blick nicht unbedingt sichtbar, eine Funktion der Tonträgervermarktung.

Bestandteil eines solchen »energetischen«, auf Veränderung zielenden Musikverständnisses ist ein Entwicklungsgedanke, der auch das Musizieren selbst erfasst und es in der Biographie des Musikers, jedenfalls dem, was dafür ausgegeben wird, verankert. Das Musizieren erhält eine Fundierung in seiner Entwicklung als Persönlichkeit, ausgedrückt in Kriterien wie Ehrlichkeit, Glaubwürdigkeit und Authentizität der Erfahrung.¹⁸ Das in den sechziger Jahren um die Rockmusik herum entstehende publizistische Umfeld mit Platten-Rezensionen, essayistischen

»Werk«betrachtungen, Musikerporträts, ausführlichen Interviews und biographischen Abrissen in Buchform liefert massenhaft Material dafür.¹⁹ Von Album zu Album entäußert sich nunmehr eine herausragende Autorenpersönlichkeit, sei die, wie im Falle Bob Dylans oder Bruce Springsteens, auf die Individualität eines einzelnen Musikers zugeschnitten oder, wie im Falle der meisten Rockbands, als Bestandteil eines kreativen Kollektivs aufgefasst. Das stellt nicht nur ihre Veröffentlichungen in einen Entwicklungszusammenhang, aus dem sie ihren Sinn beziehen und der in Rezensionen, publizistischen Betrachtungen und Interviews zu entschlüsseln versucht wird, sondern macht auch den Absatz langfristig kalkulierbar. Um so überzeugender es gelang, aus den Plattenveröffentlichungen eines Musikers oder einer Band ein Lebenswerk in Fortsetzung werden zu lassen, um so berechenbarer wurde auch die Absatzplanung.

Ihre Grenzen fand diese diskursive Formation musikalischer Praxis, als die Expansions- und Wachstumsbedürfnisse der Tonträgerindustrie in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre mit solchen langfristig angelegten Entwicklungsmodellen, insbesondere der in ihnen liegenden Abhängigkeit von der Produktivität des Musikers, in Widerspruch gerieten. Eine Platte etwa, die nicht termingegenau zum Weihnachtsgeschäft im Einzelhandel ist, büßt auch dann noch an Umsatz ein, wenn sie von Michael Jackson ist, ganz zu schweigen davon, dass sie länger als nötig Kapital bindet und dem investiven Kreislauf entzieht. Kein Wunder also, dass sich in den achtziger Jahren die diskursive Formation populärer Musik von ihrer Fundierung in der Biographie des Musikers zu lösen und auf eine Fundierung im Ritual der Berühmtheit zu verschieben begann. Die sogenannten »One-Hit-Wonders«, die mit ein oder zwei Hits am Firmament der Stars und Super-Stars erschienen, um genauso schnell wieder zu verglühen, wie sie aufgetaucht waren, prägen seither das Popmusikgeschehen, zumal mit dem Musikfernsehen, MTV oder Viva, auch ein medialer Apparat zur Verfügung stand, der den Diskurs der Berühmtheit buchstäblich aus dem Nichts zu produzieren imstande war.

Nicht ohne Folgerichtigkeit, selbst wenn im Selbstverständnis antikommerzieller Subversion vollzogen, war daher der nächste Schritt, der die populäre Musik in einem diskursiven Regime verankerte, das auf die sinnstiftende Funktion des Stars ganz verzichtete und stattdessen radikal im Maschinellen der digitalen Apparate fundiert ist.²⁰ Die Techno-Generation der neunziger Jahre hat die Musikerfahrung in Kategorien zu organisieren versucht, die alle traditionellen Begriffe des Musikalischen hinter sich lässt: *»techno war die erste form der lustvollen vereinigung mit externen digitalen datenbanken und zugleich die letzte getrennte kunstform vor der multimedialen digitalen vereinigung mit externen datenbanken, welche zu einer einzigen rauschähnlichen, vernetzten internet-sort of communication führen wird.«²¹* Der Anonymisierung der Musikerfahrung in der Virtualität universeller Vernetzungen entspricht das identitätslose, maschinenhafte, digital gesteuerte Soundmorphing der »Tracks« genannten Techno-Stücke. Aber auch die bleiben an Tonträger gebunden und somit eben jenem Zusammenhang verhaftet, in dem sich die populären Musikformen immer schon konstituieren. Der war hier freilich so definiert,

dass nicht zuletzt durch seine amorphe Anonymisierung, in der auch die Musik nicht als gegenständlich identifizierbares Artefakt erschien, die Kontrolle über die Musikerfahrung eine Zeit lang wenigstens bei denjenigen lag, die sie machten. Die Tonträgerindustrie wusste lange Zeit mit dieser Entwicklung gar nichts anzufangen, bis schließlich auch hier die Marketingstrategien wieder griffen. Gewonnen worden ist die Schlacht dann schließlich diskursiv, was nie zuvor mit einer derartigen Deutlichkeit zum Ausdruck kam. Als die Stücke wieder Namen hatten und wie gehabt als »Stück«werk auf dem Tonträger ablegbar waren, als diese ihrerseits mit identifizierbaren Namen erschienen, so dass sie wieder als Produkte präsentabel waren, die ein Gesicht hatten, war auch die dominante Position der Tonträgerindustrie rekonstruiert.

Die diskursive Konstitution musikalischer Praxis ist somit ein ebenso komplexer wie widersprüchlicher Prozess, der sich in Form von Auseinandersetzungen vollzieht, in denen Diskurs über Musik und Musikpraxis eng miteinander verflochten sind. Eine relativ eigenständige und somit konstitutive Rolle vermag das nur deshalb zu spielen, weil sich mit diesem Prozess ein Auseinandersetzungsfeld eröffnet, auf dem Definitionsmacht in realen Gewinn an Kontrolle, an Macht und Einfluss umwandelbar ist. Es geht mithin bei allen Beteiligten an diesem Prozess um einen strategischen Positionsgewinn, der sich diskursiv behaupten lässt. Je schneller die Entwicklung sich vollzog, je stärker die Lebenszyklen der Produkte der Musikindustrie beschleunigt wurden, um so größer wurde der Einfluss diskursiver Strategien auf dem kulturellen Feld der populären Musik.

Anmerkungen

- ¹ Vgl. P. Wicke, »Populäre Musik« als theoretisches Konzept, in: *PopScriptum* 1, 1992, S. 6 ff.
- ² Ch. Hamm, Some Thoughts on the Measurement of Popularity in Music, in: D. Horn/Ph. Tagg (Hrsg.), *Popular Music Perspectives*, (IASPM) Göteborg, Exeter 1982, 3 ff.
- ³ So konnte es kommen, um einen der ganz offensichtlichen Fälle zu zitieren, dass das, was 1956 gebunden an Namen wie Elvis Presley oder Bill Haley erfolgreich als Rock'n'Roll vermarktet wurde, noch im gleichen Jahr Titel an die Seite gestellt bekam, die wie die Songs der Drifters, der Choasters oder der Pretenders mit einem gospelgeprägten mehrstimmigen Vokalsound musikalisch damit überhaupt nicht kompatibel waren, aber dennoch unter Rock'n'Roll firmierten. Wenig später fand diese Inanspruchnahme des kommerziellen Etiketts »Rock'n'Roll« mit dem wieder ganz dem traditionellen Tin-Pan-Alley-Song verhafteten Produktionen von Annette oder Frankie Lyman eine Fortsetzung.
- ⁴ M. Foucault, *Die Ordnung des Diskurses*, (Fischer) Frankfurt/Main 1991.
- ⁵ M. Foucault, *Archäologie des Wissens*, (Suhrkamp) Frankfurt/Main 1981, S. 171.
- ⁶ Ebd. S. 74.
- ⁷ M. Foucault, Michel, *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*, (Fischer) Frankfurt/Main 1988.
- ⁸ M. Foucault, *Überwachen und Strafen*, (Suhrkamp) Frankfurt/Main 1976.

- ⁹ M. Foucault, *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*, (Suhrkamp) Frankfurt/Main 1983; ders., *Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit II*, (Suhrkamp) Frankfurt/Main 1989; ders., *Die Sorge um sich. Sexualität und Wahrheit III*, (Suhrkamp) Frankfurt/Main 1989.
- ¹⁰ C. Dahlhaus/H. H. Eggebrecht, *Was ist Musik?*, (Heinrichshofen) Wilhelmshaven 1985, S. 34.
- ¹¹ S. Frith, The Industrialization of Popular Music, in: J. Lull (Hrsg.), *Popular Music and Communication*, (Sage) London, Beverly Hills, 1987, S. 54.
- ¹² Vgl. K. Negus, *Producing Pop. Culture and Conflict in the Popular Music Industry*, (Edward Arnold) London, New York, Melbourne 1992.
- ¹³ Vgl. P. Wicke, Sound-Technologie und Körpermetamorphosen. Das Populäre in der Musik des 20. Jahrhunderts, in: ders. (Hrsg.), *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, Bd. 8: *Rock- und Popmusik*, (Laaber) Laaber 2001, S. 11 ff.
- ¹⁴ P. Guralnick, Peter, *Feel Like Going Home. Portraits in Blues & Rock'n'Roll*, (Vintage) New York 1971, S. 95.
- ¹⁵ Vgl. P. Wicke, *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology*, (Cambridge University Press) Cambridge, New York 1990, S. 28 ff.
- ¹⁶ zit. n. D. Pichaske, *A Generation in Motion. Popular Music and Culture in the Sixties*, (Schirmer) New York 1969, XIX.
- ¹⁸ L. Grossberg, 'I'd Rather Feel Bad Than Not Feel Anything at All': Rock and Roll, Pleasure, and Power, in: *Enclitic*, 1984, 8, S. 94 ff.
- ¹⁹ Vgl. D. Horn, Some Thoughts on the Work in Popular Music, in: M. Talbot (Hrsg.), *The Musical Work. Reality or Invention?*, (Liverpool University Press) Liverpool 2000, S. 14 ff.
- ²⁰ Vgl. P. Wicke, 'Let the sun shine in your heart'. Was die Musikwissenschaft mit der Love Parade zu tun hat oder Von der diskursiven Konstruktion des Musikalischen, in: *Die Musikforschung* 50, 1997(4), S. 421 ff.
- ²¹ E. Rose, Die Ästhetik von techno. postmoderner mad-max-stil versus digital bohemian lifestyle, in: Ph. Anz/P. Walder (Hrsg.), *techno*, (Verlag Ricco Bilger) Zürich 1995, S. 163.