

Zeitschrift für kritische Theorie

Mit Beiträgen von

Theodor W. Adorno

Maxi Berger

Jordi Magnet Colomer

Sven Kramer

Günther Mensching

Martin Niederauer

Jürgen Ritsert

Martin Saar

Peter Schmitt

Gerhard Schweppenhäuser

Dirk Stederoth

Eva-Maria Ziege

**27. Jahrgang
zu Klampen**

52/53 2021

Zeitschrift für kritische Theorie

Heft 52–53 / 2021

herausgegeben von

Sven Kramer und

Gerhard Schweppenhäuser

zu Klampen

Zeitschrift für kritische Theorie, 27. Jahrgang (2021), Heft 52 – 53

Herausgeber: Sven Kramer und Gerhard Schweppenhäuser

Geschäftsführender Herausgeber: Sven Kramer, Leuphana Universität Lüneburg,
Institut für Geschichtswissenschaft und Literarische Kulturen

Redaktion: Roger Behrens (Hamburg), Thomas Friedrich (Mannheim),
Sven Kramer (Lüneburg), Susanne Martin (Gießen), Martin Niederauer (Frankfurt/M.),
Gerhard Schweppenhäuser (Würzburg, Kassel), Dirk Stederoth (Kassel)

Korrespondierende Mitarbeiter: Maxi Berger (Wismar), Rodrigo Duarte (Belo Horizonte),
Jörg Gleiter (Berlin), Christoph Görg (Kassel), Johan Frederik Hartle (Wien), Frank
Hermenau (Kassel), Fredric Jameson (Durham, NC), Per Jepsen (Kopenhagen), Douglas
Kellner (Los Angeles, CA), Claudia Rademacher (Bielefeld), Gunzelin Schmid Noerr
(Frankfurt/M.), Jeremy Shapiro (New York, NY), Christian Voller (Lüneburg)

Redaktionsbüro: Alle Zusendungen redaktioneller Art bitte an das Redaktionsbüro:

Zeitschrift für kritische Theorie E-Mail: zkt@uni-lueneburg.de
Leuphana Universität Lüneburg www.zkt.zuklampen.de
z. Hd. Prof. Dr. Sven Kramer
Universitätsallee 1, Geb. 5
D-21335 Lüneburg

Erscheinungsweise: Die Zeitschrift für kritische Theorie erscheint einmal jährlich
als Doppelheft. Preis des Doppelheftes: 32,- Euro [D]; Jahresabo Inland: 28,- Euro [D];
Bezugspreis Ausland bitte erfragen. Berechnung jährlich bei Auslieferung des Heftes.
Das Abonnement verlängert sich automatisch, wenn die Kündigung nicht bis zum 15.11.
des jeweiligen Jahres erfolgt. Fragen zum Abonnement bitte an folgende Adresse:

Germinal GmbH, Tel.: 0641/41700
Verlags- und Medienhandlung, Fax: 0641/943251
Siemensstraße 16, E-Mail: bestellservice@germinal.de
D-35463 Fernwald

Redaktionsbüro, Organisation und Lektorat: Julia Menzel

Umschlagentwurf: Johannes Nawrath

Layout und Satz: Lars Schrodberger; Fakultät Gestaltung,
Hochschule für angewandte Wissenschaften Würzburg-Schweinfurt

Druck: Docupoint GmbH · Magdeburg · www.docupoint-md.de

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek: Die Deutsche Bibliothek
verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Aufnahme nach 1995, H. 1; ISSN 0945-7313; ISBN: 978-3-86674-811-8;
ISSN (online): 2402-7864

Die *Zeitschrift für kritische Theorie* erscheint mit Unterstützung der Leuphana Universität
Lüneburg und der Hochschule für angewandte Wissenschaften Würzburg-Schweinfurt.

Inhalt

Vorbemerkung der Redaktion	5
----------------------------------	---

SCHWERPUNKT

Theodor W. Adorno Über populäre Musik	11
Martin Niederauer und Dirk Stederoth Von »Valencia« zu »Dark Side of the Moon«. Über Hintergründe, Wirkungen und Rezeptionen von Adornos »On Popular Music«	55

ABHANDLUNGEN

Jürgen Ritsert Adorno – Apokalyptiker oder Theoretiker der konkreten Freiheit? Wider einige Stereotype der Interpretation seiner Werke	83
Maxi Berger Vom glücklichen Gebrauch. Überlegungen zu einer kritischen Theorie des Designs	104
Sven Kramer »Ich will an die Öffentlichkeit«. Politische Meinung und literarische Form in Siegfried Kracauers Roman »Georg«	120
Jordi Magnet Colomer Dialektische Phänomenologie und konkrete Philosophie beim frühen Marcuse	144

Peter Schmitt	
Scham im Digitalzeitalter.	
Zur Aktualität von Günther Anders	170

DEBATTE

Martin Saar	
Theorie und Kritik, heute	183
Eva-Maria Ziege	
Kritik des Bildungssystems und Kritische Theorie heute	193

EINLASSUNGEN

Günther Mensching	
Philosophie in der Globalisierung.	
Habermas und die Geschichte der Philosophie	203
Gerhard Schweppenhäuser	
Zettels Trauma. Zur Dokumentation von Adornos Arbeit	
an der »Ästhetischen Theorie«	215
Kritische Theorie – Neue Bücher des Jahres 2020 in Auswahl	242
Autorinnen und Autoren, Übersetzerin und Übersetzer	245

Vorbemerkung der Redaktion

Pop und Kritische Theorie: ein spannungsgeladenes und von Missverständnissen geprägtes Verhältnis. Debatten um die Kulturindustrietheorie Max Horkheimers und Theodor W. Adornos in der *Dialektik der Aufklärung* kehren regelmäßig wieder. Im Schlepptau findet sich meist der Vorwurf des Elitismus, der Ablehnung aller Formen von Massenkultur. Dass es komplizierter ist, dass die Unterhaltungsfunktion und das ökonomische Kalkül in der Produktion von kulturellen Waren kritisiert werden können, ohne die legitime Ausdrucksfunktion und den sozialen Sinn populärer Kulturgüter mit über Bord zu werfen, gerät dabei allzu oft aus dem Blick. Das gilt vor allem für die Rezeption von Adornos Untersuchungen, der Fragen des Populären überwiegend an musikalischen Gegenständen diskutierte. Differenzierte Lektüren sind nötig, um die dialektische Argumentation seiner Positionen zu erfassen. Besonders in der deutschsprachigen Rezeption gab es bislang jedoch einen blinden Fleck, der Adornos zentralen Aufsatz »On Popular Music« betrifft. Dieser entstand im US-amerikanischen Exil und konnte das deutschsprachige Publikum deshalb damals nicht erreichen. Später war er zwar im Reprint der *Zeitschrift für Sozialforschung* und anderswo zugänglich, aber der aus heutiger Sicht geradezu triviale Grund, dass er unübersetzt blieb, löste eine Asymmetrie der Rezeption in der englisch- und deutschsprachigen Welt aus. Im SCHWERPUNKT dieses Doppelhefts wird dieser zentrale Referenztext nun erstmals auf deutsch zugänglich gemacht. – Die Initiative ging von Bernd Enders und Hartmuth Kinzler aus, die zusammen mit Andrea Schalk die Übersetzung besorgten. Martin Niederauer und Dirk Stederoth kontextualisieren den Aufsatz in mehrfacher Hinsicht, indem sie den Leser:innen zunächst einige für das Verständnis hilfreiche Konzepte aus früheren popularmusikalischen Texten Adornos in Erinnerung rufen, die zum Teil in »On Popular Music« vorausgesetzt, jedoch nicht eigens thematisiert werden. Weiterhin beschreiben sie die Entstehungsbedingungen des Textes im Rahmen des Princeton Radio Research Projects, an dem Adorno zu Beginn seines US-amerikanischen Exils arbeitete, und gehen zudem noch Wirkungsspuren des Textes in Adornos späterem Werk nach. Abschließend beschäftigen sie sich mit der deutsch- und englischsprachigen Rezeptionsgeschichte, die zum Teil auf recht unterschiedlichen Editionen von »On Popular Music« beruht.

Unter dem Stichwort DEBATTE beginnen wir mit einer längerfristig angelegten Reihe, in der in loser Folge Persönlichkeiten, die verschiedenen Strömungen der kritischen Theorie verpflichtet sind, ihr Verständnis von der aktuellen Orientierung sowie von den wichtigsten Frage- und Problemstellungen kritischer Theorie darlegen. Solche Klärungen liegen im Zentrum des Selbstverständnisses dieser Zeitschrift, die von Anfang an unterschiedlichen Ausprägungen der kritischen Theorie ein Forum geboten hat. Positionsbestimmungen im Feld der kritischen Theorie sind gerade heute auch dem erfreulichen Umstand geschuldet, dass viele Personen und Institutionen ihre Arbeit in der – ganz unterschiedlich gedachten – Nachfolge des alten Instituts für Sozialforschung und seines Umfelds sehen. Das war nicht immer so. Wer in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Diskurs mit den Begriffen und Methoden der kritischen Theorie arbeitete, musste gegen den Verdacht kämpfen, einem veralteten Projekt anzuhängen – zumal, wenn sie oder er darunter etwas anderes verstand als die von Jürgen Habermas in den 1980er Jahren entworfene Theorie des kommunikativen Handelns. So behauptete Peter Sloterdijk 1999, die Kritische Theorie sei tot. – Schon damals war sie es nicht; und heute tritt sie gestärkt, in immer größerer Vielfalt auf. Sei es – um hier nur wenige Beispiele zu nennen – im Frankfurter Institut für Sozialforschung mit dem Paradigma der Rekonstruktion von Paradoxien;¹ sei es an der Berliner Humboldt-Universität, wo seit einigen Jahren die »Kritische Theorie in Berlin« (KTB) präsentiert wird; sei es – seit 1991 – im »Gesellschaftswissenschaftlichen Institut Hannover« und – seit 2004 – in der dortigen »Assoziation für kritische Gesellschaftsforschung«, sei es – seit 1996 – im »Berliner Institut für kritische Theorie« (InkriT). Nicht zuletzt gehört – seit 1995 – auch die *Zeitschrift für kritischen Theorie*

¹ »Ziel der gegenwärtigen Institutsarbeit ist es, die breitgefächerte sozialwissenschaftliche und sozialphilosophische Forschung im übergreifenden Forschungsprogramm ›Paradoxien der kapitalistischen Modernisierung‹ zu bündeln und zu einem kritischen Verständnis des gesellschaftlichen Strukturwandels beizutragen. Dieses seit 2001 verfolgte Programm hat den Charakter einer Rahmenthese oder einer analytischen Perspektive, die weder die Vielfalt der Themen noch die am Institut praktizierte Methodenvielfalt einschränken soll« (Institut für Sozialforschung: »Institut«, URL: <http://www.ifs.uni-frankfurt.de/institut/>; Abruf 29.7.2021). – Die Verabschiedung der materialistisch-dialektischen Kategorien des gesellschaftlichen Antagonismus und des Widerspruchs zugunsten des Konzepts der Paradoxie, das aus der existentialistischen Theologie stammt, verlangt nach einer methodologischen Diskussion über aktuelle Gestalten kritischer Theorie.

in diesen Zusammenhang hinein. Das Verständnis davon, was kritische Theorie sei, hat sich ausdifferenziert. Sie ist in unterschiedlichen Varianten präsent und virulent, wird vielfach erweitert und aktualisiert.

Zwischen 1999 und 2002 wurde in der *ZkT* bereits einmal eine Debatte über das Thema »Kritik heute. Begriff, Gegenstände, Methoden« geführt. Gefragt wurde nach dem Verständnis einer kritischen Gesellschaftstheorie, die Inspirationen von Marx und Horkheimer auf gegenwärtige Problemstellungen anwendet. In insgesamt 15 Beiträgen äußerten sich dazu Zygmunt Bauman, Regina Becker-Schmidt, Gernot Böhme, Werner Bonefeld, Ulrich Brand, Alex Demirović, Gerhard Gamm, Christoph Görg, Rolf Johannes, Gudrun-Axeli Knapp, Oliver Kozlarek, Alexandra Manzei, Hans-Ernst Schiller, Gunzelin Schmid Noerr und Alfred Schmidt. Diese Debatte möchten wir verändert neu aufnehmen und auf die aktuellen Zustände beziehen. Wir fragen also: Welche Themen, Probleme, Fragestellungen und/oder methodisch-empirische Verfahren sind für eine aktuelle kritische Theorie relevant? Gibt es einen Kern- oder Minimalkonsens (an Prämissen, Erkenntnisinteressen, Fragestellungen o.ä.)? Wo liegen relevante Differenzen zwischen Positionen, die sich aktuell unter der Bezeichnung kritische Theorie versammeln?

Die Reihe beginnt mit einem Beitrag von *Martin Saar*, der methodologischen Pluralismus und behutsames Beharren auf Kernmotiven verbindet. Saar betont zunächst die Heterogenität des ursprünglichen Programms der kritischen Theorie und folgert daraus, dass es heute nicht tunlich wäre, sich auf eine vermeintlich klar umrissene Theoriegestalt berufen zu wollen, die es so eben nicht gegeben habe. Da es gleichwohl einen gemeinsamen Kern gegeben habe, nämlich die Kritik von Herrschaft, dürfe das Programm kritischer Theorie aber nicht durch Aufsplitterung domestiziert werden. Anhand der aktuellen Diskursthemen der Kritik des Kolonialismus und des menschengemachten Klimawandels hebt Saar hervor, dass es womöglich gerade scheinbar esoterische Motive von Adorno und Benjamin sein könnten, die heute zu den gehaltvollsten Bestandteilen kritischer Theorie zählen. – *Eva-Maria Ziege* unterstreicht den analytischen Wert des Begriffs der Gesellschaft und beharrt auf der Notwendigkeit ihrer Veränderung. Am Beispiel neuerer Entwicklungen im Bildungssystem erläutert sie die Aktualität der Kritik an ökonomisch motivierten Eingriffen. Ihre Kritik formuliert sie auch unter Rückgriff auf Theorien, die nicht genuin kritisch-theoretischer Herkunft sind, zum Beispiel von Pierre

Bourdieu. Bildung, so die Diagnose, werde theoretisch-programmatisch sowie praktisch zunehmend kapitalistisch moduliert und außer Kraft gesetzt. Der unverkürzte Bildungsbegriff müsse aber verteidigt werden. In einer Erinnerung an die Interventionen Horkheimers, der genau dies bereits in der frühen Bundesrepublik einforderte, zeigt sie, dass nicht zuletzt die jüdischen Remigranten aufgrund der Erfahrung mit dem Nationalsozialismus emphatisch auf dieser Art von Bildung bestanden hatten.

In den ABHANDLUNGEN tritt *Jürgen Ritsert* »amputationschirurgischen Deutungen« der Adorno'schen Theorie entgegen. Lesarten, die sich bis zu Stereotypen verfestigt haben, wie die von der Unverständlichkeit seiner Theorie, der Dialektik als mystifizierendem Jargon oder seinem vermeintlichen Kulturpessimismus geht Ritsert kritisch auf den Grund und befreit die Primärtexte von den eingeschliffenen Interpretationsmustern. – *Maxi Berger* versteht Design mit Bourdieu als Feld der Kultur, auf dem Produktion und Produkte miteinander vermittelt werden. In warenproduzierenden Gesellschaften würden Gegenstände des Gebrauchs zu Substraten sozialer Funktionen und gesellschaftlicher Antagonismen, denen die ökonomischen Produktionsverhältnisse zugrunde liegen. Auf diesem Wege würden Designgegenstände zu ästhetisierten Erscheinungen des gesellschaftlichen Wesens. Mit Blick auf die Entwurfstheorie von Otl Aicher, aber auch auf Kant, Adorno, den radikalen Konstruktivismus und die Medientheorie der Gegenwart, geht Berger dem Problem nach, dass Entwürfe bestehende Zustände »nachahmen« und als »Orientierungsmuster« für ihren Fortbestand sorgen. Dagegen mache sich die Ausrichtung des Designs auf humane Zwecke und Bedürfnisse geltend. Doch der individuelle Gebrauch werde von der Kommodifizierung der Designprodukte beschränkt. »So ist der glückliche Gebrauch eine Utopie, für die sich eine kritische Theorie von Gestaltung engagieren sollte.« – *Sven Kramer* untersucht Siegfried Kracauers wenig beachteten Roman *Georg* zunächst in Bezug auf den in ihm diagnostizierten Zustand der demokratischen Öffentlichkeit in der Weimarer Republik. Auf die dysfunktionale politische Meinungsbildung und die einhergehende Desillusionierung der aufgeklärten Position, Demokratie werde am Leitfaden des Räsonnements praktiziert, antwortet Kracauer ironisch und satirisch. In spezifisch moderner Weise konstellierte er jedoch diese komischen mit ernsten Elementen. – *Jordi Magnet Colomer* rekapituliert in seinem Beitrag den Versuch Herbert Marcuses, die im Marxismus der 1920er durch einerseits bürokratischen Staatssozialismus,

andererseits reformerische Sozialdemokratie verloren gegangene Einheit von kritischer Theorie und revolutionärer Praxis zu restituieren. Ausgehend von Lukács und Korsch kontextualisierte Marcuse den historischen Materialismus neu und entwarf, mit und gegen Heidegger, im Rückgriff auf Hegel eine ›Ontologie der Geschichtlichkeit‹. Dies gelang Marcuse, wie Colomer zeigen kann, durch eine Materialisierung der Phänomenologie, die er als konkrete Philosophie dialektisch begründet. – *Peter Schmitt* unternimmt eine Aktualisierung von Günther Anders' Technik- und Medienkritik. Im Zentrum steht dessen Analyse der ›Prometheischen Scham‹ als emotionale Begleiterscheinung übermächtig gewordener technischer Apparate, die vor dem Hintergrund des gegenwärtigen Digitalisierungsschubes neue Erklärungskraft gewinnt. Schmitt zeigt, dass ein Rekurs auf Anders nicht nur geeignet ist, um aktuelle Phänomene und Effekte der Digitalisierung zu verstehen, sondern auch vielfältige Anschlussmöglichkeiten für deren zeitgemäße emotionsbezogene Kritik eröffnet.

In den EINLASSUNGEN weist *Günther Mensching* detailliert nach, wie Habermas in seinem Spätwerk die gesamte Philosophiegeschichte selektiv als »eine affirmative Linie« rekonstruiert: als ›kontinuierlichen Lernprozess‹, der eine globale Kommunikationsgemeinschaft zum Ziel hat. Dabei suggerierte Habermas, dass »die Entstehung der kapitalistischen Gesellschaft eine Folge von sprachlicher Kommunikation und nicht wesentlich eine von Gewalt« gewesen sei. Am anderen Ende der Geschichte, lautet die Botschaft, würden Rückfälle in Barbarei und Zivilisationsbrüche durch die heilende Kraft rationaler Verständigung überwunden. Dass es bei einer solchen interessegeleiteten Darstellung über Stock und Stein gehen muss und einzelne Stadien der Philosophiegeschichte nicht angemessen begriffen werden können, zeigt Mensching insbesondere an Habermas' Konzept der Metaphysik. – *Gerhard Schweppenhäuser* beschäftigt sich anlässlich der Faksimile-Edition ausgewählter Abschnitte aus Adornos *Ästhetischer Theorie* mit der Frage, ob dieser Text einer Befreiung von Rezeptionsverkrustungen und herausgeberischen Eingriffen bedarf. Eine Faksimile-Edition sei legitim und vielversprechend, doch nur als historisch-kritische Ausgabe des kompletten Typoskriptbestands, die Textvarianten nacheinander wiedergibt, oder als digitales Format, wenn unterschiedliche Fassungen als solche sichtbar gemacht werden können. Zudem sei das Ziel der vorgelegten Ausgabe hoch problematisch, dem Publikum anhand der Einsicht in den Arbeitsprozess Spekulationen darüber zu ermöglichen,

wie der Autor sein Buch vielleicht zu Ende gebracht hätte.

Wir trauern um den Musikphilosophen Richard Klein (1953–2021), Mitbegründer und Herausgeber der Zeitschrift *Musik & Ästhetik*, von dem in der *ZkT* die folgenden Artikel erschienen sind: »Avantgardismus versus Präsenz. Adorno mit Gadamer – und umgekehrt«, Heft 20–21 (2005), S. 171–204, und »Adorno als negativer Hermeneutiker. Zu seiner Theorie der musikalischen Interpretation«, Heft 44–45 (2017), S. 158–175. Klein war u. a. federführender Mitherausgeber des Adorno-Handbuchs; sein nicht-revisionistisches Konzept hat die kritische Adorno-Forschung auf ein neues Niveau gehoben.

SCHWERPUNKT

Theodor W. Adorno

unter Beteiligung von George Simpson

Über populäre Musik*

I. Das musikalische Material

Die zwei Sphären der Musik

Populäre Musik¹, die die hier zu untersuchenden Stimuli hervorruft, zeichnet sich üblicherweise durch ihren Unterschied zur ernsten Musik aus. Dieser Unterschied gilt gemeinhin als selbstverständlich und wird als eine Verschiedenheit von so gut definierten Niveaus angesehen, daß die meisten Menschen die innenwohnenden Werte als voneinander völlig unabhängig erachten. Wir halten es jedoch für notwendig, zuallererst diese sogenannten Niveaus in präzisere Begriffe, musikalische wie soziale, zu übersetzen, die diese nicht nur unmöglich voneinander abgrenzen, sondern auch den gesamten Kontext der beiden musikalischen Sphären selbst beleuchten.

Eine mögliche Methode, diese Klärung zu erreichen, wäre eine historische Analyse der Unterteilung zum Zeitpunkt ihres Aufkommens in der Musikproduktion sowie der Wurzeln der beiden Hauptphären. Da die vorliegende Studie sich jedoch mit der tatsächlichen Funktion von populärer Musik in ihrem jetzigen Zustand beschäftigt, ist es ratsamer, eine Charakterisierung des Phänomens selbst, so wie es sich heute darstellt, anzustreben, anstatt es bis zu seinen Ursprüngen zurückzuverfolgen.

* Anmerkung der Redaktion: Adornos Aufsatz »On Popular Music« erschien 1941 im letzten Jahrgang der Zeitschrift für Sozialforschung. Er wird hier erstmals in deutscher Übersetzung vorgelegt, die von Bernd Enders, Hartmuth Kinzler und Andrea Schalk besorgt wurde. Auf ihren ausdrücklichen Wunsch wird der Text in alter Rechtschreibung gesetzt. – Anmerkungen der Übersetzerin und der Übersetzer finden sich, mit Endnoten versehen, am Ende des Textes. Die mit Asterisken gekennzeichneten Fußnoten sind die des Originaltextes.

Dies ist um so mehr gerechtfertigt, als die Aufteilung in die zwei Sphären der Musik in Europa lange vor dem Aufkommen amerikanischer populärer Musik stattfand. Von Beginn an akzeptierte die amerikanische Musik die Unterteilung als etwas Vorgegebenes, weswegen sie der historische Hintergrund der Aufteilung nur indirekt betrifft. Aus diesem Grund streben wir zuallererst danach, einen Einblick in die fundamentalen Charakteristika der populären Musik im weitesten Sinne zu gewinnen.

Ein deutliches Urteil in bezug auf das Verhältnis von ernster Musik zu populärer Musik kann nur durch eine strikte Beachtung des fundamentalen Merkmals der populären Musik erreicht werden: der Standardisierung.* Die gesamte Struktur von populärer Musik ist standardisiert, selbst da, wo ein Versuch zur Umgehung von Standardisierung unternommen wird. Standardisierung reicht von den allgemeinsten Merkmalen bis hin zu den spezifischsten. Am bekanntesten ist die Regel, daß der Refrain aus zweitunddreißig Takten besteht und der Ambitus auf eine Oktave und einen

* Die grundlegende Bedeutung der Standardisierung ist dem Blick der gegenwärtigen Literatur zu populärer Musik nicht ganz entgangen. »Der Hauptunterschied zwischen einem populären Song und einem Standard oder ernsten Song, wie etwa *Mandalay*, *Sylvia* oder *Trees*, liegt darin, daß die Melodie und der Text einer populären Nummer anhand eines bestimmten Musters oder einer strukturellen Form konstruiert werden, wohingegen das Gedicht oder der Text eines Standards keine strukturellen Beschränkungen kennt und die Musik die Bedeutung und das Gefühl der Worte frei interpretieren kann, ohne einem bestimmten Muster oder einer bestimmten Form zu folgen. Mit anderen Worten, der populäre Song ist ›maßgeschneidert‹, während der Standardsong der Imagination und Interpretation des Komponisten freieres Spiel läßt.« (Abner Silver u. Robert Bruce: *How to Write and Sell a Song Hit*, New York 1939, S. 2). Die Autoren erkennen jedoch den von außen aufkotroyierten, kommerziellen Charakter jener Muster, der auf kanalisierte Reaktionen oder, in der Sprache der regelmäßigen Ankündigung eines bestimmten Radiosenders, auf »easy listening« abzielt. Sie verwechseln die mechanischen Muster mit hochorganisierten, strengen Kunstformen: »Sicherlich gibt es nur wenige verbindlichere Strophenformen in der Lyrik als das Sonett, und dennoch haben die größten Dichter aller Zeiten unsterbliche Schönheit in seinem kleinen und begrenzten Rahmen geschaffen. Ein Komponist hat in populären Songs ebenso viele Möglichkeiten, Talent und Genie zu demonstrieren, wie in ernsterer Musik« (ebd., S. 2 f.). Daher steht für sie das Standardmuster populärer Musik praktisch auf demselben Niveau wie das Gesetz der Fuge. Eben diese verunklarende Vermischung macht den Einblick in die grundlegende Standardisierung von populärer Musik unbrauchbar. Es sollte hinzugefügt werden, daß das, was Silver und Bruce einen »Standardsong« nennen, genau das Gegenteil ist von dem, was wir unter einem standardisierten populären Song verstehen.

Ton beschränkt ist. Die allgemeinen Typen von Schlagern sind ebenfalls standardisiert: Nicht nur die Tanztypen, deren Starrheit der Muster verständlich sind, sondern auch »charakteristische« Liedformen wie etwa Mutterschlager, solche, die die Freuden des häuslichen Lebens zelebrieren, Unsinn- oder novelty-songs³, Pseudo-Kinderlieder und Klagen um den Verlust einer Freundin. Am wichtigsten ist dabei, daß die harmonischen Eckpunkte jedes Schlagers – der Anfang und das Ende jedes Teils – nach dem Standardschema geprägt sein müssen. Dieses Schema betont die primitivsten harmonischen Gegebenheiten, gleichgültig, was harmonisch dazwischen sich abspielte. Komplikationen bleiben konsequenzlos. Dieses unerbittliche Verfahren garantiert, daß, unabhängig davon, was immer auch an Abweichungen geschieht, der Schlager wieder zu derselben vertrauten Erfahrung zurückführen und nichts grundlegend Neues eingeführt werden wird.

Die Details selbst sind nicht weniger standardisiert als die Form und eine ganze Terminologie existiert für sie wie etwa break, blue chords, dirty notes. Ihre Standardisierung unterscheidet sich jedoch in gewisser Weise von der des Bezugsrahmens. Sie ist nicht offenkundig wie letztere, sondern versteckt hinter dem Aufputz einzelner »Effekte«, deren Rezeptionen wie ein Expertengeheimnis behandelt werden, unabhängig davon, wie offenkundig dieses Geheimnis für Musiker im allgemeinen sein mag. Die in Kontrast stehende Charakteristik der Standardisierung des Ganzen und der des Teils bietet einen groben, vorbereitenden Rahmen für die Wirkung auf den Hörer.

Der primäre Effekt dieses Verhältnisses zwischen Bezugsrahmen und Detail ist, daß der Hörer vermehrt dazu neigt, stärker auf den Teil zu reagieren als auf das Ganze. Sein Verständnis des Ganzen liegt nicht in der lebendigen Erfahrung dieses einen bestimmten Musikstücks, das er verfolgt hat. Das Ganze ist vorgegeben und vorab akzeptiert, noch bevor die tatsächliche Erfahrung der Musik beginnt; daher ist es unwahrscheinlich, daß es die Reaktion auf die Details entscheidend beeinflussen wird, außer um ihnen verschiedene Grade der Betonung zu verleihen. Details, die musikalisch strategische Positionen im Bezugsrahmen einnehmen – etwa der Beginn des Refrains oder sein erneuter Auftritt nach der bridge –, haben eine größere Chance, wiedererkannt und erfolgreich rezipiert zu werden, als anders plazierte Details, zum Beispiel in den mittleren Taktarten der bridge. Doch dieser situative Nexus wirkt sich nie auf das Schema selbst

aus. In diesem begrenzten situativen Umfeld hängt das Detail vom Ganzen ab. Die Betonung liegt jedoch niemals auf dem Ganzen als musikalisches Ereignis, noch hängt die Struktur des Ganzen jemals von den Details ab.

Zum Zwecke der Vergleichbarkeit kann ernste Musik folgendermaßen charakterisiert werden: Der musikalische Sinn jedes Details leitet sich aus der konkreten Totalität des Stücks ab, das im Gegenzug aus der lebendigen Beziehung der Details untereinander besteht und niemals aus einer bloßen Umsetzung eines musikalischen Schemas. Zum Beispiel erhält das zweite Thema (in C-Dur) in der Einleitung des ersten Satzes von Beethovens Siebter Symphonie seine wahre Bedeutung erst durch den Kontext. Erst durch das Ganze erwirbt es seine besondere lyrische und expressive Qualität – das heißt: ein Ganzes, das aus eben diesem Kontrast mit dem *cantus-firmus*-ähnlichen Charakter des ersten Themas sich bildet. Das zweite Thema zu isolieren, hieße, es seiner Bedeutung zu berauben. Ein weiteres Beispiel wäre der Reprisenbeginn über dem Orgelpunkt des ersten Satzes von Beethovens *Appassionata*. Da der Orgelpunkt auf den vorhergehenden Ausbruch folgt, wird ein Momentum von höchster Dramatik erreicht. Ließe man die Exposition und die Durchführung wegfallen und setzte man mit dieser Wiederholung ein, wäre alles verloren.

In der populären Musik kann nichts Entsprechendes geschehen. Der musikalische Sinn wäre nicht davon beeinträchtigt, wenn irgendein Detail aus dem Kontext herausgenommen würde; der Hörer kann den »Bezugsrahmen« automatisch zur Verfügung stellen, da es selbst nur ein musikalischer Automatismus ist. Der Beginn des Refrains kann durch die Anfänge unzähliger anderer Refrains ersetzt werden. Die Beziehung der Elemente untereinander oder die Beziehung der Elemente zum Ganzen würden davon nicht berührt werden. Bei Beethoven ist Positionierung nur wichtig in einer lebendigen Beziehung zwischen einer konkreten Totalität und ihrer konkreten Teile. In der populären Musik hingegen ist die Positionierung absolut. Jedes Detail ist austauschbar; es erfüllt seine Funktion nur als Rädchen in einer Maschine.

Die bloße Feststellung dieser Differenz ist noch nicht ausreichend. Eingewandt könnte werden, daß die weitreichenden Standardschemata und Typen der populären Musik eng mit dem Tanz verwoben sind und daher auch auf Tanzderivate in der ernsten Musik anwendbar sind, wie etwa das Menuett und das Scherzo der Wiener Klassik. Entweder muß dieser Teil der ernsten Musik auch eher im Hinblick auf das Detail denn

auf das Ganze verstanden werden, oder es gibt keinen Grund, daß, wenn in den Tanztypen der ernsten Musik trotz wiederkehrender Typen das Ganze noch erkennbar ist, es nicht auch in moderner populärer Musik erkennbar sein sollte. Die folgende Überlegung bietet auf beide Einwände eine Antwort, indem sie die radikalen Unterschiede sogar dort aufzeigt, wo die ernste Musik von Tanzformen Gebrauch macht. Gemäß aktuellen formalistischen Sichtweisen kann das Scherzo von Beethovens Fünfter Symphonie als ein in hohem Maße stilisiertes Menuett betrachtet werden. Beethoven übernimmt in diesem Scherzo vom traditionellen Schema des Menuetts die Idee des ausgesprochenen Kontrastes zwischen einem Menuett in Moll, einem Trio in Dur und einer Wiederholung des Menuetts in Moll; darüber hinaus auch andere bestimmte Charakteristika wie etwa den emphatischen Dreiviertelrhythmus mit dem häufigen Akzent auf der ersten Viertel sowie eine im großen und ganzen tanztypische Symmetrie in der Abfolge von Takten und Perioden. Doch die spezifische Formidee dieses Satzes als eine konkrete Totalität verwandelt die dem Menuett eigenen Kompositionsmittel in ein Schema. Der gesamte Satz ist als eine Einleitung des Finales konzipiert, um eine immense Spannung zu erzeugen, nicht nur durch seinen bedrohlichen, Unheil verkündenden Ausdruck, sondern noch mehr genau dadurch, wie seine formale Entwicklung gestaltet wird.

Das klassische Menuettschema erforderte zunächst das Erscheinen des Hauptthemas, dann die Einführung eines zweiten Teils, der in weiter entfernte tonale Regionen führen kann – formal gesehen sicherlich der bridge der populären Musik ähnlich – und letztendlich die Wiederholung des ersten Teils. All dies trifft auf Beethoven zu. Er greift die Idee vom thematischen Dualismus innerhalb des Scherzoteils auf. Aber er zwingt dem, was im herkömmlichen Menuett eine stumme und bedeutungslose Spielregel war, einen bedeutsamen Ausdruck auf. Er erreicht eine vollständige Konsistenz zwischen der formalen Struktur und ihrem spezifischen Inhalt, nämlich der Verarbeitung seiner Themen. Der gesamte Scherzoteil dieses Scherzos (also was vor dem Einsatz der tiefen Streicher in C-Dur, der den Anfang des Trios markiert, geschieht) besteht aus dem Dualismus zweier Themen, der schleichenden Figur in den Streichern und der »objektiven«, felsenfesten Antwort der Holzbläser. Dieser Dualismus wird nicht auf schematische Art entwickelt, indem erst die Phrase der Streicher weitergeführt wird, dann die Antwort des Holzes, und dann das Streicherthema mechanisch wiederholt wird. Nach dem ersten Erscheinen des zweiten Themas in den

Hörnern sind die beiden wesentlichen Elemente in der Art eines Dialogs wechselseitig miteinander verknüpft, und das Ende des Scherzoteils wird tatsächlich nicht vom ersten, sondern vom zweiten Thema, das die erste musikalische Phrase überlagert hat, markiert.

Weiter ist die Wiederholung des Scherzos nach dem Trio so anders instrumentiert, daß sie wie ein bloßer Schatten des Scherzos klingt und jenen gespenstisch spukenden Charakter annimmt, der erst mit dem bejahenden Einsatz des finalen Themas verschwindet. Das gesamte Verfahren ist dynamisch angelegt worden. Nicht nur die Themen, sondern auch die musikalische Form selbst sind einer Spannung unterworfen worden: dieselbe Spannung, die sich bereits in der zweiteiligen Struktur des ersten Themas, nämlich bestehend aus Frage und Antwort, offenbart, und noch deutlicher sich offenbart innerhalb des Kontextes zwischen den beiden Hauptthemen. Das ganze Schema ist den inhärenten Erfordernissen dieses einen bestimmten Satzes unterworfen worden.

Um den Unterschied zusammenzufassen: Bei Beethoven und bei guter ernster Musik generell – wir befassen uns hier nicht mit schlechter ernster Musik, die genauso starr und mechanisch sein kann wie populäre Musik – enthält das Detail praktisch das Ganze und führt zur Exposition des Ganzen, während es zugleich aus der Konzeption des Ganzen heraus entsteht. Bei populärer Musik ist die Relation zufällig. Das Detail hat keinen Einfluß auf ein Ganzes, das als ein äußerliches Gerüst fungiert. Daher wird das Ganze niemals durch das singuläre Ereignis verändert und bleibt somit gleichsam unbeteiligt, unberührt und unbemerkt während des ganzen Stücks. Zugleich wird das Detail durch ein Verfahren verunstaltet, das es niemals beeinflussen oder ändern kann, so daß das Detail folgenlos bleibt. Ein musikalisches Detail, dem eine Weiterentwicklung verwehrt bleibt, wird zu einer Karikatur seiner eigenen Möglichkeiten.

Standardisierung

Die vorangegangene Diskussion verdeutlicht, daß der Unterschied zwischen populärer und ernster Musik in präziseren Begriffen gefaßt werden kann als in jenen, die auf solche musikalischen Niveaus wie lowbrow und highbrow, »simpel und komplex«, »naiv und kultiviert« verweisen. Zum Beispiel kann der Unterschied zwischen den Sphären nicht adäquat anhand

von Komplexität und Simplizität ausgedrückt werden. Alle Werke der früheren Wiener Klassik sind ohne Ausnahme rhythmisch einfacher als stock arrangements⁴ im Jazz. Melodisch sind die weiten Intervalle einer ganzen Reihe von Schlagern wie *Deep Purple*⁵ oder *Sunrise Serenade*⁶ an sich schwieriger zu verfolgen als beispielsweise die meisten Melodien von Haydn, die hauptsächlich aus Umschreibungen von tonischen Dreiklängen und Sekundschritten bestehen. Harmonisch ist der Akkordvorrat der sogenannten Klassiker ausnahmslos beschränkter als der irgendeines gängigen Tin-Pan-Alley-Komponisten, der auf Debussy, Ravel und noch spätere Quellen zurückgreift. Standardisierung und Nicht-Standardisierung sind die kontrastierenden Schlüsselbegriffe für den Unterschied.

Strukturelle Standardisierung zielt auf Standardreaktionen ab. Das Hören populärer Musik wird nicht nur durch die, die sie vermarkten, zu einem System von Reaktionsmechanismen, die völlig antagonistisch zu dem Ideal der Individualität in einer freien, liberalen Gesellschaft stehen, manipuliert, sondern auch durch die inhärente Natur dieser Musik selbst. Dies hat nichts mit Simplizität und Komplexität zu tun. In der ernsten Musik ist jedes musikalische Element, selbst das simpelste, »es selbst«, und je umfänglicher ein Werk organisiert ist, desto weniger ist es möglich, Details untereinander auszutauschen. Hingegen ist in der Schlagermusik die dem Stück zugrundeliegende Struktur abstrakt und existiert unabhängig vom spezifischen Verlauf der Musik. Dies ist die Grundursache für den falschen Eindruck, daß bestimmte komplexe Harmonien in der populären Musik leichter verständlich seien als dieselben Harmonien in der ernsten Musik. Denn in der populären Musik fungiert das Komplizierte nie als »es selbst«, sondern nur als ein Deckbild oder Ornament⁷, hinter dem das Schema immer erkennbar bleibt. Im Jazz kann der Laienhörer komplizierte rhythmische oder harmonische Floskeln durch die entsprechenden schematischen ersetzen, die sie repräsentieren und auch weiterhin suggerieren, so gewagt sie auch erscheinen mögen. Das Ohr begegnet Schwierigkeiten in der Schlagermusik, indem es leichte, aus der Kenntnis der Muster abgeleitete Substitutionen an deren Stelle setzt. Der Hörer hört, wenn er mit dem Komplizierten konfrontiert wird, tatsächlich nur das von ihm repräsentierte Einfache, und nimmt das Komplizierte nur als eine parodistische Verzerrung des Einfachen wahr.

Solch eine mechanische Substitution durch stereotypisierte Muster ist in der ernsten Musik nicht möglich. Hier erfordert selbst das simpelste

Ereignis die Anstrengung, unmittelbar wahrgenommen zu werden, anstatt es vage nach institutionalisierten Vorschriften zusammenzufassen, die nur institutionalisierte Wirkungen hervorrufen können. Sonst wird die Musik nicht »verstanden«. Populäre Musik jedoch ist so komponiert, daß der Prozeß der Übersetzung des Einzigartigen in die Norm bereits geplant ist und – bis zu einem gewissen Grad – von der Komposition selbst erreicht wird.

Die Komposition hört für den Hörer. Dies ist das Mittel, mit dem populäre Musik den Hörer seiner Spontaneität beraubt und konditionierte Reflexe verstärkt. Nicht nur verlangt es ihm keine Mühe ab, seinem konkreten Verlauf zu folgen; es bietet ihm vielmehr Modelle, unter denen alles übriggebliebene Konkrete subsumiert werden kann. Der schematische Aufbau diktirt die Art und Weise, wie der Hörer zu hören hat, und macht gleichzeitig jeglichen Aufwand beim Hören unnötig. Populäre Musik ist »vorverdaut« auf eine Weise, die stark an die Mode der gedruckten »Digests« erinnert. Es ist diese Struktur der zeitgenössischen populären Musik, die in letzter Konsequenz jenen Wandel der Hörgewohnheiten erklärt, den wir später diskutieren werden.

Bis jetzt wurde die Standardisierung der populären Musik unter strukturellen Gesichtspunkten betrachtet – d. h., als eine inhärente Qualität ohne expliziten Bezug zum Produktionsprozeß oder den zugrundeliegenden Ursachen für die Standardisierung. Obwohl jede industrielle Massenproduktion notwendigerweise auf Standardisierung hinausläuft, kann die Produktion populärer Musik nur bezogen auf ihre Vermarktung und Distribution als »industriell« bezeichnet werden, während der Herstellungsvorgang eines Schlagers immer noch in einem handwerklichen Stadium verbleibt. Die Produktion populärer Musik ist in ihrer ökonomischen Organisation hochzentralisiert, in ihrer sozialen Produktionsweise aber immer noch »individualistisch«. Die Arbeitsteilung zwischen Komponist, Harmonisierer⁸ und Arrangeur ist nicht industriell, sondern täuscht Industrialisierung nur vor, um moderner zu wirken, während sie sich tatsächlich statt dessen industrielle Methoden für die Vermarktungstechnik angeeignet hat. Es würde die Produktionskosten nicht erhöhen, wenn die verschiedenen Komponisten von Schlagermelodien nicht bestimmten Standardmustern folgen würden. Daher müssen wir nach anderen Gründen für die strukturelle Standardisierung suchen – völlig andere Gründe als jene, die die Standardisierung von Autos und Frühstückskost erklären.

Imitation bietet einen Anhaltspunkt, um die elementaren Gründe dafür in den Griff zu bekommen. Die musikalischen Standards der populären Musik wurden ursprünglich in einem Wettbewerbsprozeß entwickelt. In dem Moment, wo ein bestimmter Song einen großen Erfolg landete, schossen hunderte andere aus dem Boden, um diesen zu imitieren. Die erfolgreichsten Schlager, Typen und »Mischungsverhältnisse« von Elementen wurden imitiert, und der Prozeß kulminierte im Herauskristallisieren von Standards. Unter den zentralisierten Bedingungen, wie sie heute existieren, sind diese Standards »eingefroren«.* D. h., sie sind von kartellierten Agenturen, dem Endergebnis eines Wettbewerbsprozesses, übernommen und dem zu vermarktenden Material rigoros aufgezwungen worden. Die Nichtbeachtung dieser Spielregeln führte zum Ausschluß. Die ursprünglichen Muster, die heute standardisiert sind, entwickelten sich auf mehr oder minder kompetitive Weise. Durch weitreichende ökonomische Konzentration wurde die Standardisierung institutionalisiert und verpflichtend gemacht. In der Folge wurden Innovationen unbeugsamer Individualisten für unzulässig erklärt. Die Standardmuster sind von der Unangreifbarkeit von Größe durchzogen – »der König hat immer Recht«. Dies erklärt auch Revivals in der populären Musik. Sie haben nicht den abgenutzten Charakter von standardisierten, nach einem vorgegebenen Muster gefertigten Produkten. In ihnen atmet noch der Geist des freien Wettbewerbs. Auf der anderen Seite haben berühmte alte Schlager, die wiederbelebt wurden, die Muster etabliert, die standardisiert wurden. Sie sind das goldene Zeitalter der Spielregeln.

Dieses »Einfrieren« von Standards wird den Agenturen gesellschaftlich bedingt selbst aufgezwungen. Populäre Musik muß zwei Ansprüchen gleichzeitig gerecht werden. Der eine besteht darin, Reize hervorzurufen, die die Aufmerksamkeit des Hörers wecken. Der andere dient dazu, daß das Material in jene Kategorie eingeordnet wird, die der musikalisch ungeschulte Hörer als »natürliche« Musik bezeichnen würde: d. h., die Gesamtsumme aller Konventionen und materialen Floskeln der Musik, an die er gewöhnt ist und die er als die inhärente, einfache Sprache der Musik selbst ansieht, unabhängig davon, wie weiter fortgeschritten die Entwicklung auch sein mag, die diese natürliche Sprache hervorgebracht hat. Für

* Vgl. Max Horkheimer: »Die Juden und Europa«, in: *Zeitschrift für Sozialforschung*, Bd. VIII, 1939 (S. 115–137), S. 115.

den amerikanischen Hörer stammt diese natürliche Sprache aus seinen frühesten musikalischen Erfahrungen, den Kinderliedern, den Hymnen, die er in der Sonntagsschule singt, den kleinen Melodien, die er auf dem Heimweg von der Schule pfeift. – All diese sind weitaus wichtiger für die Bildung der musikalischen Sprache als seine Fähigkeit, den Anfang von Brahms' Dritter Symphonie von dem seiner Zweiten zu unterscheiden. Die offizielle Musikkultur ist zu einem großen Teil nur ein Überbau dieser zugrundeliegenden Musiksprache, nämlich der Dur-Moll-Tonalität und aller damit verbundenen tonalen Beziehungen. Doch diese tonalen Beziehungen der primitiven Musiksprache grenzen alles aus, was ihnen nicht entspricht. Extravaganz werden nur insoweit toleriert, als sie in diese sogenannte natürliche Sprache umgeformt werden können.

Was die Konsumentennachfrage betrifft, so ist die Standardisierung populärer Musik nur der Ausdruck dieses doppelten Desiderats, der ihr durch die musikalische Geisteshaltung des Publikums auferlegt wird – daß sie »stimulierend« wirke, indem sie in irgendeiner Weise vom bewährten »Natürlichen« abweicht, und daß sie die Vorrangstellung des Natürlichen gegenüber solchen Abweichungen aufrechterhalte. Die Einstellung der Hörerschaft gegenüber der natürlichen Sprache wird durch standardisierte Produktion verstärkt, welche die Desiderata, die ursprünglich der Öffentlichkeit entstammen, institutionalisiert.

Pseudo-Individualisierung

Das Paradoxe der Desiderata – stimulierend und natürlich – erklärt den dualen Charakter der Standardisierung selbst. Die Stilisierung des immer gleichen Bezugsrahmens ist nur ein Aspekt der Standardisierung. In unserer Kultur verbergen sich Konzentration und Kontrolle hinter ihrer eigenen Manifestation. Unverhüllt würden sie Widerstand provozieren. Daher müssen die Illusion und bis zu einem gewissen Grad sogar die Realität der individuellen Errungenschaft aufrechterhalten werden. Dieses Aufrechterhalten begründet sich in der materiellen Realität selbst, denn während die administrative Kontrolle auf die Lebensprozesse konzentriert ist, ist das Eigentumsverhältnis noch immer diffus.

In der Sphäre der Luxusproduktion, zu der populäre Musik gehört und in der keine Grundbedürfnisse des Lebens unmittelbar involviert

sind, während gleichzeitig die Überreste des Individualismus dort am lebendigsten in Form von ideologischen Kategorien wie Geschmack und Wahlfreiheit sich zeigen, ist es unerlässlich, Standardisierung zu verhüllen. Die »Rückständigkeit« musikalischer Massenproduktion, nämlich das Faktum, daß sie sich noch auf einem handwerklichen und nicht wirklich auf einem industriellen Niveau bewegt, entspricht vollkommen jener Notwendigkeit, die aus der Sicht kultureller Großunternehmen essentiell ist. Würden die individuellen handwerklichen Elemente populärer Musik vollständig abgeschafft, müßte ein künstliches Mittel zur Verschleierung der Standardisierung entwickelt werden. Seine Elemente existieren bereits jetzt.

Das notwendige Korrelat der musikalischen Standardisierung ist die *Pseudo-Individualisierung*. Mit Pseudo-Individualisierung ist hier gemeint, daß der kulturellen Massenproduktion der Heiligschein der freien Wahl oder des offenen Marktes auf der Grundlage von Standardisierung selbst verliehen wird. Durch die Standardisierung von Schlagern wird verhindert, daß die Kunden aus der Reihe tanzen, indem gleichsam für sie gehört wird. Pseudo-Individualisierung wiederum hält sie auf Linie, indem sie sie vergessen läßt, daß das Gehörte bereits für sie gehört oder »vorverdaut« wurde.

Das drastischste Beispiel für die Standardisierung vorgeblich individualisierter Merkmale findet sich in den sogenannten Improvisationen. Auch wenn Jazzmusiker in der Praxis immer noch improvisieren, sind ihre Improvisationen so »genormt« geworden, daß sich daraus eine ganze Terminologie zur Beschreibung der Standardtechniken der Individualisierung entwickeln konnte: eine Terminologie, die wiederum von Jazzpublizisten aufgeplustert wird, um den Mythos bahnbrechender Kunstfertigkeit am Leben zu erhalten und gleichzeitig den Fans zu schmeicheln, indem sie ihnen scheinbar erlauben, einen Blick hinter die Kulissen zu werfen und am Insider-Geschehen teilzuhaben. Diese Pseudo-Individualisierung wird von der Standardisierung des Regelwerks vorgeschrieben. Letzteres ist so starr, daß es die Freiheiten für jede Form der Improvisation stark einschränkt. Improvisationen – Passagen, in denen spontane Aktionen einzelner Personen erlaubt sind (»Laßt es swingen, Jungs«) – sind innerhalb der Mauern des harmonischen und metrischen Schemas eingeschränkt. In einer ganzen Reihe von Fällen, wie etwa dem break im Jazz vor dem Aufkommen des Swing, wird die musikalische Funktion des improvisierten Details vollständig durch das Schema bestimmt: der break kann

nichts anderes sein als eine verschleierte Kadenz. Daher bleiben nur sehr wenige Möglichkeiten für die eigentliche Improvisation übrig, da es notwendig ist, dieselben zugrundeliegenden harmonischen Funktionen lediglich melodisch zu umschreiben. Da diese Möglichkeiten sehr rasch ausgeschöpft waren, kam es bald zur Stereotypisierung von improvisatorischen Details. Daher verstärkt die Standardisierung der Norm auf rein technische Weise die Standardisierung der Abweichung von sich selbst – Pseudo-Individualisierung.

Diese Unterwerfung der Improvisation unter die Standardisierung erklärt zwei wichtige sozialpsychologische Eigenschaften populärer Musik. Zum einen ist dies die Tatsache, daß das Detail offen mit dem zugrundeliegenden Schema verbunden bleibt, so daß der Hörer immer festen Boden unter den Füßen hat. Der Spielraum individueller Abwandlungen ist so gering, daß das ständige Wiederauftreten derselben Variationen ein bekräftigender Wegweiser für das dahinter liegende Immergeleiche ist. Zum anderen ist es die Funktion der »Substitution« – die improvisatorischen Merkmale verbieten es, daß sie als musikalische Ereignisse an sich aufgefaßt werden. Sie können nur als Ausschmückungen aufgenommen werden. Es ist eine bekannte Tatsache, daß in gewagten Jazzarrangements blue notes, dirty tones, mit anderen Worten, falsche Töne, eine auffallende Rolle spielen. Sie werden nur deswegen als erregende Reize wahrgenommen, weil sie vom Ohr auf den richtigen Ton zurechtgehört werden. Dies ist jedoch nur ein Extremfall dessen, was weniger auffällig bei jeder Individualisierung populärer Musik geschieht. Jegliche harmonische Kühnheit, jeder Akkord, der sich nicht streng in das simpelste harmonische Schema einfügt, will als »falsch« apperzipiert werden, das heißt, als ein Stimulus, der die eindeutige Vorschrift mit sich führt, ihn durch das richtige Detail oder besser noch durch das nackte Schema zu substituieren. Populäre Musik zu verstehen heißt, solche Vorgaben für das Hören zu befolgen. Populäre Musik diktirt ihre eigenen Hörgewohnheiten.

Es gibt noch einen weiteren Typ der Individualisierung, der bezogen auf die Formen populärer Musik und die Unterschiede in name bands⁹ geltend gemacht wird. Die Typen populärer Musik werden in der Produktion sorgfältig differenziert. Es wird angenommen, daß der Hörer in der Lage ist, zwischen ihnen auszuwählen. Die am häufigsten wiedererkannten Unterschiede sind jene zwischen Swing und Sweet und zwischen solchen name bands wie Benny Goodman und Guy Lombardo. Der Hörer ist

schnell dazu imstande, diese Musiktypen und sogar die aufführende band voneinander zu unterscheiden, und dies trotz der grundsätzlichen Gleichheit des Materials und der großen Ähnlichkeit der Präsentationen, wenn man von ihren betont unterschiedlichen Markenzeichen absieht. Diese Etikettierungstechnik, bezogen auf Musiktypus und band, ist eine Pseudo-Individualisierung, allerdings von soziologischer Art jenseits einer strengen musikalischen Technik. Sie bietet Markenzeichen der Identifizierung, um zwischen dem eigentlich Undifferenzierten zu unterscheiden.

Populäre Musik wird zu einem Multiple-Choice-Fragebogen. Es gibt zwei Haupttypen und ihre Derivate, aus denen gewählt werden kann. Der Hörer wird durch die unerbittliche Präsenz dieser Typen psychologisch ermuntert, das, was ihm nicht gefällt, durchzustreichen, und anzukreuzen, was ihm gefällt. Die dieser Wahl inhärente Beschränkung und ihre jeweilige scharf abgegrenzte Alternative rufen Verhaltensmuster von Gefallen und Nicht-Gefallen hervor. Diese mechanische Dichotomie durchbricht die Indifferenz; es ist unabdingbar, entweder Sweet oder Swing zu mögen, wenn man weiterhin populäre Musik hören möchte.

II. Präsentation des Materials

Mindestvoraussetzungen

Die Struktur des musicalischen Materials erfordert eine eigene Technik der Umsetzung. Dieser Prozeß kann grob als plugging definiert werden. Der Begriff plugging bedeutete ursprünglich nur die endlose Wiederholung eines bestimmten Schlagers, um diesen »erfolgreich« zu machen. Hier verwenden wir den Begriff im weitesten Sinne, um damit eine Fortführung der inhärenten Prozesse von Komposition und Arrangement des musicalischen Materials zu bezeichnen. Plugging zielt darauf ab, den Widerstand gegen das musicalisch Immergeleiche oder Identische zu brechen, indem es sozusagen die Fluchtwege aus dem Immergeleichen versperrt. Es bringt den Hörer dazu, sich vom Unausweichlichen begeistern zu lassen. Und so führt es zur Institutionalisierung und Standardisierung der Hörgewohnheiten selbst. Die Hörer gewöhnen sich so sehr an die Wiederholung der gleichen Dinge, daß sie automatisch reagieren. Die Standardisierung des Materials erfordert einen plugging-Mechanismus von außen, seit alles allem anderen

in einem solchen Ausmaß gleicht, daß die durch das plugging bewirkte Hervorhebung der Präsentation den Mangel an genuiner Individualität im Material kompensieren muß. Der Hörer mit normaler musikalischer Intelligenz, der das Kundry-Motiv aus dem »Parsifal« zum ersten Mal hört, wird es wahrscheinlich wiedererkennen, wenn es erneut gespielt wird, denn es ist unverkennbar und nicht gegen etwas anderes austauschbar. Würde der gleiche Hörer mit einem durchschnittlichen Schlager konfrontiert werden, wäre er nicht in der Lage, ihn von einem beliebigen anderen zu unterscheiden, es sei denn, der Schlager würde so oft wiederholt werden, daß er gezwungen wäre, ihn sich zu merken. Wiederholung verleiht dem Schlager eine psychologische Bedeutung, die er sonst niemals haben würde. Daher ist plugging das unvermeidliche Komplement der Standardisierung.*

Sofern das Material gewisse Mindestvoraussetzungen erfüllt, kann jeder beliebige Song durch plugging zu einem Erfolg gemacht werden, wenn Verlage, name bands, Radio und Film eng genug zusammenarbeiten. Am wichtigsten ist die folgende Voraussetzung: für erfolgreiches plugging muß ein Schlager mindestens ein Merkmal aufweisen, das ihn von jedem anderen Schlager unterscheidet, und trotzdem genauso konventionell und trivial wie alle anderen sein. Das eigentliche Kriterium, durch das ein Song für ein plugging als würdig erachtet wird, ist paradox. Der Verleger verlangt nach einem Musikstück, das im Grunde genommen allen anderen aktuellen Schlagern gleicht und sich zugleich grundlegend unterscheidet. Nur wenn es das Gleiche ist, besteht die Chance, daß es sich automatisch verkauft, ohne irgendeine Anstrengung des Konsumenten zu erfordern, und daß es sich selbst als musikalische Institution präsentiert. Und nur wenn es anders ist, kann es von anderen Songs unterschieden werden – als Bedingung dafür, in Erinnerung behalten und somit erfolgreich zu werden.

Natürlich kann dieses doppelte Desiderat nicht erfüllt werden. Im Falle der gegenwärtig veröffentlichten und einem plugging unterzogenen Songs wird man gewöhnlich irgendeine Form des Kompromisses finden, etwas, was im großen und ganzen das Gleiche ist und nur ein eigenständiges Markenzeichen trägt, welches ihm den Anschein von Originalität verleiht.

* Da der gegenwärtige Ablauf des plugging-Mechanismus in der amerikanischen Szene populärer Musik detailgetreu in einer Arbeit von Duncan MacDougald beschrieben ist, beschränkt sich die vorliegende Arbeit auf eine theoretische Diskussion einiger der allgemeineren Aspekte der Durchsetzung des Materials.

Das Unterscheidungsmerkmal muß nicht notwendigerweise melodisch sein^{*}, sondern kann auch aus metrischen Unregelmäßigkeiten, bestimmten Akkorden oder bestimmten Klangfarben bestehen.

Glamor¹⁰

Eine weitere Bedingung für ein plugging ist ein besonders farbenreicher und fülliger Klang. Diese Bedingung gebiert jenes Merkmal im ganzen plugging-Mechanismus, das am deutlichsten sowohl mit der Werbung als einem Geschäft als auch mit der Kommerzialisierung von Unterhaltung verknüpft ist. Diese ist außerdem besonders repräsentativ für die wechselseitige Beziehung von Standardisierung und Pseudo-Individualisierung.

Die Rede ist von musikalischem glamor: Jene unzähligen Passagen in den Songarrangements, die die »Jetzt präsentieren wir Ihnen«-Attitüde zu vermitteln scheinen. Die Fanfaren, die MGMs brüllenden Löwen untermalen, wenn er sein majestäisches Maul öffnet, sind analog zu den keineswegs löwenartigen Klängen von musikalischem glamor, die im Rundfunk zu hören sind.

Die Fokussierung auf glamor kann optimistisch betrachtet werden als ein mentales Konstrukt der Erfolgsgeschichte vom schwer arbeitenden amerikanischen Siedler, der über die gleichgültige Natur triumphiert, die schließlich ihre Schätze hergeben muß. Doch in einer Welt, die nicht länger die Welt eines frontiers¹¹ ist, kann das Problem des glamors nicht als so

* Eine technische Analyse muß Einschränkungen gegenüber einer kritiklosen Übernahme von Hörerreaktionen im Falle der Konzeption der Melodie anbringen. Hörer von populärer Musik sprechen hauptsächlich über Melodie und Rhythmus, manchmal über die Instrumentation, selten oder nie über Harmonie und Form. Innerhalb des Standardschemas populärer Musik ist die Melodie selbst jedoch keineswegs autonom im Sinne einer selbständigen Linie, die sich in der horizontalen Dimension von Musik entwickelt. Vielmehr ist die Melodie eine Funktion der Harmonie. Die sogenannten Melodien in der populären Musik sind üblicherweise Arabesken, abhängig von der Harmoniefolge. Was dem Hörer primär als melodisch erscheint, ist tatsächlich im wesentlichen harmonisch; seine melodische Struktur nichts weiter als ein Derivat. Es wäre lohnenswert, genau zu untersuchen, was Laien unter einer Melodie verstehen. Wahrscheinlich liefe es auf eine Folge von Tönen hinaus, die im Bezugsrahmen einer achttaktigen Phrase durch simple und leichtverständliche harmonische Funktionen miteinander verwandt sind. Es klafft eine große Lücke zwischen dem, was Laien sich unter einer Melodie vorstellen, und ihrem streng musikalischen Bedeutungsumfang.