

Im ersten Teil werden zwei zentrale Begriffe, die auch im Titel der Arbeit zu finden sind, definiert: Popmusik und Globalisierung. Die Begriffe werden dabei nicht exakt von ihren Antonymen abgegrenzt. Vielmehr gilt es, die Dimensionen, die den einschlägigen Klassifikationen zu ihrer Abgrenzung zugrunde liegen, einer genaueren Prüfung zu unterziehen. So wird der Begriff Popmusik in Kapitel 2 nicht nur ästhetisch, sondern auch über die Formen der Produktion und Rezeption bestimmt. Aus der Orientierung der Produzenten wie auch aus der Funktionalisierung durch die Rezipientinnen und Rezipienten lassen sich Kriterien der Bewertung ableiten, die nicht nur mit den ästhetischen Strukturen der Musik korrespondieren, sondern sich auch in den Klassifikationssystemen der Industrie wiederfinden. Die Unterscheidung von Volksmusik, Kunstmusik und Popmusik, wie auch die zwischen verschiedenen Subgenres ist in der Industrie auf breiter Basis institutionalisiert. In ähnlicher Weise werden in Kapitel 3 einige Aspekte der kulturellen Globalisierung thematisiert, die in der einschlägigen Literatur mit diesem Begriff in Verbindung gebracht werden: Anknüpfend an die Diskussion über den so genannten kulturellen Imperialismus widmen wir uns Fragen der Deregulierung, des Konsumismus und des Verlusts regionaler Besonderheiten. Aus der letzten dieser drei Dimensionen werden wir ein Instrumentarium der Bewertung der transnationalen Musikindustrie und ihres Repertoires entwickeln, das den unterschiedlichen Aspekten musikalischer Vielfalt gerecht wird. Die analytische Auseinandersetzung mit den beiden Begriffen wird den Blick für Besonderheiten der transnationalen Musikindustrie schärfen und zudem die methodische Herangehensweise in dieser Arbeit verdeutlichen: Die Bedeutung der zentralen Begriffe erschließt sich aus ihrer Verwendung in Wissenschaft und Praxis. Die Definitionen zielen nicht auf die Bestimmung des Wesens der Untersuchungsgegenstände, sondern auf deren Systematisierung und Operationalisierung für unsere Forschungszwecke.

2. DIMENSIONEN DER POPMUSIK

2.1 Popmusik, Kunstmusik, Volksmusik

Die transnationale Musikindustrie vermarktet keinesfalls nur Popmusik. In den Katalogen der Schallplattenfirmen, in den Regalen des Einzelhandels, im Radio und im Fernsehen finden sich Aufführungen von Werken der klassischen Musik ebenso wie mehr oder weniger authentische Volksmusik. Dennoch macht die Popmusik die Musikindustrie erst zum großen, transnationalen Business, weshalb sie im Zentrum dieser Untersuchung stehen wird. Doch was macht Musik zur Populärmusik? Lassen sich an den Musikstücken, an Künstlern und Künstlerinnen, an den Darbietungen, lassen sich, um einen in der Industrie üblichen Terminus zu verwenden, an den verschiedenen Acts, die gemeinhin unter dem Begriff Popmusik subsumiert werden, gemeinsame Charakteristika ausmachen? Der Hinweis auf die industrielle, überregionale Verbreitung reicht jedenfalls nicht, obwohl sie ein wichtiger Aspekt von Populärkultur ist.

In der musikwissenschaftlichen Literatur wurde immer wieder versucht, die Populärmusik von Kunstmusik und Volksmusik analytisch zu trennen. Doch jeder Versuch einer begrifflichen Unterscheidung wurde mit einer Vielzahl von Beispielen, die sich der Kategorisierung nicht fügten, in Frage gestellt. Zudem erschienen die ästhetischen und stilistischen Merkmale gegenüber den Fragen der Produktion und der Nutzung bei der Bestimmung des Populären sekundär. Dennoch scheint im Kern ein Konsens darüber zu bestehen, was dazu gehört und was nicht. Denn in den historischen Darstellungen der Populärmusik finden sich regelmäßig Ausführungen zur Tanzmusik, zum Varieté, zur Operette und der Pop- und Rockmusik unserer Tage, nicht aber zu Beethovens Symphonien und den Ragas Indiens, wenngleich beides auf Tonträgern verbreitet wird und zuweilen hohe Popularität genießt. Lässt sich also das Populäre in der Musik doch auf einen Begriff bringen? Die Etymologie des Begriffes hilft da nicht viel (vgl. Hügel 2001). In seiner lateinischen Grundform als „popularis“ wie auch in seiner französischen Verwendung als „populaire“ deutet er vor allem auf „das Volk“ hin.¹ Populär ist, was beim Volk beliebt ist oder zumindest weit verbreitet.

1 Manchmal wird behauptet, dass die lateinische Grundform („popular“) auf den Unterschichtscharakter dieser Kulturformen verweise, während das auf das Französische zurückgehende „populär“ lediglich die Beliebtheit bei einer breiten Masse zum Ausdruck bringe (Maase 1997, 23).

Diese Begriffsbestimmung provoziert lediglich weitere Fragen. Wer ist das Volk, ab wann kann von einer weiten Verbreitung gesprochen werden und warum ist die Musik beliebt?

Um der Schwierigkeit der Grenzziehung zu entgehen, wird im Folgenden die Popmusik nicht wie üblich als eigenes, klar umrissenes Genre gegenüber der Volksmusik und der Kunstmusik abgegrenzt, sondern aus der Vielzahl von Definitionen jener mehrdimensionale Raum rekonstruiert, in dem die Musiken und die sie umgebenden Praktiken in der Regel verortet werden (siehe dazu auch Schoenebeck 1987, 363ff.). Die neun aus der Synopse der einschlägigen Literatur destillierten Dimensionen in den Bereichen Produktion, Rezeption und Ästhetik beschreiben den Gegenstand sicherlich nicht erschöpfend, doch machen sie deutlich, was alles konnotiert wird, wenn von Popmusik die Rede ist. Denn wenn auch in dieser Arbeit der Schwerpunkt auf den Strukturen der Produktion liegt, so darf nicht übersehen werden, dass diese nicht von Fragen der Rezeption und der Ästhetik getrennt werden können. Die Akteure in der Musikindustrie bewerten das Repertoire immer in Hinblick auf deren potenzielle Verwendung. Insofern schließen sie von der musikalischen Gestalt auf Charakteristika und Verhaltensweisen der Rezipienten. Der mehrdimensionale Raum des Populären, der sich im Laufe der letzten zwei Jahrhunderte herausgebildet hat, bildet somit den Rahmen für die alltäglichen Praktiken des Einordnens und Abgrenzens der unterschiedlichen Spielarten der Popmusik, in denen die Eigenschaften in recht unterschiedlicher Form hervortreten. Was der mehrdimensionale Raum aber deutlich machen soll, ist, dass die Dimensionen in ihrer Gesamtheit Popularität in der Musik recht gut beschreiben und vor allem auch, dass sie kovariieren: Eine Veränderung in einem Bereich hat immer auch Konsequenzen für die anderen Parameter.

Bevor wir uns den Dimensionen der Populärmusik zuwenden, bedarf es noch eines klärenden Wortes zur Frage der Bewertung von Musik, die in der Populärmusikforschung oft zu Missverständnissen führt. Wie bereits gesagt, wird erstens die Darstellung der Dimensionen getrennt von der Frage, wo genau auf diesen Dimensionen Populärmusik anzusiedeln ist, d.h. wo genau die Grenzen zwischen U und E, Pop und Volksmusik verlaufen. Diese *Grenzziehungen* erfüllen sicherlich, wie Peter Wicke in seinem Beitrag zur Neuauflage der „Musik in Geschichte und Gegenwart“ betont (Wicke 1997b, 1698), eine „strategische Funktion in den realen Auseinandersetzungen um das kulturelle Territorium“ und sind deshalb auch in einem gewissen Maß willkürlich. Zweitens soll die Beschreibung der Begriffe so gut wie möglich unabhängig von ihrer pejorativen

Diese Festlegung ist aber willkürlich und weder etymologisch noch durch die Verwendung der Begriffe im Alltag gerechtfertigt. So findet sich im akademischen Bereich häufig der Begriff Populärmusik. (Siehe zum Beispiel das *Institut für Populärmusik* an der *Universität für Musik und darstellende Kunst Wien* oder den *Kontaktstudiengang Populärmusik* an der *Hochschule für Musik und Theater Hamburg*.) Im Folgenden werden die Begriffe Populärmusik und populäre Musik wie auch die Kurzform Popmusik synonym verwendet.

oder affirmativen Verwendung, also ihrer *moralischen Bewertung* erfolgen. Es gibt wohl kaum einen Gegenstand, der sich so sehr für Diffamierungen und Romantisierungen eignet, wie die Popmusik. Wie Pierre Bourdieu verdeutlicht hat (Bourdieu 1987a), verbergen sich dahinter oftmals kollektive Versuche, kulturelle Interessen als einzig legitime durchzusetzen, um so die eigene soziale Position zu stärken. Nichts ist dazu besser geeignet, als die jeweils anderen Praktiken zu diffamieren, und lang ist die Liste jener Gefahren, die besorgte Beobachter im Umfeld der Populärmusik zu gewärtigen meinen. Von der Sorge eines Herrn Salomo Jakob Wolf über die schädlichen Folgen des „Walzens“ aus dem Jahre 1797 (vgl. Wicke 1998b, 11) bis hin zu den Vorwürfen des Parents Music Resource Centers, das sich im Jahre 1985 in den USA formiert hat, um auf Selbstmord, Drogenmissbrauch und Gewalt unter den jugendlichen Hörern und Hörerinnen aufmerksam zu machen. Das Center forderte die Musikindustrie auf, die Verantwortung für jene Anomien zu übernehmen, die nach Ansicht konservativer wie auch liberaler Kritiker zum Teil auf den schädlichen Einfluss bestimmter popmusikalischer Richtungen zurückzuführen seien (Garofalo 1997, 423ff.).

Nun muss man diese Vorwürfe nicht grundsätzlich in Abrede stellen, obgleich sie schwer einer empirischen Prüfung unterzogen werden können. Aufmerksamkeit sollte aber der Tatsache zuteil werden, dass die Kritik an der Populärmusik keinesfalls immer die dominierende Stimme in ihrer Geschichte war. Das Populäre wurde von Anfang an sehr widersprüchlich bewertet (vgl. Hügel 2001). Davon zeugt nicht nur der viel zitierte Auftrag Leopold Mozarts an seinen Sohn, „das so genannte populäre“ nicht zu vergessen (siehe z.B. Wicke 1998b, 7). Die gesamte bürgerliche Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts ist vom Gegensatz zwischen dem Autonomieanspruch der Kunstmusik und dem Verständnis für die Vergnügungen des Volkes geprägt, sei es aus Rücksicht auf das schwere Los der Industriearbeit, aus pädagogischen Erwägungen oder weil in den populären Musizierformen eine „unverdorbene Natürlichkeit“ zum Ausdruck komme. Der Autor eines Lexikoneintrags aus dem Jahre 1879 befindet etwa, dass „die Unterhaltung an und für sich doch auch eine solche Notwendigkeit für Geist und Herz (ist), dass sie, als Ziel gesetzt, noch nicht unedel, sondern schätzenswerth erscheint“ (zitiert nach Ballstaedt 1998). Und zahlreich sind die Beispiele klassischer Kompositionen, in denen auf Volkstänze, populäre Melodien oder Jazz Bezug genommen wird. Insofern ist die oft kolportierte Vorstellung vom Siegeszug der Populärmusik gegen die reaktionären Kräfte der Herrschenden irreführend. Deren Verhältnis zum Populären ist ebenso oft von demonstrativer Toleranz wie von Distinktion und Abwertung geprägt (Gebesmair 2006) – was im Übrigen wenig an den realen gesellschaftlichen Verhältnissen änderte.

Das alles wird hier nur deshalb erwähnt, weil die Verteidigungshaltung der Populärmusikforschung gegenüber realen oder vermeintlichen Angriffen oft zu einem verklärten und unsachlichen Blick auf den Gegenstand und zur Ablehnung

überhaupt aller Bewertungsmaßstäbe führt. Die strategische Verwendung von Klassifikationen und die moralische Bewertung der Populärmusik sollten uns aber nicht davon abhalten, die den Klassifikationen zugrunde liegenden Dimensionen herauszuarbeiten.

2.2 Dimensionen der Produktion

Industriell vs. vorindustriell

Im Zentrum jeder Definition von Populärmusik steht die massenhafte Verbreitung von Musik, d.h. der Übergang von vorindustrieller zu industrieller Distribution. Die wesentlichen Kennzeichen der Industrialisierung wie Mechanisierung, Arbeitsteilung und betriebliche Organisation, die auf einen möglichst effizienten Einsatz der Mittel und die Maximierung des Profits abzielen, finden sich auch in der Musikindustrie, wenn auch weniger in der Produktion als hauptsächlich in der Verbreitung. Der Wandel vollzieht sich in Stufen: Mit jeder technologischen Innovation verändern sich die Möglichkeiten der Reproduktion von Musik und damit auch die künstlerischen Produktionsverhältnisse (vgl. Smudits 2002). Die Lithographie war ohne Zweifel die erste Technologie, die Musik einem größeren Kreis von Liebhabern zugänglich machte und so den Musikern und vor allem den Verlagen, die vorgaben, diese zu vertreten, neue Verdienstmöglichkeiten eröffneten. Aber erst Jahrzehnte nachdem Aloys Senefeld 1796 den Steindruck erfunden hatte und die ersten Noten im neuen Verfahren erschienen waren, wurden die Musikverlage zu einer Industrie, die die trivialeren Bedürfnisse des Bürgertums mit einfachen Bearbeitungen klassischer Stücke wie auch populären Originalkompositionen, so genannten Salonstücken, befriedigten (vgl. Lamb und Hamm 1980).

Die weitere Industrialisierung der Musik im eigentlichen Sinn war dann aber vor allem durch eine Reihe von Tonträgerformaten geprägt. Die erste Phase dieser Entwicklung wurde bereits in der Einleitung beschrieben. Schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts war jene Grundstruktur der industriellen Produktion von Musik erkennbar, die bis heute erhalten ist: Große Musikkonzerne, so genannte Majorlabels, bauen mittels direkter Verträge mit mehr oder weniger populären Künstlern oder über Vertriebsabkommen mit unabhängigen Labels ein Repertoire auf, das regional und global vermarktet wird. Lediglich das Trägerformat änderte sich: aus Schellack wurde Vinyl und dieses wiederum von der CD verdrängt. Daneben spielten natürlich auch Sendetechniken wie das Radio und Fernsehen, in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts dann Kabel, Satellit und Internet eine bestimmende Rolle. In welche Richtung die durchgängige Digitalisierung der Medien die Musikproduktion verändert, ist heute noch kaum abzusehen. Peer-to-peer Filesharing (der Tausch von Musik

im Internet), MP3-Player und immer aufwendigere Multimediafunktionen des Mobiltelefons zeugen von einer tiefgreifenden Umwälzung.

Doch ist die Industrialisierung der Musikverbreitung ein geeignetes Kriterium der Abgrenzung? Gewiss werden auch Kunstmusik und Volksmusik auf Tonträgern verbreitet. Doch verliert vor allem letztere dadurch ihren spezifischen Charakter. An die Stelle einer mündlich überlieferten und auf bestimmte Gebiete beschränkten Musizierpraxis tritt die von den Musizierenden losgelöste, überregionale Verbreitung. Dies reicht als Bestimmungsgrund der Populärmusik keineswegs aus, doch besteht hier eine wesentliche Differenz zur Volksmusik.

Ob man die eigentliche schöpferische Produktion von populärer Musik als industriell bezeichnen kann, ist umstritten. Das mitunter hohe Ausmaß an Standardisierung und Homogenität populärer Musik legt eine Analogie zur Fließbandproduktion nahe. Doch gerade Theodor W. Adorno, dem diese Sichtweise fälschlicherweise unterstellt wird, hat mehrmals darauf hingewiesen, dass die Form weniger Folge industrieller Produktion als ihrer massenhaften Vermarktung ist. „(The) production of popular music can be called ‚industrial‘ only in its promotion and distribution, whereas the act of producing a song-hit still remains in a handicraft stage. The production of popular music is highly centralized in its economic organization, but still ‚individualistic‘ in its social mode of production. The division of labor among the composer, harmonizer, and arranger is not industrial but rather pretends industrialization, in order to look more up-to-date, whereas it has actually adapted industrial methods for the technique of its promotion.“ (Adorno 1973 [1941], 72) Obwohl die Verlagshäuser der Tin Pan Alley in New York, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts Schlager am laufenden Band produzierten, zum Inbegriff der arbeitsteiligen Musikproduktion wurden, scheint es nicht gerechtfertigt, diese industriell zu nennen: es fehlt ihnen sowohl der Aspekt der Mechanisierung als auch der Durchrationalisierung aller Arbeitsschritte. Arbeitsteilung findet sich im Übrigen auch im klassischen Musikschaffen, zumindest in der Trennung von Komponist und Interpret. Zudem gibt es in der Populärmusikgeschichte immer wieder Versuche, diese Trennung zu überwinden. Dies gilt für manche Tanzmusiker und Kapellmeister des 19. Jahrhunderts ebenso wie für die Produzentenmusiker des 20. Jahrhunderts wie Brian Wilson, Scott Walker oder Prince, die im Alleingang ihre Musik schufen, arrangierten und einspielten.

Individualismus vs. Kollektivismus

Auch diese Dimension dient mehr der Abgrenzung von der Volksmusik als von der Kunstmusik, denn letztere ist noch mehr als die Populärmusik mit der Vorstellung des schöpferischen Individuums verbunden. Die Popmusik nimmt hier vielleicht auch eher eine Mittelposition ein, da sich einige Aspekte kollektiver Produktion

im Konzept der Rockband halten. Dennoch spielt im Unterschied zur Volksmusik die Identifikation der Urheber auch hier eine zentrale Rolle. Der Schutz ihrer Rechte wird zu einem wichtigen Instrument der Industrialisierung von Musik, da erst dann die Profite garantiert sind, wenn das Recht zum Gebrauch und zur Vervielfältigung der Musik den Urhebern zugesichert wird. Es sind insofern auch vor allem die Musikverleger und Komponisten populärer Musik, die sich für die gesetzliche Verankerung und Wahrung von Urheberrechten stark machen (siehe dazu und zum Folgenden Kretschmer 1998).

Literaten und ihre Verleger konnten bereits Anfang des 18. Jahrhunderts rechtliche Regelungen zum Schutz ihrer Werke durchsetzen, die später dann auch auf die Veröffentlichung von Werken der Musik, also auf den Notendruck angewandt wurden. Da Musik im Gegensatz zur Literatur von Interpreten auch aufgeführt werden muss, um einem größeren Kreis von Rezipienten zugänglich zu werden, entzündete sich der Konflikt um das Verwertungsrecht nicht so sehr am Notendruck als an der öffentlichen Aufführung. Ernest Bourget, ein Komponist von populären Stücken, weigerte sich Mitte des 19. Jahrhunderts im Pariser Café Ambassadeur die Rechnung zu bezahlen, da eines seiner Stücke dort öffentlich aufgeführt worden war. Wenn seine Musik unentgeltlich konsumiert werde, dann müsse er auch für seine Konsumation nicht zahlen, so seine Argumentation. Er bekam vor Gericht zwar Recht, musste aber einsehen, dass er nicht in der Lage war, die Verwendung seiner Musik zu kontrollieren. Aus diesem Grunde wurde 1851 die erste moderne Verwertungsgesellschaft gegründet, die *Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique*, kurz: SACEM. Verwertungsgesellschaften räumen – mit Ausnahmen – den Veranstaltern (und im 20. Jahrhundert dann den Sendeanstalten) in Vertretung der Komponisten und Autoren das Recht ein, die Musik aufzuführen, wenn sie eine festgesetzte Gebühr entrichten.

Die Durchsetzung der Urheberrechte, die uns so selbstverständlich erscheint, war Musikschaftern aber nur vor dem Hintergrund einer gesellschaftlichen Neubewertung ihres Tuns möglich. Das Musikschaftern, das im Unterschied zur Musiktheorie bis ins Spätmittelalter nicht den freien Künsten zugerechnet wurde, erfuhr erst im Zuge der Entstehung eines städtischen Bürgertums jene Wertschätzung, die heute mit der Vorstellung des schöpferischen Individuums verbunden ist. „Erst die Entwicklung der Warenwirtschaft, der Stadt, des Stadtbürgertums, der freien Handwerkschaft und eines zumindest rudimentären Handelskapitals – vor allem in Oberitalien und den Niederlanden – brachte eine gesellschaftliche Neubewertung des praktisch produktiven Wirkens mit sich.“ (Blaukopf 1982, 188) Damit waren aber auch die Grundlagen jenes Geniekults gelegt, der nicht nur die bürgerliche Musikkultur des 19. Jahrhunderts prägte, sondern in gewisser Weise auch in der Popmusik des 20. Jahrhunderts weiter besteht.

Schließlich ist mit dem Übergang von einem kollektiven und anonymen Musikschaftern, wie es für die Volksmusik, aber auch für viele außereuropäische Musikkulturen typisch ist, zum genialischen und rechtlich geschützten Urheber

in der Kunst- und Popularmusik noch ein anderer Aspekt verbunden: die Professionalisierung. Dazu gehört die klare Trennung von Aufführenden und Publikum ebenso wie die Gewerbsmäßigkeit des Musikschaffens und seiner berufsständischen Absicherung. Während in der Volksmusik idealtypisch alle durch so genanntes Umsingen tradierter Melodien am Schaffensprozess beteiligt waren (in der Realität sind auch hier Formen der Arbeitsteilung anzunehmen), obliegt die Innovation in der Popularmusik nun Spezialisten, die den Status von Berufsmusikern haben. Doch auch hier sind natürlich die Grenzen fließend.

Heteronomie vs. Autonomie

Während in den beiden ersten Dimensionen vor allem Popularmusik von Volksmusik geschieden wird, zielt die Unterscheidung von Heteronomie und Autonomie auf die Abgrenzung der Popmusik von der Kunstmusik ab. Die beiden Begriffe sollen hier aus der Perspektive des Musikschaffens diskutiert werden. Autonomie heißt vor allem einmal ausschließliche Orientierung am Werk: Das künstlerische Schaffen hätte, so die Vorstellung des autonomen Künstlers, unabhängig von der religiösen Funktionalisierung und den Repräsentationsbedürfnissen der feudalen und kirchlichen Auftraggeber, aber auch ohne Zugeständnisse an die Unterhaltungs- und Zerstreuungsbedürfnisse des bürgerlichen Publikums zu erfolgen. Akzeptiert wird allenfalls das fachmännische Urteil Gleichgesinnter. Autonome Kunst ist also per Definition das Gegenteil von Popmusik und gewinnt gerade aus der demonstrativen Abgrenzung zu dieser ihre wesentliche Legitimation. Die für das Musikschaffen im 19. Jahrhundert bestimmende Idee, dass sich Musik fernab irgendwelcher Verwendungsansprüche zu entwickeln hätte, war sicherlich zuerst einmal dem Denken des deutschen Idealismus geschuldet. Musik konnte erst als „Gleichberechtigte in das System der Schönen Künste einziehen“, wenn sie das „bloß Angenehme“ in der Terminologie Kants abgelegt hatte (Ballstaedt 1998, 1188). Zur Durchsetzung dieser Ideen bedurfte es aber des Rückhalts in gesellschaftlichen und berufsständischen Kräften jener Zeit.

Paradoxerweise war die Entstehung eines Marktes für künstlerische Produkte ein erster Schritt zur Autonomie, mit dem sich die Künstler von den feudalen Zwängen emanzipierten (Kapner 1980): Erst das bürgerliche Konzert eröffnete Erwerbschancen jenseits mäzenatischer Zwänge. Doch die Idee des autonomen Musikschaffens ist erst vor dem Hintergrund einer doppelten Emanzipation verstehbar: der Emanzipation von den Ansprüchen der Mäzene *und* des Marktes. Und es ist vor allem der Adel, der in Abgrenzung vom kaiserlichen Hof zum Förderer der Autonomiebestrebungen der Künstler wird. Erst später findet der Autonomiegedanke im Bildungsbürgertum seine gesellschaftliche Heimat (vgl. Gebesmair 2001a). Diese historische Beobachtung ist von großer Bedeutung,

da, wie wir später noch sehen werden, die Grenze zwischen Popularmusik und Kunstmusik nicht jene zwischen Herrschenden und Beherrschten markiert. Vielmehr handelt es sich bei den Ansprüchen auf Autonomie bzw. Heteronomie um zwei Formen berufsständischer Legitimation von Musikschaffen und seiner Finanzierung, die von recht unterschiedlichen Klassenfraktionen gestützt werden. Gilt den einen ihr Scheitern am Markt und die Anerkennung durch Gleichgesinnte als ausreichender Grund für mäzenatische oder staatliche Unterstützung, so sehen die anderen gerade in der Tatsache kommerziellen Erfolgs den Ausweis von moralischer Überlegenheit: Nur heteronome Kunst würde den Menschen geben, was sie wollen.

Die Dichotomie Heteronomie vs. Autonomie ist sicher gut geeignet, Unterschiede zwischen Kunst- und Popularmusik deutlich zu machen. Doch auch hier bestätigen die Ausnahmen die Regel: Die Akzeptanz bei einem möglichst breitem Publikum ist keineswegs immer und für alle Popmusiker und -musikerinnen das anzustrebende Ziel. Die Rockmusik der 1960er-Jahre und viele popularmusikalische Ausdifferenzierungen der letzten Jahrzehnte waren wesentlich durch die Abgrenzung zum popmusikalischen Mainstream motiviert (vgl. Frith und Horne 1987). Authentizität und Ausverkauf, das moderne Äquivalent zu den Polen Autonomie und Heteronomie, wurden zum fixen Bestandteil popularmusikalischer Legitimationsrhetorik, und die ostentative Distanzierung vom Publikum, wie sie etwa von Frank Zappa zelebriert wurde, trägt sicherlich Züge jener Autonomiebestrebungen, die etwa Arnold Schönberg dazu veranlasste, seine Werke im Verein für musikalische Privataufführungen unter Ausschluss der Öffentlichkeit aufzuführen.

2.3 Dimensionen der Rezeption

Masse vs. Nische

Neben dem Aspekt der Industrialisierung spielen Fragen der Rezeption bei der Definition von Popularmusik eine zentrale Rolle (Maase 1997, 31; Ballstaedt 1998, 1192). Hier erscheint es sinnvoll, die Frage der Reichweite (wie viele?) von der soziologischen (wer?) und der psycho-physischen (wie?) Bestimmung zu trennen. Beginnen wir mit der rein zahlenmäßigen Differenzierung. Zweifelsohne ist es schwer zu sagen, ab welcher Zahl die Masse aufhört Masse zu sein und zur Nische wird. Letztere bestimmt sich immer nur im Verhältnis zu einem Mainstream, doch ist der Mainstream selbst fragmentiert. Die hundert Millionen verkaufter Tonträger eines Michael Jackson oder Garth Brooks, also jener Musiker, die als die erfolgreichsten der Popmusikgeschichte gelten, verdeutlichen beides: den Unterschied zu „Nischenkünstlern“ wie z.B. Freejazzensembles oder mongolischen Obertonsängern und die Tatsache, dass

der Mainstream verschiedene, relativ überschneidungsfreie Segmente eines breiten Publikums umfasst. Während Michael Jackson sein eher jugendliches Publikum auf globaler Ebene findet, wandte sich Garth Brooks' Country Music vor allem an die weiße Bevölkerung der Vereinigten Staaten.

Zwischen den Kleinstauflagen ambitionierter Nischenkünstler und den internationalen Megasellern lassen sich Märkte unterschiedlichster Größe und Art abgrenzen. Und wenn auch klassische Kunstmusik keinesfalls am unteren und Populärmusik immer am oberen Ende dieses Kontinuums liegt, so lassen die Absatzzahlen der Tonträgerindustrie keinen Zweifel daran, wo die Grenze zwischen Nische und Masse verläuft. Während alle möglichen Spielarten der Populärmusik den Markt dominieren, bleibt der Anteil der „classical music“ in allen Ländern (außer Österreich, wo für 2004 immerhin zwölf Prozent berichtet werden) im einstelligen Bereich (siehe Tabelle 2.1, S. 50). Ähnlich klein dürfte der Markt für traditionelle Volksmusik – im globalen Vertrieb sowohl als Traditional als auch als World Music klassifiziert – sein, obwohl dieser nicht immer ausgewiesen ist. Schwer ist auch zu unterscheiden, ob es sich um „authentische“ Volksmusiken oder Hybridformen handelt, die in allen Gesellschaften am regionalen Schallplattenmarkt eine wichtige Rolle spielen. Allerdings kommen selbst diese bescheidenen Anteile nur durch die willkürliche Zuordnung von Musiken zustande, die nicht unbedingt dem Alltagsverständnis von klassischer Musik oder Volksmusik entsprechen: Die Industrie rechnete etwa den Soundtrack zum Film „Titanic“ der klassischen Musik zu, die großen Umsätze im World Music Segment gehen auf Popstars wie Youssou N'Dour zurück. Wenig brauchbar ist auch die Kategorie Country / Traditional, die auch den Deutschen Schlager und die volkstümliche Musik mit einschließt.

Große Reichweiten sind nur unter bestimmten sozialen und technischen Bedingungen möglich, die massenhafte Rezeption ist eine Konsequenz der industriellen Produktion – nicht nur der Musik, sondern der industriellen Entwicklung überhaupt. Denn historisch ist die Herausbildung eines Massenmarktes mit dem Entstehen der Großstädte am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts verbunden. In den Metropolen Europas, Amerikas und Asiens formierte sich erstmals in der Geschichte eine massenhafte Nachfrage nach Konsumgütern. Allerdings mangelte es großen Teilen der Bevölkerung noch an den finanziellen Mitteln und an freier Zeit, um an den teureren Vergnügungen der Stadt in gewünschtem Ausmaß teilzuhaben. Die Situation verbesserte sich nicht nur mit dem steigenden Wohlstand, sondern auch mit den technologischen Innovationen. Spätestens mit der Etablierung des Rundfunks in den 1920er-Jahren war populäre Musik für nahezu alle ohne größere Ausgaben verfügbar.

Tabelle 2.1 Verkauf von Tonträgern nach Genres 2004

Genre	USA	Belgien	Deutsch-land*	Frank-reich*	Holland	Lettland	Öster-reich	Polen	Tschech-ien	England	Ungarn	Malaysia	Pakistan*	Südkorea	Brasilien*	Austra-lien*
Pop/ MOR	10%	45%	38%	-	49%	35%	50%	25%	77%	38%	35%	30%	27%	30%	29%	4%
Rock/ Metal	24%	28%	19%	-	16%	18%	11%	15%	-	30%	15%	20%	-	9%	-	80%
Country/ Traditional	13%	-	1%	-	1%	22%	9%	-	-	2%	1%	2%	-	2%	11%	3%
R&B/ Urban	11%	9%	-	-	4%	5%	-	5%	-	9%	1%	12%	-	12%	-	1%
Rap/ Hip-Hop	12%	3%	-	-	3%	5%	1%	17%	-	7%	3%	15%	-	6%	-	-
Soundtrack	1%	1%	2%	3%	3%	1%	2%	-	-	-	3%	2%	13%	7%	-	-
Dance	-	3%	6%	-	3%	5%	2%	8%	9%	7%	6%	1%	-	4%	-	3%
Children's	3%	3%	6%	-	-	1%	3%	1%	-	-	3%	1%	-	1%	3%	1%
Religious	6%	1%	-	-	-	-	-	1%	-	-	-	5%	8%	2%	20%	-
Jazz/ Blues	3%	5%	2%	4%	5%	2%	3%	8%	-	3%	2%	5%	-	8%	-	2%
Classical	2%	1%	8%	5%	6%	2%	12%	9%	6%	3%	4%	5%	2%	10%	2%	4%
Oldies	1%	-	-	-	-	-	-	3%	-	-	-	-	-	7%	-	-
New Age	1%	-	-	-	-	-	-	1%	-	-	-	-	-	-	-	-
World	-	1%	-	3%	1%	2%	-	2%	-	-	-	1%	-	2%	-	1%
Andere	9%	-	18%	85%	9%	2%	7%	5%	8%	1%	25%	1%	50%	-	35%	1%

Anmerkungen: Die Genredefinitionen variieren zuweilen von Region zu Region. Die Zahlen wurden gerundet.
*Frankreich: „Andere“ enthält französische Songs (35%), internationale Songs (25%), Compilations (18%) und andere (7%).
*Deutschland: „Andere“ enthält Schlager (8%), Volksmusik (2%), Instrumental (1%) und andere (8%).
*Pakistan: „Andere“ enthält Folk (50%). Pop ist pakistanischer Pop.
*Brasilien: „Pop/ MOR“ enthält Rock und „Andere“ enthält Pagode/ Samba (10%), Regional (9%), MPB (9%), Axe (3%).
*Australien: „Andere“ ist Spoken Word/ Comedy
Quelle: (IFPI 2005c, 138)

Volk vs. Elite

Populäre Musik ist vom Wortsinn her Musik fürs Volk. Und das Volk wird häufig mit den unteren oder weniger gebildeten Schichten gleichgesetzt. So eindeutig ist aber der Zusammenhang nicht. Auch Eliten, wie immer man diese soziologisch bestimmt, geben zu jeder Zeit den Verlockungen der leichten Muse nach. Dies gilt nicht nur für die Operette des 19. Jahrhunderts, sondern auch für die Rock- und Popmusik unserer Zeit. Sie wurde während der letzten Jahrzehnte zu einem integralen Bestandteil des Lebensstils von Oberschichten (siehe dazu Kapitel 8.1). An die Stelle der bürgerlichen Kultur trat, wie der amerikanische Kulturosoziologe Richard A. Peterson (1992) dies nannte, die „Allesfresserei“. Eliten unterscheiden sich von den weniger gebildeten Massen nicht mehr ausschließlich durch ihre Vorliebe für klassische Musik, sondern vor allem durch einen breiten, die Grenze zwischen klassischer Kunstmusik und populärer Musik überschreitenden Musikgeschmack. Nichtsdestotrotz tendieren Gebildete, ökonomisch Privilegierte und Personen mit hohem beruflichen Status allen Statistiken zufolge nach wie vor eher zu klassischer Musik (und populärer Musik höherer Komplexität) als Arbeiter und Personen mit Grundschulbildung, die (statistisch betrachtet) tendenziell einzelne populumusikalische Genres präferieren.

Die Teilung spiegelt zum einen Unterschiede in der kognitiven Fähigkeit der Informationsverarbeitung wider, zum anderen sind die Chancen, etwa mit klassischer Musik vertraut zu werden, zwischen den sozialen Milieus ungleich verteilt. Nur wo diese Art der Musik integraler Bestandteil des unmittelbaren sozialen Umfelds ist, kann der Umgang mit ihr habitualisiert werden. Die Präferenz für eine bestimmte Musik ist also mehr als die Folge kognitiver Dispositionen. Sie erfordert das Einüben in ein ganzes Ensemble von Bewertungsschemata und Praktiken, die erst in einem längeren Erwerbsprozess zu einer stabilen Disposition werden, sozusagen in Fleisch und Blut übergehen (vgl. dazu ausführlich Gebesmair 2001b).

Musik erfüllt, das klingt hier an, neben ihrer Bedeutung für den individuellen Genuss auch eine soziale Funktion. Durch sie drücken die Individuen die Zugehörigkeit zu einem Milieu oder einer Teilkultur aus, wenn auch oft weniger in einem bewussten Akt der Stilisierung denn als Folge der zumeist unmerklichen Inkorporation der für die angestammte Welt typischen kulturellen Praktiken (vgl. Bourdieu 1987a). Insofern stehen die Begriffe Elite vs. Volk für unterschiedliche musikalische Erlebniswelten.

Funktion vs. Autonomie

Schließlich findet sich zur Charakterisierung der Popmusik häufig der Gegensatz von Funktion und Autonomie. Die Rezeption von Kunstmusik ist, der Ideologie bürgerlicher Kunstbetrachtung nach, frei von Zwecken, oder, wie Besseler (1978) sagt, reine Darbietungsmusik im Unterschied zur Umgangsmusik, die unterschiedliche Funktionen erfüllen kann: als Bestandteil kultischer Handlungen, als Tanz- oder Marschmusik oder als Hintergrund zu den alltäglichen Verrichtungen. Auch diese Unterscheidung reicht für sich als Bestimmungsgrund des Populären nicht aus, da wie jeder weiß, auch klassische Musik viele der oben genannten Funktionen erfüllt und Popmusik „frei von Zwecken“ rezipiert wird. Andererseits steht außer Zweifel, dass die Mehrzahl der Menschen weder zu Anton Weberns Streichquartetten tanzt noch Boulez' Klavierkonzert zur Entspannung hört. In der Regel wird diese Musik in einem ausschließlich auf die Darbietung konzentrierten Rahmen rezipiert.

Diese geradezu entkörperlichte, kontemplative Kunstbetrachtung bildet den einen Pol eines psycho-physischen Kontinuums, auf dem sich die verschiedenen Umgangsformen mit Musik auftragen lassen. Den anderen bildet das affektive und motorische Hören, wie es für viele Arten der Populärmusik typisch ist. Die ausdifferenzierten und mit einer Vielzahl von Stilelementen wie Kleidung, Sprache oder Rauschmitteln verbundenen Weisen des Umgangs mit Musik bilden zusammen mit den jeweils präferierten Genres den Kern von musikalischen Teilkulturen. Auch sie sind Mittel der Identitätsbildung und erfüllen somit soziale Funktionen.

Auch wenn die Kunstmusik zuweilen sehr emotional rezipiert wird und das Bürgertum keinesfalls ausschließlich der Kontemplation verpflichtet ist, spielen emotionaler und körperlicher Mitvollzug in der Bestimmung von Kunstmusik eine untergeordnete Rolle. In Definitionen der Popmusik hingegen sind sie von zentraler Bedeutung. Peter Wicke etwa schreibt die Kulturgeschichte der Popmusik als Geschichte ihrer körperlichen Funktionalisierung (Wicke 1998b). Im Zentrum steht der Tanz als wichtigstes Bestimmungselement: Von den Strauß-Walzern über Tango, Shimmy und Cakewalk bis hin zur Love Parade reicht der Bogen körperlicher Umgangsformen – sie alle sind und waren zweifellos sehr populär.

Damit verbunden ist auch die Frage, welche Rolle außermusikalische Aspekte bei der Rezeption spielen. Im Fernsehzeitalter ist Populärmusik wesentlich über das Image der Interpreten und Interpretinnen bestimmt. Ebenso wichtig wie die Musik selbst ist deren Aussehen, Kleidung, Verhalten und „Performance“. Auch das spielt und spielte in der bürgerlichen Musikkultur eine Rolle (man denke nur an die überlieferten Bilder des Klavier spielenden Franz Liszt), doch wandte sich der Autonomieanspruch zumindest in der Theorie gegen solche Formen einer außermusikalischen Funktionalisierung.

2.4 Ästhetik des Populären

Einfachheit vs. Komplexität

Fassen wir das bislang Gesagte zusammen: Musik, die mit Blick auf den kommerziellen Erfolg produziert wurde (Heteronomie vs. Autonomie), massenhaft nachgefragt wird (Masse vs. Nische), von Menschen unterschiedlichster sozialer Herkunft und nicht nur von Gebildeten und Personen mit hohem beruflichen Status präferiert (Volk vs. Elite) und für verschiedenste psycho-physische und soziale Zwecke funktionalisiert wird (Funktion vs. Autonomie), wird der gängigen Auffassung entsprechend eher der Populärmusik zugerechnet als der Kunstmusik. Hingegen wird Musik, die mündlich überliefert wird (vorindustriell vs. industriell), nicht von einem benennbaren Urheber, sondern kollektiv geschaffen wird (Kollektivismus vs. Individualismus) und lediglich regionale Verbreitung findet (Nische vs. Masse), in der Regel als Volksmusik bezeichnet, auch wenn sie, was Heteronomie und Funktionalisierung betrifft, alle Kennzeichen der Populärmusik trägt. Dass es sich in allen Fällen immer nur um Grade der Differenzierung und niemals um genau benennbare Grenzen handelt, sollte deutlich geworden sein. Deshalb ist auch von *Dimensionen* die Rede. Zudem stehen die einzelnen Aspekte in einem Wechselverhältnis. Die Industrialisierung ermöglicht erst die massenhafte Verbreitung und die Ausbildung eines Massenmarktes. Die Orientierung am Werk (Autonomie) ist nicht nur eine Haltung der Schaffenden, sondern impliziert auch ein entsprechendes Verhalten der Rezipienten, wenngleich die Ansprüche von Produzenten und Rezipienten auch auseinander fallen können. Beethovens Sinfonien erfüllten schon die unterschiedlichsten Funktionen, wie auch zuweilen Popsongs im Rahmen von musikwissenschaftlichen Seminaren Gegenstand kontemplativen Hörens sind. Auch die Dimensionen Masse, Volk und Funktion sind aufs Engste verknüpft, da Massentauglichkeit immer den Verzicht auf musikalische Codes und Nutzungsformen, die viel Lernaufwand erfordern und daher nur einer (elitären) Minderheit zugänglich sind, mit sich bringt.

Dies führt uns zum dritten Bereich: den Dimensionen der Ästhetik und der Frage, wie sie mit den Dimensionen der Rezeption und Produktion verbunden sind. Da mit der ästhetischen Wertung von Populärmusik in der Regel auch eine Bewertung ihrer Rezipienten verbunden ist, zeigen Populärmusikforscher und -forscherinnen eine gewisse Scheu vor einer stilistischen Bestimmung. Aus Angst vor pejorativen Konnotationen werden musikalische Charakteristika des Populären nur sehr vage beschrieben. Ballstaedt etwa relativiert die traditionelle ästhetische Bestimmung der Unterhaltungsmusik aus ihrer Marktgängigkeit, mit dem Hinweis, „dass solche analytischen Befunde zwar nicht falsch sind, aber Fragen der sachlichen Adäquanz gegenüber dem Phänomen Unterhaltungsmusik“ offen blieben (Ballstaedt 1998, 1192). Recht beiläufig kommt auch Wicke auf einige musikalische Gestaltungsmittel zu sprechen, nicht ohne darauf hinzu-

weisen, dass diese sich aus den Bedingungen der Produktion, Verbreitung und Aneignung ergeben würden (Wicke 1997b, 1702).

Trotzdem finden sich in allen Versuchen einer Bestimmung der Ästhetik des Populären wiederkehrende Aspekte – wohlgermerkt als Tendenzen und keineswegs als hinreichende Bedingungen der Abgrenzung von Kunst- und Volksmusik. Und in der Tat sind diese auf die Dimensionen der Produktion und Rezeption zurückzuführen. So lässt sich aus dem Wunsch, die Absatzbasis auszudehnen, sicherlich die Neigung ableiten, Extremes und Partikuläres zu vermeiden oder nur so weit zuzulassen, als es die Produktdifferenzierung am Markt erfordert. Populärmusik würde deshalb, wie oft gesagt wird, einer Ästhetik des kleinsten gemeinsamen Nenners folgen. Zudem wird formelhaft strukturierte Musik mit geringen harmonischen Abweichungen und einer liedhaften Melodie sicherlich dem Zerstreuungsbedürfnis und der Begleitfunktion im Alltag eher gerecht als Musik von größerer harmonischer oder melodischer Komplexität und schwerer durchhörbarer Form. Gewiss, auch so manches frühklassische Menuett ist von großer Schlichtheit. Es diente wohl auch der Zerstreuung am Hofe und erfüllte somit die gleiche Funktion, wie heutzutage Popmusik. Die Klassifikation als Kunstmusik ist also relativ willkürlich und wohl der Tatsache zu verdanken, dass historisch gesehen die Trennung von U und E jüngerer Datums ist.

Komplexität und Einfachheit sind, worauf seltener hingewiesen wird, auch Folgen der Produktionsbedingungen. Max Weber hat in seinem musiksoziologischen Fragment auf den Umstand hingewiesen, dass erst die Partiturordnung der Neuzeit Komplexität in Bezug auf die genannten musikalischen Parameter ermöglicht hat. „Ein irgendwie kompliziertes musikalisches Kunstwerk [...] ist ohne die Mittel unserer Notenschrift weder zu produzieren noch zu reproduzieren; es vermag ohne sie überhaupt nicht irgendwo und irgendwie zu existieren, auch nicht etwa als interner Besitz seines Schöpfers.“ (Weber 1972, 53) Mehrspuraufnahmetechnik und Sequenzer haben dieses Urteil zwar relativiert, doch sind der notationslosen Produktion von Musik, wie sie vor allem für die Pop- und Rockmusik des 20. Jahrhunderts kennzeichnend ist, sicherlich Grenzen gesetzt. Komplexe Mehrstimmigkeit ist ohne Notation kaum zu realisieren.

Sound vs. melodische und harmonische Struktur

Der Klassifikation von Populärmusik entlang der Dimension Einfachheit vs. Komplexität wurde zu Recht entgegengehalten, dass sie sich in der Regel an den musikalischen Parametern der Kunstmusik orientiere und zudem nur die notierte Musik zum Gegenstand der ästhetischen Bewertung mache. Tatsächlich rückt mit den elektronischen Aufnahmetechnologien der Sound ins Zentrum der musikalischen Gestaltung. Er wird zu einem der wichtigsten Abgrenzungskriterien der Popmusik von der Kunst- und Volksmusik. Zwar spielt die Klangfarbe der

verwendeten Instrumente auch bei diesen eine Rolle, doch ist sie der melodischen und harmonischen Struktur untergeordnet. In der Pop- und Rockmusik wird der Sound zu einem bedeutsamen Differenzierungskriterium, wenn er, wie etwa beim Remix, nicht überhaupt einziges Gestaltungsmittel ist.

Auch dieses ästhetische Spezifikum lässt sich produktionsseitig wie rezeptionsseitig ableiten. Produktionsseitig über die Technologien wie Verstärker, Modulator, Synthesizer etc., die den Musikerinnen und Musikern zur Verfügung stehen, rezeptionsseitig über die veränderten Hörgewohnheiten im Medienzeitalter. Denn Popularität ist mittlerweile auch an die Erwartungen des Publikums in Bezug auf den Sound geknüpft, mag dieser nun als Klangtapete, die nicht von den Verrichtungen des Alltags ablenkt, oder als Kulisse für besondere Multimediaereignisse dienen. Insofern kehren hier die Kategorien Einfachheit und Komplexität wieder, wenn auch nur zur Differenzierung zwischen popularmusikalischen Produktionen: Den auf Radioformate zugeschnittenen Klangflächen stehen Meisterwerke des Sounddesigns gegenüber, und die künstlerischen Produzenten genießen zuweilen höheres Ansehen als die Künstlerinnen und Künstler, die sie produzieren.

Rhythmik vs. Agogik

Schließlich gilt es auch noch aus der körperbezogenen Funktionalisierung der Musik Schlüsse auf die Ästhetik des Populären zu ziehen. Wenn auch Tanzrhythmen in der Kunstmusik eine große Rolle spielen und zuweilen sehr komplex ausgearbeitet sind, so zeichnen sich große Teile der Volks- und Populärmusik eben dadurch aus, dass sie „in die Glieder fahren“ oder wenigstens zum Schunkeln einladen. Das ist vielleicht auch weniger eine Folge des Rhythmus als eine des Fehlens agogischer Schwankungen. Insofern wäre hier auch besser vom Beat die Rede, dem gleichmäßigen Pulsieren der Musik, ein Begriff, der immerhin in der Geschichte der Populärmusik als Genrebezeichnung Verwendung fand. Dennoch fehlt in keiner Systematik der Populärmusik der Hinweis auf den Rhythmus. Letztlich auch deshalb, weil die hybriden Musizierformen der Afroamerikaner, in denen die polyrhythmischen Wurzeln unüberhörbar sind, zu einem bestimmenden Element in der Popmusik des 20. Jahrhunderts wurden und einen Reichtum an rhythmisch differenzierten Genres hervorgebracht haben.

Überhaupt muss auf die Tatsache verwiesen werden, dass die Popmusik natürlich nicht stilistisch voraussetzungslos entsteht, sondern an die historisch verfügbaren Formen anknüpft, und zwar in zweifacher Weise (Wicke 1997b, 1700): als Popularisierung von Kunstmusik und Professionalisierung von Volksmusik. Schon aus dieser Feststellung ergibt sich die Konsequenz, dass die Populärmusik keinesfalls gegen die Bereiche der Volks- und Kunstmusik scharf abgegrenzt werden kann. Die gemeinhin der Popmusik zugerechneten Genres

unterscheiden sich nur graduell von den beiden anderen. In dem hier rekonstruierten mehrdimensionalen Raum lassen sie sich aber gut verorten.

2.5 Zur Institutionalisierung der Populärmusik in der Musikindustrie

Wenn von Populärmusik, populärer Musik oder eben Popmusik die Rede ist, so meine These, wird auf eine oder mehrere dieser Dimensionen Bezug genommen. Aufgrund der Multidimensionalität können einzelne Musikstücke sehr unterschiedlich klassifiziert werden. Dies mag auch den Dissens erklären, den etwa Helmut Rösing in Umfragen zur Popularität von bestimmten Musikstücken ausmacht (Rösing 2005). So ließe sich eben Frank Zappa in Bezug auf seinen Autonomieanspruch, seiner komplexen Kompositionstechniken und seinem hohen Ansehen unter Personen mit höherer Bildung als Kunstmusik klassifizieren, was Sound, Beat, psychedelische Rezeptionsweisen und Vertriebsweise angeht, aber ebenso gut als Populärmusik. Sein gesamtes Schaffen changiert geradezu zwischen all diesen Bewertungsebenen und macht eine Einordnung schwer. Daraus auf gesellschaftliche Widersprüche zu schließen, erscheint etwas voreilig (Middleton 1990, 7). Hat man sich auf die Dimensionen der Bewertung geeinigt, ließe sich wahrscheinlich recht schnell ein Konsens herstellen.

Bemerkenswert ist allerdings, wie stark und stabil diese drei Grundtypen der musikalischen Praxis gesellschaftlich institutionalisiert sind (vgl. Frith 1996, 75ff.; Peterson 2001, 128ff.). Die Unterscheidung zwischen Klassik, Volksmusik und Populärmusik findet sich in vielen Bereichen der gesellschaftlichen Lebens: in wissenschaftlichen Handbüchern und Curricula, in den Förderrichtlinien staatlicher Einrichtungen, in Schallplattenläden, Radioformaten und Aufführungs-orten. An deren Nutzung ließe sich auch beobachten, wie sehr die Ästhetik mit den Dimensionen der Produktion und Rezeption kovariert: kontemplative Rezeption eines akademischen Nischenpublikums im staatlich subventionierten bürgerlichen Konzert, proletarische Headbanger beim Hardrock-Openair, musikalische Zerstreuung in der schicken Innenstadtbar nach einem Tag im Büro oder volkstümliche Begleitung zum privaten Hochzeitsbankett. Mit den musikalischen Genres sind spezifische Praktiken verbunden – eingedenk aller Überschneidungen und Überschreitungen.

In unserem Zusammenhang von besonderem Interesse sind die Funktionen, die diese Klassifikationen in der Musikindustrie erfüllen. Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelten die Schallplattenfirmen eigene Marketingstrategien, um ihr Opernrepertoire zu vermarkten. Die „Red Seals“-Serie des Victor-Konzerns etwa, auf der auch Enrico Caruso vertreten war, unterschied sich in Preisgestaltung und Aufmachung deutlich von den weniger eleganten und bedeutend günstigeren populären Musikproduktionen (Tschmuck 2003,

55). Volksmusik ging anfänglich in das populäre Repertoire ein und wurde erst viel später im Folk Revival und dann vor allem in der World Music Bewegung als authentische Musikform der Populärmusik gegenübergestellt (vgl. Peterson 1997; Taylor 1997). Hitparaden, mit denen wir uns in Kapitel 6 noch näher befassen werden, sind ein weit verbreitetes Instrument der Institutionalisierung von Genreklassifikationen in der Musikindustrie. Ende der 1940er-Jahre fanden sich etwa in der amerikanischen Branchenzeitschrift „Billboard“ neben den Listen mit den „Most Played Juke Box Records“, den „Best-Selling Pop Singles“ und den „Records Most Played by Disk Jockeys“, eben auch Charts für „Classical Artists“, „Race Records“ und „Folk Records“, die 1949 in „Rhythm and Blues“ bzw. „Country & Western“ unbenannt wurden. Zu diesen grundlegenden Kategorien gesellten sich im Zuge der Ausdifferenzierung der Popmusik während des 20. Jahrhunderts zahlreiche weitere Genres. Für die Volksmusik im engeren Sinne gibt es erst ab 1990 unter dem Label World Music eine eigene Hitparade (Bronson 1994).

Die großen Konzerne selbst sind um Genrebegriffe herum organisiert, die die Funktion von „Scripts“ haben (siehe dazu Kapitel 4.6 und 7.3): In diesen Drehbüchern sind bestimmte musikalische Stile mit spezifischen Marketingstrategien und Formen der Künstlerbetreuung (Artist and Repertoire Management) verknüpft, die von eigenen, den Headquarters abgetrennten Abteilungen wahrgenommen werden. Und wenn auch die Grenzen fließend und die Zuordnung der einzelnen Acts zu den Kategorien willkürlich sind, in der Bewertung durch die Akteure in der Industrie wie auch durch uns, die wir die Praktiken in der Industrie verstehen wollen, spielen die neun Dimensionen in ihrer Interdependenz eine zentrale Rolle: An wen richtet sich die Musik? Ist sie für einen Massenmarkt zu komplex? Erfüllt sie die Funktionen, die sie für die Rezipienten erfüllen soll und kommt sie deren Umgangsformen entgegen? Stehen die Vermarktungsziele im Einklang mit dem Selbstverständnis der Musikschaaffenden? Welche Ziele verfolgen diese? In welchem Kontext ist die Musik überhaupt entstanden und welche urheberrechtlichen Konsequenzen ergeben sich daraus? Was passiert mit der Musik, wenn sie aus ihrem Kontext gelöst wird und industriell verbreitet wird? All diese Fragen schwingen mit, wenn wir im Folgenden von Popmusik und ihren verschiedenen Subgenres reden. Obgleich sie in unserem Kontext oft nur von untergeordneter Bedeutung sind, werden wir immer wieder auf sie stoßen. Und wir sollten im Kopf behalten, dass mit der Verwendung des Begriffs weder klare Grenzen gezogen sind noch moralische Urteile über die Produzenten und Rezipienten gefällt werden.

