

The background of the entire cover is a dense, close-up photograph of red sequins. The sequins are oval-shaped and highly reflective, creating a shimmering, textured effect. They are arranged in a grid-like pattern, with some reflecting light more than others, giving the surface a three-dimensional appearance.

DIETRICH HELMS,
THOMAS PHLEPS (Hg.)

No Time for Losers

Charts, Listen und
andere Kanonisierungen
in der populären Musik

[transcript]

ASPM | Beiträge zur Populärmusikforschung 36

Dietrich Helms, Thomas Phleps (Hg.)
No Time for Losers

Beiträge zur Populärmusikforschung 36

Herausgegeben von Dietrich Helms und Thomas Phleps

Editorial Board:

Dr. Martin Cloonan (Glasgow) | Prof. Dr. Ekkehard Jost (Gießen)
Prof. Dr. Rajko Muršič (Ljubljana) | Prof. Dr. Winfried Pape (Gießen)
Prof. Dr. Helmut Rösing (Hamburg) | Prof. Dr. Mechthild von
Schoenebeck (Dortmund) | Prof. Dr. Alfred Smudits (Wien)

DIETRICH HELMS, THOMAS PHLEPS (Hg.)
No Time for Losers.
Charts, Listen und andere Kanonisierungen
in der populären Musik

[transcript]

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2008 transcript Verlag, Bielefeld



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Sandra Wendeborn: »GlamGLowGLitter«, © Photocase 2008

Lektorat: Ralf von Appen und André Doehring

Satz: Ralf von Appen

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 978-3-89942-983-1

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei
gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet:

<http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis
und andere Broschüren an unter:

info@transcript-verlag.de

INHALT

Editorial

7

Was heißt: »Das bleibt«? Bausteine zu einer kulturwissenschaftlichen Kanontheorie

Hermann Korte

11

Pop zwischen Historismus und Geschichtslosigkeit. Kanonbildungen in der populären Musik

Ralf von Appen, André Doehring, Helmut Rösing

25

Interaktive Kanonisierung populärer Musik – Möglichkeiten und Auswirkungen ihrer Manipulierbarkeit

Franz Kasper Krönig

51

Das Potpourri als Komplementäerscheinung zum Kanon bürgerlicher Kunst und Zeichen der Moderne

Sabine Giesbrecht

63

Was ist Salsa?

Maximilian Hendler

81

Grenzkontrollen im deutschen Jazz

Bernd Hoffmann

95

**Lob der Dilettanten: Kanonisierungen
des Punk in der Zeitschrift
Sounds 1977/1978**

Wolfgang Rumpf

113

**»Immer die gleichen Klassiker!«
Heavy Metal und der Traditionsstrom**

Dietmar Elflein

127

**»...when I'm not put on this list...«
Kanonisierungsprozesse im HipHop
am Beispiel Eminem**

Oliver Kautny

145

**Tadel verpflichtet.
Indizierung von Musik und ihre Wirkung**

Michael Custodis

161

Zu den Autoren

173

EDITORIAL

Am Anfang war der Kanon. Als, der Legende nach, Papst Gregor I. den nach ihm benannten Choral reformierte, und im 9. Jahrhundert die Karolinger diesen Choral endgültig aus Machtgründen schriftlich kodifizierten, schufen sie mit der Liturgie den ersten und bis heute langlebigsten Kanon der Musikgeschichte – und den Beginn der »abendländischen« Musikgeschichtsschreibung gleich mit. Was die Variantenbildung einer bisher mündlichen, organisch gewachsenen Kultur durch die Macht des Papstes, des Kaisers und vor allem des neuen Mediums der Notenschrift ein für alle Mal beenden, die Spuren der Zeitläufte aus den liturgischen Melodien tilgen sollte, wurde zu einem Referenzpunkt, der als Wegmarke einer Geschichte beschrieben werden kann.

Kanonisierungen machen Geschichte. Unsere Musikgeschichte, die bis heute als Heroengeschichte geschrieben wird, ist das Ergebnis eines intensiven Kanonisierungsprozesses, der – von einigen Vorläufern abgesehen – mit dem 19. Jahrhundert einsetzte. An diesem Kanon, der sich seit einem Jahrhundert nur unwesentlich verändert hat, arbeitet die Musikwissenschaft, in der Sicherheit, sinnvolle Arbeit zu leisten, und der Hoffnung, dem Schicksal der vielen Tausend »zu Unrecht vergessener«, nicht in den Kanon aufgenommener Komponisten zu entgehen. Seitdem wissen wir, dass es Grenzen gibt zwischen der hohen Kunst und den Niederungen des Populären, zwischen Musik für den Konzertsaal und Hausmusik, zwischen Tradition, Avantgarde und Mode. Damit steht ein Kanon auch am Anfang der Spaltung der Musik in hohe Kunst und Populäres oder gar – wie es früher hieß: Triviales.

Zum »nation building« der deutschen »Kulturnation« gehörte neben der Etablierung des Kunstmusikkanons auch, dass die mündlich tradierte Musik gesammelt, geordnet, hierarchisiert und als genuiner Ausdruck des Volkes bedeutsam gemacht wurde. Der deutsche Volkslied-Kanon wurde von Schulmeistern bzw. und genauer Volksschullehrern in die Welt gesetzt und zahlreichen Schülergenerationen unter nahezu identischen friedlosen Maßgaben in die Hirne gebimt oder – wie es gegen Ende der deutschen Volksliedzeit zu Zeiten der »Volksgemeinschaft« ausgedrückt wurde: »eingehämmert«.

Deutsch musste es sein, aus dem Volk und vor allem: unbefleckt von jeglicher notierter, »gemachter« Kunstmusik. Die »Natur« wurde gegen die Kunst gestellt und damit ebenfalls auf den Denkmalssockel erhoben. Ganz abgesehen von der Unmöglichkeit des Konstrukts einer »Volksmusik«: Sollte es sie jemals wirklich gegeben haben, als organisch, wild wachsendes Repertoire, frei von Kontrolle und Filterungen durch einzelne, frei von elitärem hierarchischen Anspruch und Gebaren, ganz deutsch und ganz Volk, wurde sie durch die Kanonisierung endgültig und effektiv unmöglich gemacht. Selektiert, schriftlich fixiert, konserviert, ins Museum gestellt und im musikalischen Alltag nach Ablauf des Haltbarkeitsdatums, als unter verordneten demokratischen Vorzeichen in der BRD die Einübung in die Klassengesellschaft auf neuen Wegen beschritten werden musste, ohne Widerstand durch die fest gefügte Welt der Pop-Schnulzen von »Yesterday« bis »Candle In The Wind« substituiert.

Dass sich die Szenen der Pop- und vor allem Rockmusik zunehmend für Kanones interessieren, für Listen der besten, einflussreichsten, wichtigsten oder auch peinlichsten Musiker und Songs, belegt, dass jetzt auch hier die spontane Entwicklung zu bedeutsamer Geschichte gerinnen soll. Der Jazz hat diesen Prozess schon hinter sich. Er hat seine Päpste, die Dogmen verkünden und wissen, was Jazz ist und was nicht. Er hat seine Historiker, die klare Grenzen ziehen zwischen Helden und zu Recht Vergessenen, die Beziehungen und Einflüsse zwischen Musikern konstruieren und Herkunftslegenden zum gefälligen Studium der Gläubigen schreiben. Auch im Blues gibt es einen Kanon, installiert von weißen Plattensammlern Ende der 1940er Jahre in New York – unter quantitativen Maßgaben: Je seltener eine 78er, desto »künstlerisch wertvoller« oder bedeutsamer für das Konstrukt einer Bluesgeschichte soll sie sein.

Diese Genres haben Geschichte und, glaubt man den Defätisten, sind Geschichte – und jetzt also bald auch die Rockmusik? Der Blick in die Geschichte bereits kanonisierter musikalischer Gattungen, Genres und Stile stimmt nachdenklich. Kanones schaffen Sicherheit und Orientierung. Sie werden immer dann aufgestellt, wenn Kommunikation in einer Gesellschaft durch zu große Vielfalt unübersichtlich und unsicher ist. Bis heute hat die Populärmusikforschung keine Definition ihres Gegenstands zustande gebraucht. So hat sie einen Kanon geschaffen, der sicherstellt, dass das, worüber sie spricht und schreibt, auch populäre Musik ist: Elvis zunächst, dann die Beatles und heute vor allem Madonna und Robbie Williams. Noch unterscheidet sich der Kanon der Wissenschaft von dem der Fans und Journalisten.

Kommunikation mit und über Pop und Rock ist problematisch geworden, nicht erst seit der endgültigen Aufhebung produktionsbedingter Zyklen durch MP3 und das Internet, das bald jeden jemals eingespielten Titel zu jeder Zeit und immer bereit hält und damit jede Historisierung, die Wahrnehmung einer zeitlichen Abfolge, unterläuft. Soll populäre Musik sozial bedeutsam bleiben, braucht sie Kanones, die Orientierung angesichts der drohenden Beliebigkeit liefern. Sie braucht Diskussionen um Grenzen – z.B. von Stilen – oder um den guten Geschmack und Definitionen von prototypischen Bands und Songs, damit weiterhin mit zumindest annähernd abgegrenzten Begriffen über Musik gesprochen werden kann. Insofern ist die aktuelle Diskussion Ausdruck und Konsequenz der Mediengeschichte der populären Musik. Doch machen gerade diese neuen Medien, allen voran das Internet, Kanonisierungen schwierig, weil sie die Frage nach der Qualität von Macht- und Kompetenzfragen entkoppeln oder weil sie – vor allem negative – Kanones allein zu Zwecken der kurzweiligen Unterhaltung aufstellen.

Für die Gegenwart sind Kanones auch eine Belastung. Es ist ein Preis für die Reduzierung von Kontingenz zu zahlen. Kanones werden auf der Grundlage von Kriterien zusammengestellt, die nicht der Rezeption der Musik der Gegenwart entsprechen und entsprechen können. Die Beliebtheit eines Musikers im Hier und Jetzt muss nicht zwangsläufig seinen Eingang in den Olymp der populären Musik bedeuten, wie das Beispiel Michael Jackson zeigt. Ein Kanon stellt die Machtfrage, indem er Kriterien wie Originalität und Authentizität propagiert, die Anerkennung von Autorität und passives Einverständnis voraussetzen. So trennt sich die Musikpraxis der Gegenwart von der der Vergangenheit, die »Mode« von der »wahren« Geschichte. Es entsteht ein Gegensatzpaar: Hier die durch den Kanon in ihrer Bedeutung bestätigten Musiker und Songs der Vergangenheit, dort die Musik der Gegenwart, die ihre »wahre« Qualität zwangsläufig erst in der fernen Zukunft beweisen kann. Wie verheerend eine solche Trennung wirken kann, lässt sich an der Kunstmusik der Gegenwart besichtigen, die seit dem Abschluss der Kanonisierungsarbeiten vor fast hundert Jahren ein Nischendasein fristet. Die so genannte Volksmusik ist sogar vollständig unter dieser Belastung zusammengebrochen. Vergleichbare Tendenzen sind auch in der Rock- und Popmusik festzustellen: der Erfolg von Coverbands auf Konzertpodien und von gecoverten Titeln in den Charts, der wachsende Marktanteil retrospektiver CD-Veröffentlichungen, die Präsentation von kreativ entrechteten und entindividualisierten Interpreten als »Pop-« oder »Superstars« auf dem Primetime-Sklavenmarkt, das Ausbleiben neuer durchsetzungsfähiger Begriffe für Stilrichtungen, die den Sound von mehr als einer Band beschreiben...

Wer ein Interesse hat, diesen Ausleseprozessen, ja recht eigentlich Ausleseritualen entgegen zu arbeiten, kann mit der Installation von Gegenkanons so wenig ausrichten wie der gute Mensch von Sezuan gegen ihr ›zweites Gesicht‹ Shui Ta. Weiter kommt man vielleicht mit Theodor W. Adornos »Kanon des Verbotenen«, einem Kanon, der nicht weiterhin vom Immer-Erlaubten bis zum Gerade-noch-Erlaubten reicht – und zwar in der Musik ebenso wie in Politik und Sport, wo dieses Dilemma ja am sichtbarsten und gleichzeitig ungehindert sich perpetuierend vom Doping bis Foulspiel durch fast alle Sportarten sich zieht. Ein »Kanon des Verbotenen« geht von dem aus, was nicht geht. Folgt man Adorno, so könnte ein solcher Kanon – und zwar auf der Folie der historischen Entwicklung von musikalischem Material und Verfahrensweisen – für die Musik entscheiden, was »falsch« klingt und damit letztlich auch falsch ist. Nun gut, Adorno spricht hier vom verminderten Septakkord und von der »wahrhaft freigelassenen Musik« der atonalen Phase – aber vielleicht wäre das Aufstellen eines »Kanon des Verbotenen« auch für die Sektoren der populären Musik zumindest einen Versuch wert. Wie wäre es mit einem Verbot der Kanonisierung populärer Musik?

Die im vorliegenden Band versammelten Beiträge sind mit Ausnahme von Maximilian Henders und Franz Kasper Krönigs Aufsätzen Schriftfassungen von Vorträgen, die anlässlich der vom niedersächsischen Kultusministerium geförderten 18. Arbeitstagung des Arbeitskreises Studium Populärer Musik (ASPM) vom 2. bis 4. November 2007 im Bildungs- und Tagungszentrum Ostheide in Barendorf bei Lüneburg zum Schwerpunktthema »*No time for losers*. Kanonbildungen in der populären Musik« gehalten worden sind. Wer mehr wissen will über anstehende oder vergangene Tagungen, Neuerscheinungen und interessante Institutionen findet diese Daten, Fakten und Informationen rund um die Populärmusikforschung unter www.aspm-online.org und in unserer Internetzeitschrift Samples (www.aspm-samples.de).

Dietrich Helms und Thomas Phleps
Altenbeken und Kassel, im August 2008

WAS HEISST: »DAS BLEIBT«?

BAUSTEINE ZU EINER KULTURWISSENSCHAFTLICHEN KANONTHEORIE

Hermann Korte

Seit der 1997 durchgeführten Kanonumfrage der Wochenzeitung *Die Zeit* (Greiner 1997)¹ ist das im Semitischen und Altorientalischen wurzelnde Wort Kanon im öffentlichen Gebrauch ein Plastikbegriff, der jahrelang Diskussionen über Schülerwissen und deutsche Leitkultur würzte. Kanonisierungsprozesse sind Auswahlprozesse, die unterschiedlichsten Regeln und Stilen unterliegen und aufs Engste mit der kulturellen Praxis einer Gesellschaft verbunden sind. Ökonomisch formuliert: Die permanente Überproduktion kultureller Erzeugnisse bedingt, dass Weniges bewahrt und vieles wieder vergessen wird: Das, was bleibt, ist ein Indiz für Kanonisiertes. Seit 1800 ist der Literaturkanon, der Kanon der deutschen Nationalliteratur, ein dynamisches, in seinen Formationen prinzipiell veränderbares, durchlässiges, raschem historischen Wandel unterworfenes, offenes Auswahlssystem von Autoren, Werken und Gattungen, denen gesellschaftliche Gruppen im kulturellen Prozess bedeutsame Werte zuschreiben (vgl. einführend Korte 1998). In den epidemisch auftretenden Kanondebatten nach 1945 ging es zumeist um literarische Kanonbildungen, merklich weniger um, beispielsweise, den Opernspielplan deutscher Bühnen und die zunehmende Präsenz von Fotografie im Kernkanon moderner Kunst. Von einer allgemeinen Theorie kultureller Kanonbildung ist die Kulturwissenschaft noch weit entfernt, sodass im Folgenden die literarische Kanonforschung als das im Moment am weitesten differenzierte Forschungsparadigma die Basis für einige grundsätzliche Überlegungen zur Kanontheorie darstellen soll.

1 Weitere Umfrageergebnisse veröffentlichte *Die Zeit* am 23. Mai 1997. Kritisch dazu vgl. Schneider 1997.

I. Kanonbegriff und Kanonhandeln

Es besteht zurzeit ein Konsens darüber, dass der kanonische Wert eines Werkes letztlich nicht innerästhetisch bestimmt werden kann; Wertung ist in der repräsentativen Kultur eine gesellschaftliche Zuschreibung von außen, aber keinesfalls ein willkürlicher Vorgang. Von ›dem‹ Literaturkanon zu sprechen ist eine an sich unzulässige Formel; sie suggeriert kanonische Einzigartigkeit und Eindeutigkeit, wo seit 1800 eine Vielzahl von Listen wie den Pflichtlektüreprogrammen von Schulen und Universitäten und den Spielplänen miteinander wetteifernder Theater ›den‹ Kanon faktisch als ein System inhaltlich wie institutionell unterschiedlicher Kanones erscheinen lässt. Solche Kanones markieren Ansprüche auf Aufmerksamkeit, Traditionssicherung und kulturelle Bedeutsamkeit, wirklich präsent und mit Leben erfüllt ist ›der‹ Literaturkanon nicht als Paratextnotiz auf Listen und Verzeichnissen, sondern in seinen lebensweltlichen Zusammenhängen, also in der Alltags- und Festkultur und in der geselligen Kommunikation. Zugespielt: Ohne Lebensweltbezug, ohne die Verbindung zu kulturellen Erfahrung-, Erlebnis-, Sinn- und Handlungsräumen überleben weder Kanonwerke noch Kanonautoren.

Literarische Kanonbildung ist im diametralen Gegensatz zum Kanon von Weltreligionen eine nicht streng kodifizierte Kanonisierungsform. Offenheit und Unabgeschlossenheit machen den modernen literarischen Kanon seit 1800 zu einem flexiblen, dynamischen System, das gerade wegen seiner variantenreichen Kanonisierungsstile nun mehr als 200 Jahre existiert. Der Literaturkanon hat allerdings eine janusköpfige Gestalt: Er ist Ausdruck moderner Verzeitlichungserfahrung, weil er prinzipiell unabgeschlossen, also nach vorn offen und prinzipiell jederzeit veränderbar erscheint, andererseits aber gerade umgekehrt auch ein Verlangsamungsphänomen, weil er ständig die kulturelle Bedeutsamkeit von Traditionen vergegenwärtigt und die kollektive Erfahrung relativiert, alles Vergangene verschwände spurlos in der Gegenwart.

An der kanonischen Auswahlpraxis sind unterschiedliche Institutionen und soziale Gruppen beteiligt: Institutionen, die in Kultur und Gesellschaft ihren spezifischen Einfluss auf Traditionsbildung, Sinnstiftung und soziales Handeln ausüben, und soziale Gruppen, die nach Rang, Status, Habitus und Lebensstil differieren. Kanonfragen sind daher Machtfragen. Die Kanonbildung spezifisch deutschsprachiger Literatur setzt daher erst ein, als gesellschaftliche Eliten einem kleinen Teil der deutschen Dichtung den Rang zuerkennen, der bisher dem Kanon antiker Schriftsteller vorbehalten war.

Zugleich verlor der religiöse Kanon sein den Alltag bestimmendes Deutungsmonopol und seine dirigistische Aufsicht über die Lebensführung, während im Gegenzug Dichter wie Schiller mit ihren öffentlich und privat in allen möglichen Situationen gern zitierten Maximen und Sentenzen zeitweilig die Rolle des fünften (deutschen) Evangelisten spielten. Diese Zeiten sind längst vorbei; die Tendenz zur Marginalisierung des deutschen Literaturkanons ist Ende des 20. Jahrhunderts unabweisbar mit dem Bedeutungszuwachs audiovisueller und neuer Medien verbunden, die seit Jahrzehnten immer nachhaltiger traditionelle Funktionen des Literaturkanons übernehmen.

II. Kanon in der Perspektive kulturwissenschaftlicher Theorien

Schwieriger als die bloße Analyse kultureller Kanonhandlungen ist die wissenschaftlich reflektierte Fundierung der deskriptiv arbeitenden Kanonforschung als Teildisziplin der Kulturwissenschaften.² Von welchen Perspektiven her sind Kanonkonstruktionen überhaupt adäquat zu beschreiben?

Kulturwissenschaftlich ließen sich Kanonfragen zunächst im Kontext von Gedächtnis- und Erinnerungstheorien komfortabel diskutieren. Im kulturellen Gedächtnis³ haben Kanones ihren Platz. So ist der Umgang mit Kanonwerken Teil einer Erinnerungsarbeit, die wie jeder Erinnerungsakt von aktuellen Konstellationen der Gegenwart ihre entscheidenden Impulse empfängt. Erinnerungstheoretisch ist Kanonpflege Sinnpflege, die das soziale Leben stabilisiert. Der Wandel des sozialen Lebens beeinflusst die gesellschaftliche Sinnproduktion und steht in einem engen Verhältnis zur Dynamik literarischer Kanonbildung. Der Begriff des kulturellen Gedächtnisses ist eine Konstruktion, hinter der sich alle möglichen Formen von Erinnerungskulturen verbergen. Der Umgang mit Kanonischem ist nur eine Spielart davon, wenn auch, etwa bezogen auf die Funktion der Kultur im Rahmen individueller und kollektiver Identitätsbildungen, eine wichtige.

Identität lässt sich als ein relationaler Begriff verstehen, der sich aus individuellen, sozialen, kulturellen und anderen Beziehungskonstellationen ergibt. Dass der Literaturkanon vor allem im deutschen Bürgertum ein wichtiges Prägework für Identitätskonstruktionen gewesen ist, dafür gibt es viele

2 Eine Übersicht über kulturwissenschaftliche Teildisziplinen, Fragestellungen und Forschungsansätze bieten Jäger/Liebsch 2004. Vgl. ferner Bollenbeck 1997.

3 Grundlegend zu Begriff und Theorie Assmann 1992. Zur Unterscheidung der Begriffe »kollektives Gedächtnis« (nach Maurice Halbwachs' Begriff der »mémoire collective«), »soziales Gedächtnis« (nach Aby Warburg) und »kulturelles Gedächtnis« (nach Jan und Aleida Assmann) ausführlicher Erll 2003.

Indizien. Nun ist Identität allerdings keine evidente empirische Tatsache; wissenschaftlich ist sie schwer nachweisbar. Als konstruktiver Begriff entzieht sich Identität Prüfgrößen wie Objektivität, Tatsächlichkeit und Wahrheit. Mit Straub formuliert:

»Nirgends fußen Identitätskonstruktionen einfach auf der nüchternen Feststellung empirischer Sachverhalte. Sie arbeiten vielmehr, wenn sie Differenzen zwischen dem Eigenen und dem Anderen bzw. Fremden ausmachen, mit Wahrnehmungen und Zuschreibungen, Projektionen und Manipulationen« (Straub 2004: 280).

Für kulturwissenschaftliche Forschungen erscheint die Abgrenzung zwischen personaler und kollektiver Identität sinnvoll zu sein. Allerdings bedarf gerade der letzte Begriff weiterer Klärung. Jan Assmann schlägt eine Definition vor:

»Unter einer kollektiven oder Wir-Identität verstehen wir das Bild, das eine Gruppe von sich aufbaut und mit dem sich deren Mitglieder identifizieren. Kollektive Identität ist eine Frage der Identifikation seitens der beteiligten Gruppen. Es gibt sie nicht »an sich«, sondern immer nur in dem Maße, wie sich bestimmte Individuen zu ihr bekennen. Sie ist so stark oder so schwach, wie sie im Denken und Handeln der Gruppenmitglieder lebendig ist und deren Denken und Handeln zu motivieren vermag« (Assmann 1992: 132).

In diesem Sinne kann kollektive Identität nicht einfach vorausgesetzt werden; sie ist vielmehr an eine performative Praxis geknüpft, also an einen Vollzug identitätsbestimmter kollektiver Praktiken in der Lebenswelt, deren Kollektivitätsgrad und deren kollektive Konsistenz in jedem Fall rekonstruiert werden muss. Unter diesen (methodologisch komplexen, schwierigen) Prämissen könnten Identitätstheorien durchaus ein Baustein kulturwissenschaftlicher Kanonforschung sein.

So stellt sich die Frage nach der lebensweltlichen Bedeutung von Kanones für den Aufbau und die Entwicklung personaler und kollektiver Identitätskonstruktionen. Aus Autobiographien wissen wir, wie kanonische Werke in der Logik der öffentlichen Selbstdarstellung ihrer Verfasser bestimmten Schlüsselereignissen der eigenen Lebensgeschichte zugeordnet werden: Der Bogen reicht von krisenhaften Erschütterungen, in deren Folge Identitäten verändert wurden, bis hin zum Umgang mit dem Kanon als verbindliche, Identitäten bestärkende und festigende Orientierung (vgl. Korte 2007). Für Gruppenkollektive ließen sich analoge Beispiele aufzeigen. So hat die Kanonforschung sich beispielsweise für die um Literatur, Musik und Kunst zentrierte Ausbildung kultureller und gesellschaftlicher Deutungsmuster des Bildungsbürgertums im 19. Jahrhundert interessiert, für deren Alltags- und

Festtagskultur, für die große Rolle, die kollektive Erlebnisse wie Dichterfeiern, Deklamationen und Theater- und Liederabende für den Aufbau und die Pflege von Gruppenidentität spielten. Verallgemeinernd: Kulturelle Kanones strahlen sowohl auf die personale wie auf die kollektive Identität ab.

Wer aus erinnerungs- und identitätstheoretischer Perspektive kulturelle Kanonbildungen untersucht, tut gut daran, den kulturosoziologischen Boden nicht unter den Füßen zu verlieren. Das kulturelle Gedächtnis ist nicht ohne die Konstrukteure des Vergangenen denkbar, diese wiederum nicht ohne soziale Gruppeninteressen und Machtzentren, die Erinnerungskulturen kontrollieren und darüber auch ihren gesellschaftlichen Einfluss sichern. Ebenso gibt es keine kollektive Identität, die nicht mit Distinktionen gegenüber anderen sozialen und nationalen Gruppen eng verknüpft ist, sodass wir als weiteren Theorie-Baustein Pierre Bourdieus Theorie der kulturellen Distinktionen ins Fundament der Kanonforschung einfügen sollten. Kanonkultur ist stets auch Ausdruck sozialer Distinktionen, ist eingebunden in die Formen symbolischer Kommunikation, so wie das Kanonwissen auch als Distinktionsgewinn zu verstehen ist. Noch schärfer: Kanones sind für den Erwerb »kulturellen Kapitals«⁴ die bedeutsamsten Wertesysteme und daher entsprechend institutionell mit gesellschaftlich maßgeblichen Kanoninstanzen wie Schule und Universität verbunden und zugleich Ausdruck des Habitus und des Lebensstils jener gesellschaftlichen Gruppen, die mit ihrem Kanonhandeln gesellschaftlichen Einfluss dokumentieren. In dem Maße, wie Kanonwissen und Kanonhandlungen nicht mehr in die Symbolformen kulturellen Kapitals umgesetzt werden können, verlieren das kulturelle Kapital an Wert und der Kanon seine Distinktionsfunktionen.

III. Der Kanon als kulturelle Resonanz

Die drei skizzierten Theorie-Bausteine – Erinnerungstheorie, Identitätstheorie und Bourdieus kulturosoziologischer Ansatz – lassen wissenschaftliche Perspektiven auf das Phänomen der Kanonbildung zu, sind allerdings etwas anderes als Kanonforschung im engeren Sinne. Wissenschaftsgeschichtlich ist dies leicht erklärbar. Noch vor zehn Jahren war ein Begriff wie Kanonforschung ein umstrittener, kaum verwendeter Begriff. Wenn Philologen sich

4 Bourdieus kulturosoziologische Studie zu Lebensstil, Habitus und sozialer Distinktion, entwickelt für die moderne französische Gesellschaft, entfaltet systematisch die Leitbegriffe »Bildungskapital« und »kulturelles Kapital«: Bourdieu 1982: vor allem 115f. u. 154f. Ferner Bourdieu 1997: 49-79 (»Ökonomisches Kapital – Kulturelles Kapital – Soziales Kapital«).

an Kanondebatten beteiligten, ging es eher um ein kulturkritisches, oft normatives Ausspielen kultureller Traditionen, Sinnsysteme und Erbetheorien, für die man sich qua Profession zuständig fühlte, oder – umgekehrt – um Revisionen des Kanons: Die Aufwertung der Literatur der Aufklärung, des Vormärz, des bürgerlichen Realismus, der Avantgarde oder, wie in den USA, den Kampf um einen neuen Kanon, der farbige Schriftstellerinnen wie Toni Morrison selbstverständlich berücksichtigt und sich vom Eurozentrismus des alten akademischen US-Kanons unterscheidet.⁵

Solche Debatten wie die in ihnen auszuhandelnde Wertungspraxis können nur der Gegenstand, nicht aber das Fundament von Kanonforschung sein. Kanonforschung optiert nicht für oder gegen kulturelle Tradition und Klassizität und auch nicht für oder gegen Traditionsbrüche und Innovationsästhetiken, sondern verfährt deskriptiv und beobachtend, sieht also die in solchen kulturellen Wertungen virulenten Deutungsmuster und deren gesellschaftlichen Einfluss.

Ich möchte im Folgenden einen weiteren Theorie-Baustein entwickeln, den ich unter die Formel *Der Kanon als kulturelle Resonanz* gefasst habe. Mein Ausgangssatz ist sehr schlicht: Kanonisierten Gegenständen der Kultur wird auf Dauer mehr Aufmerksamkeit als nicht-kanonisierten Werken zugestanden. Nun war und ist die menschliche Ressource Aufmerksamkeit begrenzt, sodass es Kanonisierungspraktiken geben muss, diese Ressource zu sichern, sogar auf Dauer zu sichern. Im Kern sind alle Kanonisierungspraktiken auf erfolgreiche Ressourcen-Sicherungen gerichtet. Dazu stehen Medien, aber auch gesellschaftliche wie kulturelle Machtinstrumente zur Verfügung.

Wie eine solche Ressource kultur- und sogar staatspolitisch abgestützt wurde, möchte ich an einem klassischen Beispiel zeigen (vgl. Dummer 2001). Der Tyrann Peisistratos, seit 561 v. Chr. in Athen im Amt, wollte sein Ansehen und das der Polis stärken, indem er öffentliche Feste neu organisierte, die Panathenäen, und zu diesem Zweck die öffentliche Deklamation der beiden Homerischen Epen verpflichtend machte. Er ließ ein Staatsexemplar der Ilias und der Odyssee herstellen: Der Akt der Verschriftlichung war kein bloß funktionaler Akt der Herstellung eines Speichermediums, sondern das Speichermedium selbst war der Ausdruck einer Macht über die kulturelle Ressource und damit über deren traditionsstiftende kulturelle Resonanz. Solche Akte wiederholen sich im alten Griechenland, etwa wenn der athenische Politiker Lykurg 338 v. Chr. bei der Ausgestaltung des Dionysostheaters die Tragödiendichter Aischylos, Sophokles und Euripides

5 Konträre Positionen zur US-amerikanischen Debatte finden sich exemplarisch bei Bloom 1994 und Herrnstein Smith 1988.

kanonisiert: mit kanonischen Staatsexemplaren als kanonisierten Symbolen öffentlicher Memorialpolitik. Festzuhalten ist, dass diese Kanonisierungspraxis an aufwendige kulturelle Handlungen gebunden war: an Machtdemonstrationen, in denen Texte und Schriftsteller aus der Masse anderer hervor- und emporgehoben werden – mit dem Effekt, dass sich das Polis-Kollektiv im Akt der Kanonisierung selbst feierte.

Zur Illustration der Formel *Kanon als kulturelle Resonanz* lässt sich noch ein aufschlussreiches neuzeitliches Beispiel anführen. Im Zuge der Französischen Revolution wurden 1792 Voltaire und Rousseau im Rahmen einer spektakulären öffentlichen Feier, eines Prozessionszuges, der ganz Paris auf die Beine brachte, in den Panthéon gebracht (vgl. Lüsebrink 1995). Diese Kanonisierung, die bis ins Detail kulturelle Praktiken der Religion kopierte, war die Schaffung eines nationalen Gründungsmythos und ein Akt revolutionärer Selbstlegitimation, die zugleich eine neue Kultur stiftete, die säkulare Form bürgerlicher Kirchenväter. Der Literaturkanon galt seither als ein säkularisiertes Evangelium und wie dieses als Medium der individuellen wie kollektiven lebensweltlichen Orientierung.

Nun müssen, damit ein kulturelles Artefakt überhaupt kulturelle Resonanz erzeugen kann, Faktoren der Resonanzkonstellation vorhanden sein. Unter Resonanzkonstellation⁶ verstehe ich das kulturelle Bedingungsgefüge, das den Prozess der Kanonbildung antreibt und in Bewegung hält. Veränderte Konstellationen bewirken Veränderungen im Kanon, führen zu De- und mitunter auch zu Re-Kanonisierungen. Faktoren der Resonanzkonstellation lassen sich gut an Zäsurphasen der Kanongeschichte demonstrieren. So verloren Autoren wie Werner Bergengruen, Ernst Wiechert, Josef Weinheber und Reinhold Schneider in den 1960er Jahren auffallend schnell ihre kanonischen Positionen. Die im Zeichen der wiederentdeckten Moderne stehende Umorientierung der Literaturkritik, der Kanoninstanzen Schule und Universität, des Buchmarkts und vor allem auch des Lesepublikums forcierte den Umbau traditionalistischer Kanonarchitekturen. Die Modernisierungszäsur reichte bald bis in die Lesebücher und Vorlesungsverzeichnisse. Der einstige Einfluss und die frühere Ausstrahlungskraft von Autoren wie Bergengruen sind schon um 1970 nur noch Kanongeschichte.

Noch ein weiterer Faktor verändert Resonanzkonstellationen, und zwar der Grad der diskursiven Vernetzung literarischer Kanonwerke, also die Anschlussfähigkeit des Kanongegenstands an politische, gesellschaftliche und kulturelle Diskurse. Anschlusskommunikation ist ein wichtiges Indiz für kulturelle Resonanz, ein wichtiger Funktionswert im kulturellen Alltag. Für

6 Der Begriff der Resonanz steht im engen Kontext mit Aufmerksamkeitstheorien; hier adaptiert aus Bollenbeck/Knobloch 2004.

Romane von Grass, Böll und Christa Wolf war die Konjunktur in den 1960ern und 1970ern überaus günstig; ihre Werke hatten in politischen wie in gesellschaftlichen Debatten eine hohe Resonanz, waren im Lesepublikum wie im Feuilleton vielfältig präsent und galten sogar als öffentlicher Gradmesser für politische Moral. Inzwischen hat sich die Situation völlig verändert. Am Beispiel Christa Wolfs ließe sich der Wandel der Resonanzkonstellationen am eindeutigsten aufzeigen, nachdem sogar die feministische Literaturwissenschaft – die letzte große Ressource Aufmerksamkeit für die Autorin – kaum noch etwas über sie schreibt.

Noch einen weiteren wichtigen Konstellationsfaktor gilt es hervorzuheben: den Einfluss literarischer Kanontexte auf andere Werke, also die intertextuell belegte literarische Anschlusskommunikation von Kanongegenständen. Kanonwerke können Fundamente einer literarischen Reihe, einer Gattung, eines Genres sein und darüber ihre Resonanz über eine lange Dauer behaupten. Goethes *Faust*, selbst auf früheren Faustdichtungen fußend, eröffnet eine literarische Reihe von Faustdichtungen, die dann ihrerseits kanonische Texte wurden, wie das prominenteste Beispiel, Thomas Manns *Doktor Faustus*, zeigt. Wenn sich solche intertextuellen Resonanzkonstellationen verändern, verliert der kanonisierte Text seinen Rang in der Kanonarchitektur. Umgekehrt gibt es – ich nenne Ovids *Metamorphosen* als Beispiel – jahrhundertelange Resonanzen, die für diesen Text schon allein über seinen bis 1800 unangefochtenen ikonologischen Status für die bildende Kunst und nicht zuletzt über das neuhumanistische Gymnasium gesichert wurden – mit deutlich abnehmender Tendenz nach 1970.

Die kulturelle Resonanz eines Werkes ist ohne institutionelle Kanonresonanz auf Dauer nicht zu halten. Für den Literaturkanon ist beispielsweise die Stabilität von Kanoninstanzen wie Schule und Hochschule von ausschlaggebender Bedeutung. Diese Instanzen sichern Zugänge zum kulturellen Kapital, verschaffen soziale Distinktionsgewinne, sind der Stoff, aus dem Lebensstile entwickelt werden. Traditionell gehörte zur institutionellen Kanonresonanz auch die an Kanones ausgerichtete staatliche Vergangenheitspolitik mit ihren imperialen, nationalen, selbstreflexiven und unverbindlichen Memorialstilen. Im 19. Jahrhundert konnte die Literatur zum Leitmedium repräsentativer Kultur nur deshalb aufsteigen, weil sie der Selbstdarstellung und Selbstinszenierung der so genannten deutschen Kulturnation eine kanonische Ausdrucksform bot: vom Lesebuch über die Literaturgeschichte bis zum kaiserlichen Besuch der Dichtergruft in Weimar, von den literarischen Bildungssplintern der Unterhaltungen am Teetisch und im Salon über die in Reden zitierten Sentenzen und Maximen der Klassiker bis zu den legendären Schiller- und Goethe-Gedenkfeiern.

Von hier aus lässt sich der Bogen zu einem weiteren Aspekt der Kanonresonanz schlagen, zur lebensweltlichen Kanonresonanz, über die ich bereits einiges gesagt habe. Ohne lebensweltliche Kanonresonanz kann kein Kanon auf Dauer bestehen. Die Forschungslage ist allerdings recht prekär. Wie beim Kanon ist die Rede von der Lebenswelt eine formelhaft verkürzte Wendung, die als Arbeitsbegriff erst in wissenschaftlichen Teildisziplinen konkretisiert wird, wie die Grundlagenstudien von Alfred Schütz und Thomas Luckmann zeigen (vgl. Luckmann 1980; Schütz 2003). Es liegt inzwischen eine Reihe von Einzelfallstudien zur Genese, Funktion, Habitualisierung und Ritualisierung literarischer Kanonbildung vor. Dagegen noch kaum systematisch untersucht worden sind die faktische Geltung des Kanons und der Umgang mit ihm in der kulturellen Alltagspraxis. Die Interrelationen zwischen Lebenswelt, Kunst, Moderne und Theorie zu rekonstruieren, bleibt eine notwendige, bislang unerledigte Aufgabe. Luckmanns Feststellung, »daß die kommunikative Umwelt des Menschen den Kern seiner Lebenswelt ausmacht und daher Kommunikation in der ganzen Lebenswelt in irgendeiner Weise zumindest impliziert ist« (Luckmann 1980: 85), lässt sich ohne Mühe auf den Konnex von Lebenswelt und literarischer Kommunikation beziehen: Die Lebenswelt mit ihren Erfahrungs-, Erlebnis-, Sinn- und Handlungsräumen ist der Ort literarischer Kommunikation, an dem sich Literatur und Leser, die Wirkungsgeschichte der Texte und schließlich auch die kulturelle Wirkungsmacht des Kanons konstituieren. Vor diesem Hintergrund ist Kanonhandeln einbezogen in den Handlungskonnex geschichtlich sich wandelnder Lebenswelten.

Lebensweltliche Kanonresonanz beginnt bei der Präsenz von Kanonwerken und Kanonautoren im Alltag. Welche Resonanz haben Kanonwerke, haben der Umgang mit Kanones und der mit ihnen verknüpfte Habitus auf kulturelle Deutungsmuster von Individuen und Kollektiven, welchen Einfluss auf Selbst- und Fremdbilder, auf das Selbstverständnis und das Alltagsverhalten? Lebensweltliche Kanonresonanz schließt aber auch die Ressource Freiheit mit ein, ist verknüpft mit individuellen Lektüre- und Entspannungsmotiven, mit Eskapismus-Angeboten, mit kollektiven Erlebnisformen, mit medialen Vernetzungen. Lebensweltliche und institutionelle Kanonresonanz lassen sich aufeinander beziehen: als Spannungsverhältnis. Eine Harmonie zwischen institutioneller und lebensweltlicher Kanonresonanz hat nur in Hochphasen repräsentativer Kanonkultur bestanden. Im Moment erleben wir eher ein Auseinanderdriften zwischen institutionellen Kanones (den schulischen und universitären Lektürelisten) auf der einen und der faktischen Marginalisierung des Literaturkanons im kulturellen Alltag – wobei die Geschichte des Literaturkanons viele Beispiele dafür liefert, dass sich insti-

tutionell noch abgesicherte Kanongegenstände auf Dauer nicht ohne lebensweltliche Kanonresonanz halten können.

IV. Ausblick: Erosion kultureller Kanones heute?

Von der Gründungsgeschichte des Literaturkanons um 1800 her gesehen hat sich der Literaturkanon als ein variantenreiches kulturelles Gebrauchssystem bis heute zwar gehalten, aber seine Anziehungskraft, Attraktivität und Verbindlichkeit als ein sinn- und identitätsstiftendes Medium haben an Bedeutung verloren. Der Film, andere Medien, sicher auch die populäre Musikkultur haben seit Jahrzehnten Funktionen übernommen, die früher literarischen Kanonwerken zukamen. Die Funktionsverlagerung ist mit der rasanten Aufwertung nicht-literarischer Medien eng verbunden, wie die Geschichte des Films illustriert. Literatur ist auch für Eliten längst nicht mehr das kulturelle Leitmedium gesellschaftlicher Sinnproduktion. Das hat Auswirkungen auf Kanonisierungsstile. So beobachten wir heute eine zunehmende Pluralität, Partialität und Fragmentarizität heutiger Kanones. Im Internet konkurrieren unterschiedlichste – offene – Kanonisierungslisten; Kanonbildung ist fast zu einem Gesellschaftsspiel geworden, um immer neue Auswahllisten zu konzipieren unter der Maxime »Das bleibt«: Der Kanon der fünfzig besten Filme, der Kanon der zwanzig besten Köche, der Kanon der fünfzig attraktivsten Schauspielerinnen aller Zeiten, der Kanon der hundert wichtigsten Deutschen, der Kanon der bedeutendsten Königshäuser, die einhundert ewigen Hits, die Zehner-Weltbestenliste der Golfplätze usw. Die Entwertung der traditionellen Kanones vollzieht sich vor dem Horizont solch fragmentierter Wertungsspiele, die alltägliche Erfahrungen kultureller Entwertungsprozesse auf paradoxe Weise durch immer neue Superstar-Simulationen konkret werden lassen.

Dies hat Auswirkungen auf den gesellschaftlichen Umgang mit kanonisierten Gegenständen und mit der Kanonisierungspraxis selbst. Es gibt heute kaum noch eine geschlossene Kanonarchitektur, institutionelle Kanonlisten haben oftmals nur noch Empfehlungscharakter, entlasten sich über viele individuelle Auswahlmöglichkeiten und lassen oft keine festen Kernkanonstrukturen mehr erkennen. Vor diesem Hintergrund erscheint der Kanon immer stärker als Phänomen der gesellschaftlichen Beschleunigung (vgl. grundlegend Rosa 2005): Die Partialität kultureller Leitbilder geht mit der Auflösung lebenslanger Orientierungen an festen kulturellen Mustern einher. Der soziologisch belegbare Zerfall inter- und intragenerationeller Strukturen untergräbt die Stabilität von Kanones, ohne sie indes wirklich zu beseitigen,

sodass es voreilig wäre, kulturpessimistisch vom allgemeinen Niedergang der Kanonkultur zu sprechen.

Es wäre sogar voreilig, den Kanon ausschließlich als Beschleunigungsphänomen zu definieren und auf sein rasches Ende zu warten. Der Kanon hat, wie anfangs erwähnt, eine janusköpfige Gestalt, daher auch eine Seite der Entschleunigung, der Verlangsamung. Kontingente Strukturen destabilisieren die feste Größe kanonisierter Gegenstände, sorgen aber zugleich dafür, dass literarische Re-Kanonisierungen und sogar literarische Wiederentdeckungen mit hoher kultureller Resonanz rechnen können. Medien wie der Film sind heute einflussreiche Mitspieler bei literarischen Resonanzkonstellationen: Biographie-Verfilmungen wie das Thomas-Mann-Projekt erhöhen deutlich die lebensweltliche Resonanz des modernen Klassikers – mit entsprechendem Einfluss auf die institutionelle Kanonresonanz, die sich, wie Beispiele aus der Schule und Hochschule zeigen könnten, die kulturelle Aufmerksamkeitsressource Thomas Mann nicht entgehen lässt. Die Offenheit des Kanons und ständig wechselnde kulturelle Resonanzkonstellationen erschweren einerseits das erfolgreiche institutionelle Festhalten an verbindlichen, in Lehrplänen fixierten Literaturlisten; andererseits aber haben gerade im institutionellen Rahmen Innovatoren eine größere Chance zur Kanonrevision, sodass es heute kaum noch einen Lehrplan gibt, der einen auswendig zu lernenden Gedichtkanon vorschreibt, während der Film und die literarische Verfilmung einen festen Platz im Deutschunterricht wie im Universitätscurriculum erreicht haben.

Vor diesem Hintergrund ist zu fragen, ob sich die in der Summenformel »Kanon ist das, was bleibt« fixierte kristalline Struktur des Vergangenen in der Dynamik gesellschaftlicher Beschleunigungsprozesse wirklich auflöst oder ob wir es mit einer veränderten Kanonisierungspraxis zu tun haben mit offenen, kontingenten kulturellen Resonanzen: Das, was bleibt, ist im Rhythmus ständiger Tonverwirbelungen zwar nicht ständig, aber bei sich laufend verändernden Resonanzkonstellationen immer mal wieder unüberhörbar und mit immer unsicheren Bestandsgarantien zu vernehmen.

Literatur

- Assmann, Jan (1992). *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck.
- Bloom, Harald (1994). *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. New York: Harcourt, Brace.
- Bollenbeck, Georg (1997). »Die Kulturwissenschaften – mehr als ein modisches Label?« In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 51, H. 3, S. 259-265.
- Bollenbeck, Georg / Knobloch, Clemens (Hg.) (2004). *Resonanzkonstellationen. Die illusionäre Autonomie der Kulturwissenschaften*. Heidelberg: Synchron.
- Bourdieu, Pierre (1982). *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1997). *Die verborgenen Mechanismen der Macht* (= Schriften zu Politik & Kultur 1). Hamburg: VSA.
- Dummer, Jürgen (2001). »Entwicklung des Kanongedankens in der Antike.« In: *Be-gründungen und Funktionen des Kanons. Beiträge aus der Literatur- und Kunstwissenschaft, Philosophie und Theologie* (= Jenaer germanistische Forschungen. Neue Folge 9). Hg. v. Gerhard R. Kaiser und Stefan Matuschek. Heidelberg: Winter, S. 9-20.
- Erll, Astrid (2003). »Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen.« In: *Konzepte der Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*. Hg. v. Ansgar und Vera Nünning. Stuttgart: Metzler, S. 156-185.
- Greiner, Ulrich (1997). »Bücher für das ganze Leben. Eine ZEIT-Umfrage: Brauchen wir einen neuen Literatur-Kanon?« In: *Die Zeit*, Nr. 21, vom 16. Mai.
- Herrnstein Smith, Barbara (1988). *Contingencies of Value. Alternative Perspectives for Critical Theory*. Cambridge/Mass., London: Harvard University Press.
- Jäger, Friedrich / Liebsch, Burkhard (Hg.) (2004). *Handbuch der Kulturwissenschaften*. 3 Bde. Stuttgart: Metzler.
- Korte, Hermann (1998). »Neue Blicke auf den literarischen Pantheon? Paradigmen und Perspektiven der historischen Kanonforschung.« In: *Der Deutschunterricht* 50, H. 6, S. 15-28.
- Korte, Hermann (2007). »Meine Leserei war maßlos«. *Literaturkanon und Lebenswelt in Autobiographien seit 1800*. Göttingen: Wallstein.
- Luckmann, Thomas (1980). *Lebenswelt und Gesellschaft. Grundstrukturen und geschichtliche Wandlungen*. Paderborn u.a.: Schöningh.
- Lüsebrink, Hans-Jürgen (1995). »Die Genese des Panthéons. Nationalliterarische Kanonisierungs- und Ausgrenzungsprozesse im Frankreich der Spätaufklärung und der Französischen Revolution.« In: *Literaturkanon – Medienereignis – Kultureller Text. Formen interkultureller Kommunikation und Übersetzung*. Hg. v. Andreas Poltermann. Berlin: Erich Schmidt, S. 121-143.
- Rosa, Hartmut (2005). *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Schneider, Manfred (1997). »Betrug! Der ZEIT-Konsens: Ein Offenbarungseid.« In: *Die Zeit*, Nr. 25, vom 13. Juni.
- Schütz, Alfred (2003). *Theorie der Lebenswelt 2. Die kommunikative Ordnung der Lebenswelt* (= Alfred Schütz Werkausgabe Band V.2. Hg. v. Hubert Knoblauch, Ronald Kurt und Hans-Georg Soeffner). Konstanz: UVK.

Straub, Jürgen (2004). »Identität.« In: *Handbuch der Kulturwissenschaften*. Bd. 1: *Grundlagen und Schlüsselbegriffe*. Hg. v. Friedrich Jäger und Burkhard Liebsch. Stuttgart: Metzler, S. 277-303.

Abstract

Cultural theories of memory see literary canons in close connection with the »cultural memory« of the society. Famous names as well as artistic, literary and musical works are stored. Remembering them is part of lively efforts to maintain the canon. With regard to identity theory, these memories serve an important function in the development of individual and collective identities. Pierre Bourdieu pointed out the significance of canons for the acquisition of »cultural capital« and the development of lifestyles. Canons are the expression of cultural resonances and cannot survive for a long time without the connection to the social dimensions of experience, meaning and action. Their vitality corresponds to the institutional resonances of canons. In modernity the sustainability of cultural canons depends largely on their openness and transformability.

POP ZWISCHEN HISTORISMUS UND GESCHICHTSLOSIGKEIT. KANONBILDUNGEN IN DER POPULÄREN MUSIK

Ralf von Appen, André Doehring, Helmut Rösing

»Popmusik gilt gemeinhin als ihrem Wesen nach ahistorisch. Jugendliche tanzen zu ihr, um sie am nächsten Tag, sobald das Nächste ›Neueste‹ eintrifft, wieder zu vergessen. [...] Show, Beat, Hingabe, Lärm, Vergnügen, Extravaganz, Gefühlsüberschwang, Furor und ›Wahnsinn‹: all dies soll – ob echt oder aufgesetzt – seit jeher den wahren Kern der Popmusik ausmachen [...]. Daß dergleichen primitivistischer Vitalismus [...] aller Historisierung ebenso wie allem Historischen nicht nur gleichgültig, sondern sogar eher feindselig gegenüberstehen muß, scheint unausweichlich« (Ullmaier 1995: 7).

1. Theoretische Annäherung

Populäre Musik und Kanonbildung – ist das nicht ein Widerspruch in der Sache? Musik, zu der getanzt wird, die lebensnahe Funktionen erfüllt, die kaum intellektuell aufgeladen ist, die neuesten Moden folgt, die für den aktuellen Markt und den schnellen Gewinn produziert wird – kann so etwas tatsächlich kanonfähig sein?

Derartige Fragen stellen sich desto dringlicher, wenn man bedenkt, dass das aus dem Griechischen stammende Wort Kanon »Maßstab« bedeutet und seit alters her die als echt akzeptierten Textteile der Bibel bezeichnet. Echtheit steht somit als wichtiger Legitimitätsfaktor für diese Art von Kanon. Doch was ist schon echt an populärer Musik? Aus kulturkritischer Sicht so gut wie gar nichts. Aber, folgt man Theodor W. Adorno (1968), so gilt das nicht nur für die »leichte«, sondern – von wenigen Ausnahmen abgesehen – auch für die »ernste« Musik.

Das Echtheitskriterium ist also problematisch, sofern man diesen Kanonbegriff auf Musik überträgt. Verwendet man aber den Begriff Kanon nicht im

orthodoxen, sondern im an der musikkulturellen Praxis ausgerichteten Sinn, dann ergibt sich ein durchaus anderes Bild. Musikproduktionen der Gegenwart und Vergangenheit verdichten sich im Zirkulationsprozess des allgemeinen Musiklebens zu einem kanonisierten Repertoire jener Musikstücke, die – unterschieden nach Grobstilistiken wie Klassik, Pop, Rock und Folk – als hörens Wert, bedeutsam, wertvoll angesehen werden. Sie sind somit aus der Ahistorizität in den geschichtlich fundierten Kanon tradierungswürdiger kultureller »Werke« erhoben worden. Diese immer retrospektiv ausgerichtete Auswahl einzelner Stücke aus der Gesamtheit des musikkulturellen Schaffens einer Region, einer Nation, eines Kulturbereichs repräsentiert die jeweils legitime und gerne als »echt« bzw. »authentisch« bezeichnete Kultur mit starkem leitkulturellen Identitätsfaktor (vgl. Rösing 2002: 14f. u. 30).

Zur theoretischen Annäherung an die Kanonisierung populärer Musik ist es zunächst einmal wichtig zu sehen, dass Kanonisierungen von Musik gleich welchen Stils das Ergebnis eines Zusammenspiels aller kulturellen, sozialen, ökonomischen, technischen Figurationen und Ressourcen innerhalb einer bestehenden Kultur ist und dass diese Kanonisierung verschiedene wichtige Funktionen erfüllt:

Gesellschaftlich gesehen führt sie zur Definition von bleibenden Werten und zur Festschreibung einer legitimen Kultur als kulturellem Kapital mit hohem Prestige-Wert (Bourdieu 1984: 19ff.). Für die einzelne Person verhilft Kanonbildung zur ordnenden Sinnggebung im Chaos der unüberschaubaren Musikneuheiten (Ehrenzweig 1982: 9ff.). Das Bedürfnis nach Vertrautheit und nach gesellschaftlichen Gemeinschaftserlebnissen (Turner 2005: 126: »Communitas«) kann ebenso zufrieden gestellt werden wie der Wunsch nach Abgrenzung gegenüber denjenigen, die sich nicht kanonkonform verhalten und z.B. die subjektive Valenz ihrer Lieblingsmusik höher bewerten als die objektivierende Valenz des Musikkansons. Aus ökonomischer und technischer Sicht schließlich verhilft kanonisierte Musik zu dauerhaften Absatzmöglichkeiten, optimaler Wiederverwertung und medialer Neuorientierung.

Kanonisierung führt generell zur Standardisierung von kulturellen Werten und Gütekriterien. Sie hat große Bedeutung für das aktuelle Musikleben, weil sie stabilisierend wirkt. Vergangenheitsgeprägte Traditionslinien ergeben eine Art von Raster, durch das die Gegenwart wahrgenommen, kategorisiert und bewertet wird. Der Alltag wird geleitet durch die Orientierung an Vorbildern, an Maßstäben, gleichgültig, ob es sich dabei um die großen Drei der klassischen Musik (Bach, Beethoven, Mozart, vgl. Dollase/Rüsenberg/Stollenwerk 1986: 76) oder um die unangefochtene Spitzenreiter-Rolle der Beatles in der Pop-/Rockmusik handelt.

Diese Gedanken sollen im Folgenden systematisch und detailliert ausgeführt werden. Dazu richtet sich der Blick zunächst unabhängig von populären Musiken auf allgemeine Prozesse der musikbezogenen Kanonbildung (2), um sich dann drei konkreten Kanonisierungsformen innerhalb der Pop- und Rockkultur (3), speziell dem den Diskurs beherrschenden Kanon der »besten Alben aller Zeiten« (4) zuzuwenden. Abschnitt 5 stellt dann Thesen zur gegenwärtig beobachtbaren Zunahme kanonisierender Handlungen vor.

2. Prozesse der musikbezogenen Kanonbildung

Kanonbildung wird greifbar als das Ergebnis eines Interesses geleiteten Diskurses zwischen Experten, Rezipienten und der Musikwirtschaft. Experten müssen Sachorientierung, musikalische Kenner- und Könnerschaft, Aspekte der Selbstprofilierung und der Publikumsakzeptanz in Einklang bringen, um sich Gehör zu verschaffen und als ernst zu nehmende Meinungs-Multiplikatoren zu wirken. Rezipienten äußern ihr Gefallen an bestimmter Musik indirekt über Konzertbesuche, Einschaltquoten und Tonträgerkauf, direkt als Kenner und Musikliebhaber im Freundes- und Bekanntenkreis oder via Leserbrief, Internetforen usw. Die Musikindustrie greift nachhaltig in den Diskurs ein durch mediale Präsenz der von ihnen vertriebenen Musikprodukte (Werbung, Playlists, Hit-Tabellen) und durch ihre Angebotsstrategie (Katalogpflege, Sampler-Editionen, Remakes, Preisgestaltung).

Aus all diesen Aktivitäten resultiert ein fein gesponnenes, Kanon bildendes Diskursgewebe. In ihm ergänzen bzw. bedingen sich Tendenzen der Konstruktion und Dekonstruktion. Kein Musikkanon ist somit definitiv fixiert. Zwar weist er einen durchaus Zeiten überdauernden invarianten Kern auf; insbesondere an den Randbereichen ist aber jeder Kanon veränderbar. Neue Bewertungsaspekte, neue biografische und musikbezogene Erkenntnisse können – müssen aber nicht – jederzeit zur partiellen Änderung eines bestehenden Kanons führen. Vor allem aber sind es die kreativ Schaffenden selber, die mit ihren aktuellen Stücken, Produktionen, Auftritten dazu beitragen, dass sich ein Kanon im Verlauf der Zeit ändert und mit neueren Musiktiteln aufgefüllt wird.

Wer auch immer an der Kanondefinition teilhat, übt bewusst oder unbewusst kulturelle Macht aus. Dabei können durchaus eigennützige Motive eine Rolle spielen, ebenso aber auch ernsthaft aufklärerische Bestrebungen. Dementsprechend gibt es unterschiedliche Prinzipien der Auswahl und Benennung kanontauglicher Musikstücke. Autoritär zu nennen sind die immer wieder in Fachzeitschriften oder Internetforen veröffentlichten Bestenlisten

von Kritikern oder anderen Experten. Prinzipiell ebenfalls autoritär, dabei aber auf historische Forschung gestützt, sind die Präferenznennungen in Sach- und Fachbüchern. Hochschätzung wird hier impliziert durch die umfangreiche Dokumentation bzw. Beschreibung der vielfachen Aktivitäten bedeutender Musikerpersönlichkeiten und durch die eingehende Analyse ihrer Werke. Empirisch bzw. demokratisch ausgerichtet sind jeweils zum Jahresende oder in größeren Abständen durchgeführte Publikumsbefragungen, wie sie von vielen Zeitschriften veröffentlicht werden.

Als besonders schwierig erweist sich die Erforschung des Ineinander-greifens aller der Mechanismen, die zur kanonwürdigen »Größe« von Musikstücken beitragen. Einige der Faktoren, die den Mechanismus der Kanonbildung allein schon aus der Sicht des musikalischen Produkts in Schwung halten, seien kurz skizziert: (1) musikstrukturelle (Form, Rhythmus, Harmonie, Melodiebildung) und direkt musikbezogene Kriterien wie Sound, Tanzbarkeit, Ereignisdichte, Wiederholungshäufigkeit, (2) ästhetische, emotionale und assoziative Komponenten, die die subjektive Valenz, die Authentizität der Botschaft (Musik als nonverbales Kommunikationsmedium) und das ganz persönliche Sich-Angesprochen-Fühlen umfassen, (3) der durch Trends und Moden bestimmte Zeitgeist, der sich im musikalischen Produkt ähnlich niederschlägt wie in allen anderen kulturellen Gütern sowie (4) rezeptionspsychologisch wichtige Aspekte, die den Komplexitätsgrad ebenso beinhalten wie die verschiedenen Gesetze zur »guten Gestalt«. Diese Faktoren lassen sich in ihrer Gesamtheit kaum analytisch und empirisch in den Griff bekommen, und ihre jeweilige Gewichtung am Ergebnis scheint von Fall zu Fall unterschiedlich zu sein. Das gibt Anlass zu der Annahme, dass Kanonbildung in mancherlei Hinsicht sehr wohl zufallsbedingt sein könnte.

Funktionen, Prinzipien und Mechanismen des Kanons bzw. der Kanonbildung verweisen jedoch auf einen wichtigen übergeordneten Faktor, der in der einschlägigen Literatur bislang kaum erwähnt worden ist. Musikalische Kanonbildung setzt, wie wohl jede Art von Kanonbildung, Geschichts-bewusstsein voraus – eine Grundhaltung, die alles Neue vor dem Hintergrund des Wissens um das bereits Gewesene rezipiert. Den Motor der Kanonbildung in klassischer wie populärer Musik bildet damit ein an kulturellen Traditionen ausgerichtetes Musikverständnis. Es spricht der Musik einen über die konkrete Situation hinausweisenden Wert zu. Musik wird als etwas Geistiges, als kulturelles Gut verstanden, das erhaltenswert ist, weil es uns etwas über uns selbst, über unsere Zeit oder über vergangene Zeiten sagt. Zur Verdeutlichung dieses Sachverhalts sei ein kurzer Exkurs in die Musikgeschichte erlaubt.

Ausgangspunkt einer eigenständigen Entwicklung der westlichen Musik ist der Drang zur schriftlichen Aufzeichnung in einem Notationssystem, das es in dieser Form in anderen Kulturen nicht gibt. Die Schwerpunktverlagerung von mündlicher Überlieferung zu schriftlicher Werkfixierung vollzog sich vom 9. bis 16. Jahrhundert in verschiedenen Schritten bis hin zur Einzelton-Notation. Sie führte zur endgültigen Befreiung aus den Fesseln althergebrachter Stereotype und deren situativ begründeten Variantenbildungen. Sie erlaubte den Übergang vom usuellen Musizieren zur rational fundierten Komposition (vgl. Kaden 1985: 334f.).

Neuheit und Originalität werden anstelle von tradierten Melodien, Rhythmen und Formen zum Synonym für musikalische Qualität. Das musikalische Produkt erhält Werkcharakter mit dem Anspruch auf Autonomie. Es wird vielfältig reproduzierbar und ist nicht mehr funktional gebunden an einen bestimmten Aufführungsanlass. Veränderte Zirkulationsbedingungen (z.B. von der Kirche, aus dem Tanzsaal in die Konzerthalle), zunehmende Arbeitsteilung (Komponist, Interpret, Dirigent), spezifische Qualitätsmerkmale (Komposition nach musiktheoretisch vorgegebenen Regeln, Interpretation nach dem Diktat der Exaktheit) prägen das Musikleben zunehmend und führen zu seiner Professionalisierung (dazu umfassend Smudits 2002). Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts übernimmt folgerichtig Musikkritik die Publikums-Aufklärung in Sachen Musik und aus dieser Zeit datieren auch die ersten Musikerbiografien, der wissenschaftliche Umgang mit Musik und die Wiederentdeckung vergangener Musikwerke, etwa Mozarts Händel-Bearbeitungen (z.B. *Der Messias*, s. Konrad 2004: 698) oder die spektakuläre Wiederaufführung der Bachschen Matthäuspassion durch Felix Mendelssohn-Bartholdy in Leipzig.

Dieses starke historische Interesse an der Musik früherer Zeiten führt ab dem ausgehenden 18. Jahrhundert und der »Ausbreitung des Historismus über die Musik« (Wiora 1969a) – also der »Übermacht« des Geschichtsbewusstseins in der Musikproduktion und -rezeption – zur Herausbildung eines immer wieder aufführungswürdigen Repertoires musikalischer Werke vom Spätbarock bis zur jeweiligen Gegenwart. Dieses durch Notendruck, Aufführungen und ab dem 20. Jahrhundert auch mediale Verwertung definierte Repertoire verfestigt sich zunehmend im Kanon wertvoller Werke. Sie prägen das allgemeine Musikverständnis und legen die Kriterien für gute Musik in klingenden Beispielen fest. Jene Repertoire-Vielfalt, wie sie sich z.B. in den für den aktuellen Gebrauch neu erstellten oder kopierten Musikhandschriften bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts anhand der Handschriften-Dokumentationen des Internationalen Quellenlexikons der Musik nachweisen lässt, wird reduziert auf einen schmalen Musikkanon, der mit

Werken der Spätromantik endet. Zudem führen all diese Prozesse zur Aufteilung der Musik in zwei Sphären: die »ernste« und die »leichte« Musik.

Der Kanon der ernsten Musik wird zum kulturellen Kapital der gehobenen Schichten in der westlichen Welt. Er stellt für sie ein legitimes Kulturgut dar, das es – ebenso wie das darin verankerte Musikverständnis – über Schule, Hochschule und Universität zu tradieren gilt. Einen allgemein akzeptierten Kanon der »leichten« Musik gab es dagegen vorerst nicht. Gassenhauer, Schlager, Hits konnten allenfalls den Status eines Evergreens erringen. Derartige Musikstücke waren somit zwar populär, aber nicht kanontauglich, sofern sie nicht Eingang in die »ernste« Musik fanden – z.B. als Zitat im Scherzo einer Sinfonie. Diese Situation hat sich jedoch im 20. Jahrhundert nachhaltig geändert.

3. Kanonisierungsformen in der populären Musik

Eine Übertragung der zentralen Entwicklungsschritte auf die Sphäre der populären Musik bietet sich an. Zwar hat sich die Musikproduktion von Notation und Interpretation ins Tonstudio und auf den Computerbildschirm verlagert; materielle Grundlage der Rezeption sind heute meist Tonträger bzw. Soundfiles. Das historisch ausgerichtete Interesse an Musiktiteln aus vergangener Zeit aber ist durchaus mit der Situation der »klassischen Musik« vergleichbar – seit den frühen 1970er Jahren werden Kanonisierungstendenzen vor allem im Bereich der Pop- und Rockmusik immer offensichtlicher. Differenzieren muss man dabei jedoch zwischen verschiedenen Formen der Kanonisierung, die mit jeweils verschiedenen Publika zusammenhängen: Zu unterscheiden sind ein Kanon der Songs, ein Kanon der Musiker und ein Kanon der als bedeutend empfundenen Alben.

Der Song-Kanon umfasst dabei das heute tatsächlich noch »lebendige« und weithin bekannte Repertoire. So sorgt z.B. das Radio abseits des tagesaktuellen Musikgeschehens dafür, dass uns Evergreens – oftmals Songs aus der Jugend der anvisierten Zielgruppen – erhalten bleiben. Ähnlich kümmern sich Top 40-Bands oder Gruppen, die sich ausschließlich dem Schaffen einzelner Bands widmen, auf Volksfesten und Tanzveranstaltungen um die Pflege eines Bestandes klassisch gewordener Songs vergangener Jahrzehnte. Zudem tragen beständig im Fernsehen angepriesene CD-Compilations wie *The Golden Hits of the '60s* ihren Teil dazu bei, dass Songs wie »Nights In White Satin« oder »In The Year 2525« im Gedächtnis bleiben. Die Namen ihrer Interpreten werden jedoch vergessen, denn gemeinsam ist allen

Formen dieser Song-Kanonisierung, dass sie nicht geschichtsorientiert sind. Weder Coverbands noch Radiosender informieren ihre Zuhörer in der Regel über Entstehungsjahre und -hintergründe, meist benennen sie nicht einmal die Titel. Die Bedeutung dieses Kanons ist vor allem für den Nicht-Experten, den »Jedermann«, nicht zu unterschätzen; für Experten dagegen spielt er fast keine Rolle, weil er keinerlei Distinktion verspricht. Das Hauptkriterium dieses Kanons ist die Beliebtheit. An den Kunstbegriff ist er nicht gekoppelt.

Eine andere Form der Kanonbildung ist gerade nicht auf einzelne Songs, sondern auf deren Schöpfer ausgerichtet. In Rock-Museen steht der Personenkult ebenso im Mittelpunkt wie in den zahllosen Musiker-Biographien, die das Angebot musikbezogener Literatur auf dem Buchmarkt dominieren, oder in biografisch orientierten Filmen wie *Ray*, *Walk The Line* oder – um noch einmal in den Bereich der Klassik zu wechseln – *Amadeus*. Auch TV-Dokumentationen (ZDF Pop Gallery, MTV Rockumentary) widmen sich meist mehr den Mythen um die Musiker als ihrem kreativen Output. Zum »Helden der Musikgeschichte« kann man im öffentlichen Bewusstsein daneben durch Auszeichnungen (etwa die Aufnahme in die Rock'n'Roll Hall of Fame), Tribute-Alben oder die besonders breitenwirksame Ver-Musicalisierung werden (Buddy Holly, Queen, Abba). Dieser Kanon erreicht vor allem den Kreis musikinteressierter Laien. Die oftmals anekdotisch aufbereiteten begleitenden Informationen bieten ihnen (bei Bedarf) einen Einstieg in die intensivere Auseinandersetzung mit Musik.

An Kultur- und Bildungsdiskurse geknüpft und damit durchaus kulturelles Kapital versprechend ist die dritte Form, der Kanon der Album-Veröffentlichungen. Dies ist der Kanon der Experten bzw. derjenigen, die sich dafür halten und das Album als popmusikalisches Äquivalent zum opus der klassischen Musik ansehen. Entsprechend wird hier mit der Begrifflichkeit des Kunstdiskurses operiert, wenn es in Musikmagazinen wie dem *Rolling Stone*, in speziellen Alben-bezogenen Monographien wie Allan F. Moores (1997) Buch über das *Sgt. Pepper's*-Album, der Buchreihe 33 1/3 oder den Begleit-Booklets teurer Box-Sets darum geht, »Meisterwerke« der Rockgeschichte angemessen zu würdigen und zu »verstehen« (s.u.). Hier wird die Pop- und Rockmusik aus der Ahistorizität in einen Zeiten überdauernden Diskurs der Kenner und sonstigen Meinungsmacher überführt.

Auch wenn die sogenannten Experten den Laien quantitativ unterlegen sind, ist es doch der Alben-Kanon, der als die Popkultur definierend auftritt, der Impulse für die Meinungsvermittler und -multiplikatoren in Schule, Medien und Kulturpolitik gibt, weil es den »Experten« gelungen ist, die entsprechenden Kanäle und Diskurse kultureller Legitimität zu nutzen (vgl. Regev 1994). Stärker als die anderen beiden Modi der Kanonbildung ist

dieser Diskurs historisch orientiert, ja historistisch im Sinne Wioras zu nennen. Die hier kanonisierten »Meilensteine« werden als eigenständige Werke und Teil unseres kulturellen Erbes verehrt, sie »muss« man kennen, sie bilden den Maßstab, an dem alles Spätere sich zu messen lassen hat. Stärker als bei den anderen Kanonisierungsformen wird hier zudem *bewusst* kanonisiert. Der Alben-Kanon ist somit am ehesten mit den Kanons anderer hochkulturell akzeptierter Künste zu vergleichen; für den Pop- und Rockhörer repräsentiert er die »Leitkultur«. Nur bei dieser Kanonform gibt es den die Hochkultur definierenden Autonomieanspruch, der sich u.a. in nachhaltig veränderten Rezeptionsbedingungen niederschlägt. Wie dort findet sich auch die Formulierung spezifischer Qualitätsmerkmale nach rational-musikstrukturellen sowie ästhetisch-rezeptionspsychologischen Kriterien. Zugrunde liegt all dem ein im Kern identisches Musikverständnis.

4. Die »besten Alben aller Zeiten«

Aus den verschiedenen Formen der Alben-Kanonisierung stechen vor allem hierarchisch organisierte 100er Listen der »besten Alben aller Zeiten« heraus, wie sie fast jedes Pop-Medium irgendwann einmal zusammenstellt. Sie erheben Anspruch auf besondere Autorität, weil sie entweder von führenden Kritikern oder einer großen Anzahl Musikinteressierter zusammengestellt werden. Über Internet, Radio oder Musikmagazin erreichen sie ein breites Publikum und werden damit viel eher zum Gegenstand einer identitätsstiftenden Diskussion als einzelne Buchveröffentlichungen.

Während die Magazine *Down Beat* (USA) und *New Musical Express* (UK) schon seit 1952 jährliche Leserbefragungen zur Kür der jeweils besten Alben, Musiker, Songs etc. durchführten, finden sich die ersten Album-Listen, die sich nicht bloß auf das vergangene Jahr, sondern auf die Gesamtheit aller Veröffentlichungen beziehen, 1971 (im englischen Magazin *ZigZag*) und 1974 (*New Musical Express*) – und damit zeitlich nicht weit entfernt von den ersten Versuchen, Rock und Pop historiographisch zu erfassen (vgl. Cohn 1969, Eisen 1969, Belz 1969). Seitdem hat das Bedürfnis, musikbezogene Listen zu erstellen und zu lesen, – nicht zuletzt durch die Verbreitung des Internets – stark zugenommen (s. dazu Abschnitt 5). Abbildung 1 veranschaulicht dies am Beispiel der auf der Internetseite www.rocklist.net zu findenden Listen. Dunkle Balken zeigen die Anzahl der Listen vom Typ »beste Alben aller Zeiten«, helle Balken die Gesamtzahl der Listen aus den Fünf-Jahres-Zeiträumen.

Best-of-Listen 1960-2004

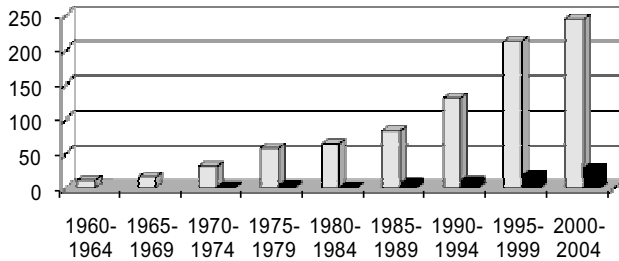


Abb. 1: Bei www.rocklist.net (14.10.2007) verzeichnete Listen, sortiert nach Datum der Veröffentlichung.

Um diesen Alben-Kanon auf seine Inhalte und seine Konstanz zu untersuchen, wurden in vorangegangenen Studien 22 solcher Listen aus den Jahren 1985-1999 bzw. sechzehn weitere Listen der Jahre 2000-2004 zusammengetragen und zu einer Meta-Liste zusammengerechnet (zum genauen Verfahren s. Appen/Doehring 2000 bzw. 2006). Die Ergebnisse sind in Abbildung 2 zusammengefasst.

Auffällig ist dabei zunächst, dass sich die Abstimmenden in hohem Maße einig sind. Von den rechnerisch möglichen 950 Plätzen wurden nur 273 besetzt. Die Übereinstimmung in der Auswahl nimmt dabei zu, je höher ein Album platziert ist: der aus der Sozialpsychologie bekannte und von Salganik/Dodds/Watts (2006), bezogen auf Musikkbewertungen, eindrucksvoll nachgewiesene »The winner takes it all«-Effekt. In einem ersten Überblick lassen sich zunächst zwar banale, aber dennoch nicht zu vernachlässigende Merkmale der hier repräsentierten Musik erkennen, die als Eingangsvoraussetzung gewertet werden können: Die Alben der Top 30 enthalten Songs, die fast durchweg im 4/4-Takt stehen, selten die Länge von vier Minuten überschreiten, von den Bandmitgliedern selbst komponiert, mit englischen Texten gesungen, von »klassischer« Rockbesetzung (voc, p, g, b, dr) gespielt und bei Major-Labels nach 1964 veröffentlicht wurden. Besonders auffällig ist, dass die Musiker fast ausschließlich weiße Männer aus den USA (43 %) oder Großbritannien (52 %) sind.

Daneben springt ins Auge, dass die Jahre zwischen 1965 und 1969 offenbar als »goldenes Zeitalter« gelten. Auf diesen kurzen Zeitraum entfallen 34 % aller vergebenen Punkte, während die Jahre 1980-1984 für die Wählenden sehr trostlos gewesen sein müssen. Die Veröffentlichungen aus diesen Jahren erreichen zusammen nur 3,7 % der Gesamtpunktzahl (s. Abb. 3).

	1985 - 1999	2000 - 2004	Album	Musiker	Σ	Jahr
1	2	1	<i>Revolver</i>	The Beatles	566	1966
2	1	3	<i>Sgt. Pepper's Lonely Hearts...</i>	The Beatles	541	1967
3	8	2	<i>Nevermind</i>	Nirvana	469	1991
4	5	4	<i>The Beatles</i>	The Beatles	435	1968
5	4	6	<i>Pet Sounds</i>	The Beach Boys	409	1966
6	14	7	<i>Abbey Road</i>	The Beatles	342	1969
7	12	8	<i>Dark Side Of The Moon</i>	Pink Floyd	336	1973
8	6	12	<i>The Velvet Underground & Nico</i>	The Velvet Underground	327	1967
9	7	18	<i>Blonde On Blonde</i>	Bob Dylan	295	1966
10	25	5	<i>OK Computer</i>	Radiohead	290	1997
11	3	31	<i>Astral Weeks</i>	Van Morrison	268	1968
12	11	13	<i>Exile On Main St.</i>	Rolling Stones	263	1972
13	9	24	<i>What's Going On</i>	Marvin Gaye	249	1971
14	13	19	<i>Never Mind The Bollocks...</i>	The Sex Pistols	242	1977
15	10	23	<i>Highway 61 Revisited</i>	Bob Dylan	241	1965
16	23	9	<i>The Joshua Tree</i>	U2	236	1987
17	17	10	<i>The Bends</i>	Radiohead	222	1995
18	16	17	<i>The Stone Roses</i>	The Stone Roses	201	1989
19	29	11	<i>London Calling</i>	The Clash	185	1979
20	21	20	<i>Blood On The Tracks</i>	Bob Dylan	163	1975
21	15	34	<i>Are You Experienced?</i>	Jimi Hendrix Experience	160	1967
22	24	21	<i>The Queen Is Dead</i>	The Smiths	158	1986
23	19	35	<i>Automatic For The People</i>	R.E.M.	154	1992
24	38	14	<i>Rumours</i>	Fleetwood Mac	131	1977
25	33	22	<i>Achtung Baby</i>	U2	129	1991
26	46	16	<i>Ten</i>	Pearl Jam	121	1992
27	27	36	<i>Born To Run</i>	Bruce Springsteen	120	1975
28	51	15	<i>Rubber Soul</i>	The Beatles	118	1965
29	18	80	<i>Let It Bleed</i>	Rolling Stones	116	1969
30	22	61	<i>(What's The Story) Morning Glory?</i>	Oasis	110	1995

Abb. 2: Meta-Liste, zusammengestellt aus 38 Listen vom Typ »100 beste Alben aller Zeiten«. Spalte eins informiert über die Position, die sich ergibt, wenn man alle Listen von 1985 bis 2004 addiert, Spalte zwei gibt den Stand von 1999 wieder, Spalte drei berücksichtigt nur Listen der Jahre 2000 bis 2004.

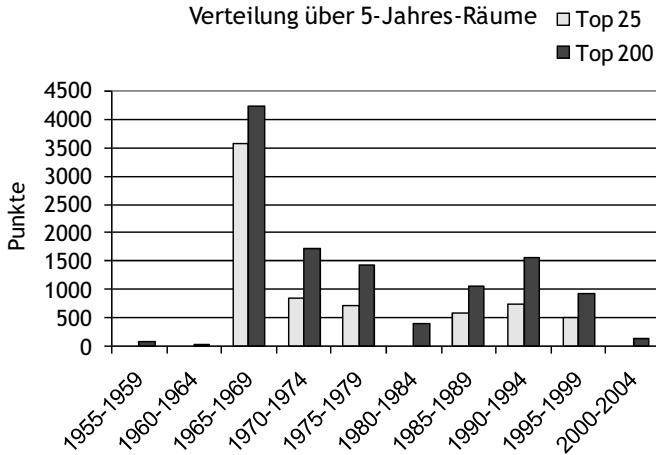


Abb. 3: Punktsommen der Alben der Meta-Liste auf Fünf-Jahres-Zeiträume

Weiterhin äußerst auffällig ist die starke Dominanz der Beatles, von denen allein vier Alben in den Top 10 vertreten sind. Insgesamt konnten sie für sieben platzierte Alben ca. ein Sechstel aller vergebenen Punkte sammeln. Im Vergleich schneiden andere immer wieder als Heroen der Popgeschichte bezeichnete Musiker wie Bob Dylan (4 Alben, 705 Punkte) oder die Rolling Stones (6 Alben, 527 Punkte) deutlich schwächer ab. Bemerkenswert sind die Ergebnisse von Nirvana (3 Alben, 516 Punkte) und Radiohead (2 Alben, 512 Punkte), deren Alben sich innerhalb weniger Jahre bereits als Klassiker etablieren konnten und die noch höher geschätzt werden als das Werk von Pink Floyd (473 Punkte) und U2 (415 Punkte). Mit nur jeweils einem einzigen in der Gesamtliste vertretenen Album schafften die Beach Boys (409 Punkte) und Velvet Underground (327 Punkte) den Sprung auf Platz 8 und 9 der beliebtesten Alben-Künstler. Die Beatles konnten ihren Anteil an allen vergebenen Punkten seit 2000 sogar von 16,6 auf 19 Prozent erhöhen. Ihr Status als Klassiker hat sich also nicht nur erhalten, sondern noch verstärkt, während Dylan, die Rolling Stones, Jimi Hendrix, Marvin Gaye oder Van Morrison signifikant an Anerkennung verloren haben (*Astral Weeks* sank gar um 28 Ränge).

Abgesehen davon ist eine recht hohe Kanonstabilität festzustellen: Dreizehn Alben werden sowohl in den Top 20 der Liste von 1987-1999 als auch in der Liste 1999-2004 genannt. Fünf Alben der aktuellen Top 10 waren schon in der *New Musical Express*-Liste von 1974 in den Top 10 vertreten (*Revolver*, *Sgt. Pepper's*, *Pet Sounds*, *Abbey Road*, *Blonde on Blonde*).

Weitere wichtige Hinweise ergeben sich aus dem Vergleich dieses Listen-Kanons mit den in den USA erhobenen Verkaufszahlen (s. Abb. 4; die weltweiten Verkaufszahlen sind weniger zuverlässig, daher werden sie im Folgenden nicht näher berücksichtigt).

	Album	Musiker	Jahr	Verkauf USA (Mio)	Verkauf weltweit (Mio)	Position in Kritikerliste
1	<i>Their Greatest Hits 1971-1975</i>	The Eagles	1976	28	41	-
2	<i>Thriller</i>	Michael Jackson	1983	26	54	40
3	<i>The Wall</i>	Pink Floyd	1979	23	20	32
4	<i>Led Zeppelin IV</i>	Led Zeppelin	1971	22	30	39
5	<i>Greatest Hits Vol. 1 & 2</i>	Billy Joel	1985	21	15	-
6	<i>Rumours</i>	Fleetwood Mac	1977	19	30	24
	<i>Back In Black</i>	AC/DC	1980	19	42	-
	<i>The Beatles</i>	The Beatles	1968	19	18	4
	<i>Come On Over</i>	Shania Twain	1997	19	35	-
10	<i>Boston</i>	Boston	1976	17	18	-
	<i>Bodyguard O.S.T.</i>	Various Artists	1992	17	37	-
12	<i>Cracked Rear View</i>	Hootie & the Blowfish	1994	16	17	-
	<i>Greatest Hits</i>	Elton John	1974	16	20	-
	<i>Jagged Little Pill</i>	Alanis Morissette	1995	16	28	55
	<i>The Beatles 1967-1970</i>	The Beatles	1973	16	20	-
	<i>No Fences</i>	Garth Brooks	2000	16	16	-
	<i>Hotel California</i>	The Eagles	1976	16	26	82

Abb. 4: Die meistverkauften Alben in den USA sowie weltweit (www.riaa.com/gp/bestsellers/topalbums.asp; 21.5.2005 bzw. <http://top40charts.com/chart.php?cid=25&compag=38>; 27.4.2004).

Augenscheinlich ist zunächst die geringe Kongruenz der Listen in Abb. 2 und Abb. 4. Nur den Beatles gelang es, sich in beiden Listen auf den oberen Rängen zu platzieren (und dies auch nur aufgrund Regelung, dass der Verkauf von Doppelalben in der RIAA-Liste als Verkauf von zwei Alben gewertet wird). Einige der von den Fans und Kritikern hoch geschätzten Alben haben sich (zumindest in den USA) sogar nur ausgesprochen schlecht verkauft

können (*Pet Sounds*: 1,6 Mio., *Highway 61 Revisited*: 1,5 Mio., *Astral Weeks*: 500.000, *Velvet Underground & Nico*: 311.000),¹ während viele Bestseller von den Teilnehmern der Listenabstimmung nicht gewürdigt werden.

Im Vergleich mit den Verkaufszahlen tritt auch besonders deutlich hervor, was neben den gesamten 1980er Jahren in dem Listen-Kanon ebenfalls stark unterrepräsentiert ist. Während sich nämlich im Verkaufskanon einige wenige Musikerinnen finden lassen, sind Frauen, abgesehen von Bandmitgliedern von Fleetwood Mac und Velvet Underground, kaum auffindbar: unter den ersten hundert Alben stammen nur fünf von weiblichen Interpreten, davon nur eines unter den ersten fünfzig (*Horses* von Patti Smith).

Auf den ersten Blick gering erscheint auch der Anteil afro-amerikanischer Musiker in den Top 100 der Kanon-Liste (16 %). Dieser Wert relativiert sich allerdings etwas, wenn man in Betracht zieht, dass der Anteil der afro-amerikanischen Bevölkerung in den USA mit ca. 13 % noch darunter liegt. Vor allem in den Top 30 sind Musiker afro-amerikanischer Herkunft dennoch unterrepräsentiert (nur zwei Platzierungen), obwohl Musiker wie Michael Jackson und Whitney Houston in den Verkaufscharts äußerst erfolgreich sind. Entsprechend selten sind die Musikstile Soul, Blues und HipHop im Listen-Kanon vertreten. Weiterhin bleiben die laut Verkaufscharts sehr populären Musikstile Hard Rock/Heavy Metal und Country von den Listen errichtenden Fans und Kritikern unberücksichtigt – symptomatischer Weise zwei Genres, die eine größere Distanz zum Kunstdiskurs aufweisen (vgl. Bryson 1996). Daneben fehlen in der Kanonliste Soundtracks und Best-of-Alben, ganz offensichtlich, weil sie anders als die dort vertretenen Alben nicht als autonome »Werke« betrachtet werden.

Diese Befunde verlangen eine soziologische Erklärung (s. dazu ausführlich Appen/Doehring 2006: 24ff.): Ihr zufolge stellt sich dieser Albenkanon als Ergebnis des Handelns höher gebildeter weißer Männer des zweiten Lebensdrittels dar, die sich aufgrund ihrer Disposition und ihres Geschmacks zu einem Milieu um gewisse Zeitschriften oder Radiosender gruppiert haben. Ihr auf andere bezogenes Handeln gilt der quantitativ und qualitativ begründbaren Distinktion gegenüber kulturindustriell fabrizierter Massenware einerseits und der Unterscheidung von Musikgenres geringeren sozialen Prestiges andererseits. Gruppen wie die Beatles, Nirvana oder die Beach Boys entsprechen keiner der sich aus der Disposition der Teilnehmenden ergebenden Ausschlusskriterien; ihr Repertoire wird zwar mit kulturindustriellen Mechanismen gepflegt, doch haben sie »wenig genug« Alben verkauft, um sich von den Verkaufscharts absetzen zu können. Was aus der soziologischen

1 Quelle der Verkaufszahlen: http://www.rollingstone.com/news/story/5938174/the_rs_500_greatest_albums_of_all_time, letzter Zugriff: 15.2.2008.

Perspektive jedoch nicht begründet werden kann, ist die Bevorzugung bestimmter Alben: Warum favorisiert die Gruppe der Kanonisierer *Revolver*, nicht aber z.B. *Let It Be*? Hier kommt man an rezeptionsästhetischen Argumenten nicht vorbei. Kriterien, die zur Erklärung des hohen Wertes der aufgezählten »Klassiker« immer wieder herangezogen werden, sind u.a. Originalität, Innovation, persönlicher emotionaler Ausdruck, Vielfalt, Homogenität, Komplexität und Einfachheit, Authentizität und Qualitäten des Songwritings (ebd.: 29ff.). Gerade dies sind die zentralen ästhetischen Kriterien der Rockmusik der Jahre 1965-1969 (die wiederum nicht gering vom romantischen Kunstverständnis des 19. Jahrhunderts beeinflusst sind), welche den Kanon der Alben dominiert – der wiederum von einer soziologisch klassifizierbaren Gruppe erstellt wurde. Die enge Verflechtung von Soziologie und Ästhetik trägt somit erheblich zum Erkenntnisgewinn bei der Erforschung musikalischer Kanons bei.

5. Zunahme der Kanonisierung

Anhand der hier vorgestellten Kanonisierungsform der Albenlisten ist erkenntlich, wie weit sich populäre Musik von dem ihr unterstellten Wesen der gegenwartsbewussten, zweck- und gewinnorientierten Produktion von Vergnügbarkeit entfernt hat. Doch nicht nur auf diesem Feld wächst die popmusikalische Betätigung im historisierenden Modus. Generell scheint, so die vorgestellte These, ein Anwachsen des kanonisierenden Blicks auf populäre Musik in den letzten Jahren zuzunehmen; die im Folgenden kurz dargestellten Belege für eine derartige Annahme streuen über alle Medienformen und -gattungen hinweg.

Audioformate

Mittlerweile lassen sich zu (fast) jedem der in der Metaliste genannten Alben opulent gestaltete Neuauflagen finden. Diese sind in aller Regel mit Aufsätzen oder Interviews von Beteiligten, Zeitgenossen und/oder anderen so genannten Experten versehen, in denen anekdotisch die genialistischen Umstände der Entstehung, die zeitgenössische (sich selbstverständlich in der Rückschau überschwänglich gebende) Rezeption sowie die außerordentliche musikgeschichtliche Bedeutung des Albums herausgestellt werden. Derartig Bedeutung mimende Wiederveröffentlichungen, meist hochpreisig auf dem Markt platziert, werden zudem in Musikmagazinen, Wochen- und Tageszeitungen in Print- wie Onlineformaten, Radiosendungen und Fernsehbeiträ-

gen wohlwollend begleitet. Dies generiert eine enorme öffentliche Aufmerksamkeit, die viele mit historischer Bedeutsamkeit der Alben gleichsetzen.

Musikmagazine

Als ein die mediale Resonanz verstärkender Effekt tritt hinzu, dass seit den 1990er Jahren eine Neugründungswelle von Online-Redaktionen sowie eine starke Anhäufung im Segment der Zeitschriften (und hier besonders bei Special-Interest-Zeitschriften, wozu Musikmagazine zählen) zu verzeichnen sind (vgl. Weischenberger/Malik/Scholl 2006: 34ff.). Somit vergrößert sich die Anzahl der Multiplikatoren der (zunächst) bloßen Nachricht über die Wiederveröffentlichung eines Albums, die im Kampf um die Lesergunst dann als Medien-Event inszeniert wird. Zusätzlich weitet sich die Zuständigkeit für (im weitesten Sinne) popmusikalische Themen über ehemalige Ressortgrenzen aus; neben Feuilleton und Musikmagazin »berichten« nunmehr Lifestyle-Magazine oder der ausufernde People-Journalismus über Menschen und Themen der Popmusik.

Bei den Musikmagazinen gibt es vielerlei Hinweise auf eine Zunahme historistischer Perspektiven. Zeitschriften mit Titeln wie *Record Collector* oder *Good Times. Music from the 60s to the 80s* stellen ihr verstärktes Interesse an einem geschichtsbewussten Umgang mit Popmusik noch betont unverstellt aus. Aber auch in dem Titel nach unverdächtigen Magazinen wird Popmusikgeschichte als Heldengeschichte anlassgebunden kanonisiert. So wirbt die deutsche Ausgabe des *Rolling Stone* im Jahr 2007 mit dem Slogan »Wir schreiben Musikgeschichte« (etwa in der SZ vom 29.10.2007 auf S. 14) für eine Ausgabe (RS Nr. 11/2007), auf deren Titelblatt sich, immerhin 37 Jahre nach ihrer Trennung, die Beatles befinden. Und dies, weil ihr 42 Jahre alter Film *Help* auf DVD veröffentlicht wird – denn, so fragt Autor Joachim Hentschel (2007: 58), »haben die Beatles nicht nur die Musik, sondern auch das Kino verändert?«² Ähnlich widmet der *Metal Hammer* das Cover sowie zahlreiche Seiten der Ausgabe 8/2007 dem zwanzigjährigen Jubiläum des Guns N'Roses-Albuns *Appetite For Destruction*.

Dass im *Rolling Stone* Vergangenes nicht vergessen werden darf, beweisen auch die in loser Folge vorgestellten »Alten Meister« in gleichnamiger mehrseitiger Artikelserie sowie die mittlerweile auf sechs Seiten ausgedehnte

2 2007 waren auf dem Cover des deutschen *Rolling Stone* vertreten: vier »neue« (alle mit mindestens zwei veröffentlichten Alben) Bands bzw. Musiker (Arcade Fire, Amy Winehouse, M.I.A. und Devendra Banhart), zwei Kinostars (Borat und Johnny Depp) sowie die Altstars Paul Weller/Noel Gallagher, Jim Morrison, Travis (sicht- und hörbar ergrauend), Keith Richards, The Police, The Beatles und Bruce Springsteen.

ten »Besprechungen« – Hymnen wäre angesichts des Tonfalls wohl die angemessenere Wortwahl – von Wiederveröffentlichungen älterer Alben. Die »besten« Alben wurden in den letzten zehn Jahren mehrfach bestimmt, mal in einer selbsterstellten 500er-Liste hierarchisiert (vgl. *Rolling Stone* 11/2004) oder auch in Listen nach einzelnen Jahrzehnten geordnet – und natürlich auf verschiedene Ausgaben verteilt – zusammengefasst (vgl. *Rolling Stone* 8-12/1997). Zusätzlich wird der erklärte Wert dieser Alben etwa durch das Begehen der Jahrestage ihrer Veröffentlichung und runder Geburts- oder Todestage der daran beteiligten Musiker genauso bestätigt wie in Artikeln über die Aufnahmeprozesse. Nicht minder wichtig sind intra-textuelle Referenzen, die den »großen Alben« von Musikern in Interviews oder von den Redakteuren in eigenen Artikeln und Rezensionen immer wieder erwiesen werden.

Buchmarkt

Auch auf dem Buchmarkt zeigt die ansteigende Zahl der Neuveröffentlichungen zum Thema, dass Popmusikgeschichte als Kanon existiert – bestens repräsentiert in der etablierten Form des empfehlenden Konzertführers (vgl. etwa Dimery 2006; Freeman 2007; Levy 2005; Schütte 2004). Des Weiteren finden sich zu einzelnen Alben populärwissenschaftliche Reihen (vgl. die derzeit 53-bändige Serie 33 1/3)³ oder wissenschaftlichen Monografien. Ebenso werden die Musiker oder Bands in neuen oder neu aufgelegten Biographien geehrt, bspw. im Reclam Verlag die Bücher über Bob Dylan (Detering 2007), die Rolling Stones (Diez 2007) und die Beatles (Kemper 2007). Eine neue Sparte eröffnen diejenigen Publikationen, welche die kanonisierten Alben in reißerischem Tonfall dekanonisieren wollen (DeRogatis/Carillo 2006; Nonhoff 2005) oder aber dem existierenden Kanon einen alternativen Blick auf die Popgeschichte entgegenstellen (Büsser 2004).

Die *Süddeutsche Zeitung* beispielsweise erkannte diese offensichtliche Absatzmöglichkeit und veröffentlichte nach ihrer erfolgreichen Buchreihe *SZ Bibliothek* die *SZ Diskothek*, eine nach einzelnen Jahren geordnete Edition mit CD und begleitenden Texten, in der »die großen Momente der Popmusik, in Reihe gebracht, heute eine Chronik unserer Zeit ergeben, die unmittelbar und wahrhaftiger ist als jene, die bei der Betrachtung politischer

3 Der Continuum-Verlag, in dem die Reihe seit 2003 erscheint, wirbt auf seiner Website: »It was only a matter of time before a clever publisher realized that there is an audience for whom *Exile on Main Street* or *Electric Ladyland* are as significant and worthy of study as *The Catcher in the Rye* or *Middlemarch*« (Continuum 2008, zitiert wird die *New York Times Book Review*). Für die Jahre 2008 und 2009 sind weitere 30 Bände angekündigt.

Ereignisse entsteht« (Oehmke/Waechter 2005: 17). Allerdings werden eben- diese Momente – woanders etablierten Künstlern wie Bob Dylan oder den Beatles zugestanden – ausgespart zugunsten »sperriger Künstler«, denn hier gelte es, Popmusik wiederzuentdecken, »auf ein Neues, frei von Ideologie und Vorurteilen« (ebd.). Indes: das Fehlen dieser arrivierten Musiker erklärt man zwar mit der intimen Vertrautheit ihres Schaffens (»deren Hits können wir immer noch im Schlaf singen«) – rechtliche und ökonomische Aspekte der Verwertung, die in erster Linie verantwortlich für diese Lücke sein dürf- ten, finden keine Erwähnung.

Andere Medienformen spiegeln ebenfalls den Boom des geschichtlichen Blicks auf Popmusik. Auf DVD werden Konzerte und Dokumentationen eben- jener Musiker veröffentlicht, die auch in den Albenlisten weit oben stehen. Ein Beispiel: für die Suche nach »Bob Dylan« gibt Amazon.de für die Jahre 2005-2007 die Zahl von 27 DVDs an (ausgelassen wurden in dieser Zählung Spielfilme und Lehrvideos); der Peaklevel liegt im Jahr 2006, in welchem Dylan seinen 65. Geburtstag feierte. Fernsehsender wie ARTE präsentieren Dokumentationen über einzelne Alben der Besten-Listen oder arbeiten sich thematisch am vierzigsten Jubiläum des »Sommers der Liebe« ab. Für das Internet lassen sich zusammenfassend zwei wichtige Funktionen erkennen: zum einen die des bündelnden Spiegels der in den anderen Medien statt- findenden Diskurse über Popmusikgeschichte, zum anderen als interaktives Forum, auf dem die Nutzer diese Diskurse debattieren. Von großem Wert hinsichtlich der Erforschung existierender Kanons und ihrer Begründungen erscheinen etwa die in jedem Forum erörterten Listen der »besten« Alben aller Zeiten resp. einzelner Dekaden oder Jahre.

Die Frage nach dem Grund dieser ansteigenden Menge an Kanon- debatten soll im Folgenden in vier Thesen beantwortet werden: (1) Medien- wechsel zwingen zum Überdenken der Bestände, (2) es gibt immer mehr Teilnehmer am zunehmend gesellschaftlich akzeptierten Popmusikdiskurs, (3) Menschen brauchen Orientierung in neuen und unüberschaubaren Lagen und (4) die Industrie weiß dies zu nutzen.

1. Jeder Besitzer eines neuen Festplattenspielers kennt das Dilemma, wel- che seiner CDs er zuerst auf den Player einlesen soll und welche auf gar keinen Fall fehlen dürfen. Derzeit findet ein Medienwechsel vom CD- zum mp3-Format statt, der die musikalischen Bestände einer Revision unter- wirft. Der letzte Wechsel im Speicherungsformat von Musik war der Wechsel vom LP- zum CD-Format Mitte der 1980er Jahre. Damals war zu beobachten, dass Aufnahmen bereits etablierter Musiker und Bands zu- erst in das neue Format überführt wurden, andere hingegen auf eine

Wiederveröffentlichung auf CD länger warten mussten. Dies hatte Folgen für die Käufer: Neben den damaligen aktuellen Charts-Interpreten konnte man nun die Beatles wieder bzw. für einige Hörer zum ersten Mal auf einem neuen Medium kaufen. Zugrunde liegt dem ein Mentalitätswandel des bisher auf Aktualität gepolten Käufers, der nun ermöglichte, das Alte als wertvoll(er) neben die Neuerscheinungen in das Regal zu stellen.

Dieses Bewusstsein erlaubt auch heute, etwa das iPhone mit »alter« Musik zu füllen. Dennoch ist es interessant, die Entwicklung dieses Medienwechsels zum mp3-Format zu verfolgen. Zwar ist bald, vielleicht bereits heute, jede irgendwann einmal aufgezeichnete Musik in digitaler Form erhältlich, die Frage wird sich jedoch alleine schon aus technischen und personalen Kapazitätsproblemen stellen, welche Musik Einzelne oder bestimmte Gruppen als wertvoll genug für eine Aufbewahrung erachten. Und die Erfahrung lehrt, dass hier existierende Kanons samt ihrer Hüter mit der ihnen eigenen Resistenz gegenüber schnellem Wandel als wichtiges Lenkungsorgan in diesen Prozess eingreifen werden.

2. Wenn sie denn überhaupt je eine Musik der Jugend war, so ist Popmusik heute mehr denn je eine Musik der Jüngeren und Älteren. Das Altern der ersten mit Pop sozialisierten Generation der um 1950 Geborenen sowie die Ausweitung der Adoleszenz bis in das als erwachsen geltende Lebensalter hinein führen zu einer gesellschaftlich als legitim(er) betrachteten Beschäftigung mit Pop. Ein Beispiel: Im Feuilleton der *ZEIT*, wo die »100 Klassiker der Modernen Musik« wöchentlich vorgestellt werden, findet sich neben Bergs *Wozzeck* oder Bartóks *4. Streichquartett* mittlerweile natürlich auch *Revolver* der Beatles (und ohne großes Aufsehen Slayers *Reign In Blood*). War die Debatte über die Inhalte des Plattenkanons beispielsweise in den Siebziger Jahren einer relativ kleinen Gruppe von Spezialisten vorbehalten, so nimmt heute, davon ist auszugehen, nicht nur die Zahl der Debattierenden zu, sondern erst recht die Menge derjenigen, die mit diesen Listen in den Medien konfrontiert werden. Die Zahl der (vorerst: indirekten) Kanonteilnehmer ist also gestiegen: die »Alten« verbleiben im Diskurs, die Jüngeren und Spätadoleszenten können ihm kaum entgehen. Ein weiterer, für die Musikindustrie wichtiger Aspekt dieser Zielgruppenvergrößerung ist die mit dem höheren Alter korrelierende Menge an Geld, welches für musikbezogene Ausgaben zur Verfügung steht (s.u.).
3. Gerhard Schulze (1992: 62) wies darauf hin, dass die Mitglieder moderner Gesellschaften aufgrund des vorherrschenden Modus der Unsicherheit von einem »ästhetischen Anlehnsbedürfnis« getrieben werden, sich in

Gruppen mit typischen Handlungsweisen zusammenzuschließen. Je größer das sie umgebende Chaos sei, desto eher fühle man sich zur Inanspruchnahme kollektiver Orientierungshilfen getrieben. Angesichts der unüberblickbar großen Menge an Musik und – bedingt durch den Medienwechsel auf mp3 – ihrer allgegenwärtigen, wenn auch mitunter illegalen Verfügbarkeit ist davon auszugehen, dass der Einzelne froh ist, auf die Frage nach dem besten Album / der besten Band / dem besten Sänger usw. im Kanon ein »ästhetisches Geleit« zur Verfügung zu haben. Denn kanonische Sammlungen bürgen für einen »Kulturschatz«, der von Experten meines Vertrauens (hier den Kritikern und Lesern des Musikmagazins, der Zeitung, der Website, dem social network meiner Wahl) zusammengestellt wurde.

Hinzu kommt, dass nicht nur das »Chaos« größer zu werden scheint, sondern sich die Anteile von Arbeit und Freizeit immer weiter verschieben. Zwar wird auf Grund technischer Entwicklung Ort und Zeit der Arbeit flexibilisiert (bspw. kann die Büropost unterwegs vom Mobiltelefon oder -computer aus erledigt werden), dringt dadurch aber in Bereiche, die ehemals den Arbeitnehmern zur freien Verfügung gestanden hatten (etwa wenn der letzte Abruf der Emails vor dem Zubettgehen erfolgt). Gerade für die musikkaffinen Kulturschaffenden des Creative-Class-Concepts (vgl. überblickend Barber-Kersovan 2007) oder der selbsternannten »Digitalen Bohème« (Friebe/Lobo 2006) kann dieser Kanon der Alben – im neoliberalen Zeitgeistsprech – »kosteneffizient« und »zielgerichtet« dem vorgebliebenen Bildungserwerb der »besten« Musik der zurückliegenden Jahre dienen. Und, quasi als »Gewinnmitnahme on top«, können nun mit derart kompetent gefüllten Festplatten Freunde und Kollegen beeindruckt werden.

Eine Bemerkung am Rande: Es bleibt abzuwarten, ob eine lebensnahe Be-deutsamkeit dieser Musik durch Vollständigkeit der Daten allein substituiert werden kann. Der Vergleich mit einem anderen Kulturfeld, der mit Gesamtausgaben bestückten Schrankwand bürgerlicher Wohnstuben, legt nahe, dass es sich hier um nicht mehr als eine moderne Form des Kulturgrabs handelt. Denn Hand aufs Herz: wann hat man das letzte Mal *Sgt. Pepper's* gehört, wann *Faust* gelesen?

4. Die »Welt in einer Liste« bietet für die Musikindustrie den geschätzten Vorteil, diese als wertvoll erkannten Kulturdenkmäler rational herstellen, bewerben und verkaufen zu können. Die Zielgruppe der eher älteren, finanziell besser gestellten Männer sowie ihre Vorlieben für optisch wie haptisch ansprechende und Werthaltigkeit signalisierende Verpackungen

der Wiederveröffentlichungen, gerne auch als teure Super-Audio-CD-Editionen, versinnbildlicht die Neuausgabe von *Pet Sounds* der Beach Boys idealtypisch. Das Album ist in fünf verschiedenen Ausführungen in der Preisspanne von 16 bis 50 Euro erhältlich, wahlweise kann man eine Einzel-CD mit Bonustracks, eine Doppel-CD mit Mono- und Stereo-Mix, eine CD mit samtenem Cover inkl. DVD und Dolby Surround-Mix (in 96 kHz) oder das vier CD-Längen umfassende *Pet-Sounds-Sessions* Box-Set erwerben.

Die vordergründigen Anlässe solcher Wiederveröffentlichungen sind in der Regel Jubiläen (im Falle von *Pet Sounds* war es das vierzigjährige Jubiläum der Erstausgabe). Diese werden wiederum Auslöser der bereits oben beschriebenen Berichterstattung in den Medien, die für die Verfestigung des Kanons so wichtig ist. Denn derart wird nun Altes unter dem Signum der Aktualität, welches systemtheoretisch argumentiert die massenmediale Leitdifferenz des binären Codes Information/Nicht-Information unter dem Faktor Zeit ist, präsentiert und kann somit kulturelle Geltung beanspruchen.

Auch für den Tonträgermarkt, der sich in einem dramatischen Schrumpfungsprozess befindet, bietet das »Meisterwerk« aus Sicht der Musikindustrie drei enorme Vorteile. Es hat erstens keine Produktionskosten mehr einzuspielen; die Studiokosten und Vorauszahlungen an die Musiker entfallen, die Promotionkosten sind aufgrund des Bekanntheitsgrades geringer als bei Debütanten. Zweitens ist es einfacher, bereits bekannte Musik zu verkaufen als unbekannte. Die Scheu vor dem Neuklang auf Rezipientenseite resultiert sicherlich nicht zuletzt aus der wie gleichgeschaltet klingenden Bespielung durch die Formatradios; ein weiterer Grund dürfte im höheren Alter und dem somit verfestigten Musikgeschmack der Kanonteilnehmer liegen. Und schließlich bedeutet die Zuschreibung des Werk-Charakters an diese Alben eine wichtige Waffe im Kampf gegen den Download – denn »Kunstwerke« lassen sich nun einmal schlecht, noch dazu in vergleichsweise schlechter Klangqualität und ohne zugehöriges Artwork, aus dem Netz ziehen. Der letzte Punkt weist auf eine grundlegende Voraussetzung für das Funktionieren dieses Marktes hin. Nämlich erst dieses geschichts- wie kunst- und somit vorgeblich qualitätsorientierte Musikverständnis ermöglicht es der Musikindustrie, dreißig und mehr Jahre alte Musik an den (in der Regel dreißig und mehr Jahre alten) Mann zu bringen.

Diskussion

Während die Neue Musik zwar einen sicheren Platz im akademischen Kanon, dabei aber wenig Bedeutung für den pädagogischen und den Repertoire-Kanon hat, ist die Kanonbildung in der Pop- und Rockmusik heute stark vorangeschritten und verfestigt. Diese Musik wurde aus der Geschichtslosigkeit in einen Zeiten überdauernden und das Musikleben nachhaltig beeinflussen-den Diskurs der Kenner, Experten und sonstigen Meinungsmacher überführt. Sie hat den Sprung von lebensnahen Funktionen (vgl. Polaschegg 2005: 124f.), von der situationsgebundenen Produktion und Reproduktion zum autonom rezipierten Musikstück vollzogen. Der entstandene Kanon gibt Impulse für die Meinungsvermittler und -multiplikatoren in Schule, Medien und Kulturpolitik. Sein Erfolg begründet sich durch die Vorteile der orientierenden Funktion (sowohl in Bezug auf Identität wie auch auf Distinktion), der damit verbundenen Zeitersparnis beim Kulturerwerb sowie des ökonomischen Nutzens für Produzenten und Vermittler.

Negativ behaftet ist und bleibt ein Kanon aufgrund der starken Einengung und Standardisierung des musikalisch Möglichen und der Durchsetzung der Maßstäbe einer zwar kleinen, aber kulturell mächtigen Gruppe für viele – zumal die auf diese Weise durchgesetzten Werte viel mehr betreffen als nur die Musik, darunter Geschlechterrollen und ganze Weltansichten. So fehlt mit Alben aus den 1980er Jahren bspw. die gesamte postmoderne Sicht auf Musik zugunsten eines Authentizitäts-Anspruchs, der typisch für die 1960er Jahre ist. Daneben ist zu bedenken, dass das Geld, welches die Musikindustrie und die Konsumenten in die Bewerbung und den Kauf von mittlerweile als Klassiker geltenden Alben und Musikern investieren, für die Förderung einer lebendigen, innovativen Gegenwartskultur nicht mehr zur Verfügung steht.

Folgt man Walter Wioras (1969b: 301f.) Beschreibung des Historismus als Dominanz historischer Aspekte vor allen anderen, so müsste man zusammenfassend zu dem Ergebnis gelangen, die gesellschaftliche Beschäftigung mit Pop finde dieser Tage unter »Vorherrschaft historischer Verhaltens- und Betrachtungsweisen« statt. Die Welt der Popmusik wäre also ordentlich kanonisiert und geschichtlich in Reih und Glied gestellt: »no time for losers«.

Dagegen spricht jedoch, dass ein Kanon, wie er hier für das Albumformat in der Pop- und Rockmusik nachgewiesen wurde, in der ausdifferenzierten Moderne wohl kaum eine normative Kraft, gleichsam eines kollektiven Gedächtnisses aller, entwickeln kann. Nur sektional auf Subsysteme beschränkt erlangt er dort Gültigkeit, wo er sich in den praktischen Lebens-

vollzug sinnvoll eingliedern lässt (vgl. Hahn 1998; Heydebrand 1998). So ist etwa dieser Kanon für die *Bravo* völlig irrelevant, Lifestyle-Zeitschriften mit eigenem Musikteil nehmen ihn kaum zur Kenntnis und selbst in Musikzeitschriften wie *Intro* oder *Spex* werden (falls überhaupt) andere Alben kanonisiert. Dafür verantwortlich sind vor allem demographische Unterschiede in Alter, Geschlecht und Bildung, aber auch der ideologische Habitus und damit zusammenhängend das Musikverständnis. Nur dort, wo ein historisch orientiertes Musikverständnis den praktischen Musikvollzug begleitet, ist Kanonisierung möglich. Ein eher ahistorisch, d.h. gegenwartsbezogenes und auf die subjektive Valenz gerichtetes Musikverständnis, wie es bei jüngeren Hörern oder »Gelegenheitskäufern« (IFPI 2008: 39) häufig vorzufinden ist, führt dagegen zu einer Ignoranz oder Indifferenz gegenüber den kanonisierten »Meisterwerken«.

Dennoch ist vor einer Unterschätzung dieses Kanons zu warnen. Obgleich es nun scheinen mag, als handle es sich bei Kanonteilnehmern nur um eine kleine Gruppe neben vielen anderen, die diesen Kanon eben nicht aktiv gestalten oder wahrnehmen, muss man auf seine Sedimentation in das öffentliche Bewusstsein hinweisen. Auf der von vielen Zeitgenossen als »Wissensquelle« geschätzten Website *Wikipedia* etwa kann man zu allen der in der Liste befindlichen Alben mehr oder minder gute Artikel finden – und in keinem davon fehlt der Hinweis auf die Platzierung des jeweiligen Albums in einer der von den relevanten Musikmagazinen herausgegebenen Listen. Wiewohl davor gewarnt wurde und wird: die Macht der Zahl als »Kanon der Aufklärung« (Horkeimer/Adorno 1988: 13) besteht weiterhin, die Gleichung hohe Platzierung = hohe Qualität scheint noch immer aufzugehen.

Mit diesem kritischen Bewusstsein für die Vor- und Nachteile kann und sollte der Kanon durchaus auch Gegenstand der Musikvermittlung in den Schulen sein. Es ist nur zu begrüßen, wenn die Schüler anhand solcher gemeinhin als Meilensteine geltenden Aufnahmen die Tradition kennenlernen, vor deren Hintergrund gegenwärtige populäre Musik spielt. Der Vorteil der Orientierungsfunktion eines Kanons sollte also genutzt werden. Unsere Überlegungen haben aber gezeigt, wie wichtig es ist zu erkennen, was im Kanon unterrepräsentiert ist und an welchen medialen und gesellschaftlichen Mechanismen dies liegt. Zwingend erforderlich ist also die gleichzeitige Aufklärung über jene Mechanismen, über die sozialen und machtpolitischen Funktionen des Kanons sowie die das Musikverständnis betreffenden Grundlagen solcher Kanonisierung. Auf diese Weise könnten Schülerinnen und Schüler ihre eigenen Werte und Ausschlüsse reflektieren, was im Idealfall zu größerer Offenheit gegenüber den Alternativen, zu Pluralität und

Toleranz führt. Kanonbildung ist nicht zu vermeiden – umso wichtiger ist ein aufgeklärter und kritischer Umgang mit ihr.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1968). *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*. Reinbek: Rowohlt.
- Appen, Ralf von / Doehring, André (2000). »Kanonisierung in der Pop-/Rockmusik – oder: Warum Sgt. Pepper? Zur ästhetischen Beurteilung von Pop-/Rock-LPs in 100er Listen.« In: *Populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Diskurs*. Hg. v. Helmut Rösing und Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 25/26). Karben: Coda, S. 229-249.
- Appen, Ralf von / Doehring, André (2006). »Nevermind The Beatles, Here's Exile 61 and Nico: »The Top 100 Records of All Time« – A Canon of Pop and Rock Albums from a Sociological and an Aesthetic Perspective.« In: *Popular Music* 25, Vol. 1, S. 21-39.
- Barber-Kersovan, Alenka (2007). »Creative class, creative industries, creative city. Ein musikpolitisches Paradigma.« In: *Sound and the City. Populäre Musik im urbanen Kontext*. Hg. v. Dietrich Helms und Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung Bd. 35). Bielefeld: Transcript, S. 11-30.
- Belz, Carl (1969). *The Story of Rock*. New York: Oxford University Press.
- Bourdieu, Pierre (1984). *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp (3. Aufl.).
- Bryson, Bethany (1996). »»Anything but Heavy Metal.« Symbolic Exclusion and Musical Dislikes.« In: *American Sociological Review* 61, S. 884-899.
- Büsser, Martin (2004). *On the wild side. Die wahre Geschichte der Popmusik*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt.
- Cohn, Nik (1969). *Pop from the Beginning*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- Continuum (2008). »Series 33 1/3.« Online unter: <http://www.continuumbooks.com/Series/default.aspx?ImprintID=2&CountryID=1> (Zugriff: 13.2.2008).
- DeRogatis, Jim / Carrillo, Carmél (Hg.) (2006). *Hall of Shame. Die größten Irrtümer in der Geschichte des Rock'n'Roll*. Berlin: Rogner & Bernhard.
- Detering, Heinrich (2007). *Bob Dylan*. Stuttgart: Reclam.
- Dietz, Georg (2007). *The Rolling Stones*. Stuttgart: Reclam.
- Dimery, Robert (Hg.) (2006). *1001 Alben. Musik, die Sie hören sollten, bevor das Leben vorbei ist*. Zürich: Edition Olms.
- Dollase, Rainer / Rüsenberg, Michael / Stollenwerk, Hans J. (1986). *Demoskopie im Konzertsaal*. Mainz: Schott.
- Ehrenzweig, Anton (1982). *Ordnung im Chaos. Das Unbewusste in der Kunst*. Köln: Kindler (engl. Original 1967).
- Eisen, Jonathan (Hg.) (1969). *The Age of Rock. Sounds of the American Cultural Revolution*. New York: Vintage.
- Freeman, Phil (Hg.) (2007). *Marooned. The Next Generation of Desert Island Discs*. Cambridge: Da Capo.
- Friebe, Holm / Lobo, Sascha (2006). *Wir nennen es Arbeit. Die digitale Bohème oder: Intelligentes Leben jenseits der Festanstellung*. München: Heyne.
- Hahn, Alois (1998). »Einführung.« In: *Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen*. Hg. v. Renate von Hey-

- debrand (= Germanistische Symposien Berichtsbände XIX). Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 459-466.
- Hentschel, Joachim (2007). »The Beatles on film. Wie John, Paul, George & Ringo den Pop ins Popcorn setzten.« In: *Rolling Stone*, Nr. 11 (dt. Ausgabe), S. 58-67.
- Heydebrand, Renate von (1998). »Kanon Macht Kultur – Versuch einer Zusammenfassung.« In: *Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen*. Hg. v. ders. (= Germanistische Symposien Berichtsbände XIX). Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 612-625.
- Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W. (1988). *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt/M.: Fischer.
- IFPI (2008). »Jahreswirtschaftsbericht 2007.« Online unter: www.musikindustrie.de/uploads/media/7_musikkaeufer.pdf (Zugriff: 28.5.2008).
- Kaden, Christian (1985). *Musiksoziologie*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen.
- Kemper, Peter (2007). *The Beatles*. Stuttgart: Reclam.
- Konrad, Ulrich (2004). »Mozart.« In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil, Bd. 6. Hg. v. Ludwig Finscher. Kassel, Stuttgart: Bärenreiter/Metzler (2. Aufl.), Sp. 591-758.
- Levy, Joe (Hg.) (2005). *Rolling Stone – The 500 Greatest Albums of All Time*. New York: Wenner Books.
- Moore, Allan F. (1997). *The Beatles. Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (= Cambridge Music Handbooks). Cambridge: Cambridge University Press.
- Nonhoff, Sky (Hg.) (2005). *Don't believe the hype! Die meistüberschätzten Platten der Popgeschichte*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Oehmke, Philipp / Waechter, Johannes (2005). »Der ewig coole Klang. Warum die Krise der Popmusik die Chance eröffnet, ihre großen Momente neu zu entdecken.« In: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 132, vom 11./12. Juni, S. 17.
- Polaschegg, Nina (2005). *Populäre Klassik – Klassik populär. Hörerstrukturen und Verbreitungsmedien im Wandel*. Köln: Böhlau.
- Regev, Motti (1994). »Producing Artistic Value. The Case of Rock and Popular Music.« In: *The Sociological Quarterly* 35, Vol. 1, S. 85-102.
- Rösing, Helmut (2002). »Populäre Musik und kulturelle Identität. Acht Thesen.« In: *Heimatlose Klänge? Regionale Musiklandschaften – heute –*. Hg. v. Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 29/30). Karben: Coda, S. 11-34.
- Salganik, Matthew J. / Dodds, Peter Sheridan / Watts, Duncan J. (2006). »Experimental Study of Inequality and Unpredictability in an Artificial Cultural Market.« In: *Science*, Vol. 311 (10 February), S. 854-856.
- Schulze, Gerhard (1992). *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*. Frankfurt/M., New York: Campus.
- Schütte, Uwe (2004). *Basisdiskothek Rock und Pop*. Stuttgart: Reclam.
- Smith, Chris (2007). *100 Albums that Changed Popular Music. A Reference Guide*. Westport: Greenwood.
- Smudits, Alfred (2002). *Kunst und Kommunikationstechnologien im Wandel* (= Musik und Gesellschaft 27). Wien: Braunmüller.
- Turner, Victor (2005). *Das Ritual: Struktur und Antistruktur*. Frankfurt/M.: Campus (2. Aufl.; engl. Original 1969).
- Ullmaier, Johannes (1995). *Pop shoot Pop. Über Historisierung und Kanonbildung in der Popmusik*. Rüsselsheim: Frank Hofmann.
- Wiora, Walter (Hg.) (1969a). *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 14). Regensburg: Bosse.

Wiora, Walter (1969b). »Grenzen und Stadien des Historismus in der Musik.« In: *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*. Hg. v. dems. (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 14). Regensburg: Bosse, S. 299-327.

Abstract

Instead of being considered ahistorical and »just for the moment,« pop and rock productions are increasingly regarded as autonomous works of cultural significance just as »serious« or »classical« music is. After some introductory reflections concerning the terminology, we address sociological, psychological and economic functions and mechanisms of canonisation. We point out similarities between the popular and the classical realm and identify an underlying common sensibility that can be seen as the base of canonisation. Subsequently, we describe and analyse the pop and rock albums which music critics have succeeded in establishing as the current canon.

We prove empirically that canonising views on popular music have increased over the last years, both in terms of supply and demand. Finally, we discuss differences between the »high brow« and the popular canon as well as pedagogic implications of canonisation. We interpret the current situation according to aspects of historicism and ahistoricity and conclude by offering a prognosis for future development.

INTERAKTIVE KANONISIERUNG POPULÄRER MUSIK – MÖGLICHKEITEN UND AUSWIRKUNGEN IHRER MANIPULIERBARKEIT

Franz Kasper Krönig

Mit den Mitteln des Internets ist erstmals eine symmetrische und heterarchische¹ Beteiligung Vieler an kommunikativen Entscheidungsprozessen möglich geworden. Kanonisierungen, man denke hier in erster Linie an Ranglisten und Leser-Polls in Online-Magazinen, sind weit verbreitete Fälle solcher interaktiven Ergebnisfindung, die ohne organisatorische Prozesse der hierarchischen Steuerung auskommt. Gleichwohl zeigt ein Blick in die Praxis der Abstimmungsverfahren über Bestenlisten, dass die besonderen Möglichkeiten interaktiver Kanonisierung auch eine besondere Form von Korruption eröffnen. Zwar mag Kanonisierung jeder Art prinzipiell unter einem Korruptionsverdacht stehen, wenn das heißen soll, dass aus Eigeninteressen auch Beurteilungsgesichtspunkte herangezogen werden, die fremden Wertsphären entstammen (vor allem wohl Geld und Macht). Im Falle der interaktiven Kanonisierung jedoch tauchen hier zusätzliche Interessen auf, die so stark sind, dass sie der Funktion von Kanonisierung entgegenstehen bzw. eine neue Funktion ins Spiel bringen.

Wir wollen im Folgenden davon ausgehen, dass mit Kanonisierung im Bereich der Kunst und somit auch der populären Musik die Etablierung ästhetisch begründeter Ranglisten mit dem Ziel möglichst allgemeiner Geltung²

- 1 Norbert Lang und Bernard Bekavac machen darauf aufmerksam, dass das world wide web zwar durchaus eine »fehlende Hierarchisierung« aufweist, dadurch allerdings noch nicht die Voraussetzungen für ein »demokratisches Medium« gegeben sind (Lang/Bekavac 2004: 436). Der handfeste Grund dafür ist, dass der Zugang zum Internet Finanz- und Kompetenzvoraussetzungen erfordert, die nicht von jedem erbracht werden können. Gleichwohl kann man sagen, dass »mit dem Internet [...] eine neue Technologie entstanden [ist], die dezentrale und damit auch demokratische Kommunikationsstrukturen fördert« (Poster 1997: 170); nicht mehr, aber auch nicht weniger. Vor diesem Hintergrund steht die Phrase »Beteiligung Vieler« nicht grundlos anstelle von »Beteiligung aller«.
- 2 In der Kantischen Tradition sind bekanntlich ästhetische Urteile ohne eine Geltung, die zumindest auf eine subjektive Allgemeinheit hinaus will, nicht denk-

gemeint ist und dass dieser Kanonisierungsbegriff auch der Form interaktiver Kanonisierung zugrunde gelegt werden kann. Durch diesen Begriff ist zunächst impliziert, dass Kanonisierung sich auf ästhetische Werturteile stützt und nicht in Nützlichkeitsabwägungen (z.B. »Welche Pop-Musik eignet sich didaktisch am besten für den Schulunterricht?«) gründen oder normative Gesichtspunkte vornan stellen kann (»Was sollte in einer besseren Welt von Rang sein?«). Des Weiteren sind damit subjektive Werturteile ohne übersubjektiven bzw. gesellschaftlichen Geltungsanspruch ausgeschlossen. Wenn jemand eine Liste seiner Lieblingsplatten in dem Bewusstsein aufstellt, dass diese Liste nur für ihn oder sie persönlich und vielleicht sogar nur in diesem Moment gilt, wollen wir das nicht als Kanonisierungsversuch verstehen.

Natürlich ist das Subjekt der klassische Träger ästhetischer Werturteile. Eine Etablierung von Ranglisten hingegen kann nicht vom Individuum geleistet werden. Als Orte einer so verstandenen etablierungsfähigen Kanonisierung der populären Musik kommen daher übersubjektive Einrichtungen wie Organisationen, Massenmedien und interaktive Kommunikationsmedien infrage. Wenn diese Untersuchung sich mit der interaktiven Kanonisierung populärer Musik beschäftigt, macht sie demnach nicht einen Sonderfall zum Gegenstand, sondern – systematisch gesehen – einen von drei möglichen Fällen.

*

Ein besonderer begrifflicher Abgrenzungsbedarf der interaktiven Kanonisierung besteht gegenüber der Kanonisierung in den Massenmedien. Dem Begriff Luhmanns folgend, gehören zu den Massenmedien »alle Einrichtungen der Gesellschaft [...], die sich zur Verbreitung von Kommunikation technischer Mittel der Vervielfältigung bedienen« (Luhmann 1996:10). Wenn man an Musikzeitschriften, das Feuilleton, an Musikshows im Fernsehen oder Radiosendungen denkt, hat man es in jedem Fall mit Massenmedien zu tun. Als zentrale Einschränkung, will man in dem hier verwendeten Sinne von Massenmedien sprechen, wollen wir mit Luhmann festhalten, dass »keine Interaktion unter Anwesenden zwischen Sender und Empfänger stattfinden kann« (ebd.: 11). Diese Abgrenzung der Massenmedien ist weder willkürlich noch in Zeiten des Internets überkommen, sondern hängt unmittelbar mit der gesellschaftlichen Funktion der Massenmedien zusammen. Denn eine »gemeinschaftsstiftende Rolle« kann nur von Medien gespielt werden, durch

bar. Geht man von einer gehaltsästhetischen Position aus, etwa in der Nachfolge Hegels, strebt man sogar darüber hinaus auf einen objektiven Wahrheitsgehalt (vgl. Krönig 2008).

die »die gleiche Information zur gleichen Zeit viele anonym bleibende Rezipienten erreicht« (Krämer 1997: 90). Dieser funktionale Begriff der Massenmedien wird nicht durch die Emergenz neuer Technologien gefährdet, da es für die Funktion unerheblich ist, mit welchen Mitteln es dem System der Massenmedien gelingt, die »Unsicherheit bei der Herstellung und Reformulierung von Welt- und Gesellschaftsbeschreibungen« (Luhmann 1998: 1103) zu absorbieren. Für eine Funktion, verstanden als die »Beziehung zwischen Problem und möglicher Problemlösung« (Luhmann 1987: 84), stehen prinzipiell äquivalente Funktionen bereit. Mit welchen technologischen Mitteln diese operieren, ist dann erst die nächste Frage.

Das Internet etwa fungiert in vielen Fällen eindeutig als Teil der Massenmedien, indem es neben Funk und Presse schlicht einen weiteren Verbreitungskanal für einseitige Informationsübermittlung bietet. Dies gilt vor allem dann, wenn ein paralleler live stream zu TV- oder Funkübertragungen genutzt wird. Das Besondere am Internet ist, dass es zu einem Medium eigener Art wird: ein Netzwerk, das synchrone und symmetrische Kommunikation unter beliebig vielen Einzelnen an beliebigen Orten ermöglicht, sodass man von einer »für das Internet charakteristisch[en] Verfassung der Interaktivität« (Sandbothe 1997: 57) sprechen kann.

In der Medienwissenschaft existieren zwei grundsätzlich verschiedene Verwendungsweisen des Begriffs der Interaktivität. Von einigen Autoren wird Interaktivität synonym zu Interaktion gebraucht (Kittstein 2005), andere grenzen sie gerade von diesem Begriff ab (Esposito 1995; Krämer 1997; Sandbothe 1997; Faßler 2001; Rammert 2007). Als spezifische Differenz zwischen Interaktion und Interaktivität soll hier die Gegebenheit bzw. die Aufhebung von Anwesenheit in Kommunikationssituationen definiert werden. Während mit Interaktion »herkömmlich eine verbale/non-verbale Situation des direkten Austausches sichtbar und zeiträumlich einheitlich anwesender Menschen« (Faßler 2001: 244f.) gemeint ist, liegt bei Interaktivität stets eine Unterbrechung dieser körperlichen Präsenz durch Einsatz elektronischer Medien vor (Esposito 1995: 226).³ Die Unterscheidung zwischen Kommunikationssituationen, in denen »Anwesende sich wechselseitig wahrnehmen« (Luhmann 1991: 10) oder nicht, zieht eine Vielzahl von Folgeunterscheidungen nach sich. Für unsere Fragestellung ist besonders eine Implika-

3 »Fernkommunikation« (Esposito 1995: 226) via Telefon bringt diese Klassifizierung nicht in Bedrängnis, da beim Telefonieren ein gemeinsamer auditiver Wahrnehmungsraum etabliert und eine Synchronizität der Kommunikation sichergestellt ist, sodass den Erfordernissen der Interaktion genüge getan ist. Dies kann man zum Ausdruck bringen, indem man von »Fernanwesenheit« (Faßler 2001: 284) spricht und damit eben eine Form von Anwesenheit und nicht von Abwesenheit meint.

tion der Präsenzunabhängigkeit der Interaktivität von Belang, in der ein entscheidender Vorteil gegenüber der Interaktion zu sehen ist. Interaktivität bietet durch den Einsatz elektronischer Medien Verfahren der Beteiligung Vieler an Entscheidungsprozessen, die in bislang ungekanntem Ausmaß dezentral und heterarchisch verfasst sind. Dadurch wird genau das Kernproblem unserer Definition der Kanonisierung populärer Musik angesprochen, dass sie sich nämlich einerseits nach ästhetischen Gesichtspunkten zu richten hat, d.h. von Subjekten auszugehen hat, und andererseits auf Etablierung aus sein muss, die gerade nicht subjektiv, sondern intersubjektiv bewerkstelligt werden kann, wenn auf hierarchische Strukturen verzichtet werden soll.

Diese Probleme bei der Kommunikation über Rangfragen treten nicht auf, wenn die Möglichkeiten des Internets zur Beteiligung von Vielen an einer Entscheidung genutzt werden. Gewisse Formen der Beteiligung gibt es bekanntermaßen auch in den gewöhnlichen Massenmedien. Es werden Leserbriefe abgedruckt, Höreranrufe gesendet und Abstimmungsergebnisse der Leser über Ranglisten aufgeführt. Diese Beteiligungsformen, wenn man sie denn als solche gelten lassen will, da sie einseitig von den Massenmedien kontrolliert werden, sind sehr begrenzt. Der Grund ist, dass die Orte der Beteiligung in den Massenmedien schlichtweg physikalisch knapp sind und gehalten werden (Druckseiten, Sendefrequenzen und auch die Sendezeit). Für das Gelingen symmetrischer und heterarchischer Kommunikation unter Vielen kennen wir nur Beispiele, die unter den Bedingungen des Internets zustande kommen. Dass Lexikonartikel von Vielen zugleich anonym geschrieben, redigiert und editiert werden, war vor *Wikipedia* undenkbar. Auch bei Entscheidungen über Ranglisten mit den Mitteln des Internets können unzählige gleichberechtigte Stimmen zum Zuge kommen. Es reicht jedoch nicht, dass man, statt eine Postkarte mit dem Lieblingsalbum an seine Musikzeitschrift zu schicken, das Gleiche nun per Email erledigt; das wäre wieder bloß die Ebene beschränkter, asymmetrischer, weil einseitig bestimmter Beteiligung Einzelner in den Massenmedien.

Stattdessen gibt es im Internet zahlreiche Seiten mit Bestenlisten, die viel weitgehender von Usern bestimmt werden: bspw. gibt es keine Vorgaben über die zur Wahl stehenden Kandidaten; es genügen in der Regel schon 20 Stimmen für einen Eintrag; jeder Einzelne kann de facto so oft abstimmen, wie er will, und somit Konkurrenten seines Favoriten »runtervoten«. Beispiele solcher Seiten sind *plattentests.de*, *triggerfish.de*, *gaesteliste.de*, *dasding.de/netzparade*. Auf diesen und etlichen vergleichbaren professionellen Seiten benötigt man keine Registrierung. Dagegen ist in den meisten Fällen das Abstimmen auf den Online-Seiten von Print-Musikzeitschriften nur

nach einer Registrierung möglich. Dieser Zwang führt zu einem beträchtlichen Mehraufwand. Wollte man mehrere Stimmen abgeben, müsste man sich verschiedene Email-Adressen zulegen, da die Registrierung nur durch eine Aktivierung über die abgerufene Mail abgeschlossen werden kann. Dies ist aber mit einem erheblichen Zeitaufwand verbunden, sodass kaum anzunehmen ist, dass jemand sich Email-Accounts im dreistelligen Bereich – erst der wäre für Abstimmungen relevant – zulegt. Bei reinen Online-Magazinen, die kein Internetauftritt eines Printmediums sind, wird aber oft auf eine Registrierung verzichtet.

Das Voting-Verfahren ohne Registrierung läuft in der Regel so ab, dass die IP-Adresse⁴ des Nutzers gespeichert und so für eine bestimmte Zeit, meist 24 Stunden, ein nochmaliges Abstimmen verhindert wird. Über eine größere Zeitspanne kann nach diesem Verfahren ein mehrmaliges Abstimmen nicht verhindert werden, da jede Internetverbindung nach 24 Stunden vom Provider kurz beendet und neu aufgebaut wird, was mit der Zuweisung einer neuen IP-Adresse einhergeht.⁵ Da es genügt, die Internetverbindung kurz zu unterbrechen, lässt sich die Frist von 24 Stunden natürlich leicht unterschreiten; eine Stimmabgabe ist dann mindestens minütlich möglich. Als wesentlich leichter stellt sich die Situation dar, wenn man nicht über einen Router mit dem Internet verbunden ist, sondern direkt über ein Modem (wie das bei analogen oder ISDN-Modems der Fall, aber auch bei DSL-Modems möglich ist). Dann ist man nicht auf eine physikalische Unterbrechung der Verbindung durch Ausschalten oder Kabelziehen angewiesen, sondern erreicht das Gleiche durch den Befehl, die DFÜ-Verbindung zu trennen. Man kann also sagen, dass es für manche Nutzer völlig problemlos ist, hundert- oder tausendfach für ihren Kandidaten abzustimmen, für andere etwas aufwendiger, aber gleichwohl möglich.

Dieser Punkt wäre nicht sonderlich interessant, wenn es sich dabei um ein Versehen, ein technologisches Problem, das noch nicht gelöst werden konnte, oder sogar eine unentdeckte Lücke im Sicherungsverfahren handeln würde. Ich möchte jedoch dafür argumentieren, dass die Tatsache, dass User unzählige Male für ihren Favoriten abstimmen können, mit der Funktion dieser Form der interaktiven Kanonisierung der Popmusik zusammenhängt: Die manipulativ enorm gesteigerte Zugriffszahl auf die Bestenlisten

4 IP(Internet Protokoll)-Adressen sind Adressen technischer Geräte im Internet, d.h. so etwas wie deren Telefonnummern. Allerdings gelten diese Adressen in den meisten Fällen, d.h. bei privater Internetnutzung, nur für die Dauer der Internetverbindung und werden bei der nächsten Verbindung neu zugewiesen.

5 Es ist sogar gerade der Zweck dieser Unterbrechung von Seiten des Providers, dass die knappen IP-Adressen nicht unnötig lange von inaktiven Nutzern blockiert werden.

ist gerade der Zweck der ermöglichten Manipulierbarkeit. Meine Annahme ist, dass einerseits die Voting-Verfahren dieser Bestenlisten zu einem erheblichen Teil zu den page impressions der betreffenden Musikseiten beitragen, die wiederum für die Ermittlung der Werbeeinnahmen und des rankings der konkurrierenden Online-Magazine untereinander herangezogen werden. Andererseits ist die Möglichkeit, Bestenlisten manipulativ gestalten zu können, mit dem offensichtlichen Ziel, in eben diesen Listen aufzutauchen, ein Mittel zum Gewinn von Aufmerksamkeit, das in erster Linie von unbekannten Bands genutzt wird. Diese Gestaltung ist leicht möglich, da man – wie beschrieben – unzählige Male für die eigene Band abstimmen und zudem gleichzeitig besser positionierte Bands herunterstimmen kann. In den meisten Fällen kann man nämlich nicht nur für oder gegen etwas abstimmen, sondern auf einer Skala Punkte vergeben, sodass sich bei entsprechendem Einsatz der eigene Gestaltungswunsch in der Liste deutlich niederschlägt. Ich kenne viele Fälle, in denen einzelne Personen, zufällig begünstigt von einer Computer-Konfiguration, die schnelle Neuvergaben von IP-Adressen ermöglicht, an ein oder zwei Tagen ihre eigene Band auf den ersten Platz solcher Listen brachten. Auch meine Band kam zeitweise in diesen Listen an prominenter Stelle vor, einmal hat sich sogar ein Redakteur eines der größten Online-Musik-Magazine bei mir gemeldet, um mich darum zu bitten, »meinen Leuten« zu sagen, sie sollen doch bitte aufhören, uns ständig »hochzuvoten«.

Ganz offensichtlich ist allen Insidern bekannt, dass so etwas nicht nur möglich, sondern üblich ist. Bemerkenswert ist allerdings, wie viel Zeit Pop-Musiker mit diesen und ähnlichen Formen des Guerilla-Marketings bzw. viralen Marketings verbringen. Hierzu gehört es nämlich nicht nur, auf mehreren Listen für sich abzustimmen, sondern es wird auch als wichtig wahrgenommen – sogar von Plattenfirmen und Managements –, wie viele »profile views« und wie viele »friends« man bei *myspace.com* hat. Auch hier gilt: Hype ist möglich, aber sehr zeitaufwändig. Die »profile views« kann man beliebig erhöhen, wenn man – wie auch immer – mit neuer IP-Adresse die eigene Seite aufruft oder wenn man sich unter verschiedenen Identitäten einloggt, wozu eine wiederum aufwendige Registrierung nötig ist. Die Zahl der »Freunde« steigert man aktiv, indem man auf andere *myspace*-Seiten geht und »friend requests« abschickt – was noch mehr Zeit kostet, wenn man die Annahmewahrscheinlichkeit der Anfrage dadurch steigert, dass man sie mit einer persönlichen Ansprache verbindet. Noch viel aufwendiger ist die Organisation des eigenen Aufstiegs auf der Seite *garageband.com*, die einen Wettbewerb von Bands organisiert, indem diese sich untereinander bewerten und dazu – natürlich in »real time« – hören müssen. Die Bewer-

tung vieler anderer Bands ist die Voraussetzung dafür, überhaupt am Verfahren teilnehmen zu dürfen.

Jedenfalls besteht zwischen unbekannten Bands und den Betreibern der Online-Magazine bei den Kämpfen um Ranglisten im Internet eine synergetische Beziehung. Diese Synergien können dann aus dem Gleichgewicht geraten, wenn die Leser-Polls eines solchen Magazins zu einem auffällig großen Anteil aus unbekannten Einträgen bestehen. Zum einen steht für das Magazin sein Profil auf dem Spiel, da man davon ausgehen muss, dass sich viele Leser in ihrer Wahl eines der vielen Online-Angebote nicht zuletzt daran orientieren, welche – scheinbar – anderen Leser sich ebenda zu Hause fühlen. Ein Magazin, dessen Leser im Übermaß auf unbekannte Bands fokussiert zu sein scheinen, ist vermutlich für die Vielen, die bekanntere Namen präferieren, eher obskur und unattraktiv. Zum anderen ist es für ein Online-Magazin schlichtweg peinlich, wenn öffentlich ruch- und sichtbar wird, dass einzelne User bzw. unbekannte Bands und ihre Freunde einen so großen Teil der Leserschaft auszumachen scheinen, dass sie die Leser-Polls dominieren können. Dass dies jedoch nur möglich ist, wenn jeder Leser etliche Male abstimmt, ist weder allgemein bekannt noch kann es von dem Magazin bekannt gemacht werden. Auf die eigenen Mängel in der Organisation der Abstimmungsmodalitäten hinzuweisen, würde das Magazin Werbegelder kosten, da Firmen wohl ungern tausend page impressions bezahlen wollten, wenn sie wüssten, dass es sich dabei nur um wenige verschiedene Leute handelt. Die Maßnahmen der Redaktionen zur Rückgewinnung der Kontrolle über ihre Leser-Polls sind – von dem dargestellten Ausnahmefall abgesehen, dass sie sich bei den Bands melden – natürlich nicht transparent.

Kanonisierung in Form von Bestenlisten im Internet fördert die Interaktivität, da die Prämie für alle Teilnehmer so handfest wie nur selten ist: der Gewinn von Aufmerksamkeit. Die Seitenbetreiber, die diese Interaktivität initiieren, profitieren vom Aufmerksamkeitszuwachs in der Form von Seitenaufrufen, die sowohl Werbegelder bringen als auch zu einem höheren Ranking des betreffenden Magazins gegenüber anderen Magazinen beitragen. Für die Bands bietet interaktive Kanonisierung die Möglichkeit, ohne Kapitaleinsatz Marketing zu betreiben. Gerade Bands, die noch nicht über die angestrebte Infrastruktur (Label, Verlag, Booking-Agentur, Management) verfügen, hoffen auf diese Weise zu Erfolg zu kommen. Als Beispiele eines derartigen Vermarktungserfolgs mit den Mitteln freier Internetportale ohne jegliche Industrie-Anbindung dienen die Arctic Monkeys und Kate Nash.

Die Frage, ob diese Funktion der interaktiven Kanonisierung populärer Musik, die sich ja nicht auf ästhetische sondern ökonomische Probleme be-

zieht, noch die Möglichkeit einer Funktionserfüllung im ästhetischen Bereich zulässt, wollen wir am Schluss aufgreifen.

*

Während wohl nur ein erster Blick auf das Phänomen der interaktiven Kanonisierung populärer Musik angesichts der strukturellen, gleichsam instituierten Manipulierbarkeit erstaunen mag, trifft man unter einer soziologischen Perspektive auf Erwartbares. Denn Korruption spielt bei Entscheidungsprozessen in Organisationen eine Rolle. Sie kommt »ganz normal« vor und scheint »als Zugang zu Organisationen unentbehrlich zu sein« (Luhmann 1998: 837, Fußnote 431). Auch wird Korruption nicht selten sogar als »gesellschaftlich wünschenswert, weil effizienzfördernd« (Dietz 1998: 52) gesehen und in ihrer »positive[n] Rolle für politische Systeme« (Holmes 2000: 117) gewürdigt. Dass auch bei interaktiven Entscheidungsprozessen jede Möglichkeit genutzt wird, »auf Entscheidungen Einfluss [zu] nehmen, auf die nach der jeweiligen Systemlogik [...] von außen gar kein Einfluss genommen werden kann« (Baecker 2000: 1), vermag kaum zu verwundern, noch dazu, wo dies nicht juristisch sanktioniert wird. Viel bemerkenswerter ist der Gesichtspunkt, dass diese Korruption im Bereich der Interaktivität überhaupt möglich ist.

Die geschilderte Manipulierbarkeit ist deshalb als Korruption zu bezeichnen, da sie erstens eine bilaterale, stille und eigennützige Vereinbarung der Insider (Seitenbetreiber und Bands) ist, von der die außenstehenden User bzw. Fans und die werbenden Unternehmen nichts wissen dürfen. Zweitens ist nach allgemeiner Definition⁶ »Korruption [...] der Fall, wenn Systeme sich durch andere Bedingungen als die eigenen konditionieren lassen« (Baecker 2000: 1) – und das dem ästhetischen Bereich resp. Pop-System⁷ zuzuordnende Interaktivitäts-System der Kanonisierung populärer Musik wird hier eindeutig durch verschiedene nicht-ästhetische Eigeninteressen behelligt.

6 Selbst wenn man von einer viel engeren als der systemtheoretischen Definition ausgeht und den Korruptionsbegriff auf Fälle beschränkt, bei denen zwei Partner von einem Regelverstoß profitieren, den ein Partner gegenüber einem Vertrag mit einem unwissenden Dritten begeht (vgl. Dietz 1998: 29), kann man hier von Korruption sprechen: Die beiden Partner, Seitenbetreiber und Bands, profitieren von der Manipulation, die einen Verstoß gegen den »Vertrag« zwischen Seitenbetreiber und Seitenbesuchern darstellt, nach dem letztere an einer interaktiven Kanonisierung teilhaben (und nicht etwa an einer manipulativen Eigenpromotion von Bands oder der Akquise von Werbegeldern).

7 Ob von einem Pop-System gesprochen werden kann, ist systemtheoretisch noch eine offene Frage, die von Fuchs/Heidingsfelder (2004) ins Spiel gebracht wurde.

Wenn Korruption auf Bindung und Vertrauen⁸ unter Personen (vgl. ebd.) basiert, wie ist sie dann unter den Bedingungen von Interaktivität möglich, wo man gerade nicht wissen kann, mit wem oder was man es zu tun hat? Wie soll das Vertrauen entstehen, das durch Korruption gebrochen und zwischen den Korruptionspartnern wieder aufgebaut werden muss? Die hier nur angedeutete Lösung liegt in der Annahme, dass es offenbar ein Vertrauen in Interaktivität als Interaktion echter Personen zu geben scheint. Die Wirtschaft glaubt, die page impressions verwiesen auf echte potentielle Käufer; die Bands glauben, die Listen, die sie manipulieren, seien für echte Personen relevant; und die Seitenbesucher bzw. Konsumenten glauben, die Listen seien von anderen Fans und ihnen selbst erstellt worden. Es gibt nur einen denkbaren Stabilisator für dieses Vertrauen: Zeit. Während elektronische Medien bei Interaktivität an die Stelle des Raummediums treten und dadurch die persönliche, körperliche Anwesenheit der Interaktion ersetzen können, ist die Zeitlichkeit der Interaktion nicht in gleicher Weise elektronisch substituierbar. Interaktive Operationen wie das voting in Leser-Polls sind nicht auf verortbare Personen zurückzuführen; den einzelnen Operationen (clicks, Abstimmungen) haftet nichts Personales, nichts Individuelles, nichts, dem man »vertrauen« könnte, an. Aber: Manipulation braucht genau wie jegliche Operation – ob in Interaktion oder Interaktivität – Zeit (ist sozusagen Arbeit), und, wie wir gesehen haben, in manchen Fällen sehr viel Zeit und Arbeit. Käme der Verdacht auf, die Listen seien nicht nur von Usern auf höchst aufwendige Weise manipulierbar, sondern würden von Maschinen automatisch erstellt, die sehr viel weniger Zeit für die Manipulation benötigen, dann verlören diese Listen sofort ihre Bedeutung als Kanonisierungsversuche, als Beteiligungsanreize, als Steigerungsinstrumente von Zugriffen und als Eigenpromotion von Bands. Wenn nicht potentielle Fans und Werbungsrezipienten mit im Spiel sind, sondern nur Programme, die die entsprechenden Seiten aufrufen und abstimmen, ist nicht nur jeglicher Bezug zu Kanonisierung verloren, sondern zudem auch jeglicher Bezug zur Ökonomie. Die Zukunft interaktiver Kanonisierung, ja die Zukunft jeglicher interaktiver Entscheidungsfindung, hängt unmittelbar davon ab, ob das Vertrauen in den Rest von Interaktion, d.h. die zeitaufwendige Beteiligung von Personen, bei der Interaktivität aufrecht erhalten werden kann. Die Entwicklungen im Bereich der Interaktivität weisen allerdings deutlich

8 Natürlich ist Korruption zunächst »immer eine Form von *Vertrauensbruch*« (Rennstich 2005: 13; Hervorhebung im Original). Gleichwohl – und das meint Dirk Baecker (2000) mit seiner These, dass Korruption auf Bindung und Vertrauen unter Personen beruht – erhöht sie das Vertrauen, oder besser gesagt: zwingt zu Vertrauen zwischen den »wissenden« Korruptionspartnern.

darauf hin, dass genau dieses nicht der Fall sein wird. Interaktivität, verstanden als das »Vermögen von technischen Artefakten, so mit NutzerInnen oder anderen Artefakten zu interagieren, dass diese Wechselwirkung von einer menschlichen BeobachterIn als soziale Interaktion wahrgenommen werden kann« (Braun-Thürmann 2002: 35), wurde schon in den 1950er Jahren im Zusammenhang mit dem Turing-Test thematisiert (vgl. Turing 1950). Wenn nun die Leistungsfähigkeit Menschen simulierender Computerprogramme und deren allgemeine Verfügbarkeit so weit steigt, dass dieses Vertrauen schwinden muss, wird interaktive Kanonisierung keinen Sinn mehr haben.

Nach allem Gesagten bleibt zu fragen, ob es überhaupt gerechtfertigt ist, das hier verhandelte manipulative System interaktiver Gestaltung von Ranglisten populärer Musik als Kanonisierungsversuch aufzufassen. Dass manipuliert wird, dies sogar im Rahmen einer korrupten Struktur und nicht nur situativ und ausnahmsweise, spricht noch nicht unbedingt dagegen. Wir wollten von Kanonisierung populärer Musik nur sprechen, wenn es um Entscheidungen über Rangfragen geht, die sich nach ästhetischen Gesichtspunkten richten. Wenn man nun die Sachlage so bewerten kann, dass ökonomische Gesichtspunkte, die durch die Interessen der Seitenbetreiber und der manipulierenden Bands ins Spiel kommen, in Umfang und Auswirkung parasitär bleiben, wäre es sinnvoll, von einem zwar korrumpierten, aber in seiner Eigenart und Funktion noch erhaltenen ästhetischen Bereich zu sprechen. Wer soll das entscheiden? Von systemtheoretischen Überlegungen ausgehend kann man von einer kritischen Schwelle sprechen, an der das interaktive System entweder kollabiert oder sich stabilisiert, da die Manipulation zu einer sich positiv verstärkenden Dynamik und nicht zu einer Selbstregulierung (negatives feedback) führt. Nehmen wir an, ein neues Angebot zur interaktiven Kanonisierung wird zu Beginn von manipulationswilligen Bands entdeckt und schnell von deren Abstimmungsverhalten geprägt – die kritische Schwelle wäre nun übertreten. Die Folge ist, dass die »echten« Seitenbesucher das Interesse verlieren, an einer Kanonisierung teilzunehmen, die über Kandidaten entscheidet, die der Mehrzahl unbekannt sind. Die Folge davon wäre, dass der Anteil der Stimmen, die manipulativ zum Erfolg führen, geringer wird, Manipulation sich also zunehmend stärker in der Liste niederschlägt. Die derart von ökonomischem Eigeninteresse dominierte Liste ist schließlich für ästhetische Kommunikation über Rangfragen überhaupt nicht mehr anschlussfähig, da sämtliche gut platzierten Kandidaten unbekannt sind, wodurch deren Rangfolge untereinander keinerlei Information bereitstellt. Dass interaktive Kanonisierung ihre eigentliche Funktion der Beteiligung Vieler an einer heterarchischen, auf ästhetische Werturteile gestützten Etablierung von Ranglisten aufrecht

erhalten kann, ist nicht auszuschließen. Die besonderen Möglichkeiten der Interaktivität scheinen allerdings der Manipulierbarkeit von Kanonisierungen zuträglicher zu sein als deren Etablierung.

Literatur

- Baecker, Dirk (2000). »Korruption, empirisch.« In: *Soziale-Systeme.de. Portal für soziologische Systemtheorie*. Online unter: <http://www.soziale-systeme.de/docs/sosydebal002.pdf> (Zugriff am 3.5.2008).
- Braun-Thürmann, Holger (2002). *Künstliche Interaktion. Wie Technik zur Teilnehmerin sozialer Wirklichkeit wird*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Dietz, Markus (1998). *Korruption – Eine institutionenökonomische Analyse*. Berlin: Berlin Verlag Arno Spitz.
- Esposito, Elena (1995). »Interaktion, Interaktivität und die Personalisierung der Massenmedien.« In: *Soziale Systeme* 1, H. 2, S. 225-260.
- Faßler, Manfred (2001). *Netzwerke. Einführung in die Netzstrukturen, Netzkulturen und verteilte Gesellschaftlichkeit*. München: Fink.
- Fuchs, Peter / Heidingsfelder, Markus (2004). »MUSIC NO MUSIC MUSIC. Zur Unhörbarkeit von Pop.« In: *Soziale Systeme* 10, H. 2, S. 292-324.
- Holmes, Leslie (2000). »Funktionen und Dysfunktionen der Korruption und ihrer Bekämpfung in Mittel- und Osteuropa.« In: *Politische Korruption*. Hg. v. Zentrum für Europa- und Nordamerika-Studien. Opladen: Leske + Budrich, S. 117-144.
- Kittstein, Ulrich (2005). »Interaktivität.« In: *Grundbegriffe der Medientheorie*. Hg. v. Alexander Roesler und Bernd Stiegler. München: Fink, S. 110-113.
- Krämer, Sybille (1997). »Vom Mythos ›Künstliche Intelligenz‹ zum Mythos ›Künstliche Kommunikation‹ oder: Ist eine nicht-anthropomorphe Beschreibung von Internet-Interaktion möglich?« In: *Mythos Internet*. Hg. v. Stefan Münker und Alexander Roesler. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 83-107.
- Krönig, Franz Kasper (2008). »Vom Streben nach Originalität. Die Auswirkungen eines gehaltsästhetischen Standpunkts auf die Beurteilung von Musik.« In: *Neue Zeitschrift für Musik*, H. 2, S. 44-47.
- Lang, Norbert / Bekavac, Bernard (2004). »World Wide Web.« In: *Grundwissen Medien*. Hg. v. Werner Faulstich. München: Fink (5. Aufl.), S. 433-453.
- Luhmann, Niklas (1987). *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (1991). »Interaktion, Organisation, Gesellschaft. Anwendungen der Systemtheorie.« In: *Soziologische Aufklärung 2. Aufsätze zur Theorie der Gesellschaft*. Hg. v. dems. Opladen: Westdeutscher Verlag (4. Aufl.), S. 9-20.
- Luhmann, Niklas (1996). *Die Realität der Massenmedien*. Opladen: Westdeutscher Verlag (2. erw. Aufl.).
- Luhmann, Niklas (1998). *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. 2 Bde. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Poster, Mark (1997). »Elektronische Identitäten und Demokratie.« In: *Mythos Internet*. Hg. v. Stefan Münker und Alexander Roesler. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 147-170.
- Rammert, Werner (2007). *Die Techniken der Gesellschaft: in Aktion, in Interaktivität und in hybriden Konstellationen* (= Technical University Technology Studies Working Papers). Berlin: Institut für Soziologie an der TU Berlin.

- Rennstich, Karl Wilhelm (2005). *Korruption und Religion*. München, Mering: Rainer Hampp Verlag.
- Sandbothe, Mike (1997). »Interaktivität – Hypertextualität – Transversalität. Eine medienphilosophische Analyse des Internet.« In: *Mythos Internet*. Hg. v. Stefan Münkler und Alexander Roesler. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 56-82.
- Turing, Alan Mathison (1950). »Computing Machinery and Intelligence.« In: *Mind*, 59, S. 433-460; Online unter: <http://www.loebner.net/Prizef/TuringArticle.html> (Zugriff am 12.5.2008).

Abstract

Since the internet provides chances of interactive participation in decision processes under equal conditions for anybody, it seems to be the perfect medium for the canonisation of popular music. However, a closer look at the inside of the modes of voting in such polls and the practices of online music magazines gives us reason to mistrust the outcome of such polls and charts. The (for the insiders obvious) manipulability of these polls can be explained as a synergetic system of interests of the website operators on the one hand and the newcomer bands on the other hand. The latter use this system for promotional purposes and the former benefit from the increase of page impressions, which determine advertising revenues.

DAS POTPOURRI ALS KOMPLEMENTÄRERSCHENUNG ZUM KANON BÜRGERLICHER KUNST UND ZEICHEN DER MODERNE

Sabine Giesbrecht

Unter der Überschrift *Musikalische Edelsteine* sind in den Jahren 1908 bis 1939¹ im Abstand von ein bis zwei Jahren 17 Bände mit Salonmusik für Klavier oder Klavier und Gesang erschienen, die den Gegenstand der folgenden Untersuchung bilden. Der Titel suggeriert, dass es sich um ein hochwertiges Repertoire handelt. Schlägt man das Inhaltsverzeichnis auf, so wird dagegen klar, dass nur wenige Lieder, Arien und Salonstücke künstlerischen Ansprüchen nahe kommen. Es überwiegen Couplets aus Operetten, Revuen und Possen, Potpourris sowie Modetänze und Stücke, die eher ein Leben an der Peripherie oder jenseits des offiziellen Kunstkanons führen. Das deutet der Untertitel an, in dem die Begriffe »modern und beliebt« sowie »ernst und heiter«² jene Mischung aus Bildung und Unterhaltung ankündigen, mit der unterschiedliche Interessenten angesprochen werden können. In dieser Vielfalt und der damit verbundenen Tendenz zur Gleichrangigkeit von U- und E-Musik zeigen sich Elemente einer Moderne, die sich den Normen der Kunst noch verpflichtet weiß, aber herrschenden ästhetischen Leitideen immer mehr zu entziehen sucht.

Potpourris³ sind Prototypen dieser Entwicklung, da sie anpassungsfähig sind und sich thematisch nach allen Seiten hin zu öffnen vermögen. Als Opern-, Komponisten- oder Stil-Potpourris stehen sie anerkannten Kunst-

-
- 1 Das Erscheinungsdatum der 17 Bände *Musikalische Edelsteine* ist nirgends angegeben. Die Angaben zur Datierung richten sich nach dem jeweils letzten Copyright-Vermerk.
 - 2 Der Inhalt bleibt in allen Bänden etwa gleich: »Opern- und Operetten-Musik«, »Salon- und Tanzmusik«, »Heitere und ernste Lieder«. Band I (1908) enthält zusätzlich »Gelegenheitsmusik« und »Humoristika«. In Band XIII (1930) kommen »Märsche«, in XVI (1937) der »Tonfilm« und in XVII (1939) »Volksmusik« als Rubriken hinzu.
 - 3 Es wurden nur Stücke ausgewählt, die den Begriff »Potpourri« oder »Fantasie über...« explizit im Titel führen.

formen nahe, während das Schlager-Potpourri sich auf Operettenmelodien, Gesellschaftstänze oder andere Arten unterhaltender Musik stützt. Die Kontinuität ihres Erscheinens gibt zu Überlegungen Anlass, warum gerade dieses Genre sich erfolgreich behaupten konnte.

Das Prestige dieser Musik ist mäßig bis mangelhaft. Opern- und Komponisten-Potpourris werden von Musikkennern vielfach als Billigform und Substitut für Ungebildete (Adorno 1964: 22) diffamiert oder als Angriff auf die Authentizität bedeutender Werke betrachtet. Die Abhängigkeit eines Potpourris von der Kunst wertet es aus Sicht der Kenner nicht auf, sondern zieht den Vergleich mit dem Original und seinen ästhetischen Normen nach sich.⁴ Diese sind das Substrat musikalischer Spitzenleistungen und gehören zu einem Kanon von Gattungen und Werken, die als bildend, zeitlos gültig, individuell, vorbildlich und identitätsstiftend gelten.

Alles das ist das Potpourri nicht. Es kennt keine Komponisten, sondern Bearbeiter; es ist nicht einmal eine Komposition im herkömmlichen Sinne, obwohl viele Arrangeure das offenbar anders sehen und ihre Stücke selbstbewusst mit einer Opus-Zahl überschreiben. Die ungeordnete Reihungsform widerspricht dem traditionellen Werkcharakter, und die Anleihen bei einem fremden Repertoire gehen zu Lasten individueller Formulierungen. Das Potpourri ist kurzlebig, in der Regel leicht spielbar und auch dann noch unterhaltend, wenn es mit Anklängen aus der Bildungsmusik operiert.

Was Kennern als kritikwürdig erscheint, der »Diebstahl« musikalischer Gedanken, ist für das Potpourri konstitutiv. Als Ansammlung von Themen führt es ein Eigenleben, weist aber über sich hinaus auf erfolgreiche Neuerscheinungen oder »Evergreens« des Musiklebens. Diese werden jedoch nur in Häppchen dargereicht und sollen die ausführenden Musikerinnen und Musiker dazu animieren, bei Gelegenheit die Musik in vollem Umfang und im dazugehörigen sozialen Umfeld wahrzunehmen. Sie sind Erinnerungen an Erlebtes oder ein Vorgeschmack auf das öffentliche Repertoire und regen zum Besuch von Bühnenwerken, Filmen, Konzerten und anderen Musikveranstaltungen an. Damit nimmt das Potpourri strukturell und sozial eine Vermittlerstellung ein und ist nicht zu Unrecht als »mittlere Musik« bezeichnet worden (Dahlhaus 1972). Flankiert von den Kategorien Oben und Unten oder Hoch und Niedrig ist es auch im ästhetischen Wertesystem komplementär verbunden mit der bürgerlichen Kunst wie auch mit dem, was diese aus ihrem Kreis auszuschließen wünscht.

4 Robert Schumann (1889: 28) moniert 1836 »das Honigaussaugen an Bellinis Opern«. – Die Kritik am Schubert-Potpourri *Dreimäderlhaus* lebt vom entwerrenden Vergleich. Die Bearbeiter werden als »rücksichtslose Ausbeuter« und »Geistesverbrecher« bezeichnet (zit. n. Hilmar/Jestremsky 1997: 69).

1. Verschiedene Formen

Gemeinsam ist allen Potpourris die Aneinanderreihung bekannter Melodien, Themen oder geschlossener Abschnitte, ein Verfahren, mit dem die Vereinzelung von Werkteilen zum Herstellungsprinzip gemacht wird. Gehören die Zitate zu Opern, Operetten, Possen und Instrumentalmusik, so geben sie einen gewissen Überblick über das Ausgangsstück, im besten Fall Kurzfassungen davon wieder. Bei unzusammenhängenden Einzelstücken, zum Beispiel Tänzen, Volksliedern oder Schlägern, haben Überschriften die Aufgabe der Integration. Titel wie *Berlin wackelt* (IV, 1913), *Deutsches Volkslieder-Potpourri* (XI, 1927), *Marschlieder-Potpourri* (XIII, 1930) oder *Das neue Schlagerpotpourri* (XIV, 1931) übernehmen diese Rolle, kündigen aber lediglich die zu erwartende musikalische Form oder Gattung an, mit deren Material das Potpourri ausgestattet ist.

Umfang und Abfolge der einzelnen Melodien sind vollständig in das Belieben des Bearbeiters gestellt, der mit Hilfe selbst verfasster Übergänge, Eröffnungs- und Schlusspassagen ein in sich zusammenhängendes Stück herzustellen sucht. Die Herauslösung von Themen und Abschnitten aus ihrem ursprünglichen Kontext sowie ihre Bearbeitung und Neuplatzierung, auch im Potpourri, sind übliche Verfahren, die bei der Komposition populärer Bühnenwerke bereits im Voraus eingeplant werden. Bravourstücke und Erfolg versprechende Nummern aus Opern und Operetten sind oft schon während des Kompositionsaktes auf ihre isolierte Präsentation außerhalb der Werkgrenzen hin angelegt, um später als selbständige »Schlager« (Geuen 1995: 60) Kasse zu machen. Im Potpourri sind sie noch einmal ökonomisch auf engstem Raum zusammengedrängt.

Die Zitate aus dem Bereich der Kunstmusik sind besonders kontextabhängig und büßen bei diesem Verfahren ihre energetischen Kräfte mehr oder weniger ein. Für das Komponisten-Potpourri der *Edelsteine*⁵ stehen dem Bearbeiter sämtliche Werke populärer Künstler zur Verfügung und sind im Potpourri-Arrangement in der Regel angegeben. Die nahezu unbegrenzte Auswahl und die Herkunft der Fragmente aus verschiedenartigen Formen und Gattungen führen zu einem relativ beziehungslosen Nebeneinander austauschbarer Einzelteile. Dennoch bleibt die Affinität zum Kunstwerk erhalten, die den Komponisten-Potpourris einen ästhetischen und sozialen Sonderstatus garantiert. Liebhaber dieser Musik können sich der Illusion hin-

5 *Erinnerungen an Jacques Offenbach* (II, 1910), »*Wagneriana, Kleine Fantasie über die schönsten Motive aus Richard Wagners Opern*« (V, 1914), *Blütenkranz über Schuberts Melodien* (VI, 1916).

geben, ihr klassisches Repertoire erweitert zu haben und dem Ideal bürgerlicher Bildung ein Stück näher gekommen zu sein

An das »klassische« Repertoire angelehnt sind auch Opern-Potpourris, die mit Ausnahme von Band I durchgängig in der Reihe *Musikalische Edelsteine* auftauchen.⁶ Sie enthalten überwiegend Ausschnitte aus zeitgenössischen Bühnenwerken wie *Madame Butterfly* und *Tiefland*, die um 1916 (Band VI) noch den Reiz der Neuheit hatten. Das »modernste« Opern-Potpourri bezieht sich auf *Schwanda, der Dudelsackpfeifer* von Jaromir Weinberger, eine Oper, die bereits kurz nach der 1928 erfolgten Uraufführung in Band XIV (1931) der *Edelsteine* abgedruckt ist. Ältere Opern, wie *Martha* von Friedrich von Flotow (1847 komponiert, als Potpourri veröffentlicht in IV, 1913), werden offensichtlich wegen gängiger Arien auch in späteren Jahren noch als Potpourri vermarktet. Zum Standard-Repertoire gehören ebenfalls die Verdi-Opern *La Traviata*, *Aida*, *Macht des Schicksals* und *Troubadour*. Im Durchschnitt erscheinen die Opern-Potpourris etwa 20-40 Jahre nach der jeweiligen Ur- oder Erstaufführung.

Titel und Verfasser sind zur Orientierung angegeben. Eröffnet wird mit der Ouvertüre, der beliebte Arien, Ensemblestücke, Rezitative und Tänze folgen, allerdings nicht in vollständiger Fassung und nicht immer in einer dem Handlungsablauf entsprechenden Folge. Die Akteure der jeweiligen Oper werden genannt und dem unterlegten Libretto-Text zugeordnet. Dadurch ist ein kursorischer Überblick über das gesamte Werk möglich und eine gewisse Nähe zum Klavierauszug gegeben.

Operetten-Potpourris⁷ sind in den *Edelsteinen* etwa in gleicher Anzahl vertreten wie Opern-Potpourris. Einige aus diesem Metier stammende Schla-

6 Eugen d' Albert: *Tiefland*, 1903 (VI, 1916); Gaetano Donizetti: *Don Pasquale*, 1843 (XII, 1929); Friedrich v. Flotow: *Martha*, 1847 (IV, 1913); Charles Gounod, 1859 u. 1869: *Faust* (III, 1912); Engelbert Humperdinck: *Die KönigsKinder*, 1897 u. 1910 und *Hänsel und Gretel*, 1893 (XIII, 1930 und XI, 1927); Wilhelm Kienzl: *Der Evangelimann*, 1895 (III, 1912); Leoncavallo: *Bajazzo*, 1892, Potpourri I u. II (VII, 1917 und VIII, 1920); Pietro Mascagni: *Cavalleria rusticana*, 1890 (IV, 1913); Modest Mussorgsky: *Boris Godunow*, 1874 (X, 1925); Giacomo Puccini: *Tosca*, 1900 (X, 1925), *Die Bohème*, 1896 (IX, 1922), *Madame Butterfly*, 1904 (VI, 1916); Peter I. Tschaikowsky: *Eugen Onegin*, 1879 (VIII, 1920, IX, 1922) u. *Pique-Dame*, 1890 (IX, 1922); Camille Saint-Saens: *Samson und Dalila*, 1877 u. 1892 (XIII, 1930); Bedrich Smetana: *Die verkaufte Braut*, 1866 (IV, 1913); Giuseppe Verdi: *La Traviata*, 1853 (II, 1910), *Aida*, 1871 (XI, 1927), *Die Macht des Schicksals*, 1861 (XV, 1936), *Der Troubadour*, 1853 (XII, 1929); Jaromir Weinberger: *Schwanda, der Dudelsackpfeifer*, 1928 (XIV, 1931); Ermanno Wolf-Ferrari: *Fantasie: Der Schmuck der Madonna*, 1911 und 1933 (XVI, 1937).

7 Ralph Benatzky: *Im weißen Rössl*, 1930 (XV, 1936); Jean Gilbert: *Puppchen*, 1912 (IV, 1913); Hermann Götz *Der Widerspenstigen Zähmung*, 1874 (VIII, 1920); Richard Heuberger: *Der Opernball*, 1898 (XVI, 1937); Sidney Jones: *Die Geisha*, 1896 (XII, 1929); Emmerich Kálmán: *Gräfin Mariza*, 1924 u. *Die Zirkus-*

ger werden im selben Band sowohl als Einzelstücke, wie auch im Potpourri-Arrangement dargeboten. Die Favoriten dieser Jahre sind Edmund Eysler, Leo Fall, Jean Gilbert, Emmerich Kálmán, Franz Lehár, Jacques Offenbach, Robert Stolz, Johann Strauss (Sohn) und Carl Zeller. Als Arrangeure sind vor allem Leopold Weninger, C.[amillo] Morena, Otto Lindemann, Oscar Petrás und Gustav Groschwitz genannt.

Schlager verschiedener Herkunft verbergen sich unter dem Begriff »gemischte Potpourris«. Sie präsentieren in bunter Folge eine Zusammenstellung »erfolgreicher« (XV, 1936) und »moderner« (XIV, 1931) Melodiefolgen und können als besonders attraktives Warenangebot frisch vom Musikmarkt verstanden werden. Sie bestehen aus bis zu 21 verschiedenen Schlägern, die durch eine Einleitung, Zwischenspiele und eine Schlusspassage zu einem geschlossenen Spielstück ergänzt werden. Legt man die Serie *Musikalische Edelsteine* zugrunde, so sind sie pianistisch weniger anspruchsvoll als Opern- oder Komponisten-Potpourris.

Das herrschende Reihungs-Prinzip scheint das eigentliche Skandalon gewesen zu sein, an dem sich die Entwertung des Potpourris in erster Linie festgemacht hat. Noch im Jahr 1962 finden sich im Artikel »Potpourri« der Musikenzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* dafür Begriffe wie »Ragout« und »Zusammengekochtes« (Engel 1962)⁸, die verraten, dass es sich um grobe Kost für Rezipienten mit nur geringfügigen kulturellen Kompetenzen handelt, die den geistigen Rang der Kunst verkennen und nicht zu würdigen wissen. Ungeachtet seines zweifelhaften Rufes bei Kunstkennern ist jedoch das Potpourri zu einem äußerst beliebten Teil der bürgerlichen Hausmusik geworden, was die 17 Bände *Musikalische Edelsteine* unübersehbar belegen.

prinzessin, 1926 (X, 1925 u. XI, 1927); Martin Knopf: *Die kleine Hoheit* (VIII, 1920); Franz Lehár: *Schön ist die Welt*, 1931 u. *Das Land des Lächelns*, 1929 (XIV, 1931 u. XIII, 1930); Jacques Offenbach: *Hoffmanns Erzählungen*, 1881 (II, 1910), *Pariser Leben*, 1866 (V, 1914), *Die Großherzogin von Gerolstein*, 1867 (VII, 1917), *Die schöne Helena*, 1864 (VI, 1916), *Blaubart*, 1869 (XII, 1929); Johann Strauss: *Die Fledermaus*, 1847 (XV, 1936), *Der Zigeunerbaron*, 1885 (XIII, 1930); Kurt Weill: *Dreigroschenoper*, 1928 (XIV, 1931); Robert Winterberg: *Hoheit – Der Franzl*, 1913 (V, 1914); Ermanno Wolf-Ferrari: *Die neugierigen Frauen*, 1903 (XVII, 1939); Carl Zeller: *Der Vogelhändler*, 1891 (X, 1925), *Der Obersteiger*, 1893 (XIV, 1931).

8 In der zweiten Auflage der MGG geht der Artikel-Verfasser distanzierter mit dem Arsenal der Entwertungen um (Ballstedt 1997).

2. Das Potpourri als Haus- und Salonmusik

Die Hausmusik ist ein wichtiger Bestandteil der gesamten bürgerlichen Musikkultur und Basis des öffentlichen Musiklebens. Sie lebt vom Interesse und von den Fertigkeiten musikalischer Laien und ist auf ein Repertoire angewiesen, das den Kenntnissen und Fähigkeiten nicht-professioneller Musikliebhaber angemessen und zu gepflegter Unterhaltung geeignet ist. Als Klavier- oder Kammermusik erlaubt sie unbegrenzte Wiederholungen und ermöglicht die Aneignung verschiedenartiger Repertoires. Dazu gehören spieltechnisch einfache oder mittelschwere, mäßig lange Stücke aus der Welt der »Klassik« ebenso wie unterhaltende Neukompositionen und Bearbeitungen, darunter Potpourris aller Art.

Glaubt man den Titeln der Reihe *Musikalische Edelsteine* (Band V-VIII, XI-XVI), so versammeln sich Familienmitglieder oder Freunde am Klavier, um sich miteinander zu unterhalten, die musikalischen Darbietungen zu genießen oder vielleicht auch zu hören, was es Neues in der Musikwelt gibt. Die Abbildungen zeigen außerdem ein bürgerliches Umfeld, den gemütlichen Salon mit dem Klavier im Zentrum, das in Mittelstandskreisen zur Standardausstattung gehört, sowie gut gekleidete, interessiert lauschende Zuhörerinnen und Zuhörer. Offensichtlich geben gesellige Zusammenkünfte dieser Art dem Familienleben nicht zu unterschätzende Impulse.

Das Potpourri fügt sich in diesen sozialen Rahmen perfekt ein, da es in seinen verschiedenen Formen leichte bis mittelschwere Klavier- und Kammermusik zu Bildungs- und Unterhaltungszwecken anbietet. Befürworter sind im bürgerlichen Lager die Volkserzieher, welche zumindest einigen Arten des Potpourris den pädagogischen Nutzen nicht absprechen möchten. So verweist zum Beispiel Karl Storck (1911: 102) auf den Wert des »künstlerischen« Potpourris mit Ausschnitten aus Opern oder als Zusammenstellung von Volksliedern. Wer in der Provinz ohne Musiktheater und Konzertaufführungen lebt oder sich einen Theaterbesuch nicht immer leisten kann, hat die Möglichkeit, damit etwas über Kunst zu erfahren. Eine Oper ließe sich in Ansätzen auch durch ein Potpourri kennen lernen, wenn die Zitate in einer sinnvollen Reihenfolge wiedergegeben sind und dadurch der Inhalt eines Werkes verständlich wird. Lieder-Potpourris mit Beiträgen zum berufsständischen Leben von Studenten, Jägern oder Soldaten führen seiner Meinung nach ebenfalls auf lebendige Art in die Welt der Kunst ein. Entscheidend sei, einem einfachen Publikum ein gewisses Maß an Bildung zu bieten; ästhetische Abstriche müssten dafür in Kauf genommen werden.

Diese Auffassung macht deutlich, dass eine Trennung von Bildungs- und Unterhaltungsmusik im Bewusstsein zwar vorhanden, aber in lebenspraktischen Zusammenhängen nicht durchführbar ist. In ästhetischer Hinsicht streben Kunst und Unterhaltungsmusik auseinander, im sozialen Leben können sie nicht ohne einander auskommen (Giesbrecht 2000).

Erst gemeinsam bilden sie die Gesamtheit des Musiklebens, in dem die traditionelle Kunst wie auch Formen der modernen Unterhaltungsmusik einander ergänzen.

3. Ein Schubert-Potpourri

Das Bemühen, Klassisches, oder das, was man dafür hielt, unter die Leute zu bringen, zeigt sich vor allem an den Komponisten-Potpourris. Unter der Rubrik »Salon- und Tanzmusik« im Band von 1916, mitten im Ersten Weltkrieg und im Erscheinungsjahr des Singspiels *Dreimäderlhaus*, das Potpourri *Blütenkranz über Schuberts Melodien* – ausnahmsweise ohne Hinweis auf den Arrangeur. Es zeigt, wie nahe das Stück einerseits an das kanonisierte Repertoire heran reicht, andererseits aber herrschenden Kunstnormen keineswegs entspricht.

Die Form ergibt sich nicht aus einem kompositorischen Konzept, sondern beruht auf der willkürlichen Auswahl von Themen. Um von ihrem Genuss nicht abzulenken, sind Überleitungen eingefügt, die vorhandene thematische Gegensätze abmildern und das jeweils Neue vorbereiten. Zum Schluss wird dem Hörer mit Hilfe aufwändiger und geradezu aufdringlicher Kadenzbildungen überzeugend mitgeteilt, dass nun keine weiteren Zitate mehr zu erwarten sind.

Der bunte *Blütenkranz* ist mit korrespondierenden Fanfarenklängen eingrahmt, die beide aus dem *Militärmarsch* D 733, Nr. 1, stammen. Sie wirken als Klammer für die im Folgenden aufgeführten Schubert-Zitate:

1. Eröffnung: vierhändiger *Militärmarsch* Op. 51, Nr. 1 (D 733), ohne Angabe der Herkunft.
2. Teile der Ballettmusik zu *Rosamunde* (D 797).
3. *Sehnsuchtswalzer*, Nr. 2 aus der vierhändigen Walzersammlung, Op. 9.
4. Hauptteil des vierhändigen *Militärmarsches* Op. 51, Nr. 3 (D 733).
5. Nr. 7 aus *Deutsche Tänze und Ecossais*, vierhändig, Op. 33 (D 783).
6. Abschnitte aus Nummer 3 der *Moments musicaux* für Klavier, Op. 94 (D 780).

7. Seitenthema des 1. Satzes aus der Sinfonie Nr. 8, der »Unvollendeten« (D 759).
8. Erste Strophe des klavierbegleiteten Sololiedes *Ungeduld* aus dem Zyklus *Die schöne Müllerin* mit Text von Wilhelm Müller.
9. Trio des unter 4. aufgeführten vierhändigen *Militärmarsches* Op. 51, Nr. 3 (D 733).
10. Schluss: vierhändiger *Militärmarsch*, Op. 51, Nr. 1 (D 733), ohne Angabe der Herkunft.

Grundprinzip ist die Abwechslung durch Themen und Abschnitte von unterschiedlicher Länge, die sich Spielern und Hörern als charakteristisch für das Werk Schuberts einprägen und das Interesse über das ganze Stück hin wach halten sollen. Die bekannte Ballettmusik zu *Rosamunde* ist mit ihren 84 (von insgesamt 283) Takten in eindrucksvoller Breite wiedergegeben. Es folgen Beispiele aus anderen musikalischen Gattungen, aus vier- und zweihändigen Klavierwerken, einem weiteren Orchesterwerk und einem klavierbegleiteten Sololied. Mit Ausnahme der Bühnenmusik und des Sinfonie-Themas handelt es sich um Beispiele geselliger Musik aus dem Umfeld von Schubertiaden, die in der bürgerlichen Hausmusik als kleine, feine Kunstformen wohl gelitten sind und auch in reduzierter Form innerhalb des Potpourris ihren ästhetischen Anspruch nicht ohne Weiteres aufgegeben haben.

Umso schwieriger ist es einer musikbegeisterten Öffentlichkeit zu vermitteln, warum Bearbeitungen von Kompositionen Schuberts nicht als Kunst zu betrachten sind. Größe und Bedeutung dieses Komponisten leiden gewiss nicht darunter, wenn charakteristische Teile aus dem Gesamtwerk extrahiert und als Keimzellen der Kunst im Potpourri popularisiert werden. Bei unvoreingenommener Betrachtung könnte man sogar die Aneinanderreihung solcher »klassischen« Zitate euphemistisch als eine spezielle Ausprägung des Komponisten-Kanons bezeichnen, mit welchem man Franz Schubert seine Reverenz erweist und seinen Ruhm in alle sozialen Schichten trägt – so äußerte sich jedenfalls der musikalische Schöpfer des Singspiels *Dreimäderlhaus*, Heinrich Berté (Schneidereit 1964: 390).

Intellektuelle Kritiker möchten sich allerdings des Potpourris als lästigem Komplement der Kunst entledigen, indem sie es entwerten und damit aus den Kreisen der Kunst zu verbannen suchen...

4. Normenverletzungen im Schubert-Potpourri

Daher ist ein Nachdenken darüber angebracht, warum die bürgerliche Kunstkritik sich von Versuchen zur Popularisierung bedeutender Komponisten provoziert fühlt und sie als Verletzungsakte verbucht (Giesbrecht-Schutte 2001). Die soziale Funktion des Potpourris spielt dabei keine Rolle, argumentiert wird nur auf der Basis ästhetischer Normen und formaler Kriterien, nach denen die Qualität des Potpourris zweifelhaft erscheint.

Es entfällt, wie das Schubert-Beispiel zeigt, ein durchdachtes Formkonzept, das auf Symmetrien, Analogien und auf einem Bezugssystem beruht, in dem die Einfälle des Komponisten miteinander agieren und sich entfalten können. Dafür gibt es viele geborgte »Themen«, die kaum in Beziehung zu einander treten, ungleich lang sind und daher zu unübersichtlichen Proportionen führen. So darf die Bühnenmusik zu *Rosamunde* (2) das gesamte erste Drittel des Stückes besetzen und in einer A-B-A-Form auftreten, die im Rahmen des Potpourris im wahrsten Sinne des Wortes »aus der Reihe tanzt«.

Die übrigen Zitate aus der Klaviermusik oder dem Sololied sind in ihrem Umfang eher einander angeglichen. Der Bearbeiter strebt, wo es möglich ist, die Nähe zum Originalklang an, indem er streckenweise notengetreu zitiert. So übernimmt er Hauptteil (4) und Trio (9) des Militärmarsches, den *Sehnsuchtswalzer* (3) und den Deutschen Tanz (5) in der gesamten Länge, wenn auch ohne Wiederholungen, und erweckt so den Eindruck der Authentizität. Wie ein Original wirkt auch das Lied *Ungeduld* (8), das sich immerhin in seiner vollständigen, mit Text versehenen ersten Strophe zeigt.

Vollkommen anders liegt der Fall bei dem Zitat aus der 8. Sinfonie, einer Gattung, die in der ästhetischen Hierarchie an oberster Stelle rangiert. Hier kann von Authentizität keine Rede mehr sein, denn vom sinfonischen Zusammenhang bleibt nur ein winziger, wenn auch charakteristischer Ausschnitt (7) im Potpourri zurück. Das einprägsame Thema ist der klanglich verfremdete Repräsentant der ausgesperrten sinfonischen Großform, die nur noch als Steinbruch für thematisches Material, in diesem Fall für eine melancholische Liedweise, eine Rolle spielt.

Hier kann die Kritik wohl mit besonderem Nachdruck die Qualität des Potpourris bezweifeln. Herrschenden ästhetischen Normen zufolge verletzt jeder eigenmächtige Eingriff in die Struktur und jede Fragmentierung historischer Texte ihre Aura und führt zur Beschädigung des Originals. Im Potpourri ist die Fragmentierung total. Themen oder charakteristische Teilstücke aus der melodisch-rhythmischen Oberfläche eines Werkes werden zur Verfügungsmasse für Arrangeure.

Diese Kritik ist allerdings nur in Bezug auf dominante ästhetische Normen relevant und durch Vergleiche fühlbar. Lässt man sich unbefangen auf das Schubert-Potpourri ein und spielt es in seiner ganzen Länge am Klavier durch, so vermisst man eigentlich nichts. Kennt man jedoch die Originale, verfügt über Klangvorstellungen und Erinnerungen an den jeweiligen Kontext, so stellt sich ein Gefühl des Verlustes ein, eine Art Phantomschmerz, wie nach einer Amputation.

Kenner vermissen vermutlich die im Original verzeichneten Wiederholungen, aber das fällt wohl noch am wenigsten ins Gewicht. Bei der Abtrennung sämtlicher Folge-Strophen im Sololied wird der Verlust schon eher empfunden, da die angegebene erste Strophe nach textlicher Weiterführung drängt. Das Auseinanderdriften von Hauptteil und Trio beim *Militärmarsch* (4 und 9) irritiert, wenn man weiß, dass nach dem Willen des Komponisten das Trio dem ersten Teil unmittelbar zu folgen hat und sich daran erinnert, wie die anschließende Wiederholung des Hauptteils dem Werk seine gewohnte befriedigende Abrundung gibt.

Eine unangenehme Überraschung auch für wenig erfahrene Hörerinnen und Hörer ist der plötzliche Abbruch einer melodischen Linie, wie er beim Zitat des *Moment Musical* (6) zu beobachten ist. Nach vollständiger Wiedergabe des achttaktigen Eröffnungsabschnitts in der Originaltonart f-Moll findet der nachfolgende Mittelteil in As-Dur ein vorzeitiges und gewaltsames Ende, um den Einstieg in das nachfolgende SinfonietHEMA (7) vorzubereiten. Dieses Vorgehen lässt Zweifel an der handwerklichen Kompetenz des Bearbeiters aufkommen, denn die zur Überleitung umgeformte Melodie basiert auf einem wenig überzeugenden Kadenzvorgang und erfolgt an dieser Stelle zu Lasten des klassischen symmetrischen Formkonzeptes.

Den Höhepunkt erreichen die Verlustempfindungen beim Auftreten des berühmten zweiten Themas der 8. Sinfonie, da seine ursprüngliche Umgebung, ein riesiges sinfonisches Terrain voller harmonischer Gegensätze und phantasievoller sozialer Beziehungen von Themen und Motiven abhanden gekommen ist. Übrig bleibt ein vollständig vereinsamtes Subjekt im Gewand eines Klaviersatzes, der hilflos versucht, etwas von dem ursprünglichen Zauber der Streicher-Melodie wiederzugeben.

Alle diese Erscheinungen sind Defizite nur im Verhältnis zu den Herkunftswerken. Wer sich im kanonisierten Repertoire nicht auskennt oder sich darüber hinweg setzt, für den ist das Potpourri ein im wahrsten Sinne »einfallsreiches« Spielstück, informativ und unterhaltend und mehr als die Summe seiner Teile, in denen der Komponist über das gesamte Stück hinweg thematisch anwesend ist.

5. Verlust der Arbeit

Das Potpourri macht es dem Rezipienten absichtlich leicht. Es bedarf nur einer geringen intellektuellen Anstrengung, um die überschaubare Anzahl geschlossener musikalischer Gestalten wahrzunehmen, die in abwechslungsreicher Folge in Erscheinung treten. Die Überleitungen zwischen den einzelnen Abschnitten sind nur kurze Atempausen und bereiten den Hörer jeweils auf den Genuss neuer melodischer Einfälle vor. Man kann sie beim Schubert-Potpourri kaum als kompositorische Eigenleistungen des Bearbeiters bezeichnen.⁹ Es verbleiben die subjektiven Einfälle des Komponisten, die gerade noch einen Schatten von Kunst zurücklassen. Theodor W. Adorno bezeichnet das Potpourri als »Surrogat musikalischer Form« und als – wenn auch ungeordnete und verwirrende – Überlebensmöglichkeit musikalischer Gedanken (Adorno 1964: 22-24). Was hier an Kunst erinnert, sind isolierte Themen, Schuberts zum Kranz gewundene »Blüten«, die schönsten und dekorativsten Teile der Pflanzen. Ihnen fehlen jedoch die Blätter, Stängel und Wurzeln. Die Pflanze zeigt sich – um beim Bild zu bleiben – beschädigt, aber dennoch nicht gesichtslos. Die Physiognomie des Komponisten ist an der Oberfläche noch erkennbar.

Es herrscht jedoch ein Mangel an gedanklicher Arbeit, es fehlt der ordnende Geist, der die Vielfalt der angebotenen Fragmente immer neu zu gestalten weiß. Es fehlt das für ein Werk konstitutive Moment der Einheit in der Mannigfaltigkeit, ein integrales Prinzip, das Sinn, Logik und die Idee eines planvoll organisierten Ganzen herstellt. Dieses wird durch kompositorische Arbeit erzielt, die beim Potpourri entfällt. Es kann nur mit der Aneinanderreihung geliehener Themen und Abschnitte aufwarten, die nicht ausreichend miteinander verknüpft sind. Die Idee eines musikalischen Kunstwerkes schließt aber den individuellen Einfall erst in Verbindung mit seiner Verarbeitung und Positionierung in einem größeren Zusammenhang ein, und Beziehungsreichtum wird ein wichtiger Maßstab für ästhetische Qualität. Die Form des Potpourris ist diesem Strukturkonzept geradezu diametral entgegengesetzt.

9 Insgesamt bilden die Übergänge nur einen Anteil von knapp 10% (23 Takte) des Stückes. Der längste dauert sieben Takte und steuert nach einer Generalpause über Doppeldominante und diverse Dominantakkorde den Sehnsuchtswalzer (3) an. Die übrigen sind noch kürzer und arbeiten sich so rasch wie möglich über die Dominante zum nächsten Zitat vor.

6. Unvereinbarkeit von Arbeit und Unterhaltung

Das Potpourri kommt in jeder Hinsicht mit einem geringen Aufwand an Arbeit aus. Auch Rezipienten müssen sich nicht mehr um mühevollen Mitvollzug bemühen, sondern können sich ohne Anstrengung an der Vielfalt der gebotenen Themen erfreuen. Die Arbeit des Komponisten, aus dessen Werk sich das Potpourri nährt, ist vergessen, als hätte es sie nie gegeben. Franz Schubert, der in Beethovens kompositorischen Künsten, vor allem in seiner ausgefeilten Satztechnik ein Vorbild sah, wird auf seine schönen melodischen Einfälle reduziert. Verschwunden sind Kontexte, originelle Gegenstimmen und Begleitfiguren sowie die genialen harmonischen Glanzlichter und alle Bemühungen des Komponisten um eine individuelle, unverwechselbare Werkgestalt. Mit dieser Arbeit räumt das Potpourri auf und setzt dafür eine durch den Namen Schuberts garantierte »kunstvolle« Unterhaltung an ihre Stelle.

Vielleicht ist es gerade die Missachtung der Arbeit, des ästhetisch-intellektuellen Diskurses, welche bürgerliche Kritiker des Potpourris so außer Fassung bringt. Das Wertsystem der Kunst ist empfindlich verletzt, wenn die geistige Arbeit entfällt.

Wie wohl kaum eine andere gesellschaftliche Gruppe bezieht das Bildungsbürgertum sein Selbstwertgefühl aus der Arbeit. Ludwig van Beethoven ist nicht zuletzt deshalb als eines der bedeutendsten Genies und Vertreter höchsten Geistesadels verehrt worden, weil sein Werk die Spuren intellektueller Anstrengung besonders deutlich wiedergibt, wie seine Skizzenbücher zeigen. Arbeit wird als bürgerlicher Wertbegriff gegen Müßiggang, geerbten Reichtum, Genuss und bloße Unterhaltung ins Feld geführt. Arbeit bedeutet die Vervollkommnung der Individualität (Ueding 1973: 25) und enthält die Möglichkeit des sozialen Aufstiegs. Was sich durch Arbeit erschließen lässt, ist wertvoll. Eine Musik, in der die Arbeit erkennbar keine wichtige Rolle spielt, kann daher im bürgerlichen Wertsystem keinen Platz in den oberen Rängen beanspruchen. Diese sind vom Kanon großer Kunstwerke besetzt, die sich auch der bürgerlichen Elite nur durch geistige Mühen erschließen.

Die ästhetische Intoleranz gegenüber dem Potpourri scheint also auf der Verletzung dieser zentralen bürgerlichen Norm zu beruhen, nach der Arbeit missachtet und durch Momente der Unterhaltung ersetzt wird.

7. Moderne

Der Typus des modernen Potpourris nutzt den Begriff Kunst fast nur noch zu Werbezwecken und vermarktet, was auf großstädtischen Bühnen oder im Tonfilm gerade erfolgreich ist, vorwiegend Schlager und Gesellschaftstänze sowie Opern-Arien und Operetten-Couplets. Aktualität und Innovation sind seine Maßstäbe und ein meist rasches Verfallsdatum sein Markenzeichen. Seine Schnelllebigkeit wird vom Publikum, von Produzenten und den am Vertrieb Beteiligten begrüßt und die Suche nach jeweils neuartigen musikalischen Reizen als Element des Fortschritts gewertet. Schlager-Potpourris mit ihrem oft chaotischen Nebeneinander unterschiedlicher Bühnen- und Tonfilm-Neuheiten bringen das ereignisreiche musikalische Großstadtleben ins bürgerliche Haus, wo sie neben populären Kunstformen oder anderen leichten Stücken in entsprechenden Notenbüchern angeboten werden, so dass für jeden Geschmack und jedes Bildungsniveau etwas dabei ist.

Mit ihnen kommt ein frischer Wind in die Salons. Die aktuelle Unterhaltungsmusik schließt eine gewisse Weltoffenheit ein, zumindest jedoch die Bereitschaft, sich auf rasche Wechsel einzulassen und sich ohne Zögern für die neuste musikalische Mode oder exotische Tanzformen zu begeistern. Das Zuhören erfordert wenig Anstrengung. Gefragt sind eher Fähigkeiten zum Mitmachen sowie Freude an sinnlichen Eindrücken und Späßen, etwa an humorigen Texten oder aufregenden synkopierten Rhythmen.

Genüsse dieser Art bieten zeitgenössische Schlager und – in komprimierter Form – die Schlager-Potpourris. Da sie immer nur die Kennmelodie, die Strophe oder den einprägsamen Refrain wiedergeben, lassen sich zahlreiche Neuheiten aus Film, Radio und Bühne in einem einzigen Exemplar unterbringen. Manche Beispiele aus den *Musikalischen Edelsteinen* enthalten ganze Listen aktueller Schlager, so z.B. ein *Wunsch-Programm 1931. Das neue Schlagerpotpourri* von Gerhard Mohr (XIV, 1931). In buntem Reigen erscheinen hier zehn verschiedene Foxtrott-, Tango-, Marsch- und Onestep-Melodien, eingebettet in relativ umfängliche Vor-, Nach- und Zwischenspiele. Sie stammen zum Teil aus Tonfilmen oder sind aktuellen Notenausgaben entnommen und bieten, wie der Titel des Potpourris behauptet, die am meisten nachgefragten Schlagermelodien eines ganzen Jahres an.

Auf Grund solcher Beispiele ist man versucht, von einem inoffiziellen Unterhaltungskanon zu sprechen, der ein Ensemble der beliebtesten Schlagermelodien präsentiert, Modell bildend ist und den Geschmack der Zeit bestimmt. Das in seiner Zusammensetzung stets wechselnde, von Novitäten überquellende Schlager-Potpourri erfüllt zumindest die Funktion eines Kom-

pendiums von Neuerscheinungen der Schlager-Branche und ist im Gegensatz zum klassischen Kanon, der weiterhin Gültigkeit besitzt, fortlaufend Veränderungen ausgesetzt.

8. Aktuelle Potpourris: 1908 bis 1939

Der rasche Wandel der Sujets im Potpourri ermöglicht einen Einblick in die jeweils aktuelle Mode der Zeit, die mit Begriffen wie Unterhaltung und Lebensstil nicht immer ausreichend zu erfassen ist. Ästhetische Präferenzen gehen darin eine Verbindung mit dem »Zeitgeist« der Jahre 1908 bis 1939 ein, in denen drei verschiedene Herrschaftsformen zu verkraften sind. Selbst in der bescheidenen Gestalt des Potpourris lassen sich – ebenso wie im gesamten Repertoire der *Musikalischen Edelsteine* – Spuren davon auffinden.

Eine optimistische Stimmung äußert sich in humoristischen Varianten der Vorkriegsjahre. In Band I gibt es eine eigene Rubrik »Gelegenheitsmusik und Humoristika«, zu der auch das humoristische Potpourri mit dem Titel *Fidelitas*, ein Op. 40 von John Klein, gehört. 21 verschiedene Couplets und Lieder aus zeitgenössischen Operetten – unter anderem Albert Lortzing: *Der Waffenschmied*, Paul Lincke: *Frau Luna*, Karl Millöcker: *Der Bettelstudent* – wechseln sich ab mit Gassenhauern wie »Komm Karlinchen!« oder »Ist denn kein Stuhl da für meine Hulda«. Auch die drei anderen Vorkriegsbände favorisieren diesen Typus.¹⁰

Der muntere Tonfall wird nach Beginn des Ersten Weltkrieges überlagert durch Beiträge aus Kriegs-Operetten, die dem »neuesten« Potpourri *Der jüngste Jahrgang* von Camillo Morena (Band VI) einige Propaganda-Elemente hinzufügen, ohne jedoch auf humoristische Untertöne zu verzichten. Das berühmte Couplet »Der Soldate, der Soldate ist der schönste Mann im Staate« aus der Operette *Immer feste druff* von Walter Kollo ist ein gutes Beispiel dafür. Kollo ist auch noch mit anderen Songs, unter anderem aus *Extrablätter* vertreten. Weitere Zitate stammen zum Beispiel aus *Unsere Feldgrauen* von Robert Winterberg sowie *Kam'rad Männe* und *Woran wir denken* von Jean Gilbert alias Max Winterfeld. Sie vervollständigen das von Morena zu einem »Op. 130« hochstilisierten »Werk«.

10 Bd. II: *Humor-Potpourri über 18 Schlager mit unterlegtem Text* von Oscar Fetrás, Op. 152, Obertitel: *Im 7ten Himmel*; Bd. III: *Operetten-Revue. Humoristisches Potpourri mit überlegtem Text* von Oscar Fetrás, Op. 171; Band IV: *Berlin wackelt. Potpourri mit überlegtem Text* von C.[amillo] Morena, Op. 123.

Spätere *Edelstein*-Bände aus der Zeit der Weimarer Republik unterhalten ihr Publikum bis in die 1930er Jahre mit modernen Tanz- und Tonfilmschlagern, aber die Herausgeber sind ebenfalls bemüht, dem jugendbewegten Singen einen Platz einzuräumen, und präsentieren auch im Potpourri traditionelle Volkslieder. In Band XI (1927) ist ein *Deutsches-Volkslieder-Potpourri* von Oscar Fetrás abgedruckt, in dem Studenten- und Liebeslieder und zum Schluss das Deutschlandlied vorkommen, das seit 1922 deutsche Nationalhymne ist. Im Lieder-Potpourri Op. 76 *Vom Rhein zur Donau* von Max Rhode (XII, 1929) wird der Rhein gepriesen, der im patriotischen Diskurs der Zeit eine wichtige Rolle spielt. Es beginnt und endet mit so bekannten Weisen wie »Warum ist es am Rhein so schön« und »Das Herz am Rhein«. Dazwischen wird man über weitere regionale deutsche »Volksweisen« bis hin nach Österreich geführt und mit populären Wiener Liedern von Robert Stolz, Ralph Benatzky und Ernst Arnold¹¹ bekannt gemacht. Der Zeitpunkt des Erscheinens erlaubt die Vermutung, dass hier auf dem Feld der Kultur der Zusammenschluss mit Österreich geprobt wird.

Seit 1930 kommen martialische Töne hinzu. In Band XIII wird ein *Marschlieder-Potpourri* mit dem Titel *Jung-Deutschland* angeboten. Das Arrangement von Leopold Weninger enthält 18 bekannte Soldatenlieder wie »In der Heimat gibt's ein Wiedersehn«, »Drei Lilien« oder »Lippe-Detmold« und endet wieder mit dem Deutschlandlied.

»Volks- und Stimmungslieder im Walzertakt«¹² sind eine in der heraufziehenden NS-Zeit geschätzte Alternative zu Schlagern. Konkretere Spuren der NS-Herrschaft lassen sich jedoch in den letzten Bänden der *Musikalischen Edelsteine* nicht finden. Die Reihe wird mit Band 17 (1939) beendet, der mit dem Potpourri *Singende Soldaten* und mit Liedern wie »Schwarzbraun ist die Haselnuss« oder »Erika«, dem rhythmisch markanten, im Zweiten Weltkrieg überaus populär gewordenen Marschlied von Herms Niel, auf den herannahenden Zweiten Weltkrieg verweist.

Dieser Überblick über nur etwa 30 Jahre soll zeigen, in welchen kurzen Zeiträumen sich das Unterhaltungs-Repertoire neu orientiert und wie auch das Potpourri sich allem, was gerade aktuell, politisch erwünscht und populär ist, öffnet. Damit wird es vielgestaltiger und erfüllt erkennbar die Kriterien der Moderne.

11 Robert Stolz: »Im Prater blüh'n wieder die Bäume«, »Der Frühling in Wien«, »Wien wird bei Nacht erst schön«; Ralph Benatzky: »Ich muß wieder einmal in Grinzing sein«; Ernst Arnold: »Da draußen in der Wachau«.

12 Band XIV: *Zurück zum Walzer. Potpourri aus beliebten Volks- und Stimmungsliedern im Walzertakt*, Op. 20, von Josef Freudenthal mit Beispielen wie »Du, du liegst mir im Herzen«, »Es war einmal ein treuer Husar«, »O du wunder-schöner deutscher Rhein«, »Waldeslust« u.a.

Alle Potpourris in der Sammlung *Musikalische Edelsteine* fassen in sich zusammen, was eine Zeit auf dem Gebiet der Musik für zentral und mitteilenswert hält. Insofern ist zumindest formal eine gewisse Verwandtschaft zur Struktur eines Kanons vorhanden.

9. Schluss

Die Fähigkeit des Potpourris, diverse Musikarten in sich aufzunehmen, macht es zu einem Prototyp der Moderne des 20. Jahrhunderts, zu deren Wesensmerkmalen ein radikaler Wandel in Fragen des Geschmacks und eine bisher nicht gekannte Pluralität musikalischer Erscheinungsformen gehören. Charakteristisch für die Zeit ist, dass herrschende ästhetische Normen an Einfluss verlieren und der Konkurrenz unterschiedlicher Stile, Gattungen und ästhetischen Konzepte Tür und Tor geöffnet werden. Im Potpourri vereinen sich diese konträren Bestrebungen, denn es kann ebenso an bedeutenden Kunstwerken wie an der aktuellen Unterhaltungsmusik partizipieren. Die immer gleiche Binnenstruktur – die Aufeinanderfolge von Highlights einer Oper oder einer Schlagersaison – stellt Unterhaltung und sinnliches Vergnügen auf die gleiche Stufe wie Bildung und Kunst. Auf diese Weise ist das Potpourri verschiedenartigen Interessen und Bildungsniveaus zugänglich, und dieses Spektrum der Bezugsmöglichkeiten sichert seinen Erfolg im bürgerlichen Musikleben. Zugleich eröffnet es Perspektiven für einen liberalen Begriff von Kultur, in dem Kunst und Unterhaltung in ihren unterschiedlichen Abstufungen gleichermaßen ihren Platz finden müssen.

Dennoch hat das Potpourri mit seinem mangelhaften ästhetischen Ruf zu kämpfen. Seine Abhängigkeit von fremden Texten weckt nicht nur Interessen, sondern zieht auch den kritischen und exklusiven Vergleich mit den Originalen nach sich. Die Messlatte ist das kanonisierte Repertoire, das Ergebnis eines Auswahlprozesses, der ästhetische Höchstleistungen würdigt, mustergültige Kunstwerke idealisiert und geniale Komponisten auszeichnet. Gemessen an diesem Kanon sinkt der Wert des Potpourris, ist aber innerhalb ästhetischer Bezugssysteme dennoch untrennbar mit den Normen der Kunst verbunden.

Anders fällt das Ergebnis aus, wenn es nicht um den künstlerischen Wert, sondern um die soziale Funktion des Potpourris geht und seine bereits in der Struktur angelegten komplementären Qualitäten erkennbar werden. Es weist über sich selbst hinaus auf das gesamte bürgerliche Musikleben, auf den Bereich der Kunst ebenso wie auf den der Unterhaltung. Es verkraftet als bürgerliche Hausmusik die Spaltung zwischen Kennern und Liebhabern

und wirbt für das Interesse an bedeutenden Komponisten. Es negiert existierende Rangordnungen zwischen musikalischen Formen und Gattungen und verbindet Kunst und Leben, indem es Einfluss nimmt auf die Gestaltung bürgerlicher Lebens- und Kommunikationsformen der Zeit.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. (1964). »Schubert« [1928]. In: Ders., *Moments musicaux. Neu gedruckte Aufsätze 1928-1962*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 18-36.
- Ballstedt, Andreas (1997). »Potpourri.« In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil, Bd. 7. Hg. v. Ludwig Finscher. Kassel, Stuttgart: Bärenreiter/Metzler (2. Aufl.), Sp. 1760f.
- Dahlhaus, Carl (1972) »Über die ›mittlere Musik‹ des 19. Jahrhunderts.« In: *Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst*. Hg. v. Helga de la Motte-Haber. Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann, S. 131-147.
- Engel, Hans (1962). »Potpourri.« In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Bd. 10. Hg. v. Friedrich Blume. Kassel: Bärenreiter (1. Aufl.), Sp. 1720.
- Geuen, Heinz (1995). »Das hat die Welt noch nicht gesehen«. Kabarett, Operette und Revue als Embleme populärer Kultur der 20er Jahre,« In: *Es liegt in der Luft was Idiotisches. Populäre Musik zur Zeit der Weimarer Republik*. Hg. v. Helmut Rösing (= Beiträge zur Populärmusikforschung 15/16). Baden-Baden: Coda, S. 52-68.
- Giesbrecht, Sabine (2000): »Daisy oder Sylvia – Kunst unter der Optik des Lebens.« In: *Frauen- und Männerbilder in der Musik*. Festschrift für Eva Rieger zum 60. Geburtstag. Hg. v. Freia Hoffmann, Jane Bowers und Ruth Heckmann. Oldenburg: Bibliotheks- und Informationssystem der Universität, S. 97-110.
- Giesbrecht-Schutte, Sabine (2001): »Klagen eines Troubadours. Zur Popularisierung Schuberts im Dreimäderlhaus.« In: *Martin Geck. Festschrift zum 65. Geburtstag*. Hg. v. Ares Rolf und Ulrich Tadday. Dortmund: Klangfarben Musikverlag, S. 109-133.
- Hilmar, Ernst / Jestremsky, Margret (Hg.) (1997). *Schubert-Lexikon*. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.
- Schneidereit, Otto (1964). *Operettenbuch*. Berlin (DDR): Henschelverlag (10. Aufl.).
- Schumann, Robert (1889). *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Bd. 2. Hg. v. Heinrich Simon. Leipzig: Reclam.
- Storck, Karl (1911). »Gartenkonzerte«. In: Ders., *Musik-Politik. Beiträge zur Reform unseres Musiklebens*. Stuttgart: Greiner & Pfeiffer, S. 102.
- Ueding, Gert (1973). *Glanzvolles Elend. Versuch über Kitsch und Kolportage*. Frankfurt/M: Suhrkamp.

Abstract

Musikalische Edelsteine, a series of collections of arrangements for the piano published between 1908 and 1939, contain various forms of potpourris. These potpourris, arranged from melodies from operas, operettas, popular songs and dances as well as rather sophisticated works of art music, belong to a sphere between art and the popular. Middle-class families accepted potpourris, e.g. with subjects from compositions by Franz Schubert, as part of their social life, whereas bourgeois critics judged them by categories of art, criticizing the disruption of the artist's work, but, nonetheless, justifying the medley for its educational values in teaching works of the classical canon to people of lower education. Potpourris with pieces of operettas, with dances or popular songs are significant for the modern times at the beginning of the 20th century.

WAS IST SALSA?

Maximilian Hendler

Salsa = standardspanisch (kastilisch) »Brühe, Tunke, Würze; übertragen Anmut, Reiz« (Tolhausen 1908: 660). Etymologisch handelt es sich um eine Adjektivbildung von lateinisch *sal*, das heißt »Salz«. Daher bedeutet *salsa* wie auch das französische Pendant *sauce* ursprünglich »die Salzige«. Möglicherweise war die Urform des Wortes im Vulgärlatein der Name für die stark salzige Fischsoße, die bei den klassisch-römischen Autoren unter der Bezeichnung *liquamen* auftritt und einschlägigen Berichten zufolge ausgiebig verwendet wurde, auch für Speisen, bei denen sie der heutige Geschmack strikt ablehnen würde.

Laut Egon Ludwig (2001: 566) wurde der Begriff »Salsa« als Musikterminus in seiner heute üblichen Bedeutung erstmals im Jahr 1963 von Isis Sanabria vom Label Fania Records verwendet. In der zweiten Hälfte der 1960er begann er sich auszubreiten und ab etwa 1970 etablierte er sich als Standardbezeichnung für die modische Unterhaltungs- und Tanzmusik lateinamerikanischer, insbesondere karibischer Prägung. Damit ist bereits ein essentielles Merkmal des Begriffs umrissen: Er entstammt nicht der Musikwissenschaft oder der Musikethnologie, sondern dem Marketing der Musikindustrie. Dementsprechend fehlt ihm bis heute eine exakte Definition in musikwissenschaftlichem Sinn. Die Versuche, eine solche herzustellen, werden von der Veröffentlichungspolitik der Plattenfirmen immer wieder unterlaufen. Drei Punkte sind für seine Verwendung relevant, doch sind auch diese nur im Sinn von Faustregeln zu verstehen, nicht als exakte Ausscheidungskriterien:

- a. Die Aufnahme von Jazzelementen in die Orchestermusik kubanischer und portorikanischer Prägung, die sich vor allem in der Organisation der Bläsesätze und der Behandlung der Harmonik äußert, gegebenenfalls auch in jazzidiomatisch improvisierten Soli.
- b. Die Aufnahme von Elementen aus der Rock- und Popmusik, die sich einerseits in der Verwendung von elektrisch verstärkten und elektroni-

schen Instrumenten äußert, andererseits in einer mehr oder minder weitgehenden Simplifizierung der authentischen Polyrhythmik karibischer Prägung.

- c. Die Vermischung von Gattungen und Stilen, die in der traditionellen karibischen Musik getrennt sind. Diese Mischung kann innerhalb der Musik einer Insel vor sich gehen, wie etwa die bis zur Ununterscheidbarkeit gehende Annäherung von Charanga und Conjunto und deren jeweiligem Repertoire in der kubanischen (kubanisch dominierten) Musik. Sie kann sich aber auch in der Vermischung von Traditionen verschiedener geographischer Herkunft äußern, wie es heute vor allem in Kolumbien und Venezuela zu beobachten ist.

Bei der Salsa handelt es sich demnach um ein explizit synkretistisches Phänomen, wie auch in einer salsa/sauce verschiedene Zutaten zu einer neuen Geschmackskombination vermischt werden. Diese Mischung hat eine soziale Basis. Das Zentrum der Salsa ist Latin New York, naturgemäß dominiert von Zuwanderern aus Puerto Rico, jedoch seit jeher untermischt mit Kubanern, Dominikanern und in schwächerem Maß mit Immigranten von allen Inseln und Küsten der Karibik. Vor allem seit dem Sieg der Revolution Fidel Castros verstärkte sich die Zuwanderung von Kubanern exponentiell, was Auswirkungen auf das Musikleben hatte. Zu einem weiteren Zentrum der Salsa entwickelte sich Miami, dem Vernehmen nach eine heute von Kubanern dominierte Stadt, was durch die geographische Nähe zu Kuba erklärlich ist. Hin und wieder findet sich bereits der Name »Little Havanna«. Ein in seinem Salsa-Musikausstoß schwächeres, aber doch erwähnenswertes Zentrum ist auch Los Angeles, dessen hispanophone Bevölkerung zwar mit Mexiko und nicht mit der Karibik kommuniziert, aber eben der spanischen Sprachgemeinschaft wegen karibischen Einflüssen zugänglicher ist als die Angloamerikaner.

Als Salsa-Formation par excellence gelten die »Fania All-Stars«, so benannt nach dem Label Fania Records Inc., von deren Mitarbeiterin Isis Sanabria – wie bereits erwähnt – der Begriff »Salsa« im gegenständlichen Sinn geprägt wurde. Die Musiker fanden sich um die Mitte der 1960er Jahre bei informellen Jam Sessions im Red Garter Club in New York. Die talent scouts von Fania Records erkannten das musikalische Potential, das sich bei diesen Gelegenheiten zusammenbraute, und promoteten die Gruppe unter dem Namen ihrer Firma. Tatsächlich vereinigen sich in der Musik der Fania All-Stars Einflüsse aus Karibik, Jazz und Pop in paradigmatischer Weise, insgesamt durchdrungen vom Groove und vom Tempo New Yorks. Wenn von Salsa-Produktionen behauptet werden kann, dass sie den kanonischen

Aspekt der Salsa repräsentieren, dann sind es die Alben, die – beginnend mit *Live At The Red Garter, Vol. 1 & 2* (1968 resp. 1969) – von den Fania All-Stars aufgenommen wurden.

Im Lauf der vergangenen 30 Jahre verbreitete sich die Salsa über große Teile Lateinamerikas, wo sie heute als die moderne Musik schlechthin gilt. Diese weite Ausbreitung führte zwangsläufig zu immer neuen Mischungen mit regionalen Traditionen, erleichtert durch den synkretistischen Basischarakter der Musikdrift. Vordergründig dominieren zwar Strukturen, die am ehesten dem kubanischen Son entsprechen, doch gibt es nahezu kein Formschema aus dem engeren und weiteren Umkreis der Karibik, das nicht im Salsa-Milieu auftauchen könnte. Dadurch zerfließt die von allem Anfang an vage Stilkontur der Salsa vollends ins Ungreifbare. Unter soziologischem Aspekt bezeichnet der Terminus eher ein tropisch-lateinamerikanisch geprägtes Lebensgefühl der Gegenwart als eine fassbare musikalische Entität.

Diese Unbestimmtheit ist kein Zufall. Keines der oben genannten Merkmale, die für die Salsa als konstitutiv gelten können, war im Jahr 1963 neu. Vielmehr handelt es sich darum, dass ein neuer Terminus in den Strom einer jahrzehntelangen musikalischen Entwicklung geworfen wurde, der durch seine Brauchbarkeit für die Marketingstrategien der Musikindustrie ein Eigenleben gewann. Insofern geht der Begriff »Salsa« parallel mit dem Begriff »Jazz«, denn auch dieser wurde erst populär, als ein Manager im Jahr 1917 »Tom Brown's Band« aus New Orleans zum Zweck der besseren Vermarktung in »Original Dixieland Jazz Band« umbenannte (Dauer 1994: 67). Bezeichnenderweise geschah das ebenfalls in New York. Die Schicksale des Begriffs »Jazz« sind hinlänglich bekannt, desgleichen, dass für die damit benannte Musik bis heute keine allseits akzeptierte Definition gefunden werden konnte.

Jedoch »mit Worten lässt sich trefflich streiten, mit Worten ein System bereiten«, und wenn einmal ein Begriff in die Welt gesetzt wurde und hinreichend populär ist, lässt sich der Gedanke nicht aufhalten, dass er etwas Spezifisches bezeichnen müsse. Wenn nun die Spezifika der Salsa festgestellt sind, was einem musikalisch engen Bewusstsein nicht schwer fällt, das kaum etwas anderes kennt als die US-Hitparaden, ist der erste Schritt zur Kanonbildung bereits getan. Obendrein ist die Konstruktion eines Kanons im Nachhinein ein gängiges Verfahren der europäischen Kunst- und Kulturgeschichte. Dass es sich dabei um Geschichtsklitterung handelt, wird verdrängt, seit es Kanonbildungen gibt. Man denke an den klassischen Kanon der deutschen Literatur und die Rolle, die Goethe und Schiller darin spielen. Waren deren Zeitgenossen, z.B. Jean Paul, ebenfalls »Klassiker«? Es erübrigt sich, weitere Beispiele anzuführen.

Ein musikalischer Grund für die Entstehung der Mischungen, die in den 1960er Jahren den Namen »Salsa« erhielten, lag im Druck der US-amerikanischen Vergnügungsindustrie, die zwar nicht den Jazz in engstem Sinn, aber doch jazzidiomatische Spielweisen zum globalen Vorbild der Tanzmusik machte. Der vielleicht wichtigste Impuls kam jedoch aus dem Schoß des eigentlichen Jazz. Als sich im Frühjahr 1947 in einem Apartment, 127 West 111th Street, New York, John Birks »Dizzy« Gillespie (*21.10.1917 Cheraw, SC, †6.1.1993 Englewood, NJ), der exzentrische Startrompeter des Bebop und avantgardistische Orchesterchef, mit Luciano »Chano« Pozo González (*7.1.1915 Havanna, †2.12.1948 New York), dem im Jazzmilieu bekanntesten kubanischen Komponisten und Perkussionisten traf, war das der Beginn eines zwar kurzen, aber umso fiebrigeren Abschnitts der Jazzgeschichte, der zunächst »Cubop«, bald aber »Afro Cuban Jazz« genannt wurde und neben den musikalischen auch ideologische Spuren im Jazzmilieu und im aktivistischen Teil der »african americans« insgesamt hinterließ, die nachhaltiger wirkten als die Musik selbst.

Gillespie bewegte sich zwar nie ausschließlich in diesem Stilbereich, aber zeitweilig dominierte er sein Schaffen. Sein Interesse an der Antillamusik ist allerdings älter. Bereits 1938 spielte er im Orchester des kubanischen Klarinettenisten, Saxophonisten und Flötisten Alberto Socarrás. Erneuten Auftrieb bekamen seine diesbezüglichen Neigungen, als er sich 1939 im Orchester Cab Calloway mit dem ebenfalls aus Kuba stammenden Trompeter Mario Bauzá anfreundete, der ihn auf Streifzüge durch die Latino-Szene von New York mitnahm. Sie gehörten von nun an zu seinen Gepflogenheiten, bei denen er Erfahrungen und Bekanntschaften sammelte, die ihm bei der Kreation des Cubop oder Afro Cuban Jazz zugute kamen.

Dieser blieb zwar vordergründig eine Episode, doch riss er in die bis dahin kompakte musikalische Kontur des Jazz eine Wunde, die sich nie mehr schließen sollte. Sie bahnte nicht nur dem Einströmen aller nur denkbaren Exotismen in das Jazzmilieu den Weg, sondern war auch ein wesentlicher Beitrag für den sich formierenden »Afrikanismus«, der in der Ideologie der schwarzen US-Bürger eine Rolle zu spielen begann und über diese Ideologie (oder diese Ideologien) wieder auf den Jazz zurückwirkte. Genau genommen handelte es sich um die erste und in ihrer historischen Wirkung bedeutendste Fusion-Welle der Jazzgeschichte. Gleichzeitig wurde damit eine Bresche für die kommerzielle Rezeption lateinamerikanischer Musik in den USA geschlagen, die nicht nur alles bis dahin Geschehene übertraf, sondern auch ihre internationale Verbreitung in erheblich höherem Maß förderte, als es in der Zwischenkriegszeit geschehen war.

Wenngleich der Afro Cuban Jazz im so genannten »Licht der Geschichte« geboren wurde, sind die Motivationen, die dazu führten, nicht vollständig durchsichtig. Was bewegte Gillespie zum Griff nach dieser Musik, die für mehrere Jahre sein Schaffen bestimmen sollte und – wenn auch nur kurzfristig – die anderen Musiker der Bebop-Bewegung beschäftigte? Oder anders herum gefragt: Welche Anziehungskraft konnte die handgreiflich traditionalistische und folkloristische Stereotypie der kubanischen Perkussion auf die sich bewusst avantgardistisch gerierenden Bebop-Musiker ausüben, denen (nicht nur) in ihrem musikalischen Schaffen Grenzerweiterungen und -überschreitungen alles bedeuteten? Diese Frage ist bis heute nicht hinreichend beantwortet und sie wurde von der Jazzforschung auch nie mit Entschiedenheit gestellt. Der Gedanke an die »Dialektik der Gegensätze«, die bei Revolutionären des Öfteren zu beobachten ist, liegt hier näher als irgendwo sonst in der Jazzgeschichte.

In Kürzestfassung besagen die Äußerungen zum Thema, dass Gillespie dauernd auf der Suche nach Neuem war. Das ist zweifellos richtig, erklärt jedoch nicht die Spezifika seiner afrokubanischen Ambitionen, zumal diese Musik wohl für den Jazz neu, ansonsten aber zutiefst traditionell war. Ein – allerdings sehr allgemeiner, sehr diffuser – Grund könnte im erwachenden Selbstbewusstsein der schwarzen US-Amerikaner liegen, empfanden sich doch gerade die Pioniere des Bebop als eine »schwarze« Avantgarde. Verschärft wurde die Situation durch die Kriegspropaganda, die zum Kampf gegen den Rassismus in Europa aufrief und damit den Schwarzen in den USA ihre eigene Lage umso peinlicher zu Bewusstsein brachte. 1943 entlud sich denn auch die allgemeine Unzufriedenheit in schweren Ghettoaufständen. Bei einzelnen Individuen mochte das ein Anstoß zur Suche nach den »African Roots« sein, die erst in den 1950ern eine Modeerscheinung wurde.

Als ein innermusikalischer Grund wird das Streben des Bebop nach rhythmischer Komplexität genannt. Dieser Erklärungsversuch lässt die Tatsache unberücksichtigt, dass der Terminus in der Entwicklung des Bebop etwas vollständig anderes, tendenziell sogar Gegenteiliges bedeutet als in der kubanischen Musik. Ein wesentlicher Schritt vom traditionellen zum modernen Jazz besteht darin, den starren, tanzbaren Beat in ein fluktuierendes Spiel der Akzente aufzulösen, das es den Schlagzeugern ermöglichte, in eine bis dahin undenkbar dichte Beziehung zu den Melodikern zu treten. Die kubanische Rhythmik beruht dagegen auf einem Spiel mit Formeln, die auf vielfältige Weisen kombiniert und variiert werden können, dabei aber nie ihre geradezu kristalline Gestalthaftigkeit verlieren. Sollte Dizzy Gillespie dem in interkulturellen Kontakten nicht seltenen Irrtum anheim gefallen sein, Gesetze, die er nicht erkannte, für Freiheit zu halten? Dieser Effekt

könnte in der ersten Annäherung eine Rolle gespielt haben, erklärt jedoch nicht sein anhaltendes Interesse. Gillespie war musikalisch versiert genug, um zu erkennen, dass in der Rhythmik der Antillenmusik Gesetze walteten, auch wenn er ad hoc wahrscheinlich nicht imstande war, sie zu formulieren.

Ein Faktor darf bei diesen Überlegungen nicht außer Acht gelassen werden, auch wenn er in der Jazzliteratur nie zur Sprache kommt – der kommerzielle. Der Bebop hatte von seiner Entstehung an unter Publikumsferne gelitten, was die Musiker in existenzielle Probleme brachte. Das bekannte Diktum von Gillespie »Ich spiele für Musiker« drückt auf simple Weise das gleiche aus, was Baudelaire mit dem »aristokratischen Vergnügen, zu missfallen« meinte. Es ist der Selbstschutzmechanismus avantgardistischer Künstler, die vom Publikum nicht angenommen werden. Nun hatten sich Mambo und Rumba (bzw. das, was außerhalb Kubas unter diesen Begriffen verstanden wurde) Mitte der 1940er auf dem US-Musikmarkt als ausgesprochene Renner erwiesen. Marshall Stearns beschreibt ihre Wirkungen auf das Publikum als Zeitzeuge:

»1946 wurde am Ostersonntag im Manhattan Center eine Tico-Tico-Tanzveranstaltung abgehalten, eine von vielen ähnlichen Veranstaltungen. Fünf afrokubanische Kapellen spielten jeweils drei Stunden lang zum Tanz. Bei mehr als drei Stunden verlangte die Gewerkschaft höhere Bezahlung. Die Veranstaltung dauerte von ein Uhr mittags bis ein Uhr nachts. Schon zwei Stunden nach Beginn mußten Feuerwehreute die Türen schließen. Eine aufgeregte Menge von 5000 war gekommen und jeder von ihnen hatte 2,75 Dollar Eintritt bezahlt. Eine Nacht vorher hatten Harry James und seine Band ganze 500 angelockt. 5000 – mehr Menschen waren in das Manhattan Center nicht hineinzupfropfen. Um acht Uhr – sieben Stunden nach Beginn – war die reichlich ausgestattete, mit 10 Barkeepern besetzte Bar leer. Verschiedene Leute warfen vom Balkon aus Flaschen auf die Tänzer hinunter, und Soldaten in Uniform schossen mit ihren Handfeuerwaffen an die Decke. Die einzige Möglichkeit, solche Unregelmäßigkeiten zu verhindern, war, die Musik ununterbrochen spielen zu lassen. Wenn die Musik aufhörte, schlug jeder auf den anderen ein, wenn sie anfang, tanzte alles. Trotz 8 erfahrener Hinausschmeißer und 14 wachhabender Polizisten mußten 4 Besucher in das St. Vincent-Hospital eingeliefert werden. Ein fliegender Stuhl kostete einen Polizeileutnant den Skalp« (Stearns 1959: 219).

Der Gedanke mochte nahe liegen, etwas von diesem Erfolg durch eine musikalische Fusionierung auf die Bebop-Szene umzuleiten. Dass diese neue Welle nicht nur mühelos als »schwarz« verkauft werden konnte, sondern zweifellos von den Musikern auch dafür gehalten wurde, machte das Unternehmen nur umso attraktiver. Das Ausbleiben des finanziellen Erfolges

könnte neben musikinternen Gründen zur Kurzlebigkeit des »Afro Cuban Jazz« beigetragen haben. Faktum ist, dass Dizzy Gillespie seine Bebop-Kollegen nur kurzfristig für das Unternehmen Cubop erwärmen konnte, und dass es trotz der zeitweiligen Unterstützung von Norman Granz eine Episode blieb. Die kommerzielle Ernte wurde nicht im Jazz, sondern in der Tanzmusik eingefahren. Dass für diese zu irgendeinem Zeitpunkt, der zufällig in das Jahr 1963 fiel, der Name »Salsa« aufkam, verwischt für große Teile ihres Publikums die Tatsache, dass sie schon längst vorher kreiert worden war.

Auch diese Entwicklung ist kein reiner Zufall, sondern sie hat ihren Hintergrund in der unterschiedlichen Einstellung der Musiker zu ihrem Material. Den Jazzmusikern blieb ein essentielles Merkmal der karibischen Polyrhythmik immer fremd – die Gliederung aller Stimmen eines Orchesters in Formeln, der Melodiker ebenso wie der Rhythmiker. Bleibt die formulaische Arbeit auf die rhythm section beschränkt, wird sie zu einem aufgesetzten Effekt, der ebenso gut durch einen anderen ersetzt oder überhaupt weggelassen werden kann. Den kubanisch-portorikanischen Arrangeuren fiel es dagegen nicht schwer, Elemente des Jazz-Arrangements in ihre Arbeit zu übernehmen, da sich diese primär auf die Besetzung und die Behandlung der Harmonik bezogen und mit den melischen Strukturen ihrer eigenen Tradition mühelos vereinbar waren. Die Vereinfachungen der Rhythmik, welche die Salsa im Vergleich mit authentischer karibischer Musik häufig zeigt, sind eine Konzession an das angloamerikanische (und europäische) Tanzpublikum.

Die skizzierten Prozesse im Jazz hatten jedoch auf den Inseln ein musikalisches Widerlager. Der Versuch, einen Zeitpunkt zu ermitteln, an dem der Einfluss des Jazz in der Karibik, insbesondere auf Kuba und Puerto Rico, festgemacht werden kann, erweist sich allerdings als umso schwieriger, je schärfer das historische Material ins Auge gefasst wird. Der Grund liegt darin, dass die Verbindungen zwischen den Antillen und dem heutigen Süden der USA bis in koloniale Zeiten zurückreichen. New Orleans, das simplifiziert, aber nicht geradezu falsch als die Geburtsstadt des Jazz betrachtet wird, ist eine Hafenstadt am Golf von Mexiko, der den Kontaktraum der Antillen im Nordwesten abschließt. Es liegt in der Natur aller Hafenstädte, dass sie nicht nur von der Kultur jener Länder geprägt sind, denen sie angehören, sondern auch von den Kulturen der transmarinen Handelspartner, im Fall von New Orleans fast durchwegs »lateinische« Regionen.

Ihre volle Tiefenschärfe bekommen diese Überlegungen durch eine Musterung der Besiedlungsgeschichte Amerikas. Die großflächige Erkundung des Kontinents im Auftrag der spanischen Krone begann gleichzeitig mit der

dritten Reise von Kolumbus im Jahr 1498. Bis zur Entdeckung der Straße von Vancouver durch Juan de Fuca im Jahr 1592 waren nach dem Rechtsverständnis des 16. Jahrhunderts große Teile des heutigen US-Territoriums für Spanien in Besitz genommen worden. Wie bekannt, konnten sie nicht gehalten werden. Bevor sie jedoch an die angelsächsisch dominierten Vereinigten Staaten gingen, schob sich ein breiter Gürtel französischer, d.h. ebenfalls lateinisch-katholischer Kolonisten von den Großen Seen bis zur Mississippi-mündung. Zu dieser Zeit entwickelte sich auch die Plantagenwirtschaft, die mit Sklaven aus Afrika betrieben wurde. Die Yankee-Geschichtsschreibung ist bestrebt, diese Vorgänge zu marginalisieren oder sie überhaupt auszublenken, doch sind sie für kulturhistorische Betrachtungen und insbesondere für die Entstehung des Jazz von entscheidender Bedeutung.

Der *opinio communis* zufolge begannen die Beziehungen zwischen dem Jazz und lateinamerikanischen Musikstilen mit dem Afro Cuban Jazz der späten 1940er. Bei einem auf den Jazz in engstem Sinn fixierten Betrachtungswinkel lässt sich auch kaum ein anderes Bild von der Geschichte dieser Musikdrift gewinnen. Wird jedoch der Jazz als eine Teilerscheinung jenes Kulturraumes betrachtet, zu dessen Bezeichnung sich das Adjektiv »afro-amerikanisch« eingebürgert hat, erscheinen die stilistischen Relationen in einem anderen Licht. Ein konsequenter musikhistorischer Blick zurück zeigt, dass Gattungen aus dem heutigen Lateinamerika am Beginn der Jazzentwicklung standen, dass sie quasi den Schoß bildeten, dem der Jazz entsprang. Extrem formuliert könnte dieser als der nördlichste, durch den Exodus der Musiker aus New Orleans (und dem Süden der USA ganz allgemein) in das Nordstaaten-Milieu gedriftete Ableger der Antillen-Musik bezeichnet werden, der freilich ein so starkes Eigenleben gewann, dass er zumindest im Bewusstsein des so genannten Westens das Bild der afroamerikanischen Musik vorrangig prägt und auch auf seine karibischen Wurzeln zurückwirkte.

Durch die Abwanderung der Musiker in den Norden verlor der Jazz seine Beziehungen zum karibischen Süden und gewann sie tatsächlich erst durch die Cubop-Experimente Dizzy Gillespies wieder. Kubaner und Portorikaner hatten währenddessen schon längst ein Auge auf den Jazz geworfen. Dass dieser Umstand in der Jazzforschung und der Afroamerikanistik generell kaum zur Sprache kommt, liegt an seiner engen Verbindung mit einem Phänomen, das den Kulturwissenschaftlern zu peinlich, zu vulgär, zu »kapitalistisch« ist, um sich damit zu beschäftigen, nämlich mit dem Tourismus. War die kubanische Musik Ende der 1940er Jahre für die Jazzmusiker noch eine Neuigkeit, so galt das Umgekehrte schon längst nicht mehr. Induziert durch den Musikgeschmack der US-Touristen begannen die kubanischen Conjuntos etwa ab Mitte der 1930er Jahre, die Bläusersätze der Swing-Orchester zu in-

tegrieren. Dieser Prozess führte dazu, dass am Ende des Jahrzehnts jener Ensembledtyp dominierte, der de facto aus der melodic section einer Swing Band und der rhythm section eines kubanischen Conjuntos besteht. Dass damit auch andere Jazzelemente einfließen, versteht sich von selbst.

Dieser neue Orchestertyp, der für das internationale Publikum der Inbegriff einer »kubanischen« Besetzung wurde, vollzog die eigentliche Fusion der Antillenmusik mit dem Jazz. Von den Formationen, die Dizzy Gillespie bei seinen Streifzügen im Latino-Milieu von New York kennen gelernt hatte, erwähnte er selbst das Orchester von Noro Morales als eines jener Ensembles, die ihn am stärksten beeindruckt und zum Experiment des Afro Cuban Jazz inspiriert hatten. Das kann nicht verwundern, denn der Pianist Norberto »Noro« Morales (*4.11.1911 Puerta de Tierra, †4.1.1964 San Juan), geboren in einer Musikerfamilie in Puerto Rico, verstand es hervorragend, die Satztechnik der Swing-Orchester mit karibischer Melodik und Rhythmik in Einklang zu bringen. In den Aufnahmen, die er hinterließ, ist die Verschmelzung von Jazz und Antillenmusik eleganter verwirklicht, als es im Afro Cuban Jazz der Bebop-Szene je gelingen sollte. Die Basis dafür war auch keine Afro- und Avantgarde-Ideologie, sondern eine gediegene Musikausbildung seit früher Kindheit.

In den 1940er und 1950er Jahren intensivierten sich die Einflüsse der US-amerikanischen Tanzmusik und des Jazz auf die kubanische Musik, wobei jene scharfe Grenze, die europäische Jazzfans zwischen diesen beiden Gattungen ziehen, auf den Inseln kaum wahrgenommen wurde. Von den auf Kuba wirkenden Orchesterleitern, die sich in den 1950ern dem Afro Cuban Jazz besonders aufgeschlossen zeigten, ist in erster Linie Bebo Valdés zu nennen. Typisch für die nachgerade »dynastischen« Verhältnisse in der kubanischen Musikerszene ist das biographische Detail, dass er der Vater des Irakere-Gründers Jesús Valdés ist. Unter den kleinen Gruppen des Jahrzehnts sticht die »Cuban-Jazz Combo« des Pianisten Frank Emilio Flynn und des Schlagzeugers Guillermo Barreto durch eine besonders intensive Durchdringung von Jazz und kubanischer Musik hervor. Insgesamt scheint es, dass sich unter den kubanischen Musikern vor allem die Pianisten dem Jazz am bereitwilligsten öffnen. Dieser Eindruck müsste allerdings durch Detailstudien überprüft werden.

Der Sieg der Revolution im Jahr 1959 bedeutete auch im kubanischen Musikleben eine Zäsur. Abgesehen davon, dass die Tonträgerproduktion insgesamt zurückging, erließ das Regime der zunehmenden politischen Spannungen mit den USA wegen ein Jazz-Verbot. Es wirkte sich zwar anders aus als in der Sowjetunion und in den europäischen Ostblockländern, denn die Jazzelemente, die die kubanische Musik bis dahin integriert hatte, wurden

vom Maximo Líder bzw. seinen Kulturbeamten nicht mehr als solche erkannt. Für einen Teil der kubanischen Musiker bedeutete diese Maßnahme aber doch eine fühlbare Einschränkung. Als sich die Kulturpolitik in den 1970ern lockerte, traten auch wieder Ensembles und Solisten ans Licht, die aus ihrem Nahverhältnis zum Jazz keinen Hehl machten. Von den Gruppen dürfte die 1973 gegründete Formation Irakere am bekanntesten sein. Mittlerweile ist der »Latin Jazz« ein selbstverständlicher Teil des kubanischen Musiklebens.

Für die Entstehung der Salsa ist allerdings nicht nur die Fusion von karibischer Musik mit Jazzelementen von Bedeutung, sondern ebenso mit Einflüssen aus Rock und Pop. Diese Richtungen hatten es auf Kuba schwerer, Fuß zu fassen, da ihnen von der Castro-Administration ebenso eine verderbliche Wirkung auf die Jugend unterstellt wurde wie von pädagogisch inspirierten Personen auf der ganzen Welt. Auch auf diesem Sektor ist mittlerweile eine Entspannung eingetreten. Was sich nie durchsetzen konnte, war der Punk, woran nicht nur die staatliche Ablehnung schuld sein dürfte. Wie eine Musterung der modernen Musik rund um den ganzen Tropengürtel zeigt, scheint er dem Geschmack der Bewohner dieser Regionen zu sehr zu widersprechen, als dass er Chancen auf stärkere Verbreitung hätte. Es handelt sich dabei um ein Produkt jener Länder, wo antiken Autoren zufolge die »nördlichen Barbaren« ihre Wohnsitze hatten. Erwähnt werden muss, dass auch in der Salsa-Szene der USA keine nennenswerten Spuren des Punk zu finden sind.

Der kommerzielle Erfolg der Salsa war zu groß, als dass ihre Produktion auf ihre Entstehungsregionen beschränkt geblieben wäre. Einen nicht unwesentlichen Beitrag zu ihrer globalen Popularisierung leistete der Film *Dirty Dancing*. Obendrein wurde die Salsa von Anfang an (sofern man von einem solchen überhaupt sprechen kann) nicht ausschließlich von Musikern aus den Großen Antillen gespielt. Anglophone Musiker aus den USA waren in den Salsa-Ensembles immer auch beteiligt, was den Bewohnern anderer Kontinente Mut machen mochte, es ebenfalls zu versuchen. Dazu suggeriert allein schon der Name »Salsa«, dass es sich um ein Mischphänomen handelt, bei dem Skrupel bezüglich der Stilreinheit nicht angebracht sind.

Bei der Ausbreitung der Salsa gibt es unterschiedliche Etappen, die auch unterschiedliche stilistische Konsequenzen hatten. Der erste Schritt in der Internationalisierung der Salsa erfolgte dadurch, dass sich die Anrainer der Karibik ihrer bemächtigten, soweit sie zum Kommunikationsraum der spanischen Sprache gehören. Diese Aneignung erfolgte mit unterschiedlicher Intensität. Besonders erfolgreich verlief sie in Kolumbien und Venezuela. Bezogen auf den Ausstoß der Musikproduktion, müssen diese Länder heute in

gleichem Ausmaß als Pflegestätten der Salsa gelten wie Latin New York. Dass sie am europäischen Markt nicht in gleicher Weise präsent sind, liegt an der Überlegenheit des US-amerikanischen Marketings, nicht an der Musik.

Die in ihren Ursprüngen kubanisch-portorikanische Basis der Salsa war zwar nie einheitlich, doch bezog sie ihre Formschemata primär aus Son und Danzón mit allen Derivaten dieser Gattungen. Nun ist dieser Formenschatz im übrigen Lateinamerika zwar längst bekannt, doch hat er dort nicht die gleiche Verankerung in der Volksmusik wie auf Kuba und Puerto Rico. Der deklariert synkretistische Charakter der Salsa erleichterte es den Musikern (und Sängern) in den »neuen« Salsa-Ländern im Verein mit der spanischen Sprache, Elemente aus ihrer eigenen Folklore in die neue Mode einfließen zu lassen. Diese Einflüsse wirken auf allen Ebenen der Musik, d.h. im formalen Aufbau, der meist vereinfacht wird, in den melischen Konturen und in der Rhythmik. Für Hörer, die mit der lateinamerikanischen Musik nicht hinreichend vertraut sind, verschwimmen diese Differenzen natürlich in einem diffusen Gesamteindruck des »Lateinamerikanischen«.

Die Sichtung der außeramerikanischen Salsa-Mode beschränkt sich auf Europa und Asien, wo Japan in der »Orquesta de la Luz« ein potentes Salsa-Ensemble hat. Afrika bleibt dabei ausgeklammert, denn auf diesem Kontinent werden lateinamerikanische Einflüsse seit 100 Jahren rezipiert und mit dem lokalen Musikbestand verschmolzen. Wo hier der Name Salsa auftaucht, handelt es sich wirklich nur um eine modische Bezeichnung für Altgewohntes. Die internationale Salsa-Rezeption außerhalb Amerikas hat in Bezug auf die Stilistik vor allem eine Vereinfachung der Rhythmik zur Folge. Diese Tendenz ist zwar in der Salsa von vornherein angelegt, da sie sich seit eh und je nicht nur an Latinos, sondern auch an ein nordamerikanisches Publikum wandte. Fern ihrer amerikanischen »Urheimat« wird der Druck zur Vereinfachung jedoch stärker wirksam, weil die stimulierende Wirkung eines Latino-Anteils an der Bevölkerung vollständig fehlt.

Eine eigene Nische in diesem globalen Geschehen bildet Spanien. Das liegt einerseits daran, dass dieses Land die Beziehungen zu seinen ehemaligen Kolonien, insbesondere zu Kuba, immer aufrecht erhielt. Selbst der jeder Linkslastigkeit absolut unverdächtige Generalissimus Franco brach die Kontakte zum Regime Fidel Castros nie ab, trotz des Drucks, den die US-Regierungen diesbezüglich auf ihn ausübten. Andererseits beherbergt Spanien eine Volksgruppe, die selbst über ein synkretistisches Musikrepertoire verfügt und daher mühelos neue Mischungen eingehen kann – die Gitanos. Jener Stil, der als »Gipsy-Rumba« popularisiert wurde und wird, ist genau genommen eine spanische Variante der Salsa. Auch dieses Phänomen ist wie die Salsa insgesamt nicht so neu, wie es das Marketing der Musikindustrie

darstellt. Die Cantaores, d.h. die Flamencosänger, haben seit jeher auch kubanische Titel in ihrem Repertoire.

Mit der internationalen Verbreitung der Salsa wird ein Phänomen virulent, das erneut zur Frage »Was ist Salsa?« drängt. Verschiedenenorts existieren Musikformen, die zwar nicht zur Salsa in eigentlichem Sinn gehören, sich jedoch aus ähnlichen Ingredienzien zusammensetzen und ihr dementsprechend ähnlich sind. Eine metatheoretische Betrachtung aller dieser Erscheinungen führt zum Schluss, dass auch die Salsa eine Frucht jener globalen Mischungsprozesse ist, die mit den Entdeckungsreisen portugiesischer Seefahrer im 15. Jahrhundert ihren Anfang nahmen und seither unter stets wechselnden Bezeichnungen einer »westlichen« Öffentlichkeit präsentiert werden, dabei aber den gleichen Gesetzmäßigkeiten gehorchen. Das bekannteste Paradigma dieses Typs von Musik bildet der Jazz. Daher ist es nicht verwunderlich, dass gerade er mit seinen Derivaten laufend Anstöße zu derartigen Neubildungen gibt, die bei einer typologischen Betrachtung alles andere als neu sind.

Zum Abschluss drängt sich die Frage auf, wie »modern« die Salsa heute noch ist. Europäern und wahrscheinlich auch US-Amerikanern erscheint sie als die dominierende Erscheinungsform moderner lateinamerikanischer Musik. Wird jedoch die lateinamerikanische Musikproduktion der jüngst vergangenen Jahre ins Auge gefasst, erwachen starke Zweifel, ob diese Auffassung noch gültig ist. Allenthalben drängen neue Formen an die Oberfläche, deren gemeinsames Merkmal darin besteht, dass sie in einem bis dahin nicht gekannten Ausmaß von den Möglichkeiten der Elektronik Gebrauch machen. Das bedeutet keineswegs, dass damit die Beziehungen zur folkloristischen Basis verloren gehen. Die meist jungen Musiker dieser Richtungen bedienen sich im Gegenteil ausgiebig bei diesem Fundus, nicht selten sogar bei dessen archaischesten Erscheinungsformen. Was sie daraus machen, zielt jedoch in eine andere Richtung als die Salsa herkömmlichen Zuschnitts. Vor allem der Big Band-Sound, der die Salsa weitgehend beherrscht, wenngleich auch er schon häufig elektronisch produziert wird, gehört nicht zu den Stilmitteln der jungen Garde. Noch ist kein zugkräftiger Name für die neuen Tendenzen aufgetaucht. Er wird nicht mehr lange auf sich warten lassen.

Literatur

- Dauer, Alfons Michael (1994). »Don't Call My Music Jazz. Zum Musiktransfer von der Alten zur Neuen Welt und dessen Folgen.« In: *Populäre Musik und Pädagogik. Grundlagen und Praxismaterialien*. [Bd. 1]. Hg. v. Jürgen Terhag. Oldershausen: Institut für Didaktik populärer Musik, S. 13-25.
- Ludwig, Egon (2001). *Música Latinoamericana. Das Lexikon der lateinamerikanischen Volks- und Populärmusik*. Berlin: Schwarzkopf und Schwarzkopf.
- Stearns, Marshall (1959). *Die Story vom Jazz*. München: Süddeutscher Verlag.
- Tolhausen, Louis (1908). *Neues spanisch-deutsches und deutsch-spanisches Wörterbuch*. Erster Band. Spanisch-deutsch. Leipzig: Bernhard Tauchnitz (5. verb. Aufl.).

Abstract

In 1963 Isis Sanabria from Fania Records labelled the mixture of Cuban and Puer-torican music, jazz, and pop with the catchword »salsa«. The term spread during the 1960s and since around 1970 it was applied to all up-to-date kinds of latin music. The capital of »salsa« is New York, where a crowd of hispanophonic people lives under the domination of Anglo-Americans. This paper investigates the origins of the music called »salsa« and its dissemination to a large part of the world. Fact is: From the beginnings until today Salsa has been such a syncretic phenomenon that any kind of canonisation can only capture a moment in its existence but not the whole music running under this name.

GRENZKONTROLLEN IM DEUTSCHEN JAZZ

Bernd Hoffmann

Das Ringen um Gestalt und Inhalt eines Jazz-Kanons bestimmt seit jeher das deutsche Jazzleben. Erregte Diskussionen begleiten inhaltliche Festschreibungen in Fachzeitschriften oder im Internet und nicht selten drängt sich der Verdacht auf, dass die Debatten weit eher geführt werden, um die definitorische Macht zu sichern. Die Fixierung auf einen Jazz-Kanon unterliegt dabei zwei maßgeblichen Faktoren: einer inhaltlich geführten Diskussion unter Experten und einem nicht zu unterschätzenden Meinungsdruck von außen. Diese äußere Kraft erscheint in den letzten Jahrzehnten durchaus wechselhaft, zeigt heute jedoch eine negative Konnotation des Jazz, die von der Bundeskonferenz Jazz in ihrem Eckpunktepapier resigniert umschreiben wird:

»Zeitgenössischer Jazz führt in der Bundesrepublik eine Randexistenz. Ein bedauerlicher Missstand, der weder die hohe Qualität noch die große Vielfalt der Improvisierten Musik in Deutschland widerspiegelt« (Bundeskonferenz Jazz 2007: 1).

Die Jazzrezeption der Bundesrepublik Deutschland wird von diesem negativen äußeren Meinungsbild beständig flankiert. Diese Ablehnung auf breiter Front und in konstanter Form erzeugt jedoch gleichzeitig unter den Fans der Musik jenen sozialen Kitt, der ein System nach außen verschließt und somit leichter eine Szene im Innern zusammenfügt. Das wiederum fördert den Schulterschluss unter Fans und eint bei der Suche nach ›Andersgläubigen‹, die schnell in den Status und die Funktion des ›Gegners‹ überführt werden. Der beständige Außendruck begünstigt daher den Typus des Jazz-Experten, der die Meinung des inner circle, der Jazzszene, bestimmt und zur Bildung eines – seines – Kanons beiträgt. Es verwundert deshalb nur wenig, wenn der in späteren Jahren als »Jazzpapst« apostrophierte Joachim Ernst Berendt das Vorwort seines populären *Jazzbuchs* 1953 mit den Worten »Für Jazzgegner und Skeptiker« überschreibt (Berendt 1953: 5). Somit umfasst das ›Psychogramm‹ der westdeutschen Jazzrezeption gleich zwei Druckverhältnisse: Neben dem Meinungsdruck von außen gilt es den Profilierungs-

druck einzelner Aktivisten im Innern zu beobachten. Im Innern der Szene versuchte etwa der Kölner Rundfunkmoderator Dietrich Schulz-Köhn dem übermächtigen Wunsch nach gesellschaftlicher Akzeptanz durch eine Vielzahl von Fan-Appellen nachzukommen (Hoffmann 2008a). Diese beiden Beispiele der frühen 1950er Jahre werden an anderer Stelle wieder aufgegriffen, sie sollen hier nur kurz Einblick geben in eine Mechanik, die einen Kanon ausbilden kann.

In der Geschichte des westdeutschen Jazz manifestiert sich das Entstehen eines Jazz-Kanons oft in Glaubenssätzen der Jazz-Experten, die wenig musikethnologisches Handwerk oder musikwissenschaftliche Reflektion aufweisen: So entsteht eine Vielzahl kanonisierender Definitionen zu stilistischen Fragen, meist belegt durch Sammlungen historischer Klangdokumente. Schon bei der Verortung der Frühgeschichte der swingenden US-amerikanischen Musik offenbaren die Erklärungsmodelle zum New Orleans Jazz eine Gegensätzlichkeit, die über viele Jahre die Rezeption traditioneller Jazzformen begleitet. Vor allem in den 1950er Jahren bietet das westdeutsche Fanschrifttum zahlreiche Belege für eine mit Klischees angereicherte Diskussion: Die nahezu unversöhnlichen Einschätzungen des »europäischen und des afrikanischen Anteils an der Entstehung des Jazz« (Hoffmann 2004: 73f.) werden als Fehde zwischen »Negertheoretikern« und Anhängern der »Jazz ist ursprünglich eine weiße Musik«-These ausgetragen. Die eher musikjournalistische Ausprägung fördert ein Jazz-Expertentum, das den Jazz im Kontext der afro-amerikanischen Musik recht isoliert betrachtet und beschreibt. Ein Beispiel: Musikalische Ausformungen der karibischen Musik, die im Bebop eine afro-kubanische Stilvariante ergeben, werden terminologisch abgegrenzt. Anhand deutschsprachiger Texte zur Rezeption jazzverwandter Stilikarten der 1940er und 1950er Jahre lässt sich dieses »deutsche Reinheitsgebot« belegen (Hoffmann 2006: 63f.). Nicht nur die Frühzeit der Kanonbildung ist also durch Abschottung und Ausgrenzung gekennzeichnet.

Wenn nachfolgend die Strategien der Diskursbestimmung herausgearbeitet werden, die zur Ausbildung eines Jazz-Kanons in der Bundesrepublik beigetragen haben, bleibt zu beachten, dass die Rezeption des Jazz über Jahrzehnte eng mit der Dynamik ihres eigenen Diskurses verknüpft ist. An drei Aspekten seien – zumindest ansatzweise – diese Strategien erörtert:

1. Die Stil-Kanonisierung der frühen 1950er Jahre zeigt das Aufeinandertreffen verschiedener Fangruppen, die sich über ihre bevorzugte Stilistik (Hot Jazz, Swing und Bebop) definieren und in der aufblühenden Hot- und

Jazz-Club-Szene die Neu-Mitgliedschaft von Fans an bestimmte Musik(er)-Repertoires knüpfen.

2. Der Aspekt der institutionellen Kanonisierung geht über die Bestimmung eines musikalischen Sachverhaltes hinaus. Hier wird der Experte oder das Institut zum Bewahrer des Kanons: Das deutsche »Jazzpapsttum« wäre eine solche Institution, festzumachen am Rundfunkredakteur, Festivalmacher und Produzenten Joachim Ernst Berendt oder die publizistische Arbeit des Jazzinstituts Darmstadt.
3. Die digitale Kanonisierung führt in die Medienwelt des Internet und dort zu einer neuen Szenebildung: In Foren, Blogs und Wikis¹ hat sich in kurzer Zeit ein Expertengremium versammelt, das über den Jazz in recht unterschiedlicher Qualität online diskutiert. Die dort getroffenen Festlegungen, Einschätzungen und Meinungen erinnern überraschend stark an die Debatten der 1950er Jahre.

1. Stil-Kanonisierung

Zweifelloos ist die unerwartet deutliche Aufsplitterung des westdeutschen Jazzlebens im Jahrzehnt nach der Beendigung des Zweiten Weltkrieges ein Reflex auf die Kulturpolitik des NS-Regimes, zudem aber auch ein Resultat musikstilistischer Änderungen im Jazz. In der an anderer Stelle (Hoffmann 2000a, 2000b und 2002) mehrfach beschriebenen Konsolidierungsphase (1945-1955) des westdeutschen Jazzlebens – markiert durch das Entstehen zahlreicher lokaler Hot- und Jazz-Clubs – treffen gleich drei Generationen von Jazz-Fans in der Trümmerlandschaft der Besatzungszonen aufeinander. Orientiert an unterschiedlichen Stil- und Repertoireformen wie Hot Jazz, Swing und Bebop, etablieren sich bis zum Beginn der 1950er Jahre drei heterogene Szenen. In zeitgenössischen Texten werden diese Szenen, die jeweils über eine völlig unterschiedliche Organisationsstruktur verfügen, mit stilistischen Zuschreibungen bedacht, d.h. die Gleichsetzung einer spezifischen Stilistik erfolgt über die Nennung eines »typischen« Musikers, beispielsweise: Hot Jazz = Duke Ellington Orchestra, Swing = Benny Goodman Orchestra und Bebop = Dizzy Gillespie. Diese Synonyme erscheinen stellvertretend für die Differenzen stilistischer Belange im gesamten Hot- und Jazz-

- 1 Eine vollständige Dokumentation der zitierten Internet-Quellen liegt als ausführliche PDF-Dokumentation beim Autor vor. Aus Platzgründen können hier die Quellentexte (Einträge) und ihre Kommentierungen nicht abgedruckt werden. Internet-Quellen sind in eckigen Klammern angegeben und jeweils durch [Autor: Erscheinungstag] gekennzeichnet.

Club-System der frühen 1950er Jahre. Nicht jedes jazzstilistische Repertoire wird somit »automatisch« zum Kern eines generellen Jazz-Kanons. Denn je nach Zugehörigkeit der Jazzszene wird das Repertoirefeld anderer Stile bewusst ausgeklammert und ignoriert. Bereits 1949 mahnt der Rundfunkjournalist Dietrich Schulz-Köln in der 39. Ausgabe seiner NWDR-Sendereihe *Jazz-Almanach*:

»Die Jazzfreunde haben eine gute Eigenschaft, die zugleich ihr größter Fehler ist: sie sind fanatisch. [...] Ihre Begeisterung ist dabei jedoch sehr einseitig und unduldsam und gerade das, was sie von ihren lieben Mitmenschen erwarten, lassen sie selbst am meisten vermissen, nämlich Toleranz! Der Jazzfreund erwartet, daß man die Jazz-Musik gelten läßt und anerkennt. Wenn er selber aber ein Anhänger des Be-Bop ist, verdammt er den anderen Jazzfreund, der für Swing oder Dixieland schwärmt« (Schulz-Köln 1949: 2).

Die stilistischen Differenzen kennzeichnen diese erste Dekade des westdeutschen Jazzlebens. Erste Untersuchungen zur damaligen Clubsituation belegen deutlich die Bevorzugung bzw. Dominanz unterschiedlicher Repertoires. Diese Beobachtungen lassen sich anhand interner Jazzfan-Informationen der Städte mit besonders aktiven Clubs in Köln (Zahn 1997), Düsseldorf (Hoffmann 1999), Dortmund (Müller/Ortmann/Schmidt 2004), Frankfurt (Schwab 2004) und Hannover (Evertz 2004) nachvollziehen. Leider ist die Datenbasis hier sehr gering. Die Zugehörigkeit zu einer spezifischen Szene spiegelt sich aber auch im massenmedialen Kontext spezifischer Jazz-Rundfunksendungen, die, bei aller Aufforderung zu gegenseitlicher Tolerierung, die Differenzen zwischen den Stilen Hot Jazz, Swing und Bebop weiter betreiben (Hoffmann 2008a). Um konkret zu werden: Die deutlich Hot Jazz-orientierte NWDR-Sendereihe *Jazz-Almanach* (1948-1952) stellt in den ersten Ausgaben die Porträts folgender Jazzmusiker vor: Duke Ellington, Jimmie Lunceford, Count Basie, Benny Goodman, Bob Crosby, Fletcher Henderson, Fats Waller, Lionel Hampton, Django Reinhardt, Johnny Hodges, Louis Armstrong, Coleman Hawkins, Benny Carter und Jack Teagarden. Hingegen liegen bevorzugte Musiker der Stilistik Bebop, Charlie Parker und Dizzy Gillespie, nach Auszählung aller gespielten *Jazz-Almanach*-Titel auf den Plätzen 21 und 28, d.h. bei rund 1500 ausgestrahlten Titeln ergeben sich 1,2 % Musik mit dem Saxophonisten Charlie Parker und 0,9 % mit dem Trompeter Dizzy Gillespie.

Die von den westdeutschen Jazz-Fans vollzogene Stil-Differenzierung wird durch die Schwerpunktbildung der Rundfunk-Sendereihen noch verstärkt. Sie ist aber nicht allein eine Blüte hiesiger Jazzrezeption. Erheblich aggressiver gestaltet sich der »Glaubenskrieg« zwischen den Jazz-Stilen in der französischen Hauptstadt. Detailliert berichtet *Der Spiegel* (Anon. 1948: 26) vom Streit der Gründer des Hot Club (de France), Hughes Panassié und

Charles Delaunay. Konzerte mit US-amerikanischen Improvisatoren werden von der jeweils anderen Szene gestört; ausführlich verunglimpft Panassié die modernen Formen des Jazz in seiner Streitschrift *Die Geschichte des echten Jazz* (1962).

Die überraschend starke gegenseitige Abschottung verhindert die Etablierung eines ausbalancierten Jazz-Repertoires. Bei der Sichtung von Mitgliederzugängen im Bereich der Hot- und Jazz-Clubs wird diese ästhetische Abgrenzung konsequent angewandt, eine Form der Selektion, die 1950 vom Anglo-German Swing Club (AGSC) gegenüber den verschiedenen westdeutschen Hot- und Jazz-Clubs, die – geblendet von den eigenen Aktivitäten – diese Problematik nicht erkennen wollen, mehrfach kritisiert wird (Hoffmann 2000b: 281). Gefordert wird deshalb Anfang der 1950er Jahre die Einbeziehung aller am Jazz interessierten Fans in den Club-Alltag:

»Den sensationslüsternen ›Swingheini‹ zu einem ernsthaften Jazzfreund zu machen, ist wichtiger, als weltumspannende Pläne zu hegen. Nicht der Vertreter einer hoch- und wohlklingenden Organisation, die oft nur ein hohles Gemäuer ist, sichert dem Jazz seinen Platz, sondern der kleine, unbekannte Fan, der durch sein Beispiel andere anzieht [...]. Und daran bitte ich Sie alle zu denken und zu arbeiten, jeder im Rahmen seiner Möglichkeiten und in seinem Kreise« (Martin 1950).

Diese wenig schmeichelhafte und ernüchternde Bilanz zeigt gleichzeitig eine große Weitsicht bei der Fragestellung kommender Spielstättenförderungen. Nicht nur der Anglo-German Swing Club fordert die Ausbildung mitgliederstarker Clubs, die sich in einem Netzwerk zusammenfinden, um so kulturpolitisch agieren können. Angemahnt wird eine fehlende kulturpolitische Vernetzung, die – übertragen etwa auf die Ebene eines Bundeslandes – lokale und/oder städtische Vereinsstrukturen bündeln könnte. Mögen solche Zusammenhänge für den Jazz-Aktivisten Anfang der 1950er Jahre noch ein wenig utopisch erscheinen (obwohl sie frühzeitig von Schulz-Köhn in mehreren Initiativ-Versammlungen gefordert wurden), so werden sie heute, 60 Jahre später, immer noch nicht praktiziert. Als ein negatives Beispiel kann hier das Land Nordrhein-Westfalen genannt werden, in dem es keinerlei Form einer koordinierten Spielstättenförderung von Seiten der Landesregierung gibt (Grosse-Brockhoff 2008). Die von der Landesregierung erwartete kommunale Förderung der Spielstätten wird meist – wenn überhaupt – zugunsten einmal im Jahr stattfindender Festivals vorgenommen, sodass die finanzielle Bereitschaft für die Nachhaltigkeit einer längerfristigen Jugend- und Spielstättenförderung im Bereich der improvisierten Musik in großen nordrhein-westfälischen Städten nur rudimentär stattfindet. Diesen Eindruck festigen die zahlreichen Erhebungen zur WDR 5-Sendereihe *Szene*

NRW Special: Jazz-Städte – ein kulturpolitischer Report (Rüsenberg 2006-2008). Die Konzert- und Festivalflut im deutschen Jazz führt heute nicht zu einer signifikanten Erweiterung des Musikschulangebotes oder zur Gründung neuer Spielstätten für die Konzeptionalisierung improvisierter Musik. Schon der Erhalt der wenigen existierenden Clubs ist fraglich und eine bundesweite Spielstättenförderung, wie sie von der Bundeskonferenz Jazz gefordert und vom europäischen Ausland praktiziert wird, wäre ein konsequenter Schritt.

2. Institutionelle Kanonisierung

Nach diesem kulturpolitischen Exkurs, der die Beziehungen zwischen kanonisierten Strukturen und städtischer Musikkultur in den Blick rückte, soll nachfolgend die Wechselwirkung zwischen der Macht des Kanons und der Mach(t)art seiner Festschreibung skizziert werden. Dazu kehren wir zurück in die Zeit einseitiger musikalischer Orientierungen, der Polarisierung der Stile, die mit dem Erstarken der Bebop-Semantik noch zunimmt. Eine weitere Jazz-Farbe deutet sich bereits an: der Cool Jazz, hier stellvertretend durch den Bandleader Stan Kenton (Platz 35 der *Jazz-Almanach*-Hitliste) aufgeführt. Die Aufschlüsselung des westdeutschen Jazz-Expertentums deutet den Werdegang der Protagonisten an, die zunächst als Wortführer in Clubs firmieren (Olaf Hudtwalker, Horst Lippmann, Gerd Peter Pick, Fritz Rau, Dietrich Schulz-Köhn, Werner Wunderlich, Dieter Zimmerle) und sich dann zu medialen Rundfunk-Experten weiter entwickeln. Die stilistische Zuordnung lässt sich anhand der Club- und Radioprogramme darstellen: der Hot Jazz-Propagandist Schulz-Köhn mit seinem historischen Archiv und der Sendereihe beim NWDR Köln oder der Bebop-Spezialist Horst Lippmann mit seinen guten Kontakten zu jungen US-amerikanischen Musikern und den Sendungen beim späteren Hessischen Rundfunk. Ohne starke Rückendeckung von Seiten der Clubszene wird der Publizist Joachim Ernst Berendt als Initiativsprecher der Deutschen Jazz Föderation bekannt, zudem moderiert er bereits 1946 Jazzsendungen beim SWF (Friedrich 1991: 148). Seine *zeitkritische Studie* zum Jazz (Berendt 1950) umschreibt swingende, improvisierte Musik in vier, teilweise diffus formulierten Meta-Diskursen: »Jazz ist Rhythmus«, »Jazz ist Freiheit«, »Jazz ist Zeit«, »Bemerkungen zur Psychologie«, ein Konzept, das nicht in seinem großen publizistischen Erfolg *Das Jazzbuch* (Berendt 1953) wieder aufgegriffen wird. Dessen Untertitel »Entwicklung und Bedeutung der Jazzmusik« umreißt den zweiteiligen Ansatz, der über Jahrzehnte hinweg nicht nur im deutschsprachigen Raum die Rezeption

stark beeinflussen wird: eine eingängige, mit dem Mythos New Orleans garnierte Normierung der Stilgeschichte des Jazz zementiert musikalische Veränderungen im Jahrzehnt-Abstand.

Berendts *Jazzbuch* vertieft interessanterweise nicht mehr den Streit zwischen den einzelnen Fangruppen, sein Autor sucht und findet vielmehr seinen und damit den »Feind« des Jazz in der Schlager- und Tanzmusik. Eine Folge des Berendtschen Verdikts: Kommerzielle Tätigkeiten und Auftritte bundesdeutscher Jazzorchester werden stigmatisiert, da sie nicht den Weg der »reinen Lehre« beschreiten. Einerseits forciert Berendt die Diskussionen um einen Jazz-Diskurs, wie er sich beispielsweise in der ungleichen Auseinandersetzung mit Theodor W. Adorno im *Merkur* abzeichnet (Broecking 2002: 41f.), andererseits ignoriert er einen musikethnologischen Erklärungsansatz für den Jazz, der mit der Arbeit des heute in Graz lebenden Forschers Alfons Michael Dauer eng verbunden ist. Berendts ausgeprägte musikjournalistische Herangehensweise, kombiniert mit einer immensen medialen Macht als Buchautor, Hörfunkredakteur, Fernsehproduzent, Festivalgestalter (Berliner Jazztage) und Berater des Goethe-Institutes, hat das bundesdeutsche Jazzleben über mehrere Jahrzehnte wesentlich geprägt. Die tatsächlichen Auswirkungen dieser imposanten Ämterhäufung kann das von seinem Biographen Andrew Wright Hurley (2006) recht unkritisch nachgezeichnete Persönlichkeitsprofil des »Jazzpapstes« weitgehend nicht erfassen. Das System Berendt definiert über Jahre den eigenen Kanon: Seine Schallplatten-Produktionen mit bestimmten Musikern und ihre spätere Festivalpräsentation gehen Hand in Hand, Rundfunksendungen und Zeitschriftenbeiträge runden die Werbung für ein neues Projekt ab. Volker Kriegel (1998: 187) thematisiert und ironisiert Jahrzehnte später diese Machtfülle: »Nur selten hat sich jedoch bei Kulturvermittlern die Überschätzung der eigenen Bedeutung so heftig zum schieren Größenwahn verdichtet wie bei Prof. h.c. J. E. Berendt.«

Die Problematik einer solch umfassenden Machtposition lässt sich auch an aktuellen Beispielen aufzeigen, etwa den Informationen und Einschätzungen des Jazzinstituts Darmstadt. Dessen *Wegweiser Jazz – das Adressbuch zum Jazz in Deutschland* erscheint in zwei- bis dreijährigem Abstand und soll vor allem Musikerinnen und Musiker ansprechen, die über diese Publikation Veranstalter von Clubs und Festivals, aber auch öffentlich-rechtliche Rundfunkanstalten kontaktieren können. In den einleitenden Kapiteln bewertet das Jazzinstitut – nach eigener Einschätzung resp. dem Motto: »Kaum jemand weiß mehr über den Jazz und seine Entwicklung als die Mitarbeiter des Jazzinstitutes Darmstadt« (Jazzinstitut Darmstadt 2006: 21) – die Großwetterlage der improvisierten Musik in Deutschland, darunter

auch Aktivitäten der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten. Im *Wegweiser Jazz 2004/2005* wird ein erschreckendes Bild übermittelt:

»Der große Frust aber setzt dort ein, wo sich [...] auch die Öffentlich-Rechtlichen, also die Rundfunkanstalten aus ihrer Verantwortung zurückziehen. Sie waren in der Vergangenheit dafür zuständig, auch diejenigen auditiven Künste durch Produktion zu fördern, die nur ein kleines Publikum ansprechen, also eine Avantgarde zu unterstützen, der es bedarf, um sich selbst die Zukunft zu sichern. Solche Produktionen wurden in den letzten Jahren immer mehr zurückgefahren. Schlimm genug, boten doch die Aufträge des öffentlich-rechtlichen Rundfunks vielen Musikern die Chance, Projekte zu verwirklichen, die sich sonst nie hätten realisieren lassen.

Aber nicht nur diese Seite des Rundfunkstreich(e)n betrifft die Jazzszene, sondern auch das Programm selbst. [...] Die Halb- oder Ganzstundenfeatures des öffentlich-rechtlichen Radios sind eine kulturelle Errungenschaft, die auch durch einen noch so hochkulturellen Gemischtwarenladen nicht ersetzt werden können. [...] Trotzdem schade: Die Öffentlich-Rechtlichen haben so gute Feature-Traditionen entwickelt, Sendungen mit verschiedenen Sprechern, professionellen Ein-, Aus-, und Überblendungen. Nun wird all dies Knowhow kaltgestellt, der Quote wegen, die tatsächlich durch das neue Format nicht steigen wird« (Jazzinstitut Darmstadt 2004: 9f.).

Eine kritische Bilanz der Jazz-Arbeit der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten in der Bundesrepublik Deutschland, getragen von der Kompetenz eines Fachinstituts. Sie bildet keine Ausnahme, denn seit der ersten *Wegweiser*-Ausgabe im Juli 1997, die sich mit der Infrastruktur der nationalen Jazzszene beschäftigt und nur mit einem dünnen Satz auf die Aktivitäten der ARD hinweist (Jazzinstitut Darmstadt 1997: 34), kehrt dieser Vorwurf der qualitativen wie quantitativen Reduktion beharrlich wieder. Er beherrscht ab der Ausgabe 1999-2001 jede weitere Darstellung zu den Jazzprogrammen in öffentlich-rechtlichen ARD-Funkhäusern:

»Die Sendezeiten für Jazz in den öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten wurden in den letzten Jahren allerdings immer weiter zurückgeschnitten, Sendezeiten liegen immer mehr in den hörer-unfreundlichen Mitternachtsstunden. Eigenproduktionen finden immer weniger Platz im Programm« (Jazzinstitut Darmstadt 1999: 60).

Dabei lässt sich diese bemängelte Reduktion der Sendezeiten mit den vom Jazzinstitut selbst erhobenen Daten für die drei ersten Ausgaben des *Wegweisers* (Jazzinstitut Darmstadt 1996, 1997 und 1999) keineswegs belegen:

»Die Zahlen [der Jazz-Sendungen in öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten, B.H.] von 1996 und 1997 (oder die von uns nicht ermittelten für 1998)

lassen sich übrigens nicht wirklich miteinander vergleichen« (Jazzinstitut Darmstadt 1999: 11).

Das Jazzinstitut selbst zählt im Jahre 1996 in der Bundesrepublik 2819 ausgewiesene Jazzsendungen der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten, 1997 aber 3172, also rund 250 mehr (ebd.: 10). Die institutseigenen Berechnungen rechtfertigen also keineswegs den Vorwurf der Verringerung von Jazzprogrammen im öffentlich-rechtlichen Rundfunk. Die durchaus problematische Datenbasis dieser Berechnung – die Auszählung von Jazz-Sendungen anhand von printmedialen Quellen in Fachzeitschriften – liefert zudem kein genaues Bild vom zeitlichen Volumen der Jazz-Radioprogramme. Weitere, die deutsche Jazzszene stützende Funktionen der Radiostationen wie eigene Festivals, Konzertmitschnitte oder Produktionen werden durch diese Quellen erst gar nicht erfasst. Nach der oben angeführten statistischen Berechnung des Sendevolumens der ARD im Jahre 1999 gibt es keinerlei aktualisiertes Material, das diese Beweislage stützen würde.

In Band 7 der *Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung* fasst der Leiter des Jazzinstituts, Wolfram Knauer, als »Anmerkungen zum Zustand der deutschen Jazzszene« die ausführlichen Themenfelder des *Wegweiser Jazz* zusammen (Knauer 2002: 77f.). Dargestellt werden in mehreren ausführlichen Statistiken die Häufigkeiten und geographische Verteilung von Festivals, Clubaktivitäten etc. in Deutschland, die Beschreibung entsprechender Aktivitäten von einheimischen Radio-Jazz-Redaktionen indes fehlt völlig. Stattdessen findet sich in der Schlusssequenz des Textes die nahezu wörtliche Wiederholung des bekannten Vorwurfs:

»Der öffentlich-rechtliche Rundfunk zieht sich zurück aus den Liveproduktionen, und das ist traurig. [...] Das, was da wirklich fehlt in den Aktivitäten der ARD, sind die Gelder, die eben auch in den Kulturauftrag »Jazzproduktionen« flossen, Musikern Projekte ermöglichten, die im Normalfall nicht möglich waren, [...] und nur bedingt die Sendezeit« (Knauer 2002: 103).

Ohne jeglichen Hinweis auf eine statistische Erhebung wird dieser Vorwurf erhoben, eine belegte und dokumentierte Quelle lässt sich somit nicht überprüfen oder diskutieren. Dass der pauschale Vorwurf abnehmender Projektfinanzierung und Verringerung qualitativer Sendestrukturen nicht überall zutrifft, erwähnt Knauer an anderer Stelle im Text und nennt vor allem die Initiative Kölner Jazz Haus, deren wegweisende Arbeit er wiederum bei der Aufarbeitung und Analyse der Clubstrukturen in den Städten Frankfurt, Leipzig, Hamburg und Berlin nicht zulassen mag:

»Die Kölner Jazz Haus Initiative habe ich aus dieser Liste herausgelassen. Das Jazz Haus basiert auf der idealen Situation, dass es in Köln durch einen aus-

gezeichneten Studiengang [...] hervorragende junge Musiker gibt, eine sehr lebendige Szene, außerdem mit dem WDR den bislang jazz-intensivsten ARD-Sender, dessen Jazzredakteure immer auch Wert darauf legten, die regionale Szene vorzustellen und zu fördern« (Knauer 2002: 94).

Auch diese Beschreibung einer »idealen Situation« basiert zum großen Teil auf Mutmaßungen, die der realen Situation in Köln im Jahre 2002 keineswegs entspricht.

Eine direkte Befragung der entsprechenden öffentlich-rechtlichen Jazzredaktionen müsste sowohl eine quantitative und qualitative Analyse der Hörfunkprogramme wie auch die Darstellung freier Produktionen und Festival-Aktivitäten beinhalten. Zudem spielen die diversen Big Bands der ARD mittlerweile eine herausragende Rolle in der internationalen Jazzszene. Die Defizithypothese des Jazzinstitutes Darmstadt wird im Lichte einer neuen Untersuchung (Hoffmann 2008b) nicht zu halten sein. Allein bei den »Regelmäßigen Jazz-Sendungen« wurden in den Jahren 2006/2007 pro Monat 377 Stunden Jazz in der ARD² gesendet, das sind im Jahr 4524 Stunden, zu denen weitere 2622 Stunden »Nicht-Regelmäßige Jazz-Sendungen« pro Jahr hinzukommen.

Auch die Zusammenarbeit mit über 30 regionalen Festivals darf als weiterer wichtiger Aspekt der öffentlich-rechtlichen Jazzförderung neben der umfangreichen Produktionstätigkeit in den einzelnen Landesrundfunkanstalten angesehen werden. Ein grober Indikator für die Quantifizierung gemeinsamer Aktivitäten beispielsweise während eines Festivals ist die Dokumentation der Pressestimmen zu dem jeweiligen Ereignis. Ein Beispiel: Zum Duisburger Traumzeit-Festival 2007 werden – laut Presseschau (Stadt Duisburg 2007) – 166 Zeitschriftenartikel verfasst, in 46 Texten dabei die Rundfunkanstalt WDR und ihre Aktivitäten beim Festival dargestellt, d.h. in 27,7 % aller Texte wird die Arbeit des Westdeutschen Rundfunks zumindest erwähnt. Das Darmstädter Jazzinstitut stellt ebenfalls *Jazz News* zusammen und übermittelt seine Auswahl via Internet. Die ersten 25 *Jazz News*-Ausgaben (Jazzinstitut Darmstadt 2006ff.) beinhalten insgesamt 714 Hinweise, darunter zehn Eintragungen – das sind 1,4 % –, die aktuelle oder historische Aktivitäten der ARD berücksichtigen. Auch so lässt sich eine Meinung festschreiben.

2 Arbeitsgemeinschaft der Rundfunk-Anstalten Deutschlands mit den öffentlich-rechtlichen Rundfunk-Anstalten: BR, RBB, NDR, DLF, DLR, SR, RB, HR, SWR, MDR und WDR sowie von DLF und DLR.

3. Digitale Kanonisierung

Die Darstellungen des aktuellen Jazz-Diskurses finden mittlerweile in einem neuen Forum statt, das aufgrund seiner altersbedingten Übersichtlichkeit interessante Einblicke vermittelt. Anhand zweier Internet-Seiten seien die Formen der digitalen Kanonisierung näher betrachtet. Bei *www.jazzpages.com* sind alle dargestellten Faktoren, die die Mechanik der Kanonisierung bestimmen, noch eng beieinander: Die Machtposition des Expertentums, die Fixierung eines bestimmten Repertoires, die ausdrückliche Bitte von ›uninformierter‹ Fan-Seite um Unterweisung in einem solchen Diskurs und schließlich die Vermittlung eines Feindbildes. Die wesentlich stärker frequentierten Inhalte von *www.wikipedia.de* basieren auf lexikalischen Einträgen, die einer permanenten Aktualisierung unterzogen werden können. Kommentierungen und Veränderungen zum jeweiligen Eintrag werden auf einer parallel geführten Autorensseite hinterlegt und somit die sich entwickelnde Struktur des Eintrags transparent gehalten. Eine ausgesprochen musikjournalistische Begleitung der Einträge scheint nicht die primäre Ausrichtung, denn

»WikiProjekt Jazz betreibt und pflegt das Portal Jazz. Es kümmert sich zudem um die Koordinierung und Durchführung von größeren Aktionen der Jazzmusik und erstellt und beheimatet Hilfsmittel für Jazzautoren und jene, die es werden wollen« [Portal Jazz: 20.2.2008].³

Für dieses Portal arbeiten mehrere anonyme Mitarbeiter, die von Wikipedia das alleinige Recht erhalten haben, alle Einträge und Korrekturen im Portal Jazz abschließend zu bearbeiten und darüber zu befinden, ob ein Eintrag im Portal verbleibt oder gelöscht wird. Vergleichbar sind die beiden angeführten Internet-Portale nicht, da die lexikalische Wikipedia-Ordnung und die redaktionelle Betreuung eher einen reflektierten Umgang mit der Definitionsmacht des Jazz-Kanons suggeriert; die JazzPages wirken hingegen durch ihre sporadischen Themenfelder und Schwerpunkte eher als Information mit Fan-Attitüde.

Insgesamt 30 Themenfelder hat eine Stichprobe im Oktober 2007 ergeben, die beim Jazz Talk der JazzPages aufzurufen sind: Die Handhabung erfolgt über die Vorstellung eines Themas von angemeldeten Mitgliedern des Forums, denen wiederum eingeschriebene Mitglieder antworten und auf

3 Unter http://de.wikipedia.org/wiki/Portal_Diskussion:Jazz sind die Mitarbeiter des Projekts und des Portal Jazz aufgeführt: Dr. Shaggeman aka. ShaggeDoc, UliR, Aktiver Arbeiter, Room 608 und Engelbaet.

Diskussionsbeiträge reagieren können. Ein Leser dieses Jazz Talks kann erst nach erfolgter Anmeldung mitdiskutieren. Der innere Diskurs zu den verschiedenen Themen findet über die Reaktion der Antworten statt, der äußere Diskurs wird über die Aufrufe der jeweiligen Themen ermittelt.

Die erhöhte Aktionsbereitschaft des inneren Diskurses ergibt sich bei Themen, die die Problematik der Kanonisierung umspielen: »Welche Platte liegt auf dem Teller« (1193 Views), »Was läuft bei euch?« (482 Views), »Jazz-Einstieg« (827 Views), »Jazz = Pop« (348 Views) belegen die Plätze 2 bis 6, ausgezählt nach der Häufigkeit der Antworten im Rahmen eines Themas.

Im Forum »Jazz Orientierung« antwortet Jazzexperte »jodeffes« der um Rat ansuchenden »Jennifer«:

»Über die alles bedeutende, ewige Frage *WAS IST JAZZ?* sind hier schon erbitterte Stellungskriege mit grausamen Schlachten ausgetragen worden, ohne dass irgendeine Seite auch nur einen Fußbreit Landgewinn erzielen konnte« [jodeffes: 17.7.2007].

Neben diesen orakelhaften Äußerungen verteilen einige der Diskursbeherrscher auch strenge Verweise: »nimm's mir nicht übel, aber mit so einer frage macht man sich hier eher unbeliebt« [eigenheim: 20.8.2007]; und da keine Antworten mehr gegeben werden, sinkt dann auch das Interesse der Leser ein bestimmtes Thema aufzurufen.

Heftig gestritten wird im Jazz Talk über »Schlager«, hier wird die Abgrenzung zum Jazz überdeutlich. Mit 50 Antworten (Platz 1) und einem vierten Platz bei den Leseraufrufen ist diese scheinbar veraltete Abgrenzungsstrategie Joachim Ernst Berendts immer noch aktuell und wird von den Experten der digitalen Kanonisierung eifrig vorangetrieben. Aber auch eine gewisse hermeneutische Qualität bieten die JazzPages bei der Be- bzw. Umschreibung wegweisender Improvisatoren:

»rotwein: diana krall. weissweis [Weißwein, B.H.]: astrud gilberto. bier: hank mobley. wasser: miles davis. whiskey: archie shepp. heisse [sic!] schokolade: steve coleman. kaffee: peter brötzmann. absinth: lennie tristiano. becks gold: dee dee bridgewater. milch: joe lovano. bionade: brad mehldau. champagner: cassandra wilson« [eigenheim: 21.8.2007].

Was beim Talk-Charakter der JazzPages noch halbwegs entspannt wirkt, verliert im Wikipedia-Kontext den journalistischen Anspruch. Das Portal Jazz wird von einer »Redaktionsgruppe« geleitet, die sich als redaktionelle Vertretung des Portals versteht: Die – bis auf »Dr. Shaggeman« alias Sven Hagg – anonymen Autoren wie »Engelbaet« und »Aktiver Arbeiter« bewerten und korrigieren Einträge im Bereich des Jazz und der improvisierten Musik.

Hierzu gehören Einträge wie »Jazz«, »Jazz in Deutschland«, Musikerporträts, herausragende Alben der Jazzgeschichte oder Persönlichkeiten des deutschen Jazzlebens (Ulrich Olshausen, Peter Schulze und Reiner Michalke). Die Korrekturen der Einträge folgen nur scheinbar den Tugenden des seriösen Journalismus, mit Hilfe von Kenntnis, Werteneutralität und eigenen Recherchemaßnahmen Einträge zur allgemeinen Information zu verbessern. Dass im Netz aufgrund der Vielzahl von Diskussionsbeiträgen zum jeweiligen Eintrag eine reichhaltige und somit objektive Darstellung entsteht, kann nach der Sichtung einiger Materialien im deutschen Wikipedia-Jazzportal nicht bestätigt werden. Der Vorwurf einer amateurhaften Journalistik, den der US-amerikanische Autor Andrew Keen (2007) anhand von Arbeiten in anderen Internetportalen dargestellt hat, lässt sich auch hier belegen: Polemik ersetzt Objektivität. Anhand offensichtlicher Defizite bei sachbezogenen Themen des Jazzportals, etwa den Darstellungen »Jazz« oder »Jazz in Deutschland«, lässt sich die angesprochene Problematik zwar beobachten. Jedoch »umhüllen« diese Einträge keine Aura aktueller, teils aggressiver Reaktion und Gegenreaktion, denn erst die permanente Auseinandersetzung über Tage und Wochen zeichnet auch den Grad der Verfestigung von Meinung und Pauschalisierung von Seiten der Portalredaktion.

Im Februar 2008 häufen sich innerhalb weniger Tage die Bearbeitungen zum Eintrag »Reiner Michalke« und gestritten wird augenblicklich um die Kategorisierung »Jazzfunktionär« [Engelbaet: 14.2.2008]. Im Hinblick auf die Frage der Definitionsmacht soll hier weniger die inhaltliche Dimension dieses Eintrags diskutiert werden, vielmehr werden Einblicke in die Infrastruktur des Jazzportals gewährt. Der Michalke-Eintrag wird von anonymen Autoren bearbeitet, darunter »Engelbaet«, der den Eingetragenen bereits 2007 zur »stadtgartenmafia« zählte [Engelbaet: 20.2.2007] und plötzlich aus »Kölner Binnensicht« [Engelbaet: 24.2.2008] die verschiedenen Tätigkeiten in der regionalen wie nationalen Jazzszene negativ kommentiert. Auch »Aktiver Arbeiter« erkennt nahezu zeitgleich die heutigen »tragische[n] Züge« der Initiative Kölner Jazz Haus und wünscht sich im Rahmen der Michalke-Diskussion Personen, die über ein »gewisses intellektuelles Potential verfügen, das der »Papst« noch besaß« [Aktiver Arbeiter: 14.2.2008]. Deshalb folgert er an anderer Stelle: »Michalke ist eindeutig ein Funktionär, ohne künstlerischen Anspruch« [Aktiver Arbeiter: 20.2.2008].

Auffällig ist der geringe Austausch von Argumenten auf den Diskussionsseiten; Hinweise auf Löschanträge und die ungeschriebenen Regeln im Umgang mit Wikipedia, die Wikiquote, stehen im Vordergrund. Fehlen Argumente, ja »wehren« sich die »Einträge« konstant und akzeptieren nicht die geforderten Korrekturen, dann droht die Ausweisung aus dem Reich des

Wiki-Jazz durch die Hand der Portalredakteure: »Ich glaube auf Leute wie dich, die Verschleierung von Wahrheiten betreiben[,] kann Wikipedia verzichten« [Aktiver Arbeiter: 22.2.2008].

Auch im zweiten aktuellen Fallbeispiel, dem Diskurs um die Fachzeitschrift *Jazz thing*, geht es letztendlich um den Verbleib des Eintrags im Wikipedia-Netz. Wiederum ist es eine Spezifizierung und inhaltliche Festlegung, die die Redakteure des Jazzportals im Sinne ihres kanonischen Jazzverständnisses dem Eintrag hinzufügen: »Auffallend an der Zeitschrift [*Jazz thing*, B.H.] ist der sehr hohe Anteil an Werbung, der die Zeitschrift wie eine Werbebroschüre wirken lässt« [Engelbaet: 28.2.2008]. Dieser eindeutig Image schädigende Zusatz löst spontan eine erregte Diskussion über die Unabhängigkeit von Fachzeitschriften hinsichtlich der Quantität verkaufter Werbeflächen aus. Postuliert wird eine (vermeintliche) Abhängigkeit von der Musikindustrie, die kreative Jazzmusiker ausbeutet und ihre künstlerisch wertvollen Arbeiten durch Werbemaßnahmen zu einem minderen Produkt abqualifiziert. Entsprechend äußert sich »Room 608« in der *Jazz thing*-Diskussion:

»Ihr wollt den Jazz als Steinbruch für Euer Soul/Funkgemixe (den Mainstream lasse ich mal weg) benutzen. [...] Der Jazz ist nun mal nicht mit dem Anspruch auf Erfolg angetreten, sondern wie der Gospel, ist er bei ein paar (1 %) Leuten beliebt« [Room 608: 5.3.2008].

Zum Kanon des Wiki-Jazz gehört anscheinend seine Unverkäuflichkeit und sein Minderheitenimage. Der Erfolg einer Fachzeitschrift wird hier umgekehrt in den Vorwurf der Unseriosität: Dem Ausnutzen der Musik folgt der Betrug an Musikern wie Lesern.

»Subjektiv ist es meiner Meinung nach, wenn die Redaktion des *Jazz thing* in WP [Wikipedia, B.H.] einen Artikel über ihr Magazin schreibt, der groß heraus stellt[,] wie sehr sich *Jazz thing* um den Nachwuchs kümmert und dabei gleichzeitig die Freiheit des Jazz verteidigt, (beides nur durch eigene Aussagen belegt) andererseits aber verhindern will, dass geschrieben wird, dass das Magazin einen hohen Anteil an Werbung enthält, für die schon mal — wiederum nach eigener Aussage — Schwächen des Layouts in Kauf genommen werden, um die Werbekunden nicht zu verärgern« [Aktiver Arbeiter: 7.3.2008].

Die geforderte ausbalancierte Darstellung im Zuge einer eigenen Jazzportal-Recherche jedoch unterbleibt und Material der Zeitschrift *Jazz thing* zu ihren Nachwuchsprojekten wird unterschwellig abgelehnt. »Für mich stellt sich gelindermaßen gesagt einfach die Frage nach der Relevanz des ganzen Artikels« [Room 608: 7.3.2008]. Die Konsequenz dieser Forderung deutet die

Löschung des Eintrags an, seine Schlussfolgerung aber berührt direkt den hier aufgezeigten Diskurs: »Damit sind wir wirklich bei einer Traditionsdiskussion in Deutschland über die Rolle des Jazz« [Room 608: 7.3.2008].

Der Kreis schließt sich. Wäre die Frage der Portalredaktion, ob die Fachzeitschrift *Jazz thing* noch eine Jazz-Zeitschrift sei, auch in der englischsprachigen Version des Jazzportals gestellt worden? Eine Redaktion wie *Jazz thing* muss auch in einem solchen Wissensportal auf eine wertneutrale Beschreibung ihrer Arbeit vertrauen, denn eine solche Werte-Diskussion ist für eine Fachzeitschrift zweifellos Ruf schädigend, entsteht doch unterschiedlich bei den Lesern ein Gefühl der Unsicherheit und Irritation.

Die Qualifikationen der Redaktion des WikiProjekt Jazz stehen offensichtlich in einem Missverhältnis zu den hohen Zugriffszahlen dieser enzyklopädischen Materialsammlung. Eine ausführliche Analyse sollte die Mechanismen dieses Portals untersuchen, das innerhalb kurzer Zeit eine derart starke definitorische Macht erlangt hat, obwohl nicht einmal die erste und einfachste journalistische Regel befolgt wird: Die Diskussion unter namentlich bekannten Teilnehmern. Der Verzicht auf die Anonymität hat übrigens bereits ein Vorbild: das WikiPortal Philosophie.

Schluss

Auf den ersten Blick mögen die anhand einiger Beispiele dargestellten drei Formen der Kanonisierung wenig Bezüge aufweisen, doch lassen sich Grundzüge von den frühen 1950er Jahren bis in das digitale Zeitalter verfolgen. Die im WikiPortal Jazz geforderte Diskussion zur »Rolle des Jazz in Deutschland« basiert auf einem überraschend unzeitgemäßen Jazzbegriff, der stark an die Abgrenzungsstrategien der Stil-Kanonisierung erinnert, und auch die »Tanzmusik oder Jazz«-Konfrontation der institutionellen Kanonisierung lebt im Netz wieder auf. Solch antiquierte Vorstellungen haben den Boden bereitet für die »Jazzpolizei«, die die improvisatorische Kommunikation zwischen Musikern überwacht, bewertet und mit einem gewissen Kontrolldruck die Reinheit der Stile garantiert (Heidkamp 2004). Pointiert vermittelt diese Karikatur von den Jazz-Beamten in Uniform die Hilflosigkeit einer Szene, die regional zersplittert und auf kommunaler Ebene unzureichend gefördert, ihr Heil im ›wahren‹ Jazz sucht. Damit werden der Historismus in der Szene vorangetrieben und neue Wege des Jazz (über stilistische Grenzen hinweg) misstrauisch beäugt. Ohne den politischen Willen zu einer Weiterentwicklung der nationalen Jazzszene, der Standortfaktoren wie die Exportförderung, die Spielstättenförderung und den Ausbau

wissenschaftlicher Institutionen initiiert, werden die Kanons des Jazz auch in Zukunft zum unüberwindbaren Grenzzaun.

Literatur

- Anon. (1948). »Elf Millionen für den Jazz. Bebop mit Spitzbart.« In: *Der Spiegel*, Nr. 9, S. 26f.
- Berendt, Joachim Ernst (1950). *Der Jazz. Eine zeitkritische Studie* (= Der Deutschespiegel. Schriften zur Erkenntnis und Erneuerung 39). Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Berendt, Joachim Ernst (1953). *Das Jazzbuch. Entwicklung und Bedeutung der Jazzmusik* (= Bücher des Wissens 48). Hamburg: Fischer.
- Broecking, Christian (2002). »Adorno versus Berendt revisited. Was bleibt von der Kontroverse im Merkur 1953?« In: *Jazz und Gesellschaft. Sozialgeschichtliche Aspekte des Jazz*. Hg. v. Wolfram Knauer (= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung 7). Hofheim: Wolke, S. 41-53.
- Bundeskonferenz Jazz (2007). *Zur Situation des Jazz und der aktuellen improvisierten Musik in Deutschland*. Eckpunktepapier. Vorgelegt von der Bundeskonferenz Jazz im Februar 2007, Online unter: <http://www.bkjazz.de/index.php?id=90> (Zugriff: 5.5.2007).
- Evertz, Gerhard (2004). *Jazz: Eine Zeitreise durch das Hannover der 40er- bis 60er-Jahre*. Hannover: Eigenverlag.
- Friedrich, Sabine (1991). *Rundfunk und Besatzungsmacht. Organisation, Programm und Hörer des Südwestfunks 1945 bis 1949*. Baden-Baden: Nomos.
- Grosse-Brockhoff, Hans-Heinrich (2008). [Unveröffentlichter] Brief des Staatssekretärs für Kultur beim Ministerpräsidenten des Landes Nordrhein-Westfalen an Reiner Michalke, Stadtgarten Köln – Gemeinschaft unabhängiger Spielstätten NRW, vom Februar 2008.
- Heidkamp, Konrad (2004). »Die Jazz-Polizei zieht ab.« In: *Die Zeit*, Nr. 46, vom 4. November, S. 53.
- Hoffmann, Bernd (1999). »Zur westdeutschen Hot-Club-Bewegung der Nachkriegszeit.« In: *Jazz in Nordrhein-Westfalen seit 1946*. Hg. v. Robert von Zahn (= Musikland NRW 1). Köln: Emons, S. 64-98.
- Hoffmann, Bernd (2000a). »Zu Gunsten der deutschen Jugend.« Die Rezeption afro-amerikanischer Musik in der Nachkriegszeit.« In: *Duke Ellington und die Folgen*. Hg. v. Wolfram Knauer (= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung 6). Hofheim: Wolke, S. 59-94.
- Hoffmann, Bernd (2000b). »Von der Liebe der deutschen Musikpädagogik zum Jazz-Kunstwerk. Zur Rezeption afro-amerikanischer Musik in der schulischen Situation der 1950er Jahre.« In: *Populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Diskurs*. Hg. v. Helmut Rösing und Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 25/26). Karben: Coda, S. 279-293.
- Hoffmann, Bernd (2002). »Broadcasting House / Musikhalle – Hamburg 36«. Der Anglo-German Swing Club – eine programmatische Skizze.« In: *Musikwissenschaft und populäre Musik: Versuch einer Bestandsaufnahme*. Hg. von Helmut Rösing, Albrecht Schneider und Martin Pfeleiderer (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 19). Frankfurt: Peter Lang, S. 213-234.

- Hoffmann, Bernd (2003). *Aspekte zur Jazz-Rezeption in Deutschland: Afro-amerikanische Musik im Spiegel der Musikpresse 1900-1945* (= Jazzforschung / Jazz Research 35). Graz: Adeva.
- Hoffmann, Bernd (2004). »Bei den Klängen heißer Jazztrompeten: Die historische Einschätzung des europäischen und des afrikanischen Anteils an der Entstehung des Jazz.« In: *Jazzforschung / Jazz Research* 36. Hg. v. Franz Kerschbaumer und Franz Krieger. Graz: Adeva, S. 73-86.
- Hoffmann, Bernd (2008a). »Spiegel unserer unruhigen Zeit.: Der Jazz-Almanach. Anmerkungen zur Rundfunk-Sendereihe des NWDR Köln (1948-1952).« In: *Jazz Research News*, Nr. 28, Nr. 29, Nr. 30. Hg. v. Franz Krieger. Graz: Internationale Gesellschaft für Jazzforschung (im Druck).
- Hoffmann, Bernd (2008b). »Regionale Struktur — nationale Perspektive. Die Rolle des öffentlich-rechtlichen Rundfunks in der deutschen Jazzlandschaft.« In: *Jazzforschung / Jazz Research* 40. Hg. v. Franz Kerschbaumer und Franz Krieger. Graz: Adeva (im Druck).
- Hurley, Andrew Wright (2006). *Jazz Meets the World. Joachim Ernst Berendt and His Role in West-German Cultural Change, 1945-1985*. The University of Melbourne: School of Languages. Manuskript.
- Jazzinstitut Darmstadt (Hg.) (1996). *Jazz-Newsletter #9: Jazzförderung in Deutschland. Preise — Wettbewerbe — Stipendien — Förderprogramme*. Darmstadt: Eigenverlag.
- Jazzinstitut Darmstadt (Hg.) (1997). *Jazz-Newsletter #10: Wegweiser Jazz. Clubs, Festivals und mehr...* Darmstadt: Eigenverlag.
- Jazzinstitut Darmstadt (Hg.) (1999). *Wegweiser Jazz. 1999/2000. Clubs, Festivals, Initiativen und mehr...* Darmstadt: Eigenverlag.
- Jazzinstitut Darmstadt (Hg.) (2004). *Wegweiser Jazz 2004/2005. Das Adressbuch zum Jazz in Deutschland. Plattenfirmen/Veranstaltungsmagazine/Jazzpreise/Buchhändler/Mailorder/Kulturämter/Zeitschriften/Clubs/Festivals/Initiativen/Workshops/Jazzredaktionen/Jazzförderung*. Darmstadt: Eigenverlag.
- Jazzinstitut Darmstadt (Hg.) (2006). *Wegweiser Jazz (2007/2008). Das Adressbuch zum Jazz in Deutschland*. Darmstadt: Eigenverlag.
- Jazzinstitut Darmstadt (Hg.) (2006ff.). *Jazz News / Jazz Nachrichten* [Internet-Sammlung diverser Zeitungsartikel]. Online unter: <http://www.jazzinstitut.de/Jazznews/jazznews.html> (Zugriff: 8.3.2008).
- Keen, Andrew (2007). *The Cult of the Amateur: How Today's Internet is Killing our Culture*. New York: Doubleday/Currency.
- Kriegel, Volker (1998). »Unser Jazz und unsere Kritiker« [1986]. In: Ders., *Manchmal ist es besser, man sagt gar nix*. Zürich: Haffmanns, S. 181-190.
- Knauer, Wolfram (2002). »Wegweiser Jazz. Anmerkungen zum Zustand der deutschen Jazzszene.« In: *Jazz und Gesellschaft. Sozialgeschichtliche Aspekte des Jazz*. Hg. v. Wolfram Knauer (= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung 7). Hofheim: Wolke, S. 77-103.
- Martin, Jack (1950). »Rückschau und Besinnung.« In: *Hamburg Number One Rhythm Club. News*, H. 12 (Nachdruck in: *Anglo-German Swing Club. Als der Swing zurück nach Hamburg kam... Dokumente 1945-1952*. Hg. v. Horst Ansin, Marc Dröscher, Jürgen Foth und Gerhard Klußmeier. Hamburg: Dölling und Galitz 2003, S. 341).
- Müller, Andreas / Ortmann, Richard / Schmidt, Uta C. (2004). *Jazz in Dortmund. Hot — Modern — Free — New*. Hg. v. Geschichtswerkstatt Dortmund. Essen: Klartext.

- Michalke, Reiner (Hg.) (2004). *Musik life. Die Spielstätten für Jazz und Aktuelle Musik in Nordrhein-Westfalen*. Essen: Klartext.
- Panassié, Hugues (1962). *Die Geschichte des echten Jazz*. Gütersloh: Signum.
- Stadt Duisburg (Hg.) (2007). *Presseschau zum 11. Duisburger Traumzeit Festival 2007* [Sammlung von Artikeln in Tageszeitungen und Fachzeitschriften zum Traumzeit-Festival]. Stadt Duisburg: Presseamt.
- Rüsenberg, Michael (2006-2008). *Jazz-Städte NRW, eine kulturpolitische Reportage*. Manuskripte zu 26 Sendungen auf WDR 5. Köln: Westdeutscher Rundfunk.
- Schulz-Köhn, Dietrich (1949). *Jazz-Almanach: Appell an die Toleranz* [3 maschinenschriftliche Seiten vom 23. Januar; Zählung von Schulz-Köhn und handschriftliche Eintragung: »39«, vermutliches Sendedatum beim NWDR Köln und handschriftliche Eintragung: »12.2.49«].
- Schwab, Jürgen (2004). *Der Frankfurt Sound. Eine Stadt und ihre Jazzgeschichte(n)*. Frankfurt/M.: Societäts-Verlag.
- Zahn, Robert von (1997). *Jazz in Köln seit 1945. Konzertkultur und Kellerkunst*. Hg. v. Historischen Archiv der Stadt Köln. Köln: Emons.

Internet

- JazzPages, <http://www.jazzpages.com>; Suchbegriffe: »Albert Mangelsdorff«, »Besucht meine neue Jazz-Homepage«, »David Murray ›Sacred Ground‹«, »entdeckung«, »Everybody wants to be a Cat«, »Hochschulen«, »jarrett in deutschland«, »jazz aus der schüssel«, »jazz-einstieg«, »Jazz-Orientierung«, »JAZZ=POP«, »Jazz-Stil/Interpreten gesucht«, »Jodeln«, »Joe Zawinul«, »live!«, »Malcolm Braff – kennt den jemand?«, »Mehr von diesem Stil«, »Olle Kamellen von BLUE NOTE«, »schlager«, »sheila jordan«, »Steve Coleman: ›Invisible Paths: First Scattering‹«, »suche feedback«, »Tipp für Jazz-Geigen-Noten?!?«, »Tom Talbot«, »Unterschätzer Tenorist: Don Menza«, »was läuft bei euch«, »Welche Platte liegt auf dem Teller?«, »Wer kann mir helfen (B. Holiday)« (Zugriff: 29.10.2007).
- Wikipedia, <http://www.wikipedia.de>; Suchbegriffe: »Jazz thing« (Zugriff: 28.2., 3.3. und 8.3.2008), »Reiner Michalke« (Zugriff: 18.2., 20.2. und 25.2.2008), »Moers Festival« (Zugriff: 20.2.2008), »WikiProjekt Jazz« (Zugriff: 20.2. und 17.3.2008).

Abstract

Coming from a stylistic separatism in the West-German jazz scene in the 1950s – the mutual cut off between groups preferring hot jazz, swing or bebop – the creation and existence of a jazz canon is being discussed. Brain trusts or institutions filling this canon with life and content develop power structures in order to define and consolidate the matters they prefer. This leads to the exclusion of other matters from the debate declared inappropriate. On the basis of the presentation of historical as well as current discussions – canonisation of style, institutional canonisation, digital canonisation – this problematic definitional behaviour can be tracked in fan magazines of the 1950s all the way to the internet of today.

LOB DER DILETTANTEN: KANONISIERUNGEN DES PUNK IN DER ZEITSCHRIFT *SOUNDS* 1977/1978

Wolfgang Rumpf

1. Punk, der Soundtrack zum Deutschen Herbst

Herbst 1977: Das aus Terrorprävention und -angst entstandene Klima von Polizeipräsenz, Observierung, Fahndung, Überwachung auf der einen und der Stigmatisierung von Außenseitern (RAF) auf der anderen Seite ließ die Staatsgewalt plötzlich omnipräsent und übermächtig erscheinen. Reale Polizeiaktionen sowie die vollmundigen Ankündigungen der Innenpolitiker prägten ein bestimmtes Bild, das bis in die Medien und den öffentlichen Diskurs hineinreichte. Stichworte wie »Sympathisantenhutz« und »Gesinnungsschnüffelei«, von der Gegenseite in die Debatten im Fernsehen und in der Presse geworfen, waren Reaktionen auf den Druck der Konservativen. So forderte zum Beispiel Alfred Dregger, Innenpolitiker und CDU-Präsidiumsmitglied, die »Trockenlegung des geistigen Sumpfes der Anarchisten: der Universitäten« (Lindner 1996: 311), und selbst der bildungsbürgerlich-liberale *Spiegel* verurteilte »die Hochschulen als Rekrutierungsstätten für alle Arten konspirativer Elemente« (ebd.: 312). Damalige Studenten (ich selbst war gerade im Germanistik- und Politikologieexamen) interpretierten das nicht zu Unrecht als Einschränkung persönlicher Freiheitsrechte, erlebten es als Drohgebärde von rechts, als generelle Verunglimpfung der Studenten, der kritischen Intellektuellen und der gesamten Bildungselite.

Da zeitgleich in bundesdeutschen Universitätsstädten (und in anderer Ausprägung auch auf dem Land: Gorleben, Wackersdorf, Wyhl usw.) eine Anti-AKW-, Friedens- und Hausbesetzer-Szene existierte, die von Seiten der Polizei als militant und gewaltbereit eingestuft wurde, war das innenpolitische Klima aufgeheizt und frostig zugleich. Der »Deutsche Herbst« hinterließ überall seine Spuren und erzeugte über das dramatische Finale in Moga-

dishu und Stammheim unter Intellektuellen eine Stimmung, die in den Monaten danach diverse anti-staatliche Protestformen (Spontis, Stadtindianer, Tunix-Anhänger, Punks) provozierte.

Viele, die sich jener Protestkultur, die auch das Element »Widerstand gegen die Staatsgewalt« in sich trug, zugehörig fühlten, suchten parallel dazu nach neuen, radikalen musikalischen Ausdrucksformen. Punk kam da genau richtig. Laute, aggressive Rockmusik, unangepasst und frech, voller ekstatischer Momente, ausgestattet mit einer hedonistischen Ventilfunktion. Da »Deutschland im Herbst« von Schlüsselbegriffen wie Rasterfahndung, Datenerfassung per Computer, Überwachungsstaat usw. dominiert wurde, die mit Enge und Einschränkung zu tun hatten, war die Lust auf einen musikalisch frechen Gegenentwurf besonders groß. Diese politisch-kulturellen Vereisungsmomente und der Versuch der Befreiung daraus prägten die Biographien der ersten deutschen Punks, ihre Texte, ihre Lebenshaltung, die auf Verweigerung abzielte. Dieser Trend zur Alternativ- oder Subkultur erfasste auch die Publizistik und den noch jungen Popjournalismus.

Die Forderungen nach einem alternativen Pressewesen (Stadtzeitungen, *taz*, Radio Dreyeckland usw.) fußten auf den Erfahrungen mit der im Zusammenhang mit der RAF angeblich gleichgeschalteten bürgerlichen Presse und der im September/Oktober 1977 real praktizierten Nachrichtensperre der Bundesregierung und des BND. Generelle Anti-RAF-Positionen (Tenor: »Der Staat lässt sich von Terroristen nicht erpressen«) wurden auf andere Gruppen der sogenannten Gegenkultur ausgeweitet: So drehte sich der politische Wind gegen sympathisierende Intellektuelle, Universitätsprofessoren, Schriftsteller, Künstler, Studenten. Die Springerpresse entwarf gar das doppeldeutige Bild vom »Punker-Terror« (BILD, zit. nach *Spiegel* 4/1978), setzte Punks mit der RAF gleich. Die Folge: Forderungen nach einem alternativen Pressewesen wurden laut, die sich unter dem Stichwort »Gegenöffentlichkeit« formierten: Autonome Stadtzeitungen, Punk-Fanzines, die Frauenzeitschriften *Courage* (1976-1984) und *Emma* (seit 1977), überregionale Tageszeitungen wie die gewerkschaftsnahe *Die Neue* (1978-1982) oder die Berliner Tageszeitung *taz* (seit 1979) wurden gegründet und positionierten sich am Markt mehr oder weniger erfolgreich.

Gerade war Popmusik zum dominanten Sound im öffentlich-rechtlichen Radio und die Popkultur Bestandteil des Feuilletons geworden (im August 1977 wurde nach seinem überraschenden Tod ausführlich über Elvis Presley berichtet), da geriet der noch junge Popjournalismus in Turbulenzen: Punk provozierte, irritierte, formulierte die Rückkehr zu Lärm und Krach, zu Chaos, Gewalt und Spaß. Wie aber darüber schreiben? Sympathisierend oder

kritisch? Sollte, durfte man sich der Szene anschließen oder besser auf Distanz bleiben?

Da Punk widerständigen und musikalisch archaischen Jugendszenen in London entstammte und den rebellischen Urknall der Popkultur revitalisierte, genoss diese Protestkultur bei den fortschrittlich gesinnten Journalisten im gehobenen Feuilleton und der einschlägigen Musikpresse sofort Kredit und Ansehen. Punk signalisierte Fortschritt, wurde in Deutschland rasch zum Mode- und Musikstil für Schüler, Lehrlinge und Studenten, die gesellschaftsverändernde bzw. revolutionäre Visionen hatten und auf der Suche nach einem provokanten Identitätsprofil waren. Es störte nicht, dass Punk sich mit defätistischen, anti-gesellschaftlichen Parolen (»No Future, No Fun«) umgab, entscheidend war die Aussteiger- und Protesthaltung, die anti-konsumorientierte Verweigerungshaltung, die bei behüteten (und pubertierenden) Oberschülern besonders gut ankam, wie Teipel (2001) in seinen Interviews mit Punks, Ex-Punks und damals erfolgreichen Neue-Deutsche-Welle-Musikanten gezeitigt hat.

Punk war »in«, ein rebellischer Lifestyle mit Schockelementen und einigen politisch indifferenten Implikationen: Ein Mix aus aggressiver Ur-Beat-Musik, verknüpft mit einer politisch linksgerichteten, anti-bürgerlichen Einstellung und dem angesagten Prolo-Outfit aus bunter Punkfrisur, Lederjacke, Stiefeln, Piercings.

In dieser Phase kultureller, politischer wie publizistischer Unruhe schlug die Stunde jüngerer Popjournalisten, die meist aus dem universitären Umfeld stammten und die Medien als Arbeitsfeld entdeckten. Die erste mit Beat- und Popmusik komplett aufgewachsene Generation war jetzt Mitte bis Ende 20 und drängte ins Radio, ins alternative wie bürgerliche Pressewesen. Eine Prägung brachte sie mit: Für sie war Popmusik und das Schreiben darüber kein Job, sondern eine »Herzensangelegenheit« (Rumpf 2004: 168), die es zu bewahren und zu verteidigen galt. Für neue Trends und avantgardistische Strömungen waren sie offen und begeisterungsfähig. Punk bedeutete Anarchie, Fortschritt und Gegenkultur, Provokation, Devianz. Hier fanden die Klischees und Basis-Attribute der Popkultur (Widerstand gegen Mainstream und Kommerz) ihre Entsprechung, hier hatten Freaks und Außenseiter, künstlerische Avantgardisten und Outcasts eine neue Heimat. Die dominanten Trendsetter der 1970er (Genesis, Deep Purple, Dire Straits, Fleetwood Mac, Bee Gees, Donna Summer usw.) waren mit einem Riff von The Clash oder der Wucht des Sex Pistols-Songs »Anarchy In The U.K.« weggefeht worden. Nach 1977 gab es einen neuen Sound. Zudem führte Punk durch seine rohe Energie zu den Wurzeln zurück, zu den Quellen expressiven Rock'n'Rolls und konterkarierte die gewohnten Sounds der 1970er.

2. *Sounds* entdeckt die englische Punkszene

Während die bürgerliche Presse ratlos war und um Punk zunächst einen großen Bogen machte, Informationen aus zweiter oder dritter Hand bezog (wie *Der Spiegel* in seiner Titelgeschichte; Schmidt-Joos 1978), stammten die *Sounds*-Autoren aus der Szene, aus dem »Untergrund« selbst. *Sounds* entwickelte sich neben Dutzenden auflagenschwacher (selbst gebastelter, kopierter und vertriebener) Punk-Fanzines zu dem Publikationsorgan der Szene. Redaktionell hatte sich *Sounds*, 1966 als Jazzmagazin gegründet, 1969/70 von einem elitären Modern-Jazz-Blatt mit scheuen Blicken in die Rockszene in »Die Zeitschrift für Popmusik«, so der Untertitel, verwandelt. Man widmete sich aber nicht dem kommerziell ausgerichteten Teenie-Pop oder den damaligen Superstars der Verkaufstatistik (Abba, Elton John, Bee Gees, John Travolta usw.), sondern der politisch progressiven, avantgardistischen Rock- und Popszene zwischen Velvet Underground, Ramones, Bob Marley, Iggy Pop und Bruce Springsteen. In jedem Heft fanden sich neben Platten- und Konzertkritiken mehrseitige Künstlerporträts und oft selbst geführte Interviews. Im Sommer 1977 veröffentlichte *Sounds* einen ersten Text über die Sex Pistols und Punk in London. Deutsche Autoren aus der eigenen Redaktion, die über das Phänomen Punk berichten konnten, gab es noch nicht. Also wurden britische Artikel kopiert und übersetzt.

»London brennt« (*Sounds* 7/1977)

Ein ersten Bericht über Punk in London – verfasst von Mike Flood Page (1977a) –, der mit einem auf einer Reiseschreibmaschine getippten Vorspann und einem Hinweis auf das Jahr 1956 beginnt: Zur Elvis-Zeit habe der *New Musical Express* seine Autoren zu Weihnachten gebeten, ihre Lieblingsplatten zu nennen. »Fast ausnahmslos« seien »Balladen von samtkehligen Schmachtsängern« ausgewählt worden, die »bestgehassten« entstammten demgegenüber dem lauten Genre Rock'n'Roll. 20 Jahre später, konstatiert *Sounds*, sei eine »Feindseligkeit gegen Punkrock« zu spüren, die der historischen Abneigung gegenüber Rock'n'Roll und Beat vergleichbar sei. Vier Fotos begleiten den ansatzweise in Punk-Layout (Schreibmaschinenschrift, schräg montierte Zwischenstempel, Graffiti usw.) gestalteten Artikel. Abgebildet auf überwiegend düsteren Schwarz-Weiß-Bildern mit struppigen Haare, dunkel geschminkten Augen und Sonnenbrille sind The Clash, Johnny Rotten, The Damned und Captain Sensible. Im Layout zeigt sich eine eigene,

schwarz-weiße Punk-Ästhetik aus Dada-Anleihen, Graffiti und dem Alternativpresse-Stil, der in den Stadtzeitungen Mode war (Marcus 1992: 40f.).

»London brennt« ist als klassische Reportage abgefasst, erinnert in Schreibweise und Unmittelbarkeit an den Stil Nik Cohns anno 1969 (Cohn 1971). Flood Page porträtiert zunächst einen »studierten Werbemann«, der als Punk-Musikmanager arbeitet und sich »Jake Rivera« nennt, und lädt danach zu einem Spaziergang durch »punking« London ein. Im Royal College of Art seien kürzlich The Clash aufgetreten und »mit Flaschen beworfen« worden, bei The Damned hingegen hätte sich eine »ähnliche Begeisterung« gezeigt »wie bei den frühen Beatles«. Flood Page trifft Sex Pistols-Sänger Johnny Rotten, dessen »Reptilienaugen« fast »aus dem Bleichgesicht« fallen und der The Damned für »die schlimmste Band der Welt« hielt. Der Autor besucht Sex Pistols-Manager Malcolm McLaren in seiner Boutique und hört sich dort »God Save The Queen« aus der Musikbox an. Das Stück klinge, stellt er fest, »wie die frühen Who im Würgegriff«. Schließlich kommt er auf das britische Radio zu sprechen, das »Punk/New Wave-verdächtige Titel« nicht spiele. Er schreibt über »einen naturblonden, Raspelschnitt und Leder-montur-Mini-James-Dean« namens Billy Idol, über Tom Robinson, der nicht nur Punkmusiker sei, sondern auch vom *New Musical Express* angeheuert wurde, über Punk zu schreiben – weil sich niemand sonst darin auskannte.

Flood Page ist Medienkenner, ein Autor mit Kontakten. Er beleuchtet die Medien ebenso wie die Absicht der Punks, eigene Publikationsforen zu schaffen, »Fanzines zu starten«. Auch die provokativen Bandnamen, die überall zitiert würden, seien eine »reine Herausforderung« ebenso wie die neue Mode: »Ein neuer Stil aus Anti-Stil-Ledersachen, Gummi, Sado-Masogeschäften, Uniformen mit Slogans und Farbe vollgeschmiert. Fiorucci-Beutel, zerrissene und zerfetzte T-Shirts, Sicherheitsnadeln und Rasierklingen.« Dazwischen schiebt Flood Page Vergleiche mit den Rolling Stones, Beatles, Lou Reed oder Vincent Price und vollzieht die Abgrenzung der Punks zu Supergruppen wie Led Zeppelin oder Yes. Sein Fazit: Pop brauche eine Auffrischung. Punk ist halb so schlimm wie von der Skandalpresse kolportiert.

Flood Page liefert ein differenziertes, sympathisierendes Bild. Er vermeidet die Schockfotos, die üblicherweise durch die Boulevardpresse (in der Rubrik »Aus aller Welt«) geistern, und vermittelt durch seinen Bummel durch die Londoner Punkszene einen unspektakulären Eindruck. Dadurch, dass er Vergleiche zu Lou Reed, The Who, den Beatles oder den Stones zieht, kann sich der Leser wenigstens musikalisch etwas unter Punk vorstellen und lernt, dass es sich um ungehobelten, lauten Gitarrenrock handelt. Dadurch, dass sich die Sex Pistols wie The Who »im Würgegriff« anhörten,

wird klar, dass der Autor aus der Beat-Ära stammt, The Who kennt und weiß, dass diese Band bedeutend härter klang als zehn Jahre später The Clash. Flood Page schreibt aus der Szene heraus, muss deshalb keine Klischees von Underground, Arbeitslosigkeit und proletarischer Grundierung bemühen, hält Distanz: Punks seien nicht die »Erlöser und Erretter des R'n'R«, aber doch für eine Erneuerung des Popbusiness gut.

Wir lesen den Bericht eines Autors, der – ganz in britischer Popjournalisten-Tradition – über Stil, Hintergrundwissen und Vergleichsmöglichkeiten verfügt und sich die Vitalität (und eigene Jugend) dank einer Dosis Punk zurückerwünscht. Er reflektiert vor allem die für deutsche Konsumenten politisch höchst bedenkliche Verbindung von Punk und Rechtsradikalismus (Hakenkreuze, Springerstiefel, Militaria, NS-Symbolik usw.), hält sie aber für übertrieben. Es passiere, so kann Flood Pages Text die (linksgerichtete) deutsche Leserschaft beruhigen, an Ausschreitungen und Nazi-Provokationen »bei weitem weniger, als uns bestimmte hysterische Presseleute glauben machen wollen«. Ein *Sounds*-Text mit Format – allerdings ein übersetztes Cover aus der britischen Pop-Kritik.

»Sex Pistols – Gott schütze sie« (*Sounds* 8/1977)

Zwei Fotos zeigen die in den Boulevardmedien zu ganz bösen Jungs hochstilisierten und gefürchteten Sex Pistols ausnahmsweise mal in harmloser Aufmachung: Einmal sieht man das Quartett in adretter Kleidung von der Plattenfirma zu Werbezwecken aufgestellt, auf einem zweiten kleinen Bild ist Johnny Rotten in einer stilisierten Kreuzigungspose zu sehen, die aber eher bemitleidenswert als furchterregend wirkt.

Der Artikel wurde erneut von Mike Flood Page (1977b) verfasst, der sich mit dem »Ätherwellen-Bann« von Punkmusik, dem Auftrittsverbot der Band »in beinahe allen Clubs in London« und dem Phänomen auseinandersetzt, dass aus einer BBC-Sendung des britischen Radio-DJs John Peel (1939-2004) der Sex Pistols-Song »God Save The Queen« wegen Majestätsbeleidigung herausgeschnitten wurde. Danach geht der Autor auf Berichte über Polizeieinsätze im Zusammenhang mit der Gruppe ein und stellt (für die Band Partei ergreifend) fest, dass es übertrieben gewesen sei, dass die Wasserpolizei eine »private Pistol-Party« auf einem Themse-Dampfer störte und zwölf Gäste festnahm. Hysterie diagnostiziert Flood Page nicht auf Seiten der Fans, sondern auf Seiten der Polizei und der Medien. »Anarchy In The U.K.« sei eine »Provokation« und »Skandalfutter für hirnlose Schlagzeilen-Schreiber«, aber eigentlich der Song einer »sehr guten Rock'n'Roll-Band mit dem dreckigen Finger am wunden Puls der Zeit und der Fähigkeit, Provokationen

aus den zerfetzten Punkjacken-Ärmeln zu schütteln«. Punk breche Tabus, die »bisher im Rock'n'Roll noch nicht angekratzt wurden«, bei Konzerten sei es in England schon »fast an der Tagesordnung«, »daß die Fetzen, oft auch Fäuste und Flaschen« flögen. Sex Pistols-Chef Johnny Rotten wird wie beim letzten Mal als »Reptiliengestalt« mit »Glubschaugen und bleichem Gesicht« beschrieben.

Flood Page berichtet aus dem Innern der Szene, wirbt für die Sex Pistols und hält die Reaktionen von Medien und Polizei für überzogen. Er findet für Rotten zwar zuerst abwertende Bilder (»Glubschaugen«, »ungelenke Bewegungen«), ist aber dann doch von seiner Fähigkeit, »das Publikum anzumachen, zu sticheln, zu zündeln, zu reizen«, fasziniert. Flood Page kennt die Rock-Historie, kann hören und erkennen, dass die Sex Pistols ein altes Gitarrenriff aus dem Who-Klassiker »Substitute« kräftig »frisiert« hätten und stellt einen Zusammenhang zwischen Punk und Pete Townshend, zwischen 1966 und 1977 her. Die Zwischenüberschrift »Punk-Altamont« bezieht sich ohne exakte Entsprechung im Text wohl auf Hitze und fliegende Fäuste bei Punk-Events, wurde aber von der deutschen *Sounds*-Redaktion einmontiert. Der Titel »Punk-Altamont« bringt Punk mit dem dramatischen Festival-Debakel in Altamont bei San Francisco (Dezember 1969) mit einem Toten und etlichen Verletzten in Verbindung, in das die Rolling Stones indirekt verwickelt waren. Während sie »Under My Thumb« spielten, wurde von den umstrittenen Ordnungskräften des Festivals, den Hell's Angels, vor der Bühne ein farbiger Konzertbesucher niedergestochen und umgebracht, der sich von den Rockern provoziert fühlte. Der Vergleich mit Altamont will zwar das Gewaltpotenzial von Rockkonzerten illustrieren, wirkt aber unpassend und reißerisch. Davon abgesehen: Ein Text mit Niveau und Hintergrund, wiederum aus der britischen Pop-Publizistik.

3. Berichte aus der deutschen Szene

»›Rodenkirchen is burning« – Krautpunk« (*Sounds* 3/1978)

Alfred Hilsberg (1978) berichtet als erster einheimischer Autor über Punks und Punkbands in Deutschland. Als Konzertveranstalter, *Sounds*-Autor und – ab 1979 – Inhaber des Zick-Zack-Plattenlabels genoss Hilsberg Einblick in die Musikerszene, den Punk-Schuppen Ratinger Hof in Düsseldorf und in einen weiteren Wallfahrtsort für »Rotzlümmel«, das Punkhouse in West-Berlin. Nach einer zweiseitigen, schräg ins Blatt gestellten Fotomontage mit Momentaufnahmen aus Deutschland und einigen (ebenfalls von Hilsberg

aufgenommenen) Bühnen-Fotos enthält das Bildmaterial einen netten Gag: Das Plakat einer Faschings-Veranstaltung in der Bonner Beethoven-Halle am 24.1.1978 wurde von einer »Prunksitzung« durch einen durchgestrichenen Buchstaben in eine »Punksitzung« verwandelt.

Der Artikel ist als launiger Erlebnisaufsatz geschrieben, ist ähnlich aufgebaut wie Flood Pages London-Reporte und lehnt sich auch im Titel daran an. Statt »London brennt« (»London's Burning« hieß 1977 ein Song auf der ersten LP von The Clash) titelte *Sounds* »Rodenkirchen is burning« — Rodenkirchen ist jener Düsseldorfer Stadtteil, in dem sich die Die Toten Hosen zusammenfanden. Hilsberg beschreibt Konzerte der (deutschen) Punk-Bands Male oder T.V. Eyes und begründet deren Begeisterung für Punk damit, dass die »Zukunft der Jugendlichen im Dschungel der Industrierüste ungewiß« sei. Treffpunkt, Probe- und Auftrittsort sei der Ratinger Hof, der die selbst-ernannten Outcasts mit »seiner grellen Neonlicht-Atmo« magisch anziehe. Hilsberg weiß allerdings durch den direkten Kontakt mit den Musikern, dass die Düsseldorfer Punks nicht aus den Slums, sondern aus »wohlhabenden Elternhäusern« stammten, und klärt auf: »Fast alle Punks in NRW besuchen das Gymnasium. Ihr nächstes Ziel: das Abitur.« Die deutschen Punk-Bands machten sich, ironisiert Hilsberg, mit einfachen und lauten Songs auf gymnasialen Schulfesten einen Spaß und bemühten sich »so gut wie möglich, Punks zu sein«. Von Düsseldorf schwenkt Hilsberg nach Hamburg. Da waren The Clash im Winterhuder Fährhaus aufgetreten, in der Markthalle gebe es ab und zu »Randale«. Die Hamburger Punkszene formiere sich gerade, konstatiert er, zum ersten Konzert der Big Balls seien »500 Leute in den abenteuerlichsten Kostümierungen zum Pogo-Tanz« erschienen. Berlin ist der dritte Schauplatz seiner Deutschlandreise. Die West-Berliner Subkultur sei »in sich widersprüchlich«, könne es sich leisten, »den Punk so schnell wie möglich wie nirgendwo in eine Kunstform zu pressen und ihn zur Hausmusik der Trendsetter zu machen«. Bei diesem Berliner Spaziergang tauchen der Radiomoderator Barry Graves (zusammen mit Schmidt-Joos Autor des ersten Rock-Lexikons) und »Alt-Punk« Jackie Eldorado auf, jene schrille Szene-Gestalt, die auch im *Spiegel*-Titel 1978 genannt wurde, dort allerdings »Johnny« Eldorado hieß.

Hilsberg wird auch einmal analytisch. Er sieht, dass Punk eine Anti-Bewegung gegen Supergruppen wie Genesis und Yes darstellt und kritisiert den Trend, Punk zu akkulturieren und zu vermarkten. Punk sei überdies ein Reflex auf die damals erfolgreiche »Discoscheiße« (Donna Summer, John Travolta, Bee Gees und der erfolgreiche Film *Saturday Night Fever*). Schmutzig und laut statt angepasst und elegant, heiße der neue Trend. Schließlich outet sich Hilsberg selbst, indem er sich als »altgedienten Durch-

blicker« beschreibt, der auf eine »Bewegung hofft, die einlöst, was 1954 (Rock'n'Roll) oder 1964 (Beat) nicht realisiert wurde«.

»Rodenkirchen is burning« ist der Initiationstext der deutschen Punk-Publizistik in *Sounds*. In der Tat ist es der erste Text, der eine Innensicht der deutschen Szene zeigt. Hilsberg hatte Kontakt zu Punkmusikern und verließ sich nicht auf Romane oder Medienberichte wie die Kollegen des *Spiegel*. Durch einen persönlichen Ton (und die Deutschlandreise mit den Stationen Düsseldorf, Hamburg, Berlin) ist es der erste Artikel, der sich mit den britischen Autoren Cohn und Flood Page messen kann und wenigstens einen Hauch von Hunter S. Thompsons »New Journalism« im *Rolling Stone* versprüht. Trotzdem gibt es ein Problem: Hilsberg schreibt (als Autor, Konzertveranstalter und Musikproduzent) zwar mit Innenkenntnis, bleibt aber genau deswegen affirmativ. Der Grund: Der Autor muss mit mehreren Identitäten kämpfen. Ein Punk-Verriss in *Sounds* wäre wenig geschäftsfördernd, also schweigt er zur Qualität der Bands. Kein Wort über Musik, Lautstärke, Sound, Performances und Songstrukturen. Wie Punk klingt, erfährt der *Sounds*-Leser nicht. Zudem hat der zum Punk konvertierte Hilsberg Angst, als Beat-sozialisierter Ex-Hippie (der er biographisch ist) entdeckt zu werden. Hilsberg drückt sich um Kritik und um ein Urteil, wird zum Lobbyisten der Szene, kann sich aus seinen verschiedenen Rollen ebenso wenig befreien wie aus seinen biographischen Wurzeln. Mit was vergleicht er die Punk-Atmosphäre? Prompt mit dem Hamburger »Starclub« und dem Beat der frühen 1960er Jahre. Punk soll für ihn eine lang gehegte Hoffnung einlösen, präsentiert er doch eine anti-intellektuelle, lustbetonte Welt, symbolisiert durch martialisch-primitiven Gitarrensound und einen schockierenden Modestil. Zudem setzt sich bei Hilsberg die »Forever Young-Maschine« in Gang, die den Autor dadurch jünger macht, dass er sich der aktuellen Jugendkultur anschließt. In der Tarnung als Punk (Kurzhaarschnitt statt Hippieähne, Lederjacke, Accessoires usw.) war er nicht mehr als Hippie auszumachen. So ließ ihn die Erinnerung an das Vergangene (Beat, Starclub) das Neue (Punk, Markthalle) in vollen Zügen genießen.

Das publizistische Ergebnis indes: Eine kritiklose Haltung der Musik gegenüber und die Erlaubnis, mit Punk Geschäfte zu machen. Dass Hilsberg an der Vermarktung von Punk in Deutschland beteiligt war (die er als *Sounds*-Autor mitunter kritisierte), machte ihn zu einer dubiosen Figur zwischen den Welten, die in einer Falle steckte: Als Journalist kritisierte er die Vermarktung, die er zugleich als Konzertveranstalter und – wenig später – Labelchef betrieb. Kein Wunder, dass er von radikalen Punks als »Verräter« titulierte wurde. So kursierten zeitweise Anti-Hilsberg-T-Shirts.

4. Dilettanten als Genies, Kritik ohne Kritik

Sounds-Autoren suchten eine Sprache, die sich vom Feuilleton bürgerlicher Medien unterscheiden sollte. Sie pflegten den Subjektivismus, umgangssprachlichen Ich-Journalismus, verknüpft mit Klischees anti-autoritären Lebensgefühls, wollten Thompsons Underground-Stil aus den USA adaptieren. Thompson schrieb für das Musikmagazin *Rolling Stone*, kreierte den so genannten »Gonzo-Journalismus«, der spontanes, intuitives Wahrnehmen und ebensolches Schreiben propagierte. Thompson verstand sich auch als Aufklärer, engagierte sich für die Demokraten. Um die Rockerszene genau kennenzulernen, lebte er ein Jahr lang unter Hell's Angels. *Hell's Angels* erschien 1967, wurde ein Erfolg, ebenso sein Roman *Fear and Loathing in Las Vegas* (1971).

Journalistisches Schreiben bedeutete für seine deutschen Adepten Schreiben über sich selbst, literarische Grenzüberschreitungen und freies Politisieren inklusive. Ab 1980 wurden *Sounds*-Texte mit Versatzstücken und Vokabeln der damals als progressiv geltenden, mit psychoanalytischem Vokabular garnierten, postmodernen Philosophie (Derrida, Foucault, Deleuze/Guattari usw.) vermenget. *Sounds*-Autoren schrieben selbstbewusst und subjektiv, suchten mitunter verzweifelt bis verkrampft Nähe zum Gegenstand, zum Thema Punk, zum »Star«. Diese Nähe schloss Kritik aus, leistete keine musikalischen Einordnungen mehr, sondern bot lediglich Affirmatives. *Sounds* lieferte atmosphärische Stimmungsbilder, schilderte Befindlichkeiten, wusste Kurioses zu angesagter Mode, zu Lifestyle oder Politik zu berichten. Sie schrieben über sich und ihren Zustand statt über Musik. So versuchte diese neue, meist aus der Szene stammende Autorengruppe, Thompson nachzueifern und sich journalistisch zu positionieren.

Während im *Spiegel* auf der Pop-Rebellion-von-unten-Matrix der 1960er geschrieben wurde und Punk mit Elvis Presley, The Who, Rolling Stones, Iggy Pop oder The Doors verglichen wurde, bezog sich *Sounds* ebenso auf The Who, ging aber mit der neuen Subjektivität einen Schritt weiter. Betrachteten *Spiegel*, *Stern* oder das bürgerliche Feuilleton Punk aus der Vogelperspektive oder vom Rand aus (und taten nur so, als seien sie dabei gewesen), wollte *Sounds*, wie von Hunter S. Thompson gelernt, beteiligt sein, Anteil nehmen, Leute kennen: Vor Ort sein im Rätiger Hof, in der Hamburger Markthalle, Meinung artikulieren, Ärger und Frust beim Schreiben thematisieren.

Allerdings war die Kölner Redaktion mit diesem Anspruch zunächst überfordert, die ersten Autoren, die über Punk berichteten, kamen aus der bri-

tischen Publizistik. Sie schafften es, die Sex Pistols live zu hören oder das Team Malcolm McLaren und Vivienne Westwood aus der Nähe zu betrachten und zu befragen, ihre Umgebung und ihre Konzepte zu bewerten und kritisch einzuordnen.

Die deutschen *Sounds*-Autoren blieben in Kritik wie Sprache in den ersten drei Punk-Jahren (1978-1981) unkritisch, affirmativ, ohne eigene Meinung. Sie lobten fleißig, ordneten aber nichts ein. Dass sich Jörg Gülden 1977 traute, eine (mehrteilige) Presley-Serie zu veröffentlichen, die aus Jerry Hopkins' Biographie (1972) übersetzt und abgeschrieben war (ohne Autorennennung!), zeigt, dass auch ein redaktionell-journalistisch korrekter Umgang keineswegs gefunden war. So changierte *Sounds* zwischen unseriösem Cover, frecher Glosse im Stil linker Studentenpresse und banalem Erlebnisaufsatz, bevor die Artikel ab 1982 – mit pseudo-intellektualistischen Floskeln garniert – zusehends abgehobener und unlesbarer wurden.

Hilsberg (1978) lieferte als erster eine Bestandsaufnahme der deutschen Szene, steckte aber aufgrund seiner Verstrickungen zwischen Journalismus und Kommerz voller Befangenheiten. Und mehr noch: Als Ex-Hippie im Punk-Look bewegte er sich zwischen den Lebensgefühlen und der Musik der Beat- und Punk-Generation. In seinen Rollen als Autor, Labelchef und Konzertveranstalter wurde er von mehreren Funktionen gesteuert. Als *Sounds*-Journalist Punk zu kritisieren, wäre schlicht geschäftsschädigend gewesen.

Andere Autoren des Magazins, die aus der Szene hervorgingen, hatten noch weniger journalistische Skrupel und scheuten nicht davor zurück, z.B. ein Interview mit Johnny Rotten zu »faken« und zu verkaufen. Später gaben Xao Seffcheque (Gitarrist) und Peter Hein (Sänger und Texter in diversen Punk-Formationen) zu, dass es nie ein Gespräch mit Rotten gegeben habe und sie alles erfunden hätten (Teipel 2001: 263). Keiner merkte es.

Nahezu allen Popjournalisten, die in jenen Jahren für *Sounds* schrieben, ist dennoch eines gemein: Sie fühlten sich als publizistische Fürsprecher der Punk- und New Wave-Szene und schrieben nach demselben Kanon: Punk = Erneuerung = Revolte in Fortsetzung von Presley, The Who oder Beatles/Stones, Punk = Avantgarde. Diese Schablone wurde von allen benutzt, wurde zum verbindlichen Denkmodell, zur stilbildenden Matrix, von der nicht abgewichen werden durfte. Bei Verletzungen des Kanons setzte man sich nämlich sofort dem Verdacht aus, rechts, konservativ oder gar reaktionär zu sein. Wer den fortschrittlichen Elan und die Phantasie des Punk nicht verstand und nicht lobte, wem die Musik zu laut, zu roh oder schlicht unbedeutend erschien, stand auf der anderen Seite.

Diese Haltung traf besonders auf *Sounds*-Autoren zu, die in missionarischem Eifer Werbung in eigener Sache betrieben und ihre junge, linksge-

richtete Leserschaft vom richtigen Weg zu überzeugen suchten. Der Kanon wurde merkwürdigerweise bald auch vom bürgerlichen Feuilleton übernommen, auch dort wurden Punk, New Wave und sogar die Elaborate der Neuen Deutschen Welle glorifiziert (Rumpf 2004: 195).

Diese Einschränkungen der Kritikfähigkeit und die Neigung zur Affirmation, die nirgendwo festgelegt, sondern subkutan zum journalistischen Mainstream wurde, führten dazu, dass die Frage nach musikalischen Strukturen, künstlerischer Qualität und Nachhaltigkeit der Kunst vollkommen tabuisiert wurde. Aus Angst, den Kanon zu verletzen und Negatives über Punkkonzerte zu berichten, blendeten die Autoren journalistische Essentials aus. Verrisse traute sich nicht einmal die Provinzpresse zu schreiben. Auch dort fand sich immer ein junger Kritiker, der sich progressiv gab und sich nah am Zeitgeist wähnte. Aus Anpassung an den Kanon, aus unbewusster Lust an der »Forever Young-Maschine« und am Credo der Fortschrittlichkeit wurde Punk schön geschrieben. So schützten sich die jüngeren Autoren gegen den Vorwurf, sie hätten bei Punk die Denunziationen der Kritiker-Väter im *Spiegel*, im bürgerlichen Feuilleton, wiederholt, die einst nicht müde geworden waren, Beat und Rock'n'Roll zu verteufeln. Das Ergebnis: Lob der Dilettanten.

Da *Sounds*-Autoren mitunter der Mut verließ und sie ihre parteiiche Doppelfunktion (Musiker und Journalist/Reporter) verbergen wollten, schrieben sie in *Sounds* unter Pseudonym: Männer schrieben unter Frauennamen, eine Gruppe verbarg sich hinter dem Kürzel ORAV, einer im Stil der Zeit gehaltenen Abkürzung für »Ohne Rücksicht auf Verluste« (Teipel 2001: 263). In einer Selbstdarstellung des Blattes von 1980 hieß es:

»Wir featuren weitaus mehr als »nur« Musik. Bücher, Filme, Medienentwicklungen, kulturelle Tendenzen liegen uns genauso am Herzen. Ab und zu leisten wir uns sogar den Luxus eines ideologiekritischen Schimmers! Aber keine Angst: unser Spektrum reicht von der kritischen Theorie über l'art pour l'art bis zur Punk-Apokalypse« (Anon. 1980).

Beste Beispiele für den hier angedrohten Schwenk in die Abteilung Pop als Kulturtheorie lieferte fortan Diedrich Diederichsen mit seiner »Pop-Devianz und Revolte«-Matrix, mit der er das Blatt in den frühen 1980ern überzog. Aufgewertet mit postmodernen Floskeln aus dem Derrida/Deleuze/Guattari-Baukasten wurden Punk, New Wave, Black- und Worldmusic kulturell geadelt und zum progressiv-avantgardistischen Pop der Zeit gekürt. Wer diese Sprache (und diesen neuen Kanon) nicht verstand, hatte auch den avantgardistischen, System sprengenden Impuls von Punk oder Worldmusic nicht verstanden und durfte sich als Leser nicht zur Elite rechnen.

Sounds war 1977 mit den ersten Artikeln über Punk angetreten, um dem publizistischen Fortschritt in Richtung Gegenöffentlichkeit eine Stimme zu geben, überlebte den neuen Stilwandel in Richtung postmodernes Kulturmagazin aber nicht allzu lange. 1983, gerade einmal fünf Jahre nach dem »Deutschen Herbst«, erschien die letzte Ausgabe des Blattes. Die Reste (und der Name) wurden dem *Musikexpress* einverleibt.

Literatur

- Anon. (1980). »Hip, heiß & hidrotisch.« In: *Sounds*, H. 4, S. 3.
- Aust, Stefan (1985). *Der Baader Meinhof Komplex*. Hamburg: Hoffmann & Campe.
- Cohn, Nik (1971). *AWopBopaLooBop ALopBamBoom. Pop History*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (orig. 1969).
- Flood Page, Mike (1977a). »London brennt. Szenen einer eventuellen musikalischen Revolution.« In: *Sounds*, H. 7, S. 32-35.
- Flood Page, Mike (1977b). »Sex Pistols – Gott schütze sie.« In: *Sounds*, H. 8, S. 25-28.
- Hilsberg, Alfred (1978). »Rodenkirchen is burning« – Krautpunk.« In: *Sounds*, H. 3, S. 20-24.
- Hopkins, Jerry (1972). *Elvis – A Biography*. New York: Warner.
- Lau, Thomas (1992). *Die heiligen Narren. Punk 1976-1986*. Berlin: De Gruyter.
- Lindner, Rolf (1977). *Punk Rock oder: Der vermarktete Aufruhr*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Lindner, Werner (1996). *Jugendprotest seit den fünfziger Jahren*. Opladen: Leske und Budrich.
- Marcus, Greil (1992). *Lipstick Traces. Von Dada bis Punk – kulturelle Avantgarden und ihre Wege aus dem 20. Jahrhundert*. Hamburg: Rogner & Bernhard (orig. 1989).
- Rumpf, Wolfgang (2004). *Pop-Kritik. Medien und Popkultur 1956-1979*. Münster: Lit.
- Schmidt-Joos, Siegfried (1978). »Punk, Kultur aus den Slums, brutal und häßlich.« In: *Der Spiegel*, H. 4, S. 140-152.
- Teipel, Jürgen (2001). *Verschwende Deine Jugend. Ein Doku-Roman über den deutschen Punk und New Wave*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Thompson, Hunter S. (1977). *Angst und Schrecken in Las Vegas*. Frankfurt/M.: Zweitausendeins (orig. 1971).

Abstract

In autumn 1977, after months and years of terrorism in West-Germany by the RAF (Rote-Armee-Fraktion), a counter public with various kinds of alternative media developed. This development became also evident in pop-journalism. This article describes how *Sounds* – a magazine for popular music – covered punk in London and Germany. Its authors didn't practice criticism but affirmation. The reason: many worked not only as independent journalists, but also as musicians in punk bands or as label-managers. These conflicts between their different roles were left unmentioned, but as an effect punk was never criticised. Negative positions were not allowed: Punk was canonised as progressive and the legitimate heir of a tradition of provocative music, represented by musicians like e.g. Elvis Presley, The Who, Rolling Stones, Iggy Pop and The Doors.

»IMMER DIE GLEICHEN KLASSIKER!« HEAVY METAL UND DER TRADITIONSSTROM

Dietmar Elflein

Eine Diskussion über Kanonbildungen in der populären Musik ist immer auch eine Diskussion über Fragen der Erinnerung. Die Forschung zu Gedächtnis und Erinnerung kennt neben dem Kanon jedoch noch weitere Konzepte der Aufbewahrung dessen, ›was bleibt‹ – so zum Beispiel den Traditionsstrom, ein Konzept, das auf den Assyrologen Leo Oppenheim zurückgeht (vgl. Assmann 2000: 55). Wie und warum sich der Traditionsstrom von einem wie auch immer definierten Kanon¹ unterscheidet, möchte ich im ersten Teil dieses Artikels diskutieren, im zweiten Teil soll dann für den Musikstil Heavy Metal ein Zugang zum Traditionsstrom gesucht werden.

Traditionsstrom vs. Kanon

Mit relativ großer Sicherheit wird ein Musikstück wie »The Number Of The Beast« von Iron Maiden von sehr vielen Menschen mit einer gewissen poplarmusikalischen Vorbildung mit Heavy Metal in Verbindung gebracht. Diese Assoziation geschieht aufgrund von Erinnerungen an ähnliche bereits gehörte Musiken und deren Bezeichnung. Individuelles Erinnern wird zu einer sich in der Gegenwart vollziehenden Operation des Zusammenstellens jeweils verfügbarer Daten. Für die neurologische Hirnforschung ist dabei »jede Reaktivierung einer Gedächtnisspur zugleich eine Neueinschreibung [...], die die Ersterfahrung notwendig überformt« (Assmann 2005: 107).

Damit lässt sich – neben der Gegenwartsbezogenheit – ein zweites zentrales Merkmal des Erinnerns anführen: sein konstruktiver Charakter. Erinnern wird wie sein Gegenteil, das Vergessen, als ein Prozess, Erinnerung als dessen Ergebnis und Gedächtnis als eine Fähigkeit oder eine verän-

1 In der angelsächsischen Musikwissenschaft wird das Für und Wider der Kanonisierung bereits seit Längerem diskutiert; vgl. etwa Kerman 1983, Bergeron/Bohlmann 1992, Everist 1999, Webber 1999.

derliche Struktur konzipiert. Individuelle und kollektive Erinnerung ist nie ein Spiegel einer authentischen Vergangenheit, wohl aber ein aussagekräftiges Indiz für die Bedürfnisse und Belange der Erinnernden in der Gegenwart. Das Gedächtnis wiederum ist eine soziale und individuelle Konstruktion zur Selbstvergewisserung der eigenen Geschichte, des eigenen Standpunkts. Wer bin ich und wo stehe ich (vgl. Erl 2005: 1-13)? Abstraktionen wie die Genre- und Stilbildung in der Musik – Iron Maiden spielen Heavy Metal – dienen der Organisation und der Kommunizierbarkeit dieser Selbstvergewisserung und greifen zu diesem Zweck auf den Traditionsstrom zu. Der Traditionsstrom ist in dieser Argumentation eine Metapher für ein Netzwerk, in dem ein Teil aller ein bestimmtes Thema betreffenden Daten verfügbar gehalten wird.

Der bisher implizierte fließende Übergang von individuellen zu sozialen bzw. kollektiven Gedächtnisformen ist in der wissenschaftlichen Diskussion nicht selbstverständlich. So arbeitet die neurologische Hirnforschung eigentlich ausschließlich am Gedächtnis jeweils eines konkreten Individuums, dessen Langzeitgedächtnis nach beispielsweise Markowitsch/Welzer (2005: 206) in fünf unterschiedliche Gedächtnissysteme² mit unterschiedlichen Zuständigkeiten unterteilt wird, deren Wirken dem Individuum nur zum Teil bewusst wird.³ Harald Welzer (2005: 111; 2002: 144) schlägt als verbindendes Element ein bereits sozial verfasstes autobiographisches Gedächtnis vor, das eine den fünf Gedächtnissystemen übergeordnete Struktur bildet. Aleida Assmann spricht von der gegenseitigen Abhängigkeit der drei Dimensionen (neuronal, sozial, kulturell) des Gedächtnisses:

»Während im Prozess des Erinnerns in der Regel alle drei Dimensionen: der neuronalen Strukturen, der sozialen Interaktion und der symbolischen Medien involviert sind, unterscheiden sich die unterschiedlichen Ebenen des Gedächtnisses darin, dass hier jeweils ein anderer Aspekt im Mittelpunkt steht« (Assmann 2006: 31f).

Das sozial verfasste autobiographische Gedächtnis partizipiert also über den Zugriff auf symbolische Medien an mindestens zwei sozialen und kollektiven

2 Episodisches, semantisches, perzeptuelles, prozedurales und das unübersetzbare Priming genannte Gedächtnissystem. Zur Definition von Gedächtnissystemen siehe z.B. Tulving 2005: 56.

3 Bewusste Gedächtnisinhalte finden sich im episodischen oder semantischen Gedächtnis. Unbewusste Gedächtnisinhalte, die uns beispielsweise Auto fahren lassen, ohne uns an jede einzelne der dafür notwendigen Handlungen bewusst erinnern zu müssen, liegen im impliziten Gedächtnis, das sich aus dem Priming genannten und dem prozeduralen Gedächtnissystemen zusammensetzt. Eine Zwischenstufe nimmt das perzeptuelle Gedächtnissystem ein, das dem Wiedererkennen von Reizen dient (vgl. Welzer 2002: 25-30).

Gedächtnisformen⁴, die definiert werden müssen, um das Konzept des Traditionsstroms zu verstehen: das kulturelle und das kommunikative Gedächtnis. Jan Assmann, der den Begriff des kulturellen Gedächtnisses wieder und erfolgreich in die wissenschaftliche Diskussion eingebracht hat, definiert das kulturelle Gedächtnis als den

»jeder Gesellschaft und jeder Epoche eigentümliche[n] Bestand an Wiedergebrauchs-Texten, -Bildern und -Riten [...], in deren ›Pflege‹ sie ihr Selbstbild stabilisiert und vermittelt, ein kollektiv geteiltes Wissen vorzugsweise (aber nicht ausschließlich) über die Vergangenheit, auf das eine Gruppe ihr Bewusstsein und ihre Eigenart stützt« (Assmann 1988: 15).

Das kommunikative Gedächtnis, das Welzer (2001: 13) und Aleida Assmann (2006: 26) als »Kurzzeitgedächtnis der Gesellschaft« bezeichnen, ist dagegen laut Jan Assmann (1988: 10) durch ein hohes Maß an Ungeformtheit, Beliebbarkeit und Unorganisiertheit gekennzeichnet:

»Es lebt in interaktiver Praxis im Spannungsfeld der Vergegenwärtigung von Vergangenen durch Individuen und Gruppen. Es ist an die Existenz der lebendigen Träger und Kommunikatoren von Erfahrung gebunden und umfasst etwa 80 Jahre, also drei bis vier Generationen. Der Zeithorizont des ›kommunikativen Gedächtnisses‹ wandert entsprechend ›mit dem fortschreitenden Gegenwartspunkt mit‹« (Welzer 2001: 13).

Interessant ist der Moment des Überganges zwischen diesen beiden Gedächtnisformen – das etwa 80 Jahre zurückliegende »floating gap«, wie es der Ethnologe Jan Vansina in seiner Arbeit über Oral History (Vansina 1985) benennt. Laut Jan Assmann (1992: 51) ist sogar bereits die Hälfte dieses das kommunikative Gedächtnis eingrenzenden Zeitraumes, also circa 40 Jahre, eine kritische Schwelle für den Beginn eines Wunsches nach Historisierung. Wie wechselt also etwas vom an die relative Gegenwart gekoppelten kommunikativen Gedächtnis ins mythische kulturelle Gedächtnis – wobei die Grenze zwischen den beiden Formen der Erinnerung sowohl scharf als auch fließend gedacht werden kann? Wie entsteht im Rahmen dieses theoretischen Modells eine historisierbare Vergangenheit mit einer im Gegensatz zur mythischen Urzeit wachsenden Distanz zur Gegenwart? Hier kommt der Traditionsstrom ins Spiel, der »die zum Wiedergebrauch bestimmten Texte aufnimmt« (Assmann 2000: 55). Jan Assmann betrachtet den Traditionsstrom als einen historischen Vorläufer des Kanons. Damit rückt dieser näher ans kommunikative Gedächtnis als ein zwangsläufig zum kulturellen Gedächtnis

4 Jan Assmann (1992: 20) spricht von vier Außendimensionen des Gedächtnisses, neben dem kulturellen und dem kommunikativen Gedächtnis sind dies das »mimetische Gedächtnis« und das »Gedächtnis der Dinge«.

gehöriger Kanon. Trotzdem besteht der Traditionsstrom aber bereits aus kulturellen Artefakten, aus Texten normativen und formativen Anspruchs, die nicht aus der mündlichen Überlieferung stammen, sondern quasi originär geschrieben wurden. Der Traditionsstrom begleitet die Formierung eines überzeitlichen kulturellen Gedächtnisses – ein Aspekt, der dieses Konzept für die Beschäftigung mit populärer Musik und ihrer relativ kurzen Geschichte, die erst kürzlich den kritischen Punkt der Hälfte des »floating gap« überschritten hat, attraktiv macht.

»Dieser Traditionsstrom ist ein lebendiger Fluss: Er verlagert sein Bett und führt bald mehr, bald weniger Wasser. Texte geraten in Vergessenheit, andere kommen hinzu, sie werden erweitert, abgekürzt, umgeschrieben, katalogisiert in wechselnden Zusammenstellungen« (Assmann 1992: 92).

Dieses Zitat umreißt sehr schön den Umgang mit Musik innerhalb einer bestimmten Szene oder innerhalb eines Genres. Manche Stücke werden vergessen, neue kommen hinzu. Sie werden umgeschrieben (gecovert), bearbeitet und anthologisiert in einem nicht endenden Strom von persönlichen Plattensammlungen, Mixtapes (-CDs) und iPod-Playlists. Die Musikindustrie trägt aktiv zum Vergessen bei, indem der Bestand zugänglicher, also erwerbbarer Stücke klein gehalten wird, während permanent Neues veröffentlicht wird, das seinen Platz im Traditionsstrom finden soll. Durch zahllose Best of-Veröffentlichungen und thematische Zusammenstellungen versucht die Musikindustrie einen bestimmten Bereich des Traditionsstroms als endgültig normativ und formativ darzustellen. Kleinstfirmen, Plattensammler, private Webseitenbetreiber, Blogs und die illegalisierten Filesharing-Netzwerke entreißen permanent Stücke diesem Vergessen und halten sie weiter zugänglich für Interessierte und Neugierige. In diesem ungleichen Wechselspiel prägen sich Strukturen von Peripherie und Zentrum, von fast vergessenen und viel kopierten bzw. bearbeiteten Texten heraus, die weiter im Fluss sind.

Ich begreife den Traditionsstrom dementsprechend als Diskurs, wie er beispielsweise von Siegfried Jäger (2006: 84) in einem analogen Bild als »Fluss von Wissen bzw. sozialen Wissensvorräten durch die Zeit« beschrieben wird (Jäger 2006: 84). Der Traditionsstrom fließt also nicht nur durch die Geschichte, er wird gleichzeitig in sie hinein projiziert – mit bestimmten Absichten und aufgrund bestimmter gegenwärtiger Erfahrungen, die eine bestimmte Vergangenheit benötigen, damit sie bewältigbar bleiben. Der Traditionsstrom beinhaltet damit eine sich verändernde Auswahl dessen, was gewusst werden kann, darf und soll. Er entspricht weder dem gesamten verfügbaren Wissen noch dem gesamten Wissen, sondern dem

momentan nicht vergessenen Teil des verfügbaren Wissens. Diese feine Unterscheidung zwischen dem gesamten verfügbaren Wissen und dem gesamten Wissen bedarf einer kurzen Erläuterung. Begreift man im Sinne Michel Foucaults Diskurs als die Gesamtheit der Regeln, die einer sprachlichen Praxis immanent sind, so definieren die Regeln des Diskurses für einen bestimmten Zusammenhang oder ein bestimmtes Wissensgebiet, was sagbar ist, was gesagt werden soll, was nicht gesagt werden darf und welcher Sprecher was wann sagen darf. Der einen Diskurs Beschreibende oder Beobachtende ist dabei immer auch Teil des Diskurses.

»Die Untersuchung der ›Äußerungsmodalitäten‹ (›wer spricht‹), der ›Formation der Begriffe und Strategien‹ usw. soll die Selektion, Kanalisierung, die Organisation und Kontrolle: das ›Regime des Diskurses‹ aufweisen, und das heißt zugleich: soll die diskontinuierlich auftauchenden Ereignisse in ihrer Streuung beschreiben« (Fohrmann 1997: 373).

Die Idee der Verfügbarkeit des gesamten Wissens wird so zu einer rein theoretischen Möglichkeit, die in der diskursiven Praxis als Ideologie erscheint. Die diskursive Regelungsinstanz, die die Möglichkeit des Zugriffs sowohl auf den vergessenen Teil des verfügbaren Wissens als auch auf den nicht verfügbaren Teil des gesamten Wissens regelt, hat Foucault in seiner *Archäologie des Wissens* »Archiv« genannt – das »Gesetz dessen, was gesagt werden kann, das System, das das Erscheinen der Aussagen als einzelne Ereignisse beherrscht« (Foucault 1973: 187).

Mit der Einführung der Veränderlichkeit in das Konzept des Kanons, die unter anderem William Webber für den musikalischen Kanon⁵ anregt, verschwindet scheinbar die Notwendigkeit, zwischen den Konzepten des Traditionsstroms, der »die zum Wiedergebrauch bestimmten Texte aufnimmt« (Assmann 2000: 55), und dem Kanon als »Stillstellung des Traditionsstroms« (ebd.: 143) zu differenzieren. Allerdings bleibt der Kanon – im Unterschied zum Traditionsstrom – weiterhin ausschließlich Teil des kulturellen Gedächtnisses. So unterteilt Aleida Assmann das kulturelle Gedächtnis in das als Vordergrund oder aktiv zu denkende Funktions- und das als Hintergrund oder passiv zu denkende Speichergedächtnis – ersteres entspricht dem Kanon, letzteres dem Archiv.⁶ Unklar bleibt in diesem Konzept jedoch

5 Webber (1999) identifiziert drei Typen des musikalischen Kanons: den wissenschaftlichen, den pädagogischen und den performativen Kanon. Als formative Aspekte der drei Kanontypen benennt er Handwerk, Repertoire, Kritik und Ideologie.

6 Aleida Assmanns »Archiv« unterscheidet sich grundlegend von Foucaults »Archiv«, da es auf einem transzendentalpragmatischen Diskursbegriff nach Habermas beruht, der im Gegensatz zu Foucault die Möglichkeit eines herrschaftsfreien Diskurses benötigt (vgl. Assmann 1999: 132-142 und 2006: 54-58).

wiederum die Art und Weise des Übergangs zwischen Funktions- und Speichergedächtnis.⁷ Wie ist beispielsweise der Weg des dekanonisierten Wissens ins Archiv? Oder existiert gar kein derartiger Weg, ist etwas grundsätzlich entweder ›hier‹ oder ›dort‹, kanonisiert oder archiviert? Das dem Kanonkonzept inhärente Moment der Unbeweglichkeit, welches Jan Assmann das Bild der »Stillstellung des Traditionsstroms« benutzen und Katherine Bergeron und Philip V. Bohlman (1992) einen von ihnen herausgegebenen Sammelband *Disciplining Music* nennen ließ, bleibt damit trotz der Einführung seiner Veränderlichkeit erhalten.

Ein Kanon fließt nicht. Die Beweglichkeit des Traditionsstroms ist dagegen unstrittig und unproblematisch. Er fließt im Gegensatz zum Speichergedächtnis nicht nur, aber auch im Vordergrund. Er bietet zudem die Möglichkeit, sowohl kommunikatives und kulturelles Gedächtnis als auch Funktions- und Speichergedächtnis zu verbinden, und kann damit auch das Dekanonisierte transportieren und beherbergen. Des Weiteren kann er als Metapher für die Möglichkeit diskursiver Veränderung nach den jeweils aktuellen Maßgaben des Archivs verwendet werden. All dies führt mich zu einer Bevorzugung des Konzepts des Traditionsstroms gegenüber dem des Kanons – wohl wissend, dass auch der Begriff der Tradition uneindeutig ist.

»Der Begriff der Tradition hat zwei Bedeutungen: wenn wir ihn vom Standpunkt von Gedächtnis und Erinnerung aus betrachten, [...] dann erscheint er als der Gegensatz zum Gelebten, Verkörperten und Kommunizierten und als der Inbegriff des in symbolischen Formen ausgelagerten und von Institutionen verwalteten Wissens. Wenn wir ihn dagegen vom Standpunkt der Schrift aus betrachten wie in der jüdischen und katholischen Tradition, dann erscheint er als der Gegensatz des schriftlich fixierten und der Inbegriff des an lebendige Träger gebundenen, inkarnierten Wissens« (Assmann 2000: 81).

Aus der Perspektive des kommunikativen Gedächtnisses erscheint der Traditionsstrom damit als fest gefügt, aus der Perspektive des kulturellen Gedächtnisses dagegen als lebendig und veränderlich.

Wenn das Gedächtnis eine soziale und individuelle Konstruktion zur Selbstvergewisserung der eigenen Geschichte, des eigenen Standpunkts ist, das auf den Traditionsstrom als Reservoir des momentan verfügbaren Wissens zugreift, so geschieht dieser Zugriff auch in Form von Erwartungen und Modellen oder – mit dem russischen Literaturwissenschaftler Mikhail Bakhtin (1986: 68) gesprochen – in Form der vorwegnehmenden Imagination

7 Die bereits thematisierte Frage des Übergangs zwischen kommunikativem und kulturellem Gedächtnis wird quasi in das theoretische Konstrukt des kulturellen Gedächtnisses hinein verlagert.

einer Äußerung mittels ihrer Eingebundenheit in Genres – bei Bakhtin »speech genres« – mit jeweils bestimmten Regeln und Formen.

Ein Begriff wie Heavy Metal produziert damit bestimmte auf Erfahrung beruhende Erwartungen, wie eine derartige Äußerung bzw. Musik zu klingen habe, an denen die konkrete Äußerung wiederum gemessen und mit denen sie verglichen wird. Es existiert also sowohl ein Erwartungshorizont beim Rezipienten als auch bestimmte Kompositionsmodelle beim Produzenten, wenn er oder sie ein Heavy Metal-Stück produzieren will. Coverversionen wie die deutsche Version der Black Sabbath-Komposition »Paranoid« – der deutsche Schlager »Der Hund von Baskerville« von Cindy & Bert aus dem Jahr 1971 – verdeutlichen, dass sich der durch das die Aufnahme eröffnende Gitarrenriff bestimmte Erwartungshorizont des Rezipienten und das Kompositionsmodell des Produzenten auf ein gleiches Reservoir an Vorbildern im Traditionsstrom – Black Sabbath – beziehen können, ohne daraus zwangsläufig die gleichen Schlussfolgerungen zu ziehen. Erwartungen können enttäuscht, Kompositionsmodelle verändert werden.

Es entsteht nach Hans Robert Jauß, der den Erwartungshorizont bereits in den 1960er Jahren in die literaturwissenschaftliche Diskussion eingeführt hat, ein dialogisch-prozesshaftes Verhältnis von Werk, Publikum und weiterem Werk.⁸ Der Traditionsstrom wird zur endlosen Kette musikalischer Äußerungen. Da sprachliche Äußerungen für Bakhtin über ihre Abgeschlossenheit und Aufforderung zur Reaktion definiert sind, existieren diese nur als Teil eines Dialoges bzw. als Teil eines Netzwerkes bzw. einer Kette von Äußerungen (vgl. Bakhtin 1986: 76). Diese Kette ist endlos, weil laut Bakhtin jeder Sprecher, also Produzent von Sprache, gleichzeitig immer auch Rezipient ist, also auf eine vorhergehende Äußerung reagiert: »Any speaker is himself a respondent to a greater or lesser degree. He is not, after all, the first speaker, the one who disturbs the eternal silence of the universe« (ebd.: 69).

Die Kette der Äußerungen hebt die Trennung von Produktion und Rezeption auf. Gleichzeitig bleibt der Autor als Produzent von Sprechakten immer anwesend, er markiert die jeweilige Perspektive des Blickes auf das Netzwerk. In einer poststruktural-diskursiven Vorstellung bleibt die zentrale Frage des »wer spricht« erhalten. Ein Blick auf den Traditionsstrom beinhaltet

8 »Denn erst durch seine [gemeint ist der Adressat oder Leser, D.E.] Vermittlung tritt das Werk in den sich wandelnden Erfahrungshorizont einer Kontinuität [...]. Die Geschichtlichkeit der Literatur wie ihr kommunikativer Charakter setzen ein dialogisches und zugleich prozeßhaftes Verständnis von Werk, Publikum und neuem Werk voraus« (Jauß 1979: 169).

tet damit eine jeweils momentane und von unterschiedlichen Interessen beeinflusste Auswahl aus der endlosen Kette der Äußerungen.

Der Traditionsstrom am Beispiel von Heavy Metal

Wie ist nun ein Zugang zu einem so verstandenen Traditionsstrom möglich – zu musikalischen Äußerungen, denen im Moment ein normativer und formativer Anspruch für den Musikstil zugebilligt wird, zu Bands⁹, deren Gesamtwerk – oder Teile davon – den Erwartungshorizont prägen und als Anregungen für Kompositionsmodelle dienen. Da dieser Prozess im Fluss ist, ist der Blick auf ein einzelnes Ereignis, z.B. das Programm eines Open Air Festivals, das Inhaltsverzeichnis einer Fachzeitschrift oder auch die persönlichen Erinnerungen und Vorlieben des Forschers, nicht ausreichend, um die Dynamik zu begreifen. Vielmehr müssen unterschiedliche Quellen genutzt werden. Eine derartige Möglichkeit besteht im Vergleich von Auswahllisten aus dem Traditionsstrom des Heavy Metal – also von Listen mit Titeln wie »Die 500 besten Heavy Metal-Songs aller Zeiten« etc. pp. –, ohne die Unterschiedlichkeit der Quellen zu problematisieren, sondern als bewusst heterogene Datensammlung, die ein temporäres Abbild des Prozesses der Formierung eines kulturellen Gedächtnisses bieten soll.

Die Auswertung einer derartigen Stichprobe im Rahmen meiner Dissertation zur musikalischen Sprache des Heavy Metal zeigt eindeutige Präferenzen bezüglich wichtig erachteter Bands bzw. einzelner oder Gruppen von Tonträgern, die im Folgenden nur schlaglichtartig dargestellt werden können.¹⁰ Grundlage für die Datenerhebung sind:

- (i) sechs Hörempfehlungen in wissenschaftlicher und populärwissenschaftlicher Literatur: Christe 2003, Popoff 2003, Schäfer 2001, Udo 2002, Walser 1993, Weinstein 1991;
- (ii) Listen aus zwei deutsch- und drei englischsprachigen Fachzeitschriften: *Hitparader* (USA; 1982, 1989), *Kerrang!* (UK; 1989, 1998, 1999, 2002),

9 Unter ihrem Eigennamen firmierende Musiker wie beispielsweise Ted Nugent, Ozzy Osbourne oder David Lee Roth werden in der Folge der Einfachheit halber unter dem Begriff Band subsumiert.

10 Stichtag ist der 30.5.2006 – für die Webseiten gilt dies auch als Zugriffsdatum. Die Stichprobe dient im Rahmen der Dissertation als Grundlage für die Auswahl der zu untersuchenden Musik.

Metal Hammer (BRD; 2005), *Rock Hard* (BRD; 2005), *Terrorizer* (UK; nicht datiert¹¹);

- (iii) zwölf Webseiten: angelfire.com, anus.com, bleeding4metal.net, heavy-metal-heaven.de, metal-bite.com, metal-dungeon.de, metal-rules.com, musicline.de/de/genre/lexikon/metal, pommessgabel.de, rocklist.net, ruthlessreviews.com, vampster.com.

Diese 23 Quellen bieten 68 Listen¹² mit jeweils unterschiedlichem inhaltlichen Schwerpunkt an, die alle um Tonträger zentriert sind. Gegenüber Listen, die auf Bands zentriert sind, haben diese den Vorteil, dass nicht automatisch das Gesamtwerk der Bands in den Blick kommt, sondern ein differenzierterer Blick möglich ist. Um die Vergleichbarkeit der Listen zu gewährleisten, mussten einige Anpassungen vorgenommen werden. Da drei Listen einzelne Songs beinhalten, alle anderen hingegen Alben, wurden die Songs den jeweiligen Alben zugeschrieben. Zudem sind manche Listen alphabetisch, andere dagegen hierarchisch aufgebaut. Daraus folgt einerseits, dass die Listen nicht sinnvoll auf eine gemeinsame Länge zu kürzen sind – die Listen umfassen zwischen acht und 500 Einträge – und andererseits auch eine potentielle Rangfolge nicht ausgewertet werden kann.

Die Stichprobe umfasst insgesamt 821 Bands aus 27 Staaten mit 1526 Tonträgern aus 41 Jahren (1966-2007). Ausgewertet wurde das Vorkommen einer Band oder eines Tonträgers sowohl in den 68 Listen als auch als Korrektiv in den 23 Quellen.

In der Folge sollen einige der Ergebnisse kurz skizziert werden. Die Auswertung der nationalen Herkunft der erfassten Bands zeigt, dass 411 von 821 und damit ziemlich genau 50 % aus den USA stammen. Es folgen Großbritannien mit fast 19 % (155), die BRD¹³ mit knapp 8 % (65) und Schweden mit ca. 6 % (49). Kanada (24), Finnland (22) und Norwegen (22) bewegen sich zwischen 2 % und 3 %. Zwischen 1 % und 2 % liegen die Niederlande (15) und Dänemark (9). Alle anderen Herkunftsnationen kommen auf weniger als 1 % der Gesamtzahl.¹⁴

11 Die Quelle für die Terrorizer-Listen ist die Webseite www.rocklist.net (Zugriff am 30.5.2006).

12 Eingang in die Stichprobe fanden nur Listen mit überzeitlichem Anspruch. Ausgeschlossen waren damit so genannte Jahrescharts und sonstige Momentaufnahmen auf zeitlicher Basis.

13 Es wurde keine Unterscheidung zwischen BRD (alt) und DDR gemacht. Alle bereits vor der Wiedervereinigung aktiven genannten Bands stammen aus Westdeutschland.

14 Japan und Schweiz (je 7 Nennungen), Australien und Frankreich (je 5), Brasilien (4), Italien und Polen (je 3), Belgien und Ungarn (je 2), sowie Griechenland,

Heavy Metal stellt sich damit in der Stichprobe als musikalisches Genre mit eindeutig angelsächsischer Dominanz dar. Auf den Plätzen folgen wahlweise die BRD oder Skandinavien.¹⁵ Allerdings stammen immerhin 27 % (222) der erfassten Bands nicht aus dem angelsächsischen Raum. Zieht man von diesen – aufgrund einer möglichen Überrepräsentation deutscher Bands in einer in Deutschland erstellten Stichprobe – die deutschen Bands ab, so verbleiben 19 % (157) der Bands. Von diesen stammen jedoch wiederum nur 1,46 % (12) nicht aus Europa.

Vergleicht man dieses Ergebnis mit Listen aus stilistisch anders ausgerichteten Magazinen zur populären Musik wie *Rolling Stone*, *Visions* oder *Spex*, so zeigt sich in der Heavy Metal-Stichprobe ein deutlich größerer Anteil nicht-angelsächsischer Bands.¹⁶ Dieser verschwindet jedoch, wenn man sich auf die konsensfähigen Bands konzentriert.

	Staat	Nennungen in Listen	Nennungen in Quellen	Anzahl der ge- nannten Veröf- fentlichungen
Metallica	USA	70	20	9
Judas Priest	GB	70	17	13
Black Sabbath	GB	69	14	14
Iron Maiden	GB	66	14	10
Slayer	USA	47	15	7
Megadeth	USA	39	18	7
AC/DC	AUS	55	14	11
Deep Purple	GB	32	15	7
Led Zeppelin	GB	44	13	8
Motörhead	GB	39	13	10

Tabelle 1: Die zehn meistgenannten Bands

Irland, Island, Österreich, Portugal, Spanien, Südafrika und Tschechien mit je einer Nennung. Drei Bands sind nicht eindeutig zuzuordnen.

- 15 Dänemark, Finnland, Island, Norwegen und Schweden erreichen zusammen 103 Nennungen.
- 16 Von den in den »500 besten Alben aller Zeiten« der deutschen Ausgabe des *Rolling Stone* (2004) vertretenen 285 verschiedenen Bands sind nur 9,2 % nicht-angelsächsischer Herkunft, bei den »100+17 besten Platten aller Zeiten« aus *Spex* (2000) 9,6 % und den »150 Records For Eternity« aus *Visions* (2005) 15,5 %. Zieht man ebenfalls jeweils die deutschen Bands ab, so verbleiben 3,2 % (*Rolling Stone*), 4,8 % (*Spex*) und 8,8 % (*Visions*).

Die aus der Synthese der Auswertungen nach Nennungen in Listen und in Quellen erstellte Meta-Liste der zehn meistgenannten Bands verzeichnet ausnahmslos Bands aus dem angelsächsischen Raum. Eine reine Auswertung nach Listen platziert AC/DC mit 55 Nennungen vor Slayer und Megadeth, bei einer Auswertung nach Quellen liegen Megadeth dagegen mit 18 Nennungen direkt hinter den in beiden Kategorien führenden Metallica. Das Sample dieser zehn Bands bildet eine eindeutige Spitzengruppe.

Konkret werden nur siebzehn der insgesamt 821 Bands überhaupt in mehr als der Hälfte der 23 Quellen genannt. Bei den Nennungen in Listen zeigt sich ein analoges Bild. Nur 27 Bands werden mehr als zwanzig Mal in den 68 Listen genannt.

Schränkt man jedoch die stilistische Bandbreite auf Bands ein, die dem Extreme Metal zugeordnet werden können¹⁷, so ergibt sich eine Liste von Bands, deren nationale Herkunft keine angelsächsische Dominanz mehr zeigt.

Band	Staat	Nennungen in Listen	Nennungen in Quellen	Anzahl der ge- nannten Veröf- fentlichungen
Sepultura	BRA	29	13	7
Death	USA	22	12	5
Celtic Frost	CH	20	11	3
Morbid Angel	USA	20	9	6
Bathory	SWE	14	11	4
Emperor	NOR	14	10	3
Carcass	GB	18	9	4
Napalm Death	GB	14	8	4
Entombed	SWE	12	9	3
Dimmu Borgir	NOR	12	9	4

Tabelle 2: Die zehn meistgenannten Extreme Metal-Bands

Nur noch vier der zehn meistgenannten Extreme Metal-Bands stammen aus dem angelsächsischen Raum. Allerdings ist die Anzahl der Nennungen für die Extreme Metal-Bands insgesamt erheblich geringer als bei den zehn meistgenannten Bands. Nur Sepultura bewegen sich aufgrund der Nennung in 13 Quellen in der Nähe einer Aufnahme in diese Meta-Liste. Möglicherweise ist

17 Die Zuordnung erfolgt nach Keith Kahn-Harris (2007).

die weltweite Verbreitung und Wahrnehmung von Heavy Metal also vor allem seinen extremen Spielarten geschuldet. Allerdings sind die erhobenen Daten nicht ausreichend, um hier fundierte Aussagen zu treffen.

Betrachtet man die herausgehobenen Alben der Auswertung, so zeigt sich zum einen erneut eine eindeutig angelsächsische Dominanz.

Band	Album	Jahr	Staat	Nennungen in Listen/Quellen
AC/DC	<i>Back In Black</i>	1980	AUS	16 / 12
Guns N' Roses	<i>Appetite For Destruction</i>	1987	USA	16 / 12
Metallica	<i>Kill 'em All</i>	1983	USA	15 / 14
Metallica	<i>Ride The Lightning</i>	1984	USA	15 / 13
Metallica	<i>Master Of Puppets</i>	1986	USA	15 / 13
Slayer	<i>Reign In Blood</i>	1986	USA	15 / 13
Black Sabbath	<i>Paranoid</i>	1970	GB	15 / 11
Queensrÿche	<i>Operation: Mindcrime</i>	1988	CAN	14 / 12
Led Zeppelin	<i>IV</i>	1971	GB	14 / 12
Iron Maiden	<i>The Number Of The Beast</i>	1982	GB	14 / 11

Tabelle 3: Die zehn meistgenannten Alben

Zum anderen dominieren Metallica mit drei Veröffentlichungen unter den zehn meistgenannten Alben auch die Auswertung nach Alben. Mit Guns N' Roses und Queensrÿche werden außerdem zwei Bands genannt, die nicht unter den zehn meistgenannten Bands in Tabelle 1 vertreten sind. Hier liegt jeweils eine große Wertschätzung für ein einzelnes Album vor, während die übrigen Alben als unwichtiger erscheinen. Erstaunlicherweise fehlt in Tabelle 3 ein Tonträger von Judas Priest – immerhin jener Band, die gemeinsam mit Metallica die meisten Nennungen in Listen auf sich vereinigen konnte. Bei Judas Priest verteilt sich die Wertschätzung so gleichmäßig auf mehrere Alben, dass für sich genommen keines zu den zehn meistgenannten gehört. Die in der Stichprobe herausgehobenen Alben einer Band entstammen zudem immer bestimmten Schaffensphasen, die häufig identisch mit der Frühphase einer Band sind oder eine bestimmte Besetzung repräsentieren, die wiederum nicht vollständig sein muss. Bei Judas Priest interessieren z.B. nur Veröffentlichungen mit Rob Halford als Sänger. Die drei Metallica-Alben unter den zehn meistgenannten entsprechen sowohl den drei ersten LPs

der Band als auch allen offiziellen Tonträgern Metallicas mit Bassist Cliff Burton.

Beide Spitzengruppen, die der Alben wie der Bands, distanzieren sich deutlich von der restlichen Stichprobe. Nur 17 der 1526 Alben werden in mehr als zehn Quellen genannt und nur 145 Alben werden mindestens zehnmal in den Listen genannt. Auffällig ist zudem, dass acht der zehn meistgenannten Alben aus den 1980er Jahren stammen.¹⁸ Die zeitliche Verteilung der Erscheinungsdaten aller Alben der Stichprobe zeigt allerdings, dass mit 52 % die Mehrheit der erfassten Tonträger nicht in den 1980er Jahren, sondern zwischen 1990 und 2006 erschienen ist.

Jahrzehnt	Absolute Zahl	%
1960-69	21	1,38
1970-79	172	11,27
1980-89	538	35,26
1990-99	553	36,29
2000-06	242	15,86

Tabelle 4: Zeitliche Verteilung der Erscheinungsdaten der erfassten Tonträger

In der Meta-Liste der Alben ist diese zeitliche Periode damit deutlich unterrepräsentiert. Ein Vergleich mit den meistgenannten Extreme Metal-Alben zeigt, dass diese ebenfalls mehrheitlich in den 1980er Jahren erschienen sind, wenn auch eine Schwerpunktverschiebung in die zweite Hälfte der 1980er Jahre feststellbar ist (s. Tabelle 5).

Im Extreme Metal-Bereich findet sich also bei der zeitlichen Verteilung im Gegensatz zur nationalen Verteilung kein anderer Trend als in der gesamten Stichprobe.

¹⁸ Die für Heavy Metal anscheinend bestimmenden Jahre von 1980-89 sind übrigens laut Ralf von Appen und André Doehring (2006: 23) im – in ihren Worten – »Kanon der Pop- und Rockalben« unterrepräsentiert.

Band	Album	Jahr	Staat	Nennungen in Listen/Quellen
Emperor	<i>In The Nightside Eclipse</i>	1994	NOR	10 / 09
Possessed	<i>Seven Churches</i>	1985	USA	08 / 08
Napalm Death	<i>Scum</i>	1987	GB	09 / 07
Celtic Frost	<i>Morbid Tales</i>	1984	CH	07 / 07
Morbid Angel	<i>Altars Of Madness</i>	1989	USA	07 / 07
Entombed	<i>Left Hand Path</i>	1990	SWE	07 / 07
Sepultura	<i>Beneath The Remains</i>	1989	BRA	07 / 07
Celtic Frost	<i>To Mega Therion</i>	1985	CH	07 / 06
Death	<i>Scream Bloody Gore</i>	1987	USA	07 / 06
Mayhem	<i>De Mysteriis Dom Satanas</i>	1994	NOR	06 / 06

Tabelle 5: Die zehn meistgenannten Extreme Metal-Alben

Synthese

Die Stichprobe zeigt eindeutig bestimmte, den musikstilistischen Erwartungshorizont des Heavy Metal prägende Bands und Tonträger, die jeweils mindestens fünfzehn bis zwanzig Jahre alt sein müssen, um den normativen und formativen Anspruch des Traditionsstroms mitzubestimmen. Die 1980er Jahre bilden damit im Moment das die musikalische Sprache des Heavy Metal definierende Jahrzehnt. Je näher man der Gegenwart des kommunikativen Gedächtnisses kommt, desto breiter wird das Feld der in der Stichprobe versammelten Tonträger. Es bleibt unklar, welche Rolle diese in der zukünftigen Gestaltung des Traditionsstroms spielen werden. Neben neueren Veröffentlichungen sind auch nicht-angelsächsische Bands und extreme Spielarten des Heavy Metal in den oberen Regionen der Meta-Listen unterrepräsentiert. Möglicherweise werden sich jedoch in zehn Jahren einige Alben aus den 1990ern durchgesetzt haben und die angelsächsische Dominanz wird vermutlich durch skandinavische Bands aufgelöst werden.

Mit Black Sabbath, Judas Priest, Iron Maiden und besonders Metallica kristallisieren sich vier herausgehobene Bands heraus, deren musikalischen Äußerungen bestimmter Schaffensphasen ein normativer und formativer Anspruch zugesprochen wird. Meist handelt es sich dabei um eine bestimmte Besetzung oder die Frühphase einer Band. Die besondere Wertschätzung,

die einzelnen Alben weiterer Bands — AC/DCs *Back In Black*, Guns N' Roses' *Appetite For Destruction* oder Slayers *Reign In Blood* — entgegengebracht wird, muss als die kleinstmögliche wertschätzbare Schaffensphase einer Band betrachtet werden. Das Gesamtwerk spielt dagegen bei keiner Band eine herausragende Rolle. Es erscheint somit sinnvoll, bei der Zusammensetzung der Stichprobe auf die Darstellbarkeit dieser Schaffensphasen zu achten und sich nicht unterschiedslos auf das Gesamtwerk einer Band einerseits oder ausschließlich einzelne Alben andererseits zu beschränken.

Das Konzept des Traditionsstroms erleichtert den Umgang mit derartigen Schaffensphasen, da er nur für einen normativen und formativen Anspruch, also eine Möglichkeit steht. Dagegen versucht ein Kanon jeweils einen Teilbereich des Traditionsstroms — und das heißt eben auch einzelne Alben — als endgültig normativ und formativ darzustellen. Ich bevorzuge deshalb das Konzept des Traditionsstroms gegenüber einer möglichen Differenzierung des Kanonbegriffs — auch auf Grund der größeren Nähe des Traditionsstroms zum die jeweils letzten 80 Jahre umfassenden kommunikativen Gedächtnis und der Assoziationsmöglichkeit als ein in der Zeit fließendes, zentrumsloses Netzwerk musikalischer Äußerungen.

Literatur

- Appen, Ralf von / Doehring, André (2006). »Nevermind The Beatles, Here's Exile 61 and Nico: ›The Top 100 Records of All Time‹ — a Canon of Pop and Rock Albums from a Sociological and an Aesthetic Perspective.« In: *Popular Music* 25, H. 1, S. 21-39.
- Assmann, Aleida (1999). *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck.
- Assmann, Aleida (2005). »Wie wahr sind unsere Erinnerungen?« In: *Warum Menschen sich erinnern können. Fortschritte der interdisziplinären Gedächtnisforschung*. Hg. v. Harald Welzer und Hans J. Markowitsch. Stuttgart: Klett-Cotta, S. 95-110.
- Assmann, Aleida (2006). *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: Beck.
- Assmann, Jan (1988). »Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität.« In: *Kultur und Gedächtnis*. Hg. v. Jan Assmann und Tonio Hölscher. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 9-19.
- Assmann, Jan (1992). *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck.
- Assmann, Jan (2000). *Religion und kulturelles Gedächtnis. Zehn Studien*. München: Beck.
- Bakhtin, Mikhail (1986). *Speech Genres and Other Late Essays*. Hg. v. Carl Emerson und Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
- Bergeron, Katherine / Bohlman, Philip V. (Hg.) (1992). *Disciplining Music: Musicology and its Canons*. Chicago: University of Chicago Press.

- Christe, Ian (2003). *Sound of the Beast. The Complete Headbanging History of Heavy Metal*. New York: Harper Collins.
- Erl, Astrid (2005). *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Everist, Mark (1999). »Reception Theories, Canonic Discourses and Musical Value.« In: *Rethinking Music*. Hg. v. Nicholas Cook und Mark Everist. Oxford, New York: Oxford University Press, S. 378-402.
- Fohrmann, Jürgen (1997). »Diskurstheorie(n)«. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Hg. v. Klaus Weimar gemeinsam mit Harald Fricke, Klaus Grubmüller und Jan-Dirk Müller. Berlin, New York: Walter de Gruyter, S. 372-74.
- Foucault, Michel (1973). *Archäologie des Wissens*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Jäger, Siegfried (2006). »Diskurs und Wissen: Theoretische und methodische Aspekte einer kritischen Diskurs- und Dispositivanalyse.« In: *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse 1. Theorien und Methoden*. Hg. v. Reiner Keller, Andreas Hirsland und Werner Schneider. Wiesbaden: VS Verlag (2., aktualisierte und erw. Aufl.), S. 83-114.
- Jauß, Hans Robert (1979). »Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft [1967].« In: Ders., *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 144-208.
- Kahn-Harris, Keith (2007). *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*. Oxford, New York: Berg.
- Kerman, Joseph (1983). »A Few Canonic Variations.« In: *Critical Inquiry* 10, S. 107-26.
- Markowitsch, Hans J. / Welzer, Harald (2005). *Das autobiographische Gedächtnis. Hirnorganische Grundlagen und biosoziale Entwicklung*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Popoff, Martin (2003). *The Top 500 Metal Songs Of All Time*. Toronto: ECW Press.
- Rock Hard (Hg.) (2005). *Best of Rock & Metal – die 500 stärksten Scheiben aller Zeiten*. Königswinter: Heel.
- Schäfer, Frank (2001). *Heavy Metal. Geschichten, Bands und Platten*. Leipzig: Reclam.
- Tulving, Endel (2005). »Das episodische Gedächtnis: Vom Geist zum Gehirn.« In: *Warum Menschen sich erinnern können. Fortschritte der interdisziplinären Gedächtnisforschung*. Hg. v. Harald Welzer und Hans J. Markowitsch. Stuttgart: Klett-Cotta, S. 50-77.
- Udo, Tommy (2002). *Brave Nu World*. London: Sanctuary.
- Vansina, Jan (1985). *Oral Tradition as History*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Walser, Robert (1993). *Running With The Devil – Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*. Hanover, London: Wesleyan University Press.
- Webber, William (1999). »The History of Musical Canon.« In: *Rethinking Music*. Hg. v. Nicholas Cook und Mark Everist. Oxford, New York: Oxford University Press, S. 336-355.
- Weinstein, Deena (1991). *Heavy Metal: A Cultural Sociology*. New York: Lexington.
- Welzer, Harald (Hg.) (2001). *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*. Hamburg: Edition.
- Welzer, Harald (2002). *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*. München: Beck.
- Welzer, Harald (2005). »Über Engramme und Exogramme. Die Sozialität des autobiographischen Gedächtnisses.« In: *Warum Menschen sich erinnern können*.

Fortschritte der interdisziplinären Gedächtnisforschung. Hg. v. Harald Welzer und Hans J. Markowitsch. Stuttgart: Klett-Cotta, S. 111-128.

Diskographie

- AC/DC (1980). *Back In Black*. Atco 16018.
Black Sabbath (1970). »Paranoid.« Auf: *Paranoid*. Vertigo 6360 011.
Celtic Frost (1984). *Morbid Tales*. Noise Records N 0017.
Celtic Frost (1985). *To Mega Therion*. Noise Records N 0031.
Cindy & Bert (1971). »Der Hund von Baskerville«. Cornet 3220; wiederveröffentlicht auf: V.A. (2005). *Beatschuppen*. Panatomic PALP 004.
Death (1987). *Scream Bloody Gore*. Under One Flag Flag 12.
Emperor (1994). *In The Nightside Eclipse*. Candlelight Records Candle008CD.
Entombed (1990). *Left Hand Path*. Earache Records MOSH 21.
Guns N' Roses (1987). *Appetite For Destruction*. Geffen 24148.
Iron Maiden (1982). »The Number Of The Beast.« Auf: *The Number Of The Beast*. EMI 1C 064-07608.
Led Zeppelin (1971). *IV*. Atlantic Records 7567 82638.
Mayhem (1994). *De Mysteriis Dom Satanæ*. Deathlike Silence Records DSP 6.
Metallica (1983). *Kill 'em All*. Music For Nations MFN7.
Metallica (1984). *Ride The Lightning*. Music For Nations MFN 27.
Metallica (1986). *Master Of Puppets*. Music For Nations MFN 060.
Morbid Angel (1989). *Altars Of Madness*. Earache Records MOSH 11.
Napalm Death (1987). *Scum*. Earache Records MOSH 3.
Possessed (1985). *Seven Churches*. Roadrunner Records 9757.
Queensrÿche (1988). *Operation: Mindcrime*. EMI-Manhattan Records 7 48640 1.
Sepultura (1989). *Beneath The Remains*. Roadracer Records 9511.
Slayer (1986). *Reign In Blood*. DefJam Recordings GHS 24131.

Abstract

Scholarly discussion of cultural memory knows both concepts: canon and stream of tradition. It is argued that in the case of popular music the concept of stream of tradition should be preferred to the concept of canonisation because of its more open character and the short lifespan of popular music. How to gain access to the stream of tradition of a musical style is exemplified by a sample of shortlists of »The best Heavy Metal ... of all time«-type. Conclusions of the evaluation, which is part of the author's ongoing doctoral thesis, show that the stream of tradition appreciates neither bands nor single albums but creative periods.

**»...WHEN I'M NOT PUT ON THIS LIST...«
KANONISIERUNGSPROZESSE IM HIPHOP
AM BEISPIEL EMINEM**

Oliver Kautny

Auf den ersten Blick mag Kanonisierung im HipHop als transparenter Prozess erscheinen, der sich dem Beobachter der Szene leicht erschließt. Denn die HipHop-Szene stellt ganz offen die Frage, welche ihrer Songs, Alben und Musiker so maßgeblich sind, dass sie es verdienen, zum vorbildlichen und erinnerungswürdigen Kernbestand, zum Kanon also, zu gehören. Dabei fällt etwa auf, dass es zur anerkannten Sprachpraxis gehört, sich als Rapper selbst zur Elite des HipHop zu zählen, um so den zukünftigen Klassikerstatus der eigenen Musik vorwegzunehmen. Diese als boasting bezeichnete Selbstoppreisung gehört genauso wie die Schmähung der Gegner (dissing) zur genrespezifischen Wettkampfkultur, die sich nicht nur in konzertähnlichen Rap-Battles ausdrückt, sondern auch in Battle-Songs auf Alben, in langwierigen Fehden zwischen Rappern (beefs) sowie in als Wettkampf inszenierten, zeitgleichen CD-Veröffentlichungen mehrerer Rapper. Genährt wird dieses System des Battles von der Hoffnung der Konkurrenten, rezipiert, respektiert, verehrt und erinnert zu werden. In der Sprache der Szene sind es in erster Linie realness (Authentizität), aber auch skills (sprachliche und musikalische Fertigkeiten) und style (Originalität), die den Zugang zum Rap-Olymp rechtfertigen. Und je stärker im Diskurs die Kräfte des Mainstreaming zum Tragen kommen, desto stärker scheint auch fame (Klein/Friedrich 2003: 40-43), insbesondere in Gestalt kommerziellen Erfolges, als Richtschnur der Bewertung zu gelten.

Wie ich an einem Beispiel der Eminem-Rezeption in den USA aufzeigen werde, wirken unter der Oberfläche dieser im Wettstreit zu Tage tretenden Wertungsdiskurse jedoch auch soziale sowie wirtschaftliche Machtinteressen der jeweiligen Diskursteilnehmer auf den Prozess der HipHop-Kanonisierung ein. Um dieses Ineinandergreifen von ästhetischen und soziologischen Faktoren näher zu beleuchten, widme ich mich im Folgenden der Fehde zwischen

dem US-amerikanischen HipHop-Magazin *The Source* und Eminem, einem regelrechten Kampf um den Mainstream-Kanon des HipHop in der Arena von Musikkritik und Musikwirtschaft. Nach der Klärung des hier verwendeten Kanonbegriffes werde ich die Sichtbarmachung, Selbstpositionierung und Rezeption Eminems innerhalb der Kanondebatten darstellen.

Kanonisierungsprozesse im HipHop

Wenn im Folgenden von Kanonisierungsprozessen die Rede sein wird, ist damit im Anschluss an Jan Assmann der Versuch einer Kommunikationsgemeinschaft gemeint, inhaltlich fixierte, normative Wertmaßstäbe zu definieren bzw. eine normprägende Sammlung (etwa von Songs oder Interpreten) auszubilden. Vor allem das Erstellen von Werk- oder Künstlerlisten ist eine Form kultureller Erinnerungsarbeit und schafft Wertorientierung und Identität in der Gegenwart (Assmann 2005: 119ff.). »Ein Kanon definiert die Maßstäbe dessen, was als schön, groß und bedeutsam zu gelten hat. Und er tut das, indem er auf Werke verweist, die solche Werte in exemplarischer Weise verkörpern« (ebd.: 119). Der Grad der Abgeschlossenheit kanonischer Listen variiert dabei beträchtlich. Zum einen spricht Assmann mit Blick auf das Altertum erst dann von einem Kanon, wenn der unberechenbare Strom der Tradition und ihr Prozess des Anthologisierungens, Erinnerens, Vergessens, Hinzukommens und Streichens von Werken oder Werten gestoppt wird, wie es dem Christentum etwa mit der Bibel, dem Prototyp des Kanons, gelungen ist. Zum anderen wendet Assmann den Kanonbegriff für neuzeitliche Phänomene, in Analogie zum allgemeinen Sprachgebrauch, auch auf nicht abgeschlossene und wandelbare Werklisten und Prinzipienkataloge an, etwa auf den Kanon der klassischen Musik oder des Feminismus (ebd.: 91-94, 129). Wenn im HipHop von Kanonisierung gesprochen werden kann, dann nur im letzteren prozesshaften Sinne, denn zu einer letztgültigen normativen Wertsetzung und Listung von HipHop-Songs, -Alben sowie -Interpreten kam es bisher nicht. Insgesamt sind Kanonisierungsprozesse im HipHop übrigens als instabil zu bezeichnen, vor allem verglichen mit dauerhaften Kanones im Rock (Appen/Doehring 2006: 24). Gründe hierfür zu suchen, wäre ein gesondertes Thema. Ich vermute, dass die ausgeprägte Battle-Struktur des HipHop zur Kurzlebigkeit und Unabgeschlossenheit seiner Kanones erheblich beiträgt.

Antti-Ville Kärjä (2006: 9-17) schlägt im Anschluss an Philip V. Bohlman vor, zwischen drei Formen der Kanonformation populärer Musik zu unterscheiden: »alternative canon«, »mainstream canon« und »prescribed canon«.

Die Unterscheidung zwischen alternativen Kanones und Mainstream-Kanones bezieht sich vorwiegend auf die sozial-ökonomische Struktur der Wertungsdiskurse und der kanonischen Listen, die sie produzieren. Kleinere Kommunikationsgemeinschaften mit weniger weit reichenden, oft lokal gebundenen Kommunikationskanälen bilden nach Kärja alternative Kanones aus, inhaltlich meist bezogen auf entlegenere Subgenres im so genannten Underground populärer Musik. Größere Kommunikationsgemeinschaften mit nationaler und transnationaler Reichweite verhandeln in der Regel musikwirtschaftlich überregional distribuierte und massenmedial vermittelte Musik und formen Mainstream-Kanones. Zwischen beiden idealtypisch zu verstehenden Kanonformen sind, so Kärjä, fließende Grenzen zu beobachten, die permanent ausgehandelt werden. Kärjäs (ebd.: 15ff.) Vorschlag, die politische bzw. musikwirtschaftliche Einflussnahme als eigenständigen, d.h. als vorgeschriebenen Kanon, zu definieren, halte ich nicht für plausibel. Erstens ist ein Mainstream-Kanon der Fans unabhängig vom wirtschaftlichen Gefüge von Massenmedien und Plattenlabels nicht denkbar. Eine Trennung erscheint daher künstlich. Zweitens wird begrifflich eine einseitige Ursache-Wirkungs-Relation nahegelegt. Drittens wird die Rolle des Musikjournalismus unterschätzt. Am Beispiel Eminem wird sich zeigen, dass die Beeinflussung eines Kanons durch Musiker, Musikwirtschaft und Musikkritik bzw. Musikkonsumenten komplexer ist, als es die Metapher des vorgeschriebenen Kanons suggeriert. Kärjä ist jedoch insofern zuzustimmen, als die Frage nach den institutionellen Machtverhältnissen, die insbesondere auf die Mainstream-Kanonbildung einwirken, zentral ist. Sie erhält daher in der folgenden Analyse besonderes Gewicht.

Mit Blick auf die Analyse von Kanonbildung im HipHop möchte ich schließlich zwei Aspekte hervorheben. Zum einen besteht die Gefahr, die diskursiven Inhalte einer Kanondebatte mit ihrer sozial-ökonomischen Gestalt und Funktion zu verwechseln. Wertungsdiskurse können durchaus Produkte des Mainstreams im Namen der Authentizität ablehnen und gleichzeitig zur sozial-ökonomischen Ausbildung eines Mainstream-Kanons beitragen. Genau dieses Paradoxon findet sich auch im HipHop. Denn zum Selbstverständnis der ehemaligen Subkultur gehört es, wie wir sehen werden, zwischen HipHop als System und Mainstream-Pop als feindlicher Umwelt zu unterscheiden, obwohl HipHop sozial-ökonomisch bereits längst einen eigenen Mainstream hervorbringt.

Zum anderen ist es ratsam, nicht die – aus seiner Ursprungserzählung überlieferte – Selbstbeschreibung des Genres als Gegenentwurf zum System Popmusik (Klein/Friedrich 2003: 56f.) auf die Kanonanalyse zu übertragen und im HipHop verallgemeinernd von alternativen Kanones zu sprechen.

Vielmehr hat HipHop im Zeichen des Mainstreamings gleichermaßen genre-spezifische Mainstream-Kanones wie auch, durch seine Subszenen und Subgenres, alternative Kanones ausgebildet. Um Mainstream-Kanonformation wird es im Folgenden vornehmlich gehen.

Sichtbarmachung im Mainstream

An Eminem lässt sich zeigen, wie ein Rapper zunächst im alternativen HipHop-Kanon – hier: des Detroit-Undergrounds – verweilte und dann durch musikwirtschaftliche Selektion für den Mainstream-Kanon des HipHop sichtbar und verhandelbar wurde. Es war der Rap-Produzent Dr. Dre, der Eminem berühmt machte, indem er ihn um 1998 bei seiner Plattenfirma Interscope-Aftermath (zu Universal gehörend) unter Vertrag nahm (Bozza 2005: 40f.). Es ist ein Tauschgeschäft, das für die US-HipHop-Industrie, rastlos angetrieben durch zahlreiche Rivalitäten ihrer Musiker, seit den 1990er Jahren typisch war:¹ Der Produzent von Klassikern wie *Straight Outta Compton* (1988) und *The Chronic* (1992) gründete sein eigenes camp mit vielversprechenden Rappern wie Xzibit und Eminem, deren Erfolge Dres Aufenthalt im Rap-Olymp – in der Rolle als Meistermacher – verlängern sollten. Und im Tausch dafür ließ Dre seine »Legionäre« an seinem Kanonstatus teilhaben. Eminem wurde so als möglicher Kanonanwärter weithin sichtbar und als Weißer im vornehmlich schwarzen HipHop-Kontext aufgewertet – sinnfällig inszeniert durch seine Aufführung des *The Chronic*-Klassikers »Nuthin But A G-Thang« mit Dr. Dre und Snoop Dogg bei den MTV-Awards im Jahre 1999 (Bozza 2005: 85). Weitere Multiplikatoreffekte – wie Musikpreise und Charterfolge – wurden so wahrscheinlicher.

Realness, style, skills und fame als Richtschnur

Eine solchermaßen wirtschaftlich günstige Ausgangsposition war für Eminems Aufnahme in den HipHop-Mainstream-Kanon gegen Ende der 1990er Jahre begünstigend, wäre aber allein kaum hinreichend gewesen, wie andere Beispiele belegen.² Neben der institutionellen Sichtbarmachung war es

1 Es scheint hier einen Zusammenhang zwischen der Battle-Struktur des HipHop und der sich immer weiter ausdifferenzierenden Independent-Major-Struktur (mehrheitlich von HipHoppern geführte HipHop-Labels mit Major-Anbindung) zu geben.

2 Man denke etwa an den Rapper AZ.

für ihn wohl gleichermaßen entscheidend, sich für den Wertungsdiskurs, der Kanones produziert, aussichtsreich zu positionieren. Das scheint Eminem zwischen 1998 und 2002, in den Jahren seines steilen Aufstiegs, äußerst erfolgreich gelungen zu sein. Die besondere Herausforderung für ihn als Musiker in der Arena des HipHop-Mainstream bestand allerdings darin, dass der Wertekosmos des HipHop sich in dieser Zeit in einer Umbruchphase befand und von sehr unterschiedlichen Wertvorstellungen geprägt war.

HipHop wurde damals von vielen Fans und aktiven Rappern immer noch als szenebezogene Existenzweise und nicht als Modetrend betrachtet, weshalb Rap in HipHop-Magazinen nach wie vor primär an seiner Glaubwürdigkeit, Qualität und Originalität gemessen wurde – sicher mit Blick auf die Fans und ihr Bedürfnis nach Identifikation und Orientierung. Kembrew McLeod kann in seiner diskursanalytischen Untersuchung der US-HipHop-Szene aus dem Jahre 1999 sogar belegen, dass sich das Wertungskriterium *realness* um 1998 großer Popularität erfreute, kurioserweise zu einem Zeitpunkt, an dem sich die ehemalige musikwirtschaftliche Randerscheinung HipHop mit Subkulturstatus in einen ertragreichen Geschäftszweig des US-Pop-Mainstreams verwandelte (McLeod 1999: 136). Die Zahlen der *Recording Industry Association of America* können McLeods Befund bestätigen: Bereits im Jahr 1999 schloss Rap mit über zehn Prozent Anteil am US-Markt mit Genres wie Country oder RnB auf und belegte Platz zwei in den Verkaufsstatistiken hinter Rock mit circa 25 Prozent Marktanteil (RIAA 2003). McLeod deutet die – quer zur empirischen Wirklichkeit stehende – Konjunktur der *realness* im HipHop als den typischen Versuch einer Musikkultur, die sich der Gefahr der Mainstream-Assimilation ausgesetzt sieht, ihre Authentizität im besonderen Maße diskursiv zu untermauern. Werte des alternativen Kanons sollten für den HipHop-Mainstream-Kanon erhalten werden, um eine Abgrenzung zur feindlichen Umwelt des so genannten Pop-Mainstreams zu gewährleisten.³ HipHop tat dies in verschiedenen Themenfeldern wie gender oder race, in denen scharf zwischen real und fake differenziert wurde. McLeod übersieht jedoch, sicher bedingt durch fehlende historische Distanz, dass das Mainstreaming nicht spurlos am HipHop-Kanon vorübergegangen war. Bereits Ende der 1990er Jahre wurde nämlich längst ein anderes Kriterium für Fans und Kritiker zunehmend wichtig und akzeptiert: fame und zwar in Gestalt kommerziellen Erfolges. Wurde zu diesem Zeitpunkt noch vorausgesetzt, dass eine gewisse Balance mit den anderen genannten Kriterien gewahrt wurde (George 2006: 262ff.), ging im neuen Jahrtausend die-

3 Assmann (2005: 123) weist auf diesen allgemeinen Zusammenhang von Komplexitätssteigerung der Umwelt, Angst vor Identitätsverlust und Kanonisierungsprozessen hin.

ses fragile Gleichgewicht weitgehend verloren, mit der Folge, dass heute der materialistische Aspekt den US-HipHop-Diskurs allmählich bis tief in die Fanbasis hinein zu dominieren scheint.⁴

Die Mainstream-Kanonformation im US-HipHop des ausgehenden 20. Jahrhunderts, so lautet meine These, ist also von dieser spannungsvollen Diskurskonstellation zwischen Authentizität und kommerziell legitimer Popularität geprägt. Im Folgenden möchte ich zeigen, dass Eminems Musik und Image unmittelbar an diese Wertungsdiskurse anknüpfen. Eminem scheint sich an dem polarisierten Erwartungshorizont, am Kanon als Richtschnur, regelrecht abzuarbeiten, affirmativ wie negierend, um seine Kanonwürdigkeit zu beweisen. Wie sehr der Rapper übrigens die Aufnahme in die »Hall of Fame« ersehnte, insbesondere durch *The Source*, zeigt diese Äußerung aus dem Jahr 2001:

»Jeder Rapper, ganz besonders ich, träumt davon, einmal im Leben in der *Quotable*-Spalte der *Source* aufzutauchen. Als die *Source* damals rauskam, war es auch für mich die HipHop-Bibel. Als Erstes schlugen meine Freunde und ich immer die *Quotable*-Seite auf, um nachzusehen, wer jeweils dabei war. Derjenige war dann unser Gott des Monats« (Eminem in Bozza 2005: 116f.).

Um nun das Verhältnis von Eminem zu den Wertungsdiskursen im HipHop näher bestimmen zu können, beziehe ich mich im Folgenden auf McLeods »semantic dimensions«, die dieser als die zentralen Themen im Realness-Diskurs um 1998 herausgearbeitet hat.

Semantic Dimensions	Real	Fake
Social-psychological	staying true to yourself	following mass trends
Racial	Black	White
Political-economic	the underground	commercial
Gender-sexual	hard	soft
Social-locational	the street	the suburbs
Cultural	the old school	the mainstream

Abb. 1: »HipHop-Realness« (McLeod 1999: 139)

Betrachtet man die Text-, Klang- und Bildsprache Eminems vor diesem Hintergrund, so fällt auf, in welchem hohem Maße der Rapper die vom Diskurs geforderten Anforderungen an realness, aber auch an skills und style erfüllt:

4 Man denke etwa an den Fan-Diskurs anlässlich des Wettkampfes zwischen Kanye West und 50 Cent um die meist verkauften Alben im Herbst 2007. Fans identifizieren sich anscheinend zunehmend mit der Rolle des privaten Musikmanagers (MacInnes 2007).

So bedient Eminem in vielen seiner Songs etwa das Klischee des brutalen und sexistischen Rappers. Sein Alter Ego Slim Shady stellt der HipHop-Community seine uneingeschränkte Bereitschaft zu hasserfüllter Härte unter Beweis, kombiniert mit sarkastischem, Pulp-Fiction-haftem, absurdem Humor. In den Songs »Kim« (2000) oder »97' Bonnie And Clyde« (1999) schreckt er z.B. nicht vor der detailliert beschriebenen Ermordung seiner Ex-Frau zurück.

Eminems zweites, autobiographisch inszeniertes lyrisches Ich, Marshall Mathers, thematisiert hingegen, was Slim Shadys bis zum Wahnsinn gesteigerten Hass motiviert: »I'm tired of being white trash, broke and always poor« (»If I Had«, 1999). Durch die Dialektik beider Rollen, Slim und Marshall, kann Eminem gleichermaßen glaubwürdig wie originell erscheinen. Die scheinbar im realen Leben wurzelnde Wut kennzeichnet Slims originelles Storytelling in »Guilty Conscience« oder »Kim« als tragische Maskerade, die in ihrer biographischen Notwendigkeit an Eindringlichkeit und Glaubwürdigkeit gewinnt. Und die aus Marshalls Perspektive komponierten, anerkannten Erzählstücke wie »Cleanin Out My Closet« (2002) dürften durch den Effekt der Demaskierung noch authentischer wirken und beweisen, dass Eminem sich letztlich – in der Diktion McLeods – »treu bleibt«.

Die Kunstfiguren Slim und Marshall helfen dem weißen Rapper Eminem aber vor allem angesichts einer nahezu unlösbaren ethnischen Problematik. Denn *realness* ist im US-HipHop-Diskurs weitgehend für Afroamerikaner reserviert, auch wenn die Realität der amerikanischen HipHop-Community Ende der 1990er Jahre längst von diesem Mythos abweicht (Kitwana 2005: 70). Eminem nimmt die zu erwartende Kritik seiner Gegner vorweg und parodiert sich als weißer Schulversager und ungeschickter Batman-Superman-Antiheld gleich selbst (»Without Me«, 2002). Es ist der selbstzerstörerische Blick auf seine Hautfarbe, die die schwarzen Kritiker von *The Source*, lange bevor es zum Eklat zwischen beiden Parteien kommt, beeindruckt: Es ist der Selbsthass einer verlorenen Jugend, den auch die schwarze Erzählung von HipHop kennt (Parker 2002). Problematisch bleibt in diesem Zusammenhang dennoch Eminems fehlende *street credibility*, da ihm der zentrale Mythos, das schwarze Ghetto (Klein/Friedrich 2003: 53-57), als lokale und soziale Referenz nicht zur Verfügung steht.

Weiteres symbolisches Kapital kann er jedoch als ehemaliger Battle-Underground-Rapper akkumulieren. Welchen Status Eminem hier innehatte, zeigt, dass »Without Me« von *The Source* im Jahre 2002 aufgrund seiner treffsicheren Punchlines als herausragender Battle-Rap bewertet wurde (Osorio 2002: 170). Folgerichtig scheint, dass Eminem ausgerechnet in jenem Moment, in dem er endgültig zur zentralen Figur des als nicht-authentisch

geltenden Pop-Mainstreams avancierte, dieses Kapital belieh: Im Kinofilm *8 Mile* (US-Kinostart: November 2002) inszenierte er seine authentische Underground-Vergangenheit und die Erzählung, dass er durch seine Battle-Skills die Rassengrenze überschritten habe.

In einigen Aspekten scheint Eminem sich jedoch ganz bewusst vom Hip-Hop-Kanon abzuwenden: In der Bildsprache seiner Videos greift er vorwiegend auf das Bildarchiv weißen Pop-Mainstreams zurück (MTV-Serie *South Park*, *Superman*, *Batman* usw.), genau wie er in seinen Diss-Tracks neben wenig authentischen Rappern wie Will Smith oder Puff Daddy (McLeod 1999: 141ff.) vornehmlich die Popszene von Justin Timberlake über Christina Aguilera bis Britney Spears angreift, um sich möglicherweise dort, in einem zweiten Kanon, als Mainstream-konsumierbarer Rebell zu profilieren. Für diese These spricht auch die Veröffentlichungspolitik, die gezielt auf bereinigte Versionen problematischer Songs setzte bzw. Hardcore-Tracks wie »Kim« auf den Alben ersetzte (Doggett 2005: 34). Ähnliches gilt auch für die zunehmend von ihm selbst produzierte Soundästhetik, in der sich ein bisweilen dominanter Rockeinfluss bemerkbar macht, insbesondere in seinen erfolgreichsten Veröffentlichungen wie *The Eminem Show*. Ob intendiert oder nicht, in jedem Falle sichert die Crossover-Konzeption, die gleich für zwei Kanones kompatibel ist, hohe Verkaufszahlen. Wie bedeutsam diese kommerzielle Spielart der Popularität von Anfang an für die Eminem-Rezeption ist, belegen die frühen Rezensionen in *The Source*, die nicht nur Eminems musikalischen, im Underground geschulten Fähigkeiten ihren Respekt bekunden, sondern zugleich seinen imposanten Millionenverkäufen (Poulson-Bryant 1999: 175ff.; *The Source* 2006: 64ff.). Ohne jenen kommerziellen Erfolg, so meine Vermutung, wäre Eminem für den HipHop-Mainstream-Kanon am Übergang zum 21. Jahrhundert nicht verhandelbar gewesen.

Nur hatten die Verkaufsstatistiken, wie Eminem in seinem Song »White America« (2002) freilich selbst einräumt, den Makel, als Ergebnis weißen Networkings und weißer Rezeption zu erscheinen. Mit Blick auf die HipHop-Beats ist es erstaunlich, dass Eminem der schwarzen HipHop-Community so wenig Kompensation für seine Etablierung im, aus HipHop-Sicht, falschen Kanon anbietet. Nur ganz selten finden sich Songs mit einem weniger glatten Sounddesign, die geeignet wären, nicht nur inhaltlich, sondern auch klanglich urbane HipHop-Kultur zu repräsentieren. So etwa das von Dr. Dre und Mel-Man produzierte »Remember Me« (2000), das den Klang von Graffiti-Sprühdosen und vorbeifahrenden Zügen einfängt und vor allem im Chorus die Stimmen übersteuert. »Remember Me« ist jener Song Eminems, der dem Genre des »Reality Rap« (Krimms 2001: 70-75) klanglich am nächsten kommt. Es scheint so, als appelliere Eminem mit der Forderung »Remember

Me« unmittelbar an das kollektive Gedächtnis der HipHop-Gemeinschaft. Die Geräusche einer Sprühdose sowie intertextuelle Bezüge⁵ sind nicht nur Referenzen für Insider und kennzeichnen Eminem selbst als einen solchen, sondern sie sind auch Metaphern der scenebezogenen Erinnerungspraxis: Graffiti als urbane Geschichtsschreibung. In »Till I Collapse« (2002) setzt Eminem diese Technik der Selbsteinschreibung in den Kanon fort. Hier formuliert er – mit HipHop-typischem boasting – seine eigene Musikerliste, in der er sich neben Ikonen des Rap, wie Tupac, B.I.G. oder Nas, einreihet.⁶ Er tut dies auf reimtechnisch und rhythmisch so hohem Niveau, als wolle er dies musikalisch, in Form einer Bewerbung für den Kanon, rechtfertigen. Zu fragen ist nun, auf welche Resonanz Eminems Bemühungen gestoßen sind. Ich möchte dies im Folgenden am Beispiel der wichtigsten HipHop-Zeitschrift der USA, *The Source*, beantworten.

Kanoninformation zwischen Musikkritik und Musikwirtschaft

Das 1988 gegründete amerikanische Magazin *The Source* war jahrelang eine Instanz des US-HipHop, die für sich die Rolle in Anspruch nahm, Klassiker des Mainstream-Rap-Kanons zu küren,⁷ einen Korpus wichtiger Songtexte auszuwählen (Kolumne »Hip-Hop. Quotable«) und als glaubwürdiger Chronist der HipHop-Geschichte zu fungieren. Als Vermittler zwischen Mainstream und Underground (z.B. die Kolumnen »Unsigned Hype« oder »Independents' Day. The Celebration of Hip-Hop's National Underground Scene«) stellt sich die Zeitschrift bis heute als Sprachrohr der (vor allem afroamerikanischen) HipHop-Community dar, mit einer selbst bezifferten Auflage von knapp 500.000 Exemplaren und geschätzten neun Millionen Lesern im Jahre 2002 (*The Source*, H. 167 [Aug.] 2003: 45).⁸

Die Resonanz der Zeitschrift auf den weißen Rapper Eminem war sehr wechselhaft. In groben Zügen lässt sich die Rezeption in drei Phasen einteilen:

- 5 Alle drei Rapper zitieren sich im Refrain selbst: RBX bezieht sich auf sein Featuring für Dr. Dres *The Chronic* (»Lady Of Rage«) bzw. Sticky Fingaz auf seine Beteiligung auf dem Onyx-Album *Bacdafucup* (beide LPs 1992); Eminem hingegen zitiert Liedzeilen aus Songs der *Slim Shady LP* von 1999: »Just Don't Give A Fuck« und »Still Don't Give A Fuck« bzw. aus dem Underground-Song »Take The Whole World With Me« (Bizarre feat. Pace Won & Eminem, o.J.).
- 6 Zum Zusammenhang von boasting und Selbstautorisierung vgl. Klein/Friedrich 2003: 39, 169f.
- 7 »Classic« ist die höchste Bewertungskategorie des *Record Report*.
- 8 Tricia Rose weist bereits 1994 daraufhin, dass sich angeblich bis zu fünfzehn afroamerikanische Fans eine Zeitschrift teilen (Rose 1994: 8).

len. Die frühe Eminem-Rezeption in *The Source* ab 1998 war ausgesprochen positiv, bevor es Ende 2002 zu einer Diskurswende und einer mehr als drei Jahre währenden Schmäh-Kampagne gegen den Rapper kam. 2006 war schließlich das Jahr einer erneuten Wende, als Eminem in *The Source* rehabilitiert wurde. Betrachten wir diese Phasen im Einzelnen.

Bereits im Frühjahr 1998 wurde Eminem in der »Unsigned Hype«-Kolumne als vielversprechender MC porträtiert (Morales 1998: 46). Es folgen äußerst wohlwollende Coverstories (Morales 2000; Parker 2002) und der Abdruck zweier Featuring-Beiträge in der »Quotable«-Kolumne.⁹ 2002 bittet die Redaktion ihn sogar um seine Expertenmeinung zum Radio-Battle zwischen Nas und Jay-Z, einem der wichtigsten Ereignisse im US-Rap des Jahres (*The Source*, H. 152 [Mai], 2002: 118). Den Dokumenten ist explizit abzu-lesen, dass Eminems inszenierte Ambivalenz zwischen Schock-Image, witzigem Battle-Rap und autobiographischer Verletzlichkeit großen Anklang findet. Die Rezension seines dritten Albums *The Eminem Show* im August 2002 ist der Höhepunkt dieser Entwicklung: Kim Osorio ist voll des Lobes für seine Reime, für sein Songwriting und seinen »incredible on beat flow«. Komplexität, Unterhaltung und Realitätsbezug gingen eine gelungene Mischung ein. Positiv sei Eminems offensiver Umgang mit seiner ethnischen Herkunft (Osorio 2002). Diese ethnische Akzeptanz ist im Übrigen typisch für den Race-Diskurs, der die Eminem-Rezeption in *The Source* zwischen 1998 und 2002 begleitete, der zwar auch verstärkt die Ängste vor weißer Rap-Aneignung thematisierte, aber die ethnische Eingrenzung dieser Kultur ablehnte (u.a. Poulson-Bryant 1999). Negativ lastet ihm die Rezensentin hingegen seine einfallslosen Rockbeats mit »weißer Zielhörerschaft« an. Ebenso kritisch klingt an, dass die äußerst hohen Verkaufszahlen seiner Platten allein noch keine Rap-Ikone aus ihm machen. Das Album erhält folglich vier von fünf Punkten (»Mics«). Der Status eines »Classics« wird verwehrt und Eminems Forderung nach Kanonisierung humoristisch aufgenommen: Die Liste würde noch weitergeschrieben, er müsse sich weiter beweisen, vor allem im Battle mit ernstzunehmenden Rappern seiner Klasse (Osorio 2002).

Wenige Monate später vollzog sich die Diskurswende: Benzino, Teilhaber von *The Source* und schwarzer Rapper, veröffentlichte im Herbst 2002 Diss-Tracks gegen Eminem, die von diesem mit schmähenden Songs über seinen Herausforderer und »The Sauce« beantwortet wurden (Bozza 2005: 117f.). Darauf folgte eine dreijährige Kampagne der Zeitschrift, die den weißen Rapper an den Schwachpunkten seiner Image-Konstruktion angriff: Eminem, von Benzino in »Die Another Day« als »rap Hitler« besungen, besitze keine

9 »Forgot About Dre« mit Dr. Dre (*The Source*, H. 124 [Jan.] 2000: 188) und »Renegade« mit Jay-Z (*The Source*, H. 147 [Dez.] 2001: 194).

»street credibility« und stelle sich als »culture-stealer« dar: als »Elvis des Rap«, der als Weißer den Schwarzen die Kultur wegnehme (Benzino 2003). Das im März 2003 erschienene Themenheft *Hip-Hop under attack* stellte Eminem – neben der soeben verschärften polizeilichen und medialen Hetzjagd – sogar als zentrales Gefährdungsmoment der HipHop-Nation dar. Im Zentrum der Ausgabe steht ein Roundtablegespräch mit Größen des HipHop-Kanons zur Rettung der HipHop-Kultur. In einem von Benzino konzipierten Comic am Ende des Heftes wird Eminem bezichtigt, die schwarze HipHop-Community an der Krönung ihrer Trinität Nas, B.I.G. und Jay-Z zu hindern und Rap durch weißen Mainstream zu unterjochen. Dres Musikkonzern Interscope soll daraufhin dafür gesorgt haben, dass mehrere Labels ihre Werbung in der Zeitschrift zurückzogen (Ford 2004: 86). Während Eminem trotz seiner kommerziellen Erfolge mit *The Eminem Show* und *8 Mile* im Jahre 2002 und 2003 in *The Source* kaum noch positive Beachtung fand, betonte die Zeitschrift im Umfeld der Source Awards 2003 ihre Autorität für die Community und beschwor die Leser, nun gemeinsam HipHop-Geschichte zu schreiben (Osorio 2003) – gemeint ist freilich: ohne Eminem. Schließlich präsentierte *The Source* im Herbst 2003 eine alte Aufnahme, in der Eminem sich despektierlich über eine schwarze Ex-Freundin geäußert hatte (Coates 2003). Dies führte 2004 zu der von Eminem gerichtlich erfolglos angefochtenen Veröffentlichung der Aufnahme und zu einem über zwanzigseitigen Schwerpunkt im Februarheft 2004, der Eminems realness aufgrund seines weißen Rassismus zu demontieren suchte und bereits bekannte Motive fortspann: Eminem stehe für die Monopolisierung der HipHop-Wirtschaft, da sein Mutterkonzern Interscope, dem mittlerweile auch die von Eminem entdeckte Schlüsselfigur des Jahres 2003, 50 Cent, angehörte, nicht nur den Plattenmarkt beherrsche, sondern auch das Musikfernsehen MTV,¹⁰ die Radios und die Vertriebswege. *The Source* sei demnach das letzte Bollwerk der schwarzen Indie-Label gegen die weiße Mainstream-Industrie (Osorio 2004; Anon. 2004a).

Wie ist diese Rezeptionswende zu erklären? Bakari Kitwana, bis April 1999 *The Source*-Redakteur und schwarzer Bürgerrechtler, nennt in seinem

10 *The Source* behauptete, dass MTV durch die 1999 neu eingeführte Video Music Award-Kategorie »HipHop« weiße Musiker protegieren wolle – zu Ungunsten schwarzer Rapper, denen seither die Kategorie »Rap« zugeteilt würde (Anon. 2004a: 73). Die Liste der Gewinner der Kategorie »HipHop« von 1999 bis 2006 zeigt keine Dominanz von Musikern nicht-afroamerikanischer Herkunft: Black Eyed Peas mit »My Humps« (2006), Missy Elliott feat. Ciara & Fat Man Scoop mit »Lose Control« (2005), OutKast mit »Hey Ya!« (2004), Missy Elliott mit »Work It« (2003), Jennifer Lopez feat. Ja Rule mit »I'm Real« (2002), OutKast mit »Ms. Jackson« (2001), Sisqó mit »Thong Song« (2000), Beastie Boys mit »Inter-galactic« (1999) (MTV 2007).

2005 erschienenen Buch *Why White Kids Love Hip-Hop* psychologische und soziologische Gründe. Zum einen seien Benzino und David Mays als Inhaber der Zeitschrift von Neid getrieben: Benzino aufgrund seiner musikalischen Erfolglosigkeit, trotz jahrelang verborgener Teilhaberschaft an *The Source*, Mays aufgrund seiner Angst, die Position als weiße Schlüsselfigur im schwarzen Rap-Kontext an einen anderen Weißen zu verlieren. Interessant ist, dass Benzino dies teilweise sogar eingesteht (Ratcliff 2004: 84). Zum anderen habe das Phänomen Eminem zu einer »collision between America's old and new racial politics« geführt (Kitwana 2005: 136). Zwar habe es gegen Ende des Jahrtausends viele jüngere Schwarze gegeben, die die Integration weißer HipHop-Musiker befürworteten (ebd.: 137),¹¹ nicht zuletzt befördert durch die soziale Angleichung des weißen Prekariats an die Lebenswirklichkeit schwarzer Jugendlicher (ebd.: 23ff., 28, 31-34). Im Fall Eminems habe aber bei den Kritikern das Denken der älteren Generation, ihre Erfahrung mit der unversöhnten US-amerikanischen Geschichte und ihre Furcht vor weißer Vorherrschaft und kultureller Ausbeutung die Überhand gewonnen (ebd.: 137). Ich stimme Kitwana in seiner Analyse grundsätzlich zu. Und natürlich war es provokant, dass Eminem 2002 zur dominanten Figur des (weißen) Pop-Mainstreams avancierte, weil sein Hardcore-Image in *The Eminem Show* und vor allem in dem Film *8 Mile* aufgeweicht und konsumierbar gemacht wurde. Nach anfänglicher Ablehnung avancierte Eminem plötzlich zur Ikone der amerikanischen Öffentlichkeit (Bozza 2005: 150-161, 352). Er führte mit mehr als 7,6 Millionen verkauften Alben gegen den Trend der CD-Marktkrise den Pop-Mainstream an (RIAA 2003)¹² und hatte gleichzeitig, wie Chuck D Ende 2002 diagnostizierte, neben Nas und Jay-Z keine ernst zu nehmende lebende Konkurrenz im Mainstream des HipHop (Chuck D in Bozza 2005: 257f.). Dass Eminem ab 2003 seine Position durch die Allianzen mit 50 Cent und The Game weiter ausbaute, verschärfte diese Situation.¹³ Es erscheint nicht unwahrscheinlich, dass Osorios fast trotziger wirkende Kritik am kommerziellen Erfolg von *The Eminem Show* – ein zu diesem Zeitpunkt veraltetes Argument – auch durch die überwältigende Mediendominanz Eminems verstärkt wurde. Dass *The Source* aber ab Ende 2002 die »old racial politics« gegen Eminem förmlich ins Feld führte, hatte

11 Die Berichterstattung von *The Source* vor 2002 zeigte, wie gesehen, viele solcher Ansätze, möglicherweise auch als Erbe Kitwanas Tätigkeit als politischer Redakteur.

12 US-Umsatzrückgang im Bereich CD-Alben: 2000-2001: -6,4 %; 2001-2002: -8,9 %.

13 50 Cents Album *Get Rich Or Die Tryin'* (2003) verkaufte sich mehr als sechs Millionen Mal und war das erfolgreichste Pop-Album des Jahres. *The Massacre* (2005) verkaufte sich fünf Millionen Mal (*The Source* 6/2006: 67, 69), *The Documentary* (2005) von The Game bis Ende 2005 2,3 Millionen Mal (Anon. 2006).

noch einen anderen Grund: Das Magazin befand sich anscheinend genau zu dem Zeitpunkt, an dem die Fehde begann, in einer wirtschaftlich schwierigen Situation, die Benzino und Mays bereits Ende 2002 durch neue Investoren zu meistern suchten. Der Musikfernsehkonzern Black Entertainment Television (BET) wurde 2002 durch seine Investitionen in Höhe von zwölf Millionen US-Dollar zum stillen Teilhaber (Kelly 2006) und übernahm knapp vier Jahre später als Teil einer Investorengruppe das mittlerweile hoch verschuldete Magazin (Zambito 2006; Kelly 2006).

Ein entscheidender Grund für diese Turbulenzen war wahrscheinlich der Konkurrenzdruck durch das 1997 gegründete HipHop-Magazin *XXL*, das spätestens im Frühjahr 2003 zur ernsthaften Konkurrenz für *The Source* wurde (Arango 2003). So erklärt sich, warum *The Source* in einer Posterbeilage im Februarheft 2003 nicht nur Eminem angriff, sondern auf der Rückseite auch *XXL*: Der *XXL*-Herausgeber Elliot Wilson, ehemaliger *The Source*-Redakteur, wird hier von einem schwarzen, ein *The Source*-Shirt tragenden Riesen malträtirt. Die Bildunterschrift lautet: »Respect The Architect«.

In diesem Lichte betrachtet kann die Eminem-Fehde als Versuch einer Zeitschrift gedeutet werden, im Wettstreit mit einem konkurrierenden Magazin verlorenen Rückhalt in der Leserschaft zurückzugewinnen. Während *XXL* nach anfänglich reservierter Haltung gegenüber Eminem¹⁴ in den Märzheften 2003 und 2004 mit positiven Coverstories über Dr. Dre, Eminem und 50 Cent aufmachte, setzte *The Source* auf Kritik an Eminem und zunehmend auch an 50 Cent. Die Hoffnung, auf diese Weise symbolisches und materielles Kapital zurückzugewinnen, erfüllte sich allerdings nicht, zu unpopulär war es wahrscheinlich, sich gegen derart erfolgreiche Rapper und ihre wirtschaftlichen Netzwerke zu stellen. Verschlimmert wurde die wirtschaftliche Lage der Zeitschrift durch eine ruinöse Personalführung und eine verschwenderische Ausgabenpolitik der Herausgeber. Nicht bezahlte Rechnungen und gerichtliche Klagen ehemaliger Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen trugen maßgeblich zum finanziellen Kollaps der Zeitschrift bei (Kelly 2004, 2005, 2006; Zambito 2006). Zudem dürfte die Bekanntgabe von Benzinos stiller Teilhaberschaft an *The Source* im Januar 2002 deren Glaubwürdigkeit beschädigt haben (Crook 2002; Arango 2003), denn nun wurde publik, dass der Rapper die »Rap-Bibel« möglicherweise zum eigenen Vorteil missbraucht hatte.

Nach einem Leserverlust von 50 % binnen zweier Jahre (Kelly 2005) mussten Mays und Benzino das zahlungsunfähige Magazin 2006 verlassen

14 Auf Eminems Song »Marshall Mathers« (2000; »Double XL, Double XL / Now your magazine shouldn't have so much trouble to sell«) reagierte die Redaktion mit einer kritischen Coverstory (Anon. 2000).

(Kelly 2006). Kurz nach ihrem Weggang wurde in *The Source* die Geschichte des HipHop prompt neu bewertet. Eminem nahm in der Gesamtschau der besten MCs von 1988 bis 2005 eine zentrale Stellung ein. Wie kein anderer Rapper wurde er nun zweimal auf Platz eins (2000 und 2002) bzw. einmal auf Platz zwei (1999) der Jahreswertungen gelistet (*The Source* 2006, 63ff.).

Fazit

Der Historiker Jan Assmann spricht im Kontext von Religionsgemeinschaften und ihren Textkanones davon, dass demjenigen die Führung über den Kanon gebührt, »der die umfassendste Kenntnis und die einleuchtendste Deutung« hat (Assmann 1999: 27). Genau diese Rolle reklamierte *The Source* als »Bibel des HipHop« für sich. Mit Assmann könnte man zu Recht erklären, dass *The Source* den Kampf um Glaubhaftigkeit und Sachkenntnis gegen den von ihr einst geachteten Rapper verloren hat und ihre Führungsrolle deshalb abgeben musste. Die Analyse der Fehde zeigt jedoch, dass Mainstream-Kanonformation im HipHop auch durch wirtschaftliche Machtstrukturen mitbestimmt wird: Beide Akteure müssen zwar in der Öffentlichkeit ihre Kompetenz und Glaubwürdigkeit je in ihrem Medium unter Beweis stellen. Doch zusätzlich gilt es für beide, den Einfluss auf den Kanon machstrategisch zu sichern. Während sich die Erfolgchancen für *The Source* durch journalistische Konkurrenz, falsche Allianzen und Misswirtschaft strukturell verschlechterten, stärkte Eminem seine Position, indem er, wie einst sein Mentor, ein eigenes Wirtschaftsimperium aufbaute. Seine Selbstpositionierung zwischen *realness*, *skills*, *style* und *fame* bzw. seine Vernetzung mit Ikonen der Vergangenheit sowie mit Stars der Gegenwart machte es für die geschwächte Institution *The Source* nahezu unmöglich, ihn im Zeitraum von 2002 bis 2006 aus dem Kanon zu streichen.

Literatur

- Anon. (2000). »Message To A White Man.« In: *XXL*, H. 5 (August), S. 95-100.
- Anon. (2004a). »The Making of a Hip-Hop Monopoly.« In: *The Source*, H. 173 (Februar), S. 73.
- Anon. (2004b). »Clap Back: Representatives of the Hip-Hop Nation Sound Off On Eminem and Racism.« In: *The Source*, H. 173 (Februar), S. 80f.
- Anon. (2006). »The Year's Top Albums in Sales« In: *The New York Times* vom 6. Januar. Online unter: <http://www.nytimes.com/2006/01/06/arts/music/06bnich.html?adxnrl=1&adxnrlx=1136802104-/Kl38/Bi5hWM/3CeULOfbg> (Zugriff: 19.1.2008).

- Appen, Ralf von / Doehring, André (2006). »Nevermind The Beatles, Here's Exile 61 and Nico: »The Top 100 Records of All Time« – A Canon of Pop and Rock Albums From a Sociological and an Aesthetic Perspective.« In: *Popular Music* 25, H. 1, S. 21-39.
- Arango, Tim (2003). »Rap Bible Bashed. The Source Hit Hard on Newsstand by Rival XXL.« In: *The New York Post* vom 19. Mai, S. 35.
- Assmann, Jan (1999). *Fünf Stufen auf dem Wege zum Kanon. Tradition und Schriftkultur im frühen Judentum und seiner Umwelt*. Münster: Lit.
- Assmann, Jan (2005). *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck (5. Aufl.; 1. Aufl. 1992).
- Benzino (2003). »Die Another Day.« In: *The Source*, H. 161 (Februar), S. 132.
- Bozza, Anthony (2005). *Whatever you say I am. Eminem. Die Biographie*. München: Heyne (US-amerik. Original 2003).
- Coates, Ta-Nehisi (2003). »Caught On Tape.« In: *The Village Voice* vom 21. November. Online unter: <http://www.villagevoice.com/music/0348,coates2,48918,22.html> (Zugriff: 9.12.2007).
- Crook, Dara (2002). »Benzino. The Benzino Project.« In: *The Source*, H. 148 (Januar), S. 148.
- Doggett, Peter (2005). *Eminem. The Complete Guide To His Music*. New York: Omnibus Press.
- Ford, Ryan (2004). »The Realist.« In: *The Source*, H. 182 (November), S. 84-88.
- George, Nelson (2006). *XXX. Drei Jahrzehnte HipHop*. Freiburg: orange press (erw., aktual. und ill. Neuausgabe; US-amerik. Original 1998).
- Kärjä, Antti-Ville (2006). »A Prescribed Alternative Mainstream: Popular Music and Canon Formation.« In: *Popular Music* 25, H. 1, S. 3-19.
- Kelly, Keith J. (2004). »Vendors Go to the Source over Claims of Unpaid Bills.« In: *The New York Post* vom 14. April, S. 32.
- Kelly, Keith J. (2005). »The Source of Confusion.« In: *The New York Post* vom 28. Oktober, S. 44.
- Kelly, Keith J. (2006). »Hip-Hop Heave-Ho – New Board Ousts Top Dogs At The Source.« In: *The New York Post* vom 19. Januar, S. 36.
- Kitwana, Bakari (2005). *Why White Kids Love Hip-Hop. Wangstas, Wiggers, Wannabes, and the New Reality of Races in America*. New York: Basic Civitas Books.
- Klein, Gabriele / Friedrich, Malte (2003). *Is this real? Die Kultur des HipHop*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Krims, Adam (2001). *Rap Music and the Poetics of Identity* (= New Perspectives in Music History and Criticism). Cambridge: Cambridge University Press (Nachdruck der 1. Aufl. 2000).
- MacInnes, Paul (2007). »Bling for Your Supper: Hip-Hop Stars Go Into Battle Over the Future of a Stuttering Genre.« In: *The Guardian* vom 1. September. Online unter: http://www.guardian.co.uk/uk_news/story/0,,2160224,00.html (Zugriff: 9.12.2007).
- McLeod, Kembrew (1999). »Authenticity Within Hip-Hop and Other Cultures Threatened with Assimilation.« In: *Journal of Communication* 49, H. 4, S. 134-150.
- Morales, Riggs (1998). »Unsigned Hype. Eminem.« In: *The Source*, H. 102 (März), S. 46.
- Morales, Riggs (2000). »American Psycho.« In: *The Source*, H. 130 (Juli), S. 180-187.
- MTV (2007). [Video Music Award-Gewinner]. Online unter: <http://www.mtv.com/ontv/vma/archive/winners.jhtml> (Zugriff: 9.12.2007).

- Osorio, Kim (2002). »Eminem. The Eminem Show.« In: *The Source*, H. 155 (August), S. 169f.
- Osorio, Kim (2003). »History in The Making.« In: *The Source*. Special issue: *Official Guide to the Source Awards*, S. 12.
- Osorio, Kim (2004). »The Real Slim Shady.« In: *The Source*, H. 173 (Februar), S. 70-78.
- Parker, Erik (2002). »The Last Laugh.« In: *The Source*, H. 152 (Mai), S. 112-118.
- Poulson-Bryant, Scott (1999). »Fear of a White Rapper.« In: *The Source*, H. 117 (Juni), S. 174-177, 180, 186.
- Ratcliff, Fahiyim (2004). »Last Line of Defense.« [Interview mit Benzino]. In: *The Source*, H. 173 (Februar), S. 82-85, 97f.
- RIAA (2003). *The Recording Industry Association of America's 2003 Yearend Statistics*. Online unter: <http://www.riaa.org/keystatistics.php> (Zugriff: 9.12.2007).
- Rose, Tricia (1994). *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Smith, Pam (2005). »Behind Closed Doors at The Source Magazine.« Online unter: *SOHH.com*, 22. März, www.sohh.com/article_print.php?content_ID=6861 (Zugriff: 19.1.2008).
- The Source* (2006). *Special Collectors Edition*, H. 200 (Juni).
- Zambito, Thomas (2006). »Judge Lops Hip-Hop Mag Bias Award.« In: *New York Daily News* vom 1. November. Online unter: http://www.nydailynews.com/archives/news/2006/11/01/2006-11-01_judge_lops_hip-hop_mag_bias_.html (Zugriff: 19.1.2008).

Diskographie

- Dr. Dre (1992). *The Chronic*. Death Row Records, LC 11645, SPV 085-94022.
- Eminem (1999). *The Real Slim Shady LP*. Aftermath Ent./Interscope Records, 490 287-2.
- Eminem (2000). *The Marshall Mathers LP*. Aftermath Ent./Interscope Records, 490 629-2.
- Eminem (2002). *The Eminem Show*. Aftermath Records, 493290-2.
- N.W.A. (1988). *Straight Outta Compton*. Priority Records, 72435-37936-2-3.

Abstract

The article presents an analysis of the ›beef‹ between Eminem and the hip-hop magazine *The Source* between 2002 and 2006. The potential impact of Eminem's rap music on the hip-hop canon and his image are examined. The role of *The Source* as one of the most important institutions of forming this canon is discussed. This study shows that both, aesthetical and socio-economical aspects play an important role for canon formation as far as mainstream hip-hop in the USA is concerned.

TADEL VERPFLICHTET. INDIZIERUNG VON MUSIK UND IHRE WIRKUNG

Michael Custodis

Als im Winter 2005/06 französische Vorstädte von gewalttätigen Unruhen erschüttert wurden und man sich umgehend auf die Suche nach Erklärungen und Sündenböcken machte, waren Musiker einmal mehr Thema in politischen Nachrichtensendungen und Magazinen. Französische Rapper wie Monsieur R und Salif dienten in der öffentlichen Wahrnehmung als Stellvertreter einer Entwicklung, die als Besorgnis erregende Mischung aus Jugendkultur, Arbeitslosigkeit, Migrantenbiografien und sozialer Unterschicht beschrieben wurde. Verschiedene Vertreter von Presse und Politik schlossen daraus auf eine direkte Verbindung zwischen Jugendgewalt und HipHop.¹ Einigen Musikern unterstellte beispielsweise der damalige Innenminister und heutige Staatspräsident Nicolas Sarkozy staatsgefährdende, rassistische und gewalttätige Tendenzen und kündigte medienwirksam gerichtliche Schritte an (Müller/Wunder 2005). Auch in Deutschland kamen ähnliche Diskussionen über den Zusammenhang von Musik und Gewalt wieder einmal auf und machten Rapper wie die Berliner Sido und Bushido zu gefragten Interviewpartnern.

Verdichtet man in diesem Beispiel die Ansichten der öffentlichen Funktionsträger auf ihr Grundmuster, so wird die von der Mehrheitsgesellschaft ausgeübte Deutungshoheit über Normen, Regeln und Werte in dem Augenblick zum Konfliktfeld, wenn Subkulturen autonome soziokulturelle Räume beanspruchen und die ihnen gesetzten Regeln und Grenzen in Frage stellen. Gerade die Auseinandersetzung von Jugendlichen mit der Erwachsenenwelt, der sie mit jedem Lebensjahr und wachsenden Verpflichtungen und Zwängen stetig näher rücken, funktioniert sehr stark über Abgrenzungsmechanismen. Bezieht man diese allgemeine Skizze auf musikalische Phänomene der Jugendkultur, deutet sich bereits die Spannung zwischen der Selbstinszenierung jugendlicher Subkulturen und der staatlichen Kontrolle von Produktio-

1 Dieses Verdikt begegnet in regelmäßigen Abständen immer wieder im Schrifttum zur Popularmusik (vgl. als aktuelle Variation des Themas Miehlung 2006).

nen ihrer musikalischen Trendsetter an, die im Folgenden anhand zweier Beispiele näher bestimmt werden soll. Die hierfür ausgewählten Genres (Punk und HipHop) sind vor allem auch medial sehr präsente Massenphänomene, die ihre Legitimation und ihre Motivation zwar aus dem Rückhalt ihrer spezifisch abgegrenzten soziokulturellen Umgebung ziehen, zugleich aber auf Schichten übergreifende Beachtung setzen. Diese Beachtung ist nicht immer mit Akzeptanz zu verwechseln, sondern wird oftmals über Provokationen und Tabubrüche erreicht.

So, wie die Verletzung von Normen mit Sanktionen verbunden ist und Instanzen über die Einhaltung der allgemeingültigen Regeln wachen, gibt es auch im Bereich der Jugendkultur eine entsprechende Institution, die angezeigten Streitfällen nachzugehen hat: die Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien (BPjM).² Die folgende Darstellung zweier Fallbeispiele basiert auf den normalerweise unveröffentlichten Abschlussgutachten der zuständigen Kommissionen.³ Dank dieses außergewöhnlichen Materials lassen sich die Sichtweisen der jugendlichen Subkulturen einmal aus der Gegenperspektive einer staatlichen Behörde betrachten, die vor der schwierigen Aufgabe steht, in immer neuen Einzelfallentscheidungen die Freiheit der Kunst gegen den Jugendschutz abzuwägen. Nicht ohne Grund untersteht die Bundesprüfstelle dem Bundesfamilienministerium und bindet in ihren Entscheidungsgremien öffentliche, politische, klerikale und künstlerische

- 2 Auf Antrag von Jugendämtern, der Kommission für Jugendmedienschutz und dem Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend sowie auf Anregung von Polizeidienststellen, Schulen und anderen öffentlichen Anregungsberechtigten überprüft die 1954 gegründete Bundesprüfstelle eine Vielzahl von Gegenständen wie Comics, Buchtitel, Broschüren, Zeitschriften, Tonträger und Internetseiten auf jugendgefährdende Inhalte; bis heute wurden etwa 15000 Verbote ausgesprochen. Die Prüfstelle ist nicht für Tageszeitungen, Fernsehen und Hörfunk zuständig, auch die vom Gremium der »freiwilligen Selbstkontrolle« (FSK) vorgenommenen Altersfreigaben von Kino- und Fernsehfilmen fallen nicht in ihren Zuständigkeitsbereich. Die von der BPjM beschlossenen Verbote bedeuten in der Praxis, dass alle beanstandeten Medien nicht beworben und nicht an Kinder und Jugendliche verkauft, ihnen überlassen oder sonst wie zugänglich gemacht werden dürfen. Indizierte Gegenstände dürfen nur unter der Ladentheke in Geschäften oder im Versandhandel angeboten werden, wenn gewährleistet werden kann, dass sie nicht in die Hände von Kunden unter 18 Jahren gelangen. In Fällen politischer oder anderer strafrechtlich relevanter Inhalte kommt eine Indizierung einem vollständigen Verbot gleich, da die üblicherweise weit auszulegende, allenfalls durch den Jugendschutz eingeschränkte Meinungs- und Kunstfreiheit dann nicht gilt.
- 3 Die getroffenen Entscheidungen werden im Bundesanzeiger monatlich bekannt gemacht, der vom Bundesministerium der Justiz herausgegeben wird (BPjM 2008). An dieser Stelle sei Martina Hannak-Mayer, Referentin der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien in Bonn, herzlich für die Überlassung der zitierten Indizierungsgutachten gedankt.

Interessengruppen ein,⁴ um den unterschiedlichen gesellschaftlichen Meinungen Rechnung zu tragen, eine politische Instrumentalisierung der Behörde zu verhindern und staatliche Zensur auszuschließen (Carus/Hannak-Mayer/Kortländer 2006: 6).⁵

Bezeichnenderweise war in den beiden hier diskutierten Fällen weder im kleineren, mit drei Mitgliedern besetzten, noch im zwölf Personen umfassenden Entscheidungsgremium ein Musikspezialist involviert. Dieser Umstand beeinflusste zum einen direkt die Art und Weise, wie in den Verfahren über die Inszenierung musikalischer Leitfiguren und prestigeträchtiger Gegenstände sowie über die Idealisierung provokanter Stereotype diskutiert wurde.⁶ Zum anderen erzeugten die ausgesprochenen Indizierungen, die dem Schutz von Kindern und Jugendlichen vor schädlichen Einflüssen dienen sollten, die unerwünschte Nebenwirkung, die beanstandeten Musikstücke in der jeweiligen Szene zu nobilitieren. Dieser Reibungspunkt zwischen einer Behörde auf der einen Seite, die zur Objektivität angehalten ist, um den Spielraum von Kunst in einer Demokratie zu bestimmen, und den kreativen Akteuren der Jugendszenen auf der Gegenseite, die ihren Erfolg auch am Widerstand messen, der ihnen von der Erwachsenenwelt entgegengebracht wird, erweist sich dabei als Schnittstelle von verschiedenartigen Kanonisierungsprozessen.

Kanonisierungen sind ihrer Struktur nach normierende Bündelungen von ausgewählten Eigenschaften, Handlungsweisen oder Wissensgegenständen, um die Überfülle von verfügbaren Alternativen zu begrenzen und der Pro-

- 4 Die Mitglieder des so genannten 12er-Gremiums, das über Indizierungen entscheidet, stammen aus den Bereichen Kunst, Literatur, Buchhandel und Verlegerschaft, sind ferner Anbieter von Bildträgern und von Telemedien, Träger der freien und der öffentlichen Jugendhilfe, Vertreter der Lehrerschaft sowie von Kirchen und anderen Religionsgemeinschaften, die den Status einer Körperschaft des öffentlichen Rechts besitzen.
- 5 Vgl. als Parallellfall mit großer Breitenwirkung die von Theodore Gracyk (1996: 125f.) dokumentierten, von Al Gore 1985 initiierten Anhörungen von Rock- und Heavy Metal-Musikern vor dem US-amerikanischen Kongress sowie das von seiner Frau Tipper Gore gegründete Parent's Music Resource Center (PMRC) (Gracyk 1996: 125f.). Mithilfe guter politischer Kontakte bemühte sich das PMRC, direkt juristisch als auch indirekt über Bücher und Einflussnahme auf die Schulpolitik insbesondere gegen Rap und Heavy Metal vorzugehen, und bewirkte bspw., dass alle seither beanstandeten Musikproduktionen mit dem bekannten Aufkleber »parental advisory explicit lyrics« gekennzeichnet werden müssen (Chastagner 1999).
- 6 Ein weiteres Beispiel findet sich im weiter unten besprochenen Verfahren gegen das Berliner Aggro-Label. So wurde die vom Label herangezogene Expertise zum sozialen Kontext von US-amerikanischem Rap nicht von einem Musikfachmann, sondern von einem Kunsthistoriker und Kulturosoziologen erstellt und bezog sich ausschließlich auf typische Inhalte von Songtexten.

duktion neuer Inhalte als konsensfähiger Maßstab zu dienen. Bezieht man diesen Mechanismus auf die Indizierungsverfahren, tritt der Widerstreit der Interessen noch deutlicher hervor: Beide Seiten – die Mehrheitsgesellschaft, vertreten durch die staatliche Behörde, sowie die subkulturellen Strömungen der Jugendszenen (repräsentiert durch anerkannte Meinungsführer), die solche Eingriffe als Bevormundung empfinden und gar nicht beschützt werden wollen – sammeln entlang der bestehenden Grenzlinie zwischen Kunstfreiheit und Jugendschutz Erfahrungen im Umgang miteinander. Die erlassenen behördlichen Beschränkungen umstrittener Produktionen wirken dabei nicht eindimensional schützend auf die jugendliche Zielgruppe und präventiv mäßigend auf die von ihnen favorisierten Künstler ein. Vielmehr reichen die Folgen von Indizierungen zu mindestens gleichen Teilen bis zu den begrenzenden Instanzen zurück, wenn Musiker ihre folgenden Produktionen bewusst provokativ konzipieren, um die behördliche Beschränkung zum Aufbau eines Images als offiziell »anerkannte« Bad Boys zu funktionalisieren. Entsprechend der zuvor beschriebenen Struktur kanonisierter Verhaltensmuster und Wertesysteme – so die These der folgenden Ausführungen – werden die Regeln der Bundesprüfstelle innerhalb einzelner Jugendszenen daher genau umgekehrt interpretiert und in Form von besonders kritisierten Haltungen, Formulierungen oder Verhaltensweisen im Sinne eines Negativ-Maßstabs kanonisiert.

I. Punk – Die Ärzte

Die Arbeitsweise der Bundesprüfstelle lässt sich am Beispiel der Berliner Punkrockband Die Ärzte besonders gut beleuchten, da die Aufhebung der 1987 erlassenen Indizierung der Titel »Claudia hat 'nen Schäferhund« und »Schlaflied« im Jahr 2004 in der Geschichte der BPjM nahezu singulär ist. Ein Vierteljahrhundert später attestierte man der Gruppe nun humorige, satirische und ironische Motive.

Bis auf eindeutig identifizierbare Melodien wie bspw. das »Horst-Wessel-Lied« geben üblicherweise die Texte Anlass zur Indizierung von Musikstücken, und – wenig überraschend – entstammt keiner der derzeit indizierten Titel der Kunstmusik. Ein Verstoß gegen die ausgesprochenen Verbote kann strafrechtliche Konsequenzen nach sich ziehen, wie im Fall der Ärzte nach einem Konzert am 22. Juni 1988 in Kleve. Bei dieser Gelegenheit hatten die Musiker ihr Publikum, bevor sie eine Instrumentalversion des indizierten Songs »Geschwisterliebe« spielten, überdeutlich dazu aufgefordert, auf keinen Fall den Text mitzusingen, woraufhin die Zuhörer natürlich genau dies

taten. Der zuständige Richter des Amtsgerichts Kleve verurteilte die Mitglieder der Gruppe jeweils zu 1000 DM Geldstrafe. Offensichtlich hatte er, wie die Musiker später freimütig eingestanden, die finanzielle Situation der Gruppe zu ihren Gunsten falsch eingeschätzt (Seim 1997: 294). Im Verlauf ihrer Karriere lieferten sich Die Ärzte ein zähes Ringen mit der Bundesprüfstelle. Nachdem das Verbot der ersten beiden Platten die Band beinahe finanziell ruiniert hatte, profitierte ihr Image später von diesem subversiven »Gütesiegel«, sodass weitere Variationen des Liedes – »Claudia hat jetzt ein Pferd« und »Claudia III« (die Kernaussage war: »Claudia hat jetzt 'nen Mann und fängt ein neues Leben an, keine Sauereien mehr, nur christlicher Verkehr«) – als kalkulierte Provokationen der BPjM entstanden, die von dieser aber nicht beanstandet wurden.

Indizierungen beziehen sich immer auf einzelne Lieder bzw. Titel eines Albums, sodass die übrigen Lieder der Platte in einer anderen Zusammenstellung neu verlegt werden dürfen. Bei der Eröffnung eines Indizierungsverfahrens werden die davon betroffenen Künstler in Kenntnis gesetzt, um Einspruch einlegen und ihre Position vertreten zu können. Ein ausgesprochenes Verbot gilt 25 Jahre lang (bis zur letzten Novelle des Jugendschutzgesetzes war die Dauer einer Indizierung nicht begrenzt) und erlischt automatisch, wenn der entsprechende Titel nicht aufgrund eines neuen Verfahrens der Behörde wieder in die Liste aufgenommen wird. Zudem können Betroffene einen Antrag auf Wiederaufnahme eines Verfahrens mit dem Ziel der Listenstreichung stellen, wenn sich im Lauf der Jahre die Sach- oder Rechtslage bezüglich eines Titels geändert hat. Für die betroffenen Lieder der Ärzte traten beide Fälle ein. Einerseits wurde die Indizierung des am 27. Januar 1987 verbotenen Songs »Geschwisterliebe« am 2. Dezember 2004 bestätigt (BPjM 2004a: 3).⁷ Andererseits waren knapp zwei Monate zuvor im Oktober 2004 die gegen die Songs »Schlaflied« und »Claudia hat 'nen Schä-

7 In der ausführlichen sechsseitigen Begründung wurde auf die ursprüngliche Erläuterung aus dem Jahr 1987 zurückgegriffen: »Der Inhalt von *Geschwisterliebe* wurde als jugendgefährdend erachtet, weil der Liedtext den Straftatbestand des Beischlafs zwischen leiblichen Geschwistern nach § 173 Abs. 2 S. 2 StGB verherrliche, verharmlose und propagiere. Der Vollzug des Inzests werde als besonderer Genuss dargestellt und es bestünde die Gefahr, dass bei jugendlichen Hörern der Eindruck erweckt werde, Geschwisterliebe sei populär und vorteilhaft und es sei fortschrittlich, sich über die Verbotsbestimmung hinwegzusetzen. Das Gremium sah hierbei nicht die Gefahr in Nachahmungseffekten, sondern darin, dass Kinder und Jugendliche möglicherweise durch die Texte dazu angehalten werden, das aggressiv-sexuelle Verhalten anderer Personen zu billigen. Das Gremium ging damals ferner davon aus, dass der Tonträger nicht als Kunstwerk im Sinne von § 1 Abs. 2 GjS [Gesetz über die Verbreitung jugendgefährdender Schriften] einzustufen sei« (BPjM 2004a: 2).

ferhund« ausgesprochenen Einschränkungen aufgehoben worden, was für den ersten Titel folgendermaßen begründet wurde:

»Die in den Texten des *Schlafliedes* beschriebenen Handlungen sind in erster Linie als übertrieben, aufgesetzt und unrealistisch anzusehen. Die Taten des Monsters können von heutigen Jugendlichen aufgrund deren Medienerfahrung ohne Schwierigkeit als Fiktion eingeordnet werden. Für sie ist unschwer erkennbar, dass der Text eine völlig irreale Handlung ohne jedweden Realitätsbezug schildert, so dass auch Verrohungseffekte nicht zu vermuten sind. Auch vor dem Hintergrund der damals als gewalthaltig beanstandeten Passagen ist eine jugendgefährdende Wirkung des Titels nicht anzunehmen. So erfolgt die Beschreibung der Gewalttaten des Monsters, die in nur drei der insgesamt achtzehn Textzeilen zu Tage tritt, weder detailliert, noch werden die Taten positiv bewertet. Das Lied ist aus heutiger Sicht eindeutig dem Bereich der Satire zuzuordnen und darf als solches die Kunstfreiheit des Art. 5 Abs. 3 GG für sich in Anspruch nehmen. Anders als zur damaligen Zeit ist das Gremium der Auffassung, dass sich die Aussage des *Schlafliedes* keinesfalls in selbstzweckhaften Gewaltbeschreibungen erschöpft, sondern als künstlerische Umsetzung kindlicher (Ur-)Ängste zu werten ist, deren künstlerischer Gehalt zumindest nicht als unbedeutend eingestuft werden kann. Hinzukommt, dass auch die einschlägigen Rezensionen den verfahrensgegenständlichen Musiktiteln durchaus einen künstlerischen Gehalt bescheinigen. So wird das *Schlaflied* aufgrund seiner musikalischen Umsetzung insbesondere seines Arpeggios (Spielanweisung, einen Akkord nicht mit einem Griff anzuschlagen, sondern ihn harfenartig mit nacheinander aufsteigenden Tönen zu spielen) gelobt und ihm hinsichtlich des Liedtextes bescheinigt, dass er satirisch kindliche Ängste darstelle« (BPjM 2004b: 3).

Die Sprache der Gutachten vermittelt eine große Distanz zu den bewerteten musikalischen Sachverhalten und lässt sich zweifelsfrei juristisch versierten Autoren zuordnen. Hieraus ergeben sich wichtige Hinweise, auf welcher Grundlage die Bewertungen getroffen und wie sie für eine potenzielle Überprüfung vor Gericht abgesichert wurden. Zum zweiten Lied lautete die Quintessenz der Gutachter:

»Ferner kam das Gremium auch im Hinblick auf den zweiten für die damalige Entscheidung relevanten Titel *Claudia hat 'nen Schäferhund* zu dem Ergebnis, dass dieser Titel auf heutige Jugendliche kaum mehr eine beeinträchtigende Wirkung ausübt. Die Textzeilen sind insbesondere nicht pornographisch, zumal der Geschlechtsverkehr zwischen Claudia und ihrem Hund zu keiner Zeit offen beschrieben wird. Die Textzeilen ›Abends springt er in ihr Bett und dann geht es rund‹ bzw. ›Am allerliebsten mag sie es, mit ihrem Hundchen unterm Esstisch‹ erachtete das Gremium auch nicht als unsittlich, da die sodomitische Handlung zwar angedeutet wird, aber aufgrund der

getroffenen Formulierung auch viel Raum für andere Interpretationen, auch nicht-sexueller Art, bleibt. Der sexuelle Bezug ergibt sich ausschließlich aus dem Hinweis auf Claudias ›nicht-lesbische‹ Neigung. Hier vertrat das Gremium allerdings die Ansicht, dass der Text, auch wenn man die Zeilen sexuell interpretiere, keinesfalls Sodomie propagiere, sondern vielmehr als eine Satire auf dieses gesellschaftliche Tabu zu werten sei. Auch sei ein Nachahmungseffekt bei Kindern und Jugendlichen nicht zu vermuten« (BPjM 2004b: 3).

II. HipHop – Fler und die Neue Deutsche Welle

Bereits mit dem ersten Sampler *Aggro Ansage Nr. 1* machte das Label Aggro Berlin durch besonders gewaltbereite, sexistische, homophobe, rassistische und Drogen verherrlichende Texte auf sich aufmerksam. Auch alle drei folgenden Alben *Aggro Ansage Nr. 2*, *3* und *4* waren Gegenstand von BPjM-Verfahren und wurden aufgrund der beanstandeten Titel »Pussy« und »Psycho Neger B« (auf *Ansage Nr. 2*), »Call-a-Neger«, »Bums mich«, »Disziplin« und »Für die Sekte« (auf *Ansage Nr. 3*) sowie »Ich rappe RMX«, »Küss die Faust« und »Der Ficker« (auf *Ansage Nr. 4*) indiziert.

Wie in den vorangegangenen Verfahren nahmen im Verlauf des vierten Prüfungsvorgangs bevollmächtigte Juristen zur Derbheit und Aggressivität der Texte ausführlich Stellung und verwiesen auf genrespezifische Regeln, bei denen der subkulturelle Zusammenhang des HipHop zu berücksichtigen sei. Diese Ausführungen sind ein interessantes Studienmaterial, da sie all jenen die elementaren Überzeugungen der Rapper zu Musik, Kultur, Politik und Gesellschaft vermitteln sollen, die nicht mit den subkulturellen Codes und Mechanismen vertraut sind (dies mag die Länge des folgenden Zitates entschuldigen):

»Grundlegende Idee des HipHop sei der gewaltfreie Wettkampf in der Disziplin des Rap mittels einer künstlerischen Darbietung. Diese Auseinandersetzung verfeindeter Gruppen sei als ›Battle‹ (Kampf) zu bezeichnen und mache körperliche Gewalt obsolet. Um den Gegner zu besiegen, bediene sich der Rapper bei Bildern und Metaphern aus Themenbereichen des Lebens afroamerikanischer Jugendlicher aus den US-Ghettos, der Geburtsstätte des HipHop. Der inhaltliche Bezug zu Gewalt, Sex und Drogen sei daher nicht verwunderlich, die Aussagen dürften aber nicht wörtlich genommen werden. Formulierungen wie: ›Ich fick dich‹, oder: ›Arsch ficken‹ beschrieben keine sexuelle Handlung, sondern bedeuteten: ›Ich übertreffe dich‹. Anzumerken sei hierzu, dass diese Ausdrücke nicht nur im subkulturellen Bereich des Hip-

Hop, sondern in der gesamten Jugend die Bedeutung ›übertreffen‹ erlangt habe. Auch Provokationen des Gegners durch Herabwürdigung von dessen Mutter oder anderen Familienmitgliedern seien keine ernst gemeinten Gewaltandrohungen. Themen wie Gewalt, Sex und Drogen gehörten zum in den US-Ghettos entstandenen HipHop traditionell dazu. Sie seien auch Inspirationsquelle für deutsche Rapper wie die Interpreten der verfahrensgegenständlichen CD, die zudem ebenfalls aus sozial schwierigen Verhältnissen stammten. Gewalt und Drogen sollten somit nicht verherrlicht, sondern kritisch beleuchtet werden. Dem Publikum sei bewusst, dass die überspitzten Gewaltandrohungen lediglich ein Substitut, ein spielerisch-metaphorischer Umgang mit physischen Gewaltanwendungen seien« (BPjM 2005: 18).⁸

Jene Songs, die aufgrund explizit frauenfeindlicher sowie Gewalt verherrlichender Aussagen zur Indizierung der CD führten (»Ich rappe RMX«, »Küss die Faust« und »Der Ficker«), sollen hier nicht thematisiert werden, da die Wirkung der Musikstücke, »Kinder und Jugendliche sozialetisch zu desorientieren«, in der 29-seitigen Entscheidungsbegründung ausführlich diskutiert wurde. Man bedachte dabei auch mögliche satirische oder kritische Absichten und ließ ferner die schwierigen Kindheiten der Musiker sowie das gewaltbereite Umfeld, in dem sie aufwuchsen, nicht unerwähnt.⁹ Zur Überprüfung der eingangs skizzierten Überlegungen zu musikalischen Subkulturen bietet sich vielmehr der nicht indizierte zweite Titel »Neue Deutsche Welle« von Fler auf dem vierten Aggro-Sampler an, der auf der Internetseite der Plattenfirma (www.aggroberlin.de) auch als Video heruntergeladen werden kann und in dieser Fassung auf einer sehr interessanten Vorlage basiert.

8 Das Entscheidungsgremium nahm zu dieser Begründung der sprachlichen Vulgarität Stellung: »Im Übrigen gehen die Mitglieder des 12er-Gremiums – entgegen dem Argument des Verfahrensbevollmächtigten – nicht davon aus, dass das Wort »ficken« bei sämtlichen in Deutschland lebenden Jugendlichen bereits als Synonym für ›übertreffen‹ oder ›fertig machen‹ bekannt und etabliert ist oder dass dieses Wort im alltäglichen Sprachgebrauch und in einer normalen Unterhaltung von allen Jugendlichen verwendet wird« (BPjM 2005: 25).

9 Für den Zusammenhang zu den einleitenden Überlegungen ist eine Passage des Gutachtens aufschlussreich, in der die Verantwortung und Haftbarkeit von Rappern für ihre Texte zur Sprache kommt: »Im Übrigen ist nach Auffassung der Beisitzerinnen und Beisitzer auch verbale Gewalt generell geeignet, eine verrohende Wirkung auf Kinder und Jugendliche auszuüben, gerade dann, wenn die verbale Gewalt sich so drastisch darstellt wie in diesem Liedtext [»Der Ficker«, M.C.]. Insofern sieht das 12er-Gremium das Argument der Verfahrensbeteiligten, es sei »nur« verbale Gewalt gemeint, nicht als einen entlastenden Umstand an. Die Art und Weise, in der im Text der rücksichtslose Umgang mit vermeintlichen und tatsächlichen Gegnern beschrieben wird, ist nach Ansicht des Gremiums dazu geeignet, bei jugendlichen Zuhörern eine Abstumpfung gegenüber Gewalttaten und Verbalgewalt sowie eine Herabsetzung ihrer Mitleidsfähigkeit zu verursachen« (BPjM 2005: 26).

Die gezielte verbale Provokation, die für alle Titel des Samplers charakteristisch ist, wurde in »Neue Deutsche Welle« mit nationalistischen Klischees zu einer umfassenden Negation des Konzepts einer offiziellen Leitkultur angereichert, wie sie in der Bundesrepublik seit einigen Jahren beispielsweise von Friedrich Merz und Norbert Lammert propagiert wird.¹⁰

Die von Fler eingesetzten Assoziationen funktionieren vordergründig sehr einfach, indem mit deutscher Geschichte verknüpfte Symbole (Frakturschrift, Fahne, Adler und blaue Augen) für die eigene Subkultur reklamiert werden, vermischt mit dort gültigen Werten und Erfolgsindikatoren (Geld, Frauen, Autos). Zugleich orientiert sich Flers verbale und optische Inszenierung – ein Gangster im Kreis seiner Gang, mit Goldkette und dem typischen Gehabe, verfeindete Rapper zu beschimpfen – an aktuellen US-amerikanischen Superstars wie Eminem und 50Cent. Wie hintergründig aber vom »ersten Deutschen, der richtig Welle schiebt« die Summe dieser Einflüsse eingesetzt wird, um den »deutschen Kids« zu zeigen, »wie man es macht« (wie es im Text heißt), zeigt sich erst in der Bebilderung des Stücks.¹¹

Da nach einem Beschluss des Bundesverfassungsgerichts vom 27. November 1990 (NJW 91, 1471ff.) auch der Jugendschutz Verfassungsrang hat (abgeleitet aus Art. 1 Abs. 1, Art. 2 Abs. 2 und Art. 6 Abs. 2 GG), ist der Bundesprüfstelle aufgegeben – wie es in der schriftlichen Begründung der Sampler-Indizierung heißt –,

»zwischen den Verfassungsgütern Kunstfreiheit und Jugendschutz abzuwägen und festzustellen, welchem der beiden Rechtsgüter im Einzelfall der Vorrang einzuräumen ist. Dabei ist bei einem Werk nicht nur die künstlerische Aussage, sondern auch die reale Wirkung zu berücksichtigen« (BPjM 2005: 27).

Die reale Wirkung von Flers Song ist, zumindest in diesem Rahmen, kaum adäquat nachzuverfolgen, wobei zu bedenken ist, dass die Indizierungen der Aggro-Sampler Nr. 2, 3 und 4 und die davon ausgelösten Kontroversen dem Ruf der davon betroffenen Musiker nicht geschadet haben, sondern im Gegenteil die Verkaufszahlen der CDs bis zu ihrem Verbot in sechsstelliger

10 Im seinerzeit kontrovers diskutierten so genannten Hessischen Fragebogen, dem *Leitfaden Wissen und Werte in Deutschland und Europa*, dient gerade auch Musik zum Transport einer offiziellen Leitkultur, da sie den Vorteil bietet, die eigenen Vorstellungen umschreiben zu können, ohne das dahinter stehende Kulturverständnis definieren zu müssen. Ein Beispiel hierfür wäre die 83. der 100 Fragen: »Welcher Deutsche komponierte in seiner 9. Sinfonie am Schluss die berühmte ›Ode an die Freude‹. Nennen Sie zwei weitere deutsche Musiker bzw. Komponisten!« (HmdlufS 2006).

11 Die beiden verglichenen Videos von Fler und Falco sind beim Internetportal YouTube leicht zu finden.

Größenordnungen beförderte und den Rappern und ihrer Plattenfirma umfangreiche mediale Beachtung sicherte. In den Diskussionen über die potenzielle Wirkung ihrer Musik auf Jugendliche ziehen sich die Künstler des Aggro-Labels immer wieder auf die Freiheit der Kunstausübung zurück und verweisen auf den Realismus ihrer Texte, der Bildern aus Randbereichen einer Gesellschaft entspringe, die von der Mehrheitskultur nicht gerne wahrgenommen und gerade auch dadurch in ihrer sozialen Sprengkraft unterschätzt würden.

Ein nebeneingeordneter Gedanke dieser Ausführungen, in den geschilderten subkulturellen Konzeptionen das Postulat einer alternativen Leitkultur zu sehen, lässt sich auch als innermusikalischer Strang bei Fler nachverfolgen. Der Titel des Stücks bezieht sich auf einen Stil der bundesdeutschen Popmusik der 1980er Jahre, der als *Neue Deutsche Welle* (vielfach NDW abgekürzt) mit dadaistischen bis primitivistischen Texten und Melodien ein Gegengewicht zum damals aktuellen Hardrock und Discosound schaffen wollte. Musikalisch liegt der hier besprochenen Version der Song »Rock Me Amadeus« des 1998 verstorbenen Popsängers Falco zugrunde, der ironisch mit Klischees von Wien als Stadt der Boheme und von Mozart als Popstar spielte und sich seit der Veröffentlichung 1985 zum Evergreen entwickelte.

Vergleicht man Flers Video mit dem zwanzig Jahre älteren Clip von Falco, so sind einige adaptierte und erkennbar variierte Motive offensichtlich: das Betreten und die Inbesitznahme von Räumen (Straßen, Hinterhöfe und urbane Wüsten in Berlin versus Wiener Palais), Fahrzeuge als Statussymbole (Benzin- und Pferdekutschen), das Zurschaustellen von Macht (eine besprühte S-Bahn, Kampfhunde, Polizeirazzias und Faustrecht beim einen, Adel und Klerus nebst einer Rockerbande beim anderen), der Outlaw Fler im Kreise seiner Vertrauten sowie der Künstler Mozart als Pop- und Medienstar inmitten seiner Fans, begeisterte, bei Fler offensichtlich zu Huren degradierte Frauen neben harten, starken Männern (bei Falco in Person der Rocker). Allein die Austragungsform von Konflikten stellt einen wesentlichen Unterschied in den Aussagen der beiden Videos dar: die verbrüdernde Wirkung der Musik eines modernen Mozarts bietet einen Gegenentwurf zu Bandenrivalitäten und Kampfsequenzen im Stil der Szene-Kultfilme *Blood Sport* (1986) oder *Fight Club* (1999) bei Fler.

Wenn Fler einen Hit des verehrten Vorbilds Falco – dessen Konterfei er im Video als T-Shirt trägt – mit einem neuen Text versieht und selbstreferenziell die eigene, plötzliche Präsenz im Musikfernsehen VIVA kommentiert, ist dies zugleich der Versuch, seinen anderen großen, amerikanischen Vorbildern nachzueifern, die als ehemalige Ghattokids mit geschicktem Marketing, eigenen Modelinien und Plattenfirmen den amerikanischen

Traum von Ruhm und Reichtum verkörpern und HipHop und Rap zu einer wichtigen Sparte des globalen Musikmarktes ausbauen.

Wie die im Vergleich sehr unterschiedlichen Beispiele von Punk und Hip-Hop deutlich machten, beginnen unter dem Blickwinkel von Indizierung und Selbstinszenierung die Grenzen zwischen Subkultur und Mainstream, zwischen Mehrheitsnormen und Minderheitsmeinungen zu changieren, je nach Standpunkt und Attitüde. Die Indizierung von Musik als Übertragung von absichtlich außer-künstlerischen Maßstäben auf Phänomene, denen Kunstrang eingeräumt wird, erweist sich dabei als besonders wirkungsmächtige Überschneidung von Ästhetik und ethischem Urteil. Und gerade aus den Grenzlinien zwischen Kunst und Gesetz bezieht diese Thematik ihre Spannung. Zwar ist die Wirkung der Musik nicht vollständig objektiv zu beurteilen und daher umso strittiger. Die Wirkung der Urteile über Musik ist aber deutlich und betrifft alle beteiligten Instanzen: Behörden und Institutionen bemühen sich um die Aufrechterhaltung von Rechtsstaatlichkeit, die Musiker profitieren von der eigenen Mystifizierung und der indirekten Werbung für ihre Tonträger. Gesellschaftlich zeigt sich ein wandelndes, zeitbezogenes Gefühl für Zensur und Satire.

Literatur

- Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien (BPjM) (2004a). *Entscheidung Nr. A 104/04 vom 29.10.2004*. Aktenzeichen Pr. 607/04.
- Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien (BPjM) (2004b). *Entscheidung Nr. 5264 vom 02.12.2004*. Aktenzeichen 605/04.
- Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien (BPjM) (2005). *Entscheidung Nr. 5313 vom 1.9.2005*. Aktenzeichen Pr. 200/05.
- Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien (BPjM) (2008). »Indizierungsverfahren / Verfahrensarten / Verfahren vor dem 12er-Gremium.« Online unter: <http://www.bundespruefstelle.de/bmfsfj/generator/bpjm/Jugendmedienschutz/Indizierungsverfahren/verfahrensarten,did=32934.html> (Zugriff: 19.5.2008).
- Carus, Birgit / Hannak-Mayer, Martina / Kortländer, Ute (2006). »Hip-Hop-Musik in der Spruchpraxis der Bundesprüfstelle.« Sonderdruck aus: *BPjM aktuell. Amtliches Mitteilungsblatt der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien*. H. 1. Online unter: <http://www.bundespruefstelle.de/bmfsfj/generator/bpjm/redaktion/PDF-Anlagen/bpjm-aktuell-sonderheft2006-hip-hop-musik,property=pdf,bereich=bpjm,sprache=de,rwb=true.pdf> (Zugriff: 15.3.2008).
- Chastagner, Claude (1999). »The Parents' Music Resource Center: From Information to Censorship.« In: *Popular Music* 18, H. 2, S. 179-192.
- Gracyk, Theodore (1996). *Rhythm and Noise. An Aesthetics of Rock*. Durham, London: Duke University Press.
- Hessisches Ministerium des Innern und für Sport (HmdlufS) (Hg.) (2005). *Leitfaden Wissen und Werte in Deutschland und Europa*. Online unter: <http://www.>

- einbuernern.de/pdf-ordner/stag/leitfaden_wissen_werte_indt-u-europa.pdf (Zugriff: 15.3.2008).
- Miehling, Klaus (2006). *Gewaltmusik. Musikgewalt. Populäre Musik und die Folgen*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Müller, Kai / Wunder, Jörg (2005). »Schlimme Wörter. Innenminister Sarkozy will Hip-Hop-Musiker wegen Volksverhetzung ins Gefängnis bringen. Ein Kulturkampf.« In: *Der Tagesspiegel* vom 6. Dezember. Online unter: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/;art772,1964191> (Zugriff: 15.3.2008).
- Seim, Roland (1997). *Zwischen Medienfreiheit und Zensureingriffen. Eine medien- und rechtssoziologische Untersuchung zensorischer Einflußnahmen auf bundesdeutsche Populärkultur*. Münster: Telos.

Abstract

Music serves as an important means for adolescents to position themselves within their social surrounding and to show distance to values and traditions of adults. The border between child-welfare and artistic freedom in Germany is observed by the »Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien« (Federal Department for Media Harmful to Young Persons) whose decisions often cause controversial discussions. This essay is based upon reports of indexing proceedings of the agency, which usually are not published. They can give an instructive insight into normative ways of thinking about music and youth culture which are normally hardly accessible but socially and cultural politically highly effective.

ZU DEN AUTOREN

Ralf von Appen (*1975), Studium der Musikwissenschaft, Philosophie und Psychologie, 2001-2004 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Bremen, seit 2004 am Institut für Musikwissenschaft/Musikpädagogik in Gießen. Promotion mit der Arbeit *Der Wert der Musik. Zur Ästhetik des Populären* (Bielefeld 2007). • Weitere Veröffentlichungen s. www.uni-giessen.de/~g51093. • E-Mail: Ralf.v.Appen@musik.uni-giessen.de.

Michael Custodis (*1973), Studium der Musikwissenschaft, Soziologie, Vergleichenden Politikwissenschaft, Erziehungswissenschaft und Filmwissenschaft in Mainz, Bergen (Norwegen) und Berlin. 2003 Promotion, seitdem wissenschaftlicher Mitarbeiter im musikwissenschaftlichen Teilprojekt des Sonderforschungsbereichs »Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste« an der Freien Universität Berlin. • Veröffentlichungen s. www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/we07/musik/mitarbeiter/WiMi/custodis/index.html. • E-Mail: micus@zedat.fu-berlin.de.

André Doehring (*1973), Studium der Musikwissenschaft und Soziologie, seit 2005 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik in Gießen. • Veröffentlichungen über Kanonisierung im Musikjournalismus, populäre Musik und kulturtheoretische Ansätze, arbeitet an einer Dissertation zum Popmusikjournalismus. • E-Mail: Andre.Doehring@musik.uni-giessen.de.

Dietmar Elflein (*1964), Studium der Vergleichenden Musikwissenschaft, Ethnologie und Philosophie. Freier Musikwissenschaftler, Komponist und Sounddesigner. Arbeitet an einer Dissertation zur »musikalischen Sprache des Heavy Metal«. • Veröffentlichungen s. www.d-elflein.de/pageID_4826873.html. • E-Mail: elflein@wahreschule.de.

Sabine Giesbrecht (*1938), Staatliche Musiklehrerprüfung und Abschlussprüfung im Fach Klavier an der HfM Berlin; Studium der Musikwissenschaften an der FU Berlin und Universität Wien; Promotion in Musikwissenschaft an der FU Berlin, Assistentin am musikwissenschaftlichen Institut der TU Berlin; Referendariat, Assessorprüfung und Studienrätin in Bremen. Akademische Rätin an der Universität/GH Siegen, Professorin für Musikwissenschaft an der Universität Osnabrück. • Veröffentlichungen s. www.musik.uni-osnabrueck.de/lehrende/giesbrecht. • E-Mail: sgiesbr@uos.de.

Maximilian Hendler (*1939), 1966-2002 Student, Assistent, Dozent, Professor für slawische Philologie am Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität Graz. • Zahlreiche Veröffentlichungen, zuletzt: *Clave del Son. Die*

Rhythmusformeln in der Musik der Karibik (Münster: Lit 2007). • E-Mail: m.hendler@aon.at.

Bernd Hoffmann (*1953), Jazz-Redakteur WDR Köln. Studium der Sonderpädagogik am HPI Köln, Promotion an der Karl Franzens Universität Graz und Habilitation im Fach Populärmusikforschung an der Kunstuniversität Graz. Vorstandsmitglied des Arbeitskreis Studium Populärer Musik (ASPM) und Radio Jazz Research (RJR). Schwerpunkte der Forschungstätigkeit sind Darstellungen historischer Stilikontexten afro-amerikanischer Musik (Blues, Sacred Singing), zur Jazz-Rezeption in Deutschland sowie Film- und Videoclip-Analyse. • Veröffentlichungen u.a.: *Aspekte zur Jazz-Rezeption in Deutschland. Afro-amerikanische Musik im Spiegel der Musikpresse 1900-1945* (Jazzforschung / Jazz Research 35, Graz 2003). • E-Mail: Bernd.Hoffmann@wdr.de.

Oliver Kautny (*1974), Studium der Musik, Germanistik und ev. Theologie an der Universität Wuppertal, Studium der Musikwissenschaft an der Universität zu Köln, 2001 Promotion, 2000-2005 Lehraufträge für Musikwissenschaft und Musikpädagogik an den Universitäten in Wuppertal und Osnabrück sowie an der Folkwang Hochschule Essen, 2002-2005 Referendariat und Schuldienst, seit 2005 Akademischer Rat für Musikwissenschaft und Musikpädagogik an der Universität Wuppertal, Arbeitsschwerpunkt: Populäre Musik, Musiksoziologie • Veröffentlichungen s. www.fba.uni-wuppertal.de/musikpaedagogik_all/musikdidaktik/oliver_kautny.html. • E-Mail: Kautny@uni-wuppertal.de.

Hermann Korte (*1949), Professor für Neuere Dt. Literaturwissenschaft/Literaturdidaktik an der Universität Siegen. Promotion 1979, Habilitation an der Universität Essen 1996. Redakteur der Zeitschrift »Text + Kritik«, Fachberater für Neuere dt. Literatur (1500 bis zur Gegenwart) in der Redaktion des *Kindler Literatur Lexikons* (3. Aufl.); seit 2004 Leiter des DFG-Forschungsprojekts »Der Literaturkanon höherer Schulen Westfalens im 19. und frühen 20. Jahrhundert«. Forschungsschwerpunkte: Historische Kanonforschung; Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts; Eichendorff; Poetischer Realismus; Expressionismus und Dadaismus; Lyrik nach 1945; Gegenwartsliteratur. • E-Mail: korte@germanistik.uni-siegen.de.

Franz Kasper Krönig (*1975), Dr. phil, ist Lehrbeauftragter für Soziologie, Philosophie und Musikwissenschaft an den Universitäten Flensburg und Köln und Dozent an der Offenen Jazz Haus Schule Köln. Außerdem ist er als freier Musiker aktiv und hat unter dem Namen Franz Kasper fünf Alben im Bereich der populären Musik veröffentlicht (Day-Glo/Rough Trade). • Veröffentlichungen u.a.: *Die Ökonomisierung der Gesellschaft. Systemtheoretische Perspektiven* (Bielefeld 2007). • E-Mail: franz.kroenig@uni-flensburg.de.

Helmut Rösing (*1943), Professor (em.) für Systematische Musikwissenschaft an der Universität Hamburg, Gründungsmitglied des ASPM 1985, im Vorstand bis 2001, Herausgeber der *Beiträge zur Populärmusikforschung* 1986-2000 und der *Schriften zur Populärmusikforschung* 1996-2002. • Veröffentlichungen u.a.: *Musik und Massenmedien* (München/Salzburg 1978); *Rezeptionsforschung in der Musikwissenschaft* (Darmstadt 1983); *Musik als Droge* (Mainz 1991); *Musikpsychologie. Ein Handbuch* (Reinbek 1993, mit H. Bruhn, R.

Oerter); *Grundkurs Musikwissenschaft* (Reinbek 1998, mit H. Bruhn); *Orientierung Musikwissenschaft. Was sie kann, was sie will* (Reinbek 2000, mit P. Petersen); *Das klingt so schön hässlich. Gedanken zum Bezugssystem Musik* (Bielefeld 2005). • Anschrift: Prof. Dr. Helmut Rösing, Musikwissenschaftliches Institut, Universität Hamburg, Neue Rabenstr. 13, 20354 Hamburg.

Wolfgang Rumpf (*1952), Studium der Neueren Deutschen Literaturgeschichte, Germanischen Philologie, Politik- und Musikwissenschaft in Freiburg und Heidelberg, Promotion über Popkultur und Medien. Kulturjournalist beim Südwestfunk, der *taz*, der *Badischen Zeitung* u.a., 1986-2000 Kulturredakteur bei Radio Bremen, Publizist; seit 2001 Musikchef des Nordwestradios (RB/NDR) und Lehrbeauftragter für Medientheorie an der Universität Oldenburg. • Veröffentlichungen: www.wolfgangrumpf.de. • E-Mail: Rumpf@radiobremen.de.

ASPM

Arbeitskreis Studium Populärer Musik e.V.

Der ASPM ist der mitgliederstärkste Verband der Populärmusikforschung in Deutschland.

Der ASPM fördert fachspezifische und interdisziplinäre Forschungsvorhaben in allen Bereichen populärer Musik (Jazz, Rock, Pop, Neue Volksmusik etc.).

Der ASPM sieht seine Aufgaben insbesondere darin

- Tagungen und Symposien zu organisieren,
- Nachwuchs in der Populärmusikforschung zu fördern,
- Informationen auszutauschen,
- wissenschaftliche Untersuchungen anzuregen und durchzuführen.

Der ASPM ist ein gemeinnütziger Verein und arbeitet international mit anderen wissenschaftlichen und kulturellen Verbänden und Institutionen zusammen.

Der ASPM gibt die Zeitschriften *Beiträge zur Populärmusikforschung* und *Samples. Notizen, Projekte und Kurzbeiträge zur Populärmusikforschung* (www.aspm-samples.de) sowie die Schriftenreihe *texte zur populären musik* heraus.

Informationen zum Verband und zur Mitgliedschaft:

Arbeitskreis Studium Populärer Musik (ASPM)
Ahornweg 154
25469 Halstenbek

E-Mail: barber@aspm-online.org • Online: www.aspm-online.org

music
line.de

Q Die ganze Musik im Internet

2,2 Millionen Titel
1,8 Millionen Hörproben
200.000 Tonträger



Es gibt Suchmaschinen, Musikportale und – genau,

www.musicline.de

Texte zur populären Musik

Andreas Gebesmair
Die Fabrikation globaler Vielfalt

Struktur und Logik der transnationalen Popmusikindustrie

Januar 2008, 368 Seiten,
kart., 29,80 €,
ISBN: 978-3-89942-850-6

Thomas Phleps,
Ralf von Appen (Hg.)
Pop Sounds

Klangtexturen in der Pop- und Rockmusik.
Basics – Stories – Tracks

2003, 234 Seiten,
kart., 23,80 €,
ISBN: 978-3-89942-150-7

Ralf von Appen
Der Wert der Musik
Zur Ästhetik des Populären

2007, 344 Seiten,
kart., 32,80 €,
ISBN: 978-3-89942-734-9

Michael Fuhr
Populäre Musik und Ästhetik
Die historisch-philosophische
Rekonstruktion einer
Geringschätzung

2007, 154 Seiten,
kart., 17,80 €,
ISBN: 978-3-89942-675-5

Helmut Rösing
Das klingt so schön hässlich
Gedanken zum
Bezugssystem Musik
(herausgegeben von
Alenka Barber-Kersovan,
Kai Lothwesen und
Thomas Phleps)

2005, 232 Seiten,
kart., 22,80 €,
ISBN: 978-3-89942-257-3

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de

Beiträge zur Populärmusikforschung

Dietrich Helms,
Thomas Phleps (Hg.)
No Time for Losers
Charts, Listen und
andere Kanonisierungen
in der populären Musik
September 2008, 178 Seiten,
kart., 17,80 €,
ISBN: 978-3-89942-983-1

Dietrich Helms,
Thomas Phleps (Hg.)
Sound and the City
Populäre Musik
im urbanen Kontext
2007, 166 Seiten,
kart., 16,80 €,
ISBN: 978-3-89942-796-7

Dietrich Helms,
Thomas Phleps (Hg.)
Cut and paste
Schnittmuster populärer
Musik der Gegenwart
2006, 156 Seiten,
kart., 16,80 €,
ISBN: 978-3-89942-569-7

Dietrich Helms,
Thomas Phleps (Hg.)
Keiner wird gewinnen
Populäre Musik im Wettbewerb
2005, 214 Seiten,
kart., 22,80 €,
ISBN: 978-3-89942-406-5

Dietrich Helms,
Thomas Phleps (Hg.)
**9/11 – The world's
all out of tune**
Populäre Musik nach
dem 11. September 2001
2004, 212 Seiten,
kart., 19,80 €,
ISBN: 978-3-89942-256-6

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de