

Ilse Kögler

Pop(uläre) Klänge

Aspekte ihrer Anziehung und Rezeption

- ◆ Seit über sechs Jahrzehnten sind die unterschiedlichen Stilrichtungen der Pop- und Rockmusik durch fortwährende mediale Präsenz gleichsam zum ewigen Leben bestimmt. Es sind heute nicht mehr ausschließlich junge Menschen, die am „populären Sound“ Gefallen finden, selbst für bereits in die Jahre gekommene Personen kann dieser (immer noch) der Soundtrack des Lebens sein. Warum dies so ist, zeichnet die Autorin mit Hilfe funktioneller und ästhetischer Rezeptionserfahrungen nach, welche durch die Musik ausgelöst werden können bzw. deren Auslegungen im populärwissenschaftlichen Diskurs. (Redaktion)

London 2015, Aldwych Theatre. In der Pause des Musicals *Beautiful*, welches die frühen Berufsjahre von *Carole King* (geb. 1942), einer der erfolgreichsten Songschreiberinnen in der Geschichte der Pop- und Rockmusik, in Szene setzt,¹ unterhalte ich mich angeregt mit einem ungefähr gleichaltrigen Amerikaner asiatischen Ursprungs aus Los Angeles. Er staunt, dass ich als Österreicherin alle Songs kenne, für die *King* in den Sechzigerjahren die Melodien komponiert und Ehemann *Gerry Goffin* die Texte geschrieben hatte, unter anderem für *The Drifters* (*Up On The Roof*) oder *Aretha Franklin* (*Natural Woman*). Wie sollte ich Melodien nicht kennen, die mich durch meine Jugendjahre begleitet haben?

Klänge, die mein Vater als qualitätslos klassifizierte? Musik, die meine Mutter in Rage versetzen konnte, wenn ich dann mit den *Beatles*² und noch wirkungsvoller den *Rolling Stones* eine akustische Mauer zwischen uns aufbaute?

Wenn Eltern, Schule oder Arbeit mal wieder so richtig nerven oder Entspannung angesagt ist, drehen Jugendliche heute vielleicht nicht mehr so sehr das Radio oder die HiFi-Anlage laut auf, sondern tauchen mittels digitaler Medien, meist über Kopfhörer, in ihren präferierten populären Musikstil ein. Der Trend geht weg von einer privaten Tonträgersammlung hin zum Musikhören über Youtube und Streamingdienste wie z. B. *Spotify*³. Auf di-

¹ Die Amerikanerin Carole King, ebenfalls Pianistin und Sängerin, schrieb mit 18 Jahren ihren ersten Nummer-eins-Hit, *Will you still love me tomorrow*.

² Songs im Stil von Carole King und Gerry Goffin schreiben zu wollen war ein erstes Ziel von Paul McCartney und John Lennon. 1963 nahmen sie auch deren Song *Chains* (*Erstinterpreten: The Cookies*, 1962) in das erste Album der Beatles (*Please Please Me*) auf. *Chains* wurde auch von anderen Bands aus Liverpool gecovert.

³ Laut der Musikzeitschrift Rolling Stone ist *Spotify* zu einer wichtigen Schnittstelle zwischen Musikindustrie und Musikkonsumenten geworden. In der Novemberausgabe 2013 berichtet Jan Vollmer unter dem Titel Big (Music) Brother, dass allein in *Spotify* das Hörerverhalten von 25 Millionen Usern in eine Datenbank eingespeist werde. Damit verfüge der Streamingdienst über einen idealen Marktforschungspool, der abbildet, was wann wo gehört wurde. Zit. in: Beate

versen mobilen Endgeräten wie z. B. MP3-Playern oder IPHones sind die Klänge auch überall verfügbar.⁴ Sich mit populärer Musik, genauer Popmusik⁵, von der Welt der Erwachsenen abzugrenzen, ist heute nicht einfach. Selbst über Sechzigjährige feiern ihre einstige Jugend immer noch bei Rockkonzerten ihrer in die Jahre gekommenen Idole oder – bürgerlicher – bei Musikrevivals im Theater. Massiv von den Erwachsenen angefochten,⁶ gehörten Pop und Rock zu Beginn den Jugendlichen. Treffend der deutsche Rockstar Udo Lindenberg: „Bis jetzt hatten wir immer zu hören bekommen: ‚Dafür bist du noch zu jung.‘ Mit Elvis in den Ohren konnten wir zurückbrüllen: ‚Dafür seid ihr schon zu alt.‘“⁷

1 Der „Sound des Populären“

Bis zum Durchbruch des jugendorientierten Rock 'n' Roll in den 1950ern richtete

sich populäre weiße Musik vornehmlich an ein erwachsenes Mittelschichtpublikum. Rock-'n'-Roll-Songs beschrieben erstmals die Erfahrungswelt und die Konsumgewohnheiten westlicher Jugendlicher im Zeitalter des Wirtschaftswachstums (Teenager Consumers), entsprachen inhaltlich ihren Freizeitbedürfnissen und waren auch sprachlich – z. B. durch Nonsenswendungen wie *A wop bop a loo bob a lop bam boom* – auf das Zielpublikum abgestimmt. Seither ist der „Sound des Populären“ (Großegger) mit seinen unterschiedlichsten Stilrichtungen fester Bestandteil des jugendlichen Alltags. Eine österreichische Studie aus dem Jahr 2014 zeigt, dass nur drei Prozent der jungen ÖsterreicherInnen zwischen 14 und 19 Jahren laut eigenen Angaben kaum Musik hören. Die beliebtesten Musikstile sind Rock, Pop und „cheesy“ (konventionelle) Electronic Dance Musik (EDM). Sie markieren in den Musikkulturen heutiger Jugendlicher klar den Mainstream, stehen für

Großegger, Der Sound des Populären – Jugendkultur(en) und die Zukunft der Musik, in: Online-Musikmagazin Music Austria – Neues vom österreichischen Musikgeschehen, 1.9.2014, in: <http://www.musicaustralia.at/magazin/musikleben/musikwirtschaft/der-sound-des-popularen-jugendkulturen-und-die-zukunft-der-musik> [Abruf: 21.2.2016].

⁴ Abseits des Mainstreams formiert sich bereits eine – zahlenmäßig noch nicht stark ausgeprägte – anti-digitale Gegenbewegung, die ihren Ausdruck in der Beschäftigung mit prä-digitalen Distributionsformen (z. B. Plattenbörsen), aber auch in einer Zuwendung zur Ästhetik des Analogen findet. Vgl. Beate Großegger, Der Sound des Populären – Jugendkultur(en) und die Zukunft der Musik (s. Anm. 3).

⁵ Unter Populärer Musik bzw. Popularmusik wird ein Ensemble sehr verschiedenartiger Genres und Gattungen der Musik verstanden. Gemeinsam ist ihnen, dass sie massenhaft produziert, verbreitet und angeeignet werden und im Alltag der meisten Menschen, wenn auch im Einzelnen auf sehr verschiedene Weise, eine bedeutende Rolle spielen. Während Populäre Musik keiner zeitlichen Fixierung unterliegt, also auch für diverse Genres des bürgerlichen Zeitalters stehen kann, wird Popmusik in der Regel als höchst heterogenes Konglomerat verschiedenster musikalischer Stile nach dem Zweiten Weltkrieg gesehen. Mit Rockmusik (eine Kurzform des Begriffs Rock 'n' Roll) wiederum werden – kurzgefasst – Formen populärer Musik verstanden, die ab den 1960er-Jahren aus Jugendkulturen hervorgegangen sind. Vgl. Peter Wicke / Wieland und Kai-Erik Ziegenrücker, Handbuch der Populären Musik, Mainz 2007, 544–553 und 606–615.

⁶ Zum Beispiel bezeichneten Eltern und Lehrer in den 1950er-Jahren auch in Österreich und Deutschland den Rock 'n' Roll als „Niggermusik“ oder „Urwaldmusik“. Vgl. Ilse Kögler, Die Sehnsucht nach mehr. Jugend, Rockmusik und Religion, Graz–Wien–Köln 1994, 55–60.

⁷ Udo Lindenberg, „Nachruf auf Elvis“, in: Peter Kemper u. a. (Hg.), „but I like it“ – Jugendkultur und Popmusik, Stuttgart 1998, 343–347, hier: 344.

Allerweltsgeschmack, der nicht automatisch eine ausgefeilte Hörkultur entwickelt, sondern populäre Songs auch als Alltagskulisse nutzen kann. Für junge Menschen war Rock und Pop immer schon da, während EDM eine wesentliche Spielart des der Gegenwart entspringenden Populären ist. Im Ranking der Studie liegen HipHop und Indie/Alternative Rock auf den Plätzen vier und fünf, dann folgen bereits die Oldies – dazu zählen für Jugendliche schon die Hits aus den 1990ern.⁸

Im Zusammenhang populärer Musikformen wird von Sound und nicht von Klang gesprochen, was vor allem dem Fakt geschuldet ist, dass maßgebliche soziale, kulturelle und ökonomische Entwicklungsimpulse populärer Musikformen vom anglophonen Sprachraum ausgegangen sind. Auch Herkunftsorte bestimmter Labels wie MusikerInnen (*Motown Sound*⁹), aber auch der soziale Bezug und das kulturelle Identifikationspotenzial finden sich in regionalen Soundzuweisungen wieder (*Mersey Sound*¹⁰). Ebenso markiert Sound

als ästhetisches Wertkriterium soziale und kulturelle Positionen, die sich in Repertoiresegmentierungen der Musikwirtschaft wiederfinden, wie z. B. Heavy Metal, Punk, Techno, House oder HipHop.¹¹

Warum Pop- und Rockmusik für so viele Menschen anziehend ist, hat die unterschiedlichsten Gründe. Seit jeher dient sie der Unterhaltung und ist Bewegungsmotivation. Sie kann bloße Alltagskulisse sein oder in den Alltag integriert und mit persönlichen Erlebnissen verbunden werden. Sie kann helfen, die Realität zu verarbeiten, zu ertragen oder schlicht vor ihr zu flüchten. Rezipienten werden zu Fans, weil sie die Musik (mit deren Interpreten) anspricht, sie aus ihr auch Nutzen ziehen, wie z. B. ihre Befindlichkeit zielgerichtet beeinflussen können,¹² und/oder weil sie in der Gemeinschaft anderer Fans sozialen Anschluss finden. In der Regel hören Jugendliche heute die unterschiedlichsten Musikstile und surfen durch die Musikgenres mit ihren divergenten Lebensphilosophien. Die Jugendkulturforschung hält fest, dass Hör-

⁸ Vgl. *Institut für Jugendkulturforschung*, Jugend und Freizeit 2014 (Tabellenband zur Eigenstudie), Wien 2014, 3, zit. in: Beate Großegger, Der Sound des Populären – Jugendkultur(en) und die Zukunft der Musik (s. Anm. 3).

⁹ Berry Gordy jr. gründete 1959 in Detroit die Motown Record Company (Tamla Record Company), „The Sound of Young America“. Zu den bekanntesten SängerInnen des Plattenlabels zählten Diana Ross & The Supremes, Smokey Robinson, Marvin Gaye, Stevie Wonder und The Jackson 5. Die Komponisten-/Autoren-Teams (z. B. Holland/Dozier/Holland) prägten mit ihren Kompositionen und Produktionen den Motown-Sound ebenso wie die fast immer gleichen Studiomusiker. Vgl. George Nelson, *Where Did Our Love Go? The Rise & Fall Of The Motown Sound*, London 1985.

¹⁰ Ausgangspunkt für den *Mersey Sound*, auch *Mersey Beat* oder *Beatmusik* genannt, waren das Industriegebiet Liverpool und seine Umgebung am Mersey River in den frühen 1960er-Jahren. Aus der großen Zahl der Gruppen, die zwischen 1962 und 1964 auch etwa 200 Singles veröffentlichten, konnten sich außer den Beatles nur wenige überregional behaupten. Amtliche Stellen unterstützten damals das Beatfieber, weil die Kriminalitätsdelikte Jugendlicher zurückgingen. Vgl. Ilse Kögler, Die Sehnsucht nach mehr (s. Anm. 6), 66–69.

¹¹ Vgl. Susanne Binas-Preisendorfer, Rau, süßlich, transparent oder dumpf – Sound als eine ästhetische Kategorie populärer Musikformen. Annäherungen an einen populären Begriff, in: Kaspar Maase (Hg.), *Die Schönheiten des Populären. Ästhetische Erfahrungen der Gegenwart*. Frankfurt–New York 2008, 192–209, hier: 193 f.

¹² „Wenn es mir schlecht geht, dann hör ich zehn Minuten Metallica [= eine der weltweit erfolgreichsten Metal Bands] und schon geht es mir wieder besser“, sagte mir einmal ein sechzehnjähriger Lehrling.

kulturen, die sich intensiver mit Fragen der Klangästhetik wie mit den Künstlern und deren Hintergründen auseinandersetzen, rar geworden sind.¹³ Die passende Musik, deren Klanggeschehen auch innerhalb einer Stilrichtung sehr ausdifferenziert sein kann,¹⁴ wird je nach Situation, Stimmung und personalem Setting ausgewählt. Auch sind die Grenzen zwischen U- und E-Musik poröser geworden, und vor allem Angehörige der urbanen, bildungsnahen Mittelschichten hören „Sowohl/als auch“.¹⁵

2 Populärkulturelles Kapital

Musik und ihre Interpreten wie der dazugehörende Lifestyle, beispielsweise Mode und Lebensphilosophie, werden auch genutzt, um sich gesellschaftlich und in jugendkulturellen Kontexten zu verorten. In der Interaktion mit Gleichaltrigen ist der „Sound des Populären“ nicht nur Hörgenuss bzw. -konsum, sondern bedeutet auch „Reden über Pop, Experimentieren mit popkulturellen Lifestyles, Auseinandersetzung mit kollektiven Vorstellungswelten und Stimmungen, Erleben des jugend- und popkulturellen Zeitgeistes.“¹⁶

Für John Fiske, einen der wichtigsten Vertreter in der Tradition der Cultural Studies, nehmen jugendliche RezipientInnen

beim Umgang mit „ihrer“ Musik eine aktive Rolle ein und sind keineswegs passive Opfer einer übermächtigen Kulturindustrie.¹⁷ Fiske entwickelte in Ergänzung zu Pierre Bourdieus Begriff des „kulturellen Kapitals“ den Begriff des „populärkulturellen Kapitals“. Während für die Zugehörigkeit zu den höheren sozialen Schichten der Erwerb eines „legitimen kulturellen Kapitals“ (= hochkulturelle Wissensbestände z. B. über Oper, instrumentale Kunstmusik und Jazz) verstanden wird, meint populärkulturelles Kapital das Wissen, die Kompetenzen und die besonderen Umgehensweisen, die sich Menschen bezüglich populärer Kultur aneignen. Dieses Wissen verschafft seinen TrägerInnen in der Regel keinen Statuswert in der bürgerlichen Gesellschaft. Die innere Logik des populärkulturellen Kapitals besteht nach Fiske in der Abgrenzung gegenüber dem hochkulturellen Kapital des Bürgertums, womit immer auch Abgrenzung gegenüber einer als verbraucht empfundenen Gesellschaft gemeint ist. Indem dieses Kapital Jugendliche dazu ermächtigt, verleiht es ihnen Selbstbewusstsein.

Die Aneignung populärkulturellen Kapitals erfolgt hauptsächlich innerhalb von Peergroups und Jugendkulturen, geschieht außerhalb der Familie und anderer pädagogischer Kontexte. Pop- und Rockmusik gilt als Leitmedium vieler Jugendkulturen, gibt

¹³ Vgl. Beate Großegger, Der Sound des Populären – Jugendkultur(en) und die Zukunft der Musik (s. Anm. 3).

¹⁴ Zum Beispiel ist *Heavy Metal*, dessen Wurzeln bis zur Mitte der Sechzigerjahre zurückverfolgt werden, die Zeit, in der die musikalischen Strukturen des *Hard Rock* festgelegt wurden, in unzählige Subgenres ausdifferenziert wie beispielsweise *Speed Metal*, *Thrash Metal*, *Black Metal*, *Symphonic Metal*, *Doom Metal*, *Industrial Metal*, *Progressive Metal*, *Christlicher Metal* ...

¹⁵ Vgl. Bernhard Heinzlmaier, Jugend und Musik, Dossier 2011, Wien 2011, 7 und 12.

¹⁶ Beate Großegger, „Musik ist Lebensgefühl und Statement zugleich“. Zur Bedeutung der Populärmusik im jugendlichen Alltag, in: Noraldine Bailer / Michael Huber (Hg.), Youth – Music – Socialisation. Empirische Befunde und ihre Bedeutung für die Musikerziehung, Wien 2006, 29.

¹⁷ Vgl. z. B. John Fiskes Artikel über die kommerzielle Pop-Ikone Madonna, in welchem er darlegt, wie junge KonsumentInnen den Artefakten der Kulturindustrie die Bedeutung geben, die in ihrem Interesse ist, in: John Fiske, Lesarten des Populären, Wien 2000, 113–131.

in ihnen den Rhythmus des Lebens vor, beeinflusst die Stimmung und transportiert die Szenephilosophie. Die Erziehungs- und Kulturosoziologin Renate Müller beschreibt das Mitgliedwerden in Jugendkulturen als musikalische Selbstsozialisation und diese als Vorgang der Distinktion, weil Jugendliche mit ihren musikalischen Vorlieben anzeigen, wozu sie sich kulturell zugehörig fühlen bzw. wovon sie sich abgrenzen. Bei Renate Müller geht es hierbei nicht um die Unterscheidung Hochkultur/Populäre Kultur, sondern um jugendinterne Ab- und Ausgrenzungen mittels musikalischer Präferenzen.¹⁸ Mit Fiske stimmt sie darin überein, dass populärkulturelles Kapital soziale Anerkennung in Peergroups und jugendkulturellen Milieus verschafft. Es erlaubt Individuen, sich als einzigartig zu präsentieren, soziale Zugehörigkeit zu sichern sowie sich abzugrenzen.¹⁹ Dass die Demarkationslinie keinesfalls mehr nur zwischen Hochkultur und Populärer Kultur verläuft, sondern im Leben eines Pop-Liebhabers auch innerhalb der Popmusik „die feinen Unterschiede“ (Pierre Bourdieu) ausschlaggebend sind, schildert Nick Hornbys Protagonist Rob Fleming im Roman *High Fidelity* (engl. 1995):

„Anna ist Simple-Minds-Fan‘, gesteht Dick. [...] ‘Schau an.‘ Ich weiß nicht, was ich sagen soll. In unserem Universum ist so was eine erschütternde Information. Wir hassen die Simple Minds. Sie waren

die Nummer eins unserer Top Five Bands oder Musiker, die nach der musikalischen Revolution erschossen gehören. [...] Dass Dick an einen Simple-Minds-Fan geraten konnte, ist für mich so unvorstellbar, als wäre er mit einem Mitglied der königlichen Familie oder des Schattenkabinetts liiert: Erstaunlich ist weniger, dass sie sich voneinander angezogen fühlen, als dass sie sich überhaupt kennengelernt haben.“²⁰

3 Popmusik und Politik

Heute kann es junge Menschen verwundern, wie viel politisches Gewicht frühere Generationen der Popkultur und ihrer Musik zuerkannt haben.²¹ Musikalische Schlüsselfiguren der ausgehenden 1960er wie *Jefferson Airplane*, *Grateful Dead*, *The Doors* oder *Janis Joplin* hatten zwar wenig bis keine expliziten Protestsongs in ihrem Repertoire, wurden aber von ihren HörInnen dennoch als progressiv, rebellisch und politisch wahrgenommen. Martin Büsser, ein bedeutender deutscher Vordenker in Sachen Popkultur, kommentiert: „Pop galt in den 1960er-Jahren in dem Maße als links, in dem auch die Jugend sich über linke Inhalte oder Ikonen definierte. Es gab ihn also, wenn auch sehr diffus, den Zusammenhang zwischen Pop als gefühltem Ausdruck eines Andersseins und der Entscheidung, gegen die Machthabent-

¹⁸ Vgl. Renate Müller, Musikalische Sozialisation und Identität, in: Mechthild von Schoenebeck (Hg.), Entwicklung und Sozialisation aus musikpädagogischer Perspektive, Essen 1998, 57–74.

¹⁹ Vgl. auch Renate Müller / Patrick Glogner / Stefanie Rhein / Jens Heim, Zum sozialen Gebrauch von Musik und Medien durch Jugendliche. Überlegungen im Lichte kulturosoziologischer Theorien, in: *dies.* (Hg.), Wozu Jugendliche Musik und Medien gebrauchen. Jugendliche Identität und musikalische und mediale Geschmacksbildung, Weinheim–München 2002, 9–26.

²⁰ Nick Hornby, *High Fidelity*, München 1999, 162.

²¹ Vgl. im Folgenden Martin Büsser, Zum Verhältnis von Pop und Politik, in: Thomas Krettenauer / Michael Ahlers (Hg.), *Pop Insights. Bestandsaufnahme aktueller Pop- und Medienkultur*, Bielefeld 2007, 25–33.

den zu revoltieren.“²² Punk (ab Mitte der 1970er-Jahre) und HipHop (internationale Verbreitung ab den 1980ern) sind nicht nur Musikstile, sondern auch Jugendkulturen, die als Ausdruck politischen Protests wahrgenommen worden sind. Punk trat erstmals auch als pop-interne Meuterei auf und bekämpfte saturierte Pop- und Rockmusik musikalisch, verbal und visuell. Vor allem aber wurde auch musikalisch²³ eine No-future-Gesellschaft ohne Bildungs- und Berufsperspektiven („Abitur, Abitur – Job bei der Müllabfuhr“), die moderne Wohnbaukultur („Zurück zum Beton“) oder Krieg und Militarismus zynisch kritisiert.²⁴

HipHop (Rap) diente anfangs als politisches Sprachrohr marginalisierter schwarzer Jugendlicher in den Ghettos amerikanischer Großstädte und war Ausdrucks-

form eines neu aufkommenden afroamerikanischen Selbstbewusstseins. Später wurde der skandierte Sprechgesang zu einem weltweiten Sprachrohr für Jugendliche, unabhängig von ihrer Hautfarbe und ihrem ethnischen Hintergrund.²⁵ Im vierten Jahrzehnt seines Bestehens wird mittels HipHop immer noch das eigene Unbehagen mit gesellschaftlichen Verhältnissen zum Ausdruck gebracht und/oder das eigene Selbstbewusstsein entfaltet. Eva Kimminich, die in ihren Forschungsarbeiten soziokulturelle Phänomene und Fragestellungen aufgreift, ordnet HipHop „im Kontext einer (über)lebensnotwendigen Selbstkonstruktion, Selbstdarstellung, Lebensweise und (aber nicht nur) Protestkultur einer heterogenen Jugend in unserer postkolonialen, globalen und ökonomisch ausgerichteten Weltpolitik“²⁶.

²² Ebd., 27.

²³ Punk kombinierte verschiedene, ursprünglich heterogene Jugendstile. Vom Glam Rock (*David Bowie*) entnahm er z. B. den Narzissmus, Nihilismus und die Geschlechterverwirrung, vom *amerikanischen Punk* z. B. die Minimal-Ästhetik und den Hang zur Selbstzerstörung, vom *Northern Soul* die rasanten, abgehackten Rhythmen, vom *Reggae* die Coolness und vom heimischen *Rhythm & Blues* die Schmähsprache. Dem Zusammenschluss der oberflächlich unvereinbaren Musikstile entsprach auf der visuellen Ebene ein ähnlich zusammengehärteter Kleidungsstil. Vgl. Ilse Kögler, *It's only Rock 'n' Roll – but I like it. Streifzug durch die Geschichte der Rockmusik*, in: *Jugendkulturen '68 – '98. Katalog zur steirischen Landesausstellung '98*, 126–134, hier: 133.

²⁴ Vgl. Heinz-Hermann Krüger, *Vom Punk bis zum Emo – Ein Überblick über die Entwicklung und die aktuelle Kartographie jugendkultureller Stile*, in: Birgit Richard / Heinz-Hermann Krüger (Hg.), *Inter-Cool 3.0. Jugend Bild Medien. Ein Kompendium zur aktuellen Jugendkulturforschung*, München 2010, 13–42, hier: 23. Das in den Songtexten artikulierte Lebensgefühl sprach nicht nur im krisengeschüttelten Großbritannien Jugendliche aus unterschiedlichen sozialen Schichten an, sondern auch in Westdeutschland. Für eine engagierte Kunst- und Musikerszene wurde hier Punk ein neues avantgardistisches Ausdrucksmittel, dokumentiert in Bandnamen wie *Deutsch-Amerikanische Freundschaft*, *Einstürzende Neubauten* oder *Blitzkrieg*. Zum zentralen Lebensstil wurde Punk für eine alltagsorientierte Punkszene, zu der auch arbeitslose Jugendliche gehörten. Vgl. ebd., 22–24.

²⁵ Im Kontext der Lebenswelt von Jugendlichen mit Migrationshintergrund entstanden z. B. in Westdeutschland Bands, die versuchten, Unterhaltung und politische Aufklärung über die Fremdheit und Benachteiligung von Migranten zu verbinden. Neben der Protestkultur entwickelte sich – ähnlich wie in Amerika – auch ein eher spaßorientierter Hip-Hop (*die Fantastischen Vier, Fettes Brot*), der Jugendliche aus allen Bildungsschichten und sozialen Milieus anspricht: Vgl. Heinz-Hermann Krüger, *Vom Punk bis zu Emo* (s. Anm. 24), 28.

²⁶ Eva Kimminich, *HipHop, B-Boys, Tanz und Körperwissen*, in: Birgit Richard / Heinz-Hermann Krüger (Hg.), *Inter-Cool 3.0* (s. Anm. 24), 81–97, hier: 83.

In den 1990ern ist mit Techno²⁷ die Popmusik als Trägerin einer Kultur des Widerstands erledigt. Slogans wie „Friede, Freude, Eierkuchen“ und „Wir wollen nichts bewegen, außer uns selbst“ machen bereits deutlich, dass sich Rave²⁸-Ideologie auf Spaß haben und Parties feiern beschränkt. Die Jugendlichen sollen am Wochenende „eine gute Zeit“ haben, um am Montag erschöpft, aber wieder angepasst in den Lern- und Arbeitsalltag zurückzukehren. Resigniert schreibt der Rockjournalist Bruce Pollock in seinem Buch „Hipper than our kids“ (1993), nicht nur aufgeklärter als die Eltern, sondern auch als die eigenen Kinder zu sein, die er als „wilde Horde wie verrückt tanzender Schwachköpfe“²⁹ bezeichnet, welche das kostbare Erbe des Rock 'n' Roll nicht verdienten. Es gibt im Musikjournalismus aber auch die Meinung, dass „Techno vielleicht die erste Jugendkultur ist, deren Wesenskern nicht in einer Ablehnung der etablierten Gesellschaft besteht, sondern genau in der gegen seitigen Reaktion: in einer Übersteigerung ihrer Prinzipien“³⁰. Demnach ähnelt das Verhalten der Raver dem Konzept einer ekstatischen Subversion, wie es der französische Soziologe Jean Baudrillard entworfen habe, der meinte, Gesellschaft lasse sich nicht durch Kritik und Negation bekämpfen, sondern nur noch durch die Er-

füllung gesellschaftlicher Ziele über ihr übliches Maß hinaus. Bemerkenswert ist, dass Ecstasy, die bevorzugte Droge dieser Jugendkultur, in erster Linie eine Leistungs- und Glücksdroge ist, welche die Vorgaben der Leistungsgesellschaft synthetisch ein löst.

In den 1990ern war zudem das Nebeneinander der Stile und Bewegungen, welches die Popkultur der beiden vorangegangenen Jahrzehnte geprägt hatte, in einen Pluralismus gemündet, in dem – so Büsser – Verbindlichkeiten fehlten. Auf einmal war es möglich geworden, „sowohl Mick Jagger zu mögen wie auch die ‚Republikaner‘ zu wählen“³¹. Die Medien und hier besonders der Musiksender MTV hätten Pop als Vehikel für jugendliche Rebellion nivelliert. Es war eine ganze Generation herangewachsen, die Musik primär als medial vermitteltes und nicht mehr als soziales Ereignis wahrnahm. Ferner wurde Pop nicht mehr als Provokation gesehen, sondern war zum Ausdruck westlicher Grundwerte wie Selbstbestimmung und Freiheit geworden. Selbst Politiker strengten sich plötzlich an, wie Popstars zu wirken oder ihr Image mit deren Hilfe aufzubessern.³²

Dennoch sind die subversiven Elemente in der Musik nicht einfach im affirmativen Mainstream aufgegangen, sondern existieren weiter in den immer noch

²⁷ Techno ist eine mit digitaler Technologie gefertigte weitgehend wortlose Maschinenmusik mit hohem Tempo, die fast ohne Melodien und Harmonien auskommt. *Gabber*, eine der vielen Unterkategorien von Techno, hat Tempi bis zu 250 bpm (beats per minute), *Techno* in der Regel zwischen 130 und 140 bpm, *Hardcore Techno* 160+ bpm.

²⁸ = Tanzveranstaltungen mit elektronischer Musik.

²⁹ Bruce Pollock, *Hipper than our kids. A Rock & Roll Journal of the Baby Boom Generation*, New York 1993, 8.

³⁰ Falko Blask / Michael Fuchs-Gamböck, *Techno. Eine Generation in Ekstase*, Bergisch Gladbach 1995, 154. Vgl. auch im Folgenden ebd., 154 f.

³¹ Martin Büsser, Zum Verhältnis von Pop und Politik (s. Anm. 21), 29.

³² 1998 betrat der frisch gewählte Bundeskanzler Gerhard Schröder gemeinsam mit der deutschen Hard-Rock-Band *Scorpions* die Bühne, um mit ihnen „Wind of Change“ anzustimmen. Vgl. Martin Büsser, Zum Verhältnis von Pop und Politik (s. Anm. 21), 30.

gehörten „alten“ Musikstilen und ihren Kulturen – neue sich über Musik definierende große Jugendkulturen, die gleichzeitig kritisch gesellschaftliche Entwicklungen kommentieren oder sich von diesen absetzen, sind gegenwärtig nicht in Sicht. Treffend hält Martin Büsser fest, dass Popmusik immer nur Spiegel der gesellschaftlichen Diskurse und in politischer Hinsicht nie Avantgarde war. Dies trifft für den als rebellisch und links empfundenen Jimi Hendrix der 1960er-Jahre genauso zu wie gegenwärtig für Bands, die vehement Heimatliebe, Nationalstolz und Regionalpatriotismus einfordern und in den Verdacht des Rechts-Rock kommen.³³

4 Ästhetisches Erleben

Um einer Verengung des Blickwinkels auf psychologische und soziologische Zweckerfüllung der populären Musik bei ihren Rezipienten entgegenzuwirken, wird in neueren musikwissenschaftlichen Arbeiten³⁴ die zentrale Bedeutung und der Eigenwert eines zweckfreien ästhetischen Erlebens für die menschliche Existenz herausgearbeitet. Dabei greifen die Autoren die vom Philosophen Martin Seel³⁵ entwickelten drei Modi ästhetischer Wahrnehmungen auf (sinnlich-kontemplative, verstehend-imaginative und atmosphärisch-korrelative) und übertragen sie auf die

ästhetischen Praxen im Umgang mit populärer Musik. Betont wird, dass sich die drei unterschiedlichen Wahrnehmungen in der Praxis beständig abwechseln und überlagern können. Kurz zusammengefasst: In der *sinnlich-kontemplativen Wahrnehmung*³⁶ gilt die Aufmerksamkeit einzig dem Spiel der klingenden Erscheinung selbst. Ein solcher Modus dominiert beispielsweise dort, wo sich HörerInnen den Wiederholungen rhythmischer Patterns in repetitiver Musik anvertrauen oder sich im vielschichtigen Sound und in den Raumeffekten eines klangbewusst produzierten Popstücks verlieren. Bei dieser Art der Wahrnehmung werden mögliche Textinhalte, Stilzitate und ihre Herkunft völlig außen vor gelassen und die Konzentration auf das gelegt, was sich dem Ohr unmittelbar sinnlich präsentiert. Als ein Beispiel für diese Form der Wahrnehmung werden Techno-Raves genannt, in denen sich die Musik ganz auf das Schallereignis konzentriert, d. h. es den Produzenten in der Regel um Wirkung geht und nicht darum, etwas musikalisch zum Ausdruck zu bringen. Die Teilnehmer einer Techno-Party wiederum sind „zumeist nicht daran interessiert, eine musikalische Stimmung nachzuempfinden oder zu verstehen, wie die Musik gestaltet ist. Das, was aus den Lautsprechern kommt, lädt nicht ein zum Träumen und Assoziieren, sondern erfordert Hingabe, die volle Aufmerksamkeit, nicht mehr

³³ Vgl. Martin Büsser, Zum Verhältnis von Pop und Politik (s. Anm. 21), 33, und als aktuellstes Beispiel für patriotische Bands, die stark polarisieren: Klaus Farin, Frei.Wild. Südtirols konserватive Antifaschisten, Berlin 2015.

³⁴ Vgl. z. B. Ralf von Appen, Der Wert der Musik. Zur Ästhetik des Populären, Bielefeld 2007, und Christian Rolle, Warum wir Populäre Musik mögen ..., in: Christian Bielefeldt / Udo Dahmen / Rolf Grossmann (Hg.), Popmusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft, Bielefeld 2008, 38–60.

³⁵ Martin Seel, Eine Ästhetik der Natur, Frankfurt a. Main 1996, und ders., Ästhetik des Erscheinens, München 2000.

³⁶ Vgl. im Folgenden Christian Rolle, Warum wir Populäre Musik mögen (s. Anm. 34), 52–57.

zu denken, nur noch zu fühlen, ganz hier und jetzt zu sein“³⁷.

Anders ist die ästhetische Praxis im Modus der *verstehend-imaginativen Wahrnehmung*. Hier richtet sich die Aufmerksamkeit auf die Bedeutungen, mögliche Symbolgehalte und/oder den Ausdruck der Musik. Das Hören ist von dem Versuch gekennzeichnet, das Erklingende auch zu verstehen. Die Aufmerksamkeit wird auf das Wort-Ton-Verhältnis gerichtet und darauf geachtet, wie eine Dimension die andere interpretiert. Imaginativ hören meint, sich zu bemühen eine Fremdkomposition mit dem gewünschten Ausdruck zu interpretieren, gegebenenfalls eine eigene Coverversion zu spielen und zu singen. Historische Bezüge herstellen zu können, Anspielungen zu erkennen, stilistische Besonderheiten zu entdecken, Botschaften zu entschlüsseln und den Ausdruck mitzuempfinden geht nicht ohne verstehend-imaginative Wahrnehmung. Jugendliche werden über ihre bevorzugten Musikstile in den seltensten Fällen Interpretationen und Analysen schreiben, doch hängen sie mit Freunden nicht nur zur selben Musik

ab, sondern können auch in einen lebhaf-ten diskursiven Austausch darüber eitre-ten, warum sie welche Musik mögen, ande-re wiederum nicht.

Wird die ästhetische Praxis von einem *atmosphärisch-korresponsiven* Modus dominiert, hängt dies eng mit dem Lebenskonzept der Wahrnehmenden zusammen. In diesem Fall wird Musik Teil der ästhe-tischen Gestalt des alltäglichen Lebens. Wählt jemand populäre Hintergrundmu-sik zur Verrichtung häuslicher Tätigkeiten, zu Essenseinladungen von Freunden, zum Entspannen nach einem anstrengenden Arbeitstag, soll diese zur gewünschten At-mosphäre beitragen. Dem Klang muss da-bei keine besondere Aufmerksamkeit ge-schenkt werden, er wird gespürt. Die atmo-sphärisch-korrelative Wahrnehmung steht auch im Vordergrund, wenn Men-schen nach ihrem Musikgeschmack beur-teilt werden. Der musikalische Geschmack ist eben mehr als nur Geschmack, „denn geliebt bzw. abgelehnt wird nicht nur die Musik selbst, sondern mit ihr die Lebens-form, die sie zum Ausdruck bringt. So wie die Bilder an der Wand und das Design der Möbel, mit denen jemand seine Wohnung einrichtet, so verrät auch die Musik, mit der sich jemand umgibt, etwas über die Person.“³⁸ Dieses Wissen wird auch gezielt eingesetzt: Die Geschäftsleitung eines Wie-ner Großkaufhauses vertrieb vor Jahren erfolgreich einige campierende Punker aus ihrem Eingangsbereich, nachdem sie den Auftrag erteilt hatte, diesen mit volkstüm-licher Musik zu beschallen. Die Punks zo-gen ab, weil sie die von der Musik erzeugte Atmosphäre korrespondiv hässlich fanden, sie für sie unangenehm spürbar nicht zu ihrem Lebenskonzept passte.

Weiterführende Literatur:

- Christian Bielefeldt / Udo Dahmen / Ralf Grossmann* (Hg.), *PopMusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft*, Bielefeld 2008.
Robert Heyer / Sebastian Wachs / Christian Palentien (Hg.): *Handbuch Jugend – Mu-sik – Sozialisation*, Wiesbaden 2013.
Ruprecht Mattig, *Rock und Pop als Ritual. Über das Erwachsenwerden in der Mediengesellschaft*, Bielefeld 2009.
-

³⁷ Ebd., 53.

³⁸ Ebd., 56.

Es scheint ein Merkmal der Rezeption populärer Musik zu sein, dass ästhetische und funktionelle Rezeptionserfahrungen miteinander einhergehen und weder die alltagsweltliche, funktionelle noch die ästhetische Bedeutung je absolute Gültigkeit bekommt. Durch das Ineinander der einzelnen Rezeptionserfahrungen bleibt offen, ob und inwiefern sie genutzt werden können.³⁹ Für nicht wenige heißt es nach wie vor schlicht: „It's only Rock 'n' Roll, but I like it.“ (Rolling Stones)

Die Autorin: Seit 1997 Professorin für Kätheik/Religionspädagogik und Schulpädagogik der Katholisch-Theologischen Privatuniversität Linz, 2002–2006 erste Rektorin einer österreichischen Universität, seit 2008 Redaktionsmitglied der ThPQ, seit 2015 Dekanin der Theologischen Fakultät der Katholischen Privat-Universität (KU) Linz; zahlreiche Aufsätze, besonders zur Lebenswelt Jugendlicher und zu Jugend und Religion.

³⁹ Vgl. Mohoni Krischke-Ramaswamy, Ästhetische Erfahrungen mit populärer Kultur, in: Kaspar Maase (Hg.), Die Schönheiten des Populären (s. Anm. 11), 227–229.

Ein bewegendes Dokument

ADAM KOZŁOWIECKI SJ

Not und Bedrängnis

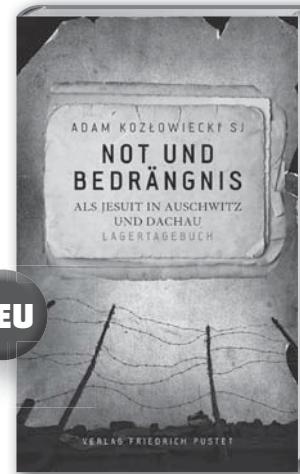
Als Jesuit in Auschwitz und Dachau

Lagertagebuch

Herausgegeben von Manfred Deselaers und Bernhard Sill

Kozłowiecki zeichnet ein beklemmendes Bild der Lagerrealität. Eingesperrt, geschlagen, getreten, beschimpft und hungrig, bewahrt er in sich doch die Sensibilität für das Gute im Menschen. Ein bewegendes Dokument gegen Hass und Verzweiflung!

688 S., Hardcover, ISBN 978-3-7917-2730-1
€ (D) 29,95 / € (A) 30,80



Verlag Friedrich Pustet



www.verlag-pustet.de