

Klaus Nathaus

Die Musik der weißen Männer

Zur Kritik des popgeschichtlichen
Emanzipationsnarrativs

Dass populäre Kultur im Allgemeinen und Musik im Besonderen wirkmächtige Faktoren des gesellschaftlichen Wandels darstellen, ist nach über dreißig Jahren ernsthafter Erforschung des »unernsten« Themas in der Geschichtswissenschaft weitgehend akzeptiert. Als »Folklore der Industriegesellschaft« (Lawrence Levine) betrachtet und mit Konzepten der »Cultural Studies« interpretiert, gelten Populärkultur und -musik in der Disziplin gemeinhin als Ausdruck der Widerständigkeit marginalisierter Gruppen auf dem Kampfplatz um kulturelle Hegemonie und als Indikator für sozialen Wandel hin zu Freizügigkeit und Demokratie.

Diese allgemeine Beobachtung betrifft auch und gerade die Forschung zu musikalischen Sub- und Alternativkulturen von den 1950er- bis in die 1980er-Jahre. In ihr herrscht eine ausgesprochen positive Bewertung musikalischer Sozialisierungseffekte vor. »The testimony that the new universal language of rock was genuinely liberating, and not just for the young, is overwhelming«, urteilt beispielsweise Arthur Marwick in seiner einschlägigen Studie zur »Kulturrevolution« der 1960er-Jahre.¹ Jüngere Arbeiten gelangen zu ähnlichen Einschätzungen. Timothy Scott Brown etwa bezeichnet in seinem Buch zur »antiautoritären Revolte« in Westdeutschland »popular music as a site of symbolic challenges to the existing order« und sieht in den Treffpunkten der alternativen Musikszene Klassenunterschiede aufgehoben.² Michael J. Kramer zieht Parallelen zwischen der amerikanischen »Republic of Rock« und der Gelehrtenrepublik der Aufklärung und deutet die Rockmusik der 1960er-Jahre als Medium der Selbstbildung demokratischer Staatsbürger.³ Für Großbritannien beschreibt Keith Gildart Musikrichtungen vom Rock 'n' Roll bis zum Punk als »oppositional soundscapes«, in denen Musiker aus der Arbeiterschicht das Bewusstsein ihrer Klasse stärkten und etablierte Vorstellungen von Klasse, Rasse, Gender und Nation herausforderten.⁴

1 Arthur Marwick, *The Sixties. Cultural Revolution in Britain, France, Italy, and the United States, c. 1958–c. 1974*, Oxford 1998, S. 803.

2 Timothy Scott Brown, *West Germany and the Global Sixties. The Anti-Authoritarian Revolt, 1962–1978*, Cambridge 2013, S. 191.

3 Michael J. Kramer, *The Republic of Rock. Music and Citizenship in the Sixties*, Counterculture, New York 2013.

4 Keith Gildart, *Images of England through Popular Music. Class, Youth and Rock 'n' Roll*, Houndmills 2013, S. 95.

In ihrer Einseitigkeit und Einmütigkeit stehen solche Bewertungen in Spannung zu den häufig sehr viel differenzierteren Darstellungen, an die sie anschließen und denen durchaus nicht entgeht, dass Populärmusik auch soziale Ausschlüsse produzierte. Ferner kontrastieren diese Bewertungen scharf mit neueren Interpretationen der angloamerikanischen »popular music studies«. In dieser Subdisziplin, die unter anderem aus der Rockkritik der 1970er-Jahre entstanden ist und heute im Schnittmengenbereich von Musik- und Sozialwissenschaften operiert, hat mittlerweile eine revisionistische Sicht Einzug gehalten. Sie beschreibt »progressive« Rockmusik als Musik der weißen, männlichen Mittelschicht und stellt ihr den »Poptimismus« solcher Musikrichtungen entgegen, die sich statt durch politisch-ästhetische Reflektiertheit durch soziale Offenheit auszeichnen.⁵

Diese Interpretation aufnehmend, formuliert der vorliegende Beitrag kritische Anmerkungen zu der in der Geschichtswissenschaft dominanten Emanzipationserzählung des Pop. Im ersten Teil führt er dieses Narrativ auf forschungsleitende Prämissen über die Rolle von Populärmusik in der Gesellschaft zurück. Indem diese Prämissen Musik als Medium für kulturelle Aushandlungsprozesse konzipieren und ihre Entwicklung mit der allgemeinen politisch-sozialen Geschichte synchronisieren, blenden sie sowohl die Eigendynamik kommerzieller Musikproduktion als auch spezifische Sozialisierungseffekte von Populärmusik aus. Um diesen Aspekten stärker Rechnung zu tragen, wird im zweiten Teil vorgeschlagen, populäre Musik als eine Form von sozialem Wissen zu betrachten, das von Spezialisten verbreitet wurde und Rezipienten mit Verhaltenserwartungen konfrontierte. Zur Veranschaulichung dieses Ansatzes werden zentrale Tendenzen der Musikentwicklung von den 1950er- bis in die 1980er-Jahre skizziert und auf ihre Implikationen für soziale Differenzierung hin ausgelotet.

Die primäre Absicht des Beitrags besteht also darin, am »common sense« der historiografischen Populärkulturforschung zu rütteln. Der Einspruch geschieht in der Hoffnung, mit einer stärker gegenstandsbezogenen Perspektive ein Forschungsfeld zu befruchten, auf dem mittlerweile zwar die Empirie zu blühen beginnt, nach der Auseinandersetzung zwischen »Cultural Studies« und Kritischer Theorie aber überraschend wenig um Interpretationen gestritten wird. Seitenblicke auf Nachbardisziplinen sollen helfen, die Diskussion zu beleben. Sie legen nahe, von den großen Erzählungen der Disziplin Abstand zu nehmen, um sich ihnen nach einer detaillierteren Betrachtung des »kleinen« Gegenstands wieder zu nähern.

5 Elijah Wald, *How the Beatles Destroyed Rock 'n' Roll. An Alternative History of American Popular Music*, New York 2009; Eric Weisbard, *Top 40 Democracy. The Rival Mainstreams of American Music*, Chicago 2014.

Musik als Seismograf des Wertewandels und Medium der Gegenöffentlichkeit? Eine Kritik historiografischer Annahmen über Popkultur und Gesellschaft

Musikrichtungen wie Rock, Jazz, Blues, Punk oder Hip Hop werden in der Geschichtswissenschaft für gewöhnlich unter den Vorzeichen von Widerstand und politischem Fortschritt interpretiert. Man folgt damit den Modellen, mit denen die Disziplin populärkulturellen Wandel üblicherweise erforscht. Für den Zeitraum der »langen« 1960er-Jahre ist ein wichtiges Konzept der »Wertewandel«, ein Interpretament, das auf den Soziologen Ronald Inglehart zurückgeht, der damit Anfang der 1970er-Jahre einen Trend zu »postmaterialistischen« Einstellungen beschrieb. In der Geschichtswissenschaft wird es unter anderem von Detlef Siegfried in seinem Standardwerk zur westdeutschen Jugendkultur der 1960er-Jahre vertreten.⁶

Nach Inglehart schuf der wachsende materielle Wohlstand der Nachkriegszeit eine Situation, in der Werte, die in Familie, Religion, Tradition, Nation oder Milieu wurzelten, ihre Orientierungskraft verloren. Zugleich habe die zunehmende Breite und Verfügbarkeit von Konsum- und Medienangeboten Möglichkeiten für kulturelle Experimente erweitert und das Nachdenken über den Sinn des Lebens stimuliert, das im Resultat zu einer Abkehr von rein materiellen Ansprüchen geführt habe. Die kulturellen Experimente seien vor allem von Jugendlichen und jungen Erwachsenen unternommen worden, die in ihrem lebensgeschichtlichen Zustand zwischen der Ablösung von alten und der Festlegung auf neue Bindungen dazu prädestiniert gewesen seien. Die Zahl dieser potenziellen »Wertewandler« sei in den 1960er-Jahren in allen industrialisierten Ländern durch geburtenstarke Jahrgänge und die Verlängerung der biografischen Orientierungsphase im Zuge der Bildungsexpansion stark gestiegen.

Unter neuen politisch-ökonomischen Umständen habe die »Baby-boomer«-Generation Orientierungen ausgebildet, in denen Selbstverwirklichung und Toleranz im Vordergrund standen. Jugendliche Vorstöße hätten nach einer gewissen Zeit Anklang bei älteren Generationen gefunden, weil sie ihre Kinder und Enkel eben auch als Vorhut im Aufstieg der neuen Konsumgesellschaft betrachtet haben. Die Konsumgesellschaft spielt mithin eine doppelte Rolle im Wertewandelskonzept: Zum einen stellte sie das symbolische Repertoire für Kulturexperimente bereit; zum anderen förderte sie die Akzeptanz alternativer Haltungen bei einer Mehrheit, welche

⁶ Detlef Siegfried, *Time is on my Side*. Konsum und Politik in der westdeutschen Jugendkultur der 60er Jahre, Göttingen 2006, bes. S. 51–59. Zur Kritik am Wertewandelskonzept siehe Rüdiger Graf / Kim Christian Priemel, »Zeitgeschichte in der Welt der Sozialwissenschaften. Legitimität und Originalität einer Disziplin«, in: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 59 (2014), S. 479–508, bes. S. 486–488.

die radikalen »Auswüchse« der Jugend zwar skeptisch betrachtete, ihre Offenheit gegenüber Konsumangeboten jedoch zum Vorbild nahm.

Das Wertewandelskonzept überschneidet sich teilweise mit Ansätzen, die man unter dem Begriff der »populärmusikalischen Gegenöffentlichkeit« zusammenfassen kann. Zwar verwenden solche Studien den Begriff »Öffentlichkeit«, wenn überhaupt, eher unspezifisch; in der Regel orientieren sie sich an den britischen »Cultural Studies« und deren Vorstellungen von symbolischem Widerstand und kultureller Hegemonie.⁷ Dennoch scheint sich der Terminus »Gegenöffentlichkeit« vor allem deshalb anzubieten, weil er aufschlussreiche Parallelen zum Modell bürgerlicher Öffentlichkeit zum Vorschein bringt.

In der Gegenöffentlichkeit des Pop wie in der von Jürgen Habermas idealtypisch beschriebenen bürgerlichen Öffentlichkeit finden, so die Annahme, politisch folgenreiche Aushandlungsprozesse um gesellschaftliche Werte und Normen im Medium einer vermeintlich unpolitischen Kultur statt.⁸ Der Zugang zu solchen Prozessen steht prinzipiell jeder Person offen, die sich unter strikter Ausklammerung von Statusunterschieden dem Zwang des besseren Arguments beziehungsweise der »besseren« Musik unterwirft. Zudem verarbeiten die Teilnehmer persönliche Erlebnisse im gemeinsamen Kulturkonsum zu Erfahrungen und bilden so eine kollektive, auf wechselseitig geteilten Überzeugungen basierende Identität aus.

In beiden Öffentlichkeitsmodellen beansprucht die selbstbewusste, in der intensiven Beschäftigung mit Kulturgütern geformte Gruppe eine Überlegenheit, die sie aus ihrer macht- und interessefreien Vergesellschaftungsweise ableitet. Aufgeklärte Rockmusikhörer beziehen dieses Bewusstsein ebenso wie die Bildungsbürger um 1800 aus ihrer Fähigkeit, sich unter Absehung von äußeren und sachfremden Umständen mit dem kulturellen Objekt selbst zu beschäftigen. Dass dieser Vergesellschaftungsmodus den Urteilsbildungen und Konventionalitäten des »falschen Lebens« in einer aristokratischen Standesgesellschaft respektive im Kapitalismus überlegen ist, erscheint den Protagonisten solcher Öffentlichkeiten unmittelbar evident. Die Gewissheit eigener Überlegenheit treibt in beiden Modellen schließlich die Geltungsansprüche über den engeren Kreis der Anhänger hinaus. Öffentlichkeit birgt demnach das revolutionäre Potenzial, das dort eingeübte demokratische, interesselose und egalitäre Vergesellschaftungsprinzip auf die umgebende Gesellschaft als Ganzes auszuweiten.

Konzepte wie Wertewandel und Gegenöffentlichkeit zielen darauf, die Transformation von Verhaltensmustern zu erfassen, die sich zwischen den

7 Der einschlägige Text ist John Clarke et al., »Subcultures, Cultures and Class«, in: Tony Jefferson / Stuart Hall (Hg.), *Resistance through Rituals. Youth Subcultures in Post-War Britain*, London 1975, S. 9–74.

8 Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1990 (zuerst 1962).

1950er- und 1980er-Jahren in der Breite vollzogen hat. Sie sollen Begründungen für die politische Relevanz des unpolitischen Gegenstands liefern und anzeigen, wo seine Sprengkraft zu suchen sei. Sie identifizieren mit der konsum- und experimentierfreudigen Jugend eine Avantgarde gesellschaftlicher Veränderungen. Sie benennen mit der Konsumgesellschaft einen Faktor für die allgemeine Verbreitung neuer Dispositionen. Schließlich synchronisieren sie den populärmusikalischen Wandel mit vertrauten sozial- und politikgeschichtlichen Wendepunkten, verwurzeln damit die Musik wie ihre Rezipienten und Veränderungsdynamiken in allgemein geteilten Identitäten, Werten und Bedürfnissen.

Auf diese Weise machen Stichworte wie »Wertewandel« und »Gegenöffentlichkeit« das Thema »Populärmusik« zwar kompatibel mit in der Disziplin etablierten Fragestellungen wie diejenigen nach der Westernisierung und dem geschichtlichen Aufkommen der Konsumgesellschaft. Aber damit münden sie ebenso zuverlässig in Emanzipationsgeschichten, in denen sowohl die Eigendynamik der populärmusikalischen Entwicklung als auch die Eigenheiten populärkultureller Vergesellschaftung unterbelichtet bleiben. Zwei Probleme sind in diesem Zusammenhang hervorzuheben: Zum einen überlagert die generationelle Unterscheidung zwischen progressiver Jugend und konservativen Alten die Jugendkulturen inhärenten Hierarchien und Ausschlüsse. Zum anderen führt die Unterscheidung zwischen »authentischer« und kommerzieller Musik an den tatsächlichen Abläufen moderner Musikproduktion und -vermittlung vorbei.

Mit dem ersten Problem hat sich unter anderem die Kultursoziologin Sarah Thornton in ihrer einflussreichen Studie zu britischen »club cultures« um 1990 auseinandergesetzt.⁹ Sie prägt in Anlehnung an Pierre Bourdieu den Begriff des »subkulturellen Kapitals«, um die sozialen Grenzziehungen zwischen jugendorientierten Musikkulturen zu analysieren, die sie als scharf nach Sexualität, Musikgeschmack, Alter und Rasse differenziert beschreibt. Die Anhänger musikalischer Subkulturen bezögen Zusammenhalt und Identität aus ihrer Positionierung gegenüber dem sogenannten Mainstream. Auf diesen projizierten sie das, was in der Szene als minderwertig gilt. Aus subkultureller Sicht repräsentiere der »Mainstream« eine kommerzielle Gängelung, von der sich die Anhänger alternativer Szenen durch Einsicht in die »bessere« Musik befreit hätten. Im Besitz subkulturellen Kapitals erhoben sich die Insider der Club-Szene über die sprichwörtlichen »Sharons und Traceys, die um ihre Handtaschen tanzen«. Solche Outsider würden, so Thornton, nicht per se wegen ihrer Herkunft aus Arbeiterschicht und Provinz ausgegrenzt, sondern aufgrund ihrer Unfähigkeit, die Konventionen der Spießereexistenz (Handtaschen!) hinter sich zu lassen. In ihrer selbstverschuldeten Unmündigkeit versicherten Sharon und Tracey

9 Sarah Thornton, *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*, Cambridge 1996.



Aus Sicht vieler eingefleischter Rockfans war die tanzbare Musik, die Ende der 1970er-Jahre große Erfolge feierte, nur etwas für Schwule, Schwarze und Latinos. Am 12. Juli 1979 beging man im Stadion der Chicago White Sox die »Disco Demolition Night«. Zigtausende hatten, ermuntert durch eine vom Hausherrn unterstützte Kampagne, Discoplatten mit ins Stadion gebracht, die gesammelt und von Steve Dahl, einem lokalen Rock-DJ, nach dem Spiel spektakulär den Flammen übergeben wurden. 7000 Fans stürmten daraufhin das Spielfeld, entzündeten weitere Feuer und verbrannten übriggebliebene Platten des verhassten Musikstils.

den Insidern, dass noch Aufklärungsarbeit zu leisten sei, und gemahnten an den korrumpierenden Einfluss einer Massenkultur, welche die vermeintlich unbedarften Mädchen im falschen Bewusstsein halte. Sharon und Tracey seien allerdings, so Thornton weiter, ebenso eine Fiktion wie der »Mainstream«, der sich bei näherer Betrachtung als ein Cluster heterogener Subkulturen erweise.

Thornton lenkt den Blick auf Mechanismen subkultureller Inklusion und Exklusion, die bei dem Versuch, einen Wertewandel und seine Träger-schichten auszumachen, leicht zur Nebensache geraten. Ihre Studie wirft die grundsätzliche Frage auf, ob jugendliche Szenemitglieder weniger daran interessiert waren, die Elterngeneration herauszufordern und gesamtgesellschaftliche Normen zu revolutionieren, als vielmehr vor gleichaltrigen »peers« eine gute Figur abzugeben. Dieser Mechanismus scheint zentral für die Rolle von Populärmusik in gesellschaftlichen Differenzierungsprozessen zusein, weshalb In- und Exklusionspraktiken der historischen Erforschung lohnend erscheinen sollten. Von historischem Interesse ist ferner die Frage nach den Ursprüngen des Szenarios, das Thornton für die Jahre um 1990 beschreibt. Die Antwort auf diese Frage ergibt sich aus der Bestimmung des Zeitpunktes, ab dem jugendorientierte Populärmusik intrinsisch wertvoll wurde und die Beschäftigung mit ihr subkulturelles Kapital generierte.

Der zweite Einwand gegen das Emanzipationsnarrativ betrifft die Eigendynamik populärmusikalischer Veränderung. Wertewandels- und Öffentlichkeitstheorien konzipieren diesen Wandel als einen Kampf zwischen »authentischer«, in allgemeinen Wünschen und Erfahrungen wurzelnder Kulturschöpfung und ihren beiden Antagonisten, der konservativen Kulturkritik auf der einen und einer profitorientierten Kulturindustrie auf der anderen Seite. Zwar können kulturindustrielle Erzeugnisse von Konsumenten eigenwillig angeeignet und auf diese Weise in »authentische« Kultur verwandelt werden. Auch können sie genuine Bedürfnisse reflektieren, sofern sie von Künstlern mit entsprechender sozialer Herkunft kreiert werden. Grundsätzlich stellt die »Kulturindustrie« – welche die Demontage der Kritischen Theorie als Popanz der »Cultural Studies« überlebt hat – allerdings insofern eine latente Bedrohung des populärkulturellen Emanzipationspotenzials dar, als sie voraussetzungsgemäß doch im Dienst von Macht und kommerziellen Interessen »von oben« herab die »von unten« kommenden, »authentischen« Initiativen zu vereinnahmen sucht.

Gegen diese Sicht auf die Musikproduktion und den Repertoirewandel als einen fortwährenden Kampf zwischen »oben« und »unten« haben Soziologie und »popular music studies« mehrere Einwände vorgebracht. Die »Production of Culture«-Perspektive etwa bestreitet die enge Verknüpfung von Musik mit allgemeinen Wünschen und Werten, indem sie moderne Kulturproduktion als ein weitgehend in sich geschlossenes, von Konsumentenbedürfnissen entkoppeltes System beschreibt.¹⁰ In diesem System treffen Intermediäre unter den für die Musikherstellung und -verbreitung maßgeblichen Bedingungen mit- und gegeneinander Repertoireentscheidungen, und zwar in prinzipieller Unkenntnis zukünftiger Konsumentenwünsche. Kommerzielle Musikproduktion befriedigt demnach weder eine gegebene Nachfrage, wie es das Konzept der »Folklore der Industriegesellschaft« vorsieht;¹¹ noch manipuliert sie ein für sie transparentes Publikum, wie die Kritische Theorie postuliert.¹² Sie ist vielmehr ein um sich selbst kreisendes Gewirr von Projekten und Positionskämpfen, das gelegentlich einen Hit, aber weit überwiegend Flops hervorbringt. Weil niemand weiß, was die Leute morgen wollen, wirft man »Dreck an die Wand in der Hoffnung, dass ein bisschen davon hängen bleibt«, wie man es in der Musikbranche lapidar ausdrückt.¹³ Das Repertoire spiegelt demnach nicht die Gesellschaft und ihre Werte wider, sondern verweist vor allem auf die Strukturbedin-

10 Dazu grundlegend Richard A. Peterson / N. Anand, »The Production of Culture Perspective«, in: *Annual Review of Sociology* 30 (2004), S. 311–334.

11 Lawrence Levine, »The Folklore of Industrial Society. Popular Culture and Its Audiences«, in: *American Historical Review* 97 (1992), S. 1369–1399.

12 Max Horkheimer / Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente, Amsterdam 1947.

13 Keith Negus, *Genres and Corporate Cultures*, Abingdon 1999, S. 34.

gungen des kollektiven, an »Spezialisten« delegierten Produktionsprozesses. Dieses reagiert allenfalls indirekt auf politische Großereignisse, Wirtschaftszyklen oder demografische Trends. Auch folgt die Musikproduktion keiner überzeitlichen »Logik«, da unter kontingenten Bedingungen unterschiedliche Akteure und Repertoires zum Zuge kommen können. Die Sache will also als Phänomen eigener Art untersucht werden.

Mit Blick auf den Produktionsprozess von Musik haben Arbeiten der »popular music studies« die Unterscheidung zwischen Kreativität und kommerzieller Usurpation hinterfragt. Dabei wurde auch die Idee der »Authentizität« einer grundlegenden Kritik unterzogen. Karl Miller argumentiert in seiner wichtigen Studie über die »Segregation« von Musik in »folk« und »popular« in den USA des frühen 20. Jahrhunderts, dass die verbreitete Vorstellung, der gemäß marktferne Subkulturen eigene, unvermischte Musikformen hervorbringen, die anschließend kommerziell verwässert würden, unzutreffend sei.¹⁴ Tatsächlich verhalte es sich genau umgekehrt: Musik nahe den Graswurzeln sei um 1900 hochgradig »unrein« gewesen, und Performer, denen ein Sinn für »Echtheit« in der Musik gefehlt habe, hätten sich vor allem durch stilistische Vielseitigkeit ausgezeichnet. Dieser Pluralismus *avant la lettre* habe sich erst geändert, nachdem die Musiker in die urbanen Zentren der Musikwirtschaft gewandert oder den Scouts der Tonträgerfirmen begegnet seien, die sich vermehrt in den 1920er-Jahren in den Süden begaben. Dann hätten sie festgestellt, dass die Musikindustrie nicht Vielseitigkeit oder Virtuosität, sondern Folklore von ihnen verlangte, nach Hautfarbe unterschieden in Blues und »Old Time«, der späteren Countrymusik. Bei Miller erscheint »Authentizität« als willkürliche Klassifizierung einer vormals heterogenen, fluiden musikalischen Praxis auf eng definierte Genres, die Musik mit rassistisch und sozial definierten Konsumentengruppen zur Deckung brachten. Der Glaube an den unverfälschten Ausdruck pristiner Subkulturen ist demnach folkloristische Ideologie und »Authentizität« nicht etwa der Gegenpol kommerzieller Musik, sondern ein bis heute zentrales Prinzip ihrer Vermarktung.

Während das (erstaunlich zählebige) essenzialistische Verständnis von »Authentizität« zum Gegenstand kritischer Rückfragen wird, rehabilitieren Arbeiten der »popular music studies« den musikalischen »Mainstream«. Einflussreich in dieser Diskussion ist Elijah Walds revisionistische Geschichte der amerikanischen Populärmusik im 20. Jahrhundert *How the Beatles Destroyed Rock 'n' Roll*.¹⁵ Wald zufolge war in den 1960er-Jahren ein dezidiert antikommerzieller Ausdruck innerer Befindlichkeiten und künstlerischer Visionen nur solchen Musikern möglich, die darauf hoffen durften, dass ihr Kunstanspruch bei Kritikern und Publikum auf Resonanz stoßen würde.

¹⁴ Karl Hagstrom Miller, *Segregating Sound. Inventing Folk and Pop Music in the Age of Jim Crow*, Durham, NC, 2010.

¹⁵ Wald, *How the Beatles Destroyed Rock 'n' Roll*.

Zogen sich unter diesen Vorzeichen weiße, männliche Rockbands wie die Beatles für zerebrale Experimente ins Studio zurück, bedienten schwarze Performer beider Geschlechter demgegenüber nolens volens die Erwartungen eines Geschäfts, das sie auf den spontanen Ausdruck einer in Rasse und Tradition verwurzelten, aus dem Körper kommenden und auf den Körper zielenden Musik festlegte. Die Aufspaltung der Popmusik in »progressiven« Rock und »bloß« kommerzielle Tanz- und Unterhaltungsmusik im zweiten Drittel der 1960er-Jahre habe weiße, männliche Musiker zu »sonic auteurs« geadelt, während sie schwarze und weibliche Performer aus ihrer laufenden Innovation ausgeschlossen habe. Wald treibt seine Kritik noch ein Stück weiter, indem er argumentiert, dass nicht etwa die Rockkünstler, sondern die »twisting girls« der frühen 1960er die Welt ein bisschen toleranter und gleicher gemacht hätten. Er rehabilitiert damit die Periode um 1960 mit ihren »dance crazes« und kurzlebigen Hits. In dieser Zeit hätte kommerzielle Popmusik für schwarze und weibliche Performer sowie ihre Fans Möglichkeiten der sozialen Teilhabe eröffnet, die durch die vermeintliche »Rock-Revolution« wieder eingeschränkt worden seien.

Eric Weisbard stimmt in Walds Lob des »Mainstream« ein und beschreibt, wie sich schwarze, schwule und weibliche Außenseiter in der Popmusik der 1960er- und 1970er-Jahre in den Vordergrund spielten und dabei Gelegenheiten nutzten, die ihnen die zeitgleich entstehende Gegenkultur verwehrt. »Top 40«, so Weisbard, »needs to be understood as a format of outsiders opting in, where rock prized opting out.«¹⁶ Indem er die Rockideologie einer interesselosen Verständigung über die vermeintlich bessere Musik mit einer »Logik« notwendig zentralistischer und sozial offener Formate kontert, bewegt sich Weisbard, wie er selbst einräumt, hart an der Grenze zur kapitalistischen Apologetik. Ungeachtet dessen verdeutlichen seine Fallstudien zweierlei: Zum einen bot kommerzieller Pop Außenseitern bessere Chancen für Aufstieg und Anerkennung als die Gegenkultur mit ihren steilen Hierarchien und scharf bewachten Genrengrenzen. Zum anderen erscheint »Mainstream«-Musik selbst als eine treibende Kraft des sozialen Wandels, die in historiografischen Arbeiten noch übersehen wird.

Pop als Gesellschaftswissen: Musikentwicklung und soziale Differenzierungstrends von den 1950er- zu den 1980er-Jahren

Die häufig zur Beschreibung der Populärmusikentwicklung verwendete Metapher des »Aushandelns« von Werten und Normen scheint das Phänomen zu verfehlen. Da die Produktion und Vermittlung von Musik in modernen Gesellschaften an Spezialisten delegiert ist, die über Märkte und

¹⁶ Weisbard, *Top 40 Democracy*, S. 22.

Medien ein ihnen unbekanntes Publikum adressieren, und weil Fans das an ihre Musik geknüpfte kulturelle Kapital zur sozialen Grenzziehung verwenden, erscheinen Konzepte problematisch, die Vorstellungen von Basisdemokratie und spontaner Bedürfnisbefriedigung evozieren.

Eine Alternative eröffnet sich, wenn man populäre Musik als Bündel von Konventionen und damit als eine Form von Wissen über Gesellschaft konzipiert. Musik ist eben nicht nur Klang und musikalischer Text, sondern wird stets gerahmt von Gesten und Bildern, Bewertungskriterien und Hörkonventionen, Argot und Kleidermoden, Lautstärkegraden und Rezeptionskontexten. Genau das macht sie aus historisch-sozialwissenschaftlicher Sicht interessant. Denn diese Rahmung signalisiert, an wen sich die betreffende Musik richtet, zu welchem Gebrauch sie sich anbietet und welchen Wert sie beansprucht. Populärmusikalische Genres, die mehr und weniger scharf definiert sein können, vermitteln sowohl Außenstehenden etwas über die Gruppe ihrer Anhänger als auch den Fans über sich selbst. Populärmusik als ein soziales Klassifikationssystem zu betrachten, lenkt zum einen den Blick auf die Akteure und eigendynamischen Prozesse dieser Form der »Wissensgenerierung«. Zum anderen lässt sie die Musikrezeption in neuem Licht erscheinen. Deutlich wird nämlich, dass Musik nicht nur Ausdruck von Dispositionen ist, sondern für Hörerinnen und Hörer auch eine Zumutung darstellen kann: Ist das Wissen um den Wert und die Bedeutung von Musik einmal in Umlauf, müssen sich Akteure in ihren Lebenswelten zu den damit verknüpften Erwartungen verhalten. Zwar können sie sich über entsprechende Konventionen hinwegsetzen, allerdings um den Preis sozialer Reibungen, eventueller Missverständnisse und der Kosten, die durch Erklärungs- und Begründungsverpflichtungen entstehen. Je stärker populärkulturelles Wissen die Lebenswelt durchdringt, desto größer ist der Konformitätsdruck und desto schwieriger wird es, alternative Verhaltensregeln zu etablieren und womöglich durchzuhalten.¹⁷

Zur Veranschaulichung dieser konzeptionellen Überlegung seien zentrale Entwicklungen sozialer Differenzierung im Medium von Populärmusik von den 1950er-Jahren bis in die 1980er-Jahre skizziert. Der erste wichtige Trend in diesem Zeitraum bestand darin, dass populäre Musik stärker als je zuvor mit Jugend assoziiert wurde. In den USA geht dieser Trend auf medienökologische Veränderungen zurück, die eine weitgehend ungeplante Verbindung zwischen Musik und Teenagern herstellten.¹⁸ Das Fernsehen

17 In seiner eigendynamischen Entstehung und Verbreitung sowie seinen Auswirkungen auf soziale Organisationen und die »alltäglichen Sinnwelten sozialer Gruppen« ähnelt das Gesellschaftswissen der Populärkultur dem der Sozialwissenschaften. Vgl. zu Letzterem Lutz Raphael, »Die Verwissenschaftlichung des Sozialen als methodische und konzeptionelle Herausforderung für eine Sozialgeschichte des 20. Jahrhunderts«, in: *Geschichte und Gesellschaft* 22 (1996), S. 165–193.

18 Zum Folgenden siehe Richard A. Peterson, »Why 1955? Explaining the Advent of Rock Music«, in: *Popular Music* 19 (1990), Nr. 1, S. 97–116.

entzog bei seinem Aufstieg zum Familienmedium bis Mitte der 1950er-Jahre dem kommerziellen Radio Sponsorengelder, Stars und Publika, und so fokussierte der totgesagte Radiofunk auf Jugendliche, die nicht mit den Eltern vor dem Fernseher sitzen wollten und ab 1953 preisgünstige Transistorempfänger kaufen konnten. Zugleich öffneten die verarmten Sender, die bis dahin Studiomusiker beschäftigt oder spezielle Rundfunkaufnahmen gesendet hatten, ihre Programme für kostengünstigere Schallplattenmusik. Sie wurde ihnen von kleinen Produktionsfirmen kostenfrei angeboten, während die großen Plattenfirmen ihre Erzeugnisse zurückhielten in der Annahme, dass deren Ausstrahlung im Radio dem Tonträgerverkauf schaden würde. Die kleinen Musikfirmen produzierten Nischensounds wie »Rhythm and Blues« oder »Hillbilly« und vertrieben Platten, deren Klang und Gesangstexte auf den Einsatz in Jukeboxen ausgerichtet waren. Diese Musik minderer Güte und zweifelhafter Moral wurde nun durch das Radio, das unerwartete Jugendmedium, gewissermaßen fehlgeleitet. Weiße Jugendliche fanden sich mit Klängen versorgt, die eigentlich an schwarze Hörer, weiße Hinterwäldler und Besucher von Arbeiterkneipen adressiert waren. Der Zufall des medialen Wandels und die kontingenten Reaktionen darauf schlossen Teenager mit Außenseitermusik kurz. Die bis dahin das Repertoire prägenden Unterscheidungen nach Rasse und Klasse wurden von der zwischen den Generationen überlagert, womit die Gewissheit, dass rassisch und sozial als marginal definierte Musik ausschließlich von den betreffenden Bevölkerungsgruppen gehört werde, ins Wanken geriet. Eine als klassenlos adressierte Jugend erfuhr zuerst aus dem Rundfunk, dann durch besorgte Erwachsene und schließlich voneinander, dass Rock 'n' Roll zum Jungsein – und folglich zum Dabeisein – dazugehörte.

In Europa verlief die Entwicklung anders. Dort wurde der importierte Rock 'n' Roll vom Establishment des heimischen Showbusiness relativ reibungsfrei in bestehende Formate von Tanzmusik und Familienunterhaltung eingepasst.¹⁹ Jedoch gab es auch in Europa in den 1950er-Jahren Anzeichen einer eigenständigen Jugendkultur, die sich neuer Ausdrucksformen bediente. Diese Jugendkultur war nicht so eng an marginalisierte Musikrichtungen geknüpft wie in Amerika, sondern ergab sich – zumindest in Großbritannien, für andere westeuropäische Länder wäre der Befund zu prüfen – vor allem aus Veränderungen der urbanen Vergnügungslandschaft.²⁰ Öffentliche Unterhaltungsstätten wie Kinos, Varietétheater und Tanzsäle

19 Für Großbritannien siehe Martin Cloonan, »The Production of English Rock and Roll Stardom in the 1950s«, in: *Popular Music History* 4 (2009), S. 271–287; für Deutschland Peter Wicke, »Music, Dissidence, Revolution, and Commerce. Youth Culture between Mainstream and Subculture«, in: Axel Schildt / Detlef Siegfried (Hg.), *Between Marx and Coca-Cola. Youth Cultures in Changing European Societies, 1960–1980*, New York 2006, S. 109–126.

20 Zum Folgenden siehe Klaus Nathaus, »»All dressed up and nowhere to go?« Spaces and Conventions of Youth in 1950s Britain«, in: *Geschichte und Gesellschaft* 41 (2015), S. 40–70.

waren in der Zwischenkriegszeit zu »people's palaces« aufgeblüht und hatten sich primär an ein erwachsenes Massenpublikum gerichtet, dem sie »gut gemachte« und zugleich unpräzise Unterhaltungskultur boten. Unmittelbar nach dem Krieg erreichten die Besucherzahlen dieser Vergnügungstätten ihren absoluten Höhepunkt, bevor sie in den 1950ern infolge von Suburbanisierung und der Ausbreitung des Fernsehens rapide abfielen.

Durch die Abwanderung des Erwachsenenpublikums gerieten Kinos, Varietés und Ballsäle in die Krise. Investitionen gingen zurück, der Standard der Unterhaltung verfiel. So wie in den USA amerikanische Radiounternehmer nach dem Ende des »goldenen Zeitalters« ihres Mediums notgedrungen Programme für Teenager sendeten, so unwillig öffneten in Großbritannien die Betreiber der ehemaligen »people's palaces« dem verbliebenen Publikum der Heranwachsenden ihre Pforten. Mit dem Auszug der Erwachsenen, dem Ausbleiben von Investitionen, der Ballung von Jugendlichen und der unflexiblen Haltung der Betreiber erodierten die starren Konventionen, die bis dahin das Benehmen in öffentlichen Vergnügungstätten geregelt hatten. Im Tanzpalast beispielsweise führte höfliches Auffordern nicht mehr zuverlässig zu Zweisamkeit auf der Tanzfläche, sondern konnte nun ebenso wahrscheinlich mit Zurückweisung beantwortet werden. Angesichts solcher Ungewissheit übten sich männliche Jugendliche in ostentativer »Coolness«, die noch das am ehesten zuverlässige Mittel schien, um vor gleichaltrigen »peers« das Gesicht zu wahren. Mädchen hingegen entwickelten ein extrovertiertes Verhaltensmuster. Bei Auftritten amerikanischer Schnulzensänger wie Nat King Cole oder Johnnie Ray, die ab 1953 Teenager in die Varietétheater lockten, schrien sie sich heiser, vergossen Tränenströme und überließen sich der Ohnmacht. Dass ein solches Verhalten im Herkunftsland der »crooner« zum Konzert dazugehörte, hatten die britischen Mädchen erfahren. Also zeigten sie mit ihrer demonstrativen Euphorie einander, dass sie in Sachen »Pop« auf dem aktuellen Stand waren.

Von der Mitte der 1950er- bis zum zweiten Drittel der 1960er-Jahre beschleunigte sich der populärkulturelle Wandel. Allerdings resultierte er nicht einfach aus neuem Wohlstand oder jugendlichen Bedürfnissen, die nun zur Geltung gekommen wären, sondern ergab sich aus durchgreifenden medialen und stadträumlichen Veränderungen. Aus ihnen gingen Konstellationen hervor, in denen Jugend als eine Populärkultur konsumierende, zugleich »fun« wie »trouble« verheißende Gruppe Profil gewann, die mit ungewohntem Material neue Verhaltenskonventionen entwickelte. Sowohl in den USA als auch in Großbritannien erblühte eine eher sonderbare als explizit rebellische Jugendkultur aus den Ruinen der Massenkultur. Ihre zufällige Emergenz markiert daher mindestens so sehr das Ende einer Epoche wie den Anfang von etwas Neuem.

Wie Wald und Weisbard in ihren bereits erwähnten Studien betont haben, war jugendorientierte Populärmusik in dieser Phase sozial relativ offen.

Dafür lieferte die weithin angenommene ästhetische Minderwertigkeit dieser Musik eine wichtige Voraussetzung. Neue Musikschöpfungen, unerprobte Performer und exzentrisches Publikumsverhalten fanden die für ihre Entstehung notwendigen Nischen im toten Winkel des etablierten Showbusiness, in der Provinz des US-amerikanischen Radiofunks und in verfallenden britischen Vergnügungspalästen. Getragen wurde diese Kultur von Leuten, denen es wenig ausmachte, für Popexzentrizität belächelt zu werden. Unbedarfte Teenager und unbekannte Performer, in nennenswerter Zahl weiblich, aus der Arbeiterschicht stammend oder schwarz, nutzten neue Möglichkeiten, eine gute Figur zu machen, während sich viele Jungs mit Schadensbegrenzung in ihrem »impression management« begnügten und sich die Kinder der Mittelschicht noch heraushielten.

Im zweiten Drittel der 1960er-Jahre endete diese Experimentierphase. Die Verhältnisse in der Populärmusik konsolidierten sich, ironischerweise unter dem Banner des gegenkulturellen Aufbruchs. Entscheidend für diese Entwicklung war, dass jugendorientierter Populärmusik intrinsischer Wert beigemessen wurde. Angehende Rockgruppen wie die Beatles schritten dieser Entwicklung als Pioniere voran, indem sie auf der Basis ihres enormen Publikumserfolgs ihre Autonomie nutzten, um als kreative Musiker ernst genommen zu werden. Bands schrieben ihre eigene Musik; Kompositionen wurden komplexer und vielschichtiger, die Songs länger, der Sound experimentell, die Texte anspruchsvoller, die Instrumentierung gewagter, das Image der Musiker bohemienhaft. Entscheidend für den geschäftlichen wie kulturellen Erfolg solcher Positionsnahmen war, dass sie Widerhall fanden in einer sich zeitgleich wandelnden Musikpresse, die ihren ästhetischen Wert bestätigte und fortlaufende Innovation stimulierte. Autoren des *Melody Maker* und des *New Musical Express* in Großbritannien und des *Crawdaddy* in den USA distanzieren sich von dem bis dahin im Popjournalismus üblichen Klatsch über Stars und entwickelten nach dem Vorbild der Jazzkritik musikbezogene Bewertungskriterien sowie einen Rock-Kanon.²¹

Zu den treibenden Kräften dieses Wandels unter Musikern, Musikjournalisten und im Publikum zählten junge Männer, denen Rockmusik eine Alternative bot zu der wortlosen »Coolness«, mit der ihre Geschlechtsgenossen bis dahin die Tanzpaläste unsicher gemacht hatten. Zunächst im Privaten übten sie eine neue Einstellung gegenüber populärer Musik ein und bildeten eine entsprechende Artikulationsfähigkeit aus. Rolling-Stones-Gitarrist Keith Richards beschreibt in seiner Autobiografie, wie er Anfang der 1960er-Jahre regelmäßige Treffen besuchte, auf denen Männer unterschiedlichen Alters und unterschiedlicher Berufszugehörigkeit über Bluesplatten fachsimpelten, dem literarischen Salon der Aufklärung nicht unähn-

²¹ Ulf Lindberg et al., *Rock-Criticism from the Beginning*. Amusers, Bruisers, Cool-Headed Cruisers, New York 2005.

lich.²² Für junge Männer wie Richards geschah musikalische Sozialisation wesentlich durch intensives Hören, Besprechen und Nachspielen von Schallplatten, häufig im Jugendzimmer und im Kreis von Gleichgesinnten. Popmusikalisches Expertentum eröffnete einen Ausweg aus der sprachlosen Starre im Schatten der schreienden Mädchen und wurde Mitte der 1960er zur Grundlage eines wachsenden subkulturellen Kapitals. Im Unterschied zum performativen, wortlosen und situationsabhängigen Rock 'n' Roll konnte rockrelevantes Wissen ohne Beobachtungsdruck der »peers« am heimischen Plattenspieler angeeignet werden; es begünstigte daher auch die Ausbildung überlokaler Szenen und stabiler Identitäten. Die auf Platten-covers und Innenhüllen abgedruckten Songtexte und Informationen ermöglichten den Adepten, tiefer in die Materie einzusteigen. Zur Wahrung des Gesichts reichte »Coolness« nicht mehr aus. Man musste Bescheid wissen und mitreden können. Zugleich verlagerte sich die »Action« vom Tanzpalast in den Plattenladen.

Rockmusik erzielte durchaus nicht die höchsten Verkaufszahlen, dominierte aber den kritischen Diskurs um Populärmusik und untermauerte mit ihrer Reflektiertheit das Überlegenheitsbewusstsein ihrer Anhänger. Das Kapital der Rockmusik erzeugte einen korrespondierenden Mangel bei Musikrichtungen, in denen sich Fans um derartigen Mehrwert bis dahin nicht gekümmert hatten. Diese Unschuld wurde ihnen nun durch den Rockdiskurs genommen. Das betraf zum einen den Rock 'n' Roll mitsamt seiner »künstlichen« Stars und kreischenden Fans, zum anderen die Anhänger einer älteren Massenkultur, denen einfache und verbindliche Konventionen die Teilhabe an Populärmusik erleichterte. Die Schlagerwelt der Mauerblümchen und Unbedarften hatte neben dem Rock 'n' Roll existiert und sich zum Teil mit ihm überschritten. In den 1960er-Jahren jedoch bot ihre biedere Konventionalität dem polemischen Rockdiskurs ein leichtes Angriffsziel.

Sozial undifferenzierte Massenmusik und das instabile Chaos des Rock 'n' Roll wurden von den wortstarken Vertretern der Rockmusik an die Seite geschoben, gehört eine solche Verdrängung doch zur kulturellen Kapitalbildung. Ein wenig komplexer ist das Verhältnis zwischen dem Kunstanspruch des Rock und dem Differenzierungsregime, das seit dem frühen 20. Jahrhundert bestimmte Musikstile und ethnische Identität zu Genres von »popular roots music« verklammerte. Rockmusik stellte das folkloristische Paradigma nicht in Frage. Sie übernahm vielmehr »Authentizität« in ihre Bewertungskriterien, sodass »gute« Musik sich zugleich durch Reflektiertheit und Spontaneität auszeichnete. Der darin liegende Widerspruch wurde überbrückt, indem sich Rockkünstler und -hörer mit Außenseitern identifizierten und den Kommerz der Kulturindustrie verurteilten, da dieser

²² Keith Richards, with James Fox, *Life*, London 2011. Die Episode endet mit der geschlechtergeschichtlich aufschlussreichen Bemerkung: »It was very unlikely that any chick would get in the way (...) of getting a chance to hear the new B. B. King or Muddy Waters« (S. 91 f.).

»Authentizität« korrumpiere. Rockanhänger beriefen sich einerseits auf eine Tradition schwarzer Musik, die sie als vermeintlich marktferne Folklore idealisierten, und beanspruchten andererseits, diese Musik gewissermaßen in Stellvertretung weiterzuentwickeln.

Rock etablierte in der Populärmusik einen Mechanismus sozialer Differenzierung, dessen Anhänger sich mit dem Anspruch auf ästhetische Avanciertheit und »Authentizität« über einen »Mainstream« erheben. Dabei sind die Insider oft weiß und männlich und die Außenseiter weiblich oder ethnisch marginalisiert. Dieses Verfahren lässt sich nicht nur bei der Rockmusik beobachten, sondern auch bei den bereits erwähnten »club cultures« und selbst beim Punk. Dessen selbstbewusste Überlegenheit speiste sich – trotz demonstrativer Abgrenzung gegen Rockmusik – aus den gleichen Quellen einer ästhetisch durchdachten Position, die selbstgewähltes Außenseitertum begünstigte.²³

Während seit den 1960er-Jahren avanciert-authentische Musik einerseits und »bloß« kommerzielle Popmusik andererseits einander herausfordern, etablierte sich in den 1980ern ein neues Prinzip sozialer und kultureller Klassifikation, das in der Soziologie unter dem Begriff »cultural omnivorousness« diskutiert wird.²⁴ Der »Allesfresser« begründet seinen sozialen Status nicht wie der Rockmusikhörer mit dem Bekenntnis zu einer »besseren« Musik. Schon gar nicht lässt er sich auf einen seinem sozialen Profil vermeintlich entsprechenden Musikstil festlegen. Vielmehr konsumiert er Musik aus einer Reihe unterschiedlicher Genres, und zwar bewusst und unvorhersehbar. »Omnivore« wissen sowohl um tagesaktuelle Popularität als auch die Legitimationsfiguren »anspruchsvoller« Popmusik, halten aber zu beidem ironische Distanz. Ihre überlegene Kennerschaft demonstrieren sie durch souveränes Kombinieren vielfältiger Elemente zu einem persönlichen Stil.

Als beweglicher Kosmopolit ist der kulturelle »Omnivore« bestens an Verhältnisse angepasst, in denen man laufend in funktionalen Zusammenhängen mit unbekanntem anderen interagiert, deren Vorlieben und Empfindlichkeiten kaum einschätzbar sind und denen gegenüber man sich flexibel, aber verbindlich zeigen muss. Der »Allesfresser« ist aber nicht bloß Emblem historischer Großtrends wie der Globalisierung oder des Neoliberalismus. Sein Auftauchen kann vielmehr aus musikwirtschaftlichen Strukturentwicklungen erklärt werden. Dazu gehören unter anderem die neue Symbiose zwischen einer wachsenden Zahl kleiner, vertraglich an »majors« gebundener Produktionsfirmen und einer schrumpfenden Zahl multinational operierender Konglomerate, die den gelieferten kreativen »content« global vermarkten; die Öffnung des Musikmarktes für Sounds aus peripheren

23 Zuletzt Nick Crossley, *Networks of Sound, Style, and Subversion. The Punk and Post-Punk Worlds of Manchester, London, Liverpool, and Sheffield, 1975–1980*, Manchester 2015.

24 Richard A. Peterson / Roger M. Kern, »Changing Highbrow Taste. From Snob to Omnivore«, in: *American Sociological Review* 61 (1996), S. 900–907.

Ländern im Zuge der globalen Expansion des Musikbusiness; die verfeinerte Bedarfsmessung und ihre wachsende Bedeutung in Repertoireentscheidungen; technologische Neuerungen wie die Digitalisierung der Datenübertragung und die dadurch bedingte Zunahme der Verbreitungskanäle und Musikmacher sowie gesetzliche Änderungen wie beispielsweise die Deregulierung des Rundfunks in Westeuropa in den frühen 1980er-Jahren.²⁵

Diese gravierenden Veränderungen begünstigten ein schnelles Anwachsen und eine rapide Ausdifferenzierung des Musikrepertoires. In einer von Überfülle und Unübersichtlichkeit gekennzeichneten Situation traten Musikjournalisten auf den Plan, die – anders als die etablierte Rockkritik – eine kuratorische Haltung gegenüber dem popkulturellen Angebot einnahmen. Anstatt weiterhin die »gute« von der »schlechten« Musik zu scheiden und eine zwischen »authentischen« Ursprüngen und künstlerischer Innovation vermittelnde Musikgeschichte fortzuschreiben, setzten postmoderne Autorinnen und Autoren, die sich spielerisch kombinierter Theorieelemente bedienten, auf überraschende Zusammenstellungen, um für sich den Platz an der Spitze einer jetzt als ziellos vorgestellten Popentwicklung zu beanspruchen. Diese zunächst im Journalismus verbreitete Haltung scheint sich anschließend unter Rezipienten verbreitet zu haben.

Während der Rock 'n' Roll improvisierende Außenseiterinnen begünstigte und Rockmusik zu deren Lasten männliches Expertentum belohnte, reduzierte das »Allesfressertum« das meritokratische Element in der Popmusik noch weiter. Ironisch gebrochene Kennerschaft, der es nicht mehr primär um evaluierende Expertenurteile ging, avancierte zum Kriterium sozialer Anerkennung. Wer sich als Aufsteiger allein auf seine Geistesgegenwart oder erarbeitetes Wissen verlassen muss, macht nunmehr die Erfahrung, dass solche Ressourcen wertlos sind, sobald finanzkräftigere Konkurrenten souverän die Regeln des Spiels suspendieren. Möglicherweise erklären die »Allesfresserei« und die ihr unterliegenden Strukturentwicklungen, warum der Populärmusik seit dem Ende des 20. Jahrhunderts geringeres Potenzial zur sozialen Veränderung beigemessen wird, als dies noch in den langen 1960er-Jahren der Fall war.²⁶

Ausblick

Populäre Kultur verdankt ihre Etablierung auf der historiografischen Agenda einem Ansatz, der sie als Medium gesellschaftlicher Aushandlungsprozesse konzipiert. Forschungen in der Soziologie und den »popular music studies« verweisen jedoch auf grundsätzliche Probleme dieses Ansatzes,

²⁵ Mit weiteren Hinweisen Timothy D. Taylor, *Music and Capitalism. A History of the Present*, Chicago 2016.

²⁶ Diedrich Diederichsen, *Über Pop-Musik*, Köln 2014, bes. Teil 5.

der offenbar die Eigendynamik moderner Kulturproduktion übersieht und für Populärkultur spezifische Vergesellschaftungseffekte vernachlässigt. Um diese beiden Aspekte hervorzuheben, hat der vorliegende Beitrag erstens kritische Anmerkungen zum Emanzipationsnarrativ des Pop formuliert und zweitens Tendenzen sozialer Differenzierung in der Populärmusik und ihrer Hörerschaft angedeutet.

Diese Skizze ist Teil eines Versuchs, eine Sozialgeschichte populärer Musik im 20. Jahrhundert zu schreiben. Das Soziale besteht in dieser Perspektive nicht wie in der älteren Sozialgeschichte üblich in letztlich ökonomisch bedingten Strukturen, auch wenn im vorliegenden Text des Öfteren von der Musikwirtschaft die Rede war. Es liegt auch nicht in den Köpfen der Zeitgenossen, als sedimentierte Erfahrung und Ensemble tief einsozialisierter Deutungsmuster. Vielmehr ist es zwischen den historischen Akteuren situiert und nimmt die Form eines populären Wissens an, das über kulturelle Intermediäre in Umlauf gebracht wird. Also müssen die Zeitgenossen für ihre Kommunikation und Interaktion annehmen, das es den relevanten anderen bekannt ist und bei ihnen die entsprechenden Verhaltenserwartungen erzeugt. Wer Populärkultur in dieser Weise als Gesellschaftswissen betrachtet, bekommt die Konventionalität »unkonventioneller« Popkultur und den strategischen Umgang mit ihr ebenso in den Blick wie die Akteure und Prozesse, die an der Herstellung und Verbreitung dieses Wissens beteiligt sind. Sowohl über den strategischen Umgang mit Populärkultur unter Rezipienten, die auf diese Weise unterschiedliche und oft folgenreiche soziale Beziehungen eingehen, als auch über die Abläufe der Kulturproduktion sind noch viele Geschichten jenseits des Emanzipationsnarrativs zu erzählen.

*Klaus Nathaus ist Associate Professor in Western Contemporary History
an der Universität Oslo.
klaus.nathaus@iakh.uio.no*